



FORA DO(S) EIXO(S)

*Confrontos e descentramentos
artísticos, literários, intelectuais*

Flávio Weinstein Teixeira

Paulo Marcondes Ferreira Soares

ORGANIZADORES

FORA DO(S) EIXO(S)

*Confrontos e descentramentos
artísticos, literários, intelectuais*

Flávio Weinstein Teixeira
Paulo Marcondes Ferreira Soares

ORGANIZADORES



RECIFE
2022

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Alfredo Macedo Gomes

Vice-Reitor: Moacyr Cunha de Araújo Filho

EDITORA ASSOCIADA À



Editora UFPE

Diretor: Junot Cornélio Matos

Vice-Diretor: Diogo Cesar Fernandes

Editor: Artur Almeida de Ataíde

Conselho Editorial (Coned)

Alex Sandro Gomes

Carlos Newton Júnior

Eleta de Carvalho Freire

Margarida de Castro Antunes

Marília de Azambuja Machel

Editoração

Revisão de texto: Ronald Polito de Oliveira

Projeto gráfico: Adele Pereira

Diagramação: Pedro Henrique Gomes dos Santos

Imagem da capa: Braz Marinho (Sem título, 2009). Foto: Flávio W. Teixeira

Catálogo na fonte

Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

F692 Fora do(s) eixo(s) [recurso eletrônico] : confrontos e descentramentos artísticos, literários e intelectuais / organizadores : Flávio Weinstein Teixeira, Paulo Marcondes Ferreira Soares. – Recife : Ed. UFPE, 2022. (Série Ars Historica)

Vários autores.

Inclui referências bibliográficas.

ISBN 978-65-5962-146-0 (online)

1. Historiografia – Brasil. 2. Literatura e história. 3. Livros e leitura – História. 4. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 5. Arte brasileira.

I. Teixeira, Flávio Weinstein (Org.). II. Soares, Paulo Marcondes Ferreira (Org.). III. Título da série.

907.2

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2022-079)

Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.



Série *Ars Historica*

A Série *Ars Historica* foi concebida com o intuito de promover uma mais ampla divulgação da produção científica na área da História junto à sociedade, ao disponibilizar para estudantes, professores e pesquisadores obras de consistente valor acadêmico, resultado de recentes pesquisas realizadas no campo historiográfico, e textos clássicos já esgotados repropostos em edições revisadas e atualizadas. Todos os volumes da Série são produzidos em formato digital e disponibilizados gratuitamente.

Marília de Azambuja Ribeiro Machel

Diretora da Série *Ars Historica*

Obras publicadas

O desconforto da governabilidade

Rômulo Luiz Xavier do Nascimento

Os Escravos do Santo

Robson Pedrosa Costa

Tratos & mofatras

George F. Cabral de Souza

Política e sociedade no Brasil oitocentista

Cristiano Luís Christillino

Movimentos sociais negros em Pernambuco

Ivaldo Marciano de França Lima

Isabel Cristina Martins Guillen

A lenda do ouro verde

Regina Beatriz Guimarães Neto

Entre sobrados e mucambos

Wellington Barbosa da Silva

Arquitetura espacial da *plantation* açucareira no Nordeste do Brasil

José Marcelo Marques Ferreira Filho

Cultura letrada no espaço euro-atlântico

Luís Filipe Silvério Lima

Marília de Azambuja Ribeiro Machel

A narrativa como combate

Kleber Clementino

Sumário

Introdução 8

Flávio Weinstein Teixeira

Paulo Marcondes Ferreira Soares

CAPÍTULO I

Memórias, histórias e narrativas:

o sertanejo e o Sertão de Ulysses Lins de Albuquerque 24

Antônio Jorge de Siqueira

João Henrique Lúcio de Souza

CAPÍTULO II

O Naturalismo como projeto e os descompassos do real: uma leitura de *O mulato*, de Aluísio Azevedo 48

Fábio Andrade

CAPÍTULO III

Literatura e testemunho em Reinaldo Arenas 64

Josias Vicente de Paula Júnior

CAPÍTULO IV

**“Só a antropofagia nos une”: o bárbaro tecnizado como *antimímesis*
e crítica da cultura messiânica 80**

Paulo Marcondes Ferreira Soares

CAPÍTULO V

Fora do mundo, sem absoluto 107

Antonio Paulo Rezende

CAPÍTULO VI

**Impostura e degradação: notas sobre os limites da arte moderna no
Recife dos anos 1950 125**

Flávio Weinstein Teixeira

CAPÍTULO VII

**Maria Carmen: entre interdição e libertação – as histórias de uma
artista surrealista 152**

Joana D’Arc de Sousa Lima

José Bezerra de Brito Neto

Sobre os autores 218

Introdução

Flávio Weinstein Teixeira

Paulo Marcondes Ferreira Soares

Mal Ascenso Ferreira havia lançado *Catimbó* (1927), Mário de Andrade, já com foros de chefe da grei modernista, publica uma alentada crítica no *Diário Nacional*, jornal criado pelo Partido Democrático (SP) para ecoar sua disputa política com o então dominante Partido Republicano Paulista (PRP). Aqui não deve passar despercebido certo vezo, caro aos nativos do planalto de Piratininga, de designar por “Nacional” diário nascido para servir de arma em contenda paroquial (ainda que a paróquia seja um estado com a importância de São Paulo, já àquela época, para a economia e a política brasileiras). Não pode passar despercebido porque talvez deva ser creditado a esse vezo o esquema conceitual subjacente à crítica marioandradina.

Sem esquecer de celebrar a originalidade do livro para o modernismo brasileiro, que já, nem bem passados cinco anos do *happening* de 1922, encontrava-se esvaziado de seu tônus renovador, e vendo-se, inversamente, prisioneiro da rotina de um *ismo* qualquer, o ineditismo das soluções poéticas de *Catimbó*, com seu “cheiro profundo

de terra e de povo”, tinha o frescor de um dia novo. Esse cheiro de terra e de povo, porém, tinha lá seu preço.

Se pode falar que em *Catimbó*, tem uma ausência trágica de Brasil. Sob o ponto de vista social é um livro deletério, quintessenciando o regionalismo até o máximo outra vez e caindo num particularismo exclusivista quase bárbaro. No Pará, em Minas, em Mato Grosso, no Rio de Janeiro, no Paraná, no Rio Grande do Sul, etc. *Catimbó* é um livro exótico. (ANDRADE *apud* FERREIRA, 1988, p. 59).

Ausência trágica de Brasil. Ainda que se considere, como o faz Meneguello Natal (2016, p. 175), que, para Mário de Andrade, à ideia de nação correspondia a de certa “unidade na pluralidade: livre de regionalismos, fruto da mistura étnica, simultaneamente urbana e rural, moderna e arcaica”, restaria a sempiterna questão de saber a quem competiria arbitrar os termos legítimos dessa almejada unidade na pluralidade. Pode-se supor, sem muita margem para dúvidas, que o próprio Mário de Andrade enxergava a si mesmo como voz autorizada a desempenhar esse papel. A imensa fortuna crítica do autor, pelo menos, não tem receio em atribuir a ele esse lugar de autoridade.

Associada a essa questão – quem define, como se definem, e a partir de que parâmetros, os princípios classificadores dos fatos culturais? –, uma outra corre em paralelo: quais as implicações de não se estar em conformidade com tais ou quais princípios de ordenação, que são sempre uma ordem de hierarquização? De maneira mais ou menos explícitas, essa é a grande questão que perpassa os textos reunidos neste livro: como falar dessas outras coisas, desses outros lugares, sem desconhecer a força das hierarquias vigentes, nem a elas se subordinar?

Sabemos, por exemplo, como Gilberto Freyre respondeu a esse desafio com seu controverso *Manifesto regionalista*, no qual aludia a determinado caráter do movimento em curso no Recife dos anos

1920, em que, lado a lado com os qualificativos de regionalista e tradicionalista, se descortinariam inusitadas intenções de ser também “ao seu modo, modernista” (FREYRE, 1976). Como se sabe, esse suposto manifesto só foi escrito nos anos 1950, quando da celebração dos 25 anos do Congresso Regionalista, ocorrido em 1926. E só assim, passado um quarto de século, é que seria concebível fazer essa alusão a algum predicado modernista permeando as iniciativas do Centro Regionalista. Há nesse reivindicar-se “ao seu modo, modernista” algo intrinsecamente problemático. Porém, não de todo.

Se reconhecermos que o Gilberto Freyre que escreve *Casa-grande & senzala* e *Sobrados e mucambos* não é muito diferente daquele que, nos anos 1920, militou no Centro Regionalista e, simultaneamente, como argumenta Ricardo Benzaquen de Araújo (1994), acedermos à ideia de que as obras dos anos 1930 de Freyre trazem algo de inovador e moderno – um modernismo diferente do paulista, mas ainda assim moderno e disruptivo, e não somente em sua concepção como obra acadêmico-literária, mas também como projeção cultural mais ampla –, então caberia, mais uma vez, chamar atenção para a disputa em torno da definição das coisas.

Evidentemente, não se está, aqui, cogitando de revivescências regionalistas ou quejandos. Tampouco, na linha de certos espíritos mais ingênuos, de achar que basta desconhecer (denegar) as hierarquias e autoridades instituídas para que elas deixem de existir e produzir seus efeitos. Cogita-se, menos ainda, de uma solução mágico-poética, em que a afirmação de um já traz consigo a anulação do outro¹. Pelo contrário, ao pensarmos em uma lógica do

1 Qualquer coisa próxima da fantasia de Ascenso Ferreira, em sua afirmação da primazia do “Carnaval do Recife”: “Meteram uma peixeira no bucho de Colombina/ que a pobre, coitada, a canela esticou!/ Deram um rabo-de-arraia em Arlequim,/ um clister de sebo quente em Pierrô!// E somente ficaram os máscaras da terra/ [...] realizando, contentes, o carnaval do Recife,/ o carnaval mulato do Recife,/ o carnaval melhor do mundo!” (FERREIRA, 1988, p. 42).

descentramento, o que temos em mente é a necessidade de não reduzir a hierarquia heurística dos temas – se é que as há – à hierarquia das instituições e instâncias atuantes nos diversos campos de produção intelectual, artística, literária etc.

O modelo concêntrico, de centro e periferia, importado, muitas vezes sem que se o saiba, de teorias econômicas que procuravam explicar as dinâmicas diferenciadas de desenvolvimento econômico e, por extensão, de relações sociais mais amplas, passíveis de serem tomadas como estando na origem mesma dessas diferenças, ainda que se considerem suas variantes, toma como pressuposto a ideia de um ponto central, onde as inovações são geradas, e um espaço secundário, para onde se difundem as mercadorias – simbólicas ou não (MCKENZIE, 1977). Se uma concepção assim rígida do modelo já foi de há muito abandonada, nem por isso um vocabulário (conceitual) alusivo a esse modelo deixou de ter uso, ainda que com reticências e antecedido de muitas ressalvas.

Não é por outro motivo que Richard Morse (1995), ao lançar mão desse modelo para tratar de determinadas cidades como arenas culturais, tenha procurado afastar qualquer possibilidade de se ver em seu uso um endosso dos pressupostos tradicionalmente associados ao modelo: de que haja uma necessária imputação de “dominação do centro” e de “resposta mimética da periferia”². Para ele, essa postura teórica implica a perda da possibilidade de se descortinarem as “contracorrentes e mensagens variantes”, as “resistências que podem desviar, acender ou metamorfosear” (MORSE, 1995) os

2 Em suas palavras, considerando a problemática específica que enfrenta – das cidades como arenas culturais: “Os arquétipos desses dois processos relacionados foram Londres e Paris, ‘cidades míticas centrais’ da Europa do século XIX, pioneiras de um destino aparentemente universal. Aceitava-se como definitivo que, ao final, o seu futuro se estenderia às sociedades urbanas mais afastadas, reféns de instituições e sistemas econômicos arcaicos e embebidas de cultura regional ou *costumbrista*” (MORSE, 1995, p. 206, grifo do autor).

sentidos e significados últimos dos fluxos culturais emanados dos espaços tidos por centrais. Mais, ainda:

A São Petersburgo de Dostoiévski e a Viena de Wittgenstein mostram que uma sociedade urbana recalcitrante pode inspirar realizações de vanguarda. A periferia passa assim a ser centro. O que dizer então das cidades latino-americanas em uma periferia mais distante, colonial? Será que elas não ofereciam solos ainda mais férteis para mensagens proféticas? (MORSE, 1995, p. 209).

Chegados a esse ponto, torna-se imperioso indagar: qual o sentido de se continuar a trabalhar com essas noções de centro e periferia? A que se deve sua sobrevida entre tão expressivo número de usuários, alguns dos quais – B. Sarlo (2008), S. Miceli (2018) – de notório reconhecimento e prestígio em suas áreas de especialização? Talvez porque tais noções, beneficiadas por amplas circulação e penetração em campos disciplinares os mais diversos, poupem o analista de muitos prolegômenos, ao situarem no espaço desigual e assimétrico das distribuições de consagração e reconhecimento seus objetos de interesse. Talvez porque, ao assim procederem, esses autores considerem, na linha de Morse, que seja plenamente factível, a partir da análise intensiva de casos “periféricos”, evidenciar as potencialidades intrínsecas desses conceitos, e, até mesmo, suas capacidades de inverter a ordem (“A periferia passa assim a ser centro”), o que revestiria seus heróis culturais de atributos ainda mais expressivos – pequenos Davis a suplantarem portentosos Golias.

Contudo, se há ganhos – alguns dos quais merecedores de um olhar mais respeitoso³ –, as perdas são, a nosso ver, mais

3 A leitura de Beatriz Sarlo (2008) dá ensejo a uma apreensão mais refinada e, cumpre reconhecer, grávida de importantes retornos analíticos. Ao reclamar, perante uma audiência de *scholars* anglo-saxões (Cambridge), a restituição da condição de Borges como um “escritor na periferia”, contra uma leitura que o quer “universal”, e que, nesse sentido, reconhece a “prerrogativa latino-americana

significativas. E não apenas porque, sutil e veladamente, reiteram-se posturas presunçosas e desclassificadoras em relação a tudo aquilo que fuja dos cânones. Esse é o menor dos males. Quase sempre não passa de algo próprio a uns tantos enfatuados, frequentemente desprovidos de estofo intelectual.

O mal maior porventura decorra da efetiva ociosidade do modelo centro-periferia quando posto diante da necessidade de se contemplar outros espaços de produção, outros autores(as) e obras, sem condescendência e sem favor, apenas procurando apreender, em suas circunstâncias, suas potencialidades intrínsecas. Em outras palavras, apenas quando se atenta de maneira legítima para dinâmicas sociais e culturais outras, ditas periféricas, é que se consegue vislumbrar como, mercê de suas condições específicas, novas soluções – desviantes em relação ao cânone – podem eventualmente aflorar (ainda que, frequentemente, justamente por serem dominantes as lógicas que as deslegitimam, elas acabem por submergir sem nem mesmo serem conhecidas).

Foi ao voltar-se para questões análogas, que tinham por horizonte uma compreensão mais matizada da atuação de determinada associação cultural (La Brasa) numa capital de província argentina (Santiago del Estero), em princípios do século xx, que Ana Teresa Martínez (2006) pôde apontar alguns dos possíveis caminhos metodológicos a serem trilhados, assim como sinalizar para potenciais ganhos advindos de um olhar mais cuidadoso e atento para o que, quase sempre, era percebido apenas como algo menor ou de interesse restrito.

Si es verdad que los jóvenes de la Asociación utilizaban un lenguaje vanguardista, no necesariamente estaban diciendo

de trabalhar dentro de todas as tradições”, o que a autora tem em vista não é “devolver Borges a um cenário pitoresco e folclórico que ele sempre repudiou, e sim *que converse com os textos e autores a partir dos quais produziu suas rupturas estéticas e suas polêmicas literárias*” (SARLO, 2008, p. 14-15, grifo nosso).

en él, lo mismo que sus pares porteños. En la medida que las condiciones de su vida cotidiana, de sus posiciones al interior del espacio social local, del rol posible para la Asociación en la sociedad santiagueña, no eran iguales a los de los intelectuales de vanguardia de Buenos Aires, el hecho de su aparición y de sus actividades podía revestir aquí una significación diversa, tanto para ellos mismos como para el espacio social en que se desenvolvían. [...]

Pensar a la asociación centralmente como grupo de vanguardia, implicaría reducirlo a una filial de los grupos porteños, y evaluarlo por la calidad y el tipo de su producción literaria. Reponerlo en su contexto social concreto mediante el estudio de transformación de las elites y releer desde allí sus textos, por el contrario, nos permite no sólo ponderar más certeramente lo que La Brasa significó para Santiago del Estero, sino comprender de un modo nuevo el contenido de sus textos y manifestaciones, e incluso su uso particular de los temas de la vanguardia. (MARTÍNEZ, 2006, p. 216-227).

Manifestamente, somente quando se empreende uma análise com angulação similar à da autora – isto é, que assegure a pertinência e a relevância de se apreender as experiências culturais segundo suas especificidades e dinâmicas próprias – é que se consegue divisar que o “uso particular de los temas de la vanguardia” não constitui coisa menos importante, tosca ou degradada. Muito pelo contrário. E não só porque é precisamente isso que, à luz dos quadros internacionais, justifica e legitima a produção cultural de nações inteiras postas à margem do *mainstream* – Brasil, Argentina, Índia, pouco importa –, mas também porque, conforme sinalizado anteriormente, somente quando se lança mão de um tal modo de proceder é que se pode bem perceber, apreciar, aquilatar o não conforme, o diverso, o mal-entendido como “a contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 2017, p. 23).

Quer nos parecer que foram preocupações algo próximas a essas que estiveram na raiz da perscrutação arqueológica que Paulo Herkenhoff (2006) empreendeu quando se viu diante da necessidade de tecer considerações sobre “o Pernambuco moderno”. O diapasão ressoa igualmente em suas palavras, com o tom argumentativo de que não há um núcleo definidor do qual tudo se irradia e dá forma e aura, ou régua e compasso, modernistas aos demais espaços possíveis, sem que se considere a própria historicidade local ou dela se tenha a imagem tão somente de um passadismo. Em contraposição a tal visão, o cuidadoso estudo de Herkenhoff mapeia as contradições da cultura pernambucana, particularmente, performadas no cenário de sua capital. Sua potência, sua fraqueza, bem como suas antecipações modernistas, em meio a persistências das tradições.

Seu comentário retruca a atitude daqueles que “quiseram dar conta” do conjunto da história cultural brasileira, sem mesmo conhecerem propriamente o Brasil, reduzindo-o a um cadinho (HERKENHOFF, 2006, p. 28). Neste ensaio, por exemplo, o crítico empreende um intenso diálogo com Mário e Oswald de Andrade. Com efeito, já nas primeiras linhas, cita um comentário de Oswald em famosa entrevista que concedeu a Joaquim Inojosa, publicada no *Jornal do Commercio* em junho de 1924: “Linda cidade, o Recife. Foi uma surpresa para mim [...] Como é que no Brasil existe uma cidade de aspecto tão encantador [...] e a ignora a maioria dos sulistas?” (HERKENHOFF, 2006, p. 28).

Após acentuar o débito do autor do *Manifesto antropófago* para com Graça Aranha e sugerir ser possível a Oswald ter devorado a Escola do Recife por meio do contato com ideias de Tobias Barreto e Clóvis Bevilacqua em seus estudos de direito, Herkenhoff nos traz alguns pontos sobre as impressões de Mário em sua passagem pelo Recife, e também a respeito de críticas do escritor modernista em relação a situações e acontecimentos locais (HERKENHOFF, 2006, p. 29-31).

Nos termos de Herkenhoff, ao que parece, a cidade do Recife teria causado grande incômodo a Mário, como um inesperado e malsucedido encontro, visto que nela pouco permaneceu e quase nada anotou sobre a cidade (HERKENHOFF, 2006, p. 31). De uma passagem retirada de *O turista aprendiz*, Herkenhoff nos fala de um Mário que se perdeu na cena urbanística da cidade, nas imediações do porto:

De repente, dou com o rio. Volto em sentido contrário e de repente dou com o rio de novo. Chove fraco agora. O centro comercial está deserto. Não sei pra que lado hei de ir [...]. Sinto frio. Passam homens retardatários na rua completamente deserta. Penso que vêm me prender. Não, vêm me roubar. [...] Chego a bordo destroçado. É meia-noite. (ANDRADE *apud* HERKENHOFF, 2006, p. 31).

E se pergunta o crítico sobre quem poderia ter roubado Mário. Talvez o morador do mocambo, talvez Freyre, que estudava coisas afins: “Mário em Natal é um folclorista ao lado de Câmara Cascudo, coletando dados para seu viés primitivista. Freyre no Recife é um cientista social” (HERKENHOFF, 2006, p. 31).

Mais adiante, Herkenhoff põe em destaque o recorte de uma carta de Mário a Manuel Bandeira, datada de 19 de maio de 1930. Nela se revelam as tintas com as quais o modernista supostamente “despreza a exposição trazida por Vicente do Rego Monteiro (Picasso, Léger, Braque e outros) ao Recife, Rio e São Paulo” (HERKENHOFF, 2006, p. 31). Cabe citar:

[...] não é possível esnobismo nessa mulataria do Brasil, só mesmo em São Paulo, terra europeia, cafezistas ricos, etc. [...] Rego Monteiro tinha primeiro que vir a São Paulo, mas essa gente inda vive sonhando com a terra natal, parece incrível! Ora imagine você o Recife do sr. Gilberto Freyre, comprando um desenho do Picasso por três contos (de catálogo)!!!! Depois, não quisesse de banda o coração, então fosse pra terra

natal, fazer abluções sagradas no Capibaribe. (ANDRADE *apud* HERKENHOFF, 2006, p. 31).

De passagem, ainda, convém citar um breve comentário de Herkenhoff, em que o crítico e curador de arte apresenta elementos do cenário moderno pernambucano nas artes e nas letras. Diz-nos: “Em 1922, Pernambuco já tinha sua lente moderna para ver o mundo e já tinha sua fala própria, com as mudanças urbanísticas, a pintura dos irmãos Rego Monteiro, a poesia de Manuel Bandeira, o cordel e o frevo modernos e a sociologia de Gilberto Freyre” (HERKENHOFF, 2006, p. 30).

Como pôde bem perceber o crítico, ao referir-se ao conjunto de circunstâncias que fundamentam os traços e especificidades históricas da experiência moderna do Recife, não são poucos nem contingenciais os elementos passíveis de serem urdidos a fim de dar conta dessa trama. Todavia, dada a imensa quantidade de pesquisas aptas a oferecerem o devido lastro a uma tal abordagem, tomamos a liberdade de remeter o leitor interessado a alguns dos estudos realizados pelos colaboradores deste livro (SOARES, 2011; PAULA JR., 2013; ANDRADE, 2014; SIQUEIRA, 2014; LIMA, 2014; REZENDE, 2016; TEIXEIRA, 2016; BRITO NETO, 2020).

Como quer que seja, são preocupações dessa ordem – em que se impõe a necessidade de pensar a multiplicidade das dinâmicas culturais no Brasil, em seus próprios termos, segundo os princípios de inteligibilidade vigentes, caso a caso, em suas específicas condições e dinâmicas, atentos às lógicas sociais mais amplas com as quais dialogam, e com a certeza de que os desvios em relação aos padrões dominantes, antes de serem vistos como erro, ou insuficiência, devem ser considerados um fazer diferente, de que, portanto, apenas ao se ampliarem os repertórios de fazeres e pensares estaremos caminhando em direção a uma apreensão mais acurada do que seja essa nebulosa chamada cultura brasileira – que estão por

trás da iniciativa de publicar este livro. Em parte, seus autores são integrantes do Grupo de Pesquisa Modernização e Afeto – Antônio Jorge Siqueira, Paulo Marcondes Ferreira Soares, Josias Vicente de Paula Júnior, Flávio Weinstein Teixeira –, cujas pesquisas e reflexões guardam estreita proximidade com as aqui reunidas. A eles se associaram outros tantos pesquisadores – Joana D’Arc de Sousa Lima, Antonio Paulo Rezende, José Bezerra de Brito Neto, Fábio Andrade, João Henrique Lúcio de Souza –, instigados por motivações análogas e não menos desafiadoras.

Em “Memórias, histórias e narrativas: o sertanejo e o Sertão de Ulysses Lins de Albuquerque”, Antônio Jorge de Siqueira e João Henrique Lúcio de Souza se empenham por descrever Ulysses Lins como um clássico “narrador benjaminiano”, caracterizando suas *passagens* dentro das categorias de *experiência* (*Erfahrung*) e *vivência* (*Erlebnis*). Considerando a memória como “experiência”, Ulysses Lins nos reportaria ao modo com que Walter Benjamin se referia à marca da “experiência” como instituinte do ofício do bom narrador – um sábio que, enquanto tal, sabe dar bons conselhos e tem todo o tempo para escutar os interlocutores.

Já Fábio Andrade, em “O Naturalismo como projeto e os descompassos do real: uma leitura de *O mulato*, de Aluísio Azevedo”, procura oferecer elementos que se contrapõem ao argumento de que, diante de *O cortiço* (1890), obra mais famosa de Aluísio Azevedo, o romance *O mulato* (1881) é uma realização menor – uma vez que este, segundo a crítica dominante, não se realizaria plenamente como texto naturalista, pois resultaria de uma prática literária ainda imatura, ou mesclada a elementos românticos de maneira deficiente. A proposta esposada pelo autor é mostrar que, para além da ideia de obra de transição, *O mulato* articula elementos românticos à criação realista/naturalista como modo de implantar gradativamente uma outra sensibilidade literária, que encontra na realidade de uma sociedade profundamente racista um obstáculo que será minado aos

poucos. Para tanto, ele nos chama a atenção para estratégias retóricas particulares, comuns a outras obras do período realista/naturalista, que nos permitem entrever a condição de projeto de uma literatura que tensiona os valores da realidade brasileira oitocentista.

Josias Vicente de Paula Júnior, por sua vez, em “Literatura e testemunho em Reinaldo Arenas”, toma a literatura de testemunho como um gênero que possibilita a expressão das vítimas de eventos traumáticos, catastróficos ou opressivos. Nesse sentido, sua literatura pode ser concebida como um estuário discursivo para o qual refluíam os fluxos da memória, da experiência e da ficção. Porquanto não seja uma representação, um espelhamento límpido do real, a literatura de testemunho contribui para compor o estoque mnemônico de um tempo e de uma sociedade, dando à luz aquilo que alguma força de dominação quis silenciar. Logo, trata-se de uma expressão literária eminentemente política que aponta, para a historiografia, as tensões e vozes obnubiladas pela pregnância do poder hegemônico. Em seu modo de ver, o escritor Reinaldo Arenas foi, talvez, o autor cubano que mais representou, seja em sua obra, seja em sua vida, o anseio por liberdade entre aqueles que experienciaram o cotidiano sombrio que se abateu sobre a ilha caribenha após a tomada do poder por Fidel Castro, em 1959. Dado seu forte cunho biográfico, sua escrita seria capaz de iluminar os porões narrativos ocultados pelo oficialismo cubano.

Com “‘Só a antropofagia nos une’: o bárbaro tecnizado como *antimimesis* e crítica da cultura messiânica”, Paulo Marcondes Ferreira Soares se propõe a identificar na ideia oswaldiana de antropofagia cultural a tentativa de elaboração e fundação de uma poética esteticamente orientada para a construção de um ideário de ruptura ante modelos identitários tradicionalmente alinhados ao projeto hegemônico de associação da cultura brasileira aos padrões de civilização ocidental. Nos seus termos, a ideia de antropofagia cultural se exercita como uma espécie de *antimimesis*, em sua tentativa de

trilhar um caminho de desconstrução dos processos de incorporação daqueles padrões nos modelos artísticos e literários então vigentes – ainda que também esses modelos busquem enfatizar nossas especificidades, sem, contudo, escaparem do processo de alinhamento à cultura ocidental, como que puramente para fazer coro ao concerto das nações modernas. Embora a tendência oswaldiana esteja identificada no grande esforço de atualização da cultura brasileira, sua nota parece desafinar o coro daquele concerto. Não há o intuito de provar se a ideia de antropofagia cultural alcança seus objetivos; aqui é suficiente identificar no seu projeto alegórico-paródico manifestações de rupturas ante as tradições hegemônicas, algo que pôs a antropofagia como o vértice das poéticas de descentramento no modernismo brasileiro.

Na sequência, temos o esforço de Antonio Paulo Rezende, com “Fora do mundo, sem absoluto”, por construir um diálogo entre as diversas concepções de História e Literatura, destacando a multiplicidade dos significados e formas como Guimarães Rosa costura as palavras, em busca de um resultado estético mais intenso. Não há uma linearidade no texto, que, inversamente, se subordina ao propósito de fazer valer como os saberes se comunicam com lógicas diferentes.

Com “Impostura e degradação: notas sobre os limites da arte moderna no Recife dos anos 1950”, Flávio Weinstein Teixeira se coloca a tarefa de pensar os termos segundo os quais uma arte moderna poderia almejar a aceitação de parcelas dominantes de seus praticantes e do público culto, no Recife de então. Em outros termos, seu esforço se volta para delinear aquilo que poderia ser assimilado ao campo dos possíveis nas artes plásticas. Para isso, ele desenvolve uma análise a partir de um evento marcante – a exposição em que Cícero Dias apresentou, pela primeira vez, para o público brasileiro, suas obras de inspiração abstrata (1948) – e de seus desdobramentos nos debates, que se estenderam ao longo de toda a década seguinte, sobre o abstracionismo *vis-à-vis* outras práticas artísticas.

Por fim, em “Maria Carmen: entre interdição e libertação – as histórias de uma artista surrealista”, Joana D’Arc de Sousa Lima e José Bezerra de Brito Neto se debruçam sobre as trajetórias artísticas, políticas e culturais da artista plástica surrealista pernambucana Maria Carmen, que, em meio às interdições familiares e sociais que vetavam suas práticas e performances surrealistas (consideradas evidências de um desequilíbrio psíquico), vê-se marcada pela luta para se afirmar como artista plástica. Em paralelo, pode-se perceber como ela construiu suas redes de sociabilidade, adentrando os circuitos nacional e internacional das artes, chegando a ser integrante do Grupo Austral do Brasil, agenciamento surrealista que fazia parte do movimento francês PHASES, criado por Edouard Jaguer, e articulado no Brasil pelo crítico e historiador da arte Walter Zanini, nos anos 1960.

Referências

ANDRADE, Mário de. Ritmo novo. In: FERREIRA, Ascenso. *Catimbó*. Recife: Fundarpe, 1988.

ANDRADE, Fábio C. *O fauno nos trópicos: um panorama da poesia decadente e simbolista em Pernambuco*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2014.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

BRITO NETO, José Bezerra de. *Quem se associa se afia: a profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco*. Curitiba: APPRIS, 2020.

FERREIRA, Ascenso. *Catimbó*. Recife: Fundarpe, 1988.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 6. ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

HERKENHOFF, Paulo (Cur.). *Pernambuco moderno*. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2006.

LIMA, Joana D'Arc de Sousa. *Cartografia das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos e experimentais*. Recife: Editora UFPE, 2014.

MARTÍNEZ, Ana Teresa. Entre el “notable” y el “intelectual” las virtualidades del modelo de campo para analizar una sociedad en transformación (Santiago del Estero 1920-1930). *Cuadernos FHYCS-UNJu*, n. 30, p. 213-231, 2006.

MCKENZIE, Nigel. Centre and periphery: the marriage of two minds. *Acta Sociologica*, v. 20, n. 1, p. 55-74, 1977.

MICELI, Sérgio. *Sonhos de periferia: inteligência argentina e mecenato privado*. São Paulo: Todavia, 2018.

MORSE, Richard M. As cidades “periféricas” como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. *Estudos Históricos*, v. 8, n. 16, p. 205-225, 1995.

NATAL, Caion Meneguello. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. *Anais do Museu Paulista*, v. 24, n. 2, p. 161-186, maio/ago. 2016.

PAULA JR., Josias de. Natureza e identidade: notas descoloniais para repensar o desenvolvimento. *REALIS*, Revista de Estudos AntiUtilitaristas e Poscoloniais, v. 3, p. 98-116, 2013.

REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. 2. ed. Recife: Ed. Universidade UFPE, 2016.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SIQUEIRA, Antonio Jorge de. *Labirintos da Modernidade*: memória, narrativa e sociabilidades. Recife: Editora UFPE, 2014.

SOARES, Paulo Marcondes F.; DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce K. M. (Org.). *A crítica de arte em Pernambuco no Século XX*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha*: presença do Teatro do estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-64). 2. ed. Recife: Editora UFPE, 2016.

CAPÍTULO I

Memórias, histórias e narrativas

O sertanejo e o Sertão de Ulysses Lins de Albuquerque

Antônio Jorge de Siqueira

João Henrique Lúcio de Souza

Introdução

O tema proposto neste artigo constitui uma reflexão acerca das memórias e de suas narrativas sobre o Sertão e o sertanejo na obra memorialística de Ulysses Lins de Albuquerque, que se apresenta como um dos autores mais representativos desse tipo de expressão literária por desenvolver obra de poesia e prosa como um memorialista, ou seja, como alguém que procura, por meio do registro de fatos pretéritos, a preservação ou o testemunho de uma região, de um tempo, de um povo, em seus aspectos humanos, sociais, culturais e ecológicos.

Ulysses Lins de Albuquerque nasceu em Sertânia (PE) no dia 9 de maio de 1889. É filho de Manuel Coelho Lins de Albuquerque e de Teresa Lins de Siqueira. Funcionário público, bacharelou-se em Ciências Jurídicas pela Faculdade de Direito de Recife em 1927. Foi coletor estadual e agente fiscal do Imposto de Consumo em Pernambuco e, transferido para São Paulo em 1938, aposentou-se

em 1940. Além de ter exercido estas atividades, atuou na indústria agropecuária e praticou a advocacia até 1945.

No pleito de dezembro desse mesmo ano elegeu-se deputado federal por Pernambuco à Assembleia Nacional Constituinte, na legenda do Partido Social Democrático (PSD), assumindo sua cadeira em fevereiro de 1946. Preocupado com o andamento das obras realizadas pela Companhia Hidroelétrica do São Francisco (Chesf), destacou-se na defesa da construção da usina hidrelétrica de Paulo Afonso.

Após a promulgação da nova Carta, em 18 de setembro de 1946, passou a exercer o mandato na legislatura ordinária, tornando-se membro da Comissão de Transportes e Comunicações da Câmara. Reelegeu-se deputado federal nos pleitos de outubro de 1950 e de 1954, e, ao final do último mandato, em janeiro de 1959, deixou a Câmara, não voltando a exercer cargos públicos eletivos.

Foi membro da Academia Pernambucana de Letras (APL) e seu representante na Federação das Academias do Brasil, sócio do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP) e membro do Instituto Genealógico de Pernambuco. Faleceu no Rio de Janeiro, em 29 de dezembro de 1979.

Foi casado com Rosa Bezerra Lins de Albuquerque, com quem teve nove filhos, entre os quais Etelvino Lins, que foi interventor em Pernambuco, em 1945, constituinte, em 1946, senador, de 1946 a 1952, governador de Pernambuco, de 1952 a 1955, ministro do Tribunal de Contas da União, de 1955 a 1959 e de 1963 a 1969, e deputado federal, de 1959 a 1963 e de 1971 a 1975.

Publicou *Pedúnculos* (1916), *Ao sol do Sertão* (poesia, 1922), *Mestres e discípulos* (1927), *De joelhos* (com o pseudônimo de Bilac Sobrinho, 1930), *Livro de Inah* (1933), *Um sertanejo e o Sertão* (memórias, 1957, com uma segunda edição em 1976), *Chico Dandim* (romance, 1974), *O boi de ouro e outras histórias* (1975), *Fogo e cinza*, *Sertão mártir*,

Hino à gleba, Alma da terra, Estrada de espinho, Moxotó brabo (1979), *Sol poente e Três ribeiras* (1971).

Colocando-se como caixa de ressonância de vozes do passado e porta-voz dos que não têm espaço para suas falas, Ulysses nos traz, literária e historicamente, a existência e a decomposição de um mundo submetido ao processo de modernização que atingiu o campo brasileiro, notadamente o Sertão nordestino, desde inícios do século passado.

A tríade memorialística de Ulysses (*Um sertanejo e o Sertão, Moxotó brabo e Três ribeiras*) poderia ser analisada com base em Halbwachs (2004), que trabalha o conceito de história e de memória histórica, afirmando que elas se instituem quando se apaga toda a participação emocional, bem como, toda a experiência concreta individual das pessoas, a fim de se “reconstruir” um período, um momento. Esta é sua concepção de História, como memória coletiva:

[...] não se pode concentrar num único quadro a totalidade dos acontecimentos passados senão na condição de desligá-lo da memória dos grupos que deles guardavam a lembrança, romper as amarras pelas quais participavam da vida psicológica dos meios sociais onde aconteceram, de não manter deles senão o esquema cronológico e espacial. Não se trata mais de revivê-los em sua realidade, porém de recolocá-los dentro de quadros nos quais a história dispõe os acontecimentos, quadros que permanecem exteriores aos grupos [...]. (HALBWACHS, 2004, p. 90).

Entendemos que Ulysses Lins não pretendeu fazer uma “reconstrução”, mas uma “reconstituição” de época, baseando-se, em cada frase escrita, em cada verso, na importância da experiência pessoal para se fazer História. Por essa perspectiva, o autor pode ser identificado na concepção de Bergson (1990), no seu clássico *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, onde se

desenvolve a ideia de que a memória se faz, principalmente, de lembranças, das imagens vividas.

Em seus trabalhos, Ulysses Lins dirá que viu, ouviu, sentiu, conviveu, conheceu ou ouviu falar de todo fenômeno que aborda. É, portanto, o típico escritor que faz a história de seu mundo a partir das emoções humanas, suas e de seus personagens, pretendendo registrá-las em sua obra de memória. Dessa forma, o trabalho está organizado em quatro partes. Na primeira, tentamos caracterizar o Sertão, como é apresentado por Ulysses Lins, em um espaço geográfico que ele situa como “Sertão de Pernambuco”, muito perto do agreste e muito próximo do próprio Sertão, uma porta de passagem. Este espaço geográfico é também o personagem principal de sua obra, centrada no Sertão pernambucano. Dir-se-ia que esta última faixa de terra a oeste, terminando nos sertões do Piauí, constitui tanto o espaço quanto o universo literário do autor.

Em seguida, analisaremos a percepção do autor sobre o que seja o Sertão, ainda atrelado à tradição da historiografia colonial quando se referia ao próprio conceito de Sertão, começando por aquilo que Siqueira (2014) chama de narrativas fundadoras, seus desdobramentos e suas representações. Na terceira parte, Ulysses Lins é descrito como um clássico “narrador benjaminiano”, caracterizando suas *passagens* dentro das categorias de *experiência* (*Erfahrung*) e *vivência* (*Erlebnis*) para demonstrar as mudanças provocadas ante o advento do mundo tecnicista e capitalista na percepção de passagem do tempo, afetando tanto a memória quanto o próprio ato de narrar do autor.

Por fim, a memória como “experiência” de Ulysses que nos reporta novamente ao que Benjamin (1994), em *O narrador*, se referia à marca da *experiência* (*Erfahrung*) como instituinte do ofício do bom narrador, que é um sábio e, enquanto tal, sabe dar bons conselhos e tem o tempo todo para escutar os interlocutores. Assim, Ulysses dirá que viu, ouviu, sentiu, conviveu, conheceu ou ouviu

falar de todos os fenômenos que ele aborda. É, portanto, o típico narrador que faz a história de seu mundo a partir das emoções humanas, das suas e de seus personagens presentes em sua obra de memória.

O espaço de memórias e narrativas

Tendo nascido em Sertânia (PE), no Moxotó pernambucano, a admiração pela obra memorialística de Ulysses Lins de Albuquerque cresce no país inteiro por uma coincidência muito honrosa para os seus leitores. No seu livro *Três ribeiras* (1971), fala dos rios de sua infância: Pajeú, Moxotó e Ipanema. Periódico, o rio Moxotó, como a maioria dos rios e riachos secos do semiárido nordestino, ora é um espraído arenoso ponteados de cacimbas de água salobra, com seu leito atravessado por caminhantes humanos e animais, ora é uma fúria de água, anunciada aos gritos pelos moradores da ribeira: “*Lá vem a cheia....!*” Arrastando barro, animais, vegetação e, algumas vezes, pessoas mortas, o rio invade todo o leito seco, levando casas e pontes, atraindo a população deslumbrada, com assunto para muito tempo e esperanças de riqueza. Rio cheio, mesa farta, cantoria das lavadeiras, planos de negócios e trabalho da plantação.

Ulysses não é um narrador que conhece o Sertão apenas de leitura. Ele nasceu nas cabeceiras do rio, que deságua no São Francisco, que leva em sua correria para o mar a terra, a curiosidade, os sonhos e desenganos do povo das “beiras do Moxotó”. Como escritor, qual foi a recepção dos críticos às obras memorialísticas de Ulysses Lins? Já no Prefácio de Ivan Lins⁴ ao livro *Três ribeiras*, publicado por Ulysses em 1971, referindo-se às “estórias” narradas pelo autor, a certa altura afirma:

4 Ivan Monteiro de Barros Lins (1904-1975), mineiro, foi jornalista, professor e pertenceu à Academia Brasileira de Letras (ABL).

São “estórias” que refletem aspectos típicos do Nordeste, e, colhidas, com fidelidade, diretamente do natural, podem servir para documentar muitos romances do gênero vitoriosamente implantado pelo nosso saudosíssimo José Lins do Rego, pois é um painel, em largos traços, do seu estado sociocultural. Muitas das estórias contadas por Ulysses Lins constituem, na verdade, os entrecchos de novelas que lastimo não tenham sido escritas por ele próprio. Mas ele prefere ser apenas o narrador fiel do que viu e ouviu e se nega a ingressar no terreno da ficção. (ALBUQUERQUE, 1971, p. 17-18).

Aí fica evidenciado o perfil estilístico do autor. Entendemos que as obras memorialísticas ulyssianas não pertencem ao mundo da ficção, onde se incluem o romance, a novela e o conto. Sabe-se que este universo ficcional se caracteriza por uma narrativa elaborada de modo a emocionar e impressionar os leitores como se fossem reais. Nas narrativas memorialísticas ulyssianas, o termo “Sertão” como categoria não é mera ficção posto que é construída em sua maior parte a partir das narrativas de agentes sociais concretos em suas formas de existência material, suas crenças e valores, em seus discursos, por meio dos quais se veem e se representam como sertanejos. E que foram coletadas cuidadosa e seletivamente pelo autor.

Como já enfatizamos, o Sertão, tal como é narrado por Ulysses Lins, vai existir num espaço geográfico que ele, caracterizadamente situa como “Sertão de Pernambuco”. Quando os habitantes sertanejos falam do Sertão, isto, no Nordeste, significa a existência de várias visões, diferentes concepções, sendo, porém, muito importante a referência geográfica de que são portadoras, pois “o Nordeste, assim como o Brasil, não são recortes naturais, políticos ou econômicos apenas, mas, principalmente, construções imagético-discursivas, constelações de sentido” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 307).

Partindo-se do litoral para o oeste, encontram-se em seguida às Costas Atlânticas a Zona da Mata, o Agreste e o Sertão. Originário de

“Sertânia” (antiga Alagoa de Baixo), este novo nome que ele mesmo criou para a cidade onde nasceu, traz na sua onomástica toda a simbologia e pertinência de Sertão. Em sua obra, pois, nada mais sertanejo do que Sertânia. Não há dúvidas que Ulysses foi e continua sendo um grande leitor e intérprete do cenário cultural e histórico do Sertão; continua, também, até hoje, seu principal memorialista com suas incursões sociológicas e políticas muito ilustrativas da sociedade brasileira e nordestina.

Mas, se afirmando como sertanejo, não diz apenas que nasceu naquela região. Vai além, quando em sua narrativa evoca uma mundividência pontilhada de vivências. E, mais, onde o conhecimento do mundo a que pertence e que pretende trazer para o leitor descreve tanto a natureza como os tipos humanos, seus saberes, suas crenças mais representativas daquele universo. Para falar e contar os traços culturais daquela sociedade, entendemos que ele trabalha com a artesanaria de valores culturais centenariamente articulados aos chamados códigos de honra sertaneja, como o apego à terra de seus ancestrais, o profundo conhecimento de todas as particularidades daquela realidade e o estilo de vida que faz com que afirme o ser e sentir sertanejos. Aborda todos os vieses de uma realidade a partir de sua experiência como um sertanejo comum, principalmente ao tratar de fatos relativos à infância e à juventude quando, segundo ele, ainda não tomara conhecimento de outro mundo para além de suas plagas.

Narrativas fundadoras do Sertão

Cabe agora compaginar algumas das obras seminais de Ulysses Lins que se inspiram no Sertão pernambucano. Efetivamente, o *Sertão* que brota das memórias do autor em tela, ao menos no seu livro *Um sertanejo e o Sertão*, refere-se a um só e único Sertão, o do Moxotó, porém com inúmeros desdobramentos para outros sertões. Assim

como “[...] o Nordeste quase sempre não é o Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como foi nordestinizado” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 301), o Sertão do Moxotó em Ulysses Lins é polissêmico e por isso mesmo contempla todos os demais sertões. O que torna a sua obra original e ao mesmo tempo inspiradora e singular, prospectando o significado e a representação do que venham a ser esses sertões ulyssianos. Por ora, gostaríamos de deixar claro que a percepção do autor em análise sobre o que seja o Sertão tem muito a ver com o que a historiografia colonial narrava sobre o próprio conceito de Sertão, começando por aquilo que Siqueira (2014) chama de *narrativas fundadoras*, seus desdobramentos e suas representações.

Ulysses Lins de Albuquerque, referindo-se aos desbravadores e conquistadores do Sertão do Moxotó, faz referência a Pantaleão de Siqueira cuja fama é muito significativa do imaginário do Sertão, principalmente do Nordeste. Pantaleão era tido como “valentão”, bem como sua prole, João de Siqueira Barbosa, Antonio de Siqueira e outros... Afirma o autor: “[...] alguns saíram brabos, assim classificados pelos excessos a que eram levados, não sei se por temperamento ou por injunções do meio” (ALBUQUERQUE, 1971, p. 181). E conclui, fazendo reverberar as narrativas fundadoras (SIQUEIRA, 2014) com que os cronistas coloniais explicavam e concebiam essa realidade meio intangível e ao mesmo tempo fantasiosa que eram os sertões do Brasil, “[...] aquele Moxotó queimado de sol, segregado do mundo, escondido nas caatingas fechadas e ermas, ericadas de espinhos, terra ‘sem rei e sem lei’” (ALBUQUERQUE, 1971, p. 181).

Silva (2003), na sua tese de doutorado, destaca as dificuldades que alguns cronistas do século XVI enfrentaram nessa difícil tarefa de decifrar e traduzir para os “civilizados” senhores da açucarocracia do sistema colonial metropolitano o que significava o vocábulo e quais os desafios de enfrentar esse “outro” diferente, estranho, inóspito e exótico espaço longínquo, vagamente denominado naqueles tempos de *sertão* ou *sertões*.

Gabriel Soares de Sousa (1971), no *Tratado descritivo do Brasil*, obra datada de 1587, quando dos diálogos de Brandônio com Alviano, ao elogio daquele dirigido aos castelhanos como bons conquistadores e descobridores Alviano retruca-lhe dizendo que “não se deve atribuir aos nossos portugueses o nome de ruins conquistadores”. Brandônio discorda do seu interlocutor, fazendo uso de um argumento que, igualmente, será utilizado por frei Vicente do Salvador, na sua obra, que é a primeira *História do Brasil*, e que, segundo ele, é o seguinte: “Como não, se vemos que em tanto tempo em que habitam neste Brasil, não se alargaram para o Sertão para haverem de povoar nele dez léguas, contentando-se de, nas fraldas do mar, se ocuparem somente de fazer açúcares?” (ARAÚJO, 2000, p. 89).

Tempos após, Martinho de Nantes, nesse mesmo sentido, é bastante incisivo quando perpassa uma narrativa algo impressionista e surpreendentemente subjetivista, reafirmando o sentimento de estranheza de que fora tomado quando adentrava os sertões, nas suas andanças pastorais, pela margem esquerda do rio São Francisco: “entrando nas solidões vastas e assustadoras, fui surpreendido por um certo medo”. Saint-Hilaire (1975), botânico e viajante francês, que no início do século XIX se embrenhou pelas paragens do Sertão de Goiás e nascentes do rio São Francisco, também nos transmitiu sua impressão de europeu sobre o Sertão brasileiro com as seguintes palavras: “Há ali toda a melancolia do universo, com um sol ardente e os ardores do verão” (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 53).

Haverá uma inflexão com as narrativas do historiador cearense Capistrano de Abreu (1988) no capítulo IX de seu *Capítulos da história colonial*. Efetivamente, ele se propõe avançar na etnografia dos sertões, sinalizando que essas subjetividades de estranhamento, medos e desconfiças com o tempo evoluíram para um novo olhar que aliava a ousadia com a determinação dos sesmeiros, fazendeiros e vaqueiros, empreendedores de um espaço até então adverso para o imaginário da territorialidade colonizadora. Capistrano (1988),

nesse sentido, desconstrói aqueles imaginários medonhos do Sertão do século xvii. Segundo ele, o Sertão não seria o território dos horrores e dos terrores como fora visto e narrado até então. Afirma: “desvanecidos os terrores da viagem ao Sertão, alguns homens mais resolutos levaram família para as fazendas, temporária ou definitivamente e as condições de vida melhoraram” (ABREU, 1988, p. 141).

O verbo *desvanecer*, na língua portuguesa, tem vários significados e dois deles, particularmente, confirmam aquele imaginário litorâneo dos sertões protagonizado pela crônica fundadora de Martinho de Nantes, Pereira Caldas, Andreoni, Antonil e Cardim. Como relataram naquelas crônicas, o Sertão era o território do avesso civilizacional, do ignoto e do medo, onde “O que podemos encontrar de comum entre todos os discursos, vozes e imagens [...] é a estratégia da estereotipização” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 20). A criteriosa utilização por Capistrano de Abreu (1988) do verbo *desvanecer* significa que, no seu tempo, ainda se pagava tributo a um imaginário preconceituoso e sua narrativa realça dois aspectos relevantes. Efetivamente, *desvanecer* é conotativo de um primeiro sentido que é *fazer desaparecer, extinguir-se, dissipar-se, desfazer-se*; igualmente, de um segundo sentido: *tornar brando, acalmar, aliviar, lenir*. Capistrano, portanto, desconstrói aquele imaginário aterrorizante que demarcava, até então, a penetração e o povoamento do espaço Sertão como aventura ameaçadora e narrativas fantasiosas.

Portanto, a conotação polissêmica do verbo *desvanecer* confirma a negatividade medonha com que a crônica até então narrara o Sertão, e que não se pode ignorar. É algo, pois, que poderá ser lido nas linhas e entrelinhas dos vários significados do verbo *desvanecer*. Capistrano quebra com o modelo tenebroso das primeiras narrativas e memórias do Sertão, trazendo novos aspectos como base para a narrativa, as memórias e a cultura do Sertão. Com sua narrativa, temos, portanto:

- 1º. *Desconstrução e ressignificação*, este é o primeiro legado de Capistrano, que desconstrói uma narrativa fundadora do europeu e do colonizador sobre o Sertão brasileiro;
- 2º. *A casa (parentela), o poder e a economia* seriam um segundo legado inovador posto em relevo nessa narrativa capistrana na medida em que ela dá conta de como a fazenda sertaneja configura um espaço isolado e autônomo de sociabilidades, de convivências e de subsistência. Narrando, por exemplo, as melhorias da vida nas fazendas de gado, ele detalha em pormenores muitas dessas benfeitorias: “casas sólidas, espaçosas, de alpendre hospitaleiro, currais de mourões por cima dos quais se podia passear, bolandeiras para o preparo da farinha, teares modestos para o fabrico de redes ou pano grosseiro, açudes, engenhocas para preparar rapadura, capela e até capelães [...]”. Vemos como a narrativa institui um fazendeiro abastado, empreendedor, trabalhador, decidido. Deixa entrever também que a fazenda é um espaço familiar, social, econômica e politicamente autônomo (SIQUEIRA, 2010). A casa com a parentela, aí, é uma república *sui generis*, onde não faltam o alpendre hospitaleiro, o curral para meação do gado, a capela dos santos protetores e o padre capelão com rarefeitas desobrigas;
- 3º. *Traços barrocos* seriam a nosso ver um terceiro aspecto relevante a ser destacado nessa narrativa capistrana do Sertão nordestino. Ainda segundo ele, a fazenda, o fazendeiro, a parentela e o cabedal de bens dessas paragens, vistas durante muito tempo como o inverso civilizado do litoral, o ignoto e o avesso da civilização lusa, têm no realce de sua visibilidade barroca os elementos nodais da desconstrução desse legado fantasioso e medonho do Sertão. Ele, efetivamente, chama a atenção para as condições de vida do Sertão que melhoraram, não apenas porque as fazendas têm no seu entorno capelas e currais, mas porque o fazendeiro “tem cavalos de estimação, negros africanos, não como fator econômico, mas

como elemento de magnificência e fausto e que apresentaram-se gradualmente como sinais de abundância” (ABREU, 1988, p. 166, grifo nosso).

O sertão capistrano seria, desse modo, um mundo que se configura e se distingue pelos laços marcantes de uma mundividência e, de per-meiio, de uma subjetividade barroca. Não é apenas o litoral senhorial que é barroco. O Sertão com seu crisol de aventura e bravatas, com sua sociabilidade clânica, seu poderio familiar, sua religiosidade corporal e sensorial, seu cristianismo sacramentalista, seu catolicismo messiânico e sua espiritualidade beata, ele também será marcadamente barroco⁵. Sem dúvidas, este é o Sertão que dá consistência à memorialística de Ulysses Lins até porque se trata de um espaço social e histórico experienciado e vivenciado pelo autor. É o que pretendemos verificar a partir de agora, compaginando algumas de suas obras.

Ulysses Lins, o narrador do Sertão

Nessa nova ideia de Sertão fundada por Capistrano, Ulysses, em sua tríade memorialística, se reporta a todo momento aos fatos acontecidos, evocados desde a sua meninice e revisitados pelas lentes de sua memória. É a verossimilhança que tem como contraponto a liberdade da imaginação ficcional. Aí está a imensa distância que separa narrativa histórica e narrativa ficcional (SIQUEIRA, 2010). Uma distância que distingue, sim, mas também um lugar-comum que as aproxima como narrativas, pois a memória é sempre representação e os fatos pretéritos só são representados por meio de narrativas, no presente. Ulysses se reporta aos fatos e ao tempo (matéria-prima da memória e da história), falando de alguns personagens do Moxotó, como o major Manuel Lopes e seu filho Francisco:

5 Referindo-se à Serra do Capim, Ulysses dirá, logo no início de *Um sertanejo e o Sertão*: “Sempre que posso vou até ali atraído que sou pelo magnetismo que o sertão exerce sobre mim. O sertão onde nasci e fui criado, para que, com um certo orgulho íntimo, possa dizer como Tobias Barreto: ‘*Sou um filho das plagas selvagens – onde o peito não teme bater*’” (ALBUQUERQUE, 1957, p. 117, grifo do autor).

Quando, aludindo ao major Manuel Lopes [...] prometi falar sobre ele, é porque achei oportuno reportar-me a uns tantos fatos através dos quais bem pode ser retratado o estado social da região naqueles finais de século. De fato, é oportuno, a meu ver, narrar uns certos episódios que ficariam sepultados no esquecimento se eu não os rememorasse nestes depoimentos, escritos ao correr da máquina – fatos cujos lances dramáticos me empolgavam a atenção de menino criado naquele meio em que, em verdade, a lei do mais forte era o que se impunha muitas vezes. (ALBUQUERQUE, 1971, p. 85).

Este trecho da obra de Ulysses, compatível com a nova abordagem narrativa de Capistrano, nos leva a pensar em Walter Benjamin (1892-1940), teórico associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, que nos legou dois textos seminais para análise da memória histórica e narrativa, bem como da crítica literária. O primeiro deles é o ensaio intitulado *O narrador* e, em seguida, o texto ficcional intitulado *Infância em Berlim por volta do ano 1900*.

Esses dois ensaios são textos clássicos para se exercitar a análise crítica das vicissitudes e contradições da modernidade ocidental que, no campo literário, se travestem da linguagem subjetiva da novela, do conto e do romance, em especial. Essa mesma modernidade era, igualmente, analisada com muita perspicácia pelo autor quando se tratava da reprodutibilidade da arte e dos costumes burgueses que estavam associados aos hábitos, ao consumo e ao gosto estético das modernas metrópoles do capitalismo ocidental, como Paris e Berlim.

O que isso tem a ver com a narrativa de *Um sertanejo e o Sertão*, de Ulysses Lins de Albuquerque? Para Benjamin (1994), nas três últimas décadas do século xx europeu, a modernidade ocidental, burguesa e capitalista, principalmente urbana, relegou para um segundo plano a tessitura das relações sociais, o que ele chama de *experiência* (*Erfahrung*), sabedoria e informação. Daí vem que o bom narrador,

segundo ele, é o viajante experiente porque tem novidades para contar, e este, como um artesão, imprime no barro, na madeira, no mármore, na narrativa o seu timbre e a sua marca (BENJAMIM, 1994).

Para Benjamin (1994), em *O narrador*, o mundo moderno, tecnificado e capitalista é o mundo dos sujeitos isolados que reproduzem suas *vivências* (*Erlebnis*). Estas subjetividades impõem dificuldades para nos comunicar e apontam três aspectos característicos dos tempos modernos: *excesso de informação*, na escola, onde aprendemos, mas não experienciamos. Conhecimento não é só informação, é dar sentido ao que somos e ao que acontece no dia a dia; *excesso de opiniões*, segundo Benjamin, a opinião é própria e particular de cada sujeito. O excesso de opinião faz com que não haja lugar para a experiência; enfim, *falta de tempo*, ela é um empecilho para a experiência. Porque na modernidade capitalista tudo é fugaz, instantâneo e efêmero. A obsessão pela velocidade nos impede de fazer conexões entre o acontecimento e a memória. O tempo para o conhecimento se tornou mercadoria.

Voltando ao caso da narrativa de Ulysses, ele evoca os tempos passados do Sertão em contraponto ao tempo da modernidade nas sociabilidades do início do século xx, referindo-se, mais de uma vez, ao seu *coronel-herói*, o velho Quinca Ingá, e pondo em relevo sua experiência nos inabaláveis laços de amizade:

É que as amizades dos outros tempos tinham a consistência das rochas de granito. Lá no meu sertão, os homens quando se tornavam amigos, iam ao sacrifício um pelo outro. [...] Se tocar no meu amigo, toca em mim. [...] E não havia nenhum aviso de interesse nessa solidariedade que quase sempre se transmitia de pai a filhos, a netos, sem solução de continuidade. Hoje... que tristeza! É o toma lá dá cá". (ALBUQUERQUE, 1971, p. 54).

E, finalmente, o aceno e o elogio da “experiência”:

Por isso, o José Vicente Lima de Carvalho Vasconcelos, afilhado do meu pai, desancava a *civilização moderna*, exaltando os velhos costumes dos homens antigos, de *têmpera forjada com aço coado* como enfaticamente dizia. E afirmava de maneira extravagante, que *o homem que lava o rosto todo dia de manhã, perde a vergonha*. (ALBUQUERQUE, 1971, p. 54, grifo nosso).

E, aqui, pode-se ver a marca pessoal do humor do narrador em sua narrativa, que conclui: “Mas a verdade é que ele sempre se mostrou coerente: pelo que me era dado observar, raras vezes levava água à cara” (ALBUQUERQUE, 1971, p. 54).

Ainda neste recorte analítico que evoca o narrador marcado pela experiência social e política da sociedade sertaneja, é interessante perceber como o autor evoca a experiência proverbial da violência no Sertão, que passa de pai para filho e os filhos dos seus filhos. Conta-nos Ulysses que, ali no Moxotó, existia um célebre capitão João de Siqueira Barbosa que dizia para todos ouvirem: “*João disse, João fez*” (ALBUQUERQUE, 1971, grifo do autor). Este era filho do velho português, Pantaleão de Siqueira Barbosa, cujo filho, Antônio de Siqueira, em certas ocasiões – quando contrariado –, repetia o que ouvia do seu pai: “Às vezes, para haver ordem, é preciso haver desordem” (ALBUQUERQUE, 1971, p. 120). E, igualmente, a proverbial naturalização da violência no interior do Sertão ao evocar as bizarrices de outro coronel, Manuel Inácio, que respondia aos que o censuravam pela extrema generosidade com que dava guarida aos criminosos e transviados da lei: “Meu filho, os bons já são protegidos por natureza. Os maus é que precisam de proteção” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 42). Este mesmo coronel Inácio, certo dia, respondeu aos que lhe comunicaram que seus cabras estavam se matando uns aos outros: “Não tem nada não, é isso mesmo: as cobras é para se engolirem umas às outras” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 42).

Sua narrativa é uma memória evocativa (SIQUEIRA, 2014) e ao mesmo tempo celebrativa do antimodernismo dos abastados

coronéis fazendeiros do Sertão; mais do que isto, carregado de um certo obscurantismo.

Eu [...] evocava a figura do velho obscurantista coronel Joaquim Bezerra – meu sogro – que me dizia há poucos anos: “Ora, esse povo está louco! Todos falam com alegria na próxima chegada da estrada de ferro, mas a verdade é que o trem só traz três coisas ruins para o lugar: gatuno, mulher-dama e epidemia”. [...] Também o velho Joaquim Cavalcanti [...] que residia num sítio próximo a Pesqueira e que nunca mais foi àquela cidade depois que o trem de ferro chegara ali! Dizia ele “que nunca torcera caminho a homem, quanto mais ao trem”. (ALBUQUERQUE, 1971, p. 236-237).

E, novamente, as marcas da narrativa sarcástica de Ulysses, zombando do carrancismo obscurantista dos coronéis do Sertão: “Assim, para evitar que viesse a ser esmagado, não queria atravessar a linha férrea” (ALBUQUERQUE, 1971, p. 237).

A memória como experiência

Em Ulysses, a memória tece a fala e a interlocução (SIQUEIRA, 2010). Sentados no alpendre da fazenda do velho Quinca Ingá, o autor rememora os vários assuntos de uma discussão animada entre vários presentes e relembra, de modo especial, a interlocução entre um respeitado coronel e um violeiro de nome Severino: “Não posso deixar de referir-me a uns tantos instantâneos daquelas palestras nas quais quem menos falava era eu, pois limitava-me a alguns apartes, incentivando a discussão, de aspectos pitorescos, surgida de vez em quando entre os dois” (ALBUQUERQUE, 1971, p. 264).

Nesses termos, a memória como “experiência”, em Ulysses, nos reporta novamente ao que Benjamin (1994), em *O narrador*, referia como marca da experiência (*Erfahrung*), que seria instituinte do ofício do bom narrador, que é um sábio e, enquanto tal, sabe

dar bons conselhos e tem o tempo todo para escutar os interlocutores. No ensaio ficcional de *Infância em Berlim por volta do ano 1900* (BENJAMIM, 1993), dedicado ao seu filho Stefan, o que ressalta é o tema da memória. Mas não se trata de relatos ao modo de crônicas e, sim, de uma outra viagem às profundezas da memória. Insisto: não se trata de um *conto*, mas, talvez, de um *canto*.

Nesse ensaio (BENJAMIM, 1993), o tempo é o contraponto do mundo das memórias com a modernidade. Em *Moxotó brabo* (ALBUQUERQUE, 1979), ao final dos anos de 1890, quase na mesma época da infância de Benjamin na Berlim europeia, Ulysses reporta-se, de um modo muito especial, à sua infância:

Essas e outras coisas, mil coisas interessantes que se passaram até os fins de 1897, quando meu pai transferiu residência para a vila, constituem um poético arquivo de reminiscências que eu guardo como um tesouro no fundo da alma, e que estou sempre a mirar, embevecido, através da lente das evocações. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 53).

Também nesse ensaio (BENJAMIM, 1993) existe um resgate das imagens que dão continuidade, de modo inconsciente, a uma memória mais ampla, que efetivamente ultrapassa a experiência individual, alcançando assim as marcas da história. Relendo Ulysses, damos inteira razão à tese benjaminiana da memória inconsciente. Se não, vejamos:

E como que estou a ver, com os olhos deslumbrados da infância, a paisagem pitoresca que se fixou indelevelmente na retina: a casa-grande, alegre e rumorosa; as casinhas dos moradores disseminadas por ali perto, a linda várzea em frente, por onde as ovelhas roíam a grama, enquanto os bem-te-vis, nelas pou-sando, catavam fragmentos de folhas do mato e de insetos entranhados na lâ; e se espalhavam os juazeiros, as baraúnas e as quixabeiras, frondes agitadas pelo vento, num murmúrio brando... (ALBUQUERQUE, 1979, p. 53).

Para melhor entendermos esta evocação ulyssiana, poderíamos nos valer de Proust (2002) que faz uma referência crítica à participação da consciência na *memória involuntária*. Mais do que isso, segundo o autor, a consciência não tem lugar relevante nela. Ao contrário, é na *mémoire volontaire* que a inteligência, isto é, a consciência poderá fixar os acontecimentos de forma que deles pouco se encontre de sua força inicial. A *memória voluntária*, desta forma, requer os acontecimentos retidos por meio do trabalho da consciência, diminuindo a efetividade com que tais acontecimentos nos impactam e nos modificam. A experiência que daí pode resultar, com isso, é considerada *vivência*. A *memória involuntária*, ainda assim, retém do acontecimento sua força inicial. Ele pode ser revivido, entretanto, somente mediante o acaso. Isto é, a consciência, tendo uma mínima ou nenhuma participação na *memória involuntária*, não explora os acontecimentos por meio da memória de forma que possamos por vontade própria relembrar algo. Os acontecimentos dependem de objetos que só ao acaso nos atingem para serem rememorados. Citando Proust, Benjamin nos esclarece:

Por isso Proust não hesita em afirmar, em síntese, que o passado “está escondido, fora do domínio e do alcance da nossa inteligência, em algum objeto material [...] de que não suspeitamos. Depende do acaso encontrarmos esse objeto antes de morrermos, ou não o encontrarmos”. (BENJAMIN, 2015, p. 108-109).

Em *Infância em Berlim* (BENJAMIM, 1993) temos, finalmente, dois polos bem nítidos. De um lado, como na trilogia de Ulysses Lins, o polo do narrador que se anima em penetrar nos desejos infantis que são representados pelos sonhos e acontecimentos recordados:

E como que estou a ver os mandacarus, perfilados, agressivos – lembrando espectros de estranhos guerreiros, resistindo às inclemências da natureza, mas em certa época enfeitados de

súbito com as flores níveas, abertas ao sereno da noite –, prenúncio de trovoadas, na crença do sertanejo [...] e aquela pedra ao lado do curral, isolada, no meio da planície, em frente à qual às vezes “brincávamos de missa” porque, pela configuração, ela nos lembrava um altar. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 53, grifo do autor).

De outro lado, movida pela consciência das vivências modernas, aparece nele, como adulto, a criança que participou dos acontecimentos, voltando-se agora para o novo. E, como cosmopolita, observa as transformações contínuas das novidades, frequentemente destrutivas. Não há como esconder um sabor de nostalgia, de desânimo e de angústia. É o *spleen* do poeta Charles Baudelaire (1991), que se debruçara sobre a fragmentação da experiência humana nas metrópoles modernas:

Hoje, que resta daquele “mundo desmoronado”? Os torrões da casa velha, destruída pelo vandalismo primitivo dos herdeiros desavindos, na disputa dos seus despojos – como um tufão violento, numa noite de tempestade, derruba todas aquelas belas árvores que enfeitavam o pátio. [...] E os vetustos mourões das porteiras do curral... as cancelas pênseis... as cercas derreadas... enfim, tudo o que ainda fala das evocativas tradições daquele sítio outrora cheio de vida e encanto, da casa-grande – o oásis de ternura humana, em meio à aridez ambiente – sob cujos torrões repousa o “paraíso perdido” de minha infância, naquela paz que Saint-Exupéry chamou – “a paz dos reinos silenciosos”. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 53-54).

Em sua clássica trilogia de memórias, *Três ribeiras* (1971), *Um sertanejo e o Sertão* (1957) e *Moxotó brabo* (1979), Ulysses faz um trabalho de análise dos tipos sertanejos na política, festas folclóricas, os trabalhadores, os tipos regionais. Mas onde ele investe no problema do “Sertão nação” vai ser em sua obra poética que, aqui, não pretende ser nosso objeto de análise.

Conclusão

Aí está o Sertão de *Um sertanejo e o Sertão*, assim como outros dos seus livros dedicados ao Sertão do Moxotó como *Moxotó brabo e Três ribeiras*. O Sertão cujas memórias e reminiscências remontam aos anos finais do século XIX e inícios do século XX. Um Sertão, conforme vimos, que já fora objeto de decifração e de narrativas no período colonial, passando por outras prospecções como as de Capistrano de Abreu, outras abordagens como as de Euclides da Cunha. A essas narrativas e imaginários do Sertão ou dos sertões do Brasil junta-se esta de Ulysses Lins, bem próxima de uma outra narrativa publicada em 1956, ela também seminal, mas não memorialística como a de Ulysses Lins, que é *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (2019).

Duas narrativas, dois estilos, mas um só e mesmo objeto: o Sertão sob o signo da vida e da morte, da afeição e da violência, dos jagunços e dos coronéis, das veredas e dos descaminhos, das travessias e das chegadas, das cidades e dos ermos. Sertões de vivências que alimentam narrativas sejam elas ficcionais ou verossímeis. Como dizia, se o objeto é o mesmo, os estilos é que são diferentes. No *Grande sertão* de Guimarães, prevalece um Sertão estilizado, despedaçado, atomizado e que se redefine e se ressignifica na subjetividade de cada personagem, em cada momento das andanças, em cada situação da vida errante. Esse Sertão, diferente do de Ulysses, não tem lugar e muito menos se encaixa num tempo definido. É de todo momento, está em qualquer lugar simplesmente porque está dentro de nós e, quando menos esperamos, ei-lo aparecendo.

Já no Sertão de Ulysses a vivência e a experiência falam mais forte e ele institui uma narrativa sedentária, nos interstícios da memória às margens do rio do Moxotó. Mas, aqui e ali, ele ora se contrapõe, ora se funde e se confunde com as caminhadas nômades dos sertões das Gerais. Ambos sobrevivem nas semânticas das palavras, na

oralidade de cada contador de estórias: construídas umas, caso da artesanaria linguística, cantadas outras, seja na sensualidade homoerótica de Diadorim, seja na musicalidade saudosista da narrativa histórico-poética de Ulysses. Ambos os sertões, ambas as narrativas, ambas as sociabilidades parecem ser épicas e transgressoras, mesmo sendo conservadoras: nelas a violência se ressignifica na paixão pelo Outro e pela gleba e a luta parece se regenerar no afeto.

O Sertão ulyssiano é singular porque é uma fantástica lição de afetividade, do mesmo modo que o de Guimarães transparece como uma torrente e um manancial de violência e paixões. Entretanto, os fatos e acontecimentos narrados em *Um sertanejo e o Sertão*, a violência do poder dos coronéis, o mando prepotente das parentelas, o medo e o pavor espalhado pelos cangaceiros, as lealdades e fidelidades do mandonismo político, a aversão ao progresso humano, o apego aos valores e preceitos da religião, assim como o apego à terra e às crenças populares dos sertanejos do Moxotó são característicos da mundividência e da experiência sertaneja do seu autor.

Único quando canta sua flora e sua fauna, especial quando fala das pessoas, dos pobres, dos humildes, dos serviçais, dos letrados, dos abonados, dos poderosos, dos políticos, dos prepotentes. Generoso quando se refere aos seus ancestrais. Irônico quando desfila o rosário de carrancismo dos velhos coronéis. Saudoso no modo de narrar as pegas-de-boi dos vaqueiros das fazendas. Detalhista quando enumera as razões com que a gente simples defende suas crendices e seus medos ancestrais.

Devoto e respeitoso quando se refere às festas católicas da velha Alagoa de Baixo, das noites de novenas e das tertúlias das famílias dessa cidade. Preciso quando conta o ritual pouco republicano das eleições a bico de pena, na sacristia das igrejas do Sertão. Excessivamente detalhista na narrativa dos seus deslocamentos a lombo de burro pelo interior dos sertões, vencendo medos de assalto e o cansaço das distâncias tiranas das estradas de terra batida.

Amoroso e suficientemente terno com o Sertão, a memória de sua gente e familiares, como sua filha diletta, Inah. Ulysses Lins é, benjaminianamente falando, o grande narrador do Sertão. Simplesmente único. Ulysses é como a flor de mandacaru.

Referências

ABREU, J. Capistrano de. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1988.

ABREU, J. *Capítulos de história colonial*. São Paulo: Itatiaia, 1988.

ALBUQUERQUE, Ulysses Lins de. *Três ribeiras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

ALBUQUERQUE, Ulysses Lins de. *Moxotó brabo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ALBUQUERQUE, Ulysses Lins de. *Um sertanejo e o Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4. ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

ARAÚJO, Emanuel. Tão vasto, tão ermo, tão longe: o Sertão e o sertanejo nos tempos coloniais. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *Revisão do paraíso: os brasileiros e o estado do Brasil em 500 anos*. São Paulo: Ed. Campus, 2000. p. 45-91.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris (pequenos poemas em prosa)*. Tradução de António Pinheiro Guimarães. Relógio D'Água: Lisboa, 1991.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 1*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta do ano 1900. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 2: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 71-142.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução e organização de João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2015.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

PROUST, Marcel. Uma entrevista com Marcel Proust. In: PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2002. p. 275-277, v. I.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*: “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1975.

SILVA, Kalina Vanderlei Paiva da Silva. *Nas solidões vastas e assustadoras: os pobres do açúcar e a conquista do Sertão de Pernambuco nos séculos XVII e XVIII*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

SIQUEIRA, Antônio Jorge de. *Sertão sem fronteiras: memórias de família sertaneja*. Recife: Editora da UFPE, 2010.

SIQUEIRA, Antônio Jorge de. *Labirintos da modernidade: memória, narrativa e sociabilidades*. Recife: Editora UFPE, 2014.

sousa, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil*. 5. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me003015.pdf. Acesso em: 11 set. 2020.

CAPÍTULO II

O Naturalismo como projeto e os descompassos do real

Uma leitura de *O mulato*, de Aluísio Azevedo

Fábio Andrade

Introdução

Há um consenso na crítica brasileira de que o romance *O cortiço* (1890) é a obra mais importante de Aluísio Azevedo. Isso se deve em grande medida ao fato de que o romance concretiza as premissas de um projeto inspirado no Naturalismo. Carlos Nejar nomeia *O cortiço* de obra-prima (NEJAR, 2007, p. 160). Luciana Stegagno-Pichio (1997) o aproxima de *Assomoir*, de Émile Zola.

O mesmo motivo, entretanto, que transforma o romance de 1890 em obra-prima é apontado, geralmente, como o fator de deflação de seu valor literário: a adesão do romance de Azevedo ao Naturalismo o transforma no discípulo de uma corrente literária considerada ora uma exasperação do realismo (acentuando seu inviável anseio de capturar a realidade), ora um estilo deselegante e pouco artístico. Afrânio Coutinho chega a afirmar que “O Naturalismo foi um movimento gorado no Brasil” (COUTINHO, 1978, p. 194). Apenas

recentemente a crítica tem lançado as bases para uma reflexão mais apurada sobre a tendência¹.

Diante de *O cortiço*, a obra *O mulato*, de 1881, tende a ser considerada menor em decorrência daquilo que a historiografia literária tomou como seu caráter transicional. São fortes, ainda, em sua textura e trama, certos elementos românticos. Em função disso, é considerada uma obra imatura, quando comparada ao que Azevedo, como partidário do Naturalismo, viria a produzir. Uma mudança de perspectiva pode sugerir que a obra se mostra interessante justamente por essa condição cambiante, por algo que, à primeira vista, parece a expressão de uma indecisão. Proponho ler essa particularidade de *O mulato* de outra maneira. Menos como uma incapacidade de se descolar plenamente da estética romântica, e mais como o esforço consciente de implementar um projeto, reconhecível inclusive em certos expedientes estilísticos.

Assim, a mistura de elementos românticos e naturalistas, ao invés de justificar a inferioridade do romance, transforma-se em foco de um interesse específico: os procedimentos que podem ser interpretados como sintoma desse esforço de implantação do Naturalismo na ficção brasileira. Quando a indecisão é, na verdade, uma estratégia de adaptação.

O desajuste entre discurso científico e a realidade da província

No romance *O mulato*, de Azevedo, é notória a diferença entre o mundo europeu de onde retorna o protagonista – Raimundo – e a provinciana São Luís do século XIX. De volta ao Maranhão para liquidar questões financeiras relacionadas com o legado do pai, Raimundo a princípio não sente o peso de sua descendência negra.

¹ É exemplar, nesse sentido, a tese de Haroldo Ceravolo Sereza, intitulada *O Brasil na Internacional Naturalista: adequação da estética, do método e da temática naturalistas no romance brasileiro do século 19*, defendida em 2012.

Essa “marca”, que o coloca na mira da mentalidade escravista da atrasada província, só se revela plenamente quando ele pede a mão de sua prima, Ana Rosa, ao tio. Manuel Pescada recusa sua filha e acaba confessando, após a insistência de Raimundo, o motivo da negativa. A partir desse ponto, a aparente alforria concedida pela educação estrangeira desaparece, e Raimundo se dá conta de que certa aversão já o cercara, ancorada no estigma racial.

Para além da condição racial do personagem, tema que confere ao romance o estatuto de libelo abolicionista, outro componente do perfil de Raimundo pode fornecer o ponto de partida de minha reflexão: sua apresentação como um jovem adepto do racionalismo científico da segunda metade do Oitocentos. A passagem em que Ana Rosa se declara a Raimundo revela traços de sua cultivada juventude:

O ambiente fizera-se de um tom morno e duvidoso, em que havia mescla de claridade e sombra. Ela, depois de varrer o olhar em torno de si, assentara-se na cama e tomara, distraidamente de uma cadeira ao lado, no lugar do velador, um tratado de fisiologia que o rapaz estivera a ler na véspera, antes de dormir, e que havia deixado junto ao castiçal, marcado pela caixa de fósforos. [...] Ao abrir o livro, Ana Rosa soltou logo uma envergonhada exclamação: dera com um desenho, em que o autor da obra, com a fria sem cerimônia da ciência, expunha aos seus leitores uma mulher no momento de dar à luz o filho. (AZEVEDO, 1945, p. 138).

O tratado de fisiologia sobre a cadeira denuncia os valores científicos de toda uma educação europeia e ilustrada que se refletem na visão de mundo do jovem. O espanto de Ana Rosa, diante da apresentação da concepção com “a fria sem cerimônia” da ciência é só a ponta do *iceberg*; o índice de uma realidade atrasada que, inevitavelmente, entrará em choque com os anseios e a intrepidez do protagonista. Apesar de vasto o mundo que Raimundo conhece, será impossível rimar a província com a Europa civilizada.

Essa mesma mentalidade de rapaz formado em Direito em Coimbra, e de cultivado interesse pela ciência, leva-o a considerar com impaciência as circunstâncias em que a prima se declara: “Era levá-la à igreja, em público, com decência, ao lado da família! e não tê-la ali, a lacrimejar no seu quarto às escondidas, romanticamente! Não! não admitia! Era simplesmente ridículo!” (AZEVEDO, 1945, p. 143). Ao longo da narrativa, à medida que cresce a paixão, o personagem de Raimundo vai se transformando – não ao ponto de abandonar completamente a razão refinada aprendida no estrangeiro, mas suficientemente para se mostrar abalado pelo preconceito e subjugado pelo amor². O perfil inicial, entretanto, já se mostra útil para evidenciar esse jovem que, superadas as searas românticas da vida de estudante, encaminha-se para outra conformação de espírito.

Outro exemplo importante do choque entre Raimundo e a mentalidade provinciana é protagonizado por ele e pelo tio. Em viagem com Manoel Pescada para resolver a venda das terras herdadas, Raimundo conhece o lugar onde o pai foi assassinado. Encontram-se diante da cruz erguida no lugar em que José foi morto, e o tio se espanta com a recusa de Raimundo em rezar pela memória do pai. O trecho estabelece a clara oposição entre uma atitude que valoriza a ciência e a reverência às tradições religiosas:

Raimundo não pôde conter uma risada, e, como o outro se formalizara, acrescentou em tom sério que “não desdenhava da religião, que a julgava até indispensável como elemento regulador da sociedade. Afiançou que admirava a natureza e rendia-lhe o seu culto, procurando estudá-la e conhecê-la nas suas leis e nos seus fenômenos, acompanhando os homens

2 “Com franqueza toda a obra de uma geração inteira de investigadores da ciência; tudo quanto ensinam as melhores academias, não vale a boa lição que em algumas horas de passeio ao seu lado me dá a natureza, a grande mestra! Com esta única lição renasce-me a mocidade que eu estupidamente me empenhava em sufocar! Sinto-me disposto a ser feliz, sinto-me capaz de amá-la, minha querida amiga!” (AZEVEDO, 1945, p. 153).

de ciência nas suas investigações, fazendo, enfim, o possível para ser útil aos seus semelhantes, tendo sempre por base a honestidade dos próprios atos”. (AZEVEDO, 1945, p. 221).

Percebendo a indignação do tio, Raimundo se contém e, ao procurar se justificar, apresenta a maneira puramente intelectual com que se relaciona com a religião, encarando-a como um cientista encara os fenômenos da natureza. A simetria entre natureza e religião como objetos de interesse de uma mentalidade culta reforça o ponto de vista científico em ascensão na época, sugerindo inclusive o paralelo entre ciências naturais e ciência social, que encara o fenômeno religioso de maneira bem diversa da do pensamento teológico.

Se por um lado Raimundo representa a emergência de uma mentalidade que, amadurecendo, supõe deixar a sensibilidade romântica da primeira juventude para trás; por outro, a valorização da ciência e o cientificismo decorrente dela refletem um movimento mais amplo, levado a cabo por uma intelectualidade que identifica na religião uma visão anacrônica e atrasada do mundo. Os valores naturalistas aparecem assim como diametralmente opostos aos valores mais comuns à sociedade brasileira oitocentista, principalmente a da província³. Embora o discurso científico goze de prestígio, apenas uma pequena parcela de indivíduos se apropria efetivamente dele, integrando-o numa perspectiva de saber produtivo que ultrapasse aquilo que podemos chamar de modismo cientificista. Nas palavras de Lilia Schwarcz:

3 Apesar disso, esse mesmo espírito científico acomoda-se ao ponto de não pôr em questão a desigualdade racial que fundamenta a sociedade oitocentista brasileira. Segundo Lilia Schawrcz: “Em meio a um contexto caracterizado pelo enfraquecimento e final da escravidão, e pela realização de um novo projeto político para o país, as teorias raciais se apresentavam enquanto modelo teórico viável na justificação do complicado jogo de interesses que se montava” (SCHWARCZ, 2020, p. 24).

O que se valorizava nesse momento, porém, não era tanto o avanço científico, entendido enquanto incentivo a pesquisas originais, e sim uma certa ética científica, uma “cientificidade difusa” e indiscriminada. Tanto que se consumiram mais manuais e livros de divulgação científica do que obras ou relatórios originais. A ciência penetra primeiro como ‘moda’ e só muito tempo depois como prática e produção. (SCHWARCZ, 2020, p. 41).

É esse modismo cientificista, essa “cientificidade difusa”, para usar a expressão da própria Lilia Schwarcz, que irá conviver com a mentalidade carola. Em certa medida, é a própria literatura a principal responsável por introduzir esse *frisson* científico, sintonizada com os pressupostos deterministas: “Com efeito, a moda cientificista entra no país por meio da literatura e não da ciência mais diretamente” (SCHWARCZ, 2020, p. 43). O que se deveria, por outro lado, ressaltar é que, diferentemente do que pensa Schwarcz – ao afirmar que essa literatura aparentava “guardar mais respeito às máximas científicas evolutivas do que à imaginação do autor” (SCHWARCZ, 2020, p. 44) –, a literatura sempre tensiona certos lugares descontraídos entre seu fazer e a ciência, de modo a minar esse processo de identificação. Isso, independentemente do fato de projetos como os do Naturalismo se pautarem pela busca deliberada de um efeito de real, para usar a expressão de Barthes.

Quem nos oferece um exemplo disso é Antonio Candido, chamando atenção para a relação “arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente [...]” (CANDIDO, 2006, p. 17). Sustenta Candido seu ponto de vista lembrando o texto de um médico, amigo de Aluísio Azevedo, que fora por ele consultado a respeito do tempo do efeito da estricnina, durante a composição do romance *O homem*, de 1887. Segundo o próprio Fernandes Figueira, a quem Azevedo recorreu em busca das informações científicas

sobre a substância, o escritor acabou por ignorar os dados científicos e deu ao veneno uma ação mais rápida e expressiva em busca de um efeito mais dramático (CANDIDO, 2006, p. 17-18)⁴.

No momento, porém, mais do que reconhecer o caráter incontestavelmente deformante do princípio ficcional, interessa-nos como esse discurso literário que se aproxima da ciência, elaborando esse efeito de real, funcionou em certa medida como crítica à mentalidade dominante da sociedade brasileira oitocentista. Sem necessariamente romper com a estrutura profunda em que se ancorava nossa cultura racista, como assinala Lilia Schwarcz.

O tensionamento irônico

O discurso irônico, que ganha um espaço considerável com a estética romântica, comparece também nos textos realistas e naturalistas, assumindo, entretanto, conformação peculiar. Cabe apontar de que modo a ironia se constitui e quais as inúmeras funções que ela adquire como estratégia narrativa capaz de traduzir o esforço de implementação do Naturalismo. Nesse sentido, ela assume as seguintes configurações: 1) corrosão da sensibilidade e de certas modalidades subjetivas marcadas por valores românticos, como a religiosidade e o nacionalismo ufanista; e 2) denúncia do modismo científico no que ele apresenta de caricato e superficial. Vou me concentrar na primeira configuração por acreditar ser a mais útil para apresentar a aguda consciência artística que regeu o esforço de implantação do Naturalismo a partir de uma obra como *O mulato*. Além disso, o caráter fronteiro próprio da ironia, como a encontramos em Massaud

4 Oportuno citar a observação de Sonia Brayner que escreve, no segundo capítulo de seu *Labirinto do espaço romanesco*: “[...] ainda que Zola afirme em *Le Roman Experimental*, que a imaginação não tem mais emprego, a intriga pouco importe para o romancista despreocupado com exposição ou clímax, a prática de seus romances não reflete sistematicamente a teorização” (BRAYNER, 1979, p. 34).

Moisés – “A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades” (MOISÉS, 1995, p. 295) –, favorece a ideia de tensão entre duas perspectivas diferentes, no caso, a romântica e a realista.

Um elemento importante para começar a refletir sobre o papel da ironia é o discurso das personagens, assim como o comportamento delas diante das questões que a realidade maranhense impõe. São encontrados com muita facilidade exemplos da contradição entre a religiosidade cristã e uma absoluta falta de empatia pela dor dos escravizados, evidenciando a esfera sádica da estrutura escravocrata⁵. As palavras da personagem Amância de Sousellas exprimem uma opinião que encontra eco em vários outros personagens da narrativa, que lamentam o “pouco” trabalho que os escravos agora tinham diante de algumas pequenas mudanças sociais: “É por isso que eles andam tão descarados! Chicote! chicote, até dizer basta! que é do que eles precisam. Tivesse eu muitos, que lhes juro, pela bênção de minha madrinha, que lhes havia de tirar sangue do lombo!” (AZEVEDO, 1945, p. 84).

A personagem, entretanto, que encarna de forma paradigmática a contradição é Maria Bárbara, sogra de Manuel Pescada e avó materna de Ana Rosa. Veja-se a descrição que o narrador faz dela nas primeiras páginas do romance:

Maria Bárbara tinha o verdadeiro tipo das velhas maranhenses criadas na fazenda. Tratava muito dos avós, quase todos portugueses; muito orgulhosa; muito cheia de escrúpulos de sangue. Quando falava nos pretos dizia “Os sujos” e quando

5 Obviamente, essa mentalidade escravocrata não vê contradição entre o sentimento religioso que ela vivencia e a condição e lugar do negro, considerado uma propriedade, um objeto de valor simbólico e social. Para o narrador, entretanto, mandatário ficcional da visão de mundo do autor e das causas sabidamente abraçadas por ele, o contraste já configura uma contradição, expressa no modo irônico, e que diz muito sobre um outro ponto de vista, ainda estranho e questionador diante do racismo dominante.

se referia a um mulato dizia “O cabra”. Sempre fora assim e como devota, não havia outra: em Alcântara tivera uma capela de Santa Bárbara e obrigava a sua escravatura a rezar aí todas as noites, em coro, de braços abertos às vezes algemados. Lembrava-se com grandes suspiros do marido “do seu João Hipólito”, um português fino, de olhos azuis e cabelos louros. (AZEVEDO, 1945, p. 19).

Da justaposição entre discurso religioso e violência social engendra-se a ironia como forma sardônica de revelar o descompasso. Isso, por sua vez, evidencia o narrador comprometido com uma intencionalidade não apenas literária, mas política também. E esse me parece outro aspecto diferenciador entre *O mulato* e *O cortiço*. Enquanto neste a narração se dá por meio de um narrador onisciente neutro, que aspira a apenas descrever distanciadamente a “cena”; n’*O mulato* a narração chega a se caracterizar por intrusões e mesmo certo discurso indireto livre, quando a voz do narrador se mistura à tonalidade de pensamento dos personagens.

Outro alvo dessa ironia é o nacionalismo ufanista e delirante de certos personagens, entre eles o Sebastião Campos, viúvo da tia de Ana Rosa. Lamenta o Brasil ter ganhado a Guerra dos Guararapes, sugerindo que teria sido preferível continuar sob o jugo batavo do que conviver com os portugueses. Bairrista ao extremo, preferia sempre o produto nacional antes do estrangeiro: “Não trocava a sua boa cana-capim – e o seu vinho de caju por quantos cognacs e vinhos do Porto havia por aí!” (AZEVEDO, 1945, p. 95).

A ironia configura o próprio arremate do romance. Quando, após a morte de Raimundo, Ana Rosa, ao invés de se consumir na dor de uma paixão irrealizável – como ocorrera com sua própria mãe – e como acontecia repetidamente com os romances românticos, aparece casada com Dias, aliado do cônego Diogo, ambos responsáveis pela morte de Raimundo. Isso não ocorre, entretanto, sem que o narrador construa de maneira intencional e gradativa uma expectativa

de desfecho trágico e romântico. As cores com que pinta o estado de Ana Rosa, ao reconhecer Raimundo no corpo ensanguentado que trazem à porta de seu pai, são vibrantes e sugerem que seu final será tão trágico quanto o do seu amante. A maneira como o cadáver é revelado aos seus olhos por uma rajada mais forte de vento, a força com que as janelas são batidas pela aragem, o seu pressentimento em crescendo que culmina com o reconhecimento do morto. Tudo na cena sugere o peso irremediável que aquela morte traria para a vida da jovem Ana Rosa. A descrição das reações dela é de cariz tipicamente romântico:

O povo olhou todo para cima e viu uma coisa horrível. Ana Rosa, convulsa doida, firmando no patamar das janelas as mãos, como duas garras, entranhava as unhas na madeira do balcão, com os olhos a rolares sinistramente e com um riso medonho a escancarar-lhe a boca, as ventas dilatadas, os membros hirtos. (AZEVEDO, 1945, p. 366).

O aborto, sofrido por Ana Rosa, após descobrir a morte de Raimundo, também é descrito de maneira intensa no colorido encarnado do rastro que ela deixa ao ser socorrida. Em resumo, tudo na narrativa parece indicar um encaminhamento convencionalmente romântico, uma resposta bem conformada ao horizonte de expectativas dos leitores da década de 1880, ainda muito habituados à sensibilidade folhetinesca e melodramática. E é nesse sentido que o desfecho representa uma amplificação em chave irônica desse procedimento de desmontagem da subjetividade romântica. Aburguesada, conformada ao destino cômodo que se lhe apresentou após a morte trágica de seu amado, Ana Rosa sai de uma festa de braços dados ao Dias que ostenta “Certo emprego rico” (AZEVEDO, 1945, p. 375), preocupada com que ele agasalhe o pescoço para não se resfriar. Eis como somos apresentados ao casal em sua derradeira cena:

O par festejado eram o Dias e Ana Rosa, casados havia quatro anos. Ele deixara crescer o bigode e apumara-se todo; tinha até certo emproamento ricaço e um ar satisfeito e alinhado de quem espera por qualquer vapor o hábito da Rosa; a mulher engordara um pouco em demasia, mas ainda estava boa, bem torneada, com a pele limpa e a carne esperta.

La toda se saracoteando muito preocupada em apanhar a cauda do seu vestido, e pensando, naturalmente, nos seus três filhinhos, que ficaram em casa a dormir. (AZEVEDO, 1945, p. 375).

A desativação do mistério

Os elementos românticos que comparecem à textura narrativa de *O mulato* não constituem apenas a matéria-prima sobre a qual opera o tensionamento irônico. Eles têm a função de compor uma ambiência também. Os trechos de poesia popular, a presença de versos de poetas como Gonçalves Dias, vocabulário e expressões da linguagem comum ao dia a dia oitocentista, a paixão entre os dois jovens oriundos de mundos tão diferentes. Tudo isso contribui para a construção de um clima. Exatamente aí, nos meandros da visão idealizante do Romantismo, floresce o veneno crítico de um projeto que, conscientemente, vai corroendo as bases de uma já hegemônica subjetividade – ao menos no âmbito da pequena elite que se reconhece nostalgicamente nesses motivos.

Insistiria nisso: os elementos românticos são operados, em boa parte, de maneira consciente pelo escritor realista e naturalista, de modo a atrair o leitor, capaz de se localizar num mundo já bem conhecido seu, enquanto se encena sob o seu olhar o processo de desmontagem e desativação desses elementos românticos, visando a implementação de outra visão de arte e de mundo.

Por isso creio questionável o juízo que faz Sônia Brayner (1979) sobre a presença desses traços românticos em seu excelente *Labirinto*

do espaço romanesco. Para ela, a distância cronológica em relação ao Naturalismo francês, bem como o que denomina vagamente de “imaturidade literária”, contribuíram para produzir obras indecisas como *O mulato*, de Azevedo. Incompletas no que diz respeito à realização do suposto programa naturalista. Nas suas palavras:

[...] as realizações naturalistas no Brasil deixam muito a desejar frente ao discurso realista e sua decodificação; é este o ponto fraco de uma narrativa que se quer revolucionária no momento em que surge e que não hesita em lançar mão de estratégias tipicamente românticas, solapando-lhe o projeto ideológico em favor da capacidade comunicativa. (BRAYNER, 1979, p. 35).

Por mais que não se concorde com as escolhas que autores como Aluísio Azevedo fizeram – entre elas, a de tentar conjugar projeto ideológico e capacidade comunicativa –, o fato é que esse foi um caminho consciente, e a presença desses elementos e clichês românticos participa da estratégia que entrevejo como esforço programático de implantação do Naturalismo no Brasil.

Darei, por fim, um último exemplo, que creio somar-se à ideia de desmontagem irônica, favorecendo uma outra forma de encarar o resíduo romântico que persiste na prosa naturalista de *O mulato*. Denomino-o de *desativação do mistério*. Tem por princípio a criação de uma expectativa, de um *suspense*, como ocorre com o destino de Ana Rosa, após a tragédia da morte de Raimundo. A quebra da previsibilidade ao fim do romance resgata, num sentido mais global e totalizador, um tipo de procedimento que se antecipa de várias maneiras ao longo da narrativa, seja por meio do tensionamento irônico, seja por meio da desativação do mistério, esse um expediente mais pontual e facilmente identificável. No caso específico do romance de Azevedo, ele se realiza na figura parcialmente fantasmagórica da mãe do protagonista. Semelhante a um espectro, só tardiamente na narrativa é revelada sua identidade.

É na viagem de resolução das questões de herança que Raimundo trava contato com o espectro em que se transformou a mãe:

Mas, um leve e surdo ruído despertara-o. Raimundo encolheu-se na rede e insensivelmente se lembrou do revólver que tinha a seu lado; na porta desenhava-se, contra a claridade exterior, a mais esquelética, andrajosa e esquelética figura de mulher, que é possível imaginar. Era uma preta alta, cada-
vérica, tragicamente feia, com os movimentos demorados e sinistros, os olhos cavos, os dentes encarnados.

O rapaz, apesar da sua presença de espírito, teve um forte sobressalto de nervos; todavia, não se mexeu, na esperança de ouvir ainda alguma revelação; o espectro porém, olhou em torno de si, viu-o, sorriu, e tomou a sair silenciosamente. (AZEVEDO, 1945, p. 236).

O modo romântico de figurar a, até então, desconhecida silhueta feminina ativa uma expectativa de procedência romântica, próxima ao fantástico e suas aparições dúbias e hesitantes. Essa expectativa é rompida quando, ao leitor, é apresentada a identidade dessa personagem, deixando entrever que essa condição de invisibilidade, solidão e marginalização, envolta pela superstição provinciana, decorre não de um desígnio metafísico, de uma maldição sobrenatural, mas de uma tragédia social que reflete as mazelas de uma sociedade profundamente marcada pelo escravagismo.

Esse recurso da *desativação do mistério* não é um procedimento exclusivo de Azevedo. Aparece em *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queiroz, no qual a personagem Totó, diagnosticada como histerica pelo médico de Leiria, é vista pelo povo como possuída pelo demônio. A cada sequência narrativa que envolve a Totó, temos um reforço da tensão entre o ponto de vista científico e a opinião vulgar. O suspense se mantém e, em certo sentido, é resolvido pela sua triste e solitária morte. No conto *As tumulares*, de Guy de Maupassant, vê-se um procedimento similar. Constrói-se uma

expectativa romântica em relação ao encontro com uma bela e lívida mulher num cemitério. Também nessa narrativa o suspense mórbido é frustrado por uma resolução realista.

A desativação de um mistério construído a partir de um horizonte de expectativa romântico pareceu fazer parte do conjunto de estratégias responsável por instalar uma visão de mundo realista, não só no Brasil. Não só em Azevedo. Isso recoloca a questão da presença de elementos e clichês românticos de outra maneira: condenar a prosa naturalista brasileira pela sua existência representaria desconsiderar seu lugar também na prosa realista e naturalista portuguesa e francesa, para usar os exemplos de Eça e Maupassant. Não é a presença desses elementos que define a qualidade naturalista ou não do texto, mas o que é feito com eles. Por fim, desejo ressaltar como essa forma de operar com os elementos românticos faz parte do trabalho artístico consciente de Azevedo, inscritos num projeto de implementação gradual de uma nova visão que os tensiona, desmonta e desativa de maneira performativa, envolvendo o leitor nesse processo. Com a palavra, o próprio Azevedo, num texto de 1883:

É preciso ir dando a cousa em pequenas doses, paulatinamente. Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engordar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida – a observação e o respeito à verdade. Depois as doses de romantismo irão gradualmente diminuindo enquanto as de naturalismo irão se desenvolvendo até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres. (AZEVEDO, 1883, n. p.)

Considerações finais

A compreensão de uma estratégia gradativa de implantação do Naturalismo pela ficção de Aluísio Azevedo me parece fundamental

para que o romance *O mulato* seja lido de uma outra maneira. Para além do estigma de obra incompleta ou indecisa em sua adesão às novas propostas de modernização, ele nos parece o ponto de partida muito consciente de um projeto que, marcado por uma série de mediações próprias do seu contexto de produção e no qual se inscreve Azevedo, avança “de espaço em espaço” ao longo da década de 1880 até alcançar conformação mais afinada com o que a crítica e a história cobram dele desde o começo e que foi concretizado, segundo a mesma crítica e história literárias, numa obra como *O cortiço*.

O tensionamento irônico desses elementos e a desativação da esfera metafísica dos eventos humanos são estratégias ficcionais que denunciam o descompasso entre o Naturalismo como projeto e a realidade social da província. O horizonte de expectativas dos leitores da época ainda apegados à sensibilidade romântica seria substituído, segundo o pensamento do próprio Azevedo, por uma sensibilidade mais atual conforme os modelos da estética realista e naturalista. Uma sensibilidade desenvolvida no gosto pela observação da realidade e pelo estudo dos caracteres humanos que a vivificam.

Não haveria dificuldade em se detectar a ocorrência desse romantismo residual na literatura de Flaubert, Daudet e do próprio Zola. Como em toda criação artística, a ficção realista e naturalista se constitui numa relação de continuidade e polêmica com o passado com o qual dialoga. Meu objetivo foi expor, com o exemplo brasileiro de *O mulato*, como essa resposta representa também o caráter processual de uma sensibilidade que se metamorfoseia a partir das premências e exigências dos novos tempos, encontrando em certas estratégias ficcionais o aspecto mais visível dessas transformações, numa espécie de inteligência adaptativa ante o descompasso entre os valores conservadores da sociedade brasileira e uma visão modernizadora. De algum modo, a literatura naturalista se apresenta menos revolucionária do que desejou, e por vezes ainda deseja a crítica e a historiografia; e, num certo sentido, mais realista,

na medida mesma em que se reconhece como um esforço que se processou na cultura viva do seu tempo, pressionada pelas circunstâncias literárias e sociais que dele participaram.

Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1945.
- AZEVEDO, Aluísio. *Mistérios da Tijuca*. *Folha Nova*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1883.
- BRAYNER, Sonia. *Labirintos do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SEREZA, Haroldo Ceravolo. *O Brasil na Internacional Naturalista: adequação da estética, do método e da temática naturalistas no romance brasileiro do século 19*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.

CAPÍTULO III

Literatura e testemunho em Reinaldo Arenas

Josias Vicente de Paula Júnior

A arte só pode estar engajada com a liberdade;
[...] em essência, quase todo escritor é um dissidente.

(Reinaldo Arenas, *Necessidad de libertad*)

A consciência do testemunho

A literatura de testemunho é um gênero pelo qual se expressam as vítimas de eventos traumáticos, catastróficos e opressivos. Situa-se num estuário discursivo para o qual refluem os fluxos da memória, da experiência e da ficção. Porquanto não seja uma representação (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000), um espelhamento límpido do real, compõe o estoque mnemônico de um tempo e de uma sociedade, dando à luz aquilo que alguma força de dominação, extermínio e destruição quis silenciar, suprimir, eliminar. Logo, é uma expressão literária eminentemente política e que aponta, para

a historiografia, as tensões e vozes obnubiladas pela pregnância da violência hegemônica. O escritor Reinaldo Arenas foi, talvez, o autor cubano que mais representou, seja em sua obra, seja em sua vida, o anseio por liberdade entre aqueles que experienciaram o cotidiano sombrio que se abateu sobre a ilha caribenha após a tomada do poder por Fidel Castro em 1959; poder mantido nas décadas seguintes mediante um brutal regime ditatorial. Através – ou seja, pelas lentes – de seus romances, contos, ensaios é possível a imersão no dia a dia do país comunista, onde imperam o medo, a censura, a desconfiança e onde qualquer ideia que não seja a esposada pela tirania é emudecida, proibida e massacrada.

De forte cunho biográfico, sua escrita ilumina os porões narrativos ocultados pelo oficialismo. Arenas tinha muita clareza do traço testemunhal de sua obra. Na edição revisada de *Celestino antes del alba*, realizada já nos Estados Unidos, no prólogo, pondera:

En todo este ciclo furioso, monumental y único, *narrado por un autor-testigo*, aunque el protagonista parece en cada obra, vuelve a renacer en la siguiente con distinto nombre pero con igual objetivo y rebeldía: cantar el horror y la vida de la gente. Permanece así en medio de una época convulsionada y terrible, como tabla de salvación y esperanza, la intransigencia del hombre – creador, poeta, rebelde – contra todos los postulados represivos que intentan fulminarlo. Aunque el poeta perezca, *el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión y el crimen*. Triunfo que ennoblece y a la vez es patrimonio del género humano. (ARENAS, 2002, p. 14, grifo nosso).

O ciclo a que se refere Arenas é a sua pentagonia – uma agonia repartida em cinco partes –, composta por *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* e *El asalto*. Dessas cinco novelas, apenas a primeira conseguiu ser publicada em Cuba; todas as demais só puderam vir a lume no período do exílio, dadas a repressão e a censura do castrismo. A

pentagonia não é exceção dentro do conjunto de escritos areneanos. Toda a obra está impregnada das suas experiências como dissidente, homossexual, perseguido, prófugo e exilado. Por isso, faz ressaltar constantemente a necessidade vital de seu desabafo; a necessidade existencial de deixar registrado – seja sob as vestes da alegoria, do simbólico; seja com a linguagem mais direta e denotativa – o tropel de mazelas que coube a ele assistir, sentir e padecer. Assim, no “Prólogo” de *El color del verano*, glosando sobre a escritura da pentagonia, declara: “Escribir esta pentagonía, que aún no sé si terminaré, me ha tomado realmente muchos años, pero también le ha dado un sentido fundamental a mi vida que ya termina” (ARENAS, 1999, p. 263).

Como sabemos, Reinaldo Arenas se descobriu portador da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (Aids) em 1987 e, apenas três anos depois, desenganado e acossado pelas agruras que a doença lhe infligia – doença ainda envolta em mistério e sem qualquer paliativo médico –, comete suicídio. Daí o sentido de urgência se intensificar, bastando saber que o último livro da série será escrito no ano de sua morte; assim como sua autobiografia, *Antes que anochezca*, a qual viria a ser publicada postumamente.

O conspícuo degenerado

Sabemos, ainda, que Reinaldo Arenas tomou parte, muito jovem, na luta para derrubar o ditador Fulgêncio Batista. De uma pobre família campesina, habitante de Holguín, na província de Oriente, Arenas e sua família atestaram tanto o látigo do regime de Batista como estavam numa região onde ocorreram várias batalhas entre os insurretos e as tropas oficiais. A entrada do autor de *El portero* no exército insurgente é um lance que responde, em boa parte, ao desespero: as condições de vida eram muito precárias, enfrentava-se o desemprego e a pobreza. O adolescente de 15 anos aproveita a

viagem de sua mãe aos Estados Unidos (com o objetivo de trabalhar) e se arrisca na aventura militar.

O fato é que os acontecimentos se sucedem sem controle. Batista é vencido e foge de Cuba, os líderes do movimento insurgente – Fidel Castro, Raul Castro, Ernesto Guevara etc. – assumem o governo da ilha. Oficialmente, e reiteradamente, Fidel Castro nega o caráter comunista da rebelião e do novo regime. Fala-se em eleições livres, em democracia com forte preocupação social. Arenas ganha uma bolsa para estudar contabilidade, numa Escola Tecnológica de Holguín, uma espécie de colcoz. Em 1961 ganha seu primeiro emprego, na granja William Soler. Mas em pouco tempo ganha outra bolsa, desta vez para estudar agronomia na universidade de Havana. Muda-se para a capital e passa a trabalhar no recém-criado Instituto Nacional de Reforma Agrária (INRA), contudo é chamado pela vocação literária e, aos 20 anos, vence um concurso da Biblioteca Nacional José Martí, e como prêmio ganha um emprego na biblioteca. A partir daí, assumirá definitivamente a literatura como destino¹.

Portanto, Arenas poderia ter se tornado um homem do regime. Em seu período de formação como contador, era-lhe repetido e a seus colegas que eles eram a “vanguarda da revolução”, os “novos homens” de uma Cuba refundada. Um regime que ia se fazendo comunista na prática (a formação educacional como um todo era uma doutrinação marxista), contudo não oficialmente. Como alguém que participara das tropas rebeldes e agora recebia treinamento para se constituir na vanguarda do sistema, o futuro poderia ser promissor. O próprio Arenas confessa:

Al principio yo tenía diecisiete años y cantaba los himnos de la Revolución y estudiaba, indiscutiblemente, el marxismo;

¹ Para esses dois parágrafos nos utilizamos da breve biografia contida na “Introducción”, escrita por Enrico Mario Santí, organizador da edição espanhola de *El mundo alucinante*.

llegué a ser uno de los directores de los círculos de estudios marxistas y, desde luego, joven comunista. Yo pensaba que todos aquellos hombres que se alzaban contra Fidel estaban equivocados o locos. *Creía o quería creer que la Revolución era algo noble y bello. No podía pensar que aquella Revolución que me daba una educación gratuita pudiera ser algo siniestro.* Pensaba que seguramente habría elecciones y Fidel Castro sería elegido por vía democrática. Pero, si había algo seguro, era que nos estaban adoctrinando y todavía no habían comenzado las verdaderas agresiones de Estados Unidos; es decir, aquella revolución fue comunista desde el principio. (ARENAS, 1992, p. 80-81, grifo nosso).

Todavía, havia um problema, ou melhor, dois problemas: 1) Arenas era homossexual (embora tenha se reprimido nos primeiros momentos do novo governo, chegando inclusive a ter “noivas”, decide-se por assumir o homoerotismo posteriormente); 2) era um crítico da política autoritária, um espírito insubordinado, um dissidente. Já em 1961, no Primeiro Congresso de Artistas e Escritores Cubanos, Fidel Castro sentencia: “Creo que esto es bien claro. Cuáles son los derechos de los escritores y artistas revolucionarios o no revolucionarios? *Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho*” (CASTRO, 1972, p. 356, grifo nosso). Logo, a arte deveria se submeter a se tornar uma peça de propaganda, por um lado, e uma espécie de pedagogia para um novo mundo, por outro. Toda a força e plástica da dimensão estética, a potência metafórica, a liberdade da inventiva alegórica e poética, teria de subsumir-se numa linguagem domada, ser diluída num ramerrão didatista, cuja única função seria o fortalecimento do novo arranjo de poder.

Assim, o conceito do “homem novo” se torna axial para a nova mentalidade dirigente². E a ideia de uma vanguarda que orienta-

2 Como afirma Guevara: “Para construir el comunismo, simultáneamente con la base material hay que hacer al hombre nuevo. De allí que sea tan importante elegir correctamente el instrumento de movilización de las masas. *Ese instrumento*

ria o povo rumo a uma nova subjetividade vai calibrando progressivamente a demarcação de qual humanidade merecia o *status* de “verdadeiro revolucionário”. O Congreso Nacional de Educación y Cultura, em 1971, consolida a homossexualidade como “patologia social”, condenando “que por medio de la calidad artística, reconocidos homosexuales ganen influencias que incidan en la formación de nuestra juventud”, para isso se fazendo necessário “evitar que ostenten una representación artística de nuestro país en el extranjero personas cuya moral no responda al prestigio de nuestra Revolución” (SIERRA MADERO, 2006, p. 198).

Como exprimiu com acurada argúcia Ana Casado Fernández:

La presencia de sujetos y corporalidades subversivas en la Cuba de los años sesenta y setenta constituiría una fisura para la conformación del nuevo espacio nacional regido por el modelo hegemónico del “hombre nuevo” revolucionario. *La ruptura e impugnación del molde político-corporal instaurado a partir de 1959 sería representada en su conjunto como homosexual y como antirrevolucionario por la figura de Reinaldo Arenas* (FERNÁNDEZ, 2015, p. 215, grifo nosso).

A obra ficcional de Arenas é permeada pela explicitação da mentalidade condenatória em relação ao homoerotismo; da homossexualidade transformada em doença, corrupção e devassidão. Mais: da criminalização da “sexualidade desviante” perpetrada pelo domínio castrista. O autor não faz qualquer concessão neste aspecto. Trabalha literariamente, sempre com mestria, de forma irônica, dura, alegórica, o absurdo de vigilância e repressão que sobreveio a pessoas como ele. Em *Arturo, la estrella más brillante*, novela que narra os sofrimentos do protagonista encerrado num campo de

debe ser de índole moral, fundamentalmente, sin olvidar una correcta utilización del estímulo material, sobre todo de naturaleza social” (GUEVARA, 2011, p. 16, grifo nosso).

trabalho forçado, em decorrência de sua condição sexual, podemos pinçar, entre tantos trechos, este:

[...] antes el primer teniente ordena un registro en los trastos de Arturo, y todos ávidos, pensando encontrar cigarros, dinero, alguna lata de leche, quien sabe que hasta joyas (“de un maricón, todo se puede esperar”), registran, revuelven: cartas e fotos de maricones, dice uno, y las tira; potes de crema, dice otro y les lanza contra el suelo... (ARENAS, 1984, p. 76).

Já em *El asalto*, paródia sinistra, de forte influência orwelliana, o narrador é um brutal agente da repressão, que descobre, inspecionando as prisões do país, a existência da “perversão repugnante”, mal que julgava superado:

Mientras me mantengo erguido, dictando la sentencia, veo que el viejo mira fijamente, olvidando-se de bajar la cabeza para recibir la pena legal, a mi bragueta. Controlando exteriormente mi furia tacho la palabra *simple* y la substituyo por *total*, añadiendo el cargo temible de “perversión repugnante”. Y hago arrastrar al siguiente condenado. (ARENAS, 2013, p. 118).

Enfim, reunindo os qualificativos de escritor, dissidente, antirrevolucionário e homossexual, Reinaldo Arenas encarnava o tipo do mais rematado degenerado.

O combate literário: o exemplo de *Celestino*

O escritor de *Otra vez el mar* combateu o contexto que o oprimia com uma literatura de nível invulgar. Arenas possuía uma escrita apurada, envolvente, para alguns de corte neobarroco, certamente, todavia, de vívida força poética. Destaca-se um fluxo narrativo caudaloso, variado, ora assumindo tons carnavalizantes (VOLEK, 1985), ora certa cintilação fantástica ou mesmo absurda, contudo sempre envolta num vigoroso desdobrar de imagens. Quanto à estrutura,

a composição sempre apontou para a experimentação com mão segura, ousadia levada a cabo com uma consciência e tino de autor senhor do seu ofício. O sucesso internacional que lograram livros como *Celestino antes del alba*, *El mundo alucinante* e *Antes que anochezca* não é gratuito; faz jus a um dos maiores escritores latino-americanos da segunda metade do século xx. Não apenas nos ensaios, e nas memórias, lutou Arenas contra o regime, mas também com as armas alusivas, formais e expressivas do gênero literário.

Em *Celestino*, vários dos recursos formais são na verdade rebeldia contra a opressão oficialista. Como havia sido deixado claro pelos novos donos do poder – Ernesto Che Guevara e Fidel Castro –, a arte deveria servir à revolução, propagandear seus princípios e valores, transformar-se em bula ideológica. Reinaldo Arenas não se curvou a tais desígnios. A primeira novela da pentagonia é experimentalista, tem deslocamentos no foco narrativo, ora operando na primeira, ora na segunda, ora na terceira pessoa (eu/tu/ele), capítulos que se reduzem a epígrafes, mais de um final (que, efetivamente, não são finais) etc. Os acontecimentos da narrativa são situados na época de Fulgêncio Batista, infância de Arenas – o narrador, inominado, lembremos, é uma criança. Essa localização temporal, entretanto, é um estratagema para que o autor consiga – explorando mais os aspectos formais que expondo diretamente por meio do conteúdo – contestar aspectos fundamentais da doutrina comunista.

Claramente desentranhada de sua experiência infantil na zona rural, a história da novela é contada por uma criança inominada, que mora com uma família extensa: mãe, tias abandonadas, sua avó e seu avô. A relação entre os membros da família é violenta. O narrador confunde a realidade com a fantasia e possui um amigo-primo imaginário, Celestino. Entre os vários elementos que subvertem a expectativa da ideologia oficial, contestando-a, destacamos três movimentos:

1. As brigas entre os familiares não advêm da condição econômica deles. As razões são completamente outras, como a censura e

constante mutilação das poesias (supostamente obra de Celestino) escritas nas árvores, as quais são derrubadas pelo avô³. Tal violência irracional confronta a crença marxista da solução da violência por uma revolução econômica (WHITFIELD, 2020, p. 6);

2. Há uma ruptura, ao longo de todo o livro, da linearidade do tempo. Tal operação é atingida por diferentes estratégias: confusão entre realidade e imaginação; personagens que morrem e ressuscitam, sabotando a duração natural da vida; a existência de três finais⁴, pondo em suspenso o sentimento de fechamento. Esse tratamento cronológico explode com a temporalidade escatológica e messiânica da ideologia comunista, ancorada no ideal de progresso e desenvolvimento;
3. A novela rejeita a noção de uma verdade una, fundadora de um bem e mal absolutos. Explora múltiplas realidades e diversos pontos de vista.

Quanto a este último ponto, o próprio Arenas em uma entrevista concedida em 1967, se encarrega de esclarecer:

Porque no creo que exista una sola realidad, sino que la realidad es múltiple, es infinita, y además varía de acuerdo con la interpretación que queramos darle. Y no creo tampoco que el novelista y el escritor en general, deba conformarse con expresar una realidad, sino que su máxima aspiración ha de ser la de poder expresar todas las realidades. (ARENAS, 1967, p. 119, grifo nosso).

-
- 3 “Mi abuelo salió, con un hacha, de la concina y empezó a tumbar todos los árboles donde celestino había escrito aunque fora solamente una palabra” (ARENAS, 2002, p. 24).
 - 4 “Sigo esperando a que alguien pase, y aunque no me diga nada de mi familia, por lo menos me mande a la porra, pero que me haga algo – SEGUNDO FINAL” (ARENAS, 2002, p. 161); “Pero, según me acaba de decir ahora mi madre, esa noche no pudo llegar a tiempo. Aunque yo tengo mis sospechas y pienso que seguramente ella llegó demasiado temprano – ÚLTIMO FINAL” (ARENAS, 2002, p. 238).

Celestino foi a única obra de Arenas publicada em Cuba. Ganhou um prêmio da União de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC), entretanto, posteriormente, com a censura absoluta sobre o autor, seu internamento no campo de trabalho forçado para “curar” sua sexualidade desviante, seu encarceramento na prisão de El Morro, sua condição miserável de sem-teto, deambulando e se escondendo constantemente; enfim, com a tentativa de seu apagamento total em vida, nem tal obra nem qualquer de seus textos puderam mais ser publicados.

O exílio americano: ao menos, o grito

Logo no primeiro capítulo de sua autobiografia, Arenas afirma que sua obra “es mi venganza contra casi todo lo género humano” (ARENAS, 2011, p. 26). Afinal, como sustenta no prólogo a *Voluntad de vivir manifestándose*, seus textos são de alguém:

[...] que ha vivido bajo sucesivos envilecimientos. El envilecimiento de la miseria durante la tiranía de Batista, el envilecimiento del poder bajo es castrismo, y el envilecimiento del dólar en el capitalismo – y como si eso fuera poco, he habitado los últimos nueve años en la ciudad más populosa del mundo que ahora sucumbe a la plaga más descomunal del siglo xx. He sido testigo de todos esos espantos y ellos han propiciado estos poemas. (ARENAS, 1989, p. 9).

Sair de Cuba significou, por certo, fugir de uma prisão. Afora se libertar da situação de miserabilidade e insegurança em relação à vida que representava a continuidade na ilha caribenha, Arenas pôde, enfim, escrever com tranquilidade, sem que seus escritos fossem confiscados. Porém, não foi fácil a vida nos Estados Unidos. Um conjunto de contradições o aguardava. Sem dúvida, ele pôde fazer ouvir seu grito, como bem explicitou em *Necesidad de libertad* (ARENAS, 1986).

O exílio proporcionou a Arenas, evidentemente, sentimentos novos, oportunidades inéditas, e lhe abriu a possibilidade de novas perspectivas. Pôde, enfim, haurir o olor inebriante da liberdade, conhecer as ambiguidades de viver sob o capitalismo, enxergar e analisar seu país desde fora, desfrutar de sua sexualidade sem medo. Mas, também, proporcionou a ele a experiência mais direta de conviver e conhecer um tipo muito comum na cultura ocidental à época, o intelectual que deplora a democracia exaltando o autoritarismo comunista, uma espécie de *voyeur* sorridente com a opressão alheia, que logra prestígio com seu “senso crítico” (contudo não renunciando a nada que a sociedade liberal lhe proporciona: liberdade de pensamento, de opinião, de imprensa, respeito às diferenças etc.). Um tipo que, molieranamente, chamaremos de comunista fidalgo.

Esta é uma figura que impele à perplexidade. Vivendo em um regime que diz detestar, condenando-o enfaticamente, o comunista fidalgo não foge dele (mesmo podendo fazê-lo), o que seria lógico, até porque a alternativa a ele, o regime por ele celebrado, está logo ali, ao alcance de uma viagem segura. Verdade que restaria o argumento segundo o qual a sua não migração para os países socialistas se deve, única e exclusivamente, ao seu férreo intento de revolucionar o capitalismo desde dentro, em seu país natal... Para consecução do objetivo, se empenha em congressos acadêmicos, prêmios literários, rejeição da cultura de massa e jantares de gosto sofisticado...

Em seu período de exilado, Arenas não se cansará de denunciar este modelo peculiar de hipócrita. Percebendo, rapidamente, a força política, dentro da esfera cultural, da categoria conformada pelos comunistas/socialistas do Ocidente, por diversas vezes desvelou-lhes:

Para esos señores de las izquierdas occidentales, turistas de los países socialistas, ser anticomunista es de mal gusto; *pero nos es de mal gusto cobrar en dinero capitalista, vivir bajo*

el confort y la seguridad de las democracias capitalistas y, esplendidamente ataviados, mirar, (como miraban los agentes fascistas por las mirillas de los crematorios), cómo millones de seres humanos, a golpes de puntapié, son reducidos a la terminología de “massa”, a un anónimo y planificado bloque unidimensional, hambriento y amordazado, compelido siempre a arañar la tierra y aplaudir o sencillamente perecer. (ARENAS, 1986, p. 43-44).

No campo literário, o dissidente cubano destaca, como exemplares dessa fauna, escritores como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar. Para Arenas, escritores estes que haviam se vendido às facilidades ofertadas pela propaganda pró-Fidel.

E reiteradamente buscou delimitar o papel do artista, do literato, em relação à política. Suas palavras vinham com a força e a legitimidade de quem havia padecido toda sorte de pressão, violência e sofrimentos que um estado ditatorial pode infligir:

Nunca me ha gustado el escritor que va a banquetes y a congresos. Eso me ha olido siempre a funeral. *El escritor debe vivir más bien al margen, porque creo que la mejor manera de percibir el centro de una sociedad es colocarse al margen de ella. Si te sitúas en el centro, entre los aplausos y los grandes acontecimientos, ves sólo la realidad oficial. No ves la otra.* Muchas veces el escritor latinoamericano ha sido una persona marginada por razones políticas. Nuestras sociedades siempre han estado controladas por la infamia y muchos escritores se colocan contra el poder establecido. Lo que sucede es que algunos piensan que están en contra de un gobierno represivo y terminan por defender otro igualmente autoritario. Es el caso del régimen cubano. Alguna gente piensa que como Castro está en contra de la dictadura de Pinochet, al respaldar a Castro se combate mejor la dictadura chilena. *Yo creo que sencillamente los gobiernos totalitarios son un monstruo de diferentes rostros. Uno tiene que oponerse a cualquier sistema opresivo.* (ARENAS, 1985, p. 15, grifo nosso).

O autor de *El color del verano* não possuía, todavia, um conceito inocente e acrítico em relação ao modo de vida ocidental capitalista. De forma alguma. Arenas, com seu forte sentido de liberdade e seu inquieto pendor crítico, sabia e reconhecia as fraquezas, vilezas e deficiências da sociedade do capitalismo. Contudo, pontuava com veemência:

Esa divina posibilidad de decir no donde el jefe dice sí, esa magnífica, sagrada, posibilidad de cuestionar, criticar, disentir, esa duda llena de audacia, *ese NO, es y será siempre lo que diferencie al hombre del rebaño, al ser humano de la bestia, al individuo del esclavo. Y nese no rotundo, admitido dentro de sus propias democracias, contra la democracia, radica la grandeza de occidente.* (ARENAS, 1990, grifo nosso).

Arenas, hoje, algumas palavras finais

Qué pueden [los poderosos] si mucho
más completa es la dicha del perseguido

(Juan Abreu, *A la sombra del mar*)

Multiplicam-se, no mundo, trabalhos e pesquisas sobre Reinaldo Arenas. Seu legado de escritor é valioso, não apenas naquilo que disse, mas da forma como disse. A impossibilidade de separação da sua vida de sua obra transforma-o nesses personagens históricos raramente esquecidos. Pelos olhos, pelo corpo, pela pena de Arenas passou parte importante do século xx. Ele foi sobrevivente e testemunha de um dos vários horrores que este século ensejou.

Com convicção religiosa, Arenas seguiu o preceito encerrado no poema de outro brilhante escritor cubano, Heberto Padilla, intitulado “Poética”: “Di la verdad. / Di, al menos, tu verdad. / Y después/

deja que cualquier cosa ocurra: / que te rompan la página querida, / que te tumben a pedradas la puerta, / que la gente / se amontone delante de tu cuerpo / como si fueras un prodigio o un muerto” (PADILLA, 1968, p. 41).

A verdade é que, para além do reconhecimento como escritor, repitamos, reconhecimento internacional, as acusações e estigmas que lhe foram lançados em vida – seu homoerotismo e seu anticomunismo – não possuem mais qualquer peso de negatividade. Pelo contrário, com os anos ficou patente que Reinaldo Arenas foi uma vítima valente e destemida da ignorância, do preconceito e do obscurantismo e fanatismo totalitário de raiz ideológica. A história está do seu lado. Já no que diz respeito a Fidel Castro – o grande carrasco de Arenas e de tantos outros –, cabe indagar se, para usar as palavras do próprio ditador, a história o absolverá.

Referências

ABREU, Juan. *A la sombra del mar: jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*. Madrid: Editorial Casiopea, 1998.

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca: autobiografía*. México, D.F: Tusquets Editores, 1992.

ARENAS, Reinaldo. *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesiños, 1984.

ARENAS, Reinaldo. *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.

ARENAS, Reinaldo. Celestino y yo. *Unión*, v. 6, n. 3, p. 117-120, 1967.

ARENAS, Reinaldo. *El asalto*. Barcelona: Tusquets Editores, 2013.

ARENAS, Reinaldo. *El color del verano*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

ARENAS, Reinaldo. Escribir es un acto de irreverencia: entrevista con Armando Álvarez Bravo. *El Nuevo Herald*, sábado, 21 abr. 1990, p. 1D, 5D.

ARENAS, Reinaldo. *Necesidad de libertad*. México, DF: Kosmos-Editorial, 1986.

ARENAS, Reinaldo. Reinaldo Arenas, “Otra vez el mar”: entrevista a Marithelda Costa y Adelaida López. *Revista de la Universidad de México*, n. 414, p. 11-16, 1985.

ARENAS, Reinaldo. *Voluntad de vivir manifestándose*. Madrid: Editorial BETANIA, 1989.

CASTRO, Fidel. Palabras a los intelectuales. In: CASTRO, Fidel. *La revolución cubana: 1953-1962*. Mexico City: Editorial Era, 1972.

FERNÁNDEZ, Ana Casado. Reinado Arenas: una voz desde el margen y la resistencia. *Mitologías Hoy*, v. 12, p. 205-221, 2015.

GUEVARA, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. México, DF: Ocean Press y Ocean Sur, 2011.

GUEVARA, Ernesto. El socialismo y el hombre en Cuba. *Verde Olivo*, v. 35, p. 51-56, 1968.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

PADILLA, Heberto. *Fuera de juego*. La Habana: Unión, 1968.

SANTÍ, Enrico Mario. Introducción. In: ARENAS, Reinaldo. *El mundo alucinante*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.

SIERRA MADERO, Abel. *Del otro lado del espejo*: la sexualidad en la construcción de la nación cubana. La Habana: Casa de las Américas, 2006.

SOTO, Francisco. Reinaldo Arenas: The “Pentagonía” and the Cuban documentary novel. *Cuban Studies*, v. 32, p. 135-166, 1993.

STAROBINSKI, Jean. *L'invenzione della libertà: 1700-1789*. Milão: Abscondita, 2008.

VOLEK, Emil. La carnavalización y la alegoría en el mundo alucinante, de Reinaldo de Arenas. *Revista Iberoamericana*. v. 11, n. 130-131, p. 125-148, 1985.

WHITFIELD, Joey. Forms of dissidence: “Celestino antes del alba” and “El mundo alucinante” by Reinaldo Arenas. *New Readings*, v. 17, n. 1, p. 1-19, 2020.

CAPÍTULO IV

“Só a antropofagia nos une”

O bárbaro tecnizado como *antimímesis* e crítica da cultura messiânica

Paulo Marcondes Ferreira Soares

Estudos recentes têm evocado a atualidade da ideia de antropofagia cultural, tal como elaborada por Oswald de Andrade, em seus escritos poéticos e ensaísticos, no âmbito das manifestações modernistas na cultura brasileira nas primeiras décadas do século xx e desdobramentos posteriores (HELENA, 1983, 1985; AGUILAR, 2010; SOARES, 2010; SANTOS, 2012; AZEVEDO *et al.*, 2018).

Este ensaio resulta de minhas inquietações ante o desafio de lidar com o tema, tal como delineado em projeto de pesquisa a que me propus realizar e que se encontra ainda em seu desenvolvimento inicial. Em meu projeto, vislumbro a possibilidade de identificar a antropofagia oswaldiana como um tipo de *antimímesis*, na forma de uma poética cujas dimensões alegóricas parecem se dar em termos de uma contraposição a certa tradição identitária brasileira, mais alinhada a modelos hegemônicos europeizantes.

Ao refletir sobre as manifestações vanguardistas e suas configurações cosmopolitas, particularmente, com respeito a Oliverio

Girondo e a Oswald de Andrade, diz Schwartz do quanto seus perfis atendem a um “outro protótipo de artista de vanguarda” (SCHWARTZ, 1983, p. 47). Para ele, a arte de Girondo e de Andrade, no que pese suas características próprias, atende a um “cosmopolitismo de bagagem”, contrário ao “cosmopolitismo livresco” de um Mário de Andrade, por exemplo: “nesses dois autores, a personalidade social é quase tão importante quanto a literária” (SCHWARTZ, 1983, p. 47).

Não tanto pela imagem do “cosmopolitismo livresco”, mas, em função da ideia de um “cosmopolitismo de bagagem”, chega-me à mente a figura benjaminiana do marinheiro, como um de seus tipos de narrador. Em que pese as distinções de propósito e contextos que Schwartz e Benjamin tiveram ao usarem tais figuras de linguagem, não consigo me desvencilhar dessa associação.

Por mais absurdo que isto pareça ao meu interlocutor, não deixo de pensar num ponto em comum que leva a ambos os críticos a construírem suas imagens, que é a condição de viajante associada aos seus tipos. Senão, vejamos o seguinte: se em Schwartz o denominador comum que indicia o “cosmopolitismo de bagagem” é sua ruptura com as “retóricas passadas”, num modo mais alinhado às vanguardas históricas de demolição das tradições; e se, em Benjamin, o narrador é aquele que “colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história”, seja como experiências da tradição (o camponês) ou como experiências trazidas nas “bagagens” de viagem (o marinheiro) (BENJAMIN, 1980, p. 59-60), o que parece haver de comum a ambas as imagens, no caso, o marinheiro e o cosmopolita de bagagem, volto a dizer, é o fato de que suas experiências respondem ao legado advindo da condição de viajante de ambas essas figuras.

A ênfase dada por Schwartz às aproximações que Girondo e Oswald tiveram com outros artistas (sobretudo, da vanguarda europeia, mais especificamente, francesa) deve-se à sinalização

a respeito do denominador comum a esses artistas de vanguarda, que é “a atitude de ruptura em relação às retóricas passadas”, bem como por voltarem o pensamento para suas próprias culturas, como ato de reflexão crítica, tal como nos manifestos e outros modos de expressão, mas, igualmente, em suas obras (SCHWARTZ, 1983, p. 47).

Segundo o autor, por exemplo, teria sido Oswald quem de fato alcançou o ponto mais alto entre nós no âmbito da poesia de vanguarda no período, visto que o estudo de Schwartz envolve ao menos os casos do Brasil e da Argentina. Mais especificamente em relação a Oswald, o autor indica como ele se determinou “a não mais imitar os modelos europeus”, só à medida em que incorpora o “estrangeiro a seu texto”, na forma da devoração (SCHWARTZ, 1983, p. 50-51). Eu acrescentaria aqui a associação da ideia da devoração com a de apropriação.

Em termos mais precisos, o ponto central de minhas observações incide sobre o modo como o trajeto oswaldiano vai da poesia de invenção à invenção da antropofagia cultural como dinâmica de incorporação/invenção com o propósito de fundação de um modelo poético que, na falta de melhor termo, procurei identificar como antimimético que, longe de qualquer ideia de imitação ou reprodução direta, encontra sua configuração construída na forma da deglutição, mais especificamente, sob o signo da devoração – elementos que incidem sobre processos de deslocamentos e desconcontextualizações, como propósito para ressignificações recriadas em novos contextos.

Embora com o risco da redundância e da generalização, reforço que o uso destes termos resulta do esforço na elaboração de um pensamento que seja capaz de identificar pistas a respeito de certas configurações poéticas norteadoras de uma estética antropofágica, como mote de desconstrução das investidas da tradição e de certo modernismo de então, quase sempre manifesto em favor de tipos identitários de nação que, embora procurem tecer imagens

indicativas de nossas especificidades, se encontram alinhados a modelos hegemônicos de uma imaginada civilização ocidental.

Pensar a antropofagia como expressão elaborada de uma arte brasileira, em meio a outras manifestações artísticas enredadas nos processos modernistas da época, levou-me a identificá-la em termos de uma possível elaboração cuja dimensão não se reduz a questões de construção de identidade nacional como projeto, mas, mais especificamente, como algo vigoroso que sinalizou o roteiro de uma arte que ao tempo em que se identifica como tal, o faz em reconhecimento do diálogo que trava com seu tempo, como campo de forças do embate entre os contemporâneos e a persistência das tradições (MAYER, 1987).

Nestes termos, pensar a antropofagia nos leva à identificação de um modelo artístico que parece se desprender das estereotípias meramente miméticas do nacional, pois, mesmo quando contempla tais ideias, aparece todo o tempo como que a se manifestar por impulsos alegóricos, como um modo de descentramento paródico em relação ao nacional, sobretudo, se tomarmos por este termo o ideário ocidentalizado de nossa suposta formação.

É nesse sentido que a mimese aqui se dá em negativo, como uma contraimitação, um modo ativo de uma poética da invenção cuja ação política reconta a história a um só tempo com humor e ironia à medida que dá voz ao que está silenciado e oprimido:

erro de português

Quando o português chegou

Debaixo d'uma bruta chuva

Vestiu o índio

Que pena!

Fosse uma manhã de sol

O índio tinha despido

O português

(ANDRADE, 2017, p. 183)

A historiografia sofre aqui um deslocamento para o poético, como transfiguração paródico-alegórica do ordinário e do evento/ acontecimento à condição crítica do possível outro lado da história. Um momento fundador que visa redimensionar o estético como mediação política de uma cosmovisão antropológica de nossa condição, não ao sabor de um primitivismo cujo passado há de ser revivido, mas como um devir bárbaro-tecnizado, tal como expresso nas poesias, nos manifestos e nos escritos ensaísticos – em imagens contrapostas ao nacional como modelo hegemônico ocidentalizado. Uma espécie de mimese projetiva e utópica, permitam-me a licença poética, que culmina no matriarcado de pindorama como ideário.

Se passarmos em revista alguns estudos sobre a ideia de uma antropofagia cultural, tal como formulada em Oswald de Andrade, perceberemos como alguns desses pontos levantados se aproximam ou se tocam. Helena (1983) indica como, por exemplo, o sentido oswaldiano da antropofagia opera em duas situações.

Numa delas, prévia ao momento antropofágico propriamente, a autora tem por referência as manifestações de uma poesia de exportação e comprometida com uma releitura ou revisão crítica do momento histórico e social brasileiro e sua cultura e arte. Trata-se da experiência de uma “atitude pau-brasil” de sua poesia.

Na outra, refere-se ela ao período antropofágico mais especificamente. Neste estágio, Oswald teria expandido a crítica de seu horizonte histórico e geográfico, pondo “em questão, não só uma brasilidade não ufanista, mas a própria conformação político-social da burguesia no Ocidente” (HELENA, 1983, p. 110).

Para ela, comum em ambas as atitudes é o afastamento de Oswald em relação “à tradição e às convenções e a busca dos elementos originários da arte, na tentativa de reencontrar um caos

primitivo e vital, no qual Oswald iria se aproximar [...] do projeto estético e ideológico do Dadaísmo, além de sua já reconhecida vocação cubista” (HELENA, 1983, p. 110).

Ou ainda, ao estabelecer as distinções entre os dois momentos da poética oswaldiana, a do pau-brasil e a antropofágica, e após se referir aos núcleos geradores articulados pelo primeiro *Manifesto*, nomeadamente, “valorização dos estados brutos da cultura coletiva”, linhagem paródico-irônica de nosso arcabouço intelectual e, por fim, imbricamento da cultura nativa com “uma atitude intelectual renovadora”, em contraposição ao traço bacharelesco de nossa cultura, Helena vê na antropofagia uma obsedante imagem marcada de ressonâncias mágicas e sacrificiais (HELENA, 1983, p. 110-111).

Em sua argumentação, a autora afirma ser o dilema hamletiano, transfigurado no *tupy or not tupy*, a centralidade original do manifesto. A comparação da antropofagia com o movimento Dada está ligada a pontos comuns enumerados por ela como matriz de ambas as poéticas: “uma necessidade de independência, de desconfiança, de recusa e de negativismo para com a comunidade cultural que a antecedia” (HELENA, 1983, p. 111).

Numa passagem singular, que não posso deixar de citar, diz-nos:

A devoração antropofágica é um misto de insulto e de sacrilégio intencional e irreverente, usado como sucedâneo da agressão física do aparelhamento colonial político-religioso repressor e usada como violência instituída contra uma sociedade patriarcal mergulhada em suas esperanças messiânicas e na retórica de suas “adiposidades mentais”, conforme diz Mario de Andrade, em Ode ao burguês. (HELENA, 1983, p. 110-111).

E prossegue, tomando de empréstimo uma referência de Benedito Nunes:

A atitude antropofágica é, portanto, e simultaneamente, uma metáfora, um diagnóstico e uma terapêutica. *Metáfora*

de cerimônia guerreira da imolação do inimigo aprisionado em combate; *diagnóstico* da sociedade brasileira sufocada pela repressão colonizadora; e *terapêutica* enquanto reação violenta e sistemática contra os mecanismos sociais e políticos. (HELENA, 1983, p. III).

Noutro momento (SOARES, 2010), procurei identificar na poética oswaldiana uma configuração alegórico-paródica, como uma via possível de descentramento em relação às tendências de alinhamento ao modelo hegemônico de ocidentalização. Nesse sentido, não apenas identifiquei em sua poética manifestações de expressão anticolonial, como o fiz a partir de uma observação de elementos que aproximam a alegoria em Oswald ao conceito benjaminiano de alegoria.

Novamente, os estudos de Helena (1983, 1985) formam um argumento convincente a esse respeito, pelo modo como ela identifica na antropofagia oswaldiana as configurações principais daquilo que, como vimos há pouco, serve de base para a interpretação que faz de sua poética como expressão de um *êthos* cultural brasileiro deglutidor: nos tons satíricos e do coloquialismo, bem como nos usos linguísticos de matriz indígena como expressão, conforme já mencionado.

Variações diversas dessa dinâmica podem ser demarcadas antes mesmo do período modernista de Oswald de Andrade, por exemplo, com Gregório de Matos, que a autora nos apresenta em termos de uma possível vertente identificada, no geral, como expressão de uma literatura antropofágica (HELENA, 1983). Em outra linha de investigação, a autora nos indica uma contundente atitude crítico-contestadora, cujo ataque tem por alvo a já referida condição de dependência cultural (HELENA, 1985, p. 154).

Ao identificar este segundo ponto como mais fortemente associado às manifestações da antropofagia modernista de Oswald de Andrade e seu grupo, a autora vê na escrita oswaldiana do “recorte” dos “textos” cotidianos e dos cronistas como que o procedimento benjaminiano do “coleccionador alegórico” das citações (HELENA,

1985, p. 68). Nestes termos, as citações seriam o modo pelo qual Oswald de Andrade “elabora séries móveis, autônomas e conjugáveis entre si” (HELENA, 1985, p. 68).

No seu modo de ver, ao assim proceder, Oswald promove uma ruptura de âmbitos “espaçotemporais”, numa apropriação que tem como consequência o declínio da aura apregoada aos referidos textos, por sua descontextualização e pela superação de quaisquer distâncias e/ou fronteiras.

Noutra passagem exemplar, diz-nos a autora:

A afinidade que encontra entre os textos, é da natureza do alegórico: são as ruínas, que o processo espoliador de colonização deixou, que orientam o seu recorte. Ele busca as frestas e os fragmentos, operando muitas vezes com as lacunas da história pátria, escrita pela ótica do colonizador. Ele ‘perverte’ essa ótica, colhe nas frestas deixadas o sinal com que vai operar e clarificar as escamoteações ideológicas. Rumina sobre os objetos isolados, poda-lhes os excedentes. Mas, ao mesmo tempo, como um colecionador, reordena-os segundo afinidades secretas, mas objetivas. É uma contínua dialetização de duas modalidades de procedimento. (HELENA, 1985, p. 68).

Meu interesse pela ideia de uma “atitude antropofágica” extrapola os termos mais específicos do estritamente literário, tendo como recorte a indicação de que as ideias antropofágicas de Oswald de Andrade, em todas as dentições possíveis, ambicionavam também uma atitude antropológico-filosófica, não só literária, em termos de visão de mundo, uma cosmovisão, como que a buscar uma configuração capaz de operar um modo hipotético nosso de ser. Nesse sentido, o alcance de suas ideias vai mais adiante do propriamente estilístico e/ou exclusivamente artístico, ainda que estes se façam manifestamente presentes todo o tempo em seus escritos, sendo o modo de configuração central de sua expressão.

Eu diria que, insistentemente, vários dos intérpretes do Oswald tendem a apontar para um elemento mais esteticista quando se trata do manifesto e da poesia pau-brasil; sendo o manifesto antropófago, em geral, indicado como próprio de uma matriz mais antropológica, por nos trazer para o debate cultural a ideia da antropofagia: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”, é como Oswald abre o seu *Manifesto antropófago*, como sabemos.

Como acentua Lima (1991), à questão da possibilidade ou não do Tupi ser uma forma de ser, o manifesto responde pelo reconhecimento de que nunca fomos realmente colonizados, no sentido de o processo de colonização ter uma característica de farsa ou fracasso (LIMA, 1991, p. 62-63). No seu entendimento, qualquer alusão ao manifesto como uma “utopia rousseauísta regressiva”, na forma de uma “arqueologia estática”, seria uma total falta de percepção da ênfase dada por Oswald à primitiva força de resistência à doutrinação colonialista. Uma capacidade de resistência como traço cultural, manifesta em algumas situações, não propriamente pelo enfoque étnico, mas nos moldes de um canibalismo simbólico (LIMA, 1991, p. 63).

Ao se considerar a poética antropofágica como mote expressivo de resistência à colonização, tem-se como assertiva a indicação de que as “ações doutrinárias cristã e europeia” não teriam logrado bom êxito, dada nossa capacidade de “devorar e ser alimentado pelos corpos e valores consumidos” (LIMA, 1991, p. 63).

A metáfora antropofágica não vê no outro o corpo impuro ou poluído, como supostamente fazem os puritanos; nem assimila a crença num conjunto limpo e mítico de traços. Tampouco é a antropofagia a negação do outro, como inimigo que deve ser condenado ao esquecimento. Por fim, assevera Lima que, tanto em termos literais quando metafóricos, é próprio da natureza antropofágica a necessidade da luta e do conflito, onde o inimigo não se resume a um ato de vingança (LIMA, 1991, p. 63).

Nos termos de Lima, o manifesto expressa ou busca “a experiência pessoal renovada, fundamentada na incorporação da alteridade; incorporação que agiria nos planos pessoal e social como meta”. Assim, o manifesto seria uma declaração libertária. Indo além de um denominador comum dos manifestos da época (LIMA, 1991, p. 63).



Retomo o ponto inicial. Por que dar voz ao termo *antimimesis*? Evidentemente, de um ponto de vista especificamente artístico, difícil é não conceber algum tipo de vinculação entre arte e mimese. Seria, então, a mimese sua própria natureza de ser? Não me deterei longamente sobre este ponto, contentar-me-ei em situar um contraponto em termos de duas expressões distintas da mimese.

Percebo que a referência a uma suposta *antimimesis* não se sustentaria sem uma complementação ou justificativa que desvincule o termo de uma completa antinomia em relação à mimese e o ponha referido mais diretamente a um tipo de mimese sobremaneira influente, para não dizer hegemônico, e que, nos termos de Benjamin (1984), seria da ordem da representação simbólica.

A título de referência, não são poucos os estudos que têm tratado a questão da mimese como ponto central para uma reflexão de sua condição no âmbito da crise de representação havida desde os desdobramentos da modernidade em suas diversas faces (LIMA, 1980; GUMBRECHT, 1998; MENESES, 1997, entre outros), sobretudo, a partir de acontecimentos que puseram em suspeita os princípios positivistas da razão e os chamaram para uma maior relatividade. Por outro lado, alguns desses estudos (GUMBRECHT, 1998; MENESES, 1997) indicam como, no âmbito da arte, a crise de representação na modernidade tem nas formas renascentistas seu modelo ímpar de descredenciamento, para usar a expressão de Danto (2014).

Outros estudos indicam como o advento das técnicas modernas colaborou efetivamente para uma nova prática e uma nova capacidade de olhar o mundo, em suas formas culturais e artísticas. Dispensa apresentação a famosa passagem em que Benjamin afirma ter a fotografia descoberto o inconsciente visual, assim como a psicanálise o fez com o inconsciente instintivo, no seu conhecido ensaio sobre o declínio da aura artística na era de alta reprodutibilidade (BENJAMIN, 1980, p. 23).

Crary (2012), por sua vez, no seu *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, remete-nos aos anos 1820 para indicar o pontapé inicial dos processos que irão provocar as transformações que, em grande medida, se tinham como próprias da segunda metade do século. Para ele, os acontecimentos do início do século irão marcar novas percepções do olhar no mundo, pois serão “pontos de emergência” de um regime de visão moderno e heterogêneo e uma ruptura com os modelos renascentistas de concepção da visão e do observador (CRARY, 2012, p. 12-13).

Mas a ruptura com os modelos clássicos de visão no século XIX e o vasto processo de reorganização do conhecimento e das práticas sociais, modificadoras das “capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano” (CRARY, 2012, p. 13), vai além de mudanças restritas a convenções de representação.

A ponto de o autor sugerir que sejam abandonadas duas narrativas poderosas sobre a história da cultura visual no século XIX na Europa, que é a indicação de que as transformações se deram com o fim da perspectiva e crise da mimese, de um lado, e, de outro, da invenção e disseminação da fotografia e formas correlatas de realismo no período.

Para ele, ambas as narrativas veem nesse processo um desdobramento contínuo de uma base renascentista de visão (CRARY, 2012, p. 13), pois, mais do que uma relação dialética entre “inovações dos artistas e escritores de vanguarda” *versus* “realismo e positivismo da

cultura científica e popular”, a chave analítica para compreensão desse processo deveria tomar tais fenômenos como “componentes superpostos” de uma mesma “superfície social” (CRARY, 2012, p. 14-15).

Ao reivindicar para seu estudo a figura do observador, em contraposição à do espectador, Crary justifica sua opção como modo de diferenciar a imagem mais passiva vinculada a este último *vis-à-vis* a imagem mais proativa daquele que se vê num “determinado conjunto de possibilidades”, visto que se encontra “inscrito em um sistema de convenções e restrições”, tomado aqui como “efeito de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais”. Como diz: “Não há um sujeito observador prévio a esse campo em contínua transformação” (CRARY, 2012, p. 15).

Diz-nos o autor:

É irrelevante se a percepção ou a visão realmente mudam, pois elas não possuem uma história autônoma. O que muda é a pluralidade de forças e regras que compõem o campo no qual a percepção ocorre. E o que determina a visão em qualquer momento histórico não é a estrutura profunda, nem uma base econômica ou uma visão do mundo, mas, antes, uma montagem coletiva de partes díspares em uma única superfície social. Talvez seja necessário considerar o observador como uma distribuição de fenômenos localizados em muitos lugares diferentes. (CRARY, 2012, p. 15-16).

O ponto crítico de Crary relativamente à ideia de um novo tipo de observador no século XIX europeu é a necessidade de ir além do pendor pelas generalizações vagas pautadas em categorias fixas. Nesse sentido, o autor seguirá uma estratégia que possa melhor evidenciar as “condições e forças” que corroboraram para formar um “modelo dominante de observador no século XIX”.

Assim, nutre-se da premissa de que questões como periodização, localização, rupturas e continuidades na história estão vivamente

enredadas por escolhas políticas de explicações históricas, posto que têm relações com o poder e o saber nas práticas sociais: práticas sociais e domínio do saber que incidem fortemente sobre a radical transformação na concepção do observador. Em outras palavras, trata-se do entendimento de que os aparelhos ópticos não se prestam meramente a modelos de representação, mas configuram-se como lugares de saber e poder que operam no corpo do indivíduo (CRARY, 2012, p. 16).

Com Baudrillard, Crary identifica como a reconstrução do observador na modernidade se deu pela proliferação de signos e objetos circulantes coincidentes com a nova visualidade. Nestes termos, a mimese se apresenta como um problema de poder social e não como estética, poder que restringe a mimese à condição de produtora de equivalências. Deste ponto de vista, não há mais original ou imitação, mas equivalência e indiferença, quer dizer, simulacros. Dito de outro modo, seria a produção em série o próprio estatuto do fim do problema da mimese (CRARY, 2012, p. 20-21).

Mas, Crary acrescenta:

Muitas décadas antes, Walter Benjamin havia escrito sobre o papel da mercadoria na geração de uma ‘fantasmagoria da igualdade’. Nesse sentido, a modernidade é inseparável, por um lado, de uma reconstrução do observador e, por outro, de uma proliferação de signos e objetos circulantes cujos efeitos coincidem com sua visualidade. (CRARY, 2012, p. 20).

Em que pese a longa digressão desta passagem a propósito da discussão sobre a crise da mimese na arte e na cultura, com o advento da modernidade, sobretudo, no caso de Crary e Benjamin, com exemplos focados no regime do olhar ou da visualidade, vejo que a relevância desta passagem é pertinente, visto não ser possível estabelecer fronteiras muito nítidas entre formas de expressão artísticas, sobretudo, por não podermos tratá-las como se estivessem

isentas de quaisquer condicionamentos sociais e políticos, mobilizadas que são pelos influxos dos acontecimentos históricos.

Adicione-se o fato de que muito das manifestações artísticas de vanguarda, desde a virada para o século xx, tendeu a migrar para um campo expandido da arte, quebrando aqui e ali as supostas delimitações de linguagens na correspondência das artes.

Nesse sentido, e sem esquecer as ressalvas trazidas por Crary a respeito da anterioridade histórica da mudança no regime de visibilidade na modernidade, mas, em todo caso, com um olhar mais voltado para o cenário das manifestações artísticas e seus experimentos, pode-se dizer que o final do século xix foi, sem dúvida, palco de uma crise substantiva da representação, sobretudo, enredada pelo campo plástico, em particular, com o advento da fotografia.

Refiro-me, por exemplo, às manifestações de ruptura com o espaço tridimensional na pintura, em favor de sua bidimensionalidade. Assim como o borramento ou apagamento da figuração em favor de formas mais abstratas, capazes de melhor revelar especificamente as propriedades cromáticas da pintura, de um lado, e, de outro, com relação ao uso das técnicas de montagem e de apropriação do objeto na arte.

Deste ponto, pode-se supor o quanto as artes visuais assumiram formas mais expandidas de expressão. Não à toa, estudos sobre as artes visuais no Brasil creditam-lhe importância central em momentos decisivos do acontecimento modernista brasileiro.

Feitas as ressalvas, retomo a questão da mimese com referência à tipologia apresentada por Lima no seu *Mimesis e modernidade* (1980), particularmente, para aquilo que ele chama de mimese de representação e mimese de produção. Com isso, quero crer que o que Lima identifica como mimese de produção parece melhor nos levar ao

entendimento dos deslocamentos e descentramentos pautados pela poética antropofágica de Oswald.

Meu primeiro contato neste caminho se deu com a leitura do já referido *Totens e tabus da modernidade brasileira*, de Helena (1985), que vê em Oswald a presença das duas configurações de mimese indicadas por Lima, dado que temos em Oswald tanto o momento antropofágico quanto o de sua negação. Central em Helena é o entendimento da mimese como fingimento, manifestamente, na forma de mimese alegórica ou simbólica – sendo, no segundo caso, um modo de ação que tende a sublimar o “elemento histórico” (HELENA, 1985, p. 48).

Num caminho próximo ao apontado por Lima, Helena vê insuficiências numa visão dualista sobre realidade e ficção, que não consiga perceber a mimese no cerne da produção literária. Para ela, é pela mimese que o real e o imaginário se “contaminam”, dada a transgressão desses limites provocada pelo texto literário, posto que nem o real se manifesta na obra como puro reflexo do mundo, nem o imaginário resulta de uma exclusiva projeção ou ideiação da mente.

Assim, a observação de qualquer alteração do projeto de mimese, seja como representação ou como produção, somente pode ser observada do ângulo da “posição perspectivística” da obra. É o que ela nos diz nesta passagem:

[...] pelo caráter de ser *como se*, a obra ficcional se conduz duplamente: ora escamoteia o seu intercâmbio com o imaginário, e põe em relevo o seu pano de fundo ‘real’, ora desnuda o seu caráter de representação de tipo especial, ficcional, expressando com destaque sua articulação com o imaginário [...] ora a ficção finge representar o mundo graças a si mesmo e não como objeto de sua ficcionalidade, ora abdica de apresentar os elementos reais que seleciona como se fossem referentes a si mesmos. Mas, nos dois casos, o que caracteriza a ficção (o trabalho da mimesis) é a relação triádica entre o real,

o ficcional e o imaginário. O que se altera nos dois projetos é a posição perspectivística. (HELENA, 1985, p. 51).

A mimese de representação tem como *performance* a apresentação da trama ficcional como expressão direta ou literal do real, a partir de uma operação que nega qualquer regime de ficcionalidade, de “desrealização do real”. Noutra direção, o que a mimese de produção parece fazer é tornar explícito o ficcional como “lacunar e fragmentário, não contínuo nem ao real nem ao imaginário”. Neste sentido, as relações do real, do ficcional e do imaginário são produzidas pela mimese, na forma mais inventiva da linguagem.

Como diz mais uma vez Helena:

[...] neste segundo caso, a mimesis de produção, estaríamos diante do que Benjamin compreende como uma atitude de alegorização: a obra se realiza como signo plural, opera com o fragmentário. O caráter “imaginarizante” do ficcional se acentua, sua aparência de continuidade representativa que espelha o real se esbate e o ato mimético transparece enquanto desrealização do real. (HELENA, 1985, p. 52).

E complementa: “A ficção oswaldiana (e aqui compreendemos o conjunto de sua obra literária), através de suas metáforas-reais inscreve-se, predominantemente, num projeto de mimesis de produção” (HELENA, 1985, p. 52).

Aqui encontramos o que eu provocativamente identifiquei como uma *antimimesis*. Ou seja, em termos de uma antinomia ou confrontação ante o modelo de mimese de representação. Mas, é bom lembrarmos, como já indicado anteriormente a respeito do estudo de Helena, essa indicação de uma mimese de produção é mais apropriada à produção oswaldiana de linhagem antropofágica, não cabendo, por exemplo, para outro ciclo de sua produção, mais retida à mimese de representação.

Contudo, meu interesse mais específico está voltado para o ideário antropofágico contido num conjunto da obra oswaldiana. Justifico meu interesse com base na pujança radical que essas ideias demonstraram (e demonstram) ter como desafio ativo e como potência que se nega à assimilação, ao mesmo tempo que se prestam à invenção criativa que, sob o signo da devoração, produz uma poética do descentramento que se constrói num campo de forças de ressignificações, que tem na experiência fragmentária dos deslocamentos e no método da montagem um dos fulcros centrais de uma arte e cultura sem culpas e sem reverências para com epítetos do nacional ou do estrangeiro e de uma suposta geografia do lugar das ideias. Sem esquecer o alcance exercido por essas ideias como influência cabal sobre as principais expressões do experimento artístico brasileiro dos anos 1960 e depois, mas, também, de sua figuração na esfera da crítica e da produção acadêmica atuais (VIVEIROS DE CASTRO, 2008; AZEVEDO, 2018).

Viveiros de Castro (2008) afirmou em entrevista ser a antropofagia oswaldiana a mais original reflexão metacultural já produzida na América Latina até o momento, no sentido de que ela abriga os termos centrais de um anticolonialismo. Sendo assim, para ele, a antropofagia seria a única real contribuição que geramos, algo que tornou anacrônica desde o seu nascedouro a máxima das “ideias fora do lugar” (SCHWARZ, 2000), independentemente de sua ocorrência fora do universo acadêmico (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 25).

De passagem, aproveito para fazer alusão ao estudo de Fischer (2021), que põe em evidência uma importante argumentação a respeito tanto da força quanto da fraqueza do ideário das “ideias fora do lugar” no pensamento de Schwarz (2000), aplicado à análise de formação da literatura brasileira. Declaradamente mais próximo de

pensadores de sua geração, tanto na historiografia quanto na antropologia, a exemplo de sua referência direta a Viveiros de Castro e seu perspectivismo ameríndio, Fischer opta por passar em revista o longo debate a propósito justamente do conceito de formação.

Não há espaço aqui para estender essa discussão, a não ser pela indicação de que, para o autor, no que pese a força do argumento do crítico literário sobre as ideias fora do lugar, sobretudo, em seus estudos sobre Machado de Assis, há que se considerar seus limites de abordagem, cuja ênfase recai mais sobre o processo de modernização e desenvolvimento das cidades, com relativa negligência para com o sertão.

Tanto que o autor reclama a necessidade de uma outra linha de abordagem, que dê conta de uma produção literária que tenha igualmente no sertão um mote para investigação – para isso, o autor se propõe a pôr em relevo, e sob o crivo de sua crítica, o perspectivismo ameríndio tal como em Viveiros de Castro. Nestes termos, não seria apenas Machado de Assis, mas, também, Guimarães Rosa as expressões maiores dos paradigmas centrais de uma agenda mais ampla para se pensar processos de formação literária brasileira.

Feitos os parênteses, retomo a questão levantada por Viveiros de Castro a respeito da antropofagia oswaldiana. Para ele, muitas foram as razões para a má recepção da antropofagia, por certo, no universo acadêmico: a ausência de credenciais acadêmicos de Oswald, além da imagem que supostamente dele se fazia como um “dândi afrancesado” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 25). Diz o autor:

Ele não fez trabalho de campo como o Mário de Andrade, por exemplo. O Mário de Andrade colheu música popular, cantigas, foi atrás de mitos, inventou todo um olhar sobre o Brasil. Mas o Oswald tinha um poder de fogo retórico superior; sua inconsequência era visionária... Ele tinha um *punch* incomparável. Se Mário foi o grande inventariante da diversidade,

Oswald foi o grande teórico da multiplicidade – coisa muito diferente. (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 25).

Há um ponto em que Viveiros de Castro aproxima a ideia de antropofagia em Oswald de Andrade de seu perspectivismo ameríndio. Não pretendo discorrer sobre este ponto, mas, só para situar essa aproximação, ressalto que o perspectivismo, tal como ele o situa, tem como tarefa a busca de uma simetria que considere o ponto do nativo como contraface ou contraposição ao ponto de vista do observador, tradicionalmente tido supostamente como único e/ou cientificamente válido (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 72).

O tom reflexivo desta tarefa leva o autor a um redimensionamento da ideia lévi-straussiana do pensamento selvagem, num reforço ainda maior de alcançar os fundamentos de um pensamento da alteridade. Assim, a imagem projetada deveria ser de outra ordem: “outra imagem do pensamento, muito mais que uma outra imagem do selvagem”. Este seria o ponto em que o observador é forçado a se desvencilhar de seu etnocentrismo, diante do outro em seu estado de “ponto de vista” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 74).

Num certo sentido, poderíamos intuir um paralelo entre a antropologia, mesmo com o reconhecimento da alteridade, e a cultura messiânica patriarcal denunciada por Oswald, de um lado; e o perspectivismo ameríndio, como reposicionamento da questão do outro no âmbito da própria antropologia, e a ideia oswaldiana de antropofagia cultural, do matriarcado de pindorama.

Viveiros de Castro acentua o caráter de “equivocidade controlada” implícito na tarefa de traduzir o perspectivismo ameríndio; visto que, para ele, seria este perspectivismo uma “doutrina do equívoco”, uma vez que operaria como “alteridade referencial entre conceitos homônimos”: um “modo por excelência de comunicação entre diferentes posições perspectivas, e, portanto, como condição de possibilidade e limite da empresa antropológica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 87).

Diz o autor:

[...] uma descrição culturalista do perspectivismo implica a negação ou deslegitimação de seu objeto, sua retroprojeção como uma forma primitiva ou fetichizada de raciocínio antropológico: uma anti ou pré-antropologia. O que equivale a uma péssima tradução, uma “baixa traição” do pensamento indígena – “baixa traição” no mesmo sentido (e direção) em que Oswald de Andrade distinguia a “baixa antropofagia” capitalista da antropofagia superior vigente no matriarcado primitivo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 88).

Para ele, entre autores da reflexão filosófica propriamente brasileira, como Machado de Assis, Guimaraes Rosa e Clarice Lispector, Oswald de Andrade despontaria como o mais diretamente subversivo, por sua “apropriação”/“apossamento direto do ‘bárbaro’”, mas

[...] sobretudo por ser o inventor e burilador infatigável de um autêntico conceito, um dos poucos, senão o único, conceito “genuinamente brasileiro”, por ser uma ideia que sai do Brasil, no duplo sentido: se ele tem suas raízes em uma reflexão sobre o ato e o *fatum* nacional, visa, entretanto, uma verdade antropológica e metafísica (ou contrametafísica) supranacional, melhor dizendo, universal – cosmológica. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 12-13)

Em sua análise sobre a contribuição da antropofagia, o antropólogo a identifica como contribuição única entre nós, sendo verdadeiramente anticolonialista e antecipadamente decolonial. Contrariamente às vertentes nacionalistas, cujo indianismo parece acenar para um retorno ao passado, a antropofagia operou um movimento que lançou “os índios para o futuro e para o ecúmeno”. No fundo era (ou é), deste ponto de vista, uma teoria antinacionalista (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 25).

Nesse sentido, o autor vê a antropofagia pelo seu “vitalismo”:

[...] a indecisão hamletiana se torna uma decisão épica/epocal, que indica a opção pelo matriarcado antropofágico contra o patriarcado hiperbóreo de Elsinor ou aquele apolíneo da República platônica. Uma outra Grécia, a arcaica, primitiva, dionisiaca – com a vantagem do clima. E sobretudo, uma decisão contraontológica: o “tupi” cancela e inverte o to be, a antropofagia é uma contraontologia, é o privilégio do haver ávido de alteridade – “só me interessa...” – contra a soberania solipsista do ser (Gabriel Tarde). A verdadeira questão é “Tupi or to be”. E a resposta já está contida na questão: tupi, é claro (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 17).

Não muito distante dessas considerações, mas tendo em conta outros aspectos, Aguilar (2010) vê em Oswald de Andrade a tensão entre duas inseparáveis concepções manifestas em sua obra ao mesmo tempo diferentes e discerníveis criticamente: de um lado, uma expressão lúdica, humorística e, ao mesmo tempo, agonística; de outro, um movimento dialético, teleológico e transcendente (AGUILAR, 2010, p. 13).

O autor nos traz a indicação do elemento utópico em Oswald como que caracterizado por uma “ânsia de salvação”, manifesta na forma de uma errática como método. Errática traduzida por ele como possibilidade de articulação do pensamento como modo de fazer irromper o reprimido ou o vencido, a partir do que ficou dado apenas como indício e/ou como restos: rastros, vestígios fulgurantes, dados como aparição ou revelação (AGUILAR, 2010, p. 14).

Claramente, essa vinculação do pensamento de Oswald ao método do vestígio errático alude fortemente ao elemento alegórico de sua poética. Aguilar sustenta a hipótese da existência de um poder diferente, capaz de nos permitir ler o real de outra maneira. É nesse sentido que nomeia o método da errática como modo que recupera o “vestígio anacrônico” ou o que estaria perdido, a fim de mover e rachar o sentido único e autoritário do poder patriarcal,

ainda hegemônico em sociedades contemporâneas como as nossas. Aliás, acentua, um dos sinais do fulgurante vestígio anacrônico de Oswald teve na alegoria do índio o recurso que lhe permitiu ver os mecanismos de funcionamento da cultura brasileira (AGUILAR, 2010, p. 14-15).

A propósito do método da errática, tal como em Aguilar, pode-se perceber semelhanças e possibilidades de aproximação com relação ao conceito de alegoria em Benjamin (1984), bem como da ideia do anacronismo em Didi-Huberman, sobretudo, em *Diante do tempo* (2015) e *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), para as questões ligadas aos vestígios, apagamentos e silenciamentos. Ver ainda o pequeno ensaio de Alberto Moreiras, intitulado *Epistemología tenue* (1955), em que o autor apresenta duas modalidades analíticas para a crítica literária no contexto da cultura latino-americana, não como tipificação de objetos distintos, mas como uma maneira de demarcar o que ele vai denominar de objeto eficiente da escrita *versus* objeto tênue. No âmbito desta caracterização, ali onde o objeto eficiente organiza uma ontologia, o objeto tênue a desorganiza e desconstrói (MOREIRAS, 1995, p. 50).

Ainda sobre a alegoria do índio em Oswald, Aguilar indica como ela possibilitou as grandes hipóteses da antropofagia, do matriarcado e da filosofia messiânica. E como isso possibilitou ao escritor recompilar e enlaçar os indícios que o deslumbravam na vida cotidiana. A figura/figuração do índio se erige como crítica do Estado, da sociedade patriarcal, do moralismo, da estética e das crenças (AGUILAR, 2010, p. 16-17).

Ponto central no seu argumento, nisto a fazer coro com Lima e Viveiros de Castro, aqui referidos, diz respeito aos sinais que separaram Oswald de Andrade do Romantismo, no emprego da figura do índio. Para Aguilar, o índio em Oswald se dá pela imagem de contraposição ao Estado, não como o bom selvagem do Romantismo, posto que da imagem do índio como subordinado ao Estado-Pai do

Romantismo chega-se à imagem do índio que mobiliza a sociedade contra o Estado, numa virada antropofágica que antecede o estudo de Pierre Clastres (AGUILAR, 2010, p. 17).

Finalizo com uma referência a mais a Aguilar, quando ele enfatiza o deslocamento das preocupações estéticas (pau-brasil), em Oswald, para uma “mobilização comunitária” de elementos materiais e simbólicos. Aqui, sob o primado da antropofagia, a forma do corpo (e o que ele se tornou no Ocidente) ganha primazia: é com referência ao *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, que Aguilar irá reforçar sua análise de que a alegoria do corpo pela antropofagia inverterá a função hierárquica do corpo, que não mais será organizado em função da cabeça e da ideia (AGUILAR, 2010, p. 17).

O manifesto se volta ainda contra a catequese, a gramática, o historicismo; ao tempo em que reivindica a montagem, a superposição sarcástica e burlesca, ao romper os ordenamentos cronológicos e as narrativas lógicas: são os pés no lugar da cabeça; a montagem no lugar da narrativa oitocentista; rebeldia contra prédicas catequistas; poesia em miniatura e surpreendente contra declinações gramaticais com regularidades e normas, como que a se manifestar por uma contrapedagogia antropofágica, ato que liberta, caminhar que inventa itinerários, contra a ideia de autoridade como legado (AGUILAR, 2010, p. 17-19).

O roteiro que procurei traçar até aqui visou a identificação de pistas possíveis à interpretação da noção de antropofagia cultural, tal como concebida por Oswald de Andrade, em termos de uma atitude enredada em procedimentos de incorporação/invenção cujo significado representou, para as manifestações modernistas brasileiras, o momento mais vertiginoso de fundação de uma tradição poética que chamei de antimimética, querendo com isso propor que a força

da experiência antropofágica nos dá um itinerário cujo cenário é o de antinomia e de desconstrução de certa tradição identitária brasileira, mais alinhada a manifestações identificadas a um modelo hegemônico tipicamente centrado na ideia de civilização ocidental, na perspectiva da mimese de representação.

Avaliar a potência poética do jogo paródico-alegórico como deslocamento ou quebra da mimese como função simbólica de uma identidade coesa, sob a égide de uma espécie de *geist* de um povo ou nação, segundo padrões dominantes da tradição, é algo que se põe num horizonte de possíveis que me proponho investigar. Claro, este é o desafio que tenho a trilhar, no caminho da pesquisa.

Digo isto por saber que um trajeto que vislumbre hoje a atitude antropofágica deve ter o entendimento de que ela se traduz como algo que se desdobra em atos e experimentos que nos obrigam a compreender o ideário antropofágico como princípio que se descola de uma experiência modernista específica para ganhar uma dimensão de tal monta ampla na nossa cultura, que é impossível não reconhecermos que algumas manifestações artísticas mais radicalmente experimentais estiveram nomeadamente associadas ao fulcro alegórico das ideias oswaldianas.

É nesse sentido que vejo na ideia de antropofagia um princípio agonista que parece operar com propósitos de expor a fratura na construção de um ideário identitário, em cuja hegemonia se vislumbra a adequação/alocação da cultura brasileira a um patamar capaz de a inserir num quadro de pertencimento à cultura ocidental, pela incorporação e adoção de supostos códigos legitimadores dessa integração.

Por fim, quero crer que o pensamento antropofágico oswaldiano não se movimentou em favor de uma total desidentificação, em termos culturais, mas em favor de processos identitários outros, que pudessem pôr em xeque o modelo identitário de Estado-nação que fundamentou a ideologia do progresso na modernidade, por ele identificado como a “filosofia messiânica” do patriarcalismo.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático (ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Grumo, 2010.
- ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Obras Completas VI).
- ANDRADE, Oswald. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Obras Completas II).
- ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – palimpsesto selvagem*. São Paulo: Sesi-SP, 2018.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução e O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 3-28, 57-74. (Os Pensadores).
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. [Obras Escolhidas I].
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FISCHER, Luís Augusto. *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HELENA, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LIMA, Luiz Costa. Antropofagia e controle do imaginário. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 1, p. 62-75, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MAYER, Arno J. *A força da tradição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século xx*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MOREIRAS, Alberto. Epistemología tenue (sobre el latinoamericanismo). *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, n. 10, p. 48-54, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

SANTOS, Alessandra. *Arnaldo Canibal Antunes*. São Paulo: nVersos, 2012.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Um olhar sobre Oswald de Andrade e Walter Benjamin. In: SOARES, Paulo M. F. (Org.). *Arte brasileira*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Entrevista. *Azougue: edição especial* 2006-2008. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (n. 10).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CAPÍTULO V

Fora do mundo, sem absoluto

Antonio Paulo Rezende

I. Desenhe o possível dos encontros

Adão e Eva, Caim e Abel

Quem atravessa a rua distraído pode cair fora do mundo. Olhar o outro nem sempre ajuda a viver. Há quedas, porque as surpresas existem e o acaso brinca com regras que pareciam fixas. Cada época possui acontecimentos que se soltam pelos caminhos. Falar de destinos é querer certezas, quando tudo está embaralhado nas artimanhas do cotidiano. Portanto, as profecias não se foram, atijam devaneios. Há quem invente messias, quem sinta o gosto da salvação. A complexidade se finda, nem o tempo garante que o paraíso retornará. Vive-se, com bruxas e fadas. Escreve-se, para se desenhar momentos e evitar vazios. As tragédias gregas tatuam com sentimentos que ainda doem, mas mostram desafios e mitos exemplares. Por que não deixar que o tempo seja um trapezista que nos inquieta?

Não há como buscar um eixo que se estabeleça e avance pela história. A relatividade dita as normas e engana quem se diz testemunha do

absoluto. Contemplo as hesitações e os delírios. Eles afirmam que a verdade transita rapidamente, administrada por quem domina. Está tudo na corda bamba. Descartes queria uma razão soberana, porém tinha medo das fogueiras da inquisição. Antes, Platão descreveu cavernas e agitou a filosofia para sempre. Não simpatizo com suas inteligentes reflexões. Chego mais próximo dos sofistas. Penso que eles tentaram marcar a fragilidade dos discursos e as andanças do poder. Durante um certo tempo, receberam quase uma condenação como falsários. Os estranhamentos de Atenas também curtiam o manejo das palavras e as aventuras do saber. A harmonia era um desejo da imaginação.

Os confrontos são frequentes na história. Inventaram utopias e navegaram no progresso. Gosto de me divertir com as ideias de origem. Como tudo começou? Uma pergunta atraente para as religiões. Insisto em Adão e Eva e na ira de Deus inquieto. Vou mais adiante. Lá estavam Caim e Abel. A violência tomava forma. Caim mata Abel, a humanidade acirra seus pecados. Eles se prolongam. O paraíso havia sido desmanchado, as maçãs, destruídas, as serpentes pactuavam com o demônio. Daí o bem e o mal iniciam suas lutas e a história passa a ser contada. Quem é quem? Quais são as regras? Quem se apaixona por um mergulho no abismo?

Eleger a linearidade é uma mudez. É preciso metodologias para narrar tantas coisas. A oralidade se ampliava nas conversas. Heródoto investigava as culturas e não se ligava em causas e consequências. O mito prevalecia e os *aedos* circulavam. O historiador é o espectador da vida dos outros. Não pode viver ensimesmado. Hoje, a continuidade das conversas se faz presente. Existe a ciência e debate-se a possibilidade de reinventar. Quem ousa apagar as memórias? Quem ousa apagar a violência? Um simples olhar nos lembra tantos conflitos que seria um erro afirmar que o amor ao próximo é a raiz de tudo. A explosão de divergências e intrigas não cessam. Sofisticam-se. A paz é um desejo sublime que nega as tramas das relações sociais tão repletas de perversões.

Palavras flutuantes: histórias

Contar e viver são fundamentais. As palavras não podem ser aprisionadas. Elas observam o voo dos pássaros, sabem que a imigração existe. Poderia se inventar muitas histórias, pois o passado se estende e o futuro é uma cogitação. As repetições acontecem, porém quem vencerá a batalha do bem contra o mal? Criam-se inimigos, para que o movimento não seja interrompido. Se o fantasma de Caim visita cada esquina, Napoleão tinha presentões de ser dono do mundo e Hitler conseguiu ativar um fanatismo inesperado. Não há como seguir uma linha reta e prever a data final de uma sociedade. As formas mudam de lugar, não existem poucas cores. Analise as obras de Picasso ou apenas contemple suas mudanças. Não fuja da beleza. Ela não se esvai, provoca, seduz.

Optar pela mistura traz certos estranhamentos. Sentimentos de culpas, recordações do pecado original se apresentam nos instantes que pareciam esgotar o desejo de se colar na cadeira da eternidade. Portanto, não multiplique diferenças, simpatize com as semelhanças. Se Foucault se torna senhor das academias, Nietzsche contornou loucuras e anunciou a morte de Deus. Quem viaja, quem está no espelho do outro? Suscitaram polêmicas e ressignificaram palavras. Os conceitos se tocam. Ambos recebem condenações, arrumam as metáforas e suportam a invasão das dissidências. Não se engane: as teorias se abraçam mesmo estando distantes e envelhecidas. Foucault vende muitos livros, Nietzsche era um solitário fora do eixo. Mas o que Foucault aprendeu com Nietzsche? Há conversas ou análises especulativas?

Não sou de celebrar o estático. Há idas e vindas. De repente, tudo se encontra, no entanto, as explosões matam pessoas e os mágicos se fixam nos circos, antes, extraordinários. O que resta? Pandemias que devastam afetos? Intrigas para acumular granas? Mudam-se as vestes e intenções ficam confusas. Alguns são chamados de fascistas, festejam ditaduras, se sentem salvos do pecado. Outros gritam

que o povo unido jamais será vencido. E a moradia da felicidade? O cristianismo não se foi quando se institucionalizou? O poder não se vai, nem as religiões desprezam as pálidas orações. Se as ordens organizam grupos, a revolta atrai possibilidade de não ser sufocado pelas torturas. A geometria do mundo dança as curvas do azar e da sorte. Desconhece-se ou não se pertence.

O tempo sacode os historiadores. Os positivistas se envolvem com o progresso, mas há quem fragmente, se envolva com o micro. Os utilitaristas se agarram com o capitalismo, pois querem a economia dinâmica, as desigualdades constantes e o pragmatismo. Divergências abertas com o romantismo. Não compare Duby com Comte, não fiquem presos na exatidão. Os românticos desmanchavam o racionalismo, gostavam do exótico. O século xx sentiu as armadilhas do progresso logo no início das contendas teóricas. A Escola dos Annales firmou paradigmas. Duby navegou por seus mares, não negou a imaginação. Jacques Le Goff visitou o medieval, encantou com sua erudição. As mudanças se sucederam. Fustel de Coulanges ficou longe. A história tomou muitos rumos e guerras expandiram horrores e preconceitos. Quem não sentiu o amargo dos genocídios? As dores massacraram. É preciso aprofundar e não deixar de lado a subjetividade. Escutar o silêncio ensina. Ele possui códigos.

Os historiadores não escondem suas necessidades de ampliar as pesquisas. Ficar na transcrição de documentos oficiais é uma banalidade. Complexidade e ambiguidade puxam reflexões. Não sem razão que a interdisciplinaridade ganha espaço. As ciências não se cansam de ativar debates. O mundo das mercadorias dita normas, as inocências não estão ausentes das relações capitalistas. As bombas atômicas acionam manobras, os Estados Unidos constroem alianças. Os anseios de paz provocam desamparos, fome, intrigas diplomáticas. Alguns jogam para firmar suas ambições, outros pensam em institucionalizar impérios. Os perdedores resistem, as sociedades se fragmentam. As respostas aos conflitos mostram que

as perversões emudecem e torturam. O que se espera da Revolução de 1917 não aconteceu. Stalin reforça o autoritarismo, persegue, se desfaz da solidariedade. Totalitarismos continuam atuando e a democracia não cria asas, disfarça negócios, frustra, banaliza e justifica golpes para derrubar sonhos.

Quem monopoliza a verdade? Quem acredita que a violência se despediu da história? Os intelectuais carregam-se de debates, reparam lugares de poder, profissionalizam-se, aparecem como estrelas no azul das vitrines. Tudo tem seu preço e os poetas sofrem com as opressões e o desejo de refundar o sonho. Neruda faz poemas apaixonados, denuncia injustiças, escuta os autoritarismos da União Soviética. O vasto caminho da humanidade arquiteta labirintos, não se solta da ambiguidade. Sartre optou pelo existencialismo, com simpatias pela solidariedade. Viajou pelo mundo junto com Simone. Hannah Arendt analisou as mazelas do totalitarismo com coragem e enfrentou polêmicas. A sociedade estava traumatizada com a agressividade. O que fazer? Como retornar os encontros e sacudir fora as vinganças? O paraíso é nostalgia mascarada ou o futuro suspenderá todos os desenganos?

Moderno, apenas fetiche

Se as distâncias são ingenuamente manipuladas, não sei. Mas o costume de dividir e o desejo de criar diferenças. O Renascimento trouxe os sinais do moderno. Ninguém esperava um romance como *Dom Quixote*. Cervantes não foi esquecido. Mudou muitas concepções e refez símbolos. O que dizer de Leonardo da Vinci, Giordano Bruno, Galileu, Dante? Surgem novas expressões e novos conhecimentos. Há um caminho que chega aos tempos em que tudo é mercadoria. Observe a distância e repense as invenções. Da Vinci teria os mesmos impulsos de Picasso? As escritas de Paul Auster tocam em Maquiavel? Transformações que afetam as relações sociais.

As idas e vindas nos fazem analisar permanências. Tudo na história não brinca em lugares fixos. São leituras do mundo que se dispersam, porém podem dialogar. Não se espante se Macunaíma tiver suas aparências com figuras de Walter Disney. É difícil entender, apostar, configurar o que nos afasta do passado. As nostalgias não se foram. Hobbes manda mensagens para os rebeldes e ajuda aqueles que simpatizam com os espelhos autoritários. Não é extravagância se lembrar de Platão no século das tecnologias, nem achar esquisito as ruínas que valem riquezas. Portanto, as linhas retas nada dizem. Sempre imagine as curvas ou mesmo contrastes que impossibilitam desenhar o ser humano como único. Não é leviano deixar as divindades competirem se suas onipotências são vagas. Os conceitos celebram a diversidade. Entre o mundo que se lançava com paraíso e as guerras mundiais há salvas repentinhas e apelos. Certo, mesmo, é o apocalipse ou as reflexões de Albert Camus.

O moderno, talvez, seja a novidade. Cada vez menos conseguimos visualizar tantas coisas. Colocam-se banalidades nas vitrines. Ninguém pergunta para quê. Será que Marx escreveu sobre o fetiche da mercadoria para se distrair e contrariar os capitalistas? A sociedade se forma sem dispensar a exploração. Reclama-se, no entanto, as encruzilhadas dos labirintos mostram a complexidade da construção do imaginário. Castoriadis se intrigava com os marxistas e empurrava a autonomia para mover a dialética do materialismo histórico. Conversava com Morin e Octavio Paz, desafiando o mundo e se vestindo com a beleza. Eram encontros que não negavam as travessias de Baco e as brechas das incompletudes humanas.

Não se constanja se esqueceram de Fellini. É claro que o sucesso está nas telas dos programas totalmente esvaziados. É descanso, a hora da Coca, das batatinhas, das insignificâncias. Se os dias se encerram com as cabeças tontas, existe o amanhã para se recuperar. O cotidiano é o avesso do eterno. O descartável é soberano, busca ansiedades e valoriza a multidão de farmácias. A quantidade de

drogas alimenta riquezas e promove fantasias. Um dia, o mundo se esfarela, a morte prega um susto, fora de qualquer previsão, e Prometeu grita por socorro com a máscara de Zeus. Não só há pedras no meio do caminho, nem anjos tortos, mas corações artificiais travessados por marca-passos.

Não é desnecessário pensar que há regras. O importante é observar que elas voam e não obedecem à lei da gravidade. Existem regras que comandam séculos, mas há vazios que criam regra efêmera. As pinturas de Degas não seguem as estéticas de Picasso. As preferências mudam e as exigências podem chamar o passado e duvidar do presente. Portanto, vive-se do que aparecer, do transitório, no entanto há quem fique preso nas reflexões de Platão. Assim, as palavras se avolumam e ganham significados. Mia Couto, Kafka, Baudelaire, Borges inquietaram as literaturas. Para alguns, serviram de modelos inesgotáveis, para outros, fixaram modas. A complexidade é ativa, não dá para fechar os labirintos e detonar o que ficou fora. Já se afirmou que o mapa não é o território e que os enganos passam esquinas e morrem nas mesas dos bares.

As escritas são infinitas. Pedem palavras estranhas ou testemunham silêncio nos momentos mais tensos. A leitura de *Cem anos de solidão* é marcante, porque deixa que a sociedade se complete, se torture e, de repente, decreta seu fim. Macondo não é apenas um fetiche. Gabriel não é um profeta, porém brinca com o fetiche. Saber que os ciganos estão sempre no mundo, moram na Bolívia, em Recife, em Florença, em lugares que se largam por geografias incomuns. Não se aflija. O livro de Gabriel é quase uma Bíblia, gosta de assombrações e não mente. Revela esconderijo e nos convida para ficar atentos. Decreta a soberania das palavras e das repetições. Olhe o tempo lá fora e siga adiante.

Na acrobacia do eu

Traçar os desenhos da cultura é observar que ela não se constrói sem acrobacias. Não podemos colocá-la na linearidade. Em cada canto existe um trapézio. Temos que saber que pensamentos que foram dominantes séculos atrás muitas vezes voltam com outras cores. Quem esquece o passado ou tenta mascará-lo perde conexões. Daí a complexidade da cultura, as diferenças que se criam e as esperanças que se frustram. Quando se escreve anuncia-se que não como se esgotar os significados e fixar paradigmas. Lidamos com geometrias surpreendentes e nos sentimos estranhos.

Culturas permanentes não existem. Há sempre mudanças, embora as violências e conflitos não existam. Não dá para arrumar um calendário e acreditar no sossego. Por isso que vou e volto procurando o tempo, tangenciando, dialogando, mas com a certeza de que nada está acabado. Fico confuso. Talvez seja esse o descenramento maior. As modas ensaiam costumes, porém, de repente, as fragmentações se espalham. Nietzsche recebeu críticas, na sua época, hoje é festejado. Há quem o celebre como o grande poeta do Ocidente. Santo Agostinho ocupa destaques com suas *Confissões*. Ainda se sofre com a escravidão, os totalitarismos aparecem e como contar as histórias se elas se cruzam e assustam? Restam suspiros, narrar e viver.

Os confrontos não descansam, nem eu descanso. Lembro-me de *Roda-viva* de Chico. Quantos desejos soltos, quantas promessas de perdão, quanta vontade de sair por aí. A história da nossa subjetividade se encanta com os poemas de Manoel de Barros, se insurge contra os genocídios. O ritmo entra nas variações do concreto e do abstrato. O riso chega, mas demora quando as contradições revelam perplexidades. Não escapamos dos delírios, pois o nascer e o morrer ajudam aos atos mais incríveis se tornarem comuns. Com tantos alarmes e indecisões, não poderia haver uma sociedade uniforme e

uma permanência de anjos sem o aticamento dos demônios. Então, o reino da acrobacia não se encerra. Amanhã se confunde com hoje e o pesadelo faz parte do sono.

Amo o azul, mas não dispensio o vermelho. Entrego-me às músicas de Piazzola, aos filmes de Visconti, aos escritos de Sófocles. Nada garante que me tragam outras estéticas e eu mergulhe em vozes e palavras que não conhecia. As passagens dos tempos, as intrigas dos inimigos, os oportunismos das religiões chegam e sacodem as apatias. Ninguém está com um mapa definido, sem colonizações. O eu se balança, não há destino, nem deuses que garantam eternidade. Entre divertimentos e armadilhas as fortalezas são arquitetadas. As proteções são frágeis. As necessidades se transformam. A cultura se embriaga com o artificial e as mercadorias firmam vaidades doentias. As encruzilhas viram moradias, daqueles que se conformam com a negação e o vazio.

II. A literatura, Guimarães e as tonturas das fugas

O afeto e a literatura no meio das mercadorias

Não acredito que a história tenha um sentido determinado. Ela surpreende, quando tudo parecia arrumado e os projetos desenhados com detalhes. É difícil precisar, achar que as organizações vão nos livrar das amarguras e mudar o significado das convivências traçadas por um cotidiano massacrante. Andar pela vida é visitar memórias, mas também saber que nada está definido, que as palavras correm e flutuam buscando pertencimentos e refazendo escritas. Não faltam teorias e religiões que busquem respostas para tantas complexidades. Inventaram o pecado, sobrevivem os conflitos e os descrentes de um sossego permanente. Estamos sempre imaginando, cercados de incertezas ou mesmo de melancolias. Há espaços para risos, para afetos desconhecidos. As vacilações não deixam de cantar

seus hinos e os poetas, hoje, não se encontram para celebrar seus versos. Aqui, talvez, esteja uma síntese do que foi dito antes.

No mundo atual, as histórias ganharam interpretações amplas e os valores se aceleraram. As dúvidas aumentaram e fragilizam tradições que eram referências. O mito da evolução sofre abalos e as literaturas se misturaram com anúncios de mercadorias. Suspenses se espalham. As intrigas continuam e as tensões não se afastam da cultura. Não há como negar que as relações de poder destroem afetos e estimulam desgovernos. As violências expulsam utopias e o desamparo sinaliza com o sombrio. Desistir é angustiante no meio de discursos que adulteram devaneios e oprimem criatividades. As depressões fazem estragos, surgem especulações sobre o juízo final, porém a história flutua e os divãs dos psicanalistas esgotam-se. Um dia, o sol, talvez, se componha com luzes coloridas e nos faz chutar os tormentos. Será o alívio permanente? Será consagração de um romance que adivinha as magias do mundo? Sigo fora do eixo e soltando o olho pela janela do ônibus.

O equilíbrio nunca se configurou. Houve a construção de outras necessidades. Os comportamentos mudaram, as sexualidades rejeitam preconceitos e a sociedade convive com animações e nostalgias. Apontar para profecias que consagram a comunhão não resulta na decifração dos conflitos. Guimarães Rosa conseguiria compreender as artimanhas da sociedade que se forma? O capitalismo alarga suas armadilhas e os meios de comunicação ditam normas com imposição e dramas. As perguntas se multiplicam e a perplexidade toma conta do cotidiano, pois as notícias não nos livram das ambiguidades.

Qual a escrita que cabe no medonho mundo dos sertões inacabados? Qual lugar do afeto no reino das mercadorias? Qual o preço da sua fuga? Como ultrapassar apelos de consumo e minar o individualismo? A vida vai e volta com suas divergências. Há quem se aquiete e celebre isolamentos. A solidão é uma prática comum numa sociedade de massas, arquitetada nos maniqueísmos que invadem os

julgamentos, felicitam os que usam armas. Ressuscitamos o fogo e a luz como metáforas eternas. Se existem turbulências, as brechas não se apagarão para sempre. Nelas, podemos navegar e olhar os outros na intimidade. Nem tudo está caindo no abismo. Não custa ajustar o olhar e sentir que a respiração alivia ressentimentos e desconfianças, que as palavras inquietas nem sempre comungam com as servidões voluntárias. O medo das pandemias se firma como um fluxo contínuo.

Contar as histórias múltiplas

Há muitas formas de se contar a história ou as histórias que atravessam nossos tempos e articulá-las com passagens que moram em nostalgias perenes. Lembro-me sempre de das mil e uma noites e de Sherazade. O contar tem relação direta com o viver. Somos o que narramos, mesmo que haja esconderijos e Freud nos agite com as astúcias do inconsciente. A verdade é uma ilusão que corta absoluta. Portanto, a força da fantasia nos anima e nos faz transcender as agonias dos desencontros. Guimarães firmou-se na singularidade, colocou as esfinges, com questões universais e radicais, não desmontou as fragilidades dos atos humanos. Fez-se poema, com ousadia e encanto. Por isso que busco suas trilhas. O sertão não está em toda parte?

A literatura de Guimarães desafoga, traz tapetes mágicos, mostra aos anjos se disfarçando em demônios. A exatidão não tem lugar, há um entrelaçamento de bordados coloridos e de existências nunca transparentes. Não se nega que se mantém uma armação dos especialistas em planejamento, daqueles que se divertem com cálculos nada sadios e cheios de compromisso com o passeio das mercadorias e dos amores crucificados pelo apelo à quantidade. O capitalismo não brinca e possui seus chamegos mascarados. Existe quem goste e se afogue em semióticas complexas e meramente escravas

das academias. Desconfiemos dos juízos finais ou de quem cerca a história com profecias e dogmas. A vida tem seus trapézios, não mora em um labirinto inabalável e caminha com perplexidades. É importante contá-la sem se amarrar às precisões e fazer pactos com o inesperado. A surpresa atrai, a banalidade congela, a mediocridade nos empurra para a obscuridade.

O escritor que se liga em regras sem acasos padece ou incomoda o leitor com um ritmo sacrificante. É fundamental o desafio, fugir das paciências pálidas. Nietzsche alertava que as luzes e as sombras devem dialogar. Nada de excessos, ou de um mundo com uma única interpretação. Vale a multiplicidade. Os deuses que morram, ou voem em busca de adoradores. Balançar-se é preciso, sobretudo num cotidiano repleto de vitrines. Tudo se veste de preços e ambições. Não custa então se envolver com a rebeldia e imaginar talvez o impossível. Não expulse 1968 das ousadias históricas. Quem sabe um dia seja proibido proibir.

A obra de Guimarães busca fugir de estéticas programadas, delineadas por escolas rígidas. Sua narrativa é um encontro com as magias da vida, não se nega a visualizar os espantos. Destaco grande sertão, as falas de Robaldo num longo passeio pelas aventuras. Muitos desacertos, agonias, mas os desfazerem não estão longe do cotidiano. Contar a história exige fôlego, inquieta identidades, mostra que não há destinos consagrados e o corpo afirma reações e contrapontos. Crie sua terceira margem. O ontem pode se impor sobre o amanhã, porém a memória dá ritmo e atíça questões. Os misticismos, as transcendências, os refúgios acompanham a narrativa sempre incompleta e daí seu poder de sedução. Temer a contradição é um estigma traíçoeiro.

Negar as ambiguidades é traçar um mundo sem abismos. Guimarães não mira o óbvio, nem se embaraça com a complexidade. Sua linguagem é poética, privilegia o belo e o desfeito, desvia-se dos maneirismos. Portanto, deixou-se levar pelos descaminhos, pois o contar é um valioso brincar com verdades e mentiras que não se

preocupa em firmar pontos finais. As coisas recentes, muitas vezes, parecem distantes. Não há medidas esgotadas, desde as lendas do paraíso perdido, as angústias conversam com os risos, a culpa se transforma em medos vadios apenas para se afastar dos pecados, da maçã vermelha contaminada com agrotóxicos.

Grande sertão não é uma história amarrada. Cada frase lança imaginação. Não trata de um desfile de filosofias acabadas. É um exercício de indeterminismo, sem anular as peripécias de deus e do diabo, de denunciar a força do maniqueísmo, das ousadias das experiências. Não há saberes que esgotem o real e o imaginário é uma criação do coletivo, articula, desloca, faz pactos, sem abandonar as suspeições. Somos narrativas que muitas vezes não conseguem espelhos para se contemplar. Esquecemos os outros, cegamos os olhos, distraímos a intuição, desprezamos o anônimo. O historiador oficial se desmantela diante das astúcias de Guimarães e termina apodrecendo no pó dos arquivos, vestido de positivismos doentes e documentos pálidos.

No grande sertão, Guimarães expressa uma concepção de mundo que se alimenta da sensibilidade e dialoga com as outras formas de razão. Um olhar sobre as construções da sua escrita elucida, sem exilar os desejos de quem ler. A palavra amplia o espaço da sua ressignificação. São viagens, andanças, com diálogos profundos com a subjetividade. As perguntas prevalecem, as experiências se abraçam com os argumentos. Riobaldo não perde a respiração. As ausências e as carências chegam para construir pontes. É preciso que se escute e mesmo o silêncio tem uma voz poderosa. As treme-deiras fazem com que o sertão esteja em toda parte.

No fogo das palavras

Não há como citar todas as afirmações fascinantes. Assumo que comtemplo mais do que analiso, tenho sobretudo concordâncias e

trago-as para minhas travessias de historiador. Vou tentar me envolver com algumas citações, sendo sucinto, sem expandir explicações, sem pretender dar conta das suas infinitudes. Uma forma de mostrar como os saberes podem ser afetados pelas suas intimidades que muitos não notam. Diz Guimarães: “mire veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que estão sempre mudando. Afinam ou desafinam”.

E nunca vi na história uma linearidade, mas um desejo marcante do ser humano de inventar a cultura e formular teorias, produzir objetos, fundar imaginários. A incompletude a acompanha, o absurdo não a abandona, não consegue se livrar das questões e não se incomoda com o que parece com as metafísicas perdidas. Lendo Albert Camus fazemos uma ponte curva com Guimarães. As utopias se fragmentam, são retomadas, porém há crises contínuas diante das travessuras do inacabado. O nascimento anuncia a morte, o trágico entra por portas escuras e inibe eternidades. Não é sem razão que os mitos sobrevivem, que as religiões não se vão, que a ciência acorda fórmulas, que a política planeja populismos messiânicos. As dissidências invadem a história e os ritmos diferem os tempos de cada época. As tragédias se estendem pelas andanças da história mantendo frustrações e desconfortos.

No entanto, há tentações que trazem o absoluto, “de sorte que estava contando, ao senhor, uma noite se passou, todo mundo sonhando satisfeito”, afirma Riobaldo. A incompletude convive com as possibilidades, abre as janelas para que o coletivo celebre harmonias. Mesmo que a velocidade derrube os instantes de sossego, eles se apresentam, atraem. Porém, não custa ressaltar que as despedidas fazem pactos com os encontros, que as palavras alteram significados. Entre os enganos e os tropeços cabe reflexão e desvio nos olhares.

Ouçam: “como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? A amizade com ilusão de desilusão. Vida muito esponjosa.”. Não é

possível esgotar os quebra-cabeças do mundo e colocá-los numa única cartografia. Os contrários se tocam, pois Riobaldo tinha “sonhos que o afadigavam, daqueles de que a gente acorda devagar”. Há quem pense que na prisão de uma gaiola consiga traduzir os tantos devaneios que acontecem, que possuem cubismos repentinos que sacodem raciocínios cartesianos para vulcões turbulentos. A narrativa de Guimarães não se acanha diante de um mundo de sociabilidades dissonantes. Ela as registra sabendo que o amor é um pássaro que põe ovos de ferro.

O reino da história é também o reino dos sentimentos. É possível classificá-los, torná-los sintéticos e objetivos? Os sentimentos não têm medidas. No entanto, atuam. Abraçam momentos de perdição. Riobaldo não vacila e abre seu coração destemido: “a tristeza. aí o reinado, na paragem, veio para perto de mim. Por causa da minha tristeza, sei que mim ele mais gostava. Sempre estou entristecido, é os outros, é que os outros gostam mais de mim, de minha companhia. Por quê? Nunca falo queixa, de nada. Minha tristeza é uma volta em medida; mas minha alegria é forte demais.”.

A intuição é fundamental para fazer a leitura dos sentimentos. No grande sertão os sentimentos se entrelaçam e confundem. A tristeza pode celebrar a alegria e fortalecer o afeto. As proximidades existem, mas há também os desencantos. Guimarães não consolida homogeneidades. Os sentimentos desenham curvas, caem em abismos, se banham com luzes, visitam as estrelas. É importante compreender o sentido poético da narrativa que testemunha a multiplicidade que surpreende. O texto de Guimarães não se cala diante das ambiguidades e as anuncia. Daí sua relação com a vida, com possibilidade de não construir monotonias perenes.

Por que negar as dificuldades? Por que deixar se aprisionar pela clareza quando as rebeldias mudam para andanças do tempo? A escrita nos provoca para não anular as singularidades e nem negar as repetições. A vida também dialoga com as extravagâncias ou pede

asilo em desertos como se mendigasse um silêncio incalculável. “Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que falei foi exato? Foi, mas teria sido? Agora, acho que não nem. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado.”

Riobaldo não se acanha, como os historiadores que navegam no positivismo, e se busca consagração no uso constante de fontes páli-das, porém aceitas pelas ciências. Se a literatura, na sua ousadia, é proibida se ferir as regras ditas inabaláveis de metodologias vencedoras articuladas com o poder dominante, perdemos o espaço da criatividade. Negar a incompletude é remendar memória e fugir da complexidade do humano. É a linguagem que dá forma ao mundo. Os trapézios exigem voos e não apenas contemplações e medos. A vida é pássaro, com nomes incomuns que quebram velocidades homogêneas. Juramentos e testemunhas se medem com valores que mudam de lugares, mas teimam em ampliar argumentos para não enganar a vaidade da vitória.

O adágio do cais sem barcos

Nunca me esqueço da quinta sinfonia de Mahler. Talvez esteja nela o absoluto. Imagine uma composição que toca no azul, busca a eternidade, mas sabe que tudo termina e não custa se enganar. O mundo pode ser um mar sem barcos, cheio de imagens como desenhos que se balançam. São as palavras que pedem ritmos, são os anjos que pedem deuses. O lúdico encanta. Sublimes transcendências, quando expulsamos o pecado das nossas reflexões. Se há vazios que atravessam paredes e fingem fugir para alimentar suspeitas de que somos ausentes de qualquer medida, celebre o movimento, não importa a sua velocidade. Um dia, ele encontrará um ponto final. Não se estranhe. A despedida é uma aventura de quem corre para construir

outros caminhos. Adão já amou Eva e riu do prazer mínimo. Era a história que se anunciava no circo que divertia o paraíso.

O desprezo pelo sonho é um sinal de que a morte é uma amargura sem definição. O texto vem para completar o que não possui complemento. Por isso se inventou o cais, mesmo que não haja barcos. Um dia, alguém acorda do outro lado do oceano e começa a reclamar da inutilidade do sono. Fora do absoluto, sempre temendo que se refaça o pesadelo que enlouqueceu o outro que salvou o próximo. Risque a areia com uma geometria que afirme um aforismo de Nietzsche. Há existências que superam qualquer rigidez. Não se desagrada, porém, se Nietzsche é uma ponte que se liga ao passageiro, para que a cultura não se congele e acolha a preguiça do nada. O barco de Ulisses chegou guiado por sereias, desmontando o adágio da tristeza e da solidão. Ele precisa de cais, tatua a história com cores do amanhã.

Mas os sonhos imaginam quase tudo. Não precisa fechar os olhos, nem saber a cor da paisagem. Basta um pouco de delírio. Quem sabe uma ousadia, para que se reconte a história de formas diferentes, com culturas flutuantes. A forma, o significado, outras gêneses. Se nunca se falasse de paraísos, se os poucos morassem em labirintos claros contrariando a lógica mais comum, talvez a respiração do corpo fosse sempre a mesma, nunca faltasse fôlego e as magias andassem pelas travessias despreocupadamente. A terra plana é uma negação. Ela gira, no entanto não se disfarça em estrelas. Por repetir as coisas tão envelhecidas quando as criaturas estão exaustas? Guarde no espelho, cotidianamente, uma imagem desigual, mas não esqueça de sair pela porta dos fundos. O último lixo decreta o fim da rota.

Se as ruínas permanecem girando, novos mundos podem ser adicionados. Numa história, nada pode ser fixado para o sempre que não tem um nome. É comum sacralizar tudo que possui o perfume da eternidade. Mas quem a viveu? As tragédias se iniciam quando

o Criador testemunhou, numa imaginação estranha, o desejo de espalhar criaturas. Não pensou na metodologia, no barro e areia, na água e no fogo. A força do vento daria forma às coisas para que elas vivessem mutações. O Criador se orgulhava da sua onipotência, nunca previu que seus seres estivessem trancados em labirintos.

Julgou-se mágico, fundador. Levitava como único. O tempo o protegia, como um círculo, vazio, porém veloz e imortal. Fora da vida há sepulturas que se enfraquecem, pois o fim não tem uma cor precisa, é um mergulho da coragem extravagante. Anda cego como uma geometria que não se cansa de desenhar a última moradia. A escrita é um lúdico que faz do existir um arco com flechas insubstituíveis. Assim, me ensinaram, não pergunto. Apenas cogito que deve haver apocalipses, rápidos, transparentes e soltos. Reinvenções que não abandonam as tatuagens de cada época e filtram os arquétipos de todas as criaturas. Não há, portanto, espaço para concretizar o absoluto. Sonhá-lo, diverte.

CAPÍTULO VI

Impostura e degradação

Notas sobre os limites da arte moderna no Recife dos anos 1950¹

Flávio Weinstein Teixeira

O ano de 1948 ocupa um lugar de destaque na história e na memória que vêm sendo construídas sobre o campo das artes plásticas no Recife, em especial no que concerne à afirmação de uma prática artística que se autorreferia como moderna, em contraposição a uma arte acadêmica, então dominante, e que, nessa exata medida, e apenas nela, pode ser tomada por renovadora. De maneira geral, os

¹ Este texto aproveitou-se enormemente de pesquisa feita com financiamento do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), “Entre a renovação e o esquecimento: as artes plásticas em Pernambuco nos anos 1950”, desenvolvida ao longo do ano de 2015, e realizada em conjunto com a professora Joana D’Arc de Sousa Lima. Josefa Juany L. N. da Silva fez parte da equipe e, na sequência, desenvolveu uma dissertação de mestrado sobre a temática. Posteriormente, Felipe Ribeiro de Melo, na condição de bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal de Pernambuco (Pibic/UFPE), me auxiliou com pesquisa que permitiu o preenchimento de algumas lacunas. Expresso, aqui, meus agradecimentos às instituições (Funcultura, Pibic/UFPE) e, em especial, àqueles e àquelas que tornaram menos insensato o interesse que tinha em escrever sobre o assunto.

trabalhos historiográficos e as memórias escritas sobre essa questão costumam fazer referência a dois eventos que são reiteradamente invocados para demarcar esse marco zero da pintura moderna em Pernambuco: a fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) e a exposição de Abelardo da Hora (SILVA, 1978, 1984; BRITO NETO, 2011; BORGES, 2012; DIMITROV, 2013; SOUZA, 2014; PAZ, 2014; SILVA, 2017). Aqui será considerado um terceiro evento: a exposição de Cícero Dias, ocorrida em agosto de 1948, no saguão da biblioteca da Faculdade de Direito do Recife.

Como sabem todos aqueles que já tiveram seu interesse despertado para essas questões, a fundação da SAMR e a exposição de Abelardo da Hora não apenas guardam uma íntima correlação entre si, como convergem para demarcar um fazer e um conceber do que seja arte moderna. Ademais, um dos desdobramentos dessa dupla iniciativa – a criação do Atelier Coletivo (1952) – veio a se constituir, ele próprio, na experiência que tem sido seguidamente tomada por seus participantes e frequentadores, assim como pelos pesquisadores, como o espaço por excelência que congregou a nova geração de artistas locais, demarcou – e, de alguma maneira, fixou – uma sensibilidade estética, iniciou esses jovens artistas nas lides próprias do *métier* (escultura, gravura, desenho e pintura) e, para vários deles, serviu de plataforma a partir da qual se projetaram e granjearam reconhecimento.

A exposição de Cícero Dias, por outro lado, ainda que pouco referida, permite vislumbrar alguns dos limites do que localmente veio a se ter e admitir como arte moderna. Com efeito, de maneira análoga à exposição dos modernistas franceses, promovida por Vicente do Rego Monteiro e Géo-Charles em 1930, cuja dimensão de escândalo e choque superou de longe a possibilidade de funcionar como estímulo, como evento provocador de iniciativas outras que pudessem fazer despertar sensibilidades, interesses e práticas inspiradas em Picasso, Braque e demais artistas expostos pela primeira vez no Brasil (ANJOS; MORAIS, 1998), o que vimos com a exposição de

Cícero Dias foi um intenso debate que, na sua reação às incursões abstracionistas do contrerrâneo radicado em Paris, tornou explícito o campo do possível legitimamente aceito em termos de arte moderna.

A começar por sua própria dimensão de evento.

No dia 4 de junho de 1948, dois meses antes da inauguração da exposição, o *Diário de Pernambuco* noticiava que o governador Barbosa Lima Sobrinho havia recebido, da capital da República, telegrama informando que a embaixada do Brasil na França havia, finalmente, autorizado o afastamento de Cícero Dias de suas funções em Paris, por dois meses, a fim de realizar exposições no Brasil. A partir desse dia, em base quase diária, os jornais locais irão publicar seja uma nota informativa, uma entrevista, um artigo opinativo, uma matéria mais extensa, seja o que for, tratando ora da persona de Cícero Dias, ora da natureza e da singularidade de seu trabalho, ora de sua carreira e de seu reconhecimento como artista destacado, ora ainda, evidentemente, dos arranjos e repercussões de sua exposição. Nenhum artista recebeu tamanha atenção. Toda uma expectativa foi gestada – e cotidianamente alimentada – ao longo dos três meses que separam aquela primeira nota, em princípios de junho, do encerramento da exposição em fins de agosto².

Deve-se, a esse propósito, considerar que a vinda de Cícero Dias ao Recife estava também relacionada com a execução de alguns painéis-murais no recém-inaugurado edifício sede da Secretaria da Fazenda – serviço para o qual havia sido contratado pelo governador³,

2 Durante esse ano de 1948, nove outras exposições foram noticiadas na imprensa. Artistas locais (Daura Melo, Eliezer Xavier, Baltazar da Câmara), de outras regiões do Brasil (Dakir Parreira, Udo Knoff – alemão radicado no Brasil) e estrangeiros: tanto com mostras coletivas (sem nominar participantes, apenas indicadas genericamente como “pinturas francesas e flamengas”, “pintores húngaros”) como individuais (Gil Coimbra, Edmond Rouston). Nenhuma delas recebeu mais que duas ou três menções nos jornais.

3 Deve-se a isso a informação repassada por telegrama enviado pelo Itamaraty para o governador Barbosa Lima Sobrinho, dando ciência da liberação de Cícero

e que, num primeiro momento, deu motivo para que os jornais dessem sucessivas oportunidades de acesso a suas páginas. Fazendo bom uso do generoso espaço que lhe foi franqueado, o artista pôde, assim, não só antecipar ao público sua nova fase como artista (abstracionista), como explanar didática e pedagogicamente acerca de suas escolhas artísticas, e de como elas deveriam ser apreciadas e compreendidas. Chama a atenção, já nessas primeiras matérias, o esforço por justificar e assegurar a legitimidade das escolhas do pintor, sempre em sintonia com o que de mais atual e contemporâneo – assim ele afirmava – se verificava nos centros internacionais da arte moderna.

Por certo, o caloroso debate suscitado em torno da obra de Cícero Dias, tal como registrado nos jornais, devia-se ao choque que suas recentes opções estéticas vinham causando num público pouco – ou nada – afeito a pinturas não figurativas. Daí, podemos supor, o reiterado tom pedagógico que suas intervenções – ou de alguns dos muitos intelectuais recrutados para tal – adquiriram, discorrendo sobre a evolução da arte moderna nas últimas décadas, enquanto, de outra parte, como veremos, precisamente em razão da linhagem nobilitadora reivindicada pelo artista, argumentava-se acerca de sua inequívoca autoridade e legitimidade artística. De sorte que aos questionamentos e resistências dirigidos à sua arte não cabia outra constatação do que se tratar da mais cristalina manifestação do atraso e provincianismo daqueles que assim procediam.

Antes, porém, de explorar mais detalhadamente esse debate, e os termos em que se deu, parece ser proveitoso referir um ou dois aspectos que conferem à presença de Cícero Dias no Recife e sua exposição um ar o seu tanto inusitado.

Dias, funcionário da embaixada em Paris, para vir ao Brasil. Além dessa encomenda feita pelo governo de Pernambuco, a vinda de Cícero Dias ao Brasil, depois de longos anos distante, estava também relacionada com os planos do artista em expor seus novos trabalhos no país.

Podemos tomar por certo que as exposições de arte nunca foram apenas isto. Dirigidas para o consumo e frequência dos segmentos letrados e cultivados intelectualmente, havia sempre uma faceta de evento social, de espaço/ocasião para exibição pública de personalidades destacadas das sociedades locais, do mundo político nativo, dos *soi-disant* bem-pensantes e de gosto refinado. Tudo isto é muito usual. E se há algo que distinga essa exposição de Cícero Dias, é tão somente a exuberância com que tal traço de mundanidade se fez presente. Para isto concorre o fato de que, juntamente com Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias não era apenas um dos únicos pintores pernambucanos com franca circulação nos meios artísticos internacionais (Paris, especificamente, e lá apenas), mas, e nisto se diferenciando de Vicente do Rego, um genuíno representante da açucarocracia pernambucana⁴. Pode-se, pois, sem maiores receios, atribuir às suas relações pessoais e familiares o enredamento e a magnitude que a dimensão de evento social recebeu quando confrontada com a dimensão propriamente artística.

O melhor e mais acabado exemplo disto está na exposição dentro da exposição. Foi assim, com o título “Cem pessoas foram à exposição de Cícero, em Jundiá”, que o *Diário de Pernambuco* noticiou a ida de um expressivo (e alegre) grupo de amigos e personalidades diversas ao engenho da família, no município de Escada, na Zona da Mata Sul do estado, para apreciar a exibição de uma única obra no terraço da casa-grande da propriedade. A matéria não explicita

4 Assim como Cícero Dias, também Vicente do Rego Monteiro era nascido em família de relevante projeção social e significativa afluência econômica. Seu pai, entretanto, não tinha atuação relacionada com as atividades açucareiras. Pelo contrário, segundo Cabral (2020), era um destacado membro da comunidade comercial do Recife, praça na qual atuava como representante de uma empresa inglesa do ramo de tecidos: Havendish & Co. É sabido, igualmente, que Lula Cardoso Ayres provinha de família de usineiros, mas, à essa altura, já em franco processo de decadência econômica. E sua circulação internacional, por outro lado, se deu quando era ainda um jovem aspirante a artista.

que obra seria essa, mas a tomar pelas dimensões (12 m × 2 m) e época em que, de acordo com a matéria, ela foi pintada – finais dos anos 1920 –, trata-se, muito provavelmente, do painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*. O próprio fato de sequer nomear qual obra estava sendo objeto de curiosa exibição já é, em si, indicativo suficiente de que o importante na ocasião era o convescote, não o que estava exposto.

Narrado como um festim de grandes proporções, com abundância pantagruélica de comidas e bebidas, regado a discursos os mais derramados e açucarados que a abundância de álcool era capaz de propiciar, em que a obra era o de menos⁵, dele participaram figuras de relevo do mundo intelectual, político e social: Antiógenes Chaves (importante empresário e advogado), Ascenso Ferreira (poeta de grande circulação nos meios intelectuais locais), Ageu Magalhães (médico, ex-secretário de Saúde do estado, pai de Aloísio Magalhães e irmão de Agamenon Magalhães), Nelson Chaves (médico de renome, professor da Faculdade de Medicina da Universidade do Recife, secretário de Saúde do estado), Francisco Brennand (então ainda um jovem pintor, membro de uma importante família de industriais), dois casais de franceses (o cônsul em Pernambuco e senhora, e o casal Lucien Poussel – adido cultural da França), Edson Nery da Fonseca (à época um jovem intelectual, com ampla circulação nos meios culturais da cidade), José Domingues (ex-interventor

5 Tudo isto é o exato oposto do tom de matéria publicada em 2012, quando se informava de exposição então em cartaz, *Zona tórrida*, e cujo principal atrativo era justamente a exibição “pela primeira vez no Recife [sic]” da famosa obra (*DIÁRIO DE PERNAMBUCO*, 2 abr. 2012, Caderno Viver). Jundiá era o nome da propriedade rural da família. A matéria não esclarece quem financiou o custo referente ao fretamento de dois vagões da *Great Western*, o traslado da estação de trem em Escada para a sede do engenho e a recepção oferecida aos convivas, mas não seria insensato supor que, em conformidade com as tradições patriarcais, tudo correu às expensas da família de Cícero Dias ou de algum de seus ilustres e endinheirados convidados.

e, então, deputado federal), José Otávio de Freitas Jr. (médico e escritor, oriundo de família com grande prestígio no cenário social local), Eurico Chaves Filho (juiz e, então, presidente do TRT 6ª Região), Murilo Costa Rego (deputado estadual), entre inúmeros outros.

Junto a seus convivas e familiares, Cícero Dias pontificava como pintor cujas virtudes e qualidades artísticas eram as mais excelsas, mas também, e nesta ocasião, principalmente, como um notável membro das elites locais. Os prodígios que alcançou como artista quase não eram outra coisa que a natural extensão de sua condição de herdeiro de longa linhagem de “homens bons”. Quem sai aos seus não degenera, diziam, em sucessivos brindes, seus efusivos amigos⁶.

Como dito, não há nada de muito singular nesse entrelaçamento entre evento artístico com evento social, político etc. A não ser por sua envergadura e amplitude, o que vemos neste caso da exposição de Cícero Dias é bem corriqueiro. Todavia, quando consideramos a mobilização e arregimentação de um verdadeiro plantel de intelectuais e suas inúmeras intervenções no debate que cercou esta exposição, devemos reconhecer que algo incomum estava em curso.

Com efeito, aproximadamente duas semanas antes da inauguração da exposição, os jornais começaram a publicar notas informando a vinda de diversos intelectuais do Rio de Janeiro e São Paulo para prestigiá-la⁷. Convidados pela Diretoria de Documentação e Cultura

6 Como veremos, essa referência a uma determinada linhagem de antigo vínculo com a região seria retomada, em outra chave, para dizer de sua inarredável condição de pintor de um lugar, que, mesmo quando fazia opção preferencial pela abstração, continuava exalando as marcas dessa origem em determinadas escolhas estéticas (cor, luz, certa composição que sutilmente remete a uma paisagem ancestral etc.).

7 Segundo os jornais, estava prevista a presença de José Lins do Rego, Rubem Braga, Múcio Leão, Murilo Mendes, Aníbal Machado, Otávio Tarquínio de Souza e certo Michel Simon. Seguramente, nem todos vieram, mas, com exceção de José Lins do Rego, que registrou em sua coluna para os Diários Associados que não poderia comparecer, e Rubem Braga, que escreveu coluna sobre a exposição que viu e apreciou, é difícil informar com precisão quem esteve ou não presente na inauguração.

(DCC), órgão da prefeitura que patrocinava as mais diversas atividades culturais na cidade, e pelo Diretório Acadêmico dos estudantes da Faculdade de Direito do Recife, entidades promotoras da exposição, e custeados, pelo menos em parte, pelos Diários Associados (rede de jornais de Assis Chateaubriand), que pagou pelo transporte aéreo, esse grupo heterogêneo de escritores, críticos de arte, historiadores etc., não só deu um brilho diferente ao evento, conferindo-lhe um prestígio singular, como, ao participarem ao lado de outras tantas figuras do mundo intelectual nacional e local de uma mesa-redonda promovida pela mesma DDC para discutir questões relativas à arte moderna e a obra de Cícero Dias, evidenciaram a polêmica que cercou a exposição.

É interessante ver como os jornais noticiaram essa mesa-redonda. No dia mesmo em que ela ocorreu, o *Diário de Pernambuco* informava que dela deveriam participar:

Os escritores Aníbal Machado, Mário Pedrosa [...], Orígenes Lessa e Rubem Braga, que se encontram presentemente nesta cidade, e os srs. Manuel de Souza Barros (coordenador dos debates), Aluísio Bezerra Coutinho, Olívio Montenegro, Sílvio Rabelo, Lula Cardoso Aires, Hermilo Borba Filho, Benício W. Dias, Mauro Mota, Aderbal Jurema, Silviano Lopes, Otávio de Freitas Júnior, Mário Nunes, Baltazar da Câmara, Bibiano Silva, Francisco Brennand, Ferreira dos Santos, Aloísio Magalhães, Ariano Suassuna, Lucien Poussel, Murilo Coutinho, José Carlos Cavalcanti Borges e outros. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 18 ago. 1948).

A despeito da ausência de vários dos nomes previstos para comparecerem ao debate, importa observar o esforço da DDC no sentido de fazer deste evento paralelo algo marcante e significativo. Afinal, a considerar o rol expressivo de intelectuais e artistas locais referidos pelo *Diário de Pernambuco*, que abarcava dos “velhos” mestres da Escola de Belas Artes (Mário Nunes, Baltazar da Câmara, Bibiano

Silva) aos “novos” nomes do cenário artístico e cultural da cidade (Hermilo Borba Filho, Aloísio Magalhães, Ariano Suassuna), passando por personalidades de grande circulação nos meios intelectuais da cidade e do país, é razoável supor que se queria promover algo que gerasse impacto na opinião pública⁸. Contudo, para além da reunião de intelectuais/artistas de renome nacional e local, o que se viu ao longo das três horas de duração do debate foi a demarcação dos parâmetros e limites de assimilação da arte abstrata, em geral, e da obra de Cícero Dias, em particular. Segundo o *Diário da Noite*, para Aníbal Machado: “Cícero, como outros modernos, estava cada vez mais se aproximando do povo através da simplicidade de sua técnica pictórica que procurava traduzir toda a força da terra pernambucana na riqueza de sua luz e na variedade brilhante de suas cores”.

Ainda segundo o jornal:

Quando o advogado Alfredo Pessoa de Lima interrogou o pintor, que estava presente aos debates, sobre o que ele pensava quando estava executando os seus quadros em Paris, Cícero Dias respondeu à queima roupa: – Em Paris eu sentia Pernambuco! As suas palavras foram saudadas entusiasticamente pelos presentes. (DIÁRIO DA NOITE, 19 ago. 1948).

Essa remissão à luz e cor locais, signos identificadores e garantidores de uma pertença (“Em Paris eu sentia Pernambuco!”), será recorrentemente tomada como traço vernacular numa pintura abstrata – que, pelo menos em princípio, acreditava-se escoimada da representação dos seres e coisas da terra⁹. Ademais, funcionava

8 No dia seguinte (19 de agosto), outro jornal, *Diário da Noite*, publicou longa matéria – espécie de resenha da mesa –, na qual registra os seguintes nomes de presentes: Aníbal Machado, Mário Pedrosa, Orígenes Lessa, Edson Nery da Fonseca, Otávio de Freitas Júnior, Olívio Montenegro, Aderbal Jurema, Manuel de Souza Barros, Paulo Cavalcanti, Carlos Moreira e Laurênio Lima.

9 Esta ênfase na luz e cor locais como índices de uma aderência estética a raízes nordestinas/pernambucanas o seu tanto difusas é algo que remonta a pelo menos os anos 1920. Deve-se a Gilberto Freyre o que talvez tenha sido a

também como recurso que assegurava uma margem de aceitação de uma arte que, em boa medida, se mostrava infensa aos critérios então partilhados de análise e apreciação artística¹⁰.

Quer dizer, ainda que de maneira tensa e relutante, é admissível considerar que o público letrado local, consumidor de arte, assimilava variados níveis de ruptura com o padrão das belas-artes. Essa ruptura, contudo, tinha alguns limites bem claros: nada fora do figurativismo, de certo *regionalismo* – expresso na valorização da cor, luz e temas locais, bem como na atenção dada a determinadas expressões da cultura popular – e do apego a uma concepção realista de arte encontrava guarida, nem mesmo entre aqueles que estavam à frente da renovação artística então em curso.

Antes de prosseguir, faz-se necessária uma pequena digressão sobre o regionalismo como categoria classificatória de determinada produção cultural. Primeiramente, cabe referir que, quase sempre, esse recurso de (des)classificação tem explícitas intenções

primeira formulação de um olhar de apreciação e avaliação pictórica por esse viés. Naturalmente, o recurso de Anibal Machado e outros intelectuais a este critério de análise (e justificação) das obras de Cícero Dias não pode ser tomado como caudatário de Freyre. Pelo contrário, indica que formulações como estas, de alguma maneira, povoavam preocupações para além daquelas tidas por especificamente regionalistas. Para as elaborações freyreanas sobre pintura, ver Dimitrov (2013) e Silva (2017).

- 10 Este é um aspecto central para que se bem compreenda seja a natureza, os termos, ou mesmo os motivos que, afinal, suscitavam tamanha desinteligência, para usarmos uma palavra tão ao gosto dos contemporâneos e, neste caso, bastante apropriada. Com efeito, a possibilidade de contemplação e desfrute de um objeto artístico por um público qualquer está intimamente relacionada com as expectativas alimentadas por esse público, sua sensibilidade, ou, nos termos de Michael Baxandall (1991), as habilidades interpretativas/talentos discriminatórios que permitem situar as produções artísticas num quadro de referências (intelectuais, culturais etc.) que lhes conferem inteligibilidade. O que ressalta nesta polémica em torno dos trabalhos abstratos expostos por Cícero Dias é, precisamente, a ausência da capacidade de discriminar/interpretar e, portanto, apreciar tais trabalhos, por parte dos segmentos sociais potencialmente consumidores de arte.

hierarquizadoras, em que se minimiza a importância de uma produção (e seus produtores) por sua falta de arrojo, escopo estreito e, quase sempre também, exigua excelência. De alguma maneira, os que assim procedem não fazem mais que reciclar antigas, e ainda hoje de larga aceitação em certos círculos, noções de centro-periferia, e sua peculiar lógica em que apenas a um desses polos – centro – corresponde a capacidade de produção e difusão de inovações qualitativas, cabendo às periferias tão somente uma posterior assimilação (boa ou má, pouco importa).

Quanto a isso, cabe não perder de vista que essa correspondência não apenas pressupõe uma estreita correlação entre inovação e incremento qualitativo, como também uma linearidade no desenvolvimento de tais coisas. Desconsideram-se, em tais análises, as variantes resultantes de “combinações” diferenciadas – em que diferentes ênfases estilísticas, temáticas, técnicas etc. podem ser consideradas advindas de dinâmicas sociais e culturais suficientemente singulares para dar ensejo a um processo de filtragem e outras formas de mediações das tradições vigentes, assim como deixa de perceber que tais variantes guardam (podem conter) virtudes próprias e, pelo menos potencialmente, apontam para soluções menos padronizadas, homogêneas¹¹.

11 Ver, a respeito, Castelnovo e Ginzburg, para quem haveria de se pôr em questão tais concepções de centro e periferia: “To suppose the contrary would mean adopting a single, linear vision of the history of artistic production, a vision which, on the one hand, believes it possible to identify a line of progress (whatever its ideological justification may be), and on the other automatically changes every solution differing from that proposed by the innovative center as proof of backwardness. One ends up looking in the artistic production of the periphery for the elements, models, and values that were established by basing oneself on the features of the works produced at the center. In the case where, subsequently, one comes to recognize the existence of different models, those will still be examined on the basis of the dominant paradigm, through a process from which judgments of decadence, corruption, quality loss, lack of refinement, and the like will surface” (CASTELNUOVO; GINZBURG, 2009, p. 16-17).

Eis por que essa usual referência a uma presença de traços regionalistas nas artes visuais, tal como majoritariamente passaram a ser praticadas em Pernambuco, precisa ser considerada com cuidado. De outra forma, corre-se o risco de reduzir toda e qualquer referência assimilável às especificidades locais a uma persistência regionalista (atrasada, portanto).

Para bem entender, por conseguinte, o porquê de, como dito antes, até mesmo porção majoritária dos segmentos mais jovens e emergentes da arte pernambucana – justamente aqueles que labutavam por renovar os princípios legitimadores do fazer artístico – opunham resistência às opções abstracionistas de Cícero Dias, faz-se necessário, entre outras coisas, ter em conta que, na segunda metade dos anos 1940, o movimento em direção ao despojar-se do que se julgava ser “exterior” e “ilegítimo” na ênfase estética exclusivamente formalista propugnava, inversamente, que se empreendesse uma *démarche* em busca da rocha bruta que fundava certa identidade cultural regional.

Todavia, para esses jovens, tal *démarche* só fazia sentido se esse núcleo duro fosse de algum modo compatível com a tônica social que desde os anos 1930 feria as sensibilidades mais afeitas às temáticas populares. Em resumo, a força que procuravam imprimir a suas obras não derivava só do que de exótico e pitoresco podiam extrair de temas e motivos regionais (esse era o tipo de regionalismo que rejeitavam *in totum*), mas, acima de tudo, da capacidade de *pulsar com a carne e o sangue* (Manifesto do Teatro Popular do Nordeste) daquele povo mais sofrido e despossuído. Sem que se perceba essa comunhão, essa simpatia solidária com os excluídos, os desclassificados, não se compreenderá o que em grande parte estão a propor ao adjetivarem de moderna a arte que queriam realizar. E que, naturalmente, para muitos desses novos artistas, ia muito além de uma leitura regionalista do mundo.

Mais. A representação de paisagens, tipos sociais e costumes locais passou a ser a divisa de todos aqueles que se perfilavam contra a arte acadêmica, então dominante. O abandono da perspectiva renascentista, da composição harmônica e bem equilibrada, das proporções e cores naturais, tudo isto que, justamente nesta década de 1950 que estava por se iniciar, dava o norte e um mote para a mobilização dos inconformados com uma arte passadista, acomodada, esvaziada de significados mais profundos, começava a se impor como princípio organizador de um fazer artístico. Porém, como dito, a validade dessa renovação estava condicionada à possibilidade de representar de modo mais expressivo e significativo aqueles que, mais que uma categoria sociológica, se constituíam numa entidade quase totêmica, da ordem do mítico, que trazia em si todos os signos e valores que permitiam conceber um eu diferente dos outros: o povo.

Seja em sua vertente pararromântica (repositório último das mais puras e genuínas tradições culturais) ou sob a chave romântico-revolucionária (em cujo nome, e a favor de quem, a revolução se impunha de forma imperativa), até porque, comumente, uma percepção é que dava lastro à outra, o que importa é que apenas o povo, em seus peculiares e singulares modos de ser e viver, justificava e oferecia os motivos para a adoção de procedimentos artísticos considerados modernos. Nestes termos, a representação figurativa se impunha como algo incontornável. Não haveria como assegurar a aderência a tal princípio ético-estético numa arte abstrata. Pelo contrário, a abstração significava a absoluta negação do que de vernacular, de irredutível singularidade e particularidade, pudesse haver nas modalidades representacionais de artes visuais. A abstração era inconciliável com o peculiar, imprestável para representar as especificidades das condições cotidianas de vida, as cores e modos tradicionais de expressão dos fazeres e saberes populares¹².

12 Não se deve descurar, a esse respeito, a importância de se ter em Abelardo da Hora, e seu bem conhecido envolvimento com o Partido Comunista, e por

No que respeita a essa disputa entre os artistas *soi-disant* modernistas de Pernambuco com o abstracionismo, cumpre ressaltar que certamente foi em torno dela, instigados por ela, que a maior e mais organizada parcela dos artistas locais autorreferidos por modernistas viu-se às voltas com a necessidade de definir sua arte e defendê-la daqueles que a desqualificavam justamente por não ser suficientemente moderna. Em incontáveis momentos, pelo menos ao longo da década de 1950, veremos essa querela fazer-se presente nos debates artísticos da cidade. Alguns poucos exemplos, todos extraídos da página de arte que Ladjane Bandeira mantinha no *Diário da Noite*¹³, talvez permitam ver com mais propriedade o que se tem argumentado nesses últimos parágrafos.

Em agosto de 1954, Ladjane reproduz dois pronunciamentos da SAMR: um (“Mensagem aos artistas do Brasil”), com o propósito de saudar a realização do Salão Preto e Branco (como ficou conhecido o III Salão Nacional de Arte Moderna), organizado por Iberê Camargo, Alvin Correia, Paulo Wernet e Djanira, e que havia servido de plataforma para protestar e pressionar o governo federal a reverter a política restritiva de importação, que estava a impedir a aquisição de tintas e outros materiais necessários à produção artística de origem estrangeira (BOTELHO, 2017); outro (“Mensagem sobre a União dos Artistas Plásticos do Brasil”), dirigido aos mesmos destinatários, mas com intuítos um tanto diferentes. Assinados por Abelardo da Hora, à época presidente da SAMR, ambos os pronunciamentos ecoavam uma de suas maiores preocupações: a articulação de

extensão com o os princípios do realismo socialista, um dos líderes do movimento em prol de uma arte moderna em Pernambuco. Para que se compreenda adequadamente sua importância, deve-se ter em mente que ele foi, também, o mestre que formou vários dos jovens que se voltaram para as artes plásticas nesse momento.

- 13 Sobre a trajetória artística e profissional de Ladjane Bandeira, bem como a singular importância da página de arte, por ela dirigida, no *Diário da Noite*, ver os trabalhos já citados de Silva (2017) e Dimitrov (2013).

iniciativas e organizações que possibilitassem o fortalecimento dos artistas como classe (em termos socioprofissionais). Por isso, enquanto o primeiro fazia o elogio do Salão, uma vez que o mesmo tinha explícitos objetivos políticos, de defesa de interesses próprios à classe (a par, evidentemente, de outros tantos de natureza estética), o segundo concitava os articuladores do Salão a aproveitarem os ótimos resultados alcançados em termos de adesão de artistas de todo o país a uma pauta marcadamente política para darem o passo adicional: a criação de uma União dos Artistas Plásticos.

Ao fazer o comentário introdutório à transcrição das mensagens, porém, Ladjane pontua como central a ambas as mensagens algo distinto: ela prefere sublinhar o antagonismo dos artistas pernambucanos em face das Bienais e seu indisfarçável privilegiamento do abstracionismo:

Reunindo todos os artistas do Recife, praticamente, essa “Sociedade” [SAMR] conclama pintores, gravadores, escultores e decoradores a repetir o movimento de unidade do vitorioso “Salão em Preto e Branco”, agora em face à Bienal de São Paulo, exigindo o fim de sua “parcialidade artística pró-abs-tracionismo”, que prejudica o movimento pictórico brasileiro desvirtuando-o. (DIÁRIO DA NOITE, 26 ago. 1954)¹⁴.

Ao trazer a problemática da Bienal para seu texto introdutório, Ladjane evidencia o quanto essa questão mobilizava os artistas pernambucanos. Afinal, com exceção de Aloísio Magalhães, que tem trabalho exposto na 11 Bienal (1953) – o que se repetiria na Bienal seguinte (1955) –, todos os outros artistas locais, debalde seus ingentes esforços, não encontraram eco entre os curadores das primeiras

¹⁴ Não obstante ser descabida a afirmação de Ladjane de que a SAMR congregava “todos os artistas de Recife, praticamente”, ela pode bem ser tomada como uma explicitação de certo pressuposto: apenas aqueles reunidos em torno da SAMR é que deveriam ser qualificados de verdadeiros artistas.

Bienais para suas obras¹⁵. A ênfase que Ladjane confere a essa questão (conclamar pintores etc. para exigir o fim da “parcialidade artística pró-abstracionismo” das Bienais) é análoga à dada por Abelardo da Hora. Apesar de a referência à Bienal só aparecer no último tópico de sua segunda *Mensagem* (a primeira, sobre o salão, nada alude quanto a isto), ela explicita o que, para o escultor, deveria ser uma das tarefas da imaginada *União dos Artistas Plásticos do Brasil*:

Propomos esse prazo [10 de outubro de 1954] para que a “União” instalada possa interferir na 11 [sic] Bienal, já em organização [...]. Esperamos a compreensão dos colegas e apelamos para que o mesmo entusiasmo que os animou na organização do Salão Preto e Branco, sirva agora, ao lado da experiência, para resolver o problema da Bienal que de nós depende. (DIÁRIO DA NOITE, 26 ago. 1954).

Um mês antes do episódio anteriormente relatado, essa mesma questão já havia aparecido na página de arte do *Diário da Noite*. Ao comentar a 1 Exposição do Atelier Coletivo, aberta no princípio de julho daquele ano (1954), a dublê de artista e jornalista/crítica introduziu a seguinte observação:

Na exposição do Atelier, está bem nítida essa orientação. Arte para o povo. Passou o tempo em que ela pertencia apenas

15 Acerca disto, duas observações precisam ser consideradas: (i) apesar de seu envolvimento em mais de uma iniciativa decisiva para a renovação artístico-cultural da cidade, Aloísio Magalhães não fazia parte da SAMR, ou do Atelier Coletivo; (ii) quando investe de maneira mais substantiva na atividade de pintor, depois de uma estadia na Europa, Aloísio Magalhães evidencia um estreito diálogo com o abstracionismo (não geométrico), o que o tornava mais palatável aos princípios estéticos que presidiram as primeiras Bienais. A esse propósito, caberia referir, também, a Lula Cardoso Ayres, que participou das primeiras Bienais. Sua trajetória artística, entretanto, passou ao largo das iniciativas dessa geração de artistas, em relação aos quais quase sempre se manteve a uma distância regulamentar. Além do mais, por essa época, início dos anos 1950, estava a incursionar por uma linguagem artística que dialogava com o abstracionismo.

às camadas privilegiadas e se conservava fechada em torres de marfim. Aliás, esse perigo não passou de todo ainda. Essa tendência abstracionisante não é mais que uma volta à malfadada torre de marfim: os artistas tentando fazer arte uns para os outros (e nem todos os outros) ou para si mesmos, sem que se entendam. (DIÁRIO DA NOITE, 8 jul. 1954).

Passadas duas semanas, nesse mesmo mês de julho, reagindo a comentários de leitores que enxergaram em suas críticas ao abstracionismo certa recusa da arte moderna, a artista publica um longo artigo (“Apenas o que não admito”) com vistas a esclarecer sua posição. Mais uma vez, vemos aqui a oposição entre uma arte verdadeira, com personalidade, feita por ela e seus companheiros, e outra desprovida de caráter, anódina, ininteligível... abstrata: “O que não admito é a descaracterização da arte, a falta de personalidade dos artistas [...] em seguirem acorrentados, o que se convencionou de moderno, esquecidos que se embrenham num academicismo mais intransigente que o anterior, precisamente para fugir dele” (DIÁRIO DA NOITE, 22 jul. 1954).

Não é o caso de se ficar acumulando exemplos, mas, a título de contraste, e para que bem se dimensione a temporalidade das coisas, cabe referir a mudança de opinião sobre o abstracionismo da artista/crítica, que, em 1960, publica artigo afirmando, entre outras coisas, que “não são as formas reconhecíveis [figurativismo] que dão a medida do índice de plasticidade de uma obra”, pois: “Pode um quadro – por exemplo – contar a vida inteira de um povo e jamais poder ser considerado como uma boa pintura, enquanto outro que nada quis dizer, como um quadro abstrato, ser inteiramente plástico, mais pintura, justamente porque é simplesmente pintura e não história” (BANDEIRA *apud* DIMITROV, 2013, p. 224).

Nesta mesma linha, e de maneira mais contundente, José Cláudio, um dos antigos frequentadores do Atelier Coletivo, seu primeiro memorialista e que, posteriormente, se tornaria um dos mais

bem-sucedidos artistas pernambucanos, argumentaria que arte não é “produto agrícola”. E seguiria:

Não há pintura tribal, ancestral, hereditária, que vem com a farinha que a gente come ou o sangue que a gente tem. Não é justo cobrar do homem daqui uma pintura x, porque a zona é de mata e de cana, porque o homem daqui é amigo do batuque e do cheiro de suor, porque somos mestiços e a nossa religião é mestiça, porque as árvores aqui têm as folhas sempre verdes, porque o barro do chão é vermelho cor de sangue e o azul do céu é bem vivo, porque das árvores pulam, da noite para o dia, frutas da casca encarnada e os homens daqui comem caco de quartinha e convivem com os bichos do mato: tudo isso não implica em pintura nenhuma. O pintor é estrela, sem nada ter com raça, cozinha ou clima. (SILVA *apud* DIMITROV, 2013, p. 225)¹⁶.

É possível, pois, com algum grau de segurança, afirmar que na passagem dos anos 1950 para os anos 1960 é verificável uma mudança de sensibilidade e de compreensão relativamente aos significados da arte moderna. Mas 10 anos antes, quando da exposição

16 Curiosa e sintomaticamente, se essa pregação de José Cláudio pela liberdade de criação do artista coincidia com seus investimentos em modalidades de obras que flertavam com o abstracionismo (anos 1960), a partir da década seguinte, quando aposta em viver exclusivamente de arte (basicamente, por encomenda), o pintor se volta definitivamente para um figurativismo “regionalista”. Se há algo a se realçar, aqui, é a, por assim dizer, necessidade que o artista teve de, ao decidir viver da venda de suas obras, precisar compatibilizar sua produção com determinado gosto, ou expectativa de consumo, de seus potenciais clientes. No que diz respeito à clientela local, isto pode ser tomado como indício de que a concepção de arte moderna que emergiu no Recife dos anos 1950 alcançou nível suficiente de enraizamento nos segmentos letrados e privilegiados economicamente, que constituíam, *grosso modo*, os compradores de arte, a ponto de vir a ser tomada como referência de gosto legítimo. Mas, como se sabe, José Cláudio tinha *marshand* que o representava em São Paulo e, por conseguinte, alguma penetração entre endinheirados de outras partes do Brasil, que, ao que tudo indica, continuavam a esperar de um pintor como ele apenas exoticiades e primitivismos regionalistas...

de Cícero Dias, nada sinalizava que tal redefinição de parâmetros estava no horizonte de possibilidades. Pelo contrário, como foi apontado anteriormente, ao chamar atenção para a permanência dessa cor e luz locais na obra de Cícero Dias, o que seus comentadores sinalizam não é apenas no sentido de reafirmar uma identidade pernambucana no artista internacional (o que, certamente, acendia a autoestima de seus conterrâneos, tornando seu trabalho mais palatável aos olhos de seus orgulhosos confrades), mas a própria possibilidade de assimilação de uma arte que, a despeito de abstrata, ainda guarda seus vínculos indissolúveis com o torrão natal e, neste sentido, plenamente compreensível por todos aqueles que com ele partilhavam dessa visualidade marcada por uns tantos elementos “essenciais”. Como disse José Lins do Rego:

Cícero é [...] das terras do Jundiá, o engenho que é na sua vida uma espécie do reino de Pasárgada, o seu ninho quente do amor das cores, dos bichos, dos homens e das mulheres. Eu ainda não conheço a pintura abstrata de Cícero. Uma coisa, porém, eu digo antes de ver os seus quadros novos: na abstração, no inferno, no céu, em Paris, em Xangai, em Moscou, em Roma, Cícero será eternamente o menino Cícero de Jundiá, o filho de Pedrinho, o irmão de Rominho, o mágico Cícero Dias, homem de gênio. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 18 jul. 1948).

É significativo José Lins sentir-se apto a formular uma opinião sobre a recente produção do pintor antes mesmo de ter podido ver qualquer um desses quadros que pareciam despertar tanta polêmica. Isto porque, a rigor, nem ele nem nenhum dos que escreveram sobre estes trabalhos de Cícero Dias, e sublinharam o estatuto e centralidade da luz e cor locais em sua obra recente, estava fazendo uma análise “técnica” das obras. Era mais uma projeção, e, nesse sentido, uma predefinição do que uma análise. Efetivamente, o que estava em causa era fixar um parâmetro de apreciação que fosse também um critério de classificação capaz de localizá-lo, assim

como ao seu trabalho, numa ordem aceitável e inteligível. Um bom exemplo é a coluna que Rubem Braga dedicou à exposição do artista. Sintomaticamente intitulado “Coqueiros em Paris”, o texto discorre sobre as três fases que o cronista identifica em sua pintura, sendo a terceira fase aquela na qual o artista:

[...] vai no caminho do abstracionismo. Vai mas quase nunca chega. Um crítico francês é capaz de ver abstrato esse quadri-látero ou essa curva, mas nós estamos sabendo que Cícero arranca folhas de bananeiras, atravessa um coqueiro, tira uma castanha de caju e acena para as velas do mar.

Essas composições não são sintéticas [artificiais], mas extraídas do vegetal, da saudade, das amoráveis formas naturais e da ampla luz pernambucana. [...] Os coqueiros de Itamaracá ainda farfalham dentro do atelier de Paris, e há uma leve sica de caju no seu absinto. (DIÁRIO DA NOITE, 26 ago. 1948).

Reconhecer que o propósito dessas, e outras, intervenções era o de situar a “nova fase” do pintor em uma ordem aceitável e inteligível, não significa, como já se chamou a atenção em passagem anterior, que isto se desse sem tensão. Exatamente porque essa tensão era bastante palpável¹⁷ é que se faziam necessárias sucessivas intervenções por parte de intelectuais e comentaristas ligados, em graus diversos, às redes de relações do pintor. O pressuposto, se assim se pode falar de um conjunto de textos escritos segundo uma lógica espantosamente similar, porém sem nenhuma evidente articulação de esforços comum nessa direção, é que apenas mediante um razoável investimento argumentativo é que se poderia contrabalançar a má recepção pelo público.

17 Veja-se, por exemplo, matéria publicada na primeira página do *Diário da Noite*, em 16/8/1948, cuja chamada era: “Escândalo no Recife, a exposição de Cícero”, e que, em consonância com seu título, afirmava que a exposição era “um dos grandes escândalos e comentários da cidade. Todo mundo, em todo lugar, discute os quadros de Cícero”.

É em sintonia com essa preocupação que Aderbal Jurema¹⁸ escreve um longo artigo comentando a exposição. Sobressai em seu texto o firme propósito de contrapor-se àqueles muitos que, em cartas enviadas às redações dos jornais ou nos comentários deixados no livro de impressões disponibilizado ao público visitante, externaram seu profundo desconforto e insofismável repulsa ao que consideravam uma provocação do pintor¹⁹. Para Aderbal Jurema, a raiz do tom colérico utilizado por muitos residiria no descompasso entre, de um lado, o que ele percebia como um “avanço audacioso do artista”, enquanto, contrariamente, no que concerne ao público, o que repontava era “o olho acomodado”, “tradicionalmente adaptado à pintura-fotografia, do quadro ordenado e de riscos tão equilibrados quanto o dos pijamas listrados do homem comum que não perde de assistir todas as noites a novela radiofônica” (DIÁRIO DA NOITE, 11 ago. 1948).

É precisamente esse “olho acomodado” que precisava ser confrontado e, em alguma medida, combatido. Aderbal Jurema faz isso

18 Figura pública (foi secretário estadual de educação nos anos 1950 e deputado federal em inúmeros mandatos) e polígrafo muito atuante na imprensa da época.

19 Na mesma matéria citada em nota anterior, consta o seguinte comentário, reproduzido do livro de impressões posto à disposição dos visitantes: “[...] a fauna de loucos de origem sexual é enorme e variada. Charlatão, blagueur, de mau gosto, deveria ser enxotado desta casa o snr. Cícero Dias”. Poucos dias depois, o mesmo jornal, em sua seção dedicada às cartas dos leitores, publica longa carta com a seguinte opinião: “Depois de uma propaganda espalhafatosa pelos periódicos da cidade, expôs o snr. Cícero Dias as pinturas de sua lavra na Faculdade de Direito. Fui ver a exposição: olhei, olhei e... não vi nada. Quanta tinta e quanta tela perdida naquele pandemônio de garavetos. É inconcebível um artista pior. Só a gente vendo acredita. Não há, absolutamente, coisa digna de uma espiada furtiva. [...] Que andou fazendo esse homem em Paris? Será que a ‘cidade luz’ inspirou o artista-doutor a descer ao nível intelectual de uma criança imbecil? [...] Cícero Dias atrapalha, com sua pintura ultraexageradíssima, a projeção dos verdadeiros valores, e *compromete até os modernistas* [ênfase minha]. [...] porque sua pintura, exposta recentemente, traduz – se alguma coisa traduzir – traduz a degradação da arte nos futuros quinhentos séculos” (DIÁRIO DA NOITE, 16 ago. 1948).

por meio de dois movimentos argumentativos. Primeiro, expõe alguns fundamentos definidores da arte moderna/contemporânea e, por extensão, do público a ela adequado, apto à sua boa apreciação e fruição:

Na verdade, a pintura atual está ainda à procura de um público que possa assumir, diante da simplicidade das linhas, uma atitude de ativa contemplação, procurando no que está vendo a origem das coisas criadas e não somente a cópia morta ou a reprodução colorida do que existe em realidade. A forma de expressão pictórica do artista de agora caracteriza-se, justamente, pelo abandono do supérfluo, do acessório, do prescindível, para não repetir “babados” pictóricos desnecessários à pureza da concepção visual. (DIÁRIO DA NOITE, 11 ago. 1948).

Uma vez definidos os elementos que presumidamente caracterizariam a arte moderna (e as competências correlatas requeridas do público consumidor), Aderbal Jurema discorre sobre as impecáveis marcas da terra, das paisagens e ambiências que seriam constitutivas de seu ser (Cícero Dias) e, portanto, indelével e inescapáveis. Bem vistos, seus quadros, mesmos os mais abstratos, deixariam sempre transparecer esses traços. De tal sorte que, ao contrário do que muitos supunham, essas obras do artista não deveriam ser tratadas como estranhas à sensibilidade de seus conterrâneos (e, muito menos, justificavam posturas agressivas). Afinal, todas, de alguma maneira, obedeciam ao mesmo impulso.

Nos quadros de um Cícero Dias, desde os primeiros até os mais recentes, depois de dez anos de Paris, a força da terra desabrocha a todo instante, demonstrando que este pintor pernambucano, sem estacionar, continua cada vez mais radicado ao ambiente que lhe deu a seiva para a sua arte. É em função das árvores da infância, das palmeiras, bananeiras, cajueiros, que Cícero Dias se expressa nas suas pinturas da época anterior a Paris e da atual fase de sua vida artística. Sem se preocupar com o desentendimento que pode ocasionar a

ausência de traços clássicos, o pintor pernambucano faz das cores vivas do Nordeste a sua técnica na armação dos planos, dos contrastes e das figuras humanas. (DIÁRIO DA NOITE, 11 ago. 1948)²⁰.

Paralelamente, é preciso considerar o esforço do próprio artista no sentido de “instruir” o público, oferecendo a ele chaves interpretativas que lhe permitiriam melhor entender e, quiçá, apreciar suas obras. Para isso, trabalhou em duas linhas, convergentes e complementares. Por um lado, procurou organizar a exposição segundo uma lógica evolutiva, cronológica, em relação à qual se podia discernir um processo gradativo de mudança. O fato de mais de um comentador ter se referido a sucessivas fases na obra do pintor se devia, precisamente, a esta ordem com que os quadros foram expostos. Por outro lado, como observou um desses comentadores, Olívio Montenegro²¹, Cícero Dias subordinou a “ordem dos quadros expostos na Faculdade de Direito a um como plano pedagógico de apresentação. Assim é que se afixam *máximas, conceitos, fórmulas de várias autoridades no sentido de bem orientar o observador na melhor e mais certa maneira de sentir e interpretar a arte moderna*” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 15 ago. 1948, grifo nosso)²².

20 Observe-se a similaridade entre essa linha argumentativa, que ressalta o que de telúrico habita o âmago das obras do artista, e as adotadas por José Lins do Rego e Rubem Braga, citadas anteriormente.

21 Mais um desses intelectuais da província que conciliava uma intensa atividade de crítica cultural, literária etc., nos jornais locais, com a carreira de professor do Ginásio Pernambucano (equivalente ao Colégio Pedro II) e a magistratura.

22 Esse texto de Olívio Montenegro é um daqueles em que, a despeito de querer funcionar como um explicador da obra do artista, ou, para ser mais exato, de sua incursão no abstracionismo, está sempre se deparando com as próprias dificuldades de bem assimilar essa opção por representar linhas que “não parecem se encontrar senão para uma quase geométrica triangulação do espaço”, e que, por isso mesmo, não são obras das mais “comunicativas”. É assim que, em determinada passagem de seu artigo, Olívio Montenegro assevera que um desses traços que perpassavam toda a obra de Cícero Dias, e que lhe conferia uma grandeza

De outra parte, sabedor que a arte, desde que deixou de ser fiel à “anatomia das coisas desenhadas”, deixou, correlativamente, de “ser compreendida pelo grande público”, o pintor procurou expor, por meio de declarações e entrevistas dadas aos jornais, não só os termos mais apropriados para compreender sua obra, como, também, procurou traçar uma linhagem, uma tradição a se afiliar, que, simultaneamente, conferia legitimidade e nobilitava seu trabalho: Cícero Dias era colocado, e se colocava, como membro dileto do cenáculo vanguardista parisiense. Em mais de uma matéria jornalística sobre ele e sua exposição, com frequência se abria espaço para lembrar que se tratava de artista que mantinha laços de amizade com Picasso, Matisse, Paul Éluard (que tinha um poema dedicado a ele que, traduzido por Manuel Bandeira, ilustrava o catálogo da exposição). É bem verdade que se tratava da vanguarda de uma geração anterior. Mas ainda assim, graças à indisputada proeminência de seus principais nomes, verdadeiras vacas sagradas da arte moderna, a simples associação com eles já era de ordem a estabelecer uma aura de obra acima do julgamento de uns tantos botocudos.

O que, portanto, sobressai quando analisamos mais de perto esta estadia de Cícero Dias no Recife, e a correlata exposição de seus

ímpar, era sua poesia: “O que há de caracteristicamente Cícero Dias em todas as fases de sua arte é de uma realidade poética admirável. Ele, como ninguém, dá à arte as qualidades emocionais do verso”. O curioso, e elucidativo da tensa e difícil recepção da obra do artista, é que, logo em seguida a este comentário sobre a marcante e mui valorizada presença de um traço poético em todos os trabalhos do pintor, mesmo nas suas pinturas abstratas, Olívio Montenegro abre um parágrafo expondo o que pode ser compreendido como os fundamentos de sua recusa (Olívio Montenegro) ao abstracionismo: “Há muito, eu sei, quem queira condenar a poesia na pintura como se fosse ela um elemento de emasculação. A arte abstrata é mesmo uma reação violenta contra o doce e sensível elemento da poesia na tela. Eles querem a pintura com um único brilho – o do aço! Querem uma pintura absolutamente inumana. A geometria somente é que parece se fazer de seu anjo da guarda. Um anjo solitário e frio” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 15 ago. 1948).

então recentes trabalhos, são, precisamente, as dificuldades de assimilação da arte abstrata pelo público local (e não apenas aquela parcela mais conservadora nos gostos e valores ético-estéticos), assim como, por extensão, a explicitação dos limites toleráveis para uma renovação das práticas artísticas na cidade. Em outras palavras, se os eventos deste ano de 1948 demarcam o despertar de uma série de iniciativas que iriam, ao fim e ao cabo, criar as condições de afirmação e plena hegemonia de uma determinada concepção de arte moderna no Recife (cujos marcos, como já referido, foram: a exposição de Abelardo da Hora, a criação da Sociedade de Arte Moderna do Recife, seu desdobramento desta última no Atelier Coletivo – 1952, mas também o início da publicação da página Arte-Ladjane, no *Diário da Noite*), delineiam, igualmente, o campo do possível, do que passaria a ser legitimamente aceito pelos novos espaços, instituições e praticantes da arte moderna.

Fora daí, apenas o descrédito e rechaço reservado aos profanadores de templos sagrados.

Referências

ANJOS JR., Moacir; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso “visita” o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 12, n. 34, p. 313-335, set./dez., 1998.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BORGES, Raquel Czarneski. *Recife lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

BOTELHO, Shannon. Salão Preto e Branco: o III Salão Nacional de Arte Moderna como espaço de reivindicação e experimentação artística. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2017, Campinas. *Anais do 26º Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017, p. 2234-2247. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/SO5/26encontro_BOTELHO_Shannon.pdf. Acesso em: 9 jul. 2021.

BRITO NETO, José Bezerra. “Educar para o belo”: arte e política nos Salões de Belas Artes de Pernambuco (1920-45). 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2011.

CABRAL, Carlos Henrique Romeu. Fédora do Rego Monteiro e o acesso feminino ao ensino da arte em Pernambuco. *Cartema* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPB, n. 8, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/article/view/248637>. Acesso em: 30 jun. 2021.

CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. Symbolic domination and artistic geography in Italian art history. *Art in Translation*, v. 1, n. 1, p. 5-48, 2009. DOI: 10.2752/175613109787307672.

DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PAZ, Raissa Alves C. *Preocupações artísticas: o caso do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

SILVA, José Cláudio da. *Memória do Atelier Coletivo*. Recife: Arte Espaço, 1978.

SILVA, José Cláudio da. *Tratos da arte de Pernambuco*. Recife: Governo do Estado, 1984.

SILVA, Josefa Juany L. N. da. “*Entre enquadramentos e rupturas*”: um olhar sobre o campo artístico em Pernambuco (1948-1959). 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

SOUZA, Laura Alves de. *O Atelier Coletivo em espaços e trajetórias*. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

CAPÍTULO VII

Maria Carmen

Entre interdição e libertação – as histórias de uma artista surrealista

Joana D'Arc de Sousa Lima

José Bezerra de Brito Neto

Trajetória transitória

Acredito, porém, que a arte também pode ser como um poço de petróleo, que mesmo ainda não descoberto está latente sobre a terra. Sinto algo assim em mim, talvez o dom me tenha sido legado, com o nascimento e talvez somente agora, como um jato de petróleo, tenha afluído à superfície. A arte para mim não é distração, é necessidade. Talvez um vício. Tendo como princípio a teoria de que, arte não tem pátria, não tem idade, não tem preço e não tem limites; venho trabalhando sem cessar, como se viesse através dos meus trabalhos, escrevendo a história de minha vida, sem poupar esforços físicos ou mentais, dando de mim o máximo em cada trabalho. (CARMEN, 1962, n. p.).

Maria Carmen de Queiróz Bastos, em 1959, com 29 anos de idade, encontrava-se na cidade do Rio de Janeiro, para onde levada pela família para um tratamento em uma clínica psiquiátrica

particular. Foi considerada, entre seus familiares, desequilibrada dos nervos, e não se adequava a certos rituais e protocolos da classe social da qual fazia parte. Havia certas atitudes que não convinham para uma moça da alta sociedade. Nesse período, hospedou-se na casa de sua tia Mocinha, Jovina Pessoa de Queiroz, irmã de sua mãe, e, na ocasião, por revelar habilidades com as mãos¹, foi encaminhada ao ateliê do escultor Humberto Cozzo – em relação a isso, é interessante o testemunho em primeira pessoa que a artista deixa registrado em seus escritos autobiográficos, “nasci artista, mas era solicitada a consertar os objetos quebrados da família, chamavam-me de prendada, e a isso eu tinha horror” (CARMEN, 1988).

Essa interdição numa clínica psiquiátrica se repetiu ao longo da vida da artista. Ora por longo tempo, ora por períodos menores, para afinar o passo das medicações. Foi diagnosticada como depressiva e melancólica pela medicina psiquiátrica, e, no meio social em que ela circulava, como depressiva, “danadinha”, desequilibrada e fraca dos nervos. Enfim, adjetivações e rótulos que estigmatizavam as atitudes e posturas de muitas mulheres que fugiam às regras e desejavam obter autonomia frente ao conjunto de imposições que definiam seus lugares sociais. No caso específico de Maria Carmen, uma mulher bem-nascida, herdeira, bem-casada, mãe de família, que encontrou na criação e nas artes um lugar de expressão e de existência. As artes manuais cabiam bem a essas mulheres, e mesmo o exercício da pintura, do desenho e, ainda, da escultura, em

1 Esculturas feitas com massa de mascar, chiclete. Referência de memória do artista José Cláudio, que narra essa experiência criativa da artista, de construir esculturas de chiclete. Em depoimento a nós, o seu filho, Jorge Bastos, narra a lembrança de que, além de apreciar com os olhos essas miniesculturas, também as comia; a própria narrativa de memória da artista, por fim, possui essa passagem: “Foram as minhas escultorinhas de chicletes reproduzindo familiares e frequentadores da casa de tia mocinha no Rio de Janeiro, que levaram essa minha tia, irmã de minha mãe, a me encaminhar ao ateliê do escultor H. Cozzo” (CARMEN, 1988, n. p.).

menor incidência, eram considerados extensões das atividades do lar, mas jamais uma profissão.

Para entendermos melhor como as mulheres foram colocadas à margem do campo artístico, é preciso considerar que esse processo de subalternização foi construído socio-historicamente. Desde o estabelecimento da História da Arte como disciplina e, posteriormente, do surgimento das academias de arte, as mulheres foram colocadas, em sua maioria, à margem desse espaço. É importante citar que havia algumas resistências, e que algumas mulheres criavam estratégias para adentrarem nesses locais. Quando os dirigentes dessas instituições não puderam mais conter a entrada de mulheres, eles acabaram criando espaços reservados para elas dentro das próprias academias, com o intuito de exercer o controle e a vigilância do tipo de produção que elas poderiam exercer, ou seja, elas não poderiam ter a mesma instrução artística dos homens. O mesmo aconteceu com a arte têxtil, que foi enquadrada como uma arte menor dentro do universo artístico e nomeada de artes manuais, e, depois, de artesanato. Ademais, as artes aplicadas eram tidas como subalternas pela falta do intelecto supostamente necessário à sua produção. Eram julgadas como uma mera execução, enquanto a pintura e a escultura adquiriam um nível elevado de arte, por se acreditar que esses gêneros artísticos detinham uma certa exclusividade, de um fazer intelectual (SIMIONI, 2019).

Com efeito, Maria Carmen fugiu à regra, quebrou tabus, e, sim, era considerada doente dos nervos. Segundo narra a artista em um breve texto autobiográfico publicado no catálogo realizado para uma exposição no Gabinete de Arte Brasileira Ltda., em 1988, foi no ateliê de Humberto Cozzo que “tive aí minha primeira vivência do meio artístico. O Ateliê dava frente para o Flamengo e os fundos para a Lapa, as prostitutas iam posar e fazer nossa comida, eu me perdia no tempo de tanto trabalhar” (CARMEN, 1988, n. p.). Essas experiências neste ambiente, mesclado por outras mulheres de

classe social diferente da dela, por outras práticas e outras disposições dos corpos, podem ter propiciado uma ampliação do seu olhar para si mesma e para seu entorno, ou seja, para o meio em que vivia e de que fazia parte. Nesse período de interdição na clínica do Rio de Janeiro, marcado, conseqüentemente, pelos seus afastamentos do núcleo familiar em Recife, um processo de deslocamento nos modos de viver, de desajuste ao seu meio, nos parece ter ocorrido, alterando o destino da jovem Maria Carmen. Na verdade, o destino previsto pelo meio social a que pertencia – casar-se, atender aos caprichos do marido, criar os filhos, participar dos clubes sociais e das festas da elite pernambucana, e representar sua família de origem na alta sociedade, como sua mãe – já estava fraturado.

Não sabemos ao certo com que frequência a artista participou do ateliê de Humberto Cozzo no período de 1959 a 1961; contudo, não foi na escultura que Maria Carmen desenvolveu sua prática e sua trajetória artística. Tampouco há, no conjunto de sua obra – atualmente guardada no arquivo particular sob responsabilidade de seu filho, Jorge Bastos –, peças escultóricas em quantidade, e nem mesmo houve, nesse pequeno conjunto de esculturas, alguma obra que tivesse alcançado visibilidade e relevância na escrita crítica da arte. Maria Carmen se dedicou intensamente ao desenho por toda sua trajetória artística. Em seu arquivo pessoal, nos deparamos com um conjunto significativo de trabalhos em desenho de fases variadas, que perfazem o final dos anos 1950 e os últimos dias de sua vida, precisamente o ano de 2014, quando falece na cidade do Recife. Obviamente, há conjuntos de desenhos mais emblemáticos pela riqueza da manufatura gráfica e há conjuntos que apresentam menos vitalidade e intensidade, assim como há uma fartura de documentos, fotografias, catálogos, *folders* etc. Há, nessa grande coleção de desenhos, aqueles que denominamos como os primeiros esboços e rascunhos, e há também produções que notadamente foram

realizadas no âmbito de cursos e oficinas, além daqueles que foram realizados mais tardiamente, quando a artista já estava adoentada.

É relevante também o seu investimento na pintura, sobretudo a partir dos anos 1970. Segundo a própria artista, seu exercício com a pintura adveio de uma necessidade de vender seu trabalho; segundo ela, o mercado de arte para o desenho era ínfimo, pouco valorizado pelos/as compradores/as, então o investimento na pintura possibilitou sua existência no mercado artístico local. Em 1970, a artista realiza um curso de pintura, desenho e História da Arte, no seu ateliê e residência na rua das Crioulas 94, conjuntamente com Zé Cláudio, Orley Mesquita, essa experimentação pode ter ajudado Maria Carmen a se aproximar da pintura, “Foi um curso livre, sem tensões, de onde saíram alguns artistas e para onde eram atraídos outras já feitos. Como ponto de encontro, funcionava principalmente aos sábados” (CARMEN, 1988, n. p.). E outro aspecto que contribuiu para seu investimento com a pintura foi ter em 1972 começado a trabalhar na fábrica de tecidos CIP Camaragibe, junto com Orley Mesquita², onde permaneceu até 1975, atuando como

-
- 2 Orley Carneiro de Mesquita nasceu em Alagoa Grande, no estado da Paraíba, em fevereiro de 1933. Na juventude, ele fez parte da Geração 59. No seu estado de origem e anos depois, integrou a Geração 65, em Pernambuco. Poeta e ensaísta, Orley teve seus primeiros trabalhos publicados em grandes jornais da Paraíba e Pernambuco e, em meados de 1960, em uma parceria com o poeta Esman Dias, assinou a coluna “Poesia e tempo”, no *Jornal do Commercio*. Participou da revista *Clave*, ao lado de Esman e Everardo Norões, e em 1969 foi agraciado pela Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, com bolsa de estudo, frequentando o curso de História da Arte e Matérias Afins. Orley Mesquita foi companheiro de Maria Carmen entre o final dos anos 1960 e início dos 1970. Em 1969, viajaram juntos por aproximadamente oito meses por diversas cidades do continente europeu. Cito Lisboa, Madri, Paris, Itália e Grécia. Nessa ocasião, em Paris, Maria Carmen estabelece contato com *Edouard Jaguer*, renomado poeta, artista e articulador da rede de artistas do Movimento PHASES, que Maria Carmen integrou através de sua participação no Grupo Austral, articulado por Walter Zanini, primeiro diretor do MAC/USP e “grande animador do Grupo PHASES”. O Austral se configurava como um dos polos da comunidade internacional de artistas

padronista, desenhista e colorista, depois desempenhou idênticas funções na Fábrica Paulista (Aurora) e Fábrica Capibaribe, segundo a artista, “esse fato modificou muito o curso de minha vida. Acho que foi a partir daí que vieram as cores mais fortes, já em forma de pintura, somando com a disciplina exigida nas padronagens. Comecei a realizar uma pintura tendendo mais para o real quase expressionista” (CARMEN, 1988, n. p.).

Localizamos no arquivo do Museu do Estado de Pernambuco, precisamente no Centro de Documentação Cícero Dias, um pequeno dossiê documental sobre a artista. Entre esses documentos, destacamos aqui um fragmento de um texto assinado por Raul Córdula, que expressa o olhar do artista e do crítico para a pintura de Maria Carmen:

Para conhecer o universo pictórico de Maria Carmen é preciso livrar o coração de sentimentos supérfluos e das palavras vãs. *Seu mundo é original, criado por ela mesma numa atmosfera eivada de personagens oníricos, de pedaços quebrados da infância sepultada, recantos de quintal, “bodegons”, de pequenos viventes e espíritos alados. Não conheço nenhum percurso trilhado tão delicado e, ao mesmo tempo, tão emocionalmente traçado.* (CÓRDULA, 1997, n. p., grifo nosso).

E esse universo se expande no desenho, território em que a artista desenvolve uma expressão gráfica autoral, visceral e intensa, onde há a mistura do texto verbal e do iconográfico à maneira da composição de um diário íntimo e provocativo, onde imagem e texto verbal ocupam as mesmas superfície e hierarquia visual. Em texto crítico, o artista João Câmara evoca a relação entre arte e vida na produção dos desenhos de Maria Carmen: “Sua vida e sua arte frequentam

PHASES. Maria Carmen é convidada pelo diretor da instituição, Zanini, para fazer parte do grupo, que era composto pelos artistas: Wesley Duke Lee – permanece até 1966 –, Bin Kondo, Fernando Odriozola e Yo Yoshitome, de São Paulo. Depois foi acrescido por Bernard Cid e Flávio Shiró.

essas duas tensões máximas, num percurso certamente doloroso para a autora, mas irremediavelmente substancial à natureza do seu trabalho” (CAMÂRA, 1986, n. p.).

São desenhos feitos em nanquim e bico de pena que criam uma escrita intensa, automática e graficamente estruturada. O desenho em Pernambuco deve a essa artista as lições do arrojo do traço selvagem e da minudência delicada e introspectiva. A narrativa verbal, na maioria das ocorrências, perfaz relatos do seu estado emocional e psíquico, são consideradas por nós como uma escrita de si³ – um texto autobiográfico, a exemplo de um diário íntimo que é exibido sobre o branco do papel, em meio às imagens. “Aquele traçado mais que perfeito, aquele bordado de tramas e trilhas em busca da formiga, do caracol, da fada, da roseira que são sugeridos pelo poeta Manoel de Barros” (CÓRDULA, 1995).

Foi por meio, particularmente, dessa produção, que Maria Carmen abre diálogos, atravessa as fronteiras e produz sua existência artística em âmbito nacional e internacional, na segunda metade dos anos 1960. Reconhecida pela narrativa crítica da arte brasileira e internacional como uma artista surrealista, que apresenta uma composição visual com uma figuração acessada pela imaginação e pelo inconsciente. Maria Carmen partilhou dos espaços de sociabilidade artística da época, participou de exposições coletivas e individuais nos espaços de maior legitimidade das artes plásticas do período, alargou as fronteiras e integrou uma rede de artistas surrealistas internacionais.

3 A escrita de si, nos termos de Ângela de Castro Gomes, tem um regime de produção de verdade, de imagem do passado. Gomes (2004) toma como referência a teia individual, da qual faz parte o autor; ela é intimista e se expressa numa narrativa produtora sentidos subjetivos. Para a pesquisadora, narrativas como cartas e diários, que são produzidas num regime intimista, reveladoras de subjetividades, são fontes documentais da escrita de si.

Em 1962, iniciante no circuito artístico da cidade do Recife, Maria Carmen escreve um pequeno texto se apresentando publicamente, no catálogo de sua primeira individual na Galeria de arte do Recife, do Movimento de Arte Popular – MAP. Discorre sobre suas percepções acerca do que é a arte, e, por meio desse breve fragmento, podemos perceber a forte relação entre arte e vida.

Acredito, porém, que a arte também pode ser como um poço de petróleo, que mesmo ainda não descoberto está latente sobre a terra. Sinto algo assim em mim, talvez o dom me tenha sido legado, com o nascimento e talvez somente agora, como um jato de petróleo, tenha afluído à superfície. A arte para mim não é distração é necessidade. Talvez um vício. Tendo como princípio a teoria de que, arte não tem pátria, não tem idade, não tem preço e não tem limites; venho trabalhando sem cessar, como se viesse através dos meus trabalhos, escrevendo a história de minha vida, sem poupar esforços físicos ou mentais, dando de mim o máximo em cada trabalho. (CARMEN, 1962, n. p.).

A artista firma uma posição no campo das artes, sublinhando que a arte para ela não é *distração*, noção tão comum imposta às mulheres que desejavam alçar carreira profissional nesse campo. Mas a arte, para ela, é uma necessidade vital, interiorizada nas profundezas do seu corpo, pronta a explodir para o exterior, algo que, quando acionado, tende a vir à tona, sem o mínimo controle, viciante. Essa intensidade que vemos nesse fragmento – a relação entre desejo e criação que não tem limite – responde a uma necessidade interior, constituindo uma narrativa de si, e resume bem os caminhos visuais que sua produção vai percorrer. Daí sua arte, sobretudo seus desenhos realizados nesta década, ser lida pela crítica de arte a partir dos termos de referências da experiência surrealista no Brasil e América Latina.

Basicamente, foi a única artista mulher, em um grupo particularmente composto por artistas homens, entre meados dos anos 1960

e primeira metade dos anos 1970, que integrou exposições coletivas em outros estados e no exterior e participou de Bienais de Arte de São Paulo, de Salões Nacionais das Artes, alcançando prêmios e distinção no meio artístico, novamente, formado por agentes do sexo masculino. Entre 1963 e 1968, Maria Carmen consegue, por meio das redes de sociabilidade com esses agentes – principalmente pelo reconhecimento, por eles, de seu desenho pulsante, descontrolado, solto e intenso de grafias, com figurações que se tramam na contra-mão da figuração rotulada como representante do Nordeste brasileiro, pelos signos convencionalizados pela crítica de arte –, alcançar visibilidade, reconhecimento e certa consagração. Desses agentes, destacamos Pietro Maria Bardi, Walter Zanini e Edouard Jaguer, artista, poeta e organizador da rede de internacional artistas surrealistas PHASES, com representação no Brasil, com o grupo Austral, organizado por Walter Zanini. Vejamos como Jaguer descreve os desenhos de Maria Carmen. Observemos os argumentos:

Dá-se o contrário com Maria Carmen, que vive em Pernambuco, quase tão longe de São Paulo quanto de Paris (quase, pois as distâncias, no imenso Brasil, perdem algo de sua realidade). Essa feiticeira negra do desenho nos leva consigo até o âmago da mata virgem do automatismo gráfico mais louco (refiro-me aqui ao automatismo tal como desenrola seus encantos, em certas caligrafias, já no século XVIII; tal como no século XIX se identifica com os mais perturbadores mistérios da divisão da personalidade nas composições de certos médiuns: tal como explode e se confunde com a primeira onda surrealista num André Masson por exemplo; tal como prefigura o informal nas anatomias delirantes de Camille Bryen, para multiplicar enfim seus emaranhados até as vertigens nos desenhos de um Bernard Schultze por volta de 1955). O fio de Ariadne. Assim dobrado com crescente loucura há vários séculos e sobretudo há alguns anos, eis que agora com Maria Carmen, emaranha-se ainda mais, para fechar-se numa rede de anéis

como na rede mágica, toda a fauna mística da floresta amazônica. (JAGUER, 1967, p. 49).

Oriunda de uma família tradicional do estado de Pernambuco, Maria Carmen tinha como avós paternos um industrial chamado por João Pessoa de Queiróz e Jovina Pessoa de Queiróz, radicados na cidade do Recife (PE). Eram donos de bancos, de usinas, de tecelagens de seda e algodão, configurando uma classe social tradicional da elite pernambucana. Os seus pais seguiram o destino da família. Sua mãe, Carmita Dantas Barros, era extremamente formal, tradicional, participava da alta sociedade e, segundo Jorge Bastos, seu neto e filho de Maria Carmen, era considerada a primeira-dama de Pernambuco. Ela se vestia muito bem, com elegância, e “educou” muito bem as filhas e os netos, quando, na ausência de Maria Carmen nos períodos de internação em clínicas psiquiátricas, precisou cuidar deles. Jorge Bastos⁴ considera sua avó materna submissa ao marido: “vovó vivia para o homem dela, vovô. Ela era formal, tradicional e para os dias de hoje alienada. Mas junto aos netos e à mamãe era maravilhosa” (BASTOS, 2020, n. p.).

O relato oral produzido na relação entre entrevistado e entrevistador ganha uma dimensão de cumplicidade muito grande e, por meio dessa relação, adquire uma autonomia autorreferencial. Interessa ainda notar que, como outras fontes, os relatos e as narrativas orais são sempre autorreferentes, como uma forma de o entrevistado construir uma imagem ou construir seu passado, embora, evidentemente, situado no presente. Assim, considera-se o texto narrativo do relato oral um texto autorreferente, mesmo que sejam compostos num regime de produção e de escrita diferentes

4 Os relatos orais apresentados aqui foram produzidos num regime de cumplicidades entre sujeitos, numa estrutura mais pública que privada, e com mediações técnicas – gravador e ou filmadora. Essa exposição do entrevistado dimensiona o relato. Mas, mesmo assim, o relato produzido é subjetivo e produtor de uma fala autorreferente.

dos textos autorreferenciais, tal como nos apresenta a historiadora Ângela de Castro Gomes (2004).

Em relação ao seu avô, Jorge Pacheco Dantas Bastos, salienta que era visto pela alta sociedade como um dos dez homens mais elegantes do estado, era uma espécie de *high society*. Com efeito, em suas lembranças, reconhece que seu avô era um homem autoritário, conservador e muito rigoroso com os atos de Maria Carmen, “vovô era daqueles que jogava as coisas no chão para que mamãe pegasse... era horrível” (BASTOS, 2020, n. p.). Os tios Gustavo Colaço Dias e Sylvia Bastos Colaço Dias, irmã de Maria Carmen, eram os que mais compreenderam Maria Carmen e os que mais ajudavam financeiramente a artista, que, segundo Jorge Bastos, foi “deserdada” pelo avô em muitos períodos de sua vida.

Vovô era uma pessoa que não admitia uma Maria Carmen na família (risos). Mamãe foi a primeira que se divorciou, foi a primeira que introduziu a família a um grupo de artistas. Antes eles compravam arte através de um marchand e não conheciam o artista... então era assim como se fosse um boi desgarrado. A família toda tradicional, usineiros, ricos..., essas coisas todas, e, mamãe abandonando tudo isso para ser artista. Agora antes dela ser artista e aí é que tem a história de Maria Carmen e de meus avós, mamãe era tida... como uma pessoa que não era anormal. Era tratada muitas vezes como uma louca. Casou-se com meu pai, Antonio, teve dois filhos, eu e minha irmã Vera, mas nunca foi assim de pai e mãe (família) isso não contava para ela. Mesmo quando ela ainda não tinha feito nenhum tratamento. Mas chegou um ponto que a família resolveu mandar mamãe para fazer um tratamento que ela estava pensando em se divorciar. Ela já não tinha mais nada com essa vida familiar dela e a família resolveu que ela tinha que fazer um tratamento. Mandaram ela para uma clínica da

Gávea⁵ no Rio de Janeiro para ser tratada com o dr. Aloisio Marques que era quem tratava esse lado da psiquiatria. [...] ela deve ter permanecido internada de dois a três anos. Mas o tratamento durou bem mais que isso. (BASTOS, 2020, n. p.).

Entre 1959 e 1961, a artista permanece na cidade do Rio de Janeiro. Nessa época, Maria Carmen já havia se casado com Antonio Peregrino de Farias⁶, já tinha Vera Bastos, sua primeira filha e Jorge Bastos⁷, seu filho mais novo. Quando é interditada e enviada para a casa de tia Mocinha, as crianças ficaram aos cuidados dos avós maternos. Ainda no supracitado texto autobiográfico, Maria Carmen não conta a passagem sobre seu casamento, apenas informa: “Casei, tive uma filha Vera e um filho Jorge. Depois, bem depois, minha vida deu uma guinada de 360°. E tudo começou” (CARMEN, 1988, n. p.).

Nossa hipótese, diante do depoimento de Maria Carmen, é de que ela esteja se referindo ao período de sua vida posterior à sua viagem ao Rio de Janeiro, ou seja, após o seu retorno à cidade do Recife no início dos anos 1960, marcado pela separação matrimonial, por sua procura pela Escola de Belas Artes do Recife, para dar

5 Inaugurada em 1933 por dois jovens médicos, o cardiologista paraibano Genival Soares Londres e o neuropsiquiatra pernambucano Aluísio Cavalcanti Marques, a Clínica São Vicente funcionou como casa de repouso até 1942. Nesse período, recebia principalmente pacientes com doenças psiquiátricas, cardíacas e geriátricas. Somente a partir da década de 1960 é que a São Vicente passou a funcionar como hospital geral e se tornou uma referência no Rio.

6 Não conseguimos muitas informações sobre Antonio Peregrino. Segundo Jorge Bastos, ele era filho de negociantes de joias no Recife, e seu pai tinha uma joalheria na cidade. Mas, segundo Jorge, ele tem poucas lembranças do seu pai e da família paterna.

7 Vera Bastos nasceu em 1952 e Jorge Bastos em 1953, ambos na cidade do Recife. Vera Bastos também era considerada pela família materna como rebelde, a exemplo de Maria Carmen também se tornou artista. Ou seja, as mulheres família que fugiram ao padrão estabelecido pela família foram consideradas loucas, rebeldes e depressivas.

continuidade aos seus estudos em escultura, e pelo início das aulas no ateliê do escultor Bibiano Silva⁸.

Entretanto, foi decisiva, no percurso de formação da artista e de sua sociabilidade no meio artístico da cidade do Recife, a sua participação nos ateliês e cursos de artes plásticas oferecidos pelo Movimento de Cultura Popular (MCP), constituído em maio de 1960, em Recife, por estudantes universitários, artistas e intelectuais, em ação conjunta com a prefeitura da cidade, à época ocupada por Miguel Arrais. O MCP⁹ tinha por objetivo formar uma consciência política e social nas massas trabalhadoras, no intuito de prepará-las para uma efetiva participação na vida política do país. Quando universitária, a professora Silke Weber participou do MCP como

8 Antão Bibiano Silva (1889-1969) foi um dos fundadores e professores da Escola de Belas Artes de Pernambuco, em 1932. Além dele, estiveram envolvidos com a fundação da Escola Álvaro Amorin, Baltazar da Câmara, Fédora do rego Monteiro Fernandes, Heinrich Moser, Mário Nunes, Murillo La Greca. Seguiram o modelo de organização baseado na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Enba). “A Escola de Belas Artes de Pernambuco congregou artistas formados em grandes instituições nacionais e internacionais, discípulos de pintores com certo renome regional e profissionais liberais de algum modo envolvidos com a administração pública da cidade do Recife” (DIMITROV, 2013, p. 35). Nesse sentido, ver Brito Neto (2011).

9 Em seus quase quatro anos de existência, o MCP teve uma atuação importante na área da educação. Um de seus primeiros colaboradores, o professor Paulo Freire, formulou um método próprio de alfabetização de adultos, que, a partir de 1962, passou a ser regularmente aplicado em Pernambuco. Além do MCP, o Movimento de Educação de Base (MEB), programa nacional de educação instituído em 1961, adotou o método Paulo Freire, difundindo-o em todo o país. O MCP foi extinto pelo movimento político-militar de 31 de março de 1964. Devido ao alto custo de suas atividades e à consequente necessidade de apoio oficial, o MCP restringiu-se de início a Recife. Apenas a Prefeitura de Natal pôs em prática um programa semelhante, instituindo em 1961 a campanha “De pé no chão também se aprende a ler”. A partir de 1963, nos estados do Amazonas e da Guanabara, desenvolveram-se também movimentos de cultura popular. O espírito que animou todos esses movimentos era bastante próximo das propostas dos centros populares de cultura (CPCs), organizados a partir de 1962 junto às entidades estudantis (CPDOC-FGV, 2021, n. p.).

voluntária, depois como bolsista. Em reportagem recente, Weber comenta:

O MCP organizou e mobilizou essa efervescência cultural na cidade, sobretudo com a visibilidade às expressões populares, tinha o lado educativo. Havia sobre as apresentações artísticas. Na época havia um debate internacional a respeito da educação de adultos. Na Unesco também. Paul (Legrand) era um dos autores que trabalhava a questão da educação de adultos. (WEBER, 2021, p. 35).

Entre a gestão de Miguel Arraes na prefeitura da cidade do Recife (1959-1962) e, depois, como governador do estado de Pernambuco (1962-1964), a Secretaria de Cultura ofereceu ações, atividades e cursos, pelo conhecido Movimento de Cultura Popular (MCP), organizado por um grupo de intelectuais, – com participação de plurais personalidades com linhas ideológicas diversas – que criou um programa de democratização da educação e cultura. O MCP foi fundado em 1960 como um departamento autônomo, buscando aliar o projeto de educação para a erradicação do analfabetismo no estado e democratizar a cultura. Ou seja, unir o projeto educacional de larga escala a programas culturais que possibilitassem a ampliação dos saberes, a formação e a valorização identitária do povo de Pernambuco. Do grupo formador destacavam-se os artistas oriundos da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), de 1948¹⁰ – pro-

¹⁰ A Sociedade de Arte Moderna do Recife foi fundada por um grupo de artistas, entre os quais Hélio Feijó, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira, Augusto Reinaldo, Darel Valença, Delson Lima, Corbiniano Lins, Reynaldo Fonseca, Gilvan Samico e Celina Lima Verde. Trata-se de um dos primeiros movimentos de artistas organizados na capital pernambucana, responsável, entre outros eventos, pelos 3º e 4º Salões de Arte Moderna, como continuação dos primeiro e do segundo Salões dos Independentes, da década anterior. De um encontro entre um jovem Abelardo da Hora e um já renomado Hélio Feijó, ambos artistas plásticos (o último também arquiteto), nasceu a Sociedade de Arte Moderna do Recife, fundada em 1948. As ações realizadas por ambos foram registradas

posto por Abelardo Germano da Hora, Hélio Feijó e outros artistas, ainda que Abelardo da Hora tenha assumido maior protagonismo no movimento, cujo projeto garantiu a ele legitimação, liderança e representatividade no meio, estabelecendo, assim, relações com as políticas públicas –, e do Ateliê Coletivo (1952).

Entre setembro de 1961 e fevereiro de 1964, o movimento realizou uma experiência por meio do rádio, transmitindo programas de alfabetização e de educação de base com recepção organizada em escolas experimentais. Paralelamente, procurou diversificar suas atividades, criando “parques” e “praças de cultura”. Os primeiros destinavam-se a melhorar as condições do lazer popular, estimulando a prática de esportes e a apreciação crítica de filmes, peças teatrais e música. As praças de cultura consistiam em centros de recreação e de educação cuja finalidade era despertar a comunidade de cada bairro para seus problemas. Os centros, recreativos passíveis de serem transformados em praças, eram chamados de “núcleos de cultura”.

O MCP e seu lema, educar por meio do rádio, da televisão, do cinema, do teatro, das artes plásticas, da música, em praça públicas e espaços informais, se tornou uma espécie de escola de artes plásticas para muitos jovens desejosos, naquela primeira metade dos anos 1960, de aprender e desenvolver suas potencialidades nas artes plásticas. Em muitas das entrevistas realizadas (LIMA, 2014), nas narrativas de memória, quando se referem à formação em artes

pela polícia e constam no prontuário funcional 954-D, produzido pela Dops/PE. Nos documentos, estão um recorte de jornal com notícia publicada no dia 16 de agosto de 1950 pelo jornal “Folha do Povo” sobre a eleição da nova diretoria da entidade, que passou então a ser presidida por Abelardo, e um relatório manuscrito pelo próprio artista sobre os cinco primeiros anos de atividades da associação. Nesse manuscrito, Abelardo afirma sentir-se orgulhoso das realizações da entidade e por estar acompanhado dos melhores elementos, que se dedicam às artes plásticas em Pernambuco, sabendo-se que os outros estão indiferentes ou levados por uma nefasta tendência cosmopolita, que ameaça a nossa cultura e a nossa tradição (OBSCURO FICHÁRIO, 2021, n. p.).

plásticas, especialmente para a geração de jovens que iniciam suas carreiras na década de 1960, são recorrentes as lembranças dos cursos promovidos pelo MCP. Por um lado, as memórias dos artistas da geração do Ateliê Coletivo – os artistas em consagração ou já estabelecidos – lembram o MCP como uma oportunidade de trabalho – um espaço onde se podia ganhar algum dinheiro, para além da venda de suas obras, e, simultaneamente, um espaço onde era permitido um engajamento social em um projeto político democrático.

O artista Franklin Delano, por exemplo, se enquadra no primeiro caso. Foi aluno nos cursos do MCP, na primeira metade dos anos 1960, e integrou grupos de artistas que enfrentaram as primeiras medidas pós o golpe civil-militar, propondo organizações para a resistência coletiva. Segundo conta Delano, na época com catorze ou quinze anos, ele frequentou o MCP em um curso que era longo, entre 1961 e 1963: “Tinha uma prática que não era acadêmica, com modelo de gesso etc. Ia-se a campo e se desenvolvia o desenho com traço rápido; depois, se aprendia a técnica da pintura, a óleo, têmpera. Eu me lancei com Wellington Virgolino e José Claudio” (DELANO, 2009, n. p.).

Nesse breve relampejo de memória, Delano menciona, simultaneamente, ambas as experiências vividas por artistas, como já mencionamos, isto é, um jovem artista que se formou no MCP e, portanto, experimentou uma pedagogia social das artes, reconhecível nas práticas formativas do Ateliê Coletivo da SAMR, e se deslocou para o MCP, “prática que não era acadêmica, com modelo de gesso etc. Ia-se a campo e se desenvolvia o desenho com traço rápido” (DELANO, 2009, n. p.); e a presença dos professores citados por Delano, Virgolino e José Cláudio, oriundos também do Ateliê Coletivo, atuantes no MCP, por necessidade financeira e devido à crença no projeto político do movimento, que fora também idealizado por Abelardo da Hora. Outro artista muito jovem que se integrou às atividades do MCP, José Barbosa, contou em depoimento que

exibia filmes em Casa Amarela, bairro da Zona Norte da cidade do Recife, pelo MCP, outros artistas.

Segundo Maria Carmen, sua experiência no MCP foi muito significativa porque a inseriu em um núcleo de sociabilidade artística e, principalmente, a aproximou do artista José Cláudio. Tal experiência possibilitou a sua inserção no campo artístico da cidade de Recife. Imagino que o exercício formativo que Maria Carmen experimentou por meio da pedagogia abelardiana, isto é, o exercício do desenho rápido, da observação da paisagem humana da cidade, do registro da vida cotidiana dos trabalhadores urbanos, das brincadeiras e festejos populares, entre outros temas que atravessavam a poética sociopolítica do MCP, deslocou-a da escultura para fixar-se na elaboração do desenho, linguagem artística que lhe renderá prêmios e diálogos internacionais. Vejamos, por meio de seu relato de memória, como Maria Carmen valoriza sua passagem pelo MCP, assim como os desdobramentos que essa sociabilidade produziu para a sua inserção nos espaços de legitimidade artística da época, por meio de exposições e de matérias jornalísticas sobre seu trabalho:

Foi no MCP [...] que conheci os primeiros artistas modernos de Pernambuco. [...] O MCP tinha sede no Sítio da Trindade e exerciam funções de professor: Abelardo da Hora, José Cláudio e Welington Virgolino. Foi em Zé Cláudio maior afinidade. Entusiasmado pelo meu trabalho chegou a escrever excelente matéria em sua página de arte do Jornal do Commercio do Recife por ocasião da III Exposição coletiva de artistas pernambucanos, na Galeria de Arte do Recife, às margens do Rio Capibaribe. Era a primeira exposição de que participava. Nesse mesmo ano me é conferido o 1º prêmio de escultura e o 1º prêmio de desenho no XXI Salão de Pintura do Museu do estado de Pernambuco. Ainda em 1962 realizei minha primeira individual de escultura e desenho na Galeria de Arte do Recife apresentada por José Cláudio e H. Cozzo e com um depoimento meu. Zé Cláudio achava esse depoimento

parecido com um discurso. Houve também em 1962 a exposição de artistas, no Clube Internacional do Recife. Era a 11 Panorâmica de Artes Plásticas Pernambucanas, promovida por Fernando Rodrigues, Ladjane Bandeira e Ivan Carneiro. A parte artística do MCP transferiu-se do Sítio da Trindade para o Parque Amorim e de lá para santo Amaro, onde passei a ensinar pintura em tecidos. (CARMEN, 1988, n. p.).

O comentário de Maria Carmen chama atenção porque nos dá a ver o *modus operandi* de sua inserção, após seu retorno da cidade do Rio de Janeiro, na dinâmica das artes plásticas da cidade do Recife e de sua presença nos espaços de exposição e na crítica de arte, que à época era escrita por Ladjane Bandeira e José Cláudio nas páginas dos jornais da cidade. Depois, percebemos os laços de amizade que foram sendo tecidos entre José Cláudio, Maria Carmen, Abelardo – a turma do MCP das artes plásticas – e os desdobramentos e impactos que essa rede de afetos, amizades e criações compartilhadas teve nos anos seguintes, em relação à trajetória que a carreira de Maria Carmen vai seguir e às suas posições no campo das artes. Notadamente, é importante chamar atenção para uma questão: se a passagem pelo MCP possibilitou ao processo de criação de Maria Carmen a saída da tridimensionalidade para o desenvolvimento do desenho, particularmente com o uso do nanquim sobre papel, sua produção não acompanhou uma poética sociopolítica de uma representação realista, por exemplo.

No ano de 1962 Maria Carmen realiza uma exposição individual de desenho e escultura na Galeria de Arte do Recife, do Movimento de Cultura Popular (MCP), citada anteriormente. Em relação a essa mostra, tivemos acesso a um pequeno catálogo que contém três textos que apresentam a artista, um deles escrito pela própria artista, e um outro por Humberto Cozzo, que vai tratar de sua produção escultórica. Por fim, José Cláudio, integrante do MCP, apresenta a artista como professor de desenho – Maria Carmen era sua aluna e o convidou para escrever na sua primeira individual.

Quando Maria Carmen apareceu no curso vi imediatamente – e daí a minha alegria ao escrever estas linhas no catálogo de sua primeira individual – que se tratava de um caso sério. A sua pena sabia de entranhas de que poucos sabem e quanto mais em seu desenho procurava, mais encontrava. O bico de pena saía de sua mão como uma ave desesperada, ora nava-lha, ora falcão, teias e ranhuras, o linear e as massas de claro e escuro, densidade as vezes indevassável e que não perdia a finura. Copas que se abrem em transparência de um fio de seda – um concerto para violino e orquestra – uma inesgotável germinação de arabescos e de seres surpreendentes, infernos que se multiplicam e que não poderiam ser forjados: Maria Carmen trazia a marca de uma autenticidade que talvez aquela época a ela própria escapasse. As suas despensas íntimas estavam providas de um catatau de reservas que é como ela diz: um poço que era somente preciso destampar. Da massa de seus desenhos via surgirem uivos que me faziam pensar em desenhistas enormes o Meister des Hausbuchs, Martin Shoungauer com os seus demônios, Albrecht Altdorf com os seus exércitos, Kubin com os seus fantasmas, James Ensor com as suas multidões e um bolo de expressionistas, entre eles Goeldi e Marcello Grassmann. Maria Carmen que se apresentou como aluna – e me chamando professor fulano – tornou-se imediatamente um desafio e me obrigou a falar com ela de igual para igual, e botar para fora tudo o que sabia. (SILVA, 1962, n. p.).

Maria Carmen desenvolveu um desenho com base em um automatismo gráfico revelando composições imaginárias e fantásticas, com rigor expressionista, simbolista e para alguns, surrealista, como se a artista psicografasse seu mundo interior e fosse tomada inteiramente por seu subconsciente, e sobre o qual a artista não tivesse controle.

Tudo aquilo parece realmente ser orientado do *interior* distante e longínquo que escapa à própria Maria Carmen à despeito

de todo à sua habilidade – donde, provavelmente, como se fossem a verdadeira assinatura desses emaranhados aracnoídes, o aparecimento de longe em longe de signos evocando as rubricas indecifráveis deixadas ao pé de um livro de magia por algum mensageiro infernal, para maior susto do aprendiz de feiticeiro que o recebe. (JAGUER, 1967 *apud* ALVARADO, 1997).

No ano de 1963, Maria Carmen¹¹ participa da exposição intitulada Civilização do Nordeste, no Solar do Unhão, em Salvador/Bahia, organizada pela arquiteta Lina Bo Bardi. A primeira observação a se fazer é ressaltar a presença na cidade de Salvador de um polo político-cultural de esquerda e de vanguarda, “uma província planetária”, como a denomina Antonio Risério (1995).

Tudo leva a crer que a indicação dos artistas de Pernambuco para participarem do projeto em curso, coordenado pela arquiteta, tenha sido feita pela mediação do pintor e ceramista Francisco Brennand, que, nesse período, mais precisamente em 1963, assumiu a Secretaria da Casa Civil do primeiro mandato do governador Miguel Arraes, alcançando, nesse sentido, prestígio político para indicar artistas para participarem de forma oficial em projetos dessa envergadura. Segundo o pesquisador Juliano Aparecido Pereira (2016):

Ao mesmo tempo em que Lina se ocupava do projeto de recuperação do edifício do Unhão, a arquiteta começava a articular Salvador com outros Estados, por meio de pessoas também ligadas à questão da produção popular, a fim de realizar um inventário dessa produção em todo o Nordeste. Um triângulo anotado em seu diário da época apresenta em cada um de seus vértices: Fortaleza (Xavier), Pernambuco (Brennand), Bahia (Riolan). (PEREIRA, 2016, p. 9).¹²

11 No mesmo ano é premiada com o primeiro prêmio de escultura no Salão do Estado de Pernambuco.

12 De Fortaleza, o nome citado é o de Lívio Xavier, fundador e diretor do Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC), Francisco Brennand, de Recife e Riolan Coutinho representando a Bahia. No *folder* catálogo da mostra é apresentado

Francisco Brennand¹³, um artista já consagrado nesse momento, rico, com uma rede de sociabilidade que o legitimava, e que, no local, se apresentava como o artista legitimador dos demais, embora tenha, na dinâmica de reposicionamentos no campo artístico local, enfrentado certas disputas e tensões, sem evidentemente perder o seu lugar de destaque, era, no olhar da arquiteta Lina Bo Bardi, o representante de Pernambuco dentro do projeto político cultural que se desenhava na Bahia, com expansão para o Nordeste (BRITO NETO, 2018; LIMA, 2020).

Em relação a essa exposição, Maria Carmen comenta que houve muita polêmica em torno da exposição *Civilização Nordeste*¹⁴ entre os artistas: “meus trabalhos e o de João Câmara foram considerados alienados. Os artistas revoltados com a discriminação, viraram os quadros contra a parede. Câmara e eu subimos, não viramos a mesa,

o conjunto de artistas que participou do evento. Desses, foram destacados 57 pintores dos Estados do Ceará, Pernambuco e Bahia. Entre eles figuravam os seguintes nomes: 1) da Bahia, Sante Scaldaferri, Emanuel Araújo, Calazans Neto, Riolan, Juárez Paraíso, Jacyra Miraheau, Jenner Augusto e mais 16 artistas; 2) do Ceará haviam, entre outros, Antonio Bandeira, Francisco Silva, Floriano e Sérvulo Esmeraldo, somando um total de 10 artistas. De Pernambuco participaram 24 artistas, entre eles sobressaem-se Vicente do Rêgo Monteiro, Francisco Brennand, Reynaldo Fonseca, Aloisio Magalhães e mais pintores do Movimento Cultural Popular, João Câmara, Aron Simis, Roberto Amorim e Guita Charifker. Participaram também, da mostra de lançamento o pintor Aurelino Pedrosa e o desenhista Naif Ganem (BARDI, 1963, n. p.).

- 13 Em sua inauguração, a Sociedade Cultural Brasil Estados Unidos elaborou uma exposição, em 1963, com fotografias, desenhos e maquetes do painel de Brennand para serem expostos à sociedade pernambucana (BRITO NETO, 2020, p. 233).
- 14 As preocupações e atividades de Lina Bo Bardi que resultaram na criação do Museu do Unhão, na exposição *Civilização Nordeste* em 1963 e na exposição “A Mão do Povo Brasileiro”, no Masp, em 1969, foram apresentados no Instituto de Estudos Avançados, por Ana Belluzzo, professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP, no encontro *Exposições 3: “A Mão do Povo Brasileiro”* (Masp, 1969), comenta “Lina tentou levar a exposição do Unhão para Roma em 1965, mas não conseguiu. Os militares achavam que mostrar os objetos da cultura popular era prejudicial à imagem do país” (BELLUZZO, 2017, n. p.).

subimos em cima dela. E foi um barulho dos diabos. Francisco Brennand inteligentemente, conciliou tudo e fomos para Salvador” (CARMEN, 1988, n. p.).

O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi extinto pela ditadura militar em 2 de abril de 1964, exatamente um ano depois da famosa aula de encerramento que marcou a formatura de aproximadamente trezentos moradores em Angico (RN), com a participação de várias autoridades, entre as quais o presidente da República, João Goulart, mas que também contou com a presença do então comandante da 10ª Região Militar, o general Castelo Branco, a observar tudo. Com o MCP extinto, Abelardo da Hora foi preso e afastado da Sociedade de Arte Moderna, o artista Wilton de Souza foi eleito presidente e Maria Carmen vice-presidente. Nesse período foi também reativado o Clube da Gravura – a importância da gravura como fundamenta-se na experiência mexicana ao utilizar a técnica para ilustrar materiais a fim de mobilizar e informar trabalhadores rurais e urbanos, uma imagem recorrente, entre nós, na publicação da literatura de cordel. Uma obra múltipla, que circulava em meios diversos e que abordava temáticas sociais (AMARAL, 1997, 2003) para ajudar a manter a Sociedade de Arte Moderna, que, por sua vez, passou a funcionar na casa da artista, no bairro das Graças. Nesse período, Maria Carmen está extremamente ativa no meio artístico da cidade do Recife, assumindo cargos e responsabilidades, assim como disponibilizando sua casa para as atividades dos coletivos artísticos.

Entre 1964 e 1975 tive residência na rua das Creoulas, no. 94. Abelardo Rodrigues, Gastão de Holanda, Renato Carneiro Campos, César leal, Tomás Seixas, caio de Sousa Leão, Lourdes Sarmento e outros nomes conhecidos no meio artístico e intelectual do recife, moravam todos nas imediações. E minha casa terminou sendo o principal ponto de encontro da crítica do sul do país (Rio de Janeiro e São Paulo principalmente), com os artistas de Pernambuco, assim como diretores

de museus e demais pessoas ligadas às artes, inclusive estrangeiros. Assíduo frequentador das Creoulas 94, era Abelardo Rodrigues, colecionador de arte sacra e popular, paisagista e grande incentivador das artes em Pernambuco, sobretudo do desenho. Simultaneamente funcionava o Atelier Amparo 213, em Olinda, integrado por Montez Magno, Ney Quadro, Tiago Amorim, José Barbosa e por mim. Aí começa a minha ligação com Olinda. (CARMEN, 1988, n. p.).

Maria Carmen nos anos de 1960: exposições e o surrealismo do Grupo Austral

A arte seria a corda que iria me tirar do poço, ou me enforcar. Sai viva e bulindo. Hoje sejam quais forem as circunstâncias, não posso deixar de desenhar, e desenhar sempre. Não nego ter feito muita zoadá, daí dizerem de mim que sou dinâmica, polêmica, etc. Contudo, agora, o que realmente desejo, é poder trabalhar sossegada. Utilizei angústia e o desespero de Henry Miller para uma série de desenhos que foram expostos na VIII Bienal de São Paulo. Realizei exposições que eram críticas ao mundo, Bicho Mundo, no entanto minha maior tendência é o surrealismo fantástico. Considero como minhas melhores exposições, a do Museu de Arte de S. Paulo, Galeria Bonino do Rio de Janeiro, Jovem Desenho Nacional (prêmio), Movimento PHASES, Paris, etc. Em Pernambuco o artista ainda não tem condições de viver só de sua arte, a não ser que faça certas capulinagens, tais como arte venal e seus derivados: bajulação oficiais das entidades de classes (e que classes) dos políticos bem comportados, dos papas da cultura local etc. Por esse caminho se inicia a COISIFICAÇÃO da obra de arte [...]. Para mim a validade da obra de arte está na sua capacidade de antecipação e resistência ao tempo. É nesse sentido que trabalho e dou testemunho do meu tempo, de suas angústias, seus temores suas fragmentadas estruturas. (CARMEN, 1967, n. p.).

Os anos 1960 foram agitados para Maria Carmen em termos de produção, exposição e ampliação de suas redes de sociabilidade. Chegando aos seus trinta anos, Maria e seus desenhos bico de pena e mandalas adentraram em um polissêmico circuito nacional e internacional de exposições que elaboraram um novo olhar sobre as práticas e narrativas da artista, ou seja, a década de 1960 é o período da elaboração em torno dos ideais de uma artista surrealista que emergia de um campo cultural “regional”.

O depoimento acima faz parte de seu texto autobiográfico, escrito para o catálogo da exposição organizada pelo diretor do Museu de Arte Contemporânea, o professor e historiador da arte, Walter Zanini, intitulada Oficina Pernambuco, realizada em 1967 na cidade de São Paulo. Maria Carmen, de forma madura e crítica, com seus 32 anos, aproveitou o espaço e a proximidade construída com Zanini para elaborar uma complexa narrativa em torno daquilo que ela chamou de “testemunho do seu tempo”, marcada por diversas críticas ao campo cultural da cidade de Recife, críticas políticas às mediações sociais compostas por bajulações, críticas às relações de classe e de gênero. Apresentando-se enquanto agente dinâmica e agitadora, algo que contrastava com seus momentos de crise de labirintite ou melancólicos, mas que prontamente eram transformados em arte.

O texto apresenta diversas camadas autobiográficas que vão da elaboração de um “eu artístico” surrealista fantástico até a ideia de uma artista trabalhadora, profissional, atenta ao complexo tempo marcado por suas configurações políticas, mercadológicas, sociais e artísticas. Sua posição era exatamente singular entre as artistas e os artistas que viviam e produziam arte na capital pernambucana nesse período, pois ela lutava constantemente contra processos de interdição familiares e sociais, diante das suas condições psíquicas, sobre cujas patologias, até hoje, poucos sabem discorrer, mas que também eram fruto da perseguição patriarcal e machista da sociedade em que vivia.

Segundo a historiadora da arte Linda Nochlin, havia um claro projeto de distinção social e de gênero imposto pelas instituições de arte no mundo para as mulheres artistas:

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas? Nos leva à conclusão, até agora de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino [...] O fato é: não existem grandes mulheres artistas, assim como não existem grandes tenistas esquimós. O meio, o contexto, a sociedade e toda a estrutura social não possibilitou que houvesse [...] A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. (NOCHLIN, 2016, p. 64).

A partir desses projetos, podemos imaginar que Maria Carmen tinha de elaborar duplas e triplas jornadas no campo das artes para gerar seus dribles em relação às constantes classificações e nomeações machistas do campo, como: artista louca, artista esposa, artista puta, artista mãe, artista mediana etc. E é nos anos 1960, após sua experiência no MCP, que Maria inicia a elaboração de sua identidade enquanto artista profissional que mediava acordos com diretores de museus, negociações e legitimações entre os pares, participava de coletivos locais, nacionais e internacionais, com o objetivo de movimentar o eixo gravitacional da sua arte e de suas redes de sociabilidade.

Os anos 1960 também são o momento de aprofundamento da sua aproximação, especificamente, com núcleos gestores que compunham o circuito das artes e do mercado de São Paulo, a partir de dois personagens importantes desse cenário cultural, o professor e diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), Walter Zanini, e do diretor do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), Pietro Maria Bardi. Ambos interessados e fomentadores de uma política de expansão desses museus para o Nordeste do Brasil, espaço que muitas vezes era chamado por eles de Norte. Ambos vinham investindo em uma pesquisa sobre a cultura popular do Nordeste brasileiro que vinha sendo revertida em exposições sobre a temática desde 1948.

Essa pesquisa tinha algo problemático que era visto como um nó a ser desatado, pois o Masp vinha produzindo uma mostra em torno da arte primitiva, da arte produzida por aquilo que ainda se identificava como “louco” e da cultura popular, uma triangulação repleta de estereótipos que iria resultar, em 1949, na inauguração de diversas exposições sobre as temáticas descritas. Ao expor obras de artistas primitivos, de pacientes de instituições psiquiátricas, de arte negra, indígena e popular, no primeiro semestre de 1949, o Masp mostrou seu interesse sobre essas produções, buscando no não naturalismo presente nesses trabalhos associações com o mundo moderno.

A exposição Cerâmica do Nordeste, de 1949, realizada pelo Masp, foi, segundo os jornais da época, a primeira vez que o público paulistano viu, numa exposição, vários objetos feitos por artesãos de Pernambuco. Dessa forma, ia-se criando um canal para a entrada da arte produzida por Maria Carmen, que num primeiro momento, foi classificada como primitiva, em seguida, como naturalista, e, depois, como louca e surrealista.

Não podemos esquecer as mediações feitas pela arquiteta Lina Bo Bardi, já em Salvador, no início de 1960, com o grupo do MCP, ressaltando a produção em cerâmica do Francisco Brennand ligado

ao campo da cultura popular e mencionada por Lina como uma produção ligada à necessidade de autonomia nacional nas artes, gerando um impasse na cultura brasileira. Maria Carmen, bastante ligada a este núcleo do MCP e a suas propostas educacionais, adentra em um canal que apresentaria sua obra dentro de uma múltipla plataforma estética para os intelectuais do Sudeste: regional, primitiva, louca, arte política, artesanal, surreal.

Em 1964, Maria Carmen é convidada pelo diretor do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Bardi, a produzir uma mostra individual de seus desenhos surrealistas no Masp, construindo uma complexa rede de contatos entre colecionadores de desenhos e com artistas surrealistas na França. No ano de 1967, Maria Carmen participa de duas exposições coletivas muito importantes para história da arte pernambucana e do Brasil: a exposição Oficina de Pernambuco do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, e a exposição Grupo Austral do Movimento PHASES, também de 1967, no mesmo museu. Celebrando e legitimando a intensa capacidade de articulação, mediação e negociações política e culturais que a Maria Carmen realizava a partir de suas redes de sociabilidade.

Esse conjunto de exposições auxilia na compreensão da elaboração das poéticas surrealistas construídas por Maria Carmen a partir dos contatos e por ela redes estabelecidas. Seus potentes desenhos bico de pena exploravam referências oníricos, cartográficos e rizomáticos que cresciam como se fossem mandalas elaboradas em torno de sonhos acordados de uma artista mulher do Nordeste do Brasil que lutava por reconhecimentos e legitimidades entre seus pares locais e nacionais.

A exposição de desenho foi realizada entre outubro e novembro do ano de 1964 no Museu de Arte de São Paulo, que tinha como diretor o jornalista, colecionador e galerista italiano Pietro Maria Bardi, que, ao lado do fundador do Masp, Assis Chateaubriand, pôs em prática os ideais de integração nacional que o museu incorporava na

construção de sua coleção, dialogando, em seguida, com os projetos de integração nacional da Ditadura Civil Militar.

De acordo com o catálogo, a exposição era composta por dez desenhos bico de pena dentro da temática, que variava da natureza ao surrealismo, todos em preto e branco, sem sabermos o diâmetro. Maria gostava de produzir no suporte papel, pois alegava as facilidades de enviar a obra por correio e para arquivamento; contudo, era criticada por outros artistas pelo fato de não produzir pintura a óleo, algo que sempre comenta em seus depoimentos.

O que abria o catálogo da exposição era o texto do diretor Pietro Bardi, que fazia questão de deixar claro que o objetivo da mostra era focar nas relações entre dois territórios centrais para o projeto do Masp: o Museu e o Nordeste. Territórios que vinham sendo inventados e problematizados enquanto espaços que deveriam se encontrar dentro de uma política que aproximasse as elites do Nordeste, que passam a ser acionadas para doar fundos a fim de manter o museu. Dessa forma, o Nordeste surge como um potente espaço que poderia financiar a manutenção do Museu e fornecer uma produção singular para as reservas técnicas desse equipamento.

Pietro apresentava Maria Carmen como uma artista que se “firmava no Norte pela seriedade de seu trabalho e por sua ativa participação nas iniciativas da cultura pernambucana”. É perceptível, ainda, o olhar sobre uma região política que ainda transitava no imaginário distante e distorcido das elites culturais do Sul e Sudeste enquanto uma região ora Norte, ora Nordeste. Pietro afirmava em seu texto que o intercâmbio entre as duas regiões sempre foi um dos pontos básicos do museu, que de 1959 a 1964 vinha desenvolvendo, na Bahia, um trabalho educacional com a criação do Museu de Arte Moderna na Bahia, em 1959, e a criação do Museu de Arte Popular no restaurado Solar do Unhão, projeto esse que tinha a proposta de pesquisar as raízes culturais do Brasil.

Esse projeto do Solar do Unhão tinha como colaboradores intelectuais ligados à Universidade do Ceará e artistas de Pernambuco, como Brennand e Abelardo da Hora, elaborando um acervo dentro dos ideais estéticos de uma produção artesanal e “primitiva”. Em sequência, a arquiteta Lina Bo Bardi, que também estava à frente das ações culturais e arquitetônicas na Bahia, leva para São Paulo, no Ibirapuera, uma exposição sobre a cultura popular e arte na Bahia, realizada em parceria com o artista Martim Gonçalves, que tinha como objetivo explorar em forma de sequência didática elementos da cultura popular e de matrizes afro-brasileiras. Desta forma, o Masp agia diretamente na elaboração de uma narrativa política e estética em torno de uma ideia de Nordeste que vinha sendo elaborada pelas elites culturais, contudo centrada em uma percepção mais ampla e diversa das microrregiões.

Com efeito, a exposição de Maria Carmen é apresentada não como uma iniciativa isolada, mas dentro de um conjunto de ações que tinha como objetivo ampliar o foco sobre a produção artística no Brasil e integrar as regiões. E esse programa tinha como culminância uma grande Exposição de Arte Popular nos anos 1960, que iria circular pela Europa.

Contudo, o que vamos ver no catálogo da exposição de Maria Carmen são desenhos que subvertem totalmente um olhar cristalizado sobre arte popular produzida nas regiões que compõem o polissêmico Nordeste. São desenhos a bico de pena que explodem no cruzamento de múltiplas linhas e pontos, que não eram nem didáticos, tampouco populares, mas sim experimentações de uma artista mulher em torno das formas surreais do pensamento humano.

O catálogo apresenta cinco depoimentos sobre os desenhos de artistas e intelectuais como: Ariano Suassuna, Francisco Brennand, Pietro Bardi, José Claudio e Marcia Carmen. Quatro homens falando sobre a diferente arte de uma mulher nos anos 1960, com um ar que mescla amizade, respeito e estranhamento ao mesmo tempo.

Sendo as redes de sociabilidade de Maria bastante amplas e ligadas às elites culturais da região, prontamente ela conseguiu acionar figuras como Suassuna e Brennand para falar sobre sua obra.

Ariano Suassuna cita que os desenhos de Maria Carmen pareciam uma produção retirada do sangue e da carne, algo que caminhava na fronteira do monstruoso e da natureza. Em seu texto, ele tenta a todo momento associar a obra da artista aos movimentos abstracionistas, mas em momento algum cita o surrealismo. Para ele, eram elementos ligados à ancestralidade, algo visceral, perto da água, do fogo, das vísceras etc.

Já Brennand, mais próximo dela – eram amigos –, via mistério e linhas que se encontravam como o alinhavar do bordado. Para ele, a natureza era capturada de dentro para fora, como se fosse uma paisagem construída internamente, mas o surrealismo também não era mencionado. José Claudio discorre sobre o desenho enquanto uma operação de linhas negras sobre o branco, uma tentativa de desenhar e produzir texturas. Para ele, Maria Carmen tinha tirado esses desenhos da experiência na fábrica de tecidos da família. Era claramente um trançado de linhas.

Em uma espécie de resposta às perguntas sobre o que seu desenho queria comunicar, Maria escreve no catálogo assim: “Simplesmente eu desenho e deixo para os outros classificarem. Mas em uma análise honesta, admito que existe em meus desenhos uma tendência ao que chamam de surrealismo, ao fantástico” (CARMEN, 1967, n. p.).

Maria falava que preferia classificar seus desenhos enquanto “naturalistas”, mas não pertencentes à escola naturalista, e sim a uma “arte natureza”, de acordo com seu depoimento no catálogo, sua arte é baseada na natureza do Agreste, pois essa natureza concentrava o verde e a secura nos tempos difíceis. Ficam visíveis elementos como pássaros, folhas e flores em meio a riscos e manchas, mas sua perspectiva vai muito além de um figurativismo praticado no período

pelos colegas do MCP, Ateliê Coletivo. Maria Carmen vinha explorando o fantástico, um campo poético bastante problematizado pela literatura latino-americana e por poucos artistas visuais no período. Logo, seu surrealismo passa a ser observado por críticos como algo singular, com uma identidade cultural que assombrava as estéticas conservadoras locais e do Brasil. Pois a tendência dos críticos e amigos era ou classificar o seu desenho como o de uma artista mulher louca, desviada, ou como fruto do trabalho com a indústria têxtil. E Maria Carmen lutava para se desvencilhar desses olhares rasos e machistas sobre sua obra, elaborando uma potente crítica sobre as condições das artes em Pernambuco:

É uma lastima que tenhamos que exportar artistas para o Sul, pela necessidade de procura de um meio maior, pois não temos galerias, museus, nem marchands, nem público. Até hoje o artista em Pernambuco tem que se submeter a três tipos de escolha: convergir para um meio maior, trabalhar aqui e expor lá fora, ou congelar na obscuridade. Quanto se a arte deve ou não ser dirigida, acho que a arte pode e deve ser orientada, porém nunca dirigida. Uma arte dirigida teria fatalmente o sabor vulgar das coisas pré-fabricadas. (CARMEN, 1964, n. p.).

A artista demonstrava uma leitura crítica e clínica sobre os problemas que atingiam as relações geopolíticas entre os campos das artes de Recife e de São Paulo. Sua fala debatia as condições amadoras que muitos agentes viviam em meio à sua produção e sobre as dificuldades de expor em outras regiões. Em seguida, abre o debate político da profissionalização dos artistas plásticos para o controle da produção e da poética, em uma menção direta ao mercado e à produção por encomenda, que atendia ao gosto do cliente, e aos controles políticos que o estado impunha à produção local, que deveria ser prioritariamente regional, figurativa, acadêmica. Sua imersão no surrealismo era, além de um ato de sobrevivência

psíquica, um ato político na elaboração de uma arte que problematizava sonhos, desejos, fugas, retiros e interdições de um mundo patriarcal e machista.

Podemos observar, na documentação, como em cartas, textos e entrevistas com a Maria Carmen, não uma ideia de descontrole sobre sua vida e produção, mas de um controle sobre suas articulações sociais e políticas, sobre sua crítica estética, sobre suas iniciativas próprias na procura de agentes importantes no campo das artes para articular exposições e sobre sua necessidade de se coletivizar para caminhar em um território complexo, além de um olhar crítico sobre o processo de profissionalização, institucionalização e político do campo das artes em Pernambuco e no Brasil.

Em sua passagem por São Paulo, ela vai de integrante de uma oficina de artistas produtores de arte primitiva a membro do potente grupo PHASES, criador de um “neossurrealismo” visual, como vamos ver em seguida.

Da Oficina Pernambuco ao Movimento Surrealista PHASES

Outra articulação bem negociada e desenvolvida por Maria Carmen foi a realizada com o professor, historiador da arte e diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Walter Zanini. Essa parceria ficou bem registrada na elaboração de duas exposições com a presença de Maria, em 1967: a da Oficina Pernambuco e a do Grupo Austral do Movimento PHASES.

Walter Zanini assumiu o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC/USP) em 1963, com o objetivo de expandir os núcleos artísticos do museu. Zanini, que havia feito sua formação em História da Arte na Europa, propõe para o museu uma ação articulada em duas frentes: o estudo crítico do legado moderno e a promoção das novas vertentes. Apesar de fortes restrições orçamentárias e dos longos trâmites da burocracia universitária, Zanini consegue

preencher algumas lacunas existentes nas coleções que deram origem ao MAC/USP. Seu interesse pela arte produzida em Pernambuco partia de uma profunda e pioneira pesquisa sobre a produção artística e poética do pintor Vicente do Rego Monteiro, que, nos anos 1960, estava em uma espécie de limbo do esquecimento do modernismo brasileiro.

Uma das marcas registradas da gestão de Zanini frente ao MAC/USP é, sem dúvida, a promoção da arte conceitual e de outras vertentes não-objetuais, que transformaram a instituição num foco irradiador e receptor dessas tendências em âmbito internacional. Iniciada com alguns trabalhos presentes em Jovem Arte Contemporânea e com as ações realizadas por Nelson Leirner, Donato Ferrari, Tomoshige Kusuno e Lydia Okumura, por ocasião do nono aniversário do museu. As JACs contribuíram para a ampliação do acervo. Princípios como solidariedade, cooperação e coletividade são decisivos na construção desse ambiente em que o Museu se efetiva como um laboratório de criação artística, subvertendo o conceito de exposição. Zanini deixava claro, em alguns debates, que o museu deixava de entrar em cena depois da obra e concomitante a ela. O MAC/USP realizou oito edições das JACs, entre 1967 e 1974. A segunda edição (1968) foi levada também a Florianópolis no início de 1969. Os nove catálogos foram digitalizados pela equipe da Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP).

Zanini, sempre muito educado e solidário, passa a se corresponder com uma série de artistas jovens de Recife como: Maria Carmen, Anchises de Azevedo, Tiago Amorin, Welington Virgolino, José Claudio e com aqueles que já tinham uma trajetória mais reconhecida, como Abelardo da Hora e Francisco Brennand. Mas foi com Maria Carmen que ele encontrou uma parceria que refletia sobre informações precisas do campo das artes de Recife, como: quem estava produzindo, volume de produção, endereço dos artistas, espaços para exposição na cidade de Recife e Olinda, jornalistas

locais, colecionadores locais, nacionais e internacionais das obras dos pernambucanos.

Maria, enquanto interlocutora, falava como as relações no campo das artes em Recife e Olinda eram complicadas, mediadas por apadrinhamentos, por uma infraestrutura conversadora e ultrapassada, que mesclava amadorismos e surtos de profissionalismo. Ela falava sobre sua produção, que obedecia a uma temporalidade específica ligada aos seus momentos depressivos, que a ajudavam ou produziam bloqueios. Mantinha uma relação de respeito e proximidade, pois entre todos os artistas que aparecem nas correspondências do MAC/USP com Zanini, a única que não chamava Zanini de Professor Walter Zanini era Maria Carmen.

A partir desse contato, Maria Carmen participa da coletiva Oficina Pernambuco, em 1967; um marco na elaboração da identidade profissional dos artistas plásticos de Pernambuco.

Entre 24 de maio a 21 de junho de 1967, foi realizada a Exposição Oficina Pernambucana nas dependências do MAC/USP. Ela reuniu trabalhos daquilo que o historiador de arte e museólogo Walter Zanini compreendia como “Nova Geração da Arte Pernambucana”, com a participação dos artistas desse estado: Anchises Azevedo, João Câmara, Maria Carmen e Wellington Virgolino, junto com um representante da Geração dos Modernistas, dos anos 1950, nesse caso, Abelardo da Hora.

Uma estratégia de legitimação para a elaboração de um novo projeto de um campo moderno das artes visuais brasileiras, juntando duas gerações, novas identidades e novas possibilidades para a ação, é empreendida. Nessa perspectiva, a Exposição Oficina Pernambucana foi um lugar em que dois tempos diferentes, o do curso da vida e o da experiência histórica, foram sincronizados. O tempo biográfico e o tempo histórico fundem-se e transformam-se, criando, desse modo, um novo campo social e artístico.

Esse trato direto com os artistas era uma marca constante no projeto museológico de Zanini, que acreditava no museu enquanto um espaço de circulação não só de obras, mas de artistas. O MAC/USP já tinha promovido, no Recife, a exposição “50 Guaches e desenhos de Di Cavalcanti”, em 1968. De todos os princípios operantes nesse programa para o MAC/USP, que foram implementados por Zanini, a presença dos artistas fazia parte de uma plataforma comum, de onde emergia uma práxis coletiva.

Por trás desta iniciativa de Zanini, constata-se uma preocupação em organizar profissionalmente as estruturas das instituições museológicas brasileiras e em garantir que elas adquirissem um caráter oficial perante o poder público e a sociedade. Através dessa empreitada, pode-se vislumbrar uma ação na direção de sanar certas condições informais e amadorísticas que estavam presentes na realidade de muitas instituições de artes e dos profissionais a elas ligados. Nesse sentido, tornava-se necessário diagnosticar as situações dos campos artísticos do país a fim de sistematizar ações que pudessem aprimorar suas atuações e viabilizar propostas conjuntas que tivessem maior abrangência.

A exposição, intitulada Oficina Pernambuco, tinha como objetivo apresentar ao circuito nacional artistas que quebravam com alguns elementos clássicos do mundo moderno das artes, como o ateliê do artista. Na história da arte Ocidental, as oficinas de artistas antecipam a ideia de um ateliê de arte. Essa identidade de oficina também ligava o trabalho dos artistas ao campo da artesanaria, ao trabalho com as mãos, a uma produção, novamente, primitiva. E Maria Carmen era a única mulher que estava lá com seus desenhos surrealistas e sua fala engajada e política.

Em carta ao Walter Zanini, Maria comenta:

Foi uma pena que a exposição Oficina Pernambuco fosse inaugurada com pouca gente como você informa. A exposição vai

circular? Aqui continuamos sem local, a não ser a Universidade Católica, o museu é um enigma e a política só estimula o suposto grupo da Ribeira, digo suposto pois os verdadeiros artistas que a fundaram foram de lá enxotados, e hoje o governo cultiva um grupo de péssima qualidade que circula pelo Brasil utilizando o nome ribeira. (CARMEN, 1967, n. p.).

Dessa forma, Maria Carmen construía suas redes de sociabilidade e *network* a partir da solidariedade com os artistas que eram próximos de sua vida e por um olhar bastante crítico e analítico sobre a situação o ecossistema das artes em Pernambuco. As disputas sobre a Ribeira, o abandono da boemia para viver de arte, a entrada de um mercado exigente, as mudanças de temporalidades e planos nas vidas desses artistas, todas essas questões eram sempre eram comentadas por ela junto ao Walter Zanini.

Na década de 1960, Zanini inicia um contato com o grupo PHASES, divulgando o trabalho de seus integrantes no Brasil e estimulando a comunicação com artistas radicados no país. Surgido em 1954 em Paris, o movimento “*outsider*” PHASES não definia qualquer estética; propunha, grosso modo, apenas a liberdade para a manifestação do inconsciente.

O grupo PHASES era uma ramificação do grupo neossurrealista CoBrA, e trazia em seu programa elementos parecidos. Com seus métodos intuitivos, marcas soltas, gestuais e cores fortes, os artistas do CoBrA usaram algumas das técnicas do estilo da escola de Nova York na mesma era. No entanto, a arte da CoBrA é mais política e é mais sensível à enorme devastação das cidades e pessoas europeias após a Segunda Guerra Mundial. Sua abordagem democrática para a visualização e a criação foi inspirada e expandiu ainda mais o que chamamos de arte estrangeira, trabalho feito por artistas inexperientes, como um movimento sério por direito próprio.

Uma das principais forças motrizes do grupo era seu desejo de enfrentar, de fornecer um contraponto forte às ideologias ocidentais

predominantes, que seus integrantes sentiam estar presas em um passado traumático – o que eles chamavam de “um mundo de Decorações e fachadas vazias”. Eles pensavam que os movimentos de arte pós-guerra (especialmente abstração e naturalismo) eram muito estéreis e conservadores, e pediam uma abordagem expressiva e livre que se rebelou contra eles.

O Grupo Austral, articulado por Zanini, um grande entusiasta do PHASES, constitui-se em 1967 como mais um dos polos da comunidade internacional de artistas do PHASES. Entretanto, antecedente a este fato, já se esboçara um círculo inicial do movimento no MAC/USP de artistas de São Paulo, como: Weley Duke Lee, Bin Kondo, Fernando Odriozola e Yo Yoshitome, convidados por Zanini para participar de uma das maiores mostras internacionais do grupo no museu em junho de 1964, vinda da Argentina para depois seguir ao Rio e Belo Horizonte, algo que não aconteceu e só iria se concretizar em 1967, com a soma de duas artistas: Sara Ávila e Maria Carmen.

PHASES é uma decorrência do interesse de Zanini pelo movimento capitaneado por Édouard Jaguer, desde o segundo semestre de 1961, quando residia em Paris. De volta ao Brasil, ele não só se empenha para garantir a realização da exposição, que trará ao país obras de Enrico Baj, Henri Goetz, Alberto Gironella, Henri Ginot, Corneille, Konrad Klapheck, entre outros, como também desperta ainda o interesse de Jaguer por alguns artistas estrangeiros radicados em São Paulo (Bin Kondo, Fernando Odriozola e Yo Yoshitome) e por um brasileiro (Wesley Duke Lee), incluídos na amostragem apresentada em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. A exposição de 1967 é também consequência da ação do diretor do MAC/USP, o qual consegue a adesão de diversos artistas brasileiros, como Maria Carmen e Sara Ávila, além de Bernardo Cid, que ingressa no grupo Austral de PHASES no ano seguinte.

Maria Carmen participou com seus desenhos bico de pena e algumas mandalas feitas com tinta óleo, algo novo na sua fatura

pictórica. Sua arte é descrita no catálogo como vozes da terra que emergem dentro de uma para – visão de efervescente magia popular do Nordeste, com seus desenhos finos e orgânicos. Maria Carmen escreve, entre os microtraços dos seus desenhos, alguns textos autorais e alguns textos da filósofa Simone de Beauvoir. A pureza visual vai além sendo quebrada, cruzada e mesclada com o poder da escrita.

As imagens se apresentam misturadas, um fluxo de figuras humanas, flores, frutos, animais, como um caldo primitivo das origens da vida. As pinturas demonstram preocupação pelo centro, por um núcleo, na série Mandalas, com luminosidade de cores de vitrais. Segundo Edouard Jaguer, Maria Carmen era uma “feiteira negra do desenho”, que levava consigo o âmago da mata virgem, do automatismo gráfico mais louco. Uma espécie de fio de Ariadne assim dobrado, com crescente loucura, há vários séculos, e, sobretudo, há alguns anos, produtora de uma rede de anéis cruéis, como elegantes que podem prender em uma rede mágica. Jaguer associa a relação com a flora e a floresta amazônica, fruto do desconhecimento da região em que a Maria Carmen vivia e de um ideal distorcido de que todo Brasil era a floresta amazônica.

Percebe-se, no texto, que a palavra loucura é utilizada constantemente como algo empoderador, nas artes, haja vista que este grupo surrealista via na loucura o campo mais propício para a produção das artes enquanto potente espaço político. Para Jaguer, com Maria Carmen, “o labirinto mediúnico desemboca em cheio na ira vegetal” (JAGUER, 1967, p. 40).

A liberdade era, primeiro, libertar-se das travas da razão, por isso os sonhos, a loucura e o que poderia ser chamado de místico interessavam aos surrealistas: tudo o que, de alguma forma, sofria alguma repressão psicológica e, conseqüentemente, social, deveria emergir da obscuridade dos pensamentos e ser expresso. Para os surrealistas, o interior não é algo espiritual, nem algo separado do exterior, mas sim a própria vida que jaz em desencanto e precisa ser

encantada novamente. A arte surrealista tende, então, a um objetivo, “a criação de um mundo em que o homem encontre o maravilhoso, um reino do espírito onde ele se liberte de toda gravidade e inibição, de todo complexo, atingindo uma liberdade inigualável, incondicionada” (JAGUER, 1967, p. 40).

Para Walter Benjamin, o surrealismo sempre esteve ligado a uma perspectiva de revolução política. Os procedimentos de linguagem que os surrealistas utilizam concentram-se, sobretudo, na escrita automática, aquela que quer manifestar diretamente o pensamento sem a contenção estética ou moral, relatos de sonhos e acaso objetivos, ou seja, a produção de semelhanças a partir de acontecimentos que se cruzam de maneira inesperada. Dessa forma, as experiências surrealistas tentam ultrapassar a esfera do sentido e, em contato com a racionalidade do mundo moderno, ganham um efeito libertador.

O surrealismo faz expandir o domínio da imaginação dentro do cotidiano da modernidade. O encantamento do surrealismo decorre desse contraste entre a expansão dos domínios da imaginação, por meio, sobretudo, de imagens que remetem ao mundo infantil e da valorização do antiquado, e do mundo burguês utilitário, o que pode explicar as distorções de suas imagens, que agregam tanto a subjetividade do sonho como a objetividade da modernidade. Esse contraste é o que possibilita o desenvolvimento do surrealismo.

A pesquisa realizada por Sérgio Lima (1995), intitulada *A aventura surrealista*, nos permite afirmar que, no âmbito de sua pertinência como posição e como expressão, como gesto de liberdade e como dispositivo de ideias que mobilizam ações e práticas, fixou raízes significativas na história cultural, particularmente em momentos decisivos dos modernismos no Brasil, em Portugal, na Espanha, na América Latina e nos Estados Unidos, que fizeram fixar-se em nosso meio artístico.

Em um texto crítico assinado por Roberto Pontual no *Jornal do Brasil*, “Surrealismo 50 anos: nas artes plásticas, as raízes e os rumos dos brasileiros”, o crítico realiza um balanço sobre as diferentes maneiras e as durações temporais das absorções pelo local dos movimentos ou estilos, que, segundo ele, haviam alterado a face da arte mundial nas duas primeiras décadas do século xx – do expressionismo ao surrealismo, passando pelas pesquisas abstratas, também.

Em particular sobre o surrealismo, Pontual divide sua análise em três momentos: 1) os pioneiros, em que vai destacar Ismael Nery e Cícero Dias, localizados nos anos 1920; 2) a geração intermediária, localizada nos anos 1930, perde o interesse pela pesquisa surrealista: “a transferência do interesse dos artistas dispostos ao novo para a área da problemática social ou do registro histórico, decai a atração pelo envolvimento surrealista. Passava a valer o predomínio do real exterior” (PONTUAL, 2013, p. 217). Mesmo considerando essa tendência para o social em termos de uma opção pela estética do expressionismo e do lirismo, o crítico considera passível de reconhecimento de tramas surreais em obras de Di Cavalcanti, Portinari, Tomás Santa Rosa e Orlando Terus. Destaca as experimentações de Flávio de Carvalho e seu alinhamento consciente ao surrealismo. Carvalho é o grande exemplo de uma absorção quase que na sua totalidade pelo surrealismo, entendido como uma “experiência do/e/no real de uma mais consciência da poesia e dos questionamentos do ser como um querer humano, com uma operação tendendo a dar livre passagem ao ditado do desejo” (LIMA, 1995, p. 47). Com a aproximação das várias linguagens abstratas, informais ou construtivistas, no pós-guerra e, sobretudo, ao longo da década de 1950, Pontual considera que o surrealismo “parece sair de cena, estabelecendo-se com maior clareza a polaridade entre abstração e realismo” (PONTUAL, 2013, p. 217).

Mas é nesse mesmo cenário que, segundo Pontual, novos nomes começam a indicar interesse pela “transfiguração onírica,

pulando o muro inconsútil que ameaça delimitar o real e o imaginário” (PONTUAL, 2013, p. 217). Nesse sentido, cita Marcelo Grassmann, Mário Gruber e Walter Lewy como expoentes desse agrupamento. Ademais, o último momento, intitulado por ele como atual, que se caracteriza pelo “novo e sutil revigoramento do surrealismo”, quando há a retomada pelo “novo” interesse pela retomada da figuração, por volta de 1963, ganha corpo entre parcelas significativas dos e das artistas dessa década.

Entre os artistas reconhecidos pelo crítico na chave interpretativa do surrealismo está Ivan Serpa. Da geração mais nova à de Ivan Serpa, incluiu o artista Darcílio Paula Lima¹⁵, que se tornou aluno e amigo de Serpa. Nesse conjunto, estão envolvidos os artistas que participaram de duas mostras de pintores surrealistas do Brasil, realizadas numa galeria em São Paulo entre 1967 e 1968¹⁶. Por fim, Pontual (2013) ainda inclui nessa lista outros artistas que, por diferentes caminhos, envolveram-se “no âmbito da tradição surrealista ou das novas aberturas do fantástico”, tais como Darel Valença,

15 Darcílio Lima (1944-1991) foi paciente da Casa das Palmeiras, uma instituição destinada ao tratamento, por meio de formas de atividades e criação artística, de egressos de instituições psiquiátricas, administrada à época pela psiquiatra brasileira Nise da Silveira. Impressionada com a qualidade do trabalho de Darcílio, a Dra. Nise apresentou-o ao pintor Ivan Serpa, que não só levou o artista cearense a frequentar suas aulas no Museu de Arte Moderna (MAM/RJ) como desenvolveu com ele uma relação de amizade e parceria. Chegou a abrigá-lo por quase três anos, em sua casa e ateliê, no Méier, zona norte do Rio. Segundo reportagem da Revista das Artes, em 1971, “Darcílio Lima ganhou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do xx Salão de Arte Moderna do MAM (RJ), que o levou a uma temporada de três anos na Europa. Na época, Darcílio conviveu com alguns dos mais importantes artistas de seu tempo, como os surrealistas Salvador Dalí e Felix Labisse. Publicou ilustrações na revista francesa Bizarre e assinou contrato com a editora de gravuras Vision Nouvelle, a mesma de Miró e Dalí” (DESARTES, 2021, n. p.).

16 Em 1967 e 1968 foram realizadas a 1ª e 2ª Exposições de Pintores Surrealistas do Brasil, no Teatro Itália em São Paulo. Delas participaram os seguintes nomes: Walter Lewy, Geraldo Rocha, Duílio Galli, Vinicius Pradella, Angelo Volpicelli, Gilson Barbosa e Juan Ramon Capote Moreno.

Roberto Magalhães, João Câmara Filho, Álvaro Apocalypse, Wilma Martins, Reynaldo Fonseca, Guita Charifker, Yara Tupynambá, Madu (Maria do Carmo Vivacqua Martins), Helena Wong, Fernando Odriozolla, Bernanrdo Cid, Iazid Thame, Ivald Granato, Vinício Horta e Thomaz Ianelli, ou “por seu baseamento profundo na fonte popular, repleta de simbologia arcaica, Francisco Brennand, Givan Samico, Antonio Maia, Iaponi Araújo, Flávio Tavares e Miguel dos Santos” (PONTUAL, 2013, p. 219).

Entre esses tantos nomes citados no texto crítico de Roberto Pontual, Maria Carmen não é citada. Entre esses citados, há nomes que integraram o grupo Austral e o movimento PHASES; não obstante, não sabemos os motivos do ocultamento do nome de Maria Carmen nesta seleção realizada pelo crítico. Pontual pode ter incorrido em um risco de incorporar certos nomes de artistas ao grupo de surrealistas e ocultar outros. Sua leitura pode ter sido feita apenas por meio de uma análise esteticista da obra artística, ou um olhar mais vertical sobre o campo das artes em outras regiões do país.

Como já narrado anteriormente, Maria Carmen manteve, ao longo desse período, um engajamento com o movimento surrealista internacional das artes plásticas, e esse fato é prova de sua filiação deliberada à “aventura surrealista”, diferentemente de alguns dos artistas citados por Pontual, que foram considerados surrealistas por representarem, em parte de suas produções, uma “estética”, uma “plástica”, surrealista; parece-me que é o caso de Francisco Brennand e Reynaldo Fonseca, por exemplo, sem apresentarem adesão ao que Sérgio Lima concebe como um programa surrealista, uma “aventura radical. O Surrealismo não é uma escola e muito menos pode ser reduzido a uma forma plástica ou erótica – nem mesmo a uma modelo, o que o desvirtua e o falseia por definição” (LIMA, 1995, p. 13; p. 23).

O surrealismo é uma aventura dentro da condição humana e é com essa radicalidade, na relação entre a arte e a vida, que Maria

Carmen se assume como uma artista plástica surrealista. Ela borda, ponto a ponto, por meio do bico de pena, sua vida e sua história no campo artístico brasileiro e internacional, rompendo com a tradição familiar e tomando as rédeas de sua vida, problematizando arte, política, questões de gênero, a partir de um complexo território de transfigurações da vida assumidos e performados por ela durante sua história.

Referências

ALVARADO, Daisy. *PHASES: surrealismo e contemporaneidade*. Grupo Austral do Brasil e Cone Sul. MAC/USP/FEBASP, 1997.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

BARDI, L. B. Nordeste. *Salvador*. Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, 1963. Folder da Exposição no Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, Bahia, Brasil. Disponível em: <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-da-arte/coletivas/coletivas-nacionais/lina-bo-bardi-bahia-1958-1964/>. Acesso em: 7 jul. 2020.

BASTOS, Jorge. *Depoimento oral cedido aos autores*, 2020, n. p.

BELESSA, Mauro. *O projeto de Lina Bo Bardi de tornar a cultura popular referência para o desenvolvimento*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/mao-do-povo-brasileiro>. Acesso em: 13 set. 2021.

BRITO NETO, José Bezerra de. *“Quem se associa se afia”: a profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco*. Curitiba: Ed. Appris, 2020.

CÂMARA, João. *Sobre o olhar sutil*. Recife, 1995.

CARMEN, Maria. [Correspondência]. Destinatário: *Walter Zanini*. Arquivo MAC/USP. São Paulo, 1967.

CARMEN, Maria. *Exposição no Gabinete de Arte Brasileira Ltda*, Recife, 1988.

CARMEN, Maria. *Desenho e Escultura de Maria Carmen*. Recife, 1962.

CHIARELLI, D. Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos 1998.

CÓRDULA, Raul. *Maria Carmen: 40 Anos de pintura*. Recife, 1988.

CÓRDULA, Raul. *Maria Carmen*. Recife, 1995.

CPDOC-FGV. *Dicionários: verbete Movimento de Cultura Popular*. Rio de Janeiro, 2021, n. p. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-de-cultura-popular-mcp>. Acesso em: 13 ago. 2021.

DELANO, Franklin. *Depoimento oral cedido à autora*, 2009, n. p.

DESARTES. *Darcílio Lima: um universo fantástico*. 2021. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/darcilio-lima-um-universo-fantastico/>. Acesso em: 26 out. 2021.

FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: AnnaBlume, 2013.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

LIMA, Joana D'Arc de Sousa. *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos e experimentais*. Recife: Ed. Universitária, 2014.

LIMA, Joana D'Arc de Sousa. *Trajatória artística e política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil: 1968-1971*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Humanas e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Araraquara/SP, 2000.

LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista*. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Vozes, 1995. Tomo I.

JAGUER, Edouard. *PHASES: Surrealismo e Contemporaneidade*. Grupo Austral do Brasil e Cone Sul. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. 1967.

NASCIMENTO, Débora. *A pedagogia do esperar*. Recife: Revista Continente Multicultural. Ano XXI, n. 249, set., 2021. p. 30-45.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Aurora, 2016.

OBSCURO FICHÁRIO. 2021. Disponível em: <http://obscurofichario.com.br/lugar/sociedade-de-arte-moderna-do-recife/>. Acesso em: 1 set. 2021.

PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline. (Org.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

SILVA, José Cláudio. *Memória do Atelier Coletivo: (Recife 1952-1957)*. Recife: Artespaço/Renato Magalhães Gouvêa Escritório de Arte, 1978.

SILVA, José Cláudio. *Tratos da arte pernambucana*. Recife: Cepe, 1981.

SILVA, José Cláudio. A desenhista Maria Carmen. In: *Catálogo Exposição no Gabinete de Arte Brasileira Ltda.*, Recife, 1988, n. p.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. 2008. Reimpressão, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

ANEXO

Caderno de imagens

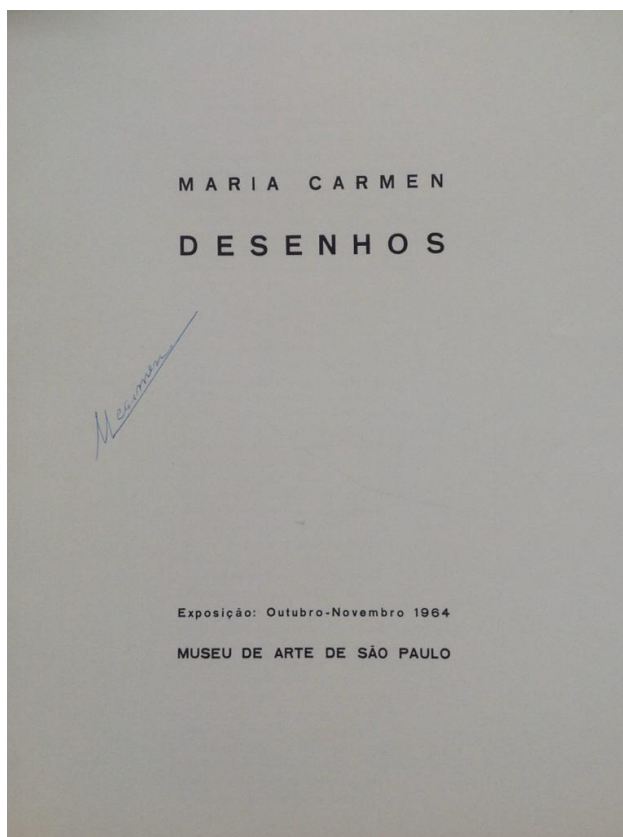


Figura 1. Catálogo da exposição *Maria Carmen: desenhos*
Fonte: Masp (1964).

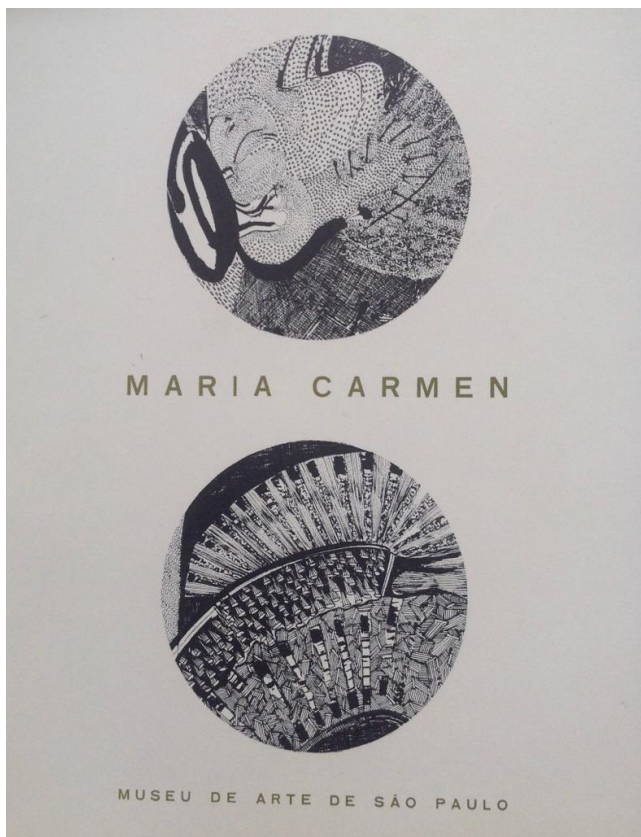


Figura 2. Catálogo da exposição *Maria Carmen: desenhos*
Fonte: Masp (1964).

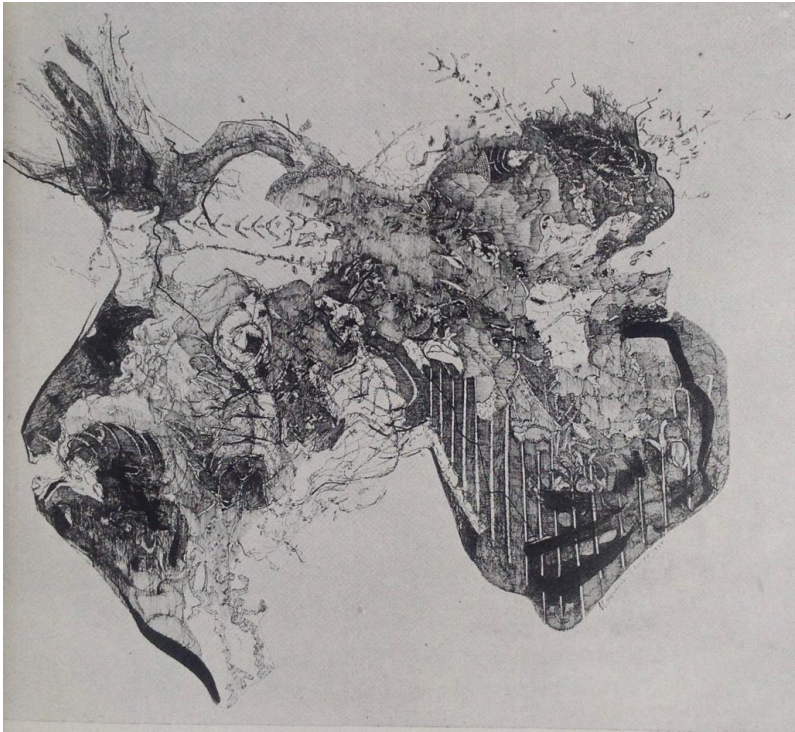


Figura 3. Desenho a bico de pena (exposição *Maria Carmen: desenhos*)
Fonte: Masp (1964).

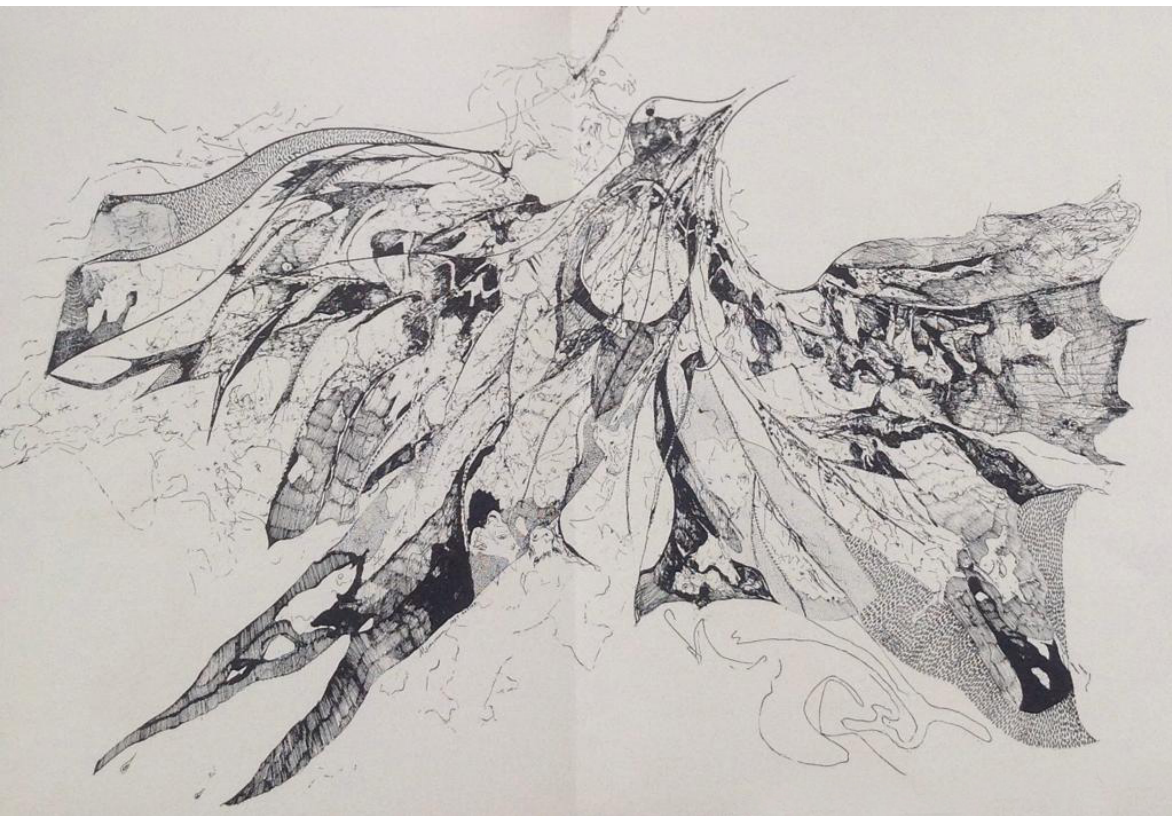


Figura 4. Desenho a bico de pena (exposição *Maria Carmen: desenhos*)

Fonte: MASP (1964).



Figura 5. Catálogo *Oficina Pernambucana*
Fonte: MAC USP (1967).

**ABELARDO DA HORA - ANCHISES AZE
VEDO-JOÃO CÂMARA-MARIA CARMEN
- SAMICO - WELLINGTON VIRGOLINO**

OFICINA PERNAMBUCANA



24 de Maio a 21 de junho de 1967
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
São Paulo - Brasil

Figura 6. Catálogo *Oficina Pernambucana*
Fonte: MAC USP (1967).

Para mim, a validade da obra de arte está na sua capacidade de antecipação e resistência ao tempo. É nesse sentido que trabalho e dou testemunho do meu tempo, de suas angústias, seus temores, suas fragmentadas estruturas.



MARIA CARMEN

Figura 7. Catálogo *Oficina Pernambucana*

Fonte: MAC USP (1967).

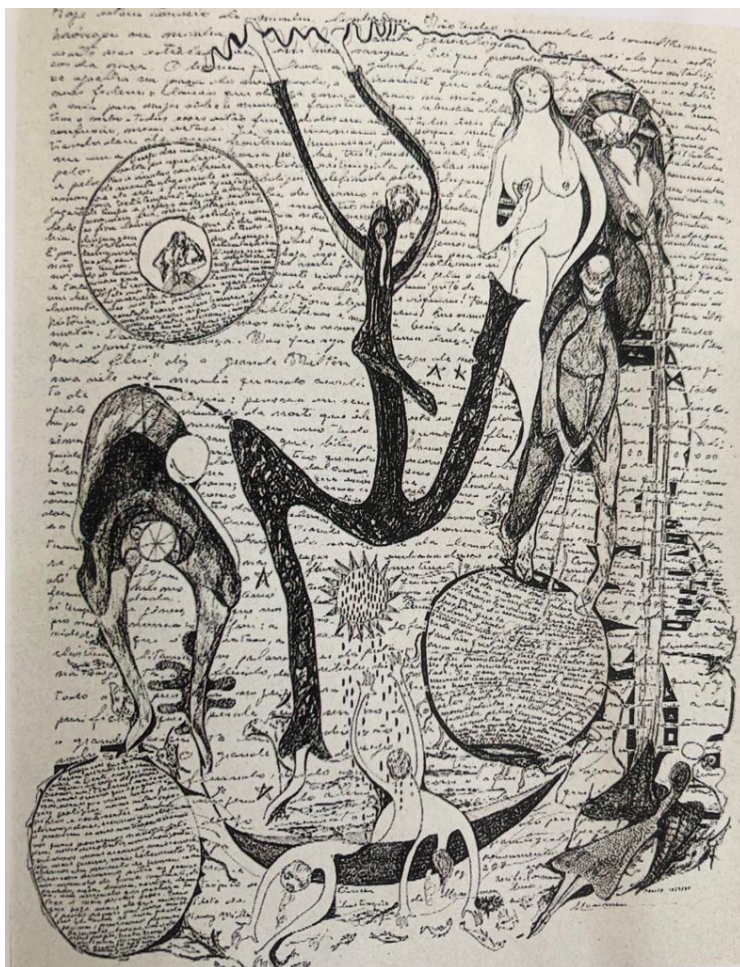


Figura 8. "Composição n. 1" (nancim sobre papel colorido)

Fonte: MAC USP (1964).



Figura 9. "Desenho n. 2" (nanquim sobre papel colorido)
Fonte: MAC USP (1965).



Figura 10. “Mandala” (óleo sobre tela)
Fonte: arquivo pessoal da família Bastos (1996).

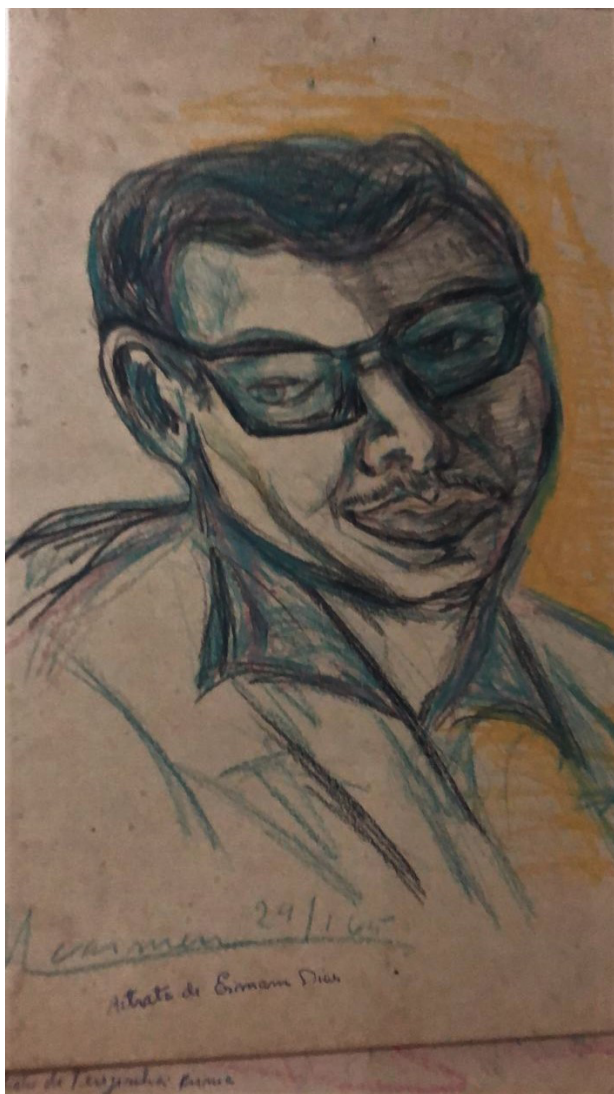


Figura 11. Desenho
Fonte: arquivo pessoal da família Bastos (1965).



Figura 12. Desenho
Fonte: arquivo pessoal da família Bastos (1967).

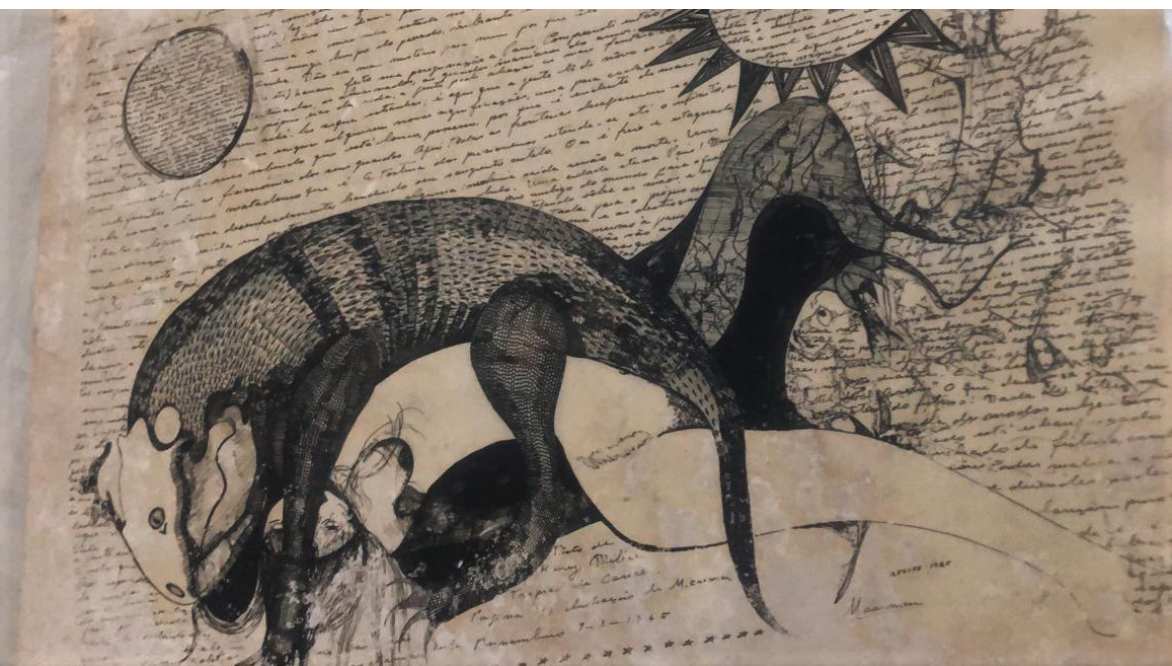


Figura 13. Fragmento de desenho
Fonte: arquivo pessoal da família Bastos (década de 1960).



Figura 14. Pintura
Fonte: arquivo pessoal da família Bastos (década de 1980).



Figura 15. "Jovem entre sonhos"
Fonte: arquivo pessoal da família Bastos.



Figura 16. Maria Carmen em seu casamento
Fonte: arquivo pessoal da família Bastos.



Figura 17. Maria Carmen e seu primeiro esposo
Fonte: arquivo pessoal da família Bastos.



Figura 18. Maria Carmen no Rio de Janeiro
Fonte: arquivo pessoal da família Bastos (início dos anos 1960).



Figura 19. Pai e mãe de Maria Carmen
Fonte: arquivo pessoal da família Bastos.

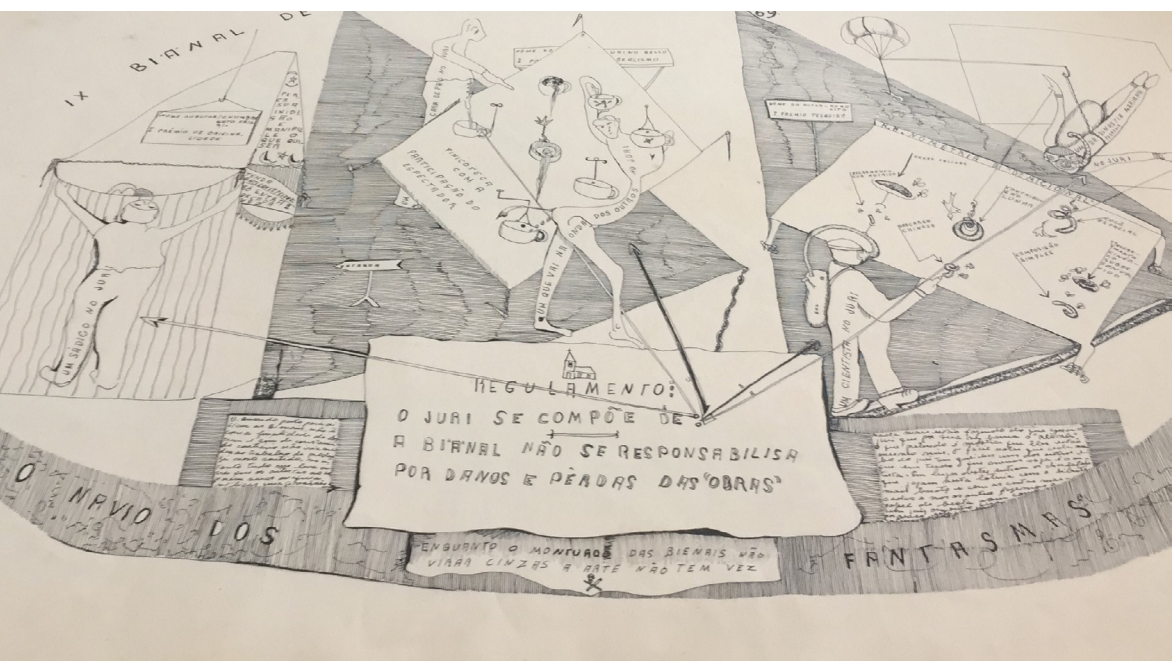


Figura 20. Desenho (nanquim sobre papel)
Fonte: Bienal de São Paulo.



Figura 21. Maria Carmen e Orley Mesquita
Fonte: arquivo pessoal da família Bastos.

Sobre os autores

ANTÔNIO JORGE DE SIQUEIRA é professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH/UFPE), Mestre em Sciences Economiques et Sociales – Ecole Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales, e Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP).

ANTONIO PAULO REZENDE é professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH/UFPE), Mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutoramento pela Universidade de São Paulo (USP).

FÁBIO ANDRADE é professor do curso de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Mestre e Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

FLÁVIO WEINSTEIN TEIXEIRA é professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH/UFPE), Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Doutor em História

Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós-doutoramento pela Universidade Nova de Lisboa.

JOANA D'ARC DE SOUSA LIMA é professora no Instituto de Humanidade, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab/CE), Mestre em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com pós-doutoramento pela Universidade de São Paulo (USP).

JOÃO HENRIQUE LÚCIO DE SOUZA é professor da Rede Estadual de Ensino de Pernambuco, Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e doutorando em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (PPGHistória/UFRPE).

JOSÉ BEZERRA DE BRITO NETO é professor da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco (Ufape), Mestre em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

JOSIAS VICENTE DE PAULA JÚNIOR é professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Doutor em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

PAULO MARCONDES FERREIRA SOARES é professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (PPGS/UFPE), Mestre e Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

<i>Título</i>	Fora do(s) eixo(s): confrontos e descentramentos artísticos, literários, intelectuais
<i>Organização</i>	Flávio Weinstein Teixeira Paulo Marcondes Ferreira Soares
<i>Formato</i>	E-book (PDF)
<i>Tipografia</i>	Scala Pro (texto) e Scala Sans Pro (títulos)
<i>Desenvolvimento</i>	Editora UFPE



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20, Várzea, Recife-PE
 CEP: 50740-530 | Fone: (81) 2126.8397
editora@ufpe.br | editora.ufpe.br

