

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS**

GEORGE LUIZ FRANÇA

**PENETRANDO UMA ANTOLOGIA: *ANHEMBI***  
**(OU: DE POESIA E DE REVISTAS COM DOIS PAULOS)**

**FLORIANÓPOLIS**  
**2006**

**GEORGE LUIZ FRANÇA**

**PENETRANDO UMA ANTOLOGIA: ANHEMBI**  
(OU: DE POESIA E DE REVISTAS COM DOIS PAULOS)

*Trabalho de Conclusão de Curso  
orientado pela Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo,  
como requisito final para obtenção do título de Bacharel  
em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas  
pela Universidade Federal de Santa Catarina.*

**FLORIANÓPOLIS**

**2006**

*Abri-vos, túmulos; mortos de pinacotecas, mortos adormecidos atrás de portas secretas, nos palácios, nos castelos e nos mosteiros, eis o porta-chaves feérico, que tendo às mãos um molho com as chaves de todas as épocas, e sabendo manejar as fechaduras mais astuciosas, convida-vos a entrar no mundo de hoje, misturando-vos aos carregadores, aos mecânicos enobrecidos, pelo dinheiro, em seus automóveis, belos como armaduras feudais, a instalar-vos nos grandes expressos internacionais, a confundir-vos com todas essas pessoas, ciosas dos seus privilégios. Mas a civilização fará delas uma pronta justiça.*

(Henri Hertz, por Guillaume Apollinaire, por Walter Benjamin)

*Os fantasmas não choram.*

(Pedro Almodóvar)

*Memento mori.*

*Impasse pleno, impossibilidade pura. Nem que se perdesse o branco da página, nem que se rasurasse por sobre a negrura dessas letras outras tantas, outros símbolos, desenhos, caracteres, sons, expressões, medidas, meneios. Trezentos, trezentos-e-cinco são número insuficiente numa vida que tão se faz d'outros.*

*A primeira das lembranças: parental. Ao Luiz, pai que ficou residindo até em meu nome, companheiro e amigo que me deu o humor necessário para ludicamente encarar esse jogo sem malaquecer. À Luíza, mãe que deu, além de um amor incondicional, que não se perde sequer nos mais arianos duelos, a seriedade necessária para todos os procedimentos. A segunda, que não se faz menor, às mães e ao pai adicionais que de berço ganhei. À Herondina, pela racionalidade flexível, pela fé incessante e pelas revelações diárias. À Olga, pela constância nas delícias, nos jogos de carta e nos bons auspícios. Ao Lino, pelas brincadeiras, pelos cabritos alimentados, pelos jogos de cartas “dobradas” e pela atenção. Aos avós que tão cedo se foram e deixaram a marca das muletas, dos jogos de dominó e da mantinha roxa; ausências presentes. A terceira parte do indivisível: a equipe do Poéticas Contemporâneas. À Maria Lucia, pelo carinho recebido desde o primeiro e agoniado dia na universidade, pelas dicas e pela orientação constante. Ao Raúl, pelas lições que me punham cismado e hiperativo entre basbaque e mudo. À Susana, pelas lições didáticas e neobarrocas. À Renata, pelos diálogos francos e bem-humorados nos desabafos de cada dia. À Elisa, sempre com algo pertinente a dizer em seu silêncio. À Flávia, sempre às voltas com os questionamentos sobre a utilidade disso tudo, mais nítida nisso que nós todos. À Fabiula, ansiosa mas sempre tendo algo de importante a dizer, ainda que quisesse estar no século XIX. À Daniela, prima mais recentemente incorporada, pelas horas de diversão de tantas piadas internas, de tantos exercícios no gravitron e por ter tomado parte na exumação de Anhembi. À Larissa, pelas leituras feitas em conjunto e por diversões várias nas rock'n'roll nights da vida. Ao Anthony, que, entre as oscilações de humor, sempre tem idéias preciosas ou piadas impagáveis, especialmente entre duas cervejas. Ao Jef, companheiro dos estresses contínuos com os tão necessários prazos. À Lucia, pelas risadas entre tantos casos e pelas indicações tão preciosas de filmes. Adiante, encontramos a junta dos revisores. Tão por acaso se juntou uma equipe capaz de trabalhar tão bem junta, e de trocar, e de a cada dia, entre duas pérolas, encontrar diversão no trabalho, que não poderia deixar de mencionar cada um. À Claudia, carinhosamente apelidada de patroa, pela troca de tanto repertório oitentista, pelos cuidados na melhora constante de nosso conhecimento normativo e pelos incentivos à minha performance de dança exótica. À Mirna, amante das guloseimas como eu, pelas risadas e pelo interesse constante pelos sucessos de nossas vidas. Ao Gerci, pelas cantorias no ARS, pelos abismamentos com os “tudo de bom” e com os desenhos da gatinha “robusta”. À Aline Natureza, a “hipi” que me cognominou “indi”, pelos comentários compartilhados a cada vídeo ou a cada história entre as duas e as duas e meia, e por compartilhar a ojeriza à pseudointelectualidade entojada.*

*Ainda tenho o pessoal do Corpo de Letra, parceiros de tantas performances. À Alai, sempre surpresa com os nossos achados; à Aline Quites, séria no trato com as artes, amiga e exigente; à Ali né, companheira no parto do filho de um ano, mãe também de tantas improvisações, performances e atuações quantas fiz nos últimos dois anos; à Lu, sempre incentivadora de todas as loucuras que podem nascer “au hasard” de uma conversa entre eu e Ali né; ao Zé, primeira pessoa que conheço que faz aniversário no meu dia, pelo apoio mais ou menos próximo; ao Valdir, recém-incorporado ao grupo, pelos préstimos; ao João, pelas conversas criativas sobre os detalhes que tão se prestam à arte. Ao Sérgio e à Dirce, pelos devaneios joyce-beckettianos que tão proveitosos sabem ser. Uma página pela hora do fim. E tantas presenças fantasmáticas ainda por serem assinaladas. Aos amigos próximos e distantes, em especial (ah, os apagamentos...): Celina, uma alma tão revolta quanto a minha; Gabriela Moreira, a irmã que descobri que nasceu longe; Juliana Bittencourt, supercalifragilistic-expialidocious; Natália Bona, entre Beatles e Almodóvar; Bibiana, a pessoa dos sonhos em vermelho; Biba e as tantas discussões devassamente bravas; Fernando e as intermitências místicas; Evandro e as tantas risadas acrobáticas; Danilo e os entusiasmos tão simples; Juniores, Thiago, André e Marco, pelas noites de vomitorama; Rafaela, sempre perguntando a de então; pessoas, tantas pessoas do bar dos nomes mutantes, Galileu's, Flowers, Plaza, das épicas boêmias do França; aqueles que nos tempos de colégio, ainda, ensinaram isso que aqui resulta: Neide, Perin, Chico, Bruna, Gabriela, Fayana, Marina, Amarante, Guilherme, Ieda; a cada um que, à semelhança desses todos, não cabe sequer naquilo a que chamam coração, quiçá em tão poucos caracteres.(Corte.)*

## SUMÁRIO

<b>1 REVISTA DA REVISTA</b>	6
<b>1.1 Lampejos</b>	7
<b>1.2 Uma primeira bandeira (ou entrada) (ou revista)</b>	10
<b>1.3 A idéia de antologia</b>	13
<b>1.4 Estado?</b>	20
<b>1.5 Paulo e o centro bífido (ou: o que parte dos nomes)</b>	21
<b>1.6 Narrar e/ou descrever?</b>	27
<b>1.7 Imagos de financiadores</b>	30
<b>1.8 Em torno da cidade</b>	32
<b>1.9 O Modernismo, esse morto-vivo</b>	34
<b>1.10 Mortos e laureados</b>	37
<b>1.11 <i>In scaena intrant</i></b>	40
<b>1.12 Mirada através do espelho não-partido</b>	43
<b>1.13 De música e cinema</b>	45
<b>1.14 Um Estado, alguma poesia</b>	46
<b>2 DA ATIVIDADE DE INDEXAR (OU: DISCURSO DO MÉTODO)</b>	49
<b>3 IMAGOS D'ALGUMAS POÉTICAS</b>	53
<b>3.1 Parênteses culturais</b>	53
<b>3.2 Pelo avesso</b>	55
<b>3.3 De volta aos episódios</b>	56
<b>3.4 A marginalidade centrada de Milliet: dados, panorama e programa</b>	58
<i>3.4.1 Margens</i>	65
<i>3.4.2 Percursos</i>	73
<i>3.4.3 Coup de dés</i>	76
<b>3.5 Patrimônio e transcendência</b>	84
<b>3.6 Motivos de assom(br)o barroco</b>	100
<b>3.7 Correspondência incompleta</b>	110
<b>3.8 Genealogia do pioneiro viajante</b>	114
<b>3.9 Tentando se alinhar</b>	118
<b>3.10 <i>Final countdown</i></b>	130
<b>3.11 <i>Farewell</i></b>	136
<b>REFERÊNCIAS</b>	142

## 1 REVISTA DA REVISTA

As revistas literárias e culturais, bem como os cadernos de jornal dedicados à cultura, consistem em uma via privilegiada de circulação da crítica e da criação literárias, bem como de afirmação e divulgação de preferências e valores no terreno cultural. Além disso, contribuem para a construção de um lugar de poder para aqueles que com eles colaboram, e marcam uma posição dentro do campo da cultura em um determinado momento. Ao demarcarem posições, estabelecem-se, também, como lugares de conflito: documentos de cultura, documentos de barbárie. Para que algo possa ser afirmado, muita coisa deve deixar de ser dita, apagada, suprimida, ignorada ou mesmo combatida. Estudar o periódico como texto, procurando armar uma rede entre ele e outras publicações e rastros da cena de uma época (e não só dela, uma vez que é ingênuo entender o tempo como algo linear, progressivo, evolutivo e homogêneo) revela-se importante para reconstruir, a partir de seus ditos e de seus espectros, retrospectivamente, uma ficção dela e de nós, uma vez que algo dela ecoa na formação dos olhares contemporâneos. A partir de um periódico, podemos refletir sobre a construção e a desconstrução dos cânones, as mudanças culturais, o estatuto do objeto artístico e o lugar da arte.

Não é, certamente, a primeira vez que se pleiteia estudar uma revista dessa forma. Há antecedentes para esse tipo de pesquisa, e não somente no âmbito da Universidade Federal de Santa Catarina. Alguns estudos já realizados por outros pesquisadores se revelam importantes para uma aproximação ao objeto sobre o qual o texto que ora se inicia se debruça, qual seja, os dezenove primeiros números da revista *Anhembi*, publicada em São Paulo entre dezembro de 1950 e novembro de 1962, perfazendo um total de 144 números, ininterruptos, conforme levantamento de Plínio Doyle, dono que foi de uma invejável coleção de periódicos, em *História de jornais e revistas literários no Brasil*. Primeiramente, vale citar os já publicados em livro: *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação*, que resulta da tese de doutoramento defendida na USP por Tânia Regina de Luca e trata da “dentição” primeira daquela revista<sup>1</sup>; pelo contato com periódicos modernistas, estudos como a introdução à publicação fac-similar de *Klaxon e terra roxa e outras terras*, por Cecília de Lara, abordando revistas que foram do primeiro momento após a Semana de 22, com participação de Mário de Andrade, cuja figura é fundamental, outrossim, para pensar *Anhembi*, ainda que já estivesse

---

<sup>1</sup> *A Revista do Brasil*, ideada na década de 10 dentro de certo imaginário de formação nacional por Monteiro Lobato, e depois dirigida, nos anos 30, por Octavio Tarquínio de Sousa, é elogiada pelo diretor de *Anhembi*, Paulo Duarte, no editorial comemorativo de um ano de circulação da revista que editava, como a única empreitada cultural periódica que poderia ser considerada precedente para a que estava ele fazendo.

morto quando do início da publicação do periódico de Paulo Duarte, seu amigo pessoal e correspondente; *Festa*, de Neusa Pinsard Caccese, sobre a revista homônima, ligada aos modernistas de linha mais próxima ao catolicismo; não se olvide, ainda, o patriarca daqueles contra quem se insurgiram os modernistas brasileiros, Olavo Bilac, e sua revista *Kosmos*, de 64 números, e a análise de Antonio Dimas sobre aqueles *Tempos eufóricos* d’entre 1905 e 1909; e o trabalho de doutorado de Raúl Antelo, publicado sob o título de *Literatura em revista*, em que aborda as crônicas de Graciliano Ramos e Marques Rebelo em *Cultura política*<sup>2</sup>, a *Revista Acadêmica*, de Murilo Miranda, e *Literatura*, de Astrojildo Pereira. No Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, já se produziram estudos sobre revistas como *Almanaque*, *Cult*, *Acéphale* e sobre os cadernos *Folhetim*, *Letras* e *Mais!*, da Folha de São Paulo. Esses trabalhos foram, assim como este, fruto do esforço de pesquisadores ligados ao Núcleo de Estudos Literários e Culturais, e, em caminhos ditados tanto pelo pesquisador quanto pelo objeto em si, que, sabemos, não é meramente determinado pelo sujeito, mas também exerce seu poder sobre ele, buscaram interfaces entre história, cultura, literatura, outras manifestações culturais e artísticas e outras ciências humanas. Assim entendendo a empreitada que ora pleiteio, surge a demanda, nessa escritura, antes de mais nada, de algumas considerações sobre a escritura, a ficção, o discurso e a própria história.

### 1.1 Lampejos

É preciso ter ciência de que não há possibilidades de exaurir o objeto, por si só um texto, portanto, de antemão, fruto de uma deliberação e de uma perda<sup>3</sup>. O que pretendo, portanto, é traçar uma cartografia de um território que não pode ser “representado”, pois, na obsessão de um discurso próximo demais da verdade, poderia cair, tal qual personagens borgianas, no erro de gerar um mapa que, em sua pretensão de fidelidade, acabaria por se tornar tão grande quanto o território e seria abandonado por inutilidade<sup>4</sup>, quedando habitado

<sup>2</sup> Revista do Departamento de Imprensa e Propaganda, entidade que, durante o governo ditatorial de Getúlio Vargas, regulamentava (e censurava, quando fosse do interesse do governante) a circulação de textos no território nacional. Sua atuação abarcava tanto a circulação de escritos, tais como livros, jornais e revistas, quanto audiovisuais.

<sup>3</sup> A respeito da relação entre deliberação e perda, cabe mencionar as reflexões de um dos últimos textos publicados por Barthes em vida, *Deliberação*, que pode ser encontrado em BARTHES, Roland. *Deliberação*. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. (Coleção Signos.)

<sup>4</sup> E como fazer considerações sobre utilidade em se tratando da abordagem da arte, da cultura? Subordiná-la ao viés de uma utilidade certamente é reduzir aquilo em que reside sua mais irreduzível singularidade e potência: resistir a se tornar mercadoria e entrar no mercado de trocas, resistir a se fazer representar, resistir à evidência. Pô-las sob o crivo do utilitário pode redundar em aberrações doutrinárias, fascismo, religiosidade ortodoxa ou dogmatismo. Entretanto, não há que se destituir o objeto (e a abordagem) de alguma potestade, ainda que (e justamente porque) passiva. Penso, aqui, na leitura que Abel Barros Baptista faz de *Bartleby, o escriturário*,

simplesmente por mendigos e animais<sup>5</sup>. O que se procurará fazer advém da deliberação de um anacronismo, de uma remissão a um passado que se pretende cristalizar em uma ficção dentro de um agora: é necessário desnaturalizá-lo, não entendê-lo como dado, linear e homogêneo, mas, pelas vias da montagem cinematográfica, da justaposição, da acumulação e da simulação, construir outras narrativas, encontrar as fissuras dos “edifícios” construídos e apontar, justamente onde eles parecem falhar, as vias que permitem a geração e a proliferação de novas ficções. Trata-se, como diria Benjamin, de uma construção bífida de movimento e imobilização, na qual “Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele [o princípio construtivo da historiografia que Benjamin chama “materialista”] confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada.”<sup>6</sup>

Essa idéia de cristalização, de detenção do pensamento, de choque, pode nos levar a pensar nas relações desse tipo de construção com a imagem, que tem, para Agamben, “caráter

---

novela de Hermann Melville. (BAPTISTA, Abel Barros. Sim, Bartleby. In: \_\_\_\_\_. *Autobiografias*: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Campinas: Unicamp, 2003, p.211-228.) Não se trata de entrar no jogo e adotar simplesmente uma posição contrária, tão perigosa quanto, mas de buscar, por vias transversais, maneiras de remover um texto, uma imagem, do estéril mundo de trocas em que está inserido, o qual dita que pode ele encontrar uma equivalência em algum outro. O que se pleiteia é, num procedimento de montagem e justaposição, encontrar as singularidades irreduzíveis que permitem, como tem assinalado Raúl Antelo a partir da leitura de Giorgio Agamben, devolver ao objeto um valor de uso da ordem do impossível: profanar. Cabe mencionar, aqui, o *Elogio de la profanación*, capítulo de *Profanaciones* em que Agamben delineia reflexões precisas sobre o ato de profanar. Trata-se, pois, de restituir à esfera do uso, ao gozo, aquilo que dela foi apartado para destinar-se aos deuses (e aqui a relação entre religião e separação fica patente, de modo que toda separação, seja a para os deuses, seja a do cânone, seja a do poder, institui uma religião, antes releitura do que religião, para Agamben). As reflexões do italiano apontam para o fato de que se pode profanar tanto por contato (contágio) quanto por uso, por um jogo que seja capaz de tornar inativas as potências da economia, do direito e da política, convertendo-as na porta de uma nova felicidade. Seria, pois, uma forma de minar a religião sem dogma do capitalismo, de culto permanente e direcionado à culpa em si, que instituiu a esfera do consumo e tornou o uso impossível pela imposição do fetiche, pela separação entre valor de uso e valor de troca. Resta-nos, a nós, pesquisadores de uma “nova geração”, segundo Agamben, a tarefa de profanar o Improfanável, devolvendo possibilidades de uso àquilo que o espetáculo e o consumo transformaram em sagrado. (Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Elogio de la profanación*. In: \_\_\_\_\_. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005, p.97-119.)

<sup>5</sup> O texto de Borges que contém esta imagem, *Del rigor em la ciencia*, que integra *El hacedor*, encontra-se disponível, destacado do volume, em diversos locais da Internet, mas o interessante cruzamento da voz do próprio autor com as imagens do Google Earth, nossa cartografia de controle “ultra-realista” (mas sempre retardada) me faz apontar o seguinte sítio: <<http://www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/poemas-de-borges-en-su-voz>>. Acesso em 23 de agosto de 2006. Tamanho rigor científico, tamanha fome de verdade e de representação talvez encaminhe, pura e simplesmente, a um método positivista que em muito pouco distaria das pretensões que por vezes se encontram em *Anhemi*, cuja leitura ora se propõe. E se o que se propõe é uma leitura, postula-se, também, uma distância, necessária para que se possa falar de algo sem subscrever totalmente o que esse objeto diz.

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter, apud LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant; trad. das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p.130. O livro de Löwy contém uma tradução alternativa à mais conhecida no Brasil para *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, de autoria de Sergio Paulo Rouanet. (BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I*: Magia e técnica, arte e política. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.)

eminentemente histórico”<sup>7</sup>. Por esse viés podemos chegar aos pressupostos que o mesmo Agamben, leitor de Benjamin, delimita para que possamos construir uma montagem, característica de uma imagem dialética, carregada de tensão dinâmica, pela qual se faz a experiência histórica: o corte e a repetição. O filósofo italiano considera a repetição não como retorno do idêntico (e não sozinho, mas fundamentalmente através de Nietzsche, Heidegger e Deleuze), mas como restituição da “possibilidade daquilo que foi”, o que a aproxima da memória, e da transformação “do real em possível e do possível em real”<sup>8</sup>. Isso serve para justificar um trabalho com as imagens, que “é uma maneira de projetar a potência e a possibilidade na direção do que é impossível por definição, em direção ao passado.”<sup>9</sup> Entender o passado em si como impossível é caminhar para um entendimento ficcional desse mesmo retorno diferido, que, através da leitura, apresenta um caminho de restituição de possibilidade, de rememoração.

O corte, por sua vez, é um exercício da força e permite, juntamente com o retorno (o verter, a versura), uma aproximação entre cinema e poesia. A adoção desse procedimento como maneira de construir uma leitura torna possível produzir novamente hesitação, ou, em termos mais derridianos que valéryanos, uma zona de indecidibilidade entre unicidade e repetição: des-criar o que existe, o que se dá *per se*, o que parece mais evidente. É justamente nesse ponto, em que se reivindica um grau zero da ideologia, ou seja, uma fala ou uma subjetividade que esteja fora dela, que a operação ideológica se faz mais forte, segundo Slavoj Žižek<sup>10</sup>.

Com efeito, não se trata, aqui, de procurar, nos escólios dos cacos, fragmentos coligidos num outro fragmento de um tempo perdido, uma mensagem daquela época, um passado que já passou, que é e tem de ser contado “como foi”. Trata-se, sim, de, ao adotar a montagem como procedimento, apontar, no processo, para maneiras de fazer uma determinada ficção<sup>11</sup> devolver pungência ao informe, escovando a contrapelo e removendo camadas de poeira, para tomar imagens de *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin,

<sup>7</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. Trad. Antonio Carlos Santos. Conferência proferida em Genève, em novembro de 1995, p. 1.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>10</sup> ŽIZEK, Slavoj. O espectro da ideologia. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 9.

<sup>11</sup> Esse entendimento do trabalho crítico como ficção remete diretamente não só à teoria do texto de Roland Barthes, elaborada em ensaios curtos, porém primordiais, como *Da obra ao texto* e *A morte do autor*, problematizadores da idéia de sentido unívoco e da autoridade do sujeito escrevente sobre os sentidos que produz, como, também, à idéia de que o discurso das Ciências Humanas é feito de linguagem, e, como tal, sujeito aos deslizamentos de sentido que a esta são inerentes, bem como à impossibilidade de uma objetividade absoluta. A isso se adicione, além de uma confluência entre a indecidibilidade derridiana e a deliberação barthesiana, a idéia de rizoma de Gilles Deleuze.

ou, ainda, de um verbete como *Poussiére*, que Bataille publica em *Documents*<sup>12</sup>.

## 1.2 Uma primeira bandeira (ou entrada) (ou revista)

Uma vez feitas essas breves considerações a respeito do discurso, da historiografia, da escritura e da relação destes com certo entendimento da atividade crítica, para fazer a passagem ao trato inicial do objeto que aqui se pretende abordar, como anuncia o título do trabalho, ao estabelecer sua circularidade, qual seja, a revista *Anhemi*, impõe-se uma pergunta. Esta é de natureza semelhante à feita por Deleuze e Guattari ao abrir sua leitura de Kafka<sup>13</sup>, e se torna ainda mais pertinente se retomarmos a idéia de que o periódico é um texto. *Como entrar em Anhemi? Qual seria o ponto de partida a adotar?* Itinerários. Multiplicam-se, cruzam-se, entremeiam-se, e proliferam, outrossim, as entradas. Para cada uma delas, caminhos que se bifurcam, vertiginosamente, e redundam sempre num labirinto, tão ao gosto borgiano<sup>14</sup>. Livro-labirinto, rizoma sem início nem fim, em expansão qual o universo. Sempre restarão espectros a circundar o discurso, neste caso, um discurso sobre discursos de amarelas páginas de memória. De memória e de esquecimentos. A cada opção, uma rasura; a cada dito, muitos interditos, não-ditos, desditos, malditos. Ciente da aventura irreversível de leitura por onde recaem estas veredas bífidas que se abrem através do tempo, na sobreposição de um passado incessante, de um presente já passado e de um futuro fantasmagórico, aventuro um primeiro passo, no limiar das lucubrações, ficções sobre ficções que se pretendem reais, e que mais irreais se tornam quanto mais delas me aproximo e me afasto, como quem procura um ponto de foco ou a anestesia de um ponto cego.

O início de que aqui se fala em verdade não o é, uma vez que o trabalho em si já tem trajeto e que o texto deste projeto já começou antes do momento em que levanto essa questão,

<sup>12</sup> “Los narradores no imaginaron que la Bella Durmiente del Bosque se habría despertado cubierta de una espesa capa de polvo: tampoco pensaron en las siniestras telas de araña desgarradas por el primer movimiento de su cabellera rojiza. Sin embargo, tristes napas de polvo invaden sin fin las habitaciones terrestres y las ensucian en forma pareja: como si se tratara de disponer los graneros y viejas habitaciones para el cercano ingreso de obsesiones, fantasmas y larvas que el olor carcomido del polvo mantiene y embriaga.” (BATAILLE, Georges. *Polvo. Documents*. Caracas: Monte Ávila, 1969, p.152.) A história, essa outra história a ser contada, essas outras tantas enalacradas em bosques de ficções (à Eco e seus *Seis passeios pelos bosques da ficção*), é como a Bela Adormecida de que fala Bataille. Cobertas de poeira, outras tantas versões e cacos se fazem poder buscar e trazer de volta à memória, escrita à custa de lembrar e esquecer, e jazem à espera de um narrador, imagem que se poderia justapor à do príncipe do conto de fadas. Um beijo, um toque que não abdica do afeto, e algum morto pode ressurgir. E se escovam as casas, e se sentem os outros odores, e se produzem tantas outras formas de embriaguez, na devassa dos fantasmas.

<sup>13</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

<sup>14</sup> Metáfora devida a BORGES, Jorge Luis. O jardim dos caminhos que se bifurcam. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo/Círculo do Livro, 1970. Muitas passagens da obra deste autor sugerem semelhante analogia, mas opto por referir apenas esta e eclipsar tantas outras.

e, ainda, que esta fala não é primeva, e já vem em resposta e contaminada por tantos outros dizeres. Se o objeto é uma revista, e se há de se dizer algo dele (e não dizê-lo, uma vez que é indizível), talvez seja próprio começar falando justamente dessa sua condição. O que é uma revista? A caracterização dada pelos dicionários é dúplice: por um lado, o sentido que advém da junção do prefixo “re-” ao nome (ou particípio) “vista”, ou seja, revistar, passar novamente as vistas, olhar retrospectivamente; por outro, por tradução do inglês *review*, a

publicação periódica, destinada a grande público ou a público específico, que reúne, em geral, matérias jornalísticas, esportivas, econômicas, informações culturais, conselhos de beleza, moda, decoração etc. (Algumas revistas destinam-se a um público especializado, assumindo, portanto, um determinado formato: jornalístico, científico, literário, esportivo etc.)<sup>15</sup>

Logo se vê que a definição se abre tanto, para poder comportar uma série de veículos de imprensa que reivindicam para si o nome de “revista”, que acaba por se tornar indefinida. Maria Lucia de Barros Camargo, que tem dedicado ao assunto diversos estudos, em *Sobre revistas, periódicos e qualis tais*<sup>16</sup>, aponta, primeiramente, para uma grande divisão de tipos de periódico: os “de leitura amena” e os “altamente especializados”, reconhecendo, claro, que uma dicotomia como essa é redutora, que a palavra encerra em si uma indecidibilidade e que há gradações e gradações entre esses extremos. *Anhembi* parece propensa a ser enquadrada entre os especializados, em virtude de ter colaboradores acadêmicos, ser pouco ilustrada e contar com um considerável bloco de ensaios em sua constituição; por outro lado, publica calendários agrícolas e textos com feição de almanaque, mas que não abandonam certa matriz elitista de modernização, uma vez que seu projeto, que é, como veremos, de difusão de “alta cultura” pode ser encarado, também, como um projeto de “ilustração” (ou de “iluminação”; mas onde há luz, há sombras). Uma revista funciona como lugar de institucionalização da crítica, tanto literária como de artes, uma vez que foi justamente através do periodismo que começou a se constituir, como assinala a mesma pesquisadora anteriormente referenciada, esse campo de saberes, que depois acabou por encontrar seu nicho nos meios universitários. Periódicos são, pois, de papel fundamental na estruturação da cultura, na difusão de idéias e na realização dos debates mais significativos na constituição de sistemas de valores e do renome de grupos, críticos e artistas.

Por sua vez, ao se propor a falar da natureza e da função das revistas no campo cultural latino-americano, Pablo Rocca faz uma pergunta que, ainda que possa ser lida como um tanto nostálgica de tempos em que uma efetiva intervenção se fazia mais possível,

<sup>15</sup> HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2454.

<sup>16</sup> CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Sobre revistas, periódicos e qualis tais*. *Outra travessia: revista de literatura*. N. 40/1. Florianópolis: UFSC, 2º semestre de 2003, p.21-36.

mudança que não de hoje afigura sintomática, parece pertinente e passível de um desdobramento: “Por qué, para qué una revista”<sup>17</sup>? A que se poderia somar, no âmbito dessas reflexões: por que, para que uma revista da revista? Por que armar, (re)vis(i)tar um passado através de uma mídia tão inexoravelmente ligada ao instante, ao efêmero, ao passageiro, que só é guardada para além de sua circunscrição temporal por acervos ou por pesquisadores interessados pelo assunto?

O texto do pesquisador uruguaio apresenta possibilidades interessantes para se pensar o problema. Rocca vê a revista como desafio *ao* tempo e *no* tempo, que trabalha para o presente e se inscreve na cena de um determinado momento, mas também está constantemente diante do impasse de não sobreviver a ele. Se, para um leitor qualquer, poderia valer um imperativo borgiano, de que um periódico se lê para o esquecimento, ao passo que um livro se lê para a memória, a pesquisa nos pode levar justamente a buscar, nesse esquecimento, nesse ponto difuso no tempo e no espaço, nessa anotação esparsa, nesse texto aproveitado (ou não) *a posteriori*, nessa ousadia a que algum autor se dá no momento em que põe o que escreve em circulação, uma forma de desconstruir uma leitura canônica, uma maneira de reativar o jogo que faz as ficções de ficções a que chamamos estudos. Não seria desmesurado citar que Borges publicou justamente muita coisa em revista. Vontade de ser esquecido? E qual o limiar entre lembrar e esquecer, dado que um se afirma como tão infinitamente necessário ao outro, e ambos, à memória? Se tudo lembrássemos, se tudo disséssemos, estaríamos no abismo de não poder significar. Retorno de Borges: *Funes, el memorioso*, que nada esquece, tampouco “era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos.”<sup>18</sup> A fluidez dos signos e o deslizamento dos sentidos que se dá através da linguagem afirma sua existência justamente porque a palavra não é a coisa, e, ao dizer, não estamos dizendo tudo.

Esse raciocínio de Borges aponta, para Rocca, uma discussão a respeito do caráter de objeto sagrado do livro, contrastante com o da revista ou o do jornal, puro “papel” para ser lido e depois jogado fora. Entretanto, não deixa o crítico de notar a interdependência entre revista e livro, uma vez que muito do que sai primeiro naquela chega, com alterações, a este. Pois bem, por aqui temos um viés para nos acercarmos de uma caracterização do objeto com que este projeto se propõe a trabalhar. *Anhemi*, revista que Paulo Duarte começa a publicar

---

<sup>17</sup> ROCCA, Pablo. Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano). *Hispanica*. Revista de literatura. Año XXXIII, n. 99. Maryland: University of Maryland, dezembro de 2004, p.3.

<sup>18</sup> BORGES, Jorge Luis. *Ficcões*. Trad. Carlos Nejar. 4. ed. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1986.

em dezembro de 1950, e dura até novembro de 1962, perfazendo um total de 144 números, tem cerca de 200 páginas por edição e o formato próximo ao de um livro, não só pelo tamanho das páginas e pela composição em brochura, mas também pelo fato de ter orelhas (em que anuncia, em geral, os colaboradores que figurarão em seus próximos números). Some-se a isso o fato de que, como acontecia com outras publicações da mesma época, a progressão da revista não é ordenada apenas por números, sucessivos algarismos indo-arábicos, mas também por volumes, em algarismos romanos, que compilam três números. Ao final de cada um deles, encontra-se um índice temático, autoral e de títulos, de organização um tanto caótica, cuja única sistematicidade reside no ordenamento alfabético.

### 1.3 A idéia de antologia

A própria revista, depois de um ano circulando, anuncia a venda por subscrição prévia de volumes encadernados contendo suas doze primeiras edições. O texto do suplemento que contém um cupom para ser enviado por correio, através do qual se demanda o envio de duplicatas para pagamento, traz alguns pontos interessantes para uma discussão sobre o periódico, e a interface que guarda sua forma com a de outros tipos de publicação. Primeiramente, o texto afirma que a revista encontrava tão bom acolhimento do público em geral que já contava três números esgotados, além de três tiragens do primeiro número. Pouco abaixo, lemos o seguinte: “Por que cada homem inteligente do Brasil não concretiza a sua ajuda a uma iniciativa destas, inedita no país, mandando uma coleção de ANHEMBI como presente de natal para um amigo capaz de compreender também o que ANHEMBI principiou a fazer por nossa cultura?”<sup>19</sup>

Primeiramente, não deixa de ser interessante que a revista afirme seu valor (e sua grandeza) sempre grafando seu próprio nome em letras maiúsculas (uma letra também pode ser vista como imagem, ainda que dentro de uma configuração tão pouco imagética e tão

---

<sup>19</sup> Anverso de suplemento anexo ao número 14 de *Anhembí*, o primeiro do ano de 1952. O texto certamente faz lembrar (e não gratuitamente) o que ainda na década de 20 publicava *terra roxa e outras terras*: “Leiam terra roxa o melhor jornal literário do Brasil. Quinzenalmente crônicas de arte, música, teatro, poesia e filosofia. Inéditos dos melhores escritores modernos. Todo brasileiro culto deve assinar terra roxa.” (apud CAMARGO, Maria Lucia de Barros, op. cit., p.31.) Se as revistas da primeira metade do século foram as responsáveis por paulatinamente ir demarcando as posições dos primeiros modernistas na intelectualidade brasileira, *Anhembí* pode ser lida, na travessia que representa para a segunda metade do século, em direção à pós-modernidade, a coletora do espólio destrutivo-constutivo da vanguarda, em confluência com uma vertente analítico-funcional posterior. (Retomo, aqui, os termos em que Heloísa Pontes define a geração de 22 e a de *Clima* em PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.) Importante, em uma visita mais detida a *Anhembí*, é procurar ver que tipo de construção resulta dessa junção entre vanguarda exausta, formação da intelectualidade brasileira via modelo francês e defesa de uma modernização conservadora pelas vias da alta cultura e do “socialismo democrático”.

centrada na letra como a revista em questão). *Anhembi* reforça essas considerações sobre a importância que julgava ter (talvez contrastante com a repercussão que o futuro lhe deu) comenta os desdobramentos de sua publicação, falando de textos em que é saudada como uma iniciativa pela “alta cultura” no Brasil, como o que publicara Vivaldo Coaracy logo quando esta começara a circular, ou a felicitação que Múcio Leão fizera do fato de que, para além dos “regionalismos”, muita matéria de colaboradores estrangeiros encontrava em *Anhembi* espaço para circular<sup>20</sup>. Vale notar que ambos vieram a ser colaboradores da revista em momento posterior.

Segundamente, não há que passar despercebida a exortação de uma iniciativa de “homens inteligentes”, em que o periódico reivindica para si um lugar de “ilustração”, de coisa que não deve recair na mera efemeridade, mas deve ser adquirido e compor a prateleira (em imponentes encadernações semelhantes a uma enciclopédia, valor cultural que acaba também operando na configuração antológica da revista) de uma elite culta, e tem valor suficiente para ser considerado um bom presente para se dar a um amigo.

Ora, essa iniciativa em prol da cultura<sup>21</sup>, no editorial do número 13, em que a revista comemora seu primeiro aniversário, é vista como algo que não encontrava nenhum equivalente em termos de manutenção do nível moral e intelectual, salvo na *Revista do Brasil* (e aqui não surge a referência de se a “dentição da revista” em que se pensa é a de Monteiro Lobato, a de Rodrigo de Mello Franco de Andrade ou a de Octavio Tarquinio de Sousa, as três que aparecem, no mapeamento traçado por Raúl Antelo<sup>22</sup>, como antecessoras de

<sup>20</sup> Cf. COARACY, Vivaldo, apud ANHEMBI. *Anhembi*. V. I, n.2. São Paulo: Anhembi, janeiro de 1951, p.359-362, e LEÃO, Múcio, apud ANHEMBI. Uma revista de alta cultura. *Anhembi*. V. II, n.5. São Paulo: Anhembi, abril de 1951, p.375-377.

<sup>21</sup> Da cultura pensada em termos judicativos, ou seja, da oposição entre um alto e um baixo, entre um valoroso e um inválido, entre um bom e um ruim. A cultura de que se fala aqui é a dita “alta cultura”, das elites, na qual pouco ou nenhum espaço se encontra para o popular ou para o que possa efetivamente produzir choque. Ainda que as realizações da vanguarda (algumas) já tenham, no momento estudado, encontrado lugar dentro dela, é interessante explorar, numa análise minuciosa da matéria publicada, o que e como algo é incorporado a uma narrativa de Estado, e que outros elementos ficam de fora dessa mesma narrativa. No âmbito deste trabalho, pensarei isso apenas em relação à matéria poética, deixando para uma abordagem futura um olhar sobre as artes plásticas, o cinema, o teatro e outras manifestações que serão mencionadas apenas *en passant* adiante. É necessário desnaturalizar (e muito do debate contemporâneo tem caminhado para isso) o valor, os parâmetros que fixam o alto e o baixo. Nenhum deles se justifica *per se*, pois qualquer dessas “coleções” não é senão uma rearmagem de cacos, documentos de barbárie. Há que se notar que ainda opera fortemente na sociedade a associação entre erudição e cultura. Um contraponto entre as concepções do termo de T. S. Eliot, mais próximas à de *Anhembi*, e as da sociologia da cultura de Raymond Williams pode se revelar interessante para desarmar a rede ficcional erigida em torno do tema dentro do objeto.

<sup>22</sup> ANTELO, Raúl. As revistas literárias brasileiras. *Boletim de pesquisa NELIC*. N. 2. Florianópolis: UFSC, 1997, p.5-9. Nesse texto, escrito a pedido de Luciana Stegagno Picchio para uma *Storia della civiltà letteraria nel Brasile*, Antelo considera *Anhembi* uma das revistas que “extremam a lógica da sociedade de massas, presuposta pela modernização em curso”, e a descreve como um periódico que “aborda, com pluralismo liberalizante, os estudos das transformações sociais, fundindo as tradições que vêm da *Revista do Arquivo Municipal, Nova e Clima*.” (p.9) Ora, as duas primeiras revistas citadas são, por sua vez, para o mesmo autor,

*Anhembi*). A confluência entre essa afirmação de nível cultural e a idéia de revista que se quer livro pode ser lida logo abaixo no dito suplemento, em que se afirma que “ANHEMBI é uma antologia de cultura universal (Basta ver no verso os nomes dos seus principais colaboradores de 1951). Não pode estar ausente de uma casa onde viva pelo menos uma pessoa inteligente.”<sup>23</sup> Com efeito, o verso da dita folha tem o formato igual ao de uma capa, mas contém uma procissão muito maior de nomes de colaboradores do que esta costuma ter, fazendo monta aos olhos do leitor, que ali pode encontrar de poetas a professores universitários, uma série de firmas perfiladas. Entretanto, há que se pensar, também, que esses nomes autenticam textos “antologizados”. Além disso, dizer que “basta ver” os nomes dos colaboradores que a revista teve até então implica admitir que há um público consumidor do produto-revista que os reconhece como autoridades, e que, pelo simples fato de vê-los associados ao periódico, o considerará “de alto nível”, “digno de ser comprado”, “lugar de intelectualidade”, “probo”, ou algo correlato. Não é desusado dizer que a revista afirma, sempre, em sua segunda capa, que “escolhe os seus colaboradores. Assim, não se responsabiliza por originais enviados sem convite. E não endossa as opiniões em artigos assinados. A sua própria é emitida em editoriais sem assinatura ou assinados ANHEMBI.”<sup>24</sup> Eis, novamente, a afirmação do critério judicativo operante, do valor em circulação: de uma antologia, portanto.

Vale destacar o papel que as antologias tiveram no processo educativo, sendo durante muito tempo materiais didáticos obrigatórios (e não há por que excluir dos livros didáticos atuais, ainda que sob outro nome, um caráter que os mantém ainda próximos da antologia), bem como, no caso de *Anhembi*, a remissão à forma “enciclopédia” ou “cartilha” que a apresentação de suas compilações em volumes ou as grandes letras iluminadas por imagens

---

frutos de um “esforço pedagógico” concentrado “na luta ideológica e no balanço do próprio modernismo”, e acatam as diretrizes de Mário de Andrade e Sérgio Milliet; *Clima*, por sua vez, é uma conformação de cunho universitário para a qual confluem o modernismo e o socialismo. Essa genealogia funda uma paternidade do movimento de revisão da cultura que a revista, em seus doze anos de circulação, processa, em que se encontram tanto a diretriz socialista quanto a modernista pedagógica antológica de Estado.

<sup>23</sup> Anverso de suplemento anexo ao número 14 de *Anhembi*, o primeiro do ano de 1952.

<sup>24</sup> O texto citado aparece na segunda capa (ou verso da capa) das edições da revista lidas até o presente momento, logo abaixo do aviso dos nomes dos colaboradores das edições futuras. Essa divulgação das presenças futuras funciona como uma espécie de estratégia de *marketing* para deixar os leitores de um número na espera do próximo, e adquiri-lo. Afinal, estamos sempre tratando, aqui, de um produto, que precisa vender para se sustentar e continuar a circular, e que acabou parando por conta da crise financeira de seu diretor, que culminou na venda de sua biblioteca para a Unicamp em 1970, conforme reportagem de Luiz Sugimoto para o *Jornal da Unicamp*. (Cf. SUGIMOTO, Luiz. *O Dom Quixote brasileiro*. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/abril2003/ju209pg12.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/abril2003/ju209pg12.html)>. Acesso em 19 abr. 2006.) O texto cita, inclusive, fragmentos da carta ao então reitor da Universidade, Zeferino Vaz, em que Paulo Duarte faz a oferta de venda de seu acervo. Nesta, transparece, além da privação pela qual estava passando, sua preocupação com não dispersar uma coleção em que havia uma série de documentos raros de viajantes como Jean de Léry e Saint-Hilaire, bem como sua preocupação com as “misérias do Brasil” (nem só materiais, como também culturais).

acabam por fazer. Note-se que, em parte dos casos, as letras iniciais de textos da revista sobrepõem-se a e compõem com figuras cuja letra inicial é a própria iluminada, como o “F” de farol, o “C” de cachoeira ou o “E” de estrada, o que não é constante, uma vez que o “A”, por exemplo, aparece junto a uma paisagem ribeirinha em que há uma palafita. É possível ver alguma predominância de temas agrários e coloniais nas ilustrações que se repetem até o número 19; deste em diante, as iluminuras passam a registrar mudanças de imagem. É digno de nota, ainda, que essas letras iluminadas, que só aparecem a partir do número 16 do periódico, não figuram na seção *Jornal de 30 dias*, ou seja, ficam reservadas ao que não é, de certa maneira, efêmero. Mesmo sendo de *30 dias*, as seções de *Artes, Livros, Teatro, Música, Cinema e Esporte* trazem iluminuras. Isso se vincula, certamente, à idéia de Duarte de fazer um projeto de *ilustração*, de *iluminação*. Aliás, vale destacar que muito pequeno é o lugar da imagem dentro da revista: resume-se, basicamente (se tomarmos a idéia de imagem em sua concepção mais chã, sem contar, aqui, que poesia pode ser lida como imagem), à publicidade, às iluminuras iniciais dos ensaios e aos anjos barrocos que fecham as seções “de 30 dias” (as duas últimas apenas a partir do segundo ano de publicação do periódico). Por que exatamente estas imagens? Por que somente elas? Por que essas pequenas irrupções em um império cindido da letra? Estaria eu procurando propósito a algo que tão-somente visou a dar um visual menos pesado às páginas da revista? Ou negligenciando o lugar em que justamente as imagens fazem maior monta, quais sejam, os espaços de publicidade?

Tratarei destes últimos adiante. Por ora, sigo falando sobre o caráter das antologias, e de *Anhembi* como antologia. Ao se afirmar como tal, a revista se inscreve em uma tradição que remonta, no Brasil, a Francisco Adolfo de Varnhagen, que publica, em 1850, o *Florilégio da poesia brasileira*, em três volumes, nos quais seleciona os poemas e poetas que poderiam compor um “ramalhete” que contivesse e que desse um discurso (logos) às mais belas flores, dignas de se ofertar e belas ao olhar; as melhores, enfim. Vê-se por aí que o periódico se entende como o seletor da mais fina flor da intelectualidade e da arte, para além dos “regionalismos”. Há que se impugnar essa afirmação com um questionamento: o que erige uma região? Até que ponto a cidade, o urbano, que se afirma como o centro, não é, ele também, regional? E qual a fronteira entre o ser nacional e o ser regional? Não seria a nação uma grande região? Ou seria ela justamente uma ficção que demanda a supressão da singularidade, que faz dos indivíduos região, das ilhas, forma arquipélago, dos particulares, compõe coletivos, buscando uma narrativa escatológica que conforma um futuro para o qual (se) faz projeto? É necessário não aceitar como dado que valores, modos de vida, culturas se afirmem como superiores ou melhores do que outros, e que reivindicuem para si o direito de

incorporá-los, suprimi-los ou melhorá-los. Gestos como esses se associam à “busca dolorosa de unidade” que se afirma desde o primeiro editorial da revista, de onde podemos partir para pensar a antologia como um instrumento pedagógico de Estado, que pretende conformar uma narrativa de unidade, de identidade, de nação.

Vejamos, pois, esses dois editoriais, significativos que são para circunscrever o que a revista afirma como planos de partida e de como balanço de um ano de percurso. Começemos pelo primeiro deles, que ora transcrevo na íntegra, respeitando as eventuais falhas tipográficas e ortografias da época:

### **ANHEMBI**

Anhemi (‘quiere dezir Rio de unas aves añumas’, explica o mais antigo roteiro de penetração do Brasil) é o nome que os antigos selvagens e as velhas crônicas dão ao Tietê, num tempo em que não havia regionalismos no Brasil.

Muito antes dos portugueses, os índios faziam dele a sua estrada para o interior e numerosas eram as aldeias semeadas em ambas as margens, de Mogi das Cruzes à sua foz, no Paraná.

Esse famoso paulista foi não só a primeira grande estrada bandeirante sinão também o primeiro caminho internacional sul-americano. Por ele, D. Luis de Céspedes Xeria, capitão-general do Paraguai, foi de Porto Feliz à ‘ciudad real do Guaira’, em 1618. Viu-o também Ulrich Schmidel, no século anterior, por ocasião de sua atrevida viagem do Paraguai a S. Vicente. As bandeiras, as monções tiveram nele, apesar dos tropeços das corredeiras e das carneiradas, a mais esplendida estrada que anda, para usar a expressão de Pascal.

Como as aldeias neolíticas das eras precolombianas, erguem-se hoje às suas margens as mais tradicionais cidades paulistas. O velho Anhemi, que nasce perto do mar, onde começa S. Paulo, afasta-se, distancia-se pelo sertão, para morrer muito longe do mar, onde S. Paulo acaba. Rio, sob o ponto de vista geográfico, lidimamente provinciano, reveste-se entretanto de um amplo espírito universal, mercê do característico de penetração funda pela selva a dentro, caminho de Cuiabá, caminho do Prata, caminho do Paraguai, caminho para o Potosi e para o Peru, ligando o Atlântico e o Pacífico, na teimosa caminhada de Raposo Tavares.

Tornou-se simbolo de dilatação territorial, de penetração geográfica já naqueles tempos em que não havia regionalismos no Brasil.

Aqui mesmo, em Piratininga, resurge hoje Anhemi, que quer continuar a ser um simbolo de penetração – penetração cultural – despido também, da maneira, a mais absoluta, de quaesquer regionalismos.

Revestida de um inconformismo total com o que aí está, tem a pretensão de vir ao dia para colaborar na obra aparentemente impossível da elevação do nível da cultura do Brasil, apesar de tudo, a nossa esplendida provincia na Patria terrestre comum, em busca dolorosa de sua unidade.

E nada mais é preciso acrescentar ao destino de ANHEMBI.<sup>25</sup>

Algumas notas, talvez repetitivas, farei a respeito das linhas deste primeiro editorial. O caminho, o roteiro de penetração que a revista se propõe a ser, se for lido como espelho do rio cujo nome toma para si, é voltado para dentro do país, mas nasce “de fora”, ainda que esse fora, por mais exterior que pareça, ainda pertença ao território para dentro do qual flui. Podemos pensar aqui não só o fato de que a revista, através do crivo de um brasileiro, deu

<sup>25</sup> DUARTE, Paulo. *Anhemi*. v. I, n. 1. São Paulo: Anhemi, dez. 1950, p.1-2.

vazão a muita voz estrangeira para circular no Brasil, despindo-se do nacionalismo mais exaltado, como também, se para ela olharmos em suas relações com o Modernismo marioandradino, de conformação institucional e forte contato com as culturas alemã e francesa, como um caminho ideado por brasileiros com idéias de um nacionalismo universalista. Há um desejo velado de restauração de uma unidade primeva, que surge como missão, mas que se frustra ao mirar as aldeias pré-colombianas cujo espaço então já fora tomado por centros urbanos ascendentes, delas sucessores, a elas sobrepostos, muito mais do que sucessores, frutos da barbárie da destruição da cultura local. Se aqueles “regionais” “silvícolas” já haviam sido superados pelos modelos modernizadores europeus, pela “civilização”, a hora agora, nos planos que se delineiam nesse primeiro número, era de superar outras tantas particularidades, na busca da unidade dolorosa de uma grande pátria terrestre comum, muito mais do que puramente brasileira, mas certamente, de aspirações culturais baseadas no modelo de civilização europeu. Mas há uma contraface dessa busca dolorosa, melancólica e saudosa de um tempo utópico, que busca um caminho de superação, por um lado, de aspirações universalistas, mas, por outro, anacrônico, justamente em sua afirmação idealizada do passado. O que se assemelha é que estamos diante de um plano de retorno para um tempo perfeito, sem nações, sem conflitos causados pelas ficções de nacionalidade e sem a demagogia dos nacionalismos tão detratados pelo periódico, mas que é elaborado pelas vias da cultura européia, pela iluminação de base racional, por uma via pedagógica de instrução que busca implantar o que “de melhor” há “na alta cultura”. É um projeto solar, iluminado, que vem “ao dia”; apolíneo, para usar um termo caro a Nietzsche; mas, ao mesmo tempo, é quixotesco, planeja uma supressão da singularidade que não alça fazer-se efetiva sequer em termos de “província” (demos a ela o nome de São Paulo ou de Brasil); entretanto, não estaríamos diante da criação, ao revés dos planos da revista, de uma outra forma de criação de unidade, muito mais perigosa e sutil do que a dos Estados, justamente por superar sua ação, qual seja, a da massificação?

O já referido editorial do número 13 retoma muitos pontos do de número 1, mas começa doutra maneira. Mantém o mesmo título, distinguindo-se apenas pela apresentação tipográfica, desta vez apenas com a inicial do nome da revista em maiúsculo.

#### **Anhembi**

Entra hoje em seu segundo ano de vida esta revista, que, há exatamente doze meses, prometia uma colaboração ativa e elevada à vida espiritual do Brasil. Podemos afirmar, com a mais absoluta segurança, que a promessa difícil foi cumprida integralmente durante um ano ininterrupto. ANHEMBI não fez nenhuma concessão, manteve-se na linha superior que lhe foi traçada, permaneceu num nível moral e intelectual que até hoje, afirmamos sem receio de contestação,

pouquíssimas revistas (lembramo-nos apenas da exceção da ‘Revista do Brasil’) puderam sustentar. Para isso, só Deus saberia o que custou a seus organizadores. Porque não foi só a luta contra a incompreensão num meio minado pelo analfabetismo e por uma mentalidade trabalhada todos os dias pela imprensa de escândalo, cujos anseios intelectuais não vão além da novela policial, quando não permanece no romance escatológico ou nas revistas de futebol fartamente ilustradas de pernas nuas e corpos femininos mais ou menos despidos. Foi também a luta contra os aproveitadores de toda a ordem, contra a crise do papel cujo preço é três vezes maior do que há doze meses e às vezes só encontrado no mercado negro; contra a impontualidade dos trabalhadores e das oficinas para manter-se uma publicação como ANHEMBI, que timbra em ser pontual; contra o assalto dos medíocres hoje reduzidos apenas a uma campanha de silêncio, mantidos à distância com energia que não pode relaxar. E foram sobretudo os percalços de toda ordem numa terra onde o ‘slogan’ ‘fazer dinheiro’ aboliu qualquer complemento restritivo moral. Daí o nosso reconhecimento àqueles que nos ampararam desde o início, leitores, assinantes e anunciantes. A estes principalmente – aos nossos anunciantes – queremos sublinhar o nosso agradecimento especial, pois, num momento em que ANHEMBI era apenas uma promessa, compreenderam o esforço a que nos iamos atirar e ofereceram ajuda, conscientes de que, ao autorizar a propaganda da sua indústria ou do seu comércio em nossas páginas, estavam, de início, dando muito mais proteção a uma iniciativa de alta cultura do que fazendo um negócio de publicidade. Assim mesmo, houve em São Paulo quase quarenta grandes firmas que não hesitaram em vir ao nosso encontro orientadas apenas pelo espírito esportivo de uma aventura espiritual. Hoje, a situação nos permite comemorar o primeiro aniversário com um sorriso de quase triunfo nos lábios. Os nossos leitores não se decepcionaram, os nossos anunciantes foram recompensados em seu gesto de inteligente generosidade ao verificar que a circulação da revista, que cresce de mês em mês, lhes oferece já um valioso interesse de propaganda a juntar-se ao prazer de haver apoiado qualquer coisa que valesse a pena, o único pressuposto com que iniciamos a vida.

Podemos pois repetir, sem modificar uma vírgula o que dissemos ao apresentar o primeiro número de ANHEMBI, ‘nome que os antigos selvagens e as velhas crônicas dão ao Tietê, num tempo em que não havia regionalismos no Brasil. [Suprimo, aqui, a repetição do texto do editorial de número 1, até a palavra ‘unidade’.]

Foi isso que dissemos no dia 5 de dezembro de 1950, quando visitávamos pela primeira vez os nossos leitores. Parece que nem uma expressão, nem uma vírgula foi traída, hoje, quando publicamos o nosso décimo terceiro número. Com um sentimento de felicidade podemos terminar essas rápidas recordações, da mesma maneira por que terminávamos a primeira página desta revista no dia de seu lançamento: ‘E nada mais é preciso acrescentar ao destino de ANHEMBI’.<sup>26</sup>

A revista se afirma assim como um intransigente bastião de defesa de um alto padrão cultural, com aspirações de ilustração da população, que não faz concessões ao “popular” (a alguma forma de popular que não aquela reivindicada pelo Modernismo, quiçá associável ao populista, ou à produção direcionada às massas, nos primórdios de uma indústria cultural, se assim se pode chamá-la, em território brasileiro), ao “baixo”, aos governos ditatoriais ou às adversidades de uma crise do setor de imprensa decorrentes da conjuntura internacional dos anos 50, marcada pela Guerra Fria e pelo cerceamento de publicações promovido por países sob influências ditatoriais, como a Argentina, Portugal e a União Soviética, aos quais o periódico não deixou de se opor através de notas com duras condenações a Salazar, Perón e

<sup>26</sup> DUARTE, Paulo. *Anhemi*. v. V, n. 13. São Paulo: Anhemi, dez. 1951, p.1-3.

Stalin. *Anhembi* com suas entidades financiadoras configura um projeto de Estado que resiste duramente aos problemas que atravessam seus planos de implantação, e sobrevive por doze anos, sem no entanto ter alçado efetivamente implantar suas medidas de elevação do nível cultural. Vencida? Talvez, fundamentalmente, pelo informe.

#### 1.4 Estado?

Esse Estado de que ora falo, configurado pela revista, entretanto, não é o Estado Novo, varguista, de que Paulo Duarte, o diretor de *Anhembi*, foi uma das vítimas, tendo sofrido, no período, prisão e exílio, e que constantemente sentia ele estar sendo revivido pelo governo do “patriarca dos pobres” que voltara ao poder pelo voto nas eleições de 1950. Tampouco é o stalinista, uma vez que Duarte se afirma constantemente um “socialista democrático”, mas não um comunista ou um componente da dita “linha justa”<sup>27</sup>, que então atuava no Brasil. O projeto cultural da revista, que, como vimos, se pretende um veículo de penetração da alta cultura país e mundo adentro e afora, calcado em uma pedagogia típica do Modernismo institucional, de que se poderia apontar como figura emblemática Mário de Andrade, é justamente o de sobreviver ao tempo como forma de instrução e esclarecimento das elites, para retomar a imagem do texto de Rocca. Comentadores de seu editor, Paulo Duarte, já apontaram que essa sua matriz elitista aponta para uma desleitura possível do socialismo democrático que afirmava. Tanto Duarte como Sérgio Milliet, seu cunhado, conhecido crítico de arte da primeira metade do século e poeta modernista, colaborador fundamental para se pensar os valores que *Anhembi* defende em termos de poesia e de artes plásticas, consideravam o capitalismo como algo agonizante, e a vitória de alguma forma de socialismo como algo inevitável. Entretanto, assinala Milliet em *Marginalidade de pintura moderna* que esse socialismo pode assumir diferentes formas, e no texto, datado de 1942, chega mesmo a considerar o fascismo como uma forma de socialismo. Daí a caracterização de “democrático” para o socialismo que postulam e defendem Milliet e Duarte. Entretanto, esse socialismo, pelo projeto que implica, parece encontrar as vias de um liberalismo elitista, que talvez desembocasse na social-democracia agonizante que defendeu um dos alunos de Paulo Duarte,

---

<sup>27</sup> Essa expressão era usada pela revista para denominar os militantes comunistas, que, impedidos de se organizarem como partido, procuravam demarcar posições de poder em outras instituições para poderem atuar e exercer alguma forma de poder. Foi o caso, por exemplo, de sucessivas e frustradas investidas na Associação Brasileira de Escritores, sobre as quais a própria revista chega a discorrer. Vale notar que o próprio Duarte chegou a presidir a entidade.

colaborador de *Anhembi* ainda enquanto universitário: Fernando Henrique Cardoso<sup>28</sup>.

### 1.5 Paulo e o centro bífido (ou: o que parte dos nomes)

Uma visita ao nome da revista, até agora, no transcurso deste texto, não feita, pode nos levar a pensar, na antologia, uma ligação com o caráter pedagógico de que falamos anteriormente. “Rio de unas aves añumas”<sup>29</sup> (também conhecidas como emas-pretas, unicórnios ou itaús), Anhembi é o nome ancestral do Tietê, roteiro de penetração já utilizado pelos indígenas, primeiros habitantes da terra, e importante para os bandeirantes adentrarem alguns dos rincões do Brasil que hoje já se encontram amplamente urbanizados. O próprio diretor da revista, Paulo Duarte, dá conta dessas informações no editorial do primeiro número, e as retoma quando do aniversário de um ano da revista, em tom alvissareiro. Se outrora fora o rio um caminho de penetração física (e, por que não dizer, cultural, através da colonização) para o Brasil, propunha-se o periódico, no final do ano de 1950, quando surgia, a ser um mecanismo de penetração cultural, de “elevação da cultura brasileira”. Não há que se deixar de notar, entretanto, que a colonização do Brasil também trouxe em seu bojo um projeto de “elevação” da cultura<sup>30</sup> do silvícola. Não de outra forma se justifica o teatro de Anchieta.

Some-se a essa proposição do Tietê, que pode nos remeter à melancólica *Meditação sobre o Rio Tietê*, de Mário de Andrade, e mesmo a São Paulo, que tem lugar central na publicação, um pseudônimo que já é documentado como sendo de Duarte: “Tietê Borba”, que casa o rio-roteiro com o nome de um dos principais bandeirantes, Borba Gato. Há ainda outro nome, de certa forma, remissivo, que aventamos a hipótese de que também pertença ao diretor, que erige uma outra identidade autoral e que publica vários poemas no periódico (e apenas poemas, até este ponto do percurso de minhas pesquisas): Raposo Denis, que casaria Raposo Tavares e Dom Denis

<sup>28</sup> Ver, especialmente, KANE, Richard Franklin. *The sociology and politics of Fernando Henrique Cardoso*. Disponível em: <<http://www.crab.rutgers.edu/~goertzel/KaneThesis.doc>>. Acesso em 19 de abril de 2005, e JACKSON, Luiz Carlos. *Sociologia nas revistas*. Disponível em: <<http://www.jornalocasaraio.ubbi.com.br/aesp/sociologianasrevistas.htm>>. Acesso em 24 de junho de 2006. É possível, ainda, associar essa defesa de “socialismo de acordos” (talvez uma outra forma de se falar de socialismo democrático) à razão comunicativa que defende Habermas, e ao entusiasmo desperto pela eleição de FHC à presidência na parte habermasiana do grupo (de afinidades uspianas, como *Anhembi*) de *Novos Estudos*, revista publicada pelo Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), fundado por professores compulsoriamente aposentados de suas universidades pela ditadura militar; outra das partes estaria frustrada pela não-eleição de Lula. Nesse sentido, o escrutínio de *Anhembi* pode representar um passo importante em direção a uma montagem do processo de um projeto de modernização conservadora do Brasil.

<sup>29</sup> DUARTE, Paulo. Anhembi. In: ANHEMBI. v. I, n. 1. São Paulo: Anhembi, dezembro de 1950, p.1.

<sup>30</sup> Ainda que essa “cultura” tivesse uma ligação profunda com a expansão do catolicismo, há que se destacar que, no projeto cultural português, a Companhia de Jesus acabou se revelando incômoda ao ponto de ser expulsa do território da colônia. Além disso, Pombal determinou que se passasse a ensinar português no século XVII para incorporar os habitantes e o novo território, de alguma forma, à narrativa de nação portuguesa.

(Dinis), o bandeirante tomando por firma o trovador galego-português. Retorno às origens. Voltarei a ele com mais vagar quando for falar especificamente do lugar da poesia na revista.

Podemos seguir o viés das capas (neste momento as contemplo, descoloridas, e numa tarja nelas impressa surgem os contornos de uma floresta, praticamente virgem, cortada por um rio, no qual vejo uma canoa com cinco remadores, além de uma e outra edificação e de um e outro homem que nela se aventura), em que figura em letras maiúsculas e brancas (ou amarelas?) o nome da revista. Anhembi é um nome que remete a São Paulo e nos permite assinalar um “paulocentrismo” na revista, qual seja, o centramento nessa cidade, centro urbano que cresce vertiginosamente ao longo do século XX, e em sua vida cultural ascendente. Para esse crescimento, pode-se tomar como marco significativo a Semana de Arte Moderna, efeméride que também acaba competindo a *Anhembi*, revisitadora e veículo canônico do Modernismo que é. Poder-se-ia também falar em uma assunção de lado na clássica rixa entre paulistanos e cariocas, que o objeto claramente sinaliza em textos nos quais detrata, por exemplo, a crítica de teatro e de cinema praticada no Rio de Janeiro. Não foi pouco curioso reconhecer, entre os trechos de crítica de cinema duramente atacados em textos não-assinados em *Anhembi*, fragmentos de textos escritos por Vinicius de Moraes durante sua atuação no periodismo carioca como crítico de cinema, que se encerra, justamente, no início da década de 50<sup>31</sup>.

Há que se dizer, também, que o tal “paulocentrismo” afirma-se bífido. Isso se poderia dizer pelo centramento da publicação que o diretor promove em torno de sua própria figura. Logo abaixo do nome da revista, na capa, em letras pretas, encontra-se o do diretor, precedido pela prerrogativa de seu posto hierárquico e tipograficamente destacado do dos colaboradores. Se na capa seu nome é destacado, entretanto, na matéria não-assinada, que, certamente, passava pelo seu crivo, e que, se expressava a opinião da revista, certamente continha a sua, ele não figura. Mas quem é o avalista do projeto, o diretor centralizador e seletor dos textos publicados? Deslindemos algumas linhas biográficas em torno dele. O sujeito em questão, com suas indefectíveis gravatas borboletas encontráveis em duas fotos esparsas pela rede mundial de computadores, é Paulo Alfeu Junqueira Monteiro Duarte. Sem biografismos, fazendo uma coleta de dados apenas por localização ou remissão, vejamos algo sobre o diretor de *Anhembi*. Nascido em 1899, Duarte iniciou sua carreira jornalística como revisor do *Estado de São Paulo*, chegando a editor-chefe do jornal no final dos anos 40. Por ter se

---

<sup>31</sup> Isso se se tomar como base o que recolhem as compilações de seu trabalho como cronista de cinema mais conhecidas atualmente, quais sejam, a que compõe sua *Obra completa*, publicada pela editora Nova Aguillar, e outra, temática, intitulada *O cinema de meus olhos*, organizada por Carlos Augusto Calil para a Companhia das Letras.

tornado amigo da família Mesquita, adentrou a vida política e cultural das elites paulistanas. Ali militou politicamente, fazendo do jornal “trincheira e palanque”<sup>32</sup>, sendo entusiasta da Revolução de 30, num primeiro momento, e depois participando do movimento constitucionalista e engajando-se ao Partido Democrático. Foi consultor jurídico do prefeito Armando de Salles Oliveira, participou da criação do Departamento Municipal de Cultura, ícone das políticas culturais marioandradinas, e acabou cassado pelo Estado Novo. É interessante notar que, em *Anhembi*, não cessa de elogiar aquela administração, criticando fortemente Adhemar de Barros e Getúlio Vargas.

Sua oposição ao presidente-ditador rendeu-lhe dez prisões e um exílio entre 1938 e 1945, na França. Ali tomou contato com muitos nomes da intelectualidade francesa de então, que viriam a ser colaboradores de *Anhembi* durante a década de 50 e o início da década de 60. Emblematicamente, há que se apontar a figura de Paul Rivet, fundador do *Musée de L’Homme*, inspirador do Instituto de Pré-História com que Duarte tanto sonharia. Ou Alfred Métraux, que comandaria uma pesquisa da Unesco sobre as relações raciais no Brasil, com a qual *Anhembi* em muito colaborou. Ou Roger Caillois, que, com seus ensaios sobre a natureza dos jogos e sobre a guerra, abre o precedente para uma desleitura do próprio projeto de *Anhembi*: da dimensão iluminada para a noturna, para o dispêndio, para a implosão da própria estrutura. E eis mais uma fissura do edifício, e um precedente para outros anacronismos deliberados e outras atribuições errôneas, para voltar a imagens borgianas, ou menárdicas. Em termos de confluência com a França, poder-se-ia apontar, ainda, a presença em *Anhembi* da missão francesa com que se iniciou a USP, mormente a figura de Roger Bastide, que tem colaboração espaçada, mas importante. Bastide foi colaborador de Métraux nas investigações sobre as relações entre raças no Brasil, questão levantada fortemente depois de acontecidos e divulgados os horrores promovidos pelo nazismo na Alemanha. À época, noticia a revista que esses estudos estariam caminhando para que a maneira como as relações inter-raciais se davam no Brasil fosse considerada ideal, modelar para países em que os conflitos raciais tomavam dimensões de uma guerra mais declarada, como os Estados Unidos. Some-se a isso o fato de que, de acordo com Kane<sup>33</sup>, o modelo da revista fundada por Duarte teria muito em comum com a famosa *Les Temps Modernes*, dirigida por Jean-Paul Sartre, com cujos ideais Duarte parece ter certa afinidade, já que se declarava um “socialista democrático”, ou seja, como vimos, partidário da justiça social, mas detratador de um regime como o imposto por

---

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> KANE, Richard Franklin. *The sociology and politics of Fernando Henrique Cardoso*. Disponível em: <<http://www.crab.rutgers.edu/~goertzel/KaneThesis.doc>>. Acesso em 19 jun. 2006.

Stalin na União Soviética.

Voltando a Rivet, tanto ele como Mário de Andrade são “objeto” (ou sujeito) de duas publicações de Paulo Duarte, em que os apresenta “por eles mesmos”, através da correspondência que com eles mantinha. Esse “ele mesmo”, entretanto, é um “ele” apresentado a (e por) um outro, e um “eu” recortado pelo editor, que de cada um deles compõe uma imagem através de uma montagem de fragmentos. Aliás, é interessante notar que, no prefácio de *Mário de Andrade por ele mesmo*, Paulo Duarte assinala a confluência marioandradina aos seus projetos estéticos e políticos (e aos penares que deles decorrem):

Ambos também recebemos a hostilidade expatriadora até de muitos paulistas. De certos paulistas apenas ganhadores de dinheiro ou caçadores de posições. De certos paulistas idiotas que não acreditam no futuro e crêem até na eternidade da sua precariedade material brilhante. Os paulistas que, de medo ou de despeito ou de incompreensão, deixaram perecer o Departamento de Cultura, como mais tarde iriam deixar morrer *Anhemi*. Que entregaram a Universidade aos rinocerontes. Que esterilizaram a alma de Mário de Andrade e riram até da sua angústia e do seu sofrimento.<sup>34</sup>

É estranho que, por um lado, o tom seja de desalento, semelhante ao recursivo “é noite, e tudo é noite” de *A Meditação sobre o Rio Tietê*, de Mário de Andrade, e que, por outro, tenha sido justamente essa vertente do modernismo, de cunho progressista, evolutivo, que encara o tempo como linear e a atividade da vanguarda como escatologia que aponta para o futuro, tenha conseguido tornar sua versão hegemônica<sup>35</sup>. Há que se considerar, sim, que

<sup>34</sup> DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2ª ed. corrigida e aumentada. Prefácios de Paulo Duarte e de Antonio Candido. São Paulo: Hucitec/Prefeitura Municipal de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, 1985, p.5.

<sup>35</sup> Não há que se esquecer, entretanto, o movimento de revisão do próprio programa destrutivo vanguardista, operado por essa mesma vertente, mormente por Mário de Andrade. Esse Mário, em um momento menos iconoclasta do que o de 22, escreve textos como *Questões de arte*, publicado no *Diário Nacional* de 30 de setembro de 1927, aponta a “decadência” em que o “intelectualismo” teria jogado as artes plásticas, e reivindicando que estas estariam em um movimento de evolução contínua, que lhes era característico, que saía da “deformação” para uma “sensorialidade mais legitimamente plástica.” (ANDRADE, Mário de. *Questões de arte*. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1995, p.386.) Cite-se, ainda, *O artista e o artesão*, conferência proferida como aula inaugural para a Universidade do Distrito Federal, em 1938, em que o valor de alguma tradição suplanta “o desvairismo”, começado e acabado no *Prefácio interessantíssimo* que abre a *Paulicéia desvairada*. Pensamento destrutivo, porém não sem ranço evolutivo, da vanguarda. Esta se afirma fundamentalmente através da negatividade, e promoveu, no caso brasileiro, um longo apagamento da produção cultural do Império e da República Velha, e uma hipertrofia patrimonialista do Barroco ou da produção dos mineiros em que desponta o “sentimento nativista”. Ou, por outro viés, essa revisão se poderia ligar à visualização de um para-além do Modernismo (não em termos de mera sucessão, mas sim de superação da lógica) que já começa a aparecer através de Murilo Mendes, que não deixa de marcar presença em *Anhemi*, com seus *Motivos de Ouro Preto*. Murilo, em 1936, estará falando, nas páginas da revista *Lanterna verde*, em termos baudelaireanos, a respeito do eterno em arte, e, a partir daí, abrindo um viés para a discussão da arte não mais em termos da tensão evolutiva entre tempos, mas de uma idéia de retorno, que assinalaria uma primazia da força sobre a forma, sintomática da aparição de um *post-modernismo*. Estaríamos, a partir desse termo, subvertendo uma lógica de tributarismo da periferia em relação ao centro, uma vez que teria sido aqui inaugurado o termo que tão usado seria para definir o pensamento sucedâneo ao modernista, da mesma forma como assinala Frederic Jameson em *Modernidade singular*, que o primeiro uso da palavra “modernismo” teria se dado com Ruben Darío. “Assim, por mais que se resolva concordar que o conceito inicial de *modernité*, de Baudelaire, na tradição francesa significa simplesmente o

Mário se tornou referência inegável, mas Duarte continua, apesar de alguns poucos estudos que se computam sobre ele, a ser um mero personagem coadjuvante. Não que se trate de haver uma necessidade de reivindicar que a mais importante das referências do Modernismo brasileiro esteve até agora totalmente esquecida, mas se trata, sim, de reativar uma (ou muitas) das páginas da exaustão do potencial de transgressão do Modernismo, da consolidação de uma vertente da intelectualidade brasileira, de referência francesa e uspiana, e de encontrar uma moldura (que também faz parte do quadro) para um caso em que a obra (a revista) ficou muito mais conhecida do que seu feitor. O texto de que foi extraída a citação anterior, cuja primeira edição data de 1976, ou seja, do final da vida de Duarte, além de nos pôr em contato com uma cena de disputa, de embate, característica, como vimos, do campo da cultura, ainda assinala a importância do projeto *Anhemi* para seu diretor:

Aliás, de 1962 para cá, os sucessos da vida me tiraram muito escrúpulo, muita falta de liberdade, muita precaução, muita reserva que tinha para falar de vultos contemporâneos, porque eram “meus amigos” ou parentes chegados de “amigos meus” que eu não queria melindrar. Entretanto, logo que perdi a minha última influência ou prestígio social, que era *Anhemi*, êsses numerosos amigos fiéis ficaram, a maioria indiferente, e muitos ingratos e alguns até abjetos com relação a mim.<sup>36</sup>

A revista fica aqui afirmada, além de como espaço de poder, de visibilidade social, de ideologia. Trata-se de um lugar de fala, de um lugar de controle, de um lugar em que o “primo pobre” da elite paulistana, como Sugimoto, no texto citado, o chama, distribui espaço, comanda e faz falar. Entretanto, as falas que contemplam ele próprio não conseguem configurar um conjunto homogêneo, planificável, um manifesto ou algo linear. É necessário que uma abordagem também esteja atenta a esses espectros, a esses dizeres dissidentes, a essas vozes veladas que, surdas, gritam. Ora, Paulo Duarte foi uma figura polêmica e incômoda, que viveu de grandes intentos, mas nunca alcançou grande êxito, tendo seus projetos sempre bruscamente interrompidos. Talvez a falta de espaço em outros meios justifique a maneira como sua revista acaba se centrando em sua própria figura, em seu círculo de relações mais próximas, em seus gostos e anseios. Se na História oficial esteve ele sempre em segundo plano, em *Anhemi* tenta firmar uma posição de importância, centraliza o processo e negocia espaços através de políticas de amizade, o que produz na revista um

---

modernismo estético, permanece o choque provocado pelo seu uso espanhol: de fato, foi o poeta nicaraguense Rubén Darío que primeiro espalhou o termo *modernismo* em 1888, onde é, de forma muito clara, sinônimo de um estilo identificado alhures como *symbolisme* ou *Jugendstill*.” (JAMESON, Frederic. *Modernidade singular*: ensaio sobre a ontologia do presente. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.118-119, grifos do autor.) De fato, ainda que o uso de Darío tenha um cunho historicista, como assinala Jameson, e assinale um primeiro momento com a precocidade que viria a fazê-lo ser negado por um segundo quase sucedâneo, tributário do Futurismo, não deixa de ser significativo.

<sup>36</sup> DUARTE, Paulo, op. cit., loc. cit.

ecletismo intelectual que veda qualquer abordagem reducionista, e aponta, mesmo, para as instabilidades por que o campo cultural (e suas publicações) viriam a enveredar ao longo da segunda metade do século XX.

Com efeito, é forçoso reconhecer, por esse centramento em um indivíduo, em confronto com uma idéia de grupo, que *Anhembi* não é uma formação<sup>37</sup>, diferentemente de *Clima*. O grupo de Bloomsbury, analisado por Williams, assim como o de Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, Decio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, conformaram-se não só como reuniões de amigos, mas também como grupos culturais, igualmente, cujas idéias e práticas travaram intensas relações com a “totalidade social”. Não há negar, claro, que uma trincheira como *Anhembi* trave relações (e não poucas, e não fracas) com o conjunto da sociedade, mas a idéia de criação coletiva que há nas revistas de grupo não se aplica ao periódico que ora se pleiteia analisar. O conceito de formação vem a reboque da conformação de um grupo, mais ou menos homogêneo e constante, como no caso de uma publicação como *Clima*, em que a cada um dos componentes cabia uma seção da revista. Ainda que *Anhembi* tenha colaboradores cuja recorrência é mais ou menos notável, como Roger Bastide, Decio de Almeida Prado, Paulo Mendonça, Sérgio Milliet, Mário da Silva Brito e outros, não consiste em um projeto desenvolvido por eles em coletividade, mas de colaborações escolhidas por Paulo Duarte, que inclusive adverte nas segundas capas das revistas que não se responsabiliza por originais recebidos sem convite. Mas o que me parece fundamental, num confronto entre *Clima* e *Anhembi*, é que, ao passo que *Clima* constrói seus críticos e lhes serve de plataforma intelectual para se afirmarem na cena brasileira a partir da década de 40, justamente nas áreas de conhecimento que abrangiam suas seções no periódico, *Anhembi* seleciona os seus, e, se afirma só publicar textos inéditos, não quer dizer que só o faça com novos autores. Algum laço sempre se estabelece entre Duarte e os colaboradores:

---

<sup>37</sup> Uso, aqui, o conceito desenvolvido por Raymond Williams em diversas passagens de sua obra para analisar (tomando como caso emblemático a *Bloomsbury Fraction*, de que participavam Virginia e Leonard Woolf, Vanessa e Clive Bell e Maynard Keanes, entre outros artistas e intelectuais importantes da Inglaterra do início do século XX) grupos que se afirmam socialmente e conquistam lugares no campo da cultura através de meios não-institucionais. Muitas vezes, é uma revista que acaba organizando o grupo. Entretanto, a visibilidade desses mesmos fenômenos é sempre posterior, acusável quando se pode perceber algum impacto. Grupos sociais podem se reunir e tentar atuar de diversas formas e não encontrar qualquer repercussão para seu trabalho. Ou, por outro lado, seus meios de ação conjunta podem vir a se tornar maneiras de projetar tentáculos em direção a outras esferas, consolidando lugares de autoridade. No caso das revistas, é nesse momento que as ditas “revistas de formação” acabam por cumprir seu projeto e deixar de existir. (Cf. WILLIAMS, Raymond. *The Bloomsbury Fraction*. In: \_\_\_\_\_. *Problems in Materialism and Culture: Selected essays*. London/New York: Verso, s/d, p.148-169.) Nesse sentido, o termo é empregado por Heloísa Pontes em sua análise da revista *Clima*, fundamental para a difusão e a consolidação intelectual de Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e Decio de Almeida Prado; os três últimos também foram colaboradores de *Anhembi*. Até o presente momento de contato com o objeto, Decio parece o mais presente deles. (Cf. PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.)

político, amistoso, intelectual. Sintomático, a respeito dos dois tipos de projeto, é que Duarte convida colaboradores de *Clima* a escreverem textos para *Anhembi*<sup>38</sup>, o que mostra que o projeto daquela revista da década de 40 efetivamente alçou a foros de reconhecimento intelectual seus colaboradores.

O tributo de *Anhembi* ao finado Mário é também pago incessantemente<sup>39</sup>, bem como o paralelismo da revista com a intelectualidade francesa e com os começos de uma cena cultural e crítica forte na cidade de São Paulo são patentes. Isso certamente deve ser analisado em relação ao projeto da revista. Que tipo de continuidade descontínua (ou de descontinuidade contínua) *Anhembi* revela em relação às políticas culturais do Modernismo em sua versão hegemônica paulistana? Que tipo de ligação se opera dentro da revista entre a poesia e a prosa modernistas, estudos sociais de base na antropologia francesa, elites sociais e culturais, literatura, cultura e capital? Certamente, este trabalho de conclusão não poderá responder a todas essas perguntas, mas o caminho para algum tipo de ficção que a elas concirna continuará a ser trilhado em fases futuras de uma pesquisa sobre este mesmo objeto.

### 1.6 Narrar e/ou descrever?

Voltemo-nos, pois, a título de uma descrição preliminar do periódico em análise, que sirva ao leitor de aproximação a sua estrutura, a um panorama de apresentação da constituição de cada número da revista. Poder-se-ia dividir cada edição de *Anhembi* em três grandes partes. Primeiramente, o Editorial, escrito por Paulo Duarte, em que a revista firma posicionamentos em relação aos acontecimentos que julgava seu editor mais importantes no período de sua elaboração. O cunho é geralmente político (exceção, até o momento em que se encontra a leitura da revista que venho desenvolvendo, para as mortes de Trilussa e André Gide, escritores com quem Duarte tinha afinidade) e regido pela efemérides. Os temas mais recorrentes são a Guerra Fria e seus sucedâneos acontecimentos que, ainda que retardados

<sup>38</sup> A ausência de Candido nas páginas dos doze anos de *Anhembi* é que não deixa de ser intrigante, e queda, até agora, ao menos para este pesquisador que ora escreve, inexplicada.

<sup>39</sup> Dom, dívida e contra-dom: Paulo Duarte, ao relatar, em *Mário de Andrade por ele mesmo*, como se estruturou o Departamento Municipal de Cultura, para o qual afirma ter sido ele o responsável por cativar os ânimos de Mário, parece sentir que foi o responsável pela maior alegria da vida do autor de *Macunaíma*, que durante o tempo em que pôde levar a cabo seus projetos culturais junto com a administração Fábio Prado sempre se afirmou “um homem feliz”. Todavia, não deixa de notar que a vinda do Estado Novo e a saída de Mário do Departamento foram o início do fim para aquele intelectual, morto sete anos depois. É notável que muitos dos nomes que participaram do Departamento estejam em *Anhembi*: além de Paulo e do fantasma de Mário, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Nicanor Miranda, Benedito J. Duarte (irmão de Paulo e crítico de cinema). A revista, como projeto de Estado, restaura, em seus planos de intervenção, o que o contexto político (Armando de Salles Oliveira jamais se tornou presidente, e Getúlio voltou ao poder apenas cinco anos depois de ter saído, com um *intermezzo* militar para Dutra) já não tornava possível.

(percebe-se que a revista está sempre falando, em termos de “atualidades”, de assuntos dois meses anteriores a ela ou mais), repercutem sempre nas páginas da revista. A eles se somem os desmandos da ditadura de Salazar. Os textos em relação a este último desencadeiam-se com força ainda maior, basicamente, após a proibição de circulação de *Anhemi* em território português, que, segundo Duarte, teria acontecido em virtude da publicação de um ensaio de Egas Moniz, médico que recebera o Nobel e não era dos intelectuais orgânicos<sup>40</sup> da ditadura. Entretanto, certamente há ligação entre essa proibição velada (que liga os procedimentos salazaristas aos getulistas, como assinala a própria revista) e os textos em que se fala de liberdade ou se detratam as políticas de Salazar.

Passado o Editorial, surge o bloco de ensaios da revista, em que coabitam colaboradores brasileiros e estrangeiros, em textos de tamanho variável, nos quais discutem temas diversos, nem sempre diretamente ligados aos 30 dias atinentes à edição em questão. É um espaço para divulgação de pesquisas, de pensamento, de nomes, de idéias, de debates. É nela que figura a matéria de criação literária na revista, tanto em forma de poema, quanto de prosa. A terceira “divisão” da revista, embora possa parecer a mais “jornalística” de todas, por englobar uma espécie de “resenha” do mês, tem textos de caráter ensaístico, nada marcados pelo (paradoxal) ideal de neutralidade que em geral rege a imprensa noticiosa. *Jornal de 30 dias* recupera e analisa as notícias julgadas mais importantes no período, sem deixar de abrir espaço para fatos pitorescos ou curiosos, que rendem comentários marginais deveras cômicos. *Livros de 30 dias* é um espaço de resenhas, não só literárias, mas de textos (não somente livros, mas também artigos científicos, revistas, entre outros) que ocuparam o cenário da leitura no mês. *Artes de 30 dias* parte, muitas vezes, de exposições que então estavam sendo realizadas, para discutir pressupostos da crítica de arte. Além das artes plásticas, há, nessa mesma seção, espaço para a dança, mormente para o *ballet*, e até mesmo para a arquitetura. *Música de 30 dias* faz a resenha do cenário musical do período prévio à circulação da revista. *Teatro de 30 dias* discute as montagens teatrais mais recentes, bem como alguns autores e obras que são julgados dignos de destaque. *Cinema de 30 dias* faz o mesmo em relação aos filmes que circulam em São Paulo em período anterior à edição de *Anhemi* que se lê, e também faz circular textos sobre prêmios e distribuição cinematográfica.

Todos os textos da “segunda seção” são assinados, ainda que por pseudônimos; em contrapartida, a redação, anônima e incorpórea entidade, é quem se responsabiliza pela maior

---

<sup>40</sup> Retomo, aqui, a noção desenvolvida por GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

massa do conteúdo da terceira parte. Apenas no número 7 da revista começam a aparecer textos assinados nessa última “divisão” da revista. Os colaboradores são quase sempre os mesmos: Indro Montanelli<sup>41</sup>, Anton Giulio Bragaglia (diretor e crítico teatral italiano), Benedito J. Duarte (crítico de cinema brasileiro<sup>42</sup>), Rita Mariancic e Nicanor Miranda (que escrevem sobre assuntos diversos), com algumas participações especiais, como Roger Bastide, Paul Arbousse-Bastide, Alfredo Mesquita, Luciano Salce e Decio de Almeida Prado; por vezes, as assinaturas são somente as iniciais, que não permitem identificar com toda a certeza quem são os colaboradores.

Na contracapa, um índice dá conta de todos os textos publicados naquele número da revista por vezes auxilia a resgatar a quem remetem as siglas em questão. Outras vezes, essa informação pode ser resgatada no índice remissivo do volume, que, como vimos, é composto por três números do periódico. Isso parece constituir uma falha nos planos de anonimidade de certos colaboradores “polêmicos” de *Anhemi*. A ausência do nome é, em muitos casos, um índice de críticas severas ou de declarações comprometedoras, e permite que se diga de maneira mais incisiva aquilo que não “poderia” ou “deveria” ser dito. Além disso, vale notar que o próprio diretor da revista aparenta, em muitos momentos, querer separar a opinião da revista da sua, e não deixa de ser notável que muitas vezes os textos não-assinados, de responsabilidade da redação de *Anhemi*, partam em defesa das posições (políticas, estéticas e ideológicas) de seu diretor, até mesmo citando-o nominalmente.

Ao início e ao final das revistas indexadas encontram-se as publicidades, iconografias diversas que dão conta não só de uma certa dimensão do imaginário dos desejos de compra e das formas de sedução comercial da época, mas também de quem financia o “projeto” *Anhemi*. O periódico nunca cessa de pedir “amparo”, em textos intitulados *Como amparar*

<sup>41</sup> É curioso encontrar, em uma revista que se propõe a ser “de alta cultura”, as “focas cult” de Indro Montanelli. Apesar de o jornalista ser considerado uma das figuras emblemáticas da imprensa italiana, de ter entrevistado Hitler, De Gaulle e Churchill, de ter escrito mais de quarenta livros e de ter sido um militante político de vulto considerável, condenado à morte por Mussolini e metralhado pela extrema esquerda, os textos que esse colaborador estrangeiro enviava para a revista de Paulo Duarte parecem sempre se desdobrar sobre a intimidade de artistas, procurando revelar deles um lado talvez desconhecido ao grande público. Cito, aqui, Anna Magnani (atriz que, entre outros trabalhos, fez *Roma, cidade aberta*, com Rossellini, em 1951), em quem lhe chama a atenção é seu “encanto obscuro” e sua “beleza estranha”; Guido Tallone (pintor italiano que se sustentava fazendo retratos de pessoas ricas) e sua vida excêntrica em um furgão, as pessoas que paravam para vê-lo trocar de roupa e sua relação lúdica e despreocupada com as classes dominantes; Montherlant (escritor que antecedeu a Claude Lévi-Strauss na Academia Francesa) e sua controversa obsessão pelas mulheres; Utrillo; Salvador Dali (em quem procura destacar o caráter construído da loucura, como a “desmascarar” ou “dar a ver” outra faceta da vida de um ícone) e a atriz Cecile Sorel, por exemplo. É notável, entretanto, que o critério elitista opera em seus textos de outra forma. Se, por um lado, acaba tratando, na maior parte deles, de banalidades, por outro, as figuras sobre as quais escreve não são, por exemplo, artistas de teatro de revista ou jogadores de futebol. O repúdio da revista pelo “baixo”, pelo “popular” e pelo “comercial”, assim, se mantém.

<sup>42</sup> Sobre cuja colaboração em *Anhemi* já se fez um estudo no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP. (CATANI, Afranio Mendes. *Cogumelos de uma só manhã*: B. J. Duarte e o cinema brasileiro (*Anhemi*: 1950-1962.) Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1992.)

*Anhembi*, que conclamam não só patrocinadores, como assinaturas. Versões circulam a respeito de que o fim da publicação, em 1962, se deu por conta de problemas financeiros do próprio editor, idéia reforçada pelo fato de que, em 1970, Paulo Duarte vende sua biblioteca, plena de raridades e obras valiosas, à Unicamp, por quinhentos mil cruzeiros<sup>43</sup>.

### 1.7 Imagos de financiadores

O capital proprietário das empresas que anunciavam em *Anhembi* é, em parte, ligado a descendentes de italianos, instalados na cidade de São Paulo e prosperando em seus negócios. A imigração italiana para o Brasil teve esta característica: diferentemente da fixação à gleba observável entre os alemães, os italianos, que vieram para trabalhar na cafeicultura paulista, tão logo tinham uma oportunidade de sair do campo e ir para a cidade, o faziam. Tomemos como exemplo o anunciante Rodolfo Crespi<sup>44</sup>, dono de um cotonifício localizado na Mooca, bairro que se desmembrou do Brás e se tornou reduto italiano em São Paulo. Do mesmo bairro, temos, ainda, a Refinadora União, de açúcar, e a Companhia Antartica Paulista. As publicidades desta última, nas comparações que fazem entre a qualidade dos refrigerantes anunciados e as esculturas de Michelangelo, são um índice claro do tipo de público a que a revista visava.

Ainda que se considere que *Anhembi* tinha um projeto de elevação da cultura do povo, e que pretendia chamar a atenção de outras camadas que não apenas a elite econômica e cultural, há que se notar que o tipo de referência escolhido como termo de comparação é índice claro do tipo de cultura que se pretendia difundir. Note-se, entretanto, que as vanguardas européias e o Modernismo brasileiro, filtrados, também estão incluídos nesse conjunto de referências culturais “elevadas”, nesse cânone. Há que se abordar, numa discussão posterior, que tipo de critério ou parâmetro atua na configuração desse “alto modernismo”. Some-se, ainda, como índice que permite ler a revista como uma forma de difusão elitista, que por aqueles anos vivia-se, no mundo, e especialmente na América Latina, uma crise de produção e distribuição do papel, que encarecia o objeto revista. Ou seja, ainda que esta publique lado a lado matérias populares como calendários agrícolas e ensaios densos como os estudos de Bastide sobre a psicanálise bachelardiana, seu público não é exatamente

<sup>43</sup> Cf. SUGIMOTO, Luiz, op. cit, loc. cit.

<sup>44</sup> Rodolfo Crespi era conde, tendo recebido o título, extensível aos descendentes, do rei da Itália. Chegou ao Brasil para tentar a vida e tornou-se proprietário de um cotonifício na Mooca que chegou a ser uma das maiores indústrias da América Latina e a fabricar roupas para vestir as tropas de Mussolini e os constitucionalistas de 1932. Hoje, dá nome ao estádio do Clube Atlético Juventus.

popular. Vale destacar que a revista praticamente não tinha imagens que não fossem as publicitárias, tornando-se pouco atrativa a um leitor “mediano”, não-especializado ou versado nos assuntos da cultura. Duarte tinha, mesmo, a disposição de popularizar essa seleta modernista: fala até mesmo, em texto intitulado “*Anhembi*” precisa da ajuda de homens inteligentes, publicidades de assinaturas e anúncios na revista, que está em todos os números que já li, em serviço de empréstimo da revista para eventuais leitores economicamente desfavorecidos. Não pude constatar se isso de fato se aplicou, ou seja, se algum leitor de fato escreveu a Duarte pedindo empréstimos ou comentando a revista, bem como qual seria seu perfil.

Na conjunção mencionada entre consagração do (ou de um) Modernismo e capital, aparece como anunciante Ciccillo Matarazzo<sup>45</sup>, que viria a ser o idealizador da Bienal de 1951, anunciada previamente e resenhada longamente por *Anhembi*. As ligações entre esse magnata, a arte e o capital estrangeiro estão diretamente relacionadas com o progressivo fortalecimento das relações entre Estados Unidos e Brasil, e, por que não dizer, com o aprofundamento da dependência entre nosso país e o capital transnacional, que se torna, paulatinamente, um império imaterial. Desde o “Presunto cozido Selete” até a própria Metalúrgica Matarazzo, várias são as figurações de empresas desse filho de imigrantes em *Anhembi*. Associações como o Serviço Social do Comércio (SESC) e o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), bem como o Serviço Social da Indústria (SESI), também investiam no periódico, levando-nos, novamente, a pensar em sua ligação com as aspirações culturais de uma burguesia ascendente. Essa burguesia freqüentava o Jockey Club Brasileiro (lugar de luxo na capital federal, cidade com que São Paulo historicamente sustenta rivalidade), para ostentar sua riqueza, ampliar seu círculo de relações sociais e ver e ser vista, e fazia suas apostas na Casa das Apostas, a qual, ainda que faça publicidade na revista, afirma em seu próprio anúncio que nada podia substituir a emoção de ir ao hipódromo assistir às corridas. Cabe mencionar que São Paulo também tinha seu Jockey Club, com todo o *chic* e a pompa que eram caros a uma burguesia ascendente.

Aliás, um passeio pelas páginas iniciais e finais de *Anhembi*, que contém a maior parte de seus anúncios publicitários (vez ou outra algum é encontrado na porção central), permite vislumbrar o imaginário de possíveis desejos dos leitores, expostos lado a lado em uma

---

<sup>45</sup> Francisco Matarazzo, tio de Ciccillo, imigrante italiano que prosperou industrialmente no Brasil a partir de uma fábrica de banha de porco, ganhou do rei Vítor Emanuel III, da Itália, o título de Conde extensivo a seus filhos homens, em virtude de ter dado auxílio financeiro ao país durante a Primeira Guerra Mundial. Francisco Matarazzo Sobrinho, mecenas das artes brasileiras, é filho de Andrea Matarazzo, e herdou do tio a Metalúrgica, juntamente com Julio Pignatari, seu cunhado. A empresa foi desmembrada em 1935 e Ciccillo passou a ser seu único dono.

letrada vitrine de páginas amarelas: lá estão o “Colchão Divino” de Molas, os “inigualáveis Refrigerantes Antarctica”, de que já se falou, o “Biotônico Fontoura”, para deixar as crianças mais “saudáveis”, meias de *nylon*, veículos Ford, relógios, aparelhos sanitários e toda a quinquilharia que poderia afogar uma personagem beckettiana, juntamente com os títulos de capitalização, os grandes bancos e os seguros de vida para que nada falte aos filhos em uma “eventualidade”, e mesmo um banco que promete poupar tempo à dona de casa, tomando “seu lugar na fila”. É interessante, aí, notar que a revista estabelece interlocuções diretas com as mulheres, tanto em colaborações femininas, quanto em anúncios diretamente a elas voltados, quanto, ainda, em resenhas de leituras voltadas para elas, como os romances franceses vencedores do “Prêmio Femina”. Isso aponta para a “saída” delas de casa, fruto do processo de modernização, de que se podem ler alguns signos dentro da própria revista; porém, vez ou outra, algum comentário marginal remete ao velho *topos*: “coisa de mulher”.

Além disso, como anunciantes, ainda cabe citar outros periódicos, como as *Folhas da Manhã*, da Tarde e da Noite, projetos de in-formação de Olival Costa, que depois viriam a se concentrar sob uma só rubrica, a da *Folha de São Paulo*, e o jornal *Estado de São Paulo*, no qual Paulo Duarte trabalhara durante anos, e do qual se desligara por estar “desgastada” sua relação com os donos<sup>46</sup>. Esses jornais patrocinam *Anhembi* desde seu primeiro número, o que, especialmente no segundo caso, soa um tanto controverso. Por fim, cabe destacar as publicidades da Companhia Construtora Brasileira de Estradas e da Companhia City, estas últimas, vistas fotográficas aéreas de loteamentos que podem nos levar a pensar não só um processo de modernização, como também a relação da revista com um plano urbanístico, ou a conformação desta como um plano de intervenção na (ou a partir da) cidade.

## 1.8 Em torno da cidade

Essas intervenções urbanísticas pensadas na revista aparecem em múltiplos níveis. Fala-se sobre problemas como o do fornecimento de energia elétrica, o caos do trânsito (em plena metade do século XX) em São Paulo e no Rio de Janeiro, a necessidade de parques infantis<sup>47</sup> e de parques e praças urbanos, defendendo as árvores (em uma “biocracia

<sup>46</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>47</sup> Os parques infantis são defendidos na revista por textos da redação e por Eunice Breves Duarte, mas faziam parte das preocupações pedagógicas e urbanísticas de Mário de Andrade durante sua estada no Departamento Municipal de Cultura, para a “educação não-escolar para as crianças pequenas de família operária”, dando-lhes a possibilidade de “ser criança” através das tradições populares, da arte e de jogos tradicionais. A esse respeito, ver FARIA, Ana Lúcia Goulart de. A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil. *Educação e Sociedade*. V. 20, n.69. Campinas, dezembro de 1999. O

científica”, como gostaria José Feliciano de Oliveira, em sua colaboração com o número 11 do periódico), e, em termos ecológicos *avant la lettre*, a sustentabilidade agrária, através da idéia de curvas de nível. Entretanto, talvez o plano que mais chama a atenção, inclusive pela monta de páginas da revista que ocupa, é o de transformação do Carandiru em Instituto de Criminologia, que é exposto em um ensaio de Paulo Duarte. Esse texto é publicado em seis partes, que têm em média 30 páginas cada, e que revisam historicamente a situação do presídio para propor seu desdobramento em entidades separadas para jovens, mulheres e menores, bem como sua transformação em lugar de reabilitação através do trabalho. Os planos intitulam-se *Penitenciária de S. Paulo, uma burla trágica*. Seriam mais um dos projetos frustrados de Duarte: basta lembrar do massacre retratado no filme *Carandiru* e do caos atual da segurança pública paulistana (e por que não dizer, brasileira) para ver que a tribulação da época não só se manteve como se agravou até o extermínio, a demolição e a poeira. Urbanismos falhos, cidades de letra inconclusas, mas documentadas. O que se pode aferir, e que levo para o plano de uma discussão sobre a correlação entre os pressupostos políticos e estéticos da revista, é que ela parte de um entendimento patogênico da transgressão à lei (o criminoso, o marginal, o transgressor são lidos como doentes): como podem encontrar lugar em um plano como estes aqueles que desenvolveram projetos artísticos acefálicos, delirantes, anárquicos?

É sintomático, também, o crescimento das discussões sobre “ciência” em uma revista de “cultura”. Anos depois que esta começa a ser publicada, o assunto toma tamanho relevo que aparece uma seção *de 30 dias* dedicada à ciência. O discurso científico parece figurar, de forma tributária ao Positivismo, como discurso “de verdade”, como grau zero da ideologia, em oposição, por exemplo, ao político ou ao literário. A esse respeito, é exemplar, em *Anhembi*, o confronto estabelecido entre as pesquisas genéticas desenvolvidas na URSS e nos EUA. Seria possível tomar como emblema desse debate um texto de Clemente Pereira, que não encontrara lugar para publicar os resultados de suas investigações na Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), e que, amigo de André Dreyfus, por sua vez amigo de Paulo Duarte, encontra lugar em *Anhembi* através das já mencionadas políticas de amizade. Condena-se, na revista, a partir do paradigma experimental mendelo-morganiano<sup>48</sup>, a ciência

---

texto é resultado da pesquisa de doutorado da autora, hoje docente da Faculdade de Educação da Unicamp. A preocupação com a criança e com a educação também se faz sentir através da defesa dos trabalhos da Unesco e da ONU, organizações internacionais que estariam preocupadas “com a humanidade”, para além das nações, mas que viriam a se tornar juguete nas mãos do capital em uma era em que reis reinam, mas não governam.

<sup>48</sup> E veja-se o advento do experimento sobre a experiência, coletiva e compartilhada, de que fala Benjamin em *O narrador e Experiência e pobreza*, por exemplo. Ambos os textos encontram-se no volume *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*, editado por Sérgio Paulo Rouanet, já citado.

de base materialista que se vinha desenvolvendo para além da “cortina de ferro”, centrada na figura de Lissienko. Não se trata, nas reflexões que ora teço, de reivindicar da ciência atual um posicionamento semelhante, mas de ler, por sob a bandeira da verdade que esta sustenta como bastião inviolável, o que em nome dela se vem fazendo, e como, sendo ela um dos avatares da “liberdade”, do “desenvolvimento” e do “progresso” (palavras tão vazias que comportam dentro de si um mundo de significados), justifica certas barbáries para as quais nos projetamos (somos projetados) cegamente.

Acomoda-se no periódico, lado-a-lado, como fissura do edifício, uma espécie de tentativa de resposta à abjeção de que a racionalidade já mostrara sua capacidade através da então recentemente terminada Segunda Guerra Mundial. Do horror do nazismo passa-se, através de trabalhos como *Race et civilisation*, de Michel Leiris, ou *L'origine des préjugés*, de Arnold Rose, resenhados por *Anhemi*, a disjuntar o biológico do cultural, a apontar para a necessidade de se desnaturalizar concepções que se poderiam tomar como naturais, e mesmo de quebrar categorias como a do “primitivo”. Encontraríamos, assim, no periódico, uma manifestação (refiguração) da vidência, a partir da alteridade, da barbárie da cultura. No mesmo viés da discussão antropológica pode-se passar a uma leitura daquilo que Raúl Antelo assinalou em seu curso *Parâmetros modernistas*, ministrado na Pós-Graduação em Literatura da UFSC, como sendo a crise metantropológica da arte. Tratar-se-ia da imposição de questionamentos até então insondáveis a partir do entendimento de que o discurso das ciências humanas é também discurso, escritura, ficção, e de que da radicalidade da diferença do outro viria a resposta para a anestesia das formas decretada pela massificação, a partir da entrada do simbólico em um domínio das forças, e da reivindicação de uma quarta dimensão da arte, para além do visual, na tutilidade, basicamente a partir do trabalho *Negerplastik* (1919), de Carl Einstein, dissidente surrealista. As reflexões deste desembocam não só em Leiris, de que já se falou, mas também em Caillois, que colabora na revista com dois textos essenciais, sobre o jogo e a guerra, temas que lhe foram muito caros, e que se ligam à noção batailleana de *dépense*, dispêndio e des-pensar, dois caminhos para se pensar, em correspondência, o contemporâneo com o dito primitivo.

### **1.9 O Modernismo, esse morto-vivo**

*Anhemi* nos permite pensar, a partir da fissura pela qual se assinala a presença dessa crise, a exaustão do Modernismo como transgressão e destruição, especialmente a partir do fato de que, além do próprio periódico, posições institucionais diversas passaram a ser

ocupadas por modernistas, e a arte por eles produzida passou a ganhar um lugar de destaque canônico, em alguns casos, ainda durante a vida destes. Vejamos, por exemplo, a Bienal, como evento universalista ideado por Matarazzo (o conde...), certame que foi da arte modernista produzida no mundo todo e, especialmente, no país que a sedia. A revista dedica ao evento, em seu número 11, um panorama prévio, em que a anuncia e exorta a equipe organizadora, do Museu de Arte Moderna. O evento contemplaria, além da conhecida mostra de artes plásticas, uma competição musical, em que se elegeu como parâmetro a forma da sonata (o que nos mostra o contato da arte modernista com os padrões clássicos, ou seja, sua relação pós-destrutiva com os cânones), e um concurso de filmes para o qual se escolheu o dúbio tema “filmes sobre arte”. Em termos das artes plásticas dos modernistas, é ainda interessante fazer notar a presença constante, na revista, de resenhas de exposições realizadas na Galeria Domus, fundada em 1946, e que foi o espaço principal de exposições individuais e coletivas de artistas modernistas até o surgimento dos museus, segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves<sup>49</sup>.

Aqui, vale um parênteses em que se pode pôr a crítica de artes plásticas de *Anhembí* em contato muito íntimo com a de Sérgio Milliet, e, ainda que na revista essa matéria não seja, na maior parte do tempo, assinada, os princípios atuantes parecem ser os mesmos, inclusive, em termos de valor, a reivindicação de um caminho mais próximo do Expressionismo e mais distante do “abstracionismo” e de uma arte “cerebral”, o que leva ao verdadeiro horror da produção de uma Maria Martins, por exemplo, no texto não-assinado em que a revista resenha as artes plásticas em mostra na Bienal. Entretanto, há lugar para o caminho acefálico de Flávio de Carvalho, que incorpora no dionisismo a dimensão trágica da modernidade, e sobre quem se afirma “nunca ter sido moderno”: uma fissura no edifício que aponta para um para-além. Voltemos, entretanto, ao caminho expressionista, que pode nos remeter novamente a Mário de Andrade, que possuía em sua biblioteca volumes da revista *Der Sturm* e que teria encontrado justamente aí a matriz de *Amar, verbo intransitivo*, conforme Telê Porto Ancona Lopez. A marca estaria também no trabalho de Lasar Segall, o primeiro a fazer uma exposição modernista no Brasil, segundo Vera Beccari, ainda que a de Anita Malfatti tenha sido a primeira a ser *vista como* modernista e despertado o furor de Monteiro Lobato<sup>50</sup>. Ora, por esse mesmo viés, é possível se aproximar de Cassiano Ricardo,

<sup>49</sup> GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Cronologia. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Sérgio Milliet – 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado, 2004, p.174.

<sup>50</sup> As afirmações de Telê e Vera, bem como outras sobre o contato do Modernismo latino-americano com o Expressionismo alemão estão em SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1995, p.375-380.

que tem resenhada a publicação de seus *Poemas murais*, em que passava a fugir de “temas coloridos e folclóricos” e se tornava “um cantor perdido dentro de si mesmo”, podendo ser posto em contato com o muralismo mexicano, também reivindicado amplamente por Milliet em *Marginalidade da pintura moderna*<sup>51</sup>. Essa vertiginosa sucessão é exemplar do tipo de relação entre poesia e imagem, ou entre literatura e outras séries culturais, para cujos problemas *Anhemi* permite abrir uma porta de entrada. O problema será tratado com maior vagar no capítulo 2 do presente trabalho, onde, após o panorama que circunscreve a publicação da revista, que vem sendo traçado ao longo deste, se discutirá o lugar da produção poética dentro do Estado de letra configurado pelo Modernismo em que *Anhemi* se configura.

Falamos de Cassiano Ricardo, poeta incorporado por Milliet a seu *tableau*<sup>52</sup> da poesia modernista brasileira. O mesmo acontece com Manuel Bandeira. Este, no número 10 de *Anhemi*, publica, em primeira mão (pois, como vimos, a revista só aceita de colaboradores material inédito, ainda que ela própria colete material que julga pertinente em outras publicações), o poema *Cotovia*. O poema, a que se voltará na seção 3, constrói uma interlocução entre o eu lírico e a ave, a que se pode somar o fato de que a própria revista toma um nome ligado às aves (“rio das emas pretas”) para estabelecer nessa cotovia uma alegoria do próprio periódico, que voa por muitos lugares “de um país que não existe”, mas que através dela se imagina, de quem ela dá notícia, pois a ela cabe trazer “os anos” ou “os dias”, ou, ainda, as memórias doutros tempos. Essas, em Bandeira, ganham figura no Recife, aqui incorporado à narrativa da poesia da nação “para além dos regionalismos”. Ora, aí está conformada uma poesia e um periodismo como interlocução, e uma missão comunicativa,

<sup>51</sup> MILLIET, Sérgio. *Marginalidade da pintura moderna*. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo, op. cit., p.196-243.

<sup>52</sup> A idéia de *tableau*, aqui empregada a respeito de seus *Dados para uma [ou a] história da poesia moderna [ou modernista] brasileira (1922-1928)*, publicados nas primeiras edições de *Anhemi*, transformados, em 1952, em um *Panorama da moderna poesia brasileira*, remete às reflexões de Jacques Derrida quando da escritura do verbete *Mallarmé* para um *Tableau de la littérature française*: “¿Hay un puesto para Mallarmé en una “historia de la literatura”? Dicho de otro modo, y ante todo: ¿su texto tiene lugar, su lugar, en algún cuadro de la literatura francesa? ¿en un cuadro? ¿de la literatura? ¿francesa?”. (DERRIDA, Jacques. *Mallarmé*. Trad. Francisco Torres Monreal. Disponível em: <<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/mallarme.htm>>. Acesso em 30 jul. 2006.) Questionando, a um só tempo, as categorias do nacional, da literatura e do quadro, em termos de sua possibilidade e materialidade, o filósofo aponta para um pensar não-linear, que me reporta a perguntar ao texto da possibilidade de se encaixar um brasileiro nos “quadros” da Literatura suíça de Henri Mugnier, que publica diversos textos em *Anhemi* para que o Brasil tome *Conhecimento da Suíça*. Mugnier e Milliet se conheceram na Suíça, e consta na *Cronologia* que lhe constrói Lisbeth Rebollo Gonçalves que a colaboração do brasileiro com a Semana de Arte Moderna teria se dado através de um poema em francês lido pelo amigo durante o evento. Essa cronologia, entretanto, nada diz sobre a colaboração de Milliet em *Anhemi*, ignorando que o *Panorama da moderna poesia brasileira*, que o autor publica em 1952 pelo Ministério da Cultura, teve sua primeira versão publicada no periódico dirigido pelo seu cunhado, Paulo Duarte. A leitura por mim desenvolvida da questão da poesia na revista encara justamente as considerações de Milliet como programáticas para a visão desta a respeito do trabalho poético. Procurarei, outrossim, na seção pertinente, qual seja, a segunda, não deixar de notar o que delas a vista pode fazer distar.

memorial e histórica de construção que profetiza e traz uma “extinta esperança” ou uma “perdida alegria”. Traz?

Ribeiro Couto ainda marca outra presença dos modernistas em *Anhembi*, através da publicação de poemas que viriam a sair em Portugal, *a posteriori*, bem como da notícia de que tivera alguns de seus versos traduzidos ao sueco. A seu lado, Carlos Drummond de Andrade tem resenhados seus *Contos de aprendiz*, lidos em termos de sua poeticidade e nos quais se busca afirmar a primazia da poesia sobre a prosa não só nesta obra, mas no trabalho do escritor. Por sua vez, outra aparição elogiada em termos de contista na revista é João Guimarães Rosa, que lançara, à época, *Sagarana*, o que mostra que o reconhecimento do autor começa a se dar muito antes de *Grande sertão: veredas*, romance que marcaria de tal modo a Literatura no Brasil que aparentemente não teria encontrado par nos cinquenta anos que dele nos separam, ao menos para certa tradição dentro da crítica brasileira<sup>53</sup>. Na sucessão de poetas, não há esquecer de Murilo Mendes e seus *Motivos de Ouro Preto*, produção bastante distante da de Couto e Bandeira, mas que há que ser levada em conta justamente por isso; ou o alinhamento a eles de Tietê Borba/Paulo Duarte como forma de afirmação de si e participação em um referencial mais amplo. A poesia será abordada com mais vagar no capítulo três. Antes, passaremos rápidas vistas sobre duas vias operativas da construção de um cânone de alta cultura dentro da revista, que atuam, é claro, juntamente com a historiografia e a incorporação de textos de criação e de autores à antologia.

### 1.10 Mortos e laureados

Morte, revida em um cânone. *Anhembi* recolhe seus mortos, compondo sua antologia de cadáveres, muitos deles recentemente falecidos. Pensemos em algumas das mortes ocorridas no período ora abordado, sobre as quais a revista se desdobra. George Bernard Shaw<sup>54</sup>, lido como um ironista de marca maior, que nem na morte sossegara de fazer das suas,

<sup>53</sup> A esse respeito, é digno de nota o trabalho que vem sendo desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, em nível de doutorado, orientado por Maria Lucia de Barros Camargo, por Lucia de Oliveira Almeida, a partir da *Revista USP*. Suas reflexões apontam para o fato de que, para a conformação crítica que participa daquela revista, e que é de marcante importância na cena da crítica no país, uma vez que descende diretamente da emblemática figura de Antonio Candido (estranhamente ausente de *Anhembi*, ao contrário de seus colegas de *Clima*, Decio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Paulo Emilio Salles Gomes), o romance brasileiro teria por marcos *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*, não havendo lugar, para eles, por exemplo, para certa faceta de Clarice Lispector ou para produções dos últimos cinquenta anos em certo cânone do romance produzido no Brasil.

<sup>54</sup> ANHEMBI. Bernard Shaw. In: \_\_\_\_\_. V. I, n. 1. São Paulo: Anhembi, dezembro de 1950, p.152-153; ANHEMBI. O maior dos ironistas modernos. In: \_\_\_\_\_. V. I, n. 2. São Paulo: Anhembi, janeiro de 1951, p.362.

imiscuindo humor e política na vida literária. Fala-se, aliás, mais de suas piadas do que de sua literatura. Sinclair Lewis<sup>55</sup>, biobibliografado como quem fez denúncia social em suas obras, fato que aponta novamente para a visada política que a revista direciona à Literatura. Trilussa, ou Carlo Alberto Salustri, “poeta de Roma”, territorializado fabulista que era amigo pessoal de Paulo Duarte, e que, na terceira edição do periódico, recebe uma espécie de dossiê com repiques de biografia e crítica literária<sup>56</sup>, em que o próprio Duarte escreve, além de alguns colaboradores internacionais. Tido como quem venceu uma espécie de duelo contra Mussolini, é aclamado como um defensor da liberdade. A perda dessa tríade, falecida pelos mesmos dias, é lamentada no editorial do número 3 de *Anhembi*, que espera que as almas dos poetas mortos abençoem os órfãos que deixaram na terra<sup>57</sup>. Os pais morreram, mas ficaram presos na memória. E, se o general é prescindível, a vida do espírito não o parece ser.

George Orwell<sup>58</sup> incorpora-se ao necrológio. Morrerá também recentemente, e, no número 4, recebe ele sua homenagem: além da costumeira revisão biográfica (o texto não é ensaístico, mas sim uma espécie de “reportagem literária”, mas há que se lembrar que a crítica literária ainda tinha muito forte em suas leituras a ligação entre autor e obra), uma leitura de *Animal farm*, vista como uma obra que afirma ideário socialista sem subscrever Stalin. Se, por um lado, no livro, os animais fazem a revolução e crêem ter expulsado seu explorador, o dono da fazenda, por outro, o porco, espécie de “líder revolucionário”, torna-se ditador para com os outros animais, e a opressão e a exploração retornam sob o rótulo de um regime feito pelo “povo” para o “povo”. Ora, a redação não tarda a ligar o porco com Stalin, para afirmar, desta vez com o autor inglês, sua crença em ideais de base socialista, ligados à construção de uma sociedade justa, que não se sabe até que ponto não confluem para uma “social democracia”, aos moldes da que teria seu advento na figura de Margaret Thatcher, no final da década de 70. Outrossim, retorna o repúdio a qualquer tipo de intervenção ditatorial.

Rainer Maria Rilke, que morrera em 1926, também é incorporado a essa espécie de cânone de inspiração mortuária ao final de um ensaio, misto de relato e crítica, que Claire Goll publica sobre ele na edição de número 4 de *Anhembi*<sup>59</sup>. Da metáfora da rosa, lembrada em Mário de Andrade e em Drummond por Milliet, de que se falará em tempo, à morte pela rosa: Rilke, cuja vida fora marcada, segundo a autora do ensaio, que o conhecera, por uma

<sup>55</sup> ANHEMBI. Sinclair Lewis. In: \_\_\_\_\_. V. I, n. 3. São Paulo: Anhembi, fevereiro de 1950, p.528-529.

<sup>56</sup> Cf. FEDERZONI, Luigi. Trilussa, o Poeta de Roma In: ANHEMBI. V. I, n. 3. São Paulo: Anhembi, fevereiro de 1951, p.389-395; CARTA, Giannino. Explicação de um poeta: Trilussa, Roma e Horácio. In: Ibidem, p.396-407; BECHERUCCI, Bruna. A fábula dos animais em Trilussa. In: Ibidem, p.408-416; ANCONA, Vicente. Trilussa, poeta dialetal. In: Ibidem, p.417-421; DUARTE, Paulo. Trilussa. In: Ibidem, p.427-458.

<sup>57</sup> DUARTE, Paulo. Os Poetas morrem... In: Ibidem, p.388.

<sup>58</sup> ANHEMBI. O mundo de Orwell. In: \_\_\_\_\_. V. II, n. 4. São Paulo: Anhembi, março de 1951, p.139-142.

<sup>59</sup> GOLL, Claire. Rilke e as mulheres. *Anhembi* v. II, n. 4. São Paulo: Anhembi, março de 1951, p.15-23.

relação de atração e renúncia com as mulheres, morre pela infecção que lhe provoca um espinho da flor, em virtude de ser portador de leucemia. Rosas que são figura freqüente e metafórica em seus poemas, e que remetem, novamente, a imagens tardo-românticas no século XX. Mais uma lírica incorporação ao cânone dos mortos. Há que se notar, ainda, um texto sobre a relação de Rilke com Cézanne, sobre a idéia de biografar o “o azul” que lhe surgira no contato com as pinturas do impressionista, após romper com Rodin. Entre histórias de morte, assoma um espectro morto há tempos: Balzac e sua morte assistida apenas pelo romântico amigo Victor Hugo, presença sublime num meio romanesco em que a vida se confunde com a Literatura, e duas ficções entram em intercurso, dado o caráter discursivo da historiografia<sup>60</sup>.

Se, por um lado, o cânone figura na morte, por outro, morte e prêmio se entrecruzam no caso de André Gide. Vencedor do prêmio Nobel de 1947, tem ele sua obra comentada por ocasião de sua morte no editorial de *Anhembi*, principalmente em termos de tensão entre o divino e o humano, ou, por outro modo, entre o sublime e o grotesco, para lembrarmos das palavras de Victor Hugo no prefácio de *Cromwell*<sup>61</sup>. Se Hugo reivindica Shakespeare como o pai da dramaturgia moderna, em *Anhembi* figura ele como o mais citado dramaturgo no período em análise; paralelos românticos. Há, ainda, publicação de traduções de dois de seus sonetos, por Samuel MacDowell Filho. Olha-se, além do texto em si, pelo viés biográfico, para a amizade de Gide, conflituosa em termos de posicionamento intelectual, com Paul Claudel<sup>62</sup>. Da mesma forma, outros autores que foram temas de textos da revista viriam a recebê-lo: Sinclair Lewis vencera o prêmio em 1930, Shaw, em 1925, Pirandello (cujo teatro é amplamente elogiado por *Anhembi*), em 1934, Thomas Mann, em 1929, Eugene O'Neill, em 1936; André Gide, em 1947; e Faulkner em 1949<sup>63</sup>, um ano antes do lançamento da revista, que, no seu primeiro número, traz um ensaio sobre a contribuição deste autor para a Literatura no Sul dos Estados Unidos<sup>64</sup>. O texto, de autoria de Donald Davidson, tem pressupostos muito próximos do New Criticism, ao mesmo tempo em que, com Eliot (vencedor do Nobel de 1948), pensa a Literatura, manifestação cultural, em sua ligação com regionais, o que se coaduna muito bem com a lógica nacional de um certo Modernismo.

<sup>60</sup> HERRIOT, Edouard. A morte de Balzac. *Anhembi*. v. I, n. 2. São Paulo: Anhembi, janeiro de 1951, p.185-189.

<sup>61</sup> HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. Trad. e notas de Célia Berretini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

<sup>62</sup> Este colabora com *Anhembi* através de um texto de tom entre caótico e profético, mas fortemente marcado pela religião: *A atualidade do profeta Isaías*, no n. 8.

<sup>63</sup> Entretanto, o prêmio de 1949 somente foi entregue em 1950, pois naquele ano não houve consenso sobre a quem deveria ser conferido o galardão.

<sup>64</sup> DAVIDSON, Donald. Faulkner e Warren: a contribuição do Sul dos Estados Unidos para a literatura norte-americana contemporânea. *Anhembi*. v. I, n.01. São Paulo: Anhembi, dez. 1950, p.34-43.

Por ora, para finalizar uma breve visão geral da revista, baseada em seus dezenove primeiros números, por mim indexados na Base de Dados *Periodismo Literário e Cultural*, tratemos das outras manifestações culturais que figuram em *Anhemi*.

### 1.11 *In scaena intrant*

Em termos de teatro, em *Anhemi*, é interessante observar a convivência, em debate velado, de dois consagrados homens do teatro da Itália, defensores de bases diferentes para a prática teatral. De um lado, está o assíduo Anton Giulio Bragaglia, que começara sua atuação junto à vanguarda futurista, e ora escrevia em defesa de um “teatro teatral”, ressaltando em grande parte de seus textos a defesa de que, para além de qualquer coisa, não perca a arte sua “teatralidade” (a “entidade” do “ente”). É constante na revista a correspondência de Bragaglia com crônicas teatrais da Itália, de onde parecem vir os parâmetros teatrais que operam em *Anhemi*. Do outro lado do debate em torno de concepções de teatro, encontra-se Silvio D’Amico, defensor de um teatro mais engajado, que geralmente se debruça sobre as realizações populares e dialetais do teatro em seu país. Uma via elitista, a outra popular, ambas convivendo na mesma revista.

Além disso, o eco de três dramaturgos italianos se faz ouvir em *Anhemi* e na cena paulista daqueles tempos. O primeiro deles, Carlo Goldoni, através de sua reabilitação das figuras da *Commedia dell’arte*, nos leva a pensar, através da figura de *Arlequim, servidor de dois amos*, no próprio caráter arlequinal de que tanto se fala a respeito de Mário de Andrade, graças à recorrência do arlequim em sua produção poética. A roupa do personagem, composta de retalhos, costura de fragmentos, é a composição em que se faz a capa de *Paulicéia desvairada*, de 1922, e pode também ser lida como uma alegoria da cidade, grande corpo que vai se formando pela agregação de diversidades, ou ainda, pode ser lida em correlação com a revista e com a própria operação de leitura, em que, por justaposição, compomos um novo todo. Entretanto, não há que se esquecer que se, por um lado, há uma tentativa de dar unidade ao diverso (fazer do retalho roupa), o que nos faz pensar também a relação da vestimenta com a conformação de uma nação, narrativa que tenta dar unidade a singularidades, por outro, cada particular de cor não deixa de berrar sua identidade visual dentro do conjunto.

Voltemos aos autores italianos. O segundo deles, Vittorio Alfieri, nos aponta, com sua *Medea*, à recorrência das temáticas clássicas, em eterno retorno, não barrado pela iconoclastia do Modernismo. E o terceiro está entre os autores mais citados na revista, perdendo, apenas, em termos de dramaturgia, para Shakespeare, espécie de referência quase obrigatória em

discussões não só teatrais; cânone inegável e inatingível, se pensarmos como Harold Bloom. Trata-se aqui de Luigi Pirandello, que abre um espectro amplo de discussão na revista. Isso se dá, primeiramente, porque trabalha amplamente com a radicalização da ficção na arte, e por construir um teatro que freqüentemente quebra a ilusão cênica, a começar, por exemplo, pelo título de uma de suas peças mais célebres, e a mais comentada em *Anhembi: Seis personagens à procura de um autor*. Por exemplo, pode-se citar a comemoração dos quinze anos da morte do dramaturgo, efeméride assinalada por Silvio D'Amico em texto intitulado *A sorte de Pirandello (1936-1951)*, que sai no número 18 da revista. Esse texto nos ajuda não só a ter noção da dimensão da obra de Pirandello, mas também do jargão crítico característico de D'Amico. Este assinala que *Seis personagens* fora responsável, em 1921, pela descoberta do dramaturgo pela crítica, que em 1951 se questionava se se trataria a obra dele de fenômeno contingente, como Gramsci afirmava, ou se sobreviveria para muito além de seu autor, como crê o próprio ensaísta. D'Amico dá a ver sua própria reivindicação de um teatro voltado ao social por entender que em Pirandello “a dialética faz-se poesia”, pois ele seria “o poeta de uma época em trágica dissolução: não sofisticado nem cerebral, ao contrário, tenso e desesperado num supremo espasmo.”<sup>65</sup>

*Seis personagens à procura de um autor* marca, ainda, dentro de *Anhembi*, uma das mais elogiadas montagens do Teatro Brasileiro de Comédias, companhia criada em 1949 por Franco Zampari e que tinha em Luciano Salce e Adolfo Celi seus principais diretores, e em Paulo Autran, Cacilda Becker e Sérgio Cardoso seus grandes atores. A maior parte do teatro desenvolvido por aquela companhia passa pelas páginas da revista, em críticas que, apesar de por vezes serem incisivas ou exigentes, não deixam de destacar seu mérito. Paulo ainda está vivo; Cacilda viria a morrer precocemente, vítima de um aneurisma no intervalo entre os dois atos de uma apresentação de *Esperando Godot*, peça em que representava Estragon. Sérgio Cardoso morreria tempos depois, empregado na TV Globo como boa parte de seus colegas “inauguradores” da grande cena teatral paulistana. Nem todos estes estavam nas graças de *Anhembi*: Dercy Gonçalves, Eva Todor e Bibi Ferreira<sup>66</sup>, à época no teatro de revista, em nada se aproximam do gosto teatral que a revista tem em boa conta. Se temos, ainda, que falar no grupo dos sem-valor no teatro para *Anhembi*, não poderíamos negligenciar os constantes ataques a Pedro Bloch (autor de

<sup>65</sup> D'AMICO, Silvio. A sorte de Pirandello (1936-1951). *Anhembi*. V. VI, n. 18. São Paulo: Anhembi, maio de 1952, p.546.

<sup>66</sup> É interessante notar, a respeito de Bibi Ferreira, que a revista publica um texto teatral de Guilherme de Figueiredo, *A raposa e as uvas*, autor que também se liga a Paulo Duarte por “políticas de amizade”. Ora, o texto viria a ser encenado pela atriz tão detestada pela revista, o que talvez o levasse a um destino bem diferente de *Raquel*, de Lourival Gomes Machado, publicado no primeiro número de *Anhembi* e elogiado na resenha de sua montagem publicada no período circunscrito por esta análise.

*As mãos de Eurídice*, uma das peças mais montadas na história do teatro brasileiro), a Silveira Sampaio, à crítica teatral (e cinematográfica) carioca, que distava da realizada por *Anhemi* por estar mais centrada em um certo *star system* de que o periódico paulista não queria dar notícia, e, o que chama bastante a atenção, dado o vulto tomado pelo autor, a contraposição e acusação de decadentismo que recai sobre Nelson Rodrigues. Ora, tratava-se, sim, de um teatro chocante para uma burguesia moralizada, que talvez expusesse o mais encoberto desta, chocante e abjeto, por conseqüência. Entretanto, é interessante que a revista salvaguarde o valor de *Vestido de noiva*, a primeira peça do dramaturgo, e considere que dela adiante sua obra foi decadente; isso se revela na resenha da montagem “familiar” de *A valsa número 6*, publicada no número 13 da revista. O texto é o monólogo de uma defunta, que foi representada por Dulce Rodrigues, filha do autor.

Voltando a Pirandello, ao mesmo tempo em que o TBC montava e apresentava sua montagem da mais célebre de suas peças, o Brasil recebeu a visita da companhia de teatro italiana Torrieri-Gassmann-Zareschi, que, entre outras peças, trouxe o mesmo texto de Pirandello em seu repertório. Isso suscita debate dentro do periódico, que acaba por dar primazia para a montagem brasileira, ainda que elogie a qualidade do trabalho dos italianos. Por outro lado, é interessante notar a visita da companhia francesa de Claude Dauphin, que teria, pelos textos apresentados, subestimado o nível do público brasileiro, o que faz com que *Anhemi* escreva em tom quase furioso a respeito dela, como que exigindo respeito com o país, periférico, mas não sem suas luzes. O próprio diretor da Companhia escreve uma carta à revista, em que fala sobre como veio ao país sem qualquer horizonte do que encontraria, e acabara optando por peças mais “leves” e “fáceis”. É através do teatro que enxergamos um dos eixos de espelhamento europeus que se elege para a construção da antologia, qual seja, a Itália; o outro está, em termos de poesia e artes plásticas, bem como na sociologia e na antropologia, na França.

O Teatro Brasileiro de Comédias encontra, para *Anhemi*, um equivalente em expressão na cena paulistana de teatro daqueles tempos apenas nas realizações da Escola de Arte Dramática (EAD), pólo principal da formação de atores naqueles tempos. Alguns de seus alunos tomaram grande vulto dentro da cena teatral brasileira que a partir da década de 50 se formou (e em *Anhemi* se encontra, também, um fragmento interessante para a rearmação dessa ficção em um agora cristalizado). Um exemplo desses “alunos da EAD que deram certo” é José Renato. O periódico documenta, até o ponto em que o deixamos no TCC, qual seja, seu número 20, a realização, por iniciativa sua, do primeiro espetáculo em formato arena no Brasil, uma montagem de *O demorado adeus*, de Tennessee Williams. A forma inovadora de montagem, importada dos Estados Unidos, que não deixa, entretanto, de remeter ao mais

antigo dos teatros, o grego, teve sua estréia brasileira nada mais nada menos do que no Museu de Arte Moderna, o que marca as fluidas fronteiras que se estabeleceram entre a transgressão e a instituição do contexto pós-vanguardista<sup>67</sup>. Ainda a respeito da realização de arena, é interessante notar o quanto o periódico em análise incentiva o desenvolvimento dessa forma de encenação, uma vez que se lhe assemelhava um caminho econômico para que mais produções apareçam, em um momento em que São Paulo estava vivendo uma efervescência cultural. Cabe, por fim, a respeito da elogiada forma, dizer que se trata não do tão comentado *Teatro Arena* que viria a ter seu apogeu durante a década de 70, com espetáculos intitulados *Arena conta...*, mas sim da forma teatral que prescinde do palco, fazendo-se em qualquer sala com o público nos entornos.

Quem dirigia a Escola de Arte Dramática (ao menos no início da década de 50) era Alfredo Mesquita. Um dos pontos de interesse desse colaborador comum à EAD, a *Clima* e a *Anhemi* é o debate que trava com Luciano Salce, diretor italiano do Teatro Brasileiro de Comédias, nas páginas de *Anhemi*. Trata-se de uma *Carta aberta*, respondida através da própria revista, em que se comentam a qualidade das produções, a necessidade de melhoria nas traduções (nota-se, nesse particular, os seguidos elogios a Gilda Moraes Rocha – que, depois do casamento com Antonio Candido passa a assinar Gilda de Mello e Souza – como tradutora e certo “purismo lingüístico” por parte do periódico e de alguns de seus colaboradores, que, apesar da “revolução coloquial” operada pelo próprio Modernismo, relutavam em aceitar no teatro “a língua das ruas”, especialmente as gírias) e de variação dos textos, entre outros pontos. Mas o que vale destacar como atípico para um homem que se entende como de teatro, e que talvez forneça uma chave para (mais uma) desleitura para o próprio periódico, é a colaboração de Mesquita com o conto *Sábado*, publicado no número 18 de *Anhemi*.

### 1.12 Mirada através do espelho não-partido

*Sábado* sucede diretamente um dos fragmentos do ensaio de Paulo Duarte sobre a Penitenciária de São Paulo e toma por epígrafe um fragmento do famoso poema de Vinicius

<sup>67</sup> Claro, há que se considerar que, em termos de poesia, uma floração tardia do fim da década de 50, ao que parece, não encontrou espaço em *Anhemi*, mas (ou justamente porque – questão a ser respondida) apontou outro caminho em termos de formação vanguardista no Brasil. Trata-se de Haroldo e Augusto de Campos e do grupo *Noigandres*, reivindicadores que foram de Mallarmé e de uma via barroca que se abre para outros horizontes de relação entre poesia e imagem. Entretanto, a instituição já a acomodou muito bem, haja vista, por exemplo, o grande número de estudos na área de Literatura que não só se debruçam sobre a produção poética do Concretismo e de após, e também o lugar que o ensaísmo e a produção teórica concretistas já encontraram dentro da academia.

de Moraes, *O dia da criação*, que tem por estribilho o verso “Porque hoje é sábado”. O retorno travado pelo último dia “da criação” ao longo do poema, em figurações diversas do olhar do poeta, aponta, nos versos escolhidos, para “grandes esperanças” e “um grande espírito de porco”, duas marcas importantes para se travar uma relação de leitura com o próprio conto, uma vez que não é por nada que se escolhe uma epígrafe. O personagem em que se centra a narrativa é Carlinhos, que começa o conto cheio de expectativas em torno de um “encontro”. Este talvez poderia talvez produzir, por furores que mais denunciam do que querem encontrar os leitores que do próprio texto, leituras homoeróticas das mais diversas, uma vez que o decorrer da narrativa revela que quem se vai encontrar é “um amigo”, “o amigo com que tanto sonhara”, Sérgio. Mas para o que chamo a atenção, neste momento, é um importante e interessante encontro que Carlinhos tem com o espelho no conto. Recém-chegado do interior à cidade, contempla-se e indaga-se sobre sua dessemelhança com aquele que tomara por amigo, um malandro que mais interessado parece em tirar dele alguma vantagem do que em sua amizade. Cego que está, embebido pela imagem do outro, é ela que procura quando se contempla, quando repara em seus dentes e se deseja igual àquele. Pode-se ver, aí, uma espécie de narrativa de incorporação do “regionalismo”<sup>68</sup> à cidade, ou do diferente a uma narrativa homogênea, em que não é esta que procura engoli-lo, mas ele próprio que se seduz da imagem dela. Narciso às avessas, Carlinhos não se enamora do reflexo de si que está no espelho, mas do reflexo do outro que a partir do espelho vê.

Pronto, foi-se admirar no espelho do armário do corredor. Desilusão. Não se achou o que esperava. Nunca se havia de parecer com o Sérgio!... Como ficar forte, se não tinha tempo para fazer exercício? E o cabelo também, se os do outro eram crespos, os seus eram duros, escorridos, espetados. Mesmo a côr da pele: ambos morenos, mas Sérgio, de um moreno pálido, côr-de-marfim, o dele, sujo, embaçado. Escurecia e, como não havia perigo de ser visto, aproximou-se mais para se observar melhor. Talvez os olhos: também os seus eram grandes, negros,

<sup>68</sup> Já fiz, anteriormente, ao longo deste capítulo, questionamentos sobre a própria idéia de regionalismo; não creio que seja necessário repeti-los. Mantenho a palavra com a acepção próxima à “temática agrária”, provinciana. Essa questão, dentro da revista, pode, ainda, ser posta em relação com a aparição de textos voltados à temática agrária, no plano ensaístico e mesmo de “almanaque”, como os *Calendários do agricultor e do horticultor* que vez por outra aparecem (e que abrem a possibilidade de leitura de que a revista pretendia tanger algum tipo de homem do campo, e não apenas uma intelectualidade letrada cidadina), fazendo com que se possa pensar uma imagem de homem do campo para o próprio. Ou, ainda, se continuarmos pensando a narrativa dentro da revista, e especialmente essa modalidade de narrativa, encontramos a relevância dessa linha de produção literária em um eixo que pode ser composto pelo conto como *Devaneios do general*, publicado por Érico Veríssimo no primeiro número, ou por resenhas de livros como *Dona Guidinha do poço*, de Manuel de Oliveira Paiva, então recentemente resgatado do ostracismo por Lúcia Miguel Pereira, e alinhado pela revista ao que seria a melhor produção do século XX (*A bagaceira*, *Vidas secas* e *Fogo morto*, de José Américo de Almeida, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, respectivamente), ou *Sagarana*, de João Guimarães Rosa; no plano internacional, some-se a isso as “vozes” do sul dos Estados Unidos, Faulkner e Warren, que figuram também no primeiro número da revista, e o poeta Robert Frost. Uma discussão mais aprofundada a esse respeito será realizada em trabalho futuro, pois as limitações de tempo para realização deste impuseram a necessidade de deliberar por um recorte dentro do corte, e nos debruçaremos apenas sobre os problemas de poesia no capítulo a seguir.

pestanudos, mas a expressão era outra, em vez de viva, estranha, antes parada e como assustada. E, acima de tudo, os dentes: os do amigo branquinhos, iguaizinhos, os dêle escuros, de várias côres e tamanhos, remontados, chumbados quase todos, com falhas e pedaços de ouro que, em vez de os enfeitar, só serviam para chamar mais a atenção... Cerrou depressa os lábios. Saiu do espelho.<sup>69</sup>

No espelho em que entra (uma vez que isso, ainda que não dito, é necessário para que possa “sair” dele depois), Carlinhos depara-se com os valores estéticos que definem o apumado homem citadino, que aspira a ser, ainda que tão distante dele se sinta que isso lhe pareça impossível. Daí o ter escondido os dentes, pois sua intratável imagem no espelho em que escondido se mira ressalta apenas sua disparidade e seu frustrado e retardado desejo de incorporação a um mundo de corpos “saudáveis”,<sup>70</sup> e de artifícios que tudo podem para disfarçar o insuportável e intangível real.

### 1.13 De música e cinema

Por fim, em termos de discussão sobre as artes na revista, cabe ainda fazer menção às seções de música e de cinema. Na primeira, permanece o imperativo do erudito, representado no concerto sinfônico, na música de câmara e em autores clássicos, em sua grande maioria: a predileção por Beethoven é sintomática, uma vez que se trata de um músico romântico típico. Há também uma questão em torno do *jazz* e das marchinhas e da relação entre popular e erudito, que pode inclusive ser estudada com mais vagar, talvez por quem detiver conhecimento técnico suficiente, em relação às reflexões de Theodor Adorno sobre as relações entre arte e mercado. Nas matérias publicadas em *Anhembi* sobre cinema, por sua vez, salta à vista a freqüente presença de Alberto Cavalcanti. A partir dessa figura, podem-se discutir, também, as relações entre o nacional e o internacional em arte, uma vez que, apesar da nacionalidade brasileira, o cineasta produziu muito mais na Europa do que no Brasil. Abre-se, ainda, a partir dele, na revista, o horizonte de uma discussão sobre a tentativa de industrialização da produção cinematográfica brasileira através da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, na qual produziu quatro filmes. O retorno de Cavalcanti ao Brasil passa, primeiro, pelo convite de Assis Chateaubriand para que ele ministrasse um curso sobre cinema no Museu de Arte Moderna, e, em seguida, pelo chamado de Franco Zampari e Ciccillo Matarazzo para sua empreitada de tentativa de desenvolvimento da indústria do cinema no

<sup>69</sup> MESQUITA, Alfredo. Sábado. *Anhembi*. V. VI, n. 18. São Paulo: Anhembi, maio de 1952, p.487-488.

<sup>70</sup> Interessante é notar o paralelo entre isso e o fato de uma revista “de cultura” manter uma seção sobre esportes, de cunho ensaístico, em grande parte, e que dá ensejo à prática destes sob a tutela de profissionais de educação física, especialmente a esgrima e o basquete, muito mais que o futebol.

Brasil. O cineasta, até hoje mais conhecido fora do Brasil do que em seu país de origem, produziu, na Vera Cruz, dois curtas-metragens de Lima Barreto, *Painel* e *Santuário*<sup>71</sup>, sobre os quais estranhamente *Anhemi* não fala, e dois longas, *Caiçara* e *Terra é sempre terra*, filmes que, segundo o próprio autor em *Filme e realidade*, não foram por ele ideados. Cavalcanti sai da Vera Cruz quando está produzindo *Ângela*, cujo roteiro escrevera, baseado numa novela de Hoffmann, *Gluck in spiel*. O autor ficara sem os direitos sobre seu roteiro, que foi levado a cabo à revelia de sua vontade, e isso pode ser um dos fatores que o levou ao envolvimento com Getúlio Vargas pela criação de um Instituto Nacional de Cinema, que só veio a ser efetivamente implantado durante a ditadura militar, diferente de seus planos, através da Embrafilme. *Anhemi* considera, em 1952, que Cavalcanti estaria passando por uma campanha de difamação, que teria repercutido, por exemplo, em um debate sobre cinema de que participou na TV Tupi. É interessante notar que alguns dos primeiros textos em que se fala sobre televisão em *Anhemi* giram justamente em torno dos debates que se organizaram na TV Tupi a respeito do cinema brasileiro, do primeiro dos quais Cavalcanti participara e que supostamente fora articulado para que ficasse em situação constrangedora, da qual, ao que parece, soube muito bem se defender.

Cavalcanti é a figuração típica de um limiar entre o internacionalismo e o cineasta que o Brasil que *Anhemi* imagina deseja ter, arrojado, empreendedor, e, ainda que não-alinhado, parece necessário incorporá-lo à narrativa pedagógica que configura. Entretanto, é ele próprio quem propicia os pontos de contato. Basta fazer notar, por exemplo, que o livro que dele mais se conhece, *Filme e realidade*, é a coletânea das já referidas conferências que proferiu no Museu de Arte Moderna em 1949. É, pois, na morada das musas que encontramos outro sintoma da travessia do modernismo para dentro da instituição, para a perda de sua potência de choque e sua transformação em cânone.

### 1.14 Um Estado, alguma poesia

Cada uma dessas seções da revista abre, como este remissivo texto denuncia,

---

<sup>71</sup> O primeiro parte de um quadro de Portinari, em que se retrata Tiradentes, e outro é a respeito de Aleijadinho e do Barroco mineiro, o que aponta para alguma possibilidade de vínculo entre o trabalho desse “não-alinhado” e a tradição patrimonialista de algum modernismo brasileiro. Vale lembrar, a respeito da idéia de patrimônio, que Mário de Andrade foi um dos pioneiros no que viria a resultar no Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o que é sinal da preocupação da vanguarda com a institucionalização, com a preservação de fragmentos restantes de um passado e com a idéia de nação e identidade nacional. Voltando a Cavalcanti, não se pode negligenciar, por outro lado, seu trabalho experimental junto à *avant-garde* francesa na década de 30 e sua reivindicação de um “neo-realismo” – nome com que *avant la lettre* quis nomear o movimento cinematográfico de que participou na Inglaterra – em seu trabalho crucial na formação do conhecido documentarismo inglês.

precedentes para uma leitura que não pode parar no próprio periódico, mas demanda ver que mundo de não-ditos, de apagamentos e de pressupostos atuam em sua configuração como antologia, como instrumento de Estado, como Estado *tout court*. Esse Estado fictício, de letra, *avant* (ou *après*, ou *avec*) *la lettre*, revela desde já que não se permite engavetar, ou ser abordado sem o desbordamento de fronteiras disciplinares. Na seção seguinte, procurarei mostrar como o crivo antológico atua na configuração de uma narrativa da poesia modernista brasileira, a partir de uma antologia (amostragem) que compus com textos do próprio objeto, ou, mais especificamente, de seus vinte primeiros números, de modo a tentar contemplar um pouco mais dele em um olhar horizontal, que não poderá jamais excluir o arbitrário de um lance de dados. Rememoração, cristal, fragmento, texto, montagem, composição, simulação, acumulação, vertigem. Assim, partindo do panorama da revista já traçado, e do tipo de programa que este, em conjunção com os textos de Sérgio Milliet sobre a poesia e a pintura modernas, o primeiro dos quais é publicado em *Anhembi*, traça para uma narrativa do cânone do Modernismo, procurarei ver a correspondência estabelecida por este com leituras de poetas modernos estrangeiros que circularam na revista, em especial Rilke e Valéry, bem como com a produção a ela contemporânea de modernistas que nela é veiculada, tomando, em especial, os já mencionados nomes de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Ruy Ribeiro Couto e Murilo Mendes. Junto a eles, não há que se esquecer poetas que ficaram de fora de uma narrativa do cânone, mas que lhes são justapostos em termos de circulação, quais sejam, Raposo Denis, Tietê Borba, José Cesário Alvim e Reynaldo Bairão.

Se é verdade que um periódico pode ser lido como forma organizadora no campo da criação e da crítica nos campos literário e artístico, como assinalam Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano<sup>72</sup>, ao se pretender, contemporaneamente, estudá-los em sua relação com a literatura e a cultura, está se tratando diretamente de ler os trânsitos do lugar da literatura no corpo das manifestações culturais e na sociedade. O século XX marca um momento em que, ser que tem uma crise radicalizada, a literatura passa a ter um público cada vez mais específico e especializado, e, nessa perda de lugar social, volta-se sobre si mesma; (des)(d)obra(-se). Nesse sentido, *Anhembi* será lida, aqui, também, nos sintomas que acusa de uma afirmação que Antonio Candido faz em meados da década de 50:

a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito. [...] O poderoso ímã da literatura interferia com a tendência sociológica, dando origem àquele gênero muito de ensaio, construído na confluência da história com a economia, a filosofia e a arte, que é uma forma bem brasileira de investigação e descoberta do Brasil. [...] Ora, nos nossos dias houve uma transformação essencial desse estado de coisas. Deixando de constituir

<sup>72</sup> ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983, p.96.

atividade sincrética, a literatura volta-se sobre si mesma [...]; ao fazê-lo, deixa de ser viga mestra, para alinhar-se em pé de igualdade com as outras atividades do espírito.<sup>73</sup>

*Anhembi* se presta ao estudo do momento de reversão de centralidade da literatura no Brasil. A partir do lugar que a literatura nela ocupa, da revisitação modernista que a revista opera, da ascensão da abordagem cultural e da divisão dos espaços de modo a contemplar a literatura e manifestações outras, até mesmo o cinema, pode-se elaborar uma leitura das mudanças no lugar do literário como fenômeno social. Não se trata de entender a literatura como documento de estudo sociológico, mas sim de buscar ver o lugar que ocupa ela no corpo das manifestações culturais na sociedade, fazendo-o através de um veículo inexoravelmente ligado ao instante, e cuja permanência é dada por modalidades de ficção como a crítica (que toca, em vários pontos, o ensaio e a ficção, em sua despretensão de ser ciência). Como falar (d)o passado? Se o real é irrepresentável, se já se assinala de (nem tão) longa data a crise da grande narrativa, só há possibilidade de falar dele sabendo-se e confessando-se parcial, falho e pleno de espectros: assumindo o risco de ficcionalizar. Trata-se, agora, de construir uma narrativa outra a partir dos cacos e dos escombros que se crêem edifícios, procurando as vertentes de suja água pelo meio das rachaduras, em cuidado e desafio constante, nos rumos do labirinto, com paredes que sobre o indivíduo se projetam de modo a engoli-lo ou barrar seu avanço.

---

<sup>73</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5ª ed. São Paulo: Nacional, 1976, p. 130 e seguintes.

## 2 DA ATIVIDADE DE INDEXAR (OU: DISCURSO DO MÉTODO)

O corpus de que parte este trabalho consiste nas 19 primeiras edições da revista *Anhembi*, que teve circulação mensal, de números entre 1 e 19, publicadas entre dezembro de 1951 e junho de 1952. A investigação teve um início definitivamente aleatório, motivado, de início, apenas pelo interesse do pesquisador por uma grande coleção de revistas antigas alocada no Núcleo de Estudos Literários e Culturais da UFSC. Não sabia eu, ao começar, em 2004, como Iniciação Científica, a ler, indexar e analisar *Anhembi*, diante de que material estava, ou sequer com o que poderia ali me deparar, e quais seriam os caminhos que o objeto e a orientação me sugeririam. Para uma abordagem completa da revista, dentro dos moldes rigorosos de catalogação e leitura em que consiste a metodologia a ser descrita nesta seção, seria necessário muito mais do que o tempo já tomado, e continuidade às pesquisas, com maior abrangência, será dada em nível de Mestrado.

O trabalho de indexação segue a metodologia do Projeto *Poéticas Contemporâneas III*. A leitura de cada texto é acompanhada de um minucioso trabalho de elaboração de resumos, de coleta dos autores citados e de informações catalográficas, tais como ordem de exibição, idioma, título, subtítulo, entre outras, que serão descritas em detalhes a seguir. Todos esses dados são, em seguida, adicionados à Base de Dados *Periodismo Literário e Cultural*, que facilita a pesquisa e o acesso ao acervo do NELIC. Este dispositivo vem sendo complementado por muitos bolsistas que passaram pelo Núcleo desde 1996, com o fito de, por um lado,

mapear periódicos culturais e literários que circulam ou circularam no Brasil, [...]montando um amplo banco de dados informatizado, e, por outro, através da análise deste material, estudar a produção cultural contemporânea, procurando detectar linhagens poéticas, releituras da tradição literária, construção e desconstrução de cânones.<sup>74</sup>

Os campos ali contidos, brevemente mencionados no parágrafo anterior, são os seguintes:

- a) **ordem de exibição:** ordem em que o artigo catalogado aparece na revista em questão. Para a capa, usa-se o número 00. Os demais são indicados a partir de 01.
- b) **idioma:** língua em que o texto se apresenta no periódico. Há duas entradas para esse campo no sistema, tendo em vista a possibilidade de encontrarmos textos no idioma original acompanhados de uma tradução. As siglas que a Base possui para o preenchimento deste campo são: **POR** (Português), **ITA** (Italiano), **ESP** (Espanhol),

<sup>74</sup> Disponível em: [www.cce.ufsc.br/~nelic](http://www.cce.ufsc.br/~nelic). Acesso em 29 dez. 2006.

**FRA** (Francês), **ALE** (Alemão), **RUS** (Russo), **ING** (Inglês), **GRE** (Grego), **CAT** (Catalão). Como há a possibilidade constante de revisão dos campos do Banco de Dados, o aparecimento de algum texto em língua que não esteja incluída na listagem pode ser facilmente sanado. No caso de *Anhembi*, apenas uma entrada em língua estrangeira foi catalogada: o poema *Scocciacó*, em italiano, do poeta Carlo Alberto Salustri (Trilussa).

- c) **entidade coletiva:** campo preenchido com o nome da revista, ou da instituição que a mantém (no caso, *Anhembi*), quando o texto não é assinado por qualquer autor colaborador, ou seja, está sob a responsabilidade da redação ou comissão editorial. É o caso de boa parte das seções cujo nome termina com “30 dias”, na revista em questão. Pode-se, ainda, preenchê-lo quando o texto indexado se tratar de uma entrevista cujo entrevistador não é mencionado.
- d) **título do artigo:** deve ser preenchido com letra maiúscula apenas na primeira letra e nos nomes próprios eventualmente constantes. Em caso de vários títulos agrupados por um principal, deve-se informar apenas este; na sua ausência, incluem-se todos, separando-os por barras transversais (/). Para poemas sem título, transcreve-se o primeiro verso entre aspas e com reticências ao final, por exemplo, "Espero que você nunca mais volte (...)". Textos em prosa que se apresentarem da mesma forma devem ter suas quatro primeiras palavras copiadas nos mesmos padrões: "O livro de Guimarães (...)".
- e) **subtítulo do artigo:** além de subtítulos propriamente ditos, deve-se incluir, entre parênteses, as referências bibliográficas do(s) livro(s) que abordam as resenhas indexadas. O título da obra deve ser indicado entre aspas, pois não é possível utilizar os recursos negrito e itálico na Base.
- f) **páginas:** intervalo de páginas que o texto ocupa. Exemplo: p.64-68.
- g) **vocabulário controlado:** escolhe-se, em um elenco pré-estabelecido, o tipo a que corresponde o texto indexado. Discriminar a tipologia dos textos exige certo aprofundamento teórico, pois cada uma das categorias possui uma definição clara, que não deve ser confundida com a das outras, sob pena de se comprometer a confiabilidade da informação armazenada. Essa tipologia, que foi criteriosamente estabelecida com base nos textos e nas rubricas dos periódicos, é aplicada a todos os textos inseridos na base, indistintamente, e consiste, atualmente (há sempre que se considerar a possível necessidade de se incluir alguma categoria), em uma lista na qual constam os seguintes gêneros textuais: *Apresentação* (texto que introduz, apresenta,

caracteriza o periódico, o(s) autor(es) ou outro(s) texto(s)); *Poema(s)*; *Resenha* (resumo, com comentários, de um livro de qualquer área ou de um espetáculo); *Reportagem* (noticiário sobre determinado assunto); *Cartas do Leitor*; *Correspondência* (carta de valor documental); *Depoimento*; *Entrevista*; *Debate*; *Ficção* (contos, fragmentos de romance, novelas, peças teatrais, crônicas); *Editorial* (texto que contém a opinião do órgão que mantém a publicação); *Informe* (breves informações, notas, erratas, índices remissivos); *HQ/Charge*<sup>75</sup> (histórias em quadrinhos, charges) e *Ensaio*. Estes últimos, bem como as resenhas, subdividem-se em outras categorias, de acordo com o assunto de que tratarem: Antropologia, Bibliologia, Ciência, Comunicação, Cultura (categoria que abarca as artes plásticas, a música, o teatro, o cinema e outros avatares da vida cultural), Economia, Educação, Esporte, Filosofia, História, Lingüística, Literatura, Política, Psicologia, Psicanálise, Sociologia, Teologia.

- h) nome pessoal como assunto:** campo que somente é preenchido quando o texto trata de um autor específico. A título de exemplo, poderia citar a resenha do filme *O transgressor*, dirigido por Alberto Cavalcanti, que teria esse campo preenchido com CAVALCANTI, Alberto. Em textos sobre filmes, optou-se por preencher este campo com o diretor; nos sobre peças de teatro, com o do dramaturgo autor do texto encenado. O nome que aqui constar deve estar também entre os autores citados. Esse campo não é preenchido nas seguintes categorias: Ficção, Poema, Capa, HQ, Charge.
- i) autor(es) colaborador(es):** autor(es) que assina(m) o artigo, selecionado(s) na listagem da Base, que conta com mais de 40 mil nomes, e está em constante revisão. O dispositivo utilizado permite a busca rápida por informações sobre um determinado autor, quer seja ele colaborador, citado ou tenha seu nome como assunto de um texto. Nas entrevistas, deve-se fazer constar o nome do entrevistador e do entrevistado. Nos debates, inclui-se o nome de todos os participantes.
- j) palavras-chave:** cada texto indexado recebe no máximo seis palavras-chave, com a finalidade de facilitar o acesso à informação nele contida. As palavras-chave, assim como os nomes de autores e o vocabulário controlado, são escolhidas em uma lista fornecida pela própria Base. Exemplos: Brasil, Década de 50, Sociedade, Literatura, Poesia. Não devem aparecer em textos dos seguintes tipos: Ficção, Poema, Capa, HQ, Charge.
- k) resumo:** pequeno resumo ou descrição dos textos catalogados. Os nomes de obras

<sup>75</sup> Categoria que foi desmembrada em 2 (HQ e Charge) a partir de 14/11/2001.

mencionados devem aparecer entre aspas. Quaisquer informações complementares, como epígrafes ou notas sobre a publicação, podem ser indicadas entre colchetes. Em poemas, tem se optado por incluir informações sobre métrica e ritmo entre colchetes; nas ficções, uma breve nota em que se informa se se trata de conto, crônica, peça de teatro ou fragmento de romance. Não se preenche esse campo quando se tratar de textos dos seguintes tipos: Capa, HQ, Charge.

- l) autores citados:** o preenchimento desse campo requer muito critério, uma vez que se deve distinguir, nos textos indexados, as circunstâncias em que a aparição de um nome consiste em citação (direta ou indireta) daquelas em que representa mera menção a uma pessoa. Os nomes constantes na base estão sempre na forma que seriam usados para uma referência bibliográfica, como BEETHOVEN, Ludwig Van. Não se coletam autores citados nas categorias Ficção, Poema, Capa, HQ, Charge.
- m) tradutores:** preenchido apenas em caso de se tratar de um texto publicado em outra língua que não sua original. Caso um texto publicado seja traduzido e o nome do tradutor não seja informado pela revista, preenche-se o campo com "sem crédito", para evitar distorções na pesquisa. O cadastro que contém as entradas de tradutores é separado do de autores, e também opera pelo sistema de referência bibliográfica. Exemplo: CARONE, Modesto.
- n) iconografia:** contém as seguintes possibilidades: Cartografia, Fac-Símile, Foto, Fotograma, Gráfico/Tabela, HQ/Charge, Ilustração, Publicidade e Reprodução. Complementando a informação desse campo, há outro, que deve ser preenchido com o título (entre aspas), os créditos e a data do item. Em caso de ausência dessas informações, utiliza-se "s/título", "s/crédito" e "s/d", respectivamente. Exemplo: Albert Einstein, por Lotte Jacobi, 1938. Fotogramas de filmes devem ser indexados com o nome do filme, seguido do nome do diretor e do ano de lançamento. Exemplo: "Psicose", de Alfred Hitchcock, 1960.

O relatório completo de indexação dos dezenove números referidos de *Anhembi* encontra-se anexo a este trabalho de conclusão de curso, gravado em CD-ROM.

### 3 IMAGOS D'ALGUMAS POÉTICAS

Falei de um projeto em *Anhembi*. Por conseguinte, falei de algumas mudanças numa certa situação, que, enquadradas numa espécie de espírito tardo-romântico, conformaram nova idéia de nacional e de Literatura. Essas mudanças repercutiram no gosto artístico, uma vez que se, em 1922, a reação à arte apresentada no Teatro Municipal durante a Semana de Arte Moderna foi de espanto (e, mais do que isso, de reprovação), em 1950, nomes que a ela estavam vinculados já se encontravam em fase de incorporação ao que se entendia como uma nova arte nacional. Alguns episódios em *Anhembi* são emblemáticos para pensarmos essa travessia da transgressão em direção ao cânone, ou da ruptura em incorporação ao modelo. Citarei alguns a título de um percurso prévio ao contato com a poesia propriamente dita, uma vez que se revelam importantes numa aproximação a uma figura que pode ser encarada como poeta e crítico programático de *Anhembi*: Sérgio Milliet.

O primeiro episódio a que me refiro é uma exposição, realizada por Tarsila do Amaral, no início do ano de 1951, intitulada *Confissão geral*<sup>76</sup>. Tratava-se de uma retrospectiva da carreira da pintora, que, apesar de ter dado a Oswald de Andrade a idéia da Antropofagia ao presentear-lhe com o *Abaporu* em 1929, agora entrava numa espécie de “verve memorialista”, ao trazer uma retrospectiva de 85 quadros para o Museu de Arte Moderna, fundado por ninguém menos que Ciccilo Matarazzo. Museu, espaço institucional: Tarsila atravessa a linha entre ruptura e tradição. Ao resenhá-la, a revista diz que suas obras compõem uma espécie de romance artístico de amor ao Brasil, colocando-as como uma espécie de texto coerente, prosaico, coadunado com uma lógica nacional, ligada, outrossim, à expressão e ao pensamento de um sentido fechado na arte, a ser desvendado por eruditos críticos plenos de princípios, como o obliterado crítico de *Anhembi* (que não assina a resenha), ou T. S. Eliot.

#### 3.1 Parênteses culturais

Refiro, aqui, o nome do poeta e crítico inglês porque este, em 1948, resolve que chegara a hora de falar sobre o que poderia considerar cultura. E é a definição de “definição” que figura na epígrafe de *Notes toward the definition of culture*: “poner límites: limitar.”<sup>77</sup> Essas *Notas* trazem uma noção de cultura como uma estrutura orgânica a ser transmitida, fracionável em locais (ou regionais) e incompatível com o igualitarismo. Ora, Eliot entende a

<sup>76</sup> ANHEMBI. Confissão geral de Tarsila. *Anhembi*. v. I, n.3. São Paulo: Anhembi, fev. 1951, p.558-560.

<sup>77</sup> OXFORD English Dictionary, apud ELIOT, T.S. *Notas para la definición de cultura*. Trad. esp. de Félix de Azúa. Barcelona : Bruguera, 1983, p.5.

“cultura superior” como fenômeno forjado por elites, e que existe em oposição a culturas “inferiores”, havendo uma relação de dependência entre a cultura de um indivíduo, a de um grupo (ou classe) e a da sociedade. Mas, haja vista a fragmentação dos saberes no advento da modernidade, o “indivíduo culto”, qual seja, aquele que transita bem por entre os diversos gostos e práticas de um determinado grupo social (o mais alto), tornara-se “um fantasma”. Ora, o projeto de “elevação da cultura” do Brasil, a que Duarte visava através de *Anhembi*, torna-se um tanto quanto utópico frente a esses pressupostos, além do que, se considerarmos a cultura como fenômeno regional, propagar uma cultura de unidade nada mais é senão tentar dar uma Nação a um Estado sem povo como o brasileiro. Ou, em outras palavras, fazer de um regional um universal. Não é impossível que Paulo tenha lido essas notas, uma vez que a revista dá conta de que acompanhava ele os lançamentos de ensaios do autor de *The waste land*, por resenhar seus ensaios sobre Shakespeare (na edição de número 2) e Dante (na de número 5). Duarte, constatando, com Eliot, que estariam num período em que a cultura, supostamente, se deteriorava, elabora um projeto de “elevação”. Complementa essa constatação de uma diretriz erudita o texto *Triste vida*<sup>78</sup>, em que, apesar de se tecerem elogios à estação de rádio do Ministério da Educação e Cultura por buscar contribuir com a "educação do povo", através de uma programação sem comerciais, sem novelas e sem "música popular" (choro, samba e marchinhas), a revista critica duramente a entrada do *jazz*<sup>79</sup> no repertório daquela. Ora, em um paradigma do alto, como considerar o que ocupava a baixa "vala comum" do popular? Torna-se necessário, pois, ponderar o que se considera como “alto” e, por oposição, “baixo”.

Um contraponto interessante a essa noção de cultura pode ser tecido a partir das reflexões de Raymond Williams. Ao pensar uma “sociologia da cultura”, em *Cultura*, o autor retoma a idéia de que seria ela um processo, em sua gênese, de cultivo ativo, criação e reprodução, reportando-o, em seguida, à sinonímia de “espírito” (palavra muito cara a *Anhembi*), como um “modo de vida global”<sup>80</sup>. Reconstruindo uma história do termo, Williams observa que, no uso mais geral, passou este a ser ligado a um “cultivo ativo” da mente (ligando-se a um “estado mental desenvolvido”), os processos em que este se constrói e os meios desses processos, entre os quais estariam as artes e o trabalho intelectual. Chega-se à noção de que seria ela “o sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem

<sup>78</sup> ANHEMBI. Triste vida. *Anhembi*. v. III, n.º08. São Paulo: Anhembi, jul. 1951, p.296-298.

<sup>79</sup> É interessante notar que o *jazz* e o samba parecem ter vencido a briga. Afinal, não só caíram em um gosto elitizado, como hoje são objeto de estudo de especialistas. Entretanto, em *Anhembi* alguns textos já começam a apontar para uma apropriação do *jazz* pelo erudito. (Cf. ANHEMBI. A música do porvir. *Anhembi*. v. III, n. 08. São Paulo: Anhembi, jul. 1951, p.383-385.

<sup>80</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p.10.

que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada.”<sup>81</sup> Nada intrínseco a um determinado conjunto de valores, crenças, gostos, faz com que ele seja melhor ou pior do que outro. A atribuição deste lugar de altura a uma cultura parte do fato de ter sido ele elaborado por elites ligadas às altas classes. Alta cultura, alta classe, cujo modo de vida (visto como mais do que uma suma de atividades), o que inclui o trabalho artístico e intelectual, entre tantas outras práticas, *Anhembi* perpetra Brasil adentro (e afora). A idéia de cânone encontra-se ligada a um determinado conjunto de valores que deveriam, dentro do proposto por Eliot, ser perpassados das elites para as massas. Mas que preceitos artísticos norteiam esse cânone, e que autores *Anhembi* escolhe em seus primeiros números? Quem, em contrapartida, fica de fora?

### 3.2 Pelo avesso

Afora o parênteses já aberto, um outro, pelo avesso, para uma “advertência de Delacroix”<sup>82</sup>, que auxilia um pensar da arte em *Anhembi*, e mesmo pode ser útil para ser posto em relação com os pontos de contato que possuem as idéias norteadoras de Milliet na crítica de artes plásticas e de poesia. Passado o afã das vanguardas do início do século XX, as inovações por estas trazidas parecem estar em vias de institucionalização. Entretanto, nem tudo se incorpora ao gosto elitista, e Carlo Carrà dirá, retomando Delacroix, que “todo exagero carece de significado”. Ora, impugnações ao delírio<sup>83</sup> que se direcionam a compreender uma “evolução artística”, o que parece ter, novamente, um eco de Eliot e sua relação entre tradição e talento individual. “O bom artista é aquele que tem talento suficiente para reconhecer sua inserção na tradição”, seria uma paráfrase possível para *Tradition and individual talent*, ensaio de 1919<sup>84</sup>. Apesar de a revista contar com a colaboração de modernistas, parece que certo modernismo é visto com reservas, reservando-se bom lugar àquele que se insere, de alguma forma, numa tradição que vem do passado. A revista é contra posicionamentos “modernosos”, ou seja, que abdicuem da produção ulterior para considerar como boa apenas a do século XX, então em seus meados. Diz que a arte é sem tempo, e

<sup>81</sup> Ibid., p.13, grifo do autor.

<sup>82</sup> ANHEMBI. Uma advertência de Delacroix. *Anhembi*. v. II, n. 6. São Paulo: Anhembi, mai. 1951, p.574-576.

<sup>83</sup> De-lirar, sair da lira, do traço do arado, arado que faz versura, versura que determina o verso, verso cuja possibilidade de *enjambement* (quebra e retorno) é, para Agamben, o que caracteriza a poesia. (Cf. AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*. n. 1. São Paulo: Alpharrabio, 2002.) Concepção de poesia que dista muito das defesas do lirismo (ligado à lógica metafórica do Estado) que vemos nas páginas de *Anhembi*. Na revista, Mário vence Oswald. Veremos o porquê.

<sup>84</sup> ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, p. 37-48.

desconfia de uma arte inteiramente nova, pautada na forma pura (ou na força, palavra ainda não usada), que se liberte do ilustrativo e do naturalístico. Ora, parece que estamos diante de uma renúncia às voltas da arte por sobre si mesma e de uma reivindicação da representação. Outrossim, estamos, ainda, nas prévias de chegar ao Brasil o debate que já se ensaiava entre os ditos pós-estruturalistas, que viria a se acirrar com figuras como Barthes, Deleuze, Derrida, Foucault, entre outros, mas que já fora prefigurado por figuras como Nietzsche, Heidegger e Bataille. Este último nos remete a pensar o surrealismo, que, aliás, não fica totalmente ausente de *Anhemi*: não só se noticia a ida de Buñuel a Cannes<sup>85</sup>, mas também se publica um texto de Mogura intitulado *É preciso recomeçar o surrealismo*. Por um lado, a figura de Buñuel, um tanto quanto controversa, por ter se ligado, em um primeiro momento, a Dalí, para depois engajar-se na ala comunista do movimento, passando por uma atuação junto a Nelson Rockefeller, e uma travessia para dentro das instituições marcada pelos prêmios de Cannes. Por outro, na reivindicação de Michaux contra Breton realizada por Mogura (certamente um pseudônimo, pois não consegui encontrar, até o presente momento, qualquer referência a seu nome), que considerava que o rumo que o segundo estava procurando impor ao surrealismo o levaria justamente para onde ele não deveria ir: em direção a uma ética, que tentava resolver a antinomia entre um universo de vácuo nas formas e um mundo de correspondências<sup>86</sup>. Arte de louco é loucura?<sup>87</sup>

### 3.3 De volta aos episódios

A posição retrospectiva de Tarsila nos remete a um outro pintor que realizou, no período resenhado, uma exposição em que procurava apresentar um “panorama” de sua

<sup>85</sup> Cf. DUARTE, Benedito J. Luis Buñuel em Cannes. *Anhemi*. v. III, n. 08. São Paulo: Anhemi, jul. 1951, p.387-389. Este colaborador, aliás assíduo na revista, chega a aventar a vinda de Buñuel para o Brasil, como propulsão ao desenvolvimento de nossa indústria cinematográfica. Ainda que já houvesse o mexicano sido obrigado a desfazer seus vínculos com Rockefeller em virtude dos escândalos que o envolveram com a publicação de *La vida secreta de Salvador Dalí*, em 1942, o fato parece interessante para pensar as relações estabelecidas pelo Brasil, através de Rockefeller, com os Estados Unidos.

<sup>86</sup> MOGURA. É preciso recomeçar o Surrealismo. *Anhemi*. v. III, n. 08. São Paulo: Anhemi, jul. 1951, p.369-372.

<sup>87</sup> Alusão a um texto sobre a Exposição de Artistas Alienados, em que a revista discute a atemporalidade da arte produzida por pacientes psiquiátricos, produzindo fora de programas racionais, ou seja, "fora de tempo e de estilo". (Cf. ANHEMIBI. Arte de louco é loucura?. *Anhemi*. v. III, n. 08. São Paulo: Anhemi, jul. 1951, p.365-366.) Há que se notar que Osório César, que se casou com Tarsila após esta ter se separado de Oswald, atuou como médico psiquiatra nessa mesma instituição psiquiátrica, e dedicou atenção especial em alguns de seus escritos, ao trabalho artístico dos internos. A questão que resta da leitura de seu trabalho atenta duramente contra o estatuto construído pela cultura racionalista ocidental para a obra de arte, uma vez que nos impõe pensar o que poderia fazer com que a produção daqueles “loucos” é menor, diferente ou digna do rótulo de “arte de louco”. A título de contra-exemplo ao conceito de arte crivado pela instituição, vale lembrar que o consagrado Antonin Artaud produziu a maior parte de sua obra justamente como interno de um sanatório. O que faz dele um autor e de Febrônio, interno de Juqueri que tem poemas analisados por César, apenas um alienado em terapia?

produção: Vittorio Gobbis<sup>88</sup>. A coincidência (incidência conjunta, mas talvez não somente fortuita) de que ambas as exposições foram realizadas no Museu de Arte Moderna, aliada ao fato de que o pintor italiano, que viera radicar-se no Brasil em 1924, fez parte da Sociedade Pró-Arte Moderna, nos remete, novamente, a pensar na relação posterior entre modernismo e instituição, e na canonização dos valores vanguardistas. Mario de Andrade diria, sobre a vinda de Gobbis para o Brasil, que a presença "no ambiente paulista, de homens capazes de conversar sobre as diferenças de pincelada de um Rafael e de um Ticiano e sabendo o que é ligar uma cor à sua vizinha, veio mansamente destruir o nosso analfabetismo pictórico como o apriorismo sentimental dos casos"<sup>89</sup>. Eis o nosso modernista-estadista-modelo falando, novamente, do valor do conhecimento da técnica em arte, realçando a faceta da transgressão já feita que diz respeito à incorporação da norma. Para transgredir, era necessário primeiro conhecer, incorporar a lei, o modelo de composição; mas, e depois de tudo transgredido, e depois da transgressão canonizada, da nova instituição montada, o que fazer? Perdendo sua potência contestativa, as inovações modernistas acabam tornando-se modelos de composição, *dejà-vus* repetidos ao ponto do clichê, componentes de uma espécie de inconsciente ótico (à Benjamin). Como devolver potência às imagens, para retomar a pergunta intermitente da leitura feita por Raúl Antelo em *Potências da imagem?*

*Anhemi* considera que a Semana de 22 abriu uma transição na arte brasileira, o que é inegável. Essa transição é associada, em várias páginas, com uma espécie de Renascimento, posto em analogia com o que fizeram Michelangelo e tantos outros artistas na Itália a partir do século XIV, e que pode ser lido de maneira paralela ao que disse Mário de Andrade sobre Gobbis e sua relação com Ticiano e Rafael, citada anteriormente. Não só na resenha da biografia que Papini escrevera para o autor de *David* se mencionam certos paralelos a respeito<sup>90</sup>, mas também num texto sobre Lasar Segall, intitulado, sugestivamente, *Segall ao encontro da nova Renascença*<sup>91</sup>. Ainda que pensemos, por um lado, o Renascimento como

<sup>88</sup> ANHEMBI. Panorama de Gobbis. *Anhemi*. v. III, n. 07. São Paulo: Anhemi, jun. 1951, p.165-167.

<sup>89</sup> ANDRADE, Mário de, apud LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. Perceba-se como a fala de Mário, além de remeter a uma tradição pré-moderna, se é que assim se pode chamar a produção renascentista, centra-se bastante no dito "artesanato", de que já se falou alhures ao referir sua conferência *O artista e o artesão*. Seria esse artesanato, também conhecido por técnica, o crivo diferenciador da arte e da não-arte, ou ainda, da boa e da má arte? O artista teria, então, que incorporar a norma para poder ser transgressor e, por conseguinte, produzir algo bom? Ou, feita a transgressão dos "heróis" que retiraram a arte brasileira de uma estagnação nem tão patente, o que se havia de fazer era "rezar" por um novo "missal"? Lembro, novamente, do apagamento de parte da produção do século XIX e da República Velha promovido pelo cânone inicialmente conformado por certo Modernismo como estratégia de afirmação e de criação de uma genealogia para suas inovações e o programa artístico, político e cultural que visava a implantar.

<sup>90</sup> ANHEMBI. Papini e Michelangelo. *Anhemi*. v. II, n. 6. São Paulo: Anhemi, mai. 1951, p.551-553.

<sup>91</sup> ANHEMBI. Segall ao encontro da nova Renascença. *Anhemi*. v. II, n. 4. São Paulo: Anhemi, mar. 1951, p.183-186.

algo de base clássica, ou seja, de retomada de um modelo pregresso, podemos, salvaguardadas as devidas proporções, pensar, da mesma forma, o movimento moderno como uma tomada de modelos exteriores, mormente os das vanguardas européias. Se antes, todavia, se resgatou um elo com o passado, o Modernismo parece estar todo o tempo correndo atrás do “atraso” do Brasil em relação ao relógio da “civilização”, tentando se alinhar com o que havia de mais novo na Europa<sup>92</sup>. Mas sua natureza é romântica, e o indivíduo é posto, novamente, acima do modelo. Entretanto, se, por um lado, a busca é sempre de ruptura, de afirmação do novo, por outro, podemos tomar Clovis Graciano e Milton da Costa, que têm exposições resenhadas em *Anhemi*, e que, trazendo da Itália incorporações que os textos da revista lêem como clássicas, as quais acabam por fazer de sua arte "um espetáculo de suprema elegância"<sup>93</sup> que poderia crescer através do contato com outras formas do passado<sup>94</sup>. Ambas as exposições aconteceram na Galeria Domus, fundada em 1946, que foi, durante vários anos, espaço preferencial de exposição de artistas modernos. Já na resenha da exposição de Tiepolo, que estava acontecendo em Veneza (e temos aqui, novamente, a sintonia de *Anhemi* com a Itália), o que se procura ler é a maneira como este poderia ser lido como um precursor da modernidade ainda no século XVIII, principalmente de Goya, lendo no que aquele se distancia do Barroco e se aproxima de uma locução moderna. Entretanto, há quem leia, também, a maneira como o espanhol distancia-se dos gestos "eloqüentes" do italiano, em direção a uma perda de "claridade da linguagem"<sup>95</sup>. Leituras de tradição.

### 3.4 A marginalidade centrada de Milliet: dados, panorama e programa

(A imagem é a porta de entrada.) Fragmentado geometricamente, construído em forma, com a mão levemente lassa e o olhar que mira a margem: em um retrato pintado por Tarsila do Amaral, um ano apenas após a Semana de Arte Moderna, azul à Picasso, Milliet se oferece ao olhar, e perante ele (se) constrói, faz imagem de si, faz de si imagem. O rosto,

<sup>92</sup> A respeito da relação da arte da periferia com a do centro, vale destacar dois textos fundamentais. O primeiro, *Literatura e subdesenvolvimento*, de Antonio Candido, publicado no primeiro número da efêmera (porém não de pouca importância) *Argumento*, trabalha a noção do “subdesenvolvimento” da literatura produzida fora do centro a partir da idéia da consciência dessa mesma condição. O segundo, *O entrelugar do discurso latino-americano*, de Silviano Santiago, pensa a relação a partir do viés da antropofagia, que abriria para a produção brasileira a vantagem de não ter uma tradição tão fortemente arraigada quanto a Europa tem sobre a sua, o que abriria a vantagem do jogo com os elementos das culturas “bárbara” e “civilizada”, e, justamente a partir dele, a produção da diferença.

<sup>93</sup> ANHEMBI. Milton da Costa. *Anhemi*. v. III, n. 08. São Paulo: Anhemi, jul. 1951, p.368-369.

<sup>94</sup> ANHEMBI. Clovis Graciano. *Anhemi*. v.III, n. 08. São Paulo: Anhemi, jul. 1951, p.367-368.

<sup>95</sup> SYLVESTER, David. *About Modern Art*. Disponível em: <<http://www.artchive.com/artchive/G/goya.html>>. Acesso em 12 jun. 2005.

espaço político, portatibilizado, feito *ritratto*, remete ao indivíduo que faz panorama, catálogo, antologia. Mas que enigma se desvela nos olhos quase vítreos do quadro, nos olhos sorridentemente boêmios de quem ensinava tango para sobreviver em Paris e desembarca em Miami em 1943, voltando ao Brasil já reconhecido como crítico<sup>96</sup>, lugar *de juízo*, ou nos olhos por detrás da mesa de diretor de Biblioteca, lugar de instituição e de (re)tradição? A máscara, marca do morto, perdida entre registros, evoca agora um sendeiro ficcional por onde se desvele que tipo de marca esse mesmo olhar deixa, tomado aqui na metáfora do olho (de que não se pode deixar de duvidar), ao atravessar pelo centro e pelas margens as realizações da arte moderna. Ficam algumas indagações que podem servir de ponto de partida a um itinerário ou a uma cartografia de que se desconhece a chegada (ou mesmo se há chegada, pois não se trata de mistério, de verdade a ser revelada), mas vale pelo percurso. Qual o tipo de correspondência entre Modernismo brasileiro, modernidade e modernização que se pode traçar a partir de Milliet e, mais do que isso, através da colaboração do poeta e crítico com *Anhemi*, tomando como base os dois primeiros anos de circulação da revista? É possível ler alguma teoria da modernidade em suas apreciações de cunho historiográfico da arte moderna e modernista? Qual a matriz que fomenta suas categorias críticas, em que ponto a arte tange suas preocupações, ou outras preocupações se tornam conjugáveis à arte em suas escrituras visível e invisível?

Seria ingênuo pensar que a arte o toca no âmbito estritamente artístico somente por se tratar de um poeta. Suas incursões pela arte, de fato, teriam sido gestadas por seu contato, em Genebra, com um grupo de artistas e poetas exilado “em país neutro” dos conflitos da Primeira Guerra Mundial, e se deram, fundamentalmente, através da poesia. Soulié do Amaral<sup>97</sup> traça para Milliet, como amigo que se diz (e discípulo que sua diferença de idade em relação a ele revela e que sua construção textual denuncia), um panorama biográfico em que ressaltam os contatos franco-suíços do poeta que se faria crítico, e duas revistas que participariam de uma conformação que, no Brasil, atirá-lo-ia nos braços do Modernismo<sup>98</sup>. Em *L’Eventail* (1917) e *Le Carmel* (1918), Milliet, ao lado de Romain Rolland, Stefan Zweig,

<sup>96</sup> Tomo, aqui, uma foto publicada na Revista Globo, presente no volume sobre Milliet mencionado adiante, organizado por Lisbeth Rebollo Gonçalves, à página 73.

<sup>97</sup> AMARAL, Carlos Soulié do. Sérgio Milliet, cem anos, sem limites. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Sérgio Milliet – 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: Associação Brasileira dos Críticos de Arte / Imprensa Oficial, 2004, p.39.

<sup>98</sup> Milliet foi participante da Semana de 22. Sua aproximação com os modernistas data de seu retorno ao Brasil, tem por emblema o fato de que um poema seu em francês (*L’Oueil-de-Boeuf*) foi lido por Mugnier na Semana. Depois disso, são sintomáticos sua colaboração com as revistas *Klaxon*, *Terra roxa*, *Estética*, *Clima* e *Planalto*, sucessivas figurações de um programa começado pelo Modernismo paulista, e o lugar que cava na cena cultural da cidade através das instituições em que passa a ser agente de políticas culturais.

Charles Baudouin, Verhaeren e Karl Spitteler<sup>99</sup>, não só, mas também de nomes que viriam a se tornar mais conhecidos, como Apollinaire, Mallarmé, Valéry, Claudel, Gide e Breton, afirma um passo para uma caminhada em direção à arte, que passaria não somente pela criação, mas fundamentalmente pela crítica e pelas instituições. Diretor da Biblioteca Municipal, presidente de três Bienais (a segunda, a terceira e a sexta), da União Brasileira de Escritores e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, diretor da Divisão de Documentação Histórica e Social do Departamento Municipal de Cultura de Mário de Andrade, além de fundador da Associação Brasileira de Críticos de Arte: essas posições o conectam não só, por um lado, com as construções institucionais por que foram responsáveis os modernistas em uma agenda de ação vinda do Romantismo, que se projeta para muito além do momento dito destrutivo da vanguarda, a qual já porta em seu bojo o germe de uma nova construção, de ordem diversa da progressiva, mas também, por outro, com uma contraface menos nacionalista desse mesmo Modernismo, qual seja, o universalismo, ou a participação em um plano de conformação de uma imagem de Brasil para importação. Dessa última se pode tomar como emblemática a realização das Bienais, “certames” da arte universal, em que se procura um lugar para a arte “brasileira” dentro da “grande arte” européia e ocidental, o que pressupõe, é claro, a existência *per se* dessas categorias ficcionais, mas que também participam da inserção da arte num mercado de trocas de que seria preciso buscar, se pensarmos como o Agamben de *Profanaciones*, uma saída pela profanação, uma efetiva reaproximação do objeto fetichizado em meio a tantas imagens estéreis.

As primeiras revistas “de Milliet”<sup>100</sup> talvez<sup>101</sup> marquem um destino que redundaria na sua colaboração constante (e mesmo legível como programática) em *Anhembi*, revista de seu

<sup>99</sup> Este, de acordo com Lisbeth Rebollo Gonçalves, viria a ganhar, já em 1919, período em que ainda colaborava com *Le Carmel*, o Prêmio Nobel de Literatura, como defensor do “discurso coloquial” e da “liberdade de expressão”, que vêm a compor o horizonte com que Milliet se encontrará dentro do Modernismo no Brasil. (Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Cronologia. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Sergio Milliet – 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*, op. cit., p.164.) Por outro lado, essas “transgressões” já se encontram com uma concepção canônica justamente por serem laureadas pela Academia Sueca.

<sup>100</sup> Não exatamente suas, como não exatamente foi ele um poeta suíço, ainda que o incluía Mugnier em um *Panorama da poesia contemporânea na Suíça francesa*, que publica no sétimo número de *Anhembi*. Ao falar sobre a animação literária promovida por Jean Violette, Mugnier diz que foi no grupo deste que “Sérgio Milliet, quando estudante na Universidade de Genebra, fez suas primeiras armas e sofreu as primeiras críticas dos seus poemas em francês; e foi também sob a égide desse grupo que ele publicou o seu primeiro volume de poemas – que teve a honra de prefaciar – e que iniciou, em suma, a brilhante carreira que devia ser a sua.” (Cf. MUGNIER, Henri. Conhecimento da Suíça II: Panorama da poesia contemporânea na Suíça francesa. *Anhembi*. v. III, n. 7. São Paulo: Anhembi, jun. 1951, p.213.) A idéia de panorama como quadro retoma uma reflexão derridiana já referida, e que retorna.

<sup>101</sup> O limiar de estar sempre a tratar de ficções, e de erigir uma série de outras tantas ficções sobre elas, colecionando, coligindo e armando os cacos da barbárie com a frágil cola que sempre os deixa novamente serem reconstruídos em forma diferida, faz desse exercício uma constante do “talvez”. As modulações da dúvida que retarda uma resposta estarão sempre em ecos retardados ao longo do texto: marcas de uma tentativa de fugir da busca de um grau zero da ideologia que possivelmente me faria fascista.

cunhado Paulo Duarte, de inspiração marioandradina, tributária antológica do Modernismo institucional que desempenha papel-chave em seu processo de canonização. O periódico, ao se propor como antologia e como roteiro de penetração cultural, conforma um caráter bífido que faz dele não só um florilégio armado com o “melhor” do Modernismo e com o passado e a cultura que convém a este, em um plano confessadamente elitista, por se afirmar alto, mas também aspirante a popular, o que tentaria fazer por vias pedagógicas, na construção de uma nacionalidade para além dos “regionalismos”, como vimos.

Disse que a participação de Milliet em *Anhembi* pode ser lida como programática. Esta é feita em termos de crítica, nos dois primeiros anos da revista, através de uma série de textos de crítica de poesia, que tocam a historiografia, configurando um cânone que opera fortemente dentro da própria revista. Trata-se de cinco ensaios contínuos, publicados consecutivamente entre dezembro de 1950 e abril de 1951, como partes de uma coleta (ou coleção) de *Dados para uma história da poesia modernista*, situando-se esta última num recorte que vai de 1922 a 1928, período que parte da Semana de Arte Moderna e se encerraria na criação da Antropofagia. Entretanto, se formos pensar uma série que configura Milliet como crítico, aposto que lhe dá Antonio Candido no título do ensaio que dedica a ele em 1978, na cronologia elaborada por Rebollo Gonçalves, nenhuma menção é feita à publicação desses textos em *Anhembi*. Apenas se fala, em 1952, da publicação, através do MEC<sup>102</sup>, de um *Panorama da moderna poesia brasileira*, mas nenhuma menção se faz ao fato de que este consiste em uma compilação dos *Dados* veiculados dois anos antes.

Antes de propriamente visitar os textos já referidos, participantes de um movimento maior de revisão do Modernismo, cabe pensar a posição judiciosa de Sérgio Milliet como crítico. Se a palavra imbrica em si própria um juízo, uma deliberação, e, fatalmente, uma perda, para lembrar das reflexões de Barthes a respeito do termo, em *Délibération*, é justamente através dela que Antonio Candido se liga ao “patriarca”. Heloísa Pontes, em sua análise da revista *Clima*, espaço fundamental de configuração, de ensaio e de projeção crítica para Candido e seu grupo de amigos, assinala como Milliet, no grupo de 22, pode ser visto como um dos que veio a contribuir na configuração do ensaísmo que a partir de Candido

---

<sup>102</sup> Erro editorial: não se tratava, ainda, de Ministério da Educação e Cultura, mas do Ministério da Educação e Saúde, como ainda se chamou até 25 de julho de 1953, ano em que o próprio Getúlio, no âmbito de sua reforma ministerial, desdobrou-o em duas pastas. É interessante a ambivalência que faz com que, ao mesmo tempo, Getúlio tenha afastado Mário do Departamento Municipal de Cultura em 1938, bem como cortado as verbas para a Divisão de Documentação Histórica e Social em que Milliet trabalhava, e uma das instituições ligadas ao Estado de que ele próprio era cabeça, em 1952, ainda que então aclamado pelo voto democrático, publique um ensaio da mesma pessoa (a mesma?) que teve suas pesquisas interrompidas por intervenção sua.

passa a ser dominante na crítica literária feita no Brasil<sup>103</sup>; estaria ele, juntamente com Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux, no limiar de saída de uma crítica impressionista para uma de base acadêmica. Entretanto, como se verá, os respingos do impressionismo estão ainda muito presentes em Milliet, que muda de posição, mas não deixa de ter sido e de ser um artista modernista, e de estar ativando, ao falar sobre o Modernismo, o dispositivo ficcional da memória, em que se misturam o fingimento e o acontecido, a lembrança e o esquecimento.

Candido assinala, a respeito do ser crítico de Milliet, a importância do *Diário crítico*, talvez sua obra mais conhecida, dez volumes publicados ao longo de sua vida, que, a um só tempo, tocam o pessoal, o apontamento, a memória, de que já se falou, mas se projetam em direção a outra forma de *journal*, o de circulação diária, uma vez que se configuram paulatinamente no exercício diário na *Folha de São Paulo*. Aqui se conjugam o âmbito mais íntimo da escritura, em que Candido associa Milliet a colegas de cidade suíça como Constant e Amiel, e o informe diário, o compromisso de “verdade” e agilidade e a orientação do gosto de que se imbuí a atividade diária da crítica. Trata-se, sim, de “uma personalidade penetrando problemas literários”, como nunca deixa de ser o exercício da atividade crítica, por mais ou menos consciente que este se mostre do ônus e do bônus que isso representa; entretanto, a idéia de uma “mensagem de homem a homem” que estaria na crítica de Milliet, para Candido, bem como a falta de obrigação de julgar que este assinala no trabalho daquele, nos parecem vedadas, por serem frutos de uma concepção autonomista, comunicativa e pedagógica a que cabe olhar com desconfiança<sup>104</sup>.

O texto de 1978, reeditado por Lisbeth, ainda coloca Milliet mais como um crítico que “não se organiza inicialmente em função das obras que tem pela frente; mas seu espírito é crítico antes do contato com as obras, e por isso ele se dirige a elas de uma certa maneira. Ou por outra: o modo crítico é o seu modo inicial de ver a vida e as obras.”<sup>105</sup> Ora, parece operar aqui uma cegueira em relação ao crivo do Modernismo institucional que se imbuí à visão valorativa de Milliet, que não consegue suspender, em seu contato com a obra de arte, as noções de nacional, de cronologia, de autor. Isso sem contar que uma leitura mais atenta dos *Dados* dá a ver até mesmo uma espécie de linearidade formal no trato, uma construção narrativa (no sentido talvez mais corriqueiro da palavra) para cada voz poética analisada. Seu “modo inicial de ver” vem calcado na Sociologia, na Antropologia, e, se tem o mérito de suplantar as especializações, e de procurar ver o fenômeno literário em correlação com outras

<sup>103</sup> Cf. PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.101.

<sup>104</sup> CANDIDO, Antonio. Sérgio Milliet, crítico. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.), op. cit., p. 25.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.22.

séries, não consegue deixar de julgar, ainda que Candido considere a crítica de Milliet como “assistemática” e de “fé sem certeza”. Candido vê em no autor dos *Dados* o mérito de um relativismo que faz da arte e da literatura uma tábua de salvação ao cientificismo e o valor de uma diferença constante de si para consigo e da dúvida que sempre o espreita, uma vez que Milliet, em lugar de ter consigo um aparato teórico, seria um homem de ato crítico. Estaria aí uma brecha de leitura que nos permitiria enxergar nesse ensaísmo uma escrita ficcional com caractere sociológico, este próprio legível como outra forma de ficção em cruzamento? Ou a afirmação da primazia de um valor, em última análise, de um pai, que configurou a partir da Sociologia um vocabulário com que tratar a arte?

Candido enxerga um programa ondulante na crítica de Milliet, e uma reserva a classificar que, a meu ver, parece entrar em choque com a rotulação de “marginal” que este atribui a diferentes artistas ao longo da modernidade em *Marginalidade da pintura moderna*. Além disso, nessa mesma observação, ressaltam as tensões em torno da própria dúvida, como necessidade ou como perigo, ou as em torno das idéias de participação social ou isolacionismo aristocrático do artista, drama que Candido resolve sob o signo de que, em Milliet, há uma “flutuação deliberada” que resulta num respeito às possibilidades do objeto e à rotação de ângulos de visão a ser estabelecida em torno dele. Entretanto, não parece que seja possível pensar aí, com Octavio Paz, um universo de signos em rotação, uma vez que, se se diz abrir mão de uma “estética”, não é abolido, contudo, um “juízo segundo o programa do autor”: a autoridade e o juízo de valor são preservados inclusive no retrato que Candido faz de si ao retratar o outro. Com efeito, o reivindicador brasileiro de Paz seria Haroldo de Campos, que, em *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*<sup>106</sup>, usa o título do livro de Paz para tratar de Mallarmé como um membro de um planetário conjugado ao Barroco que teria configurado a poética concretista. No livro de Octavio Paz, é a imagem que surge como algo que “aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si”<sup>107</sup> Indaga-se o autor, ainda, no ensaio que dá título ao livro, se “será uma quimera pensar em uma sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja a palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora.”<sup>108</sup> A reconciliação do poema com o ato, com a palavra vivida, é, para Milliet, da arte com a comunidade, que terminaria a condição marginal do artista em uma nova comunhão.

<sup>106</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, s/d, p.247-248.

<sup>107</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Série Debates. 2ª ed. Trad. de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, s/d, p.38.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.95.

No âmbito de uma discussão como esta, o gosto não poderia se pôr fora de questão, uma vez que o crítico, dentro desse ideal dialético, que entende o presente como evolução de um passado homogêneo e linear em que eventualmente aparecem figuras “fora de seu tempo”, terá justamente o papel de orientá-lo, ou de catequizá-lo a seus padrões. Isso se fará, para Candido, em Milliet, através de um trabalho racional que “justifica o entusiasmo” detonado por uma “centelha expressiva”. Reivindicações, pois, do papel da *aesthesis*, que redundará numa identificação e numa “revelação”, entendida aqui como elemento de conformação de uma identidade, o que nos devolve ao pensar de um Estado, de uma nação, das instituições representativo-metafóricas.

A crítica de Milliet, para Candido, “se ensaia em público”. Ora, tomar em mãos o *Panorama da moderna poesia brasileira*, cujo nome não só fia a circunscrição de um território, a tomada por verdadeiro e natural de uma ficção de um particular em oposição a um universal (há um Brasil, para que haja uma poesia brasileira), mas também se insere na idéia representativa dos quadros, dos panoramas, dos *tableaus*<sup>109</sup>, pressupõe tomar em mãos o palimpsesto de seus prototextos: os *Dados para uma história da poesia modernista*, que, nos trânsitos existentes em seu título nas cinco partes em que são publicados, já dão a ver as hesitações e percursos do próprio crítico; *Marginalidade da arte moderna*, conferência que Jacques Leenhardt, em seu texto no volume de Gonçalves, assinala ter Milliet proferido em 1948<sup>110</sup>, por ocasião do primeiro congresso da Associação Internacional dos Críticos de Arte, apresentada em francês; e *Marginalidade da pintura moderna*, ensaio publicado em livro em 1942 pelo Departamento Municipal de Cultura, já não mais sob a égide de Mário de Andrade.

Seria possível ler nessas progressivas reescrituras diferidas que postas em uma série conformam uma leitura da crise metantropológica da arte uma reativação de um princípio horaciano que desde Lessing se vem negando dentro da crítica artística, o *ut pictura poiesis*? A prerrogativa de que uma aproximação entre artes plásticas e literatura, entre imagem e poema, que parte de um entendimento de que este também é imagem, na medida em que se caracteriza pelo corte e pelo retorno diferido, é a negativa do princípio de que estas se oporiam na medida em que “O curso do tempo é da alçada do poeta, assim como o espaço diz respeito ao pintor.”<sup>111</sup> Se implodirmos, através da postulação de uma quarta dimensão, com

<sup>109</sup> E aqui o retorno da pergunta de Jacques Derrida ao escrever o verbete *Mallarmé* para o *Tableau de la poésie française*: Há um lugar para Mallarmé num quadro da poesia francesa? Num quadro? Da poesia? Francesa? Três construções, três artifícios que se há de desnaturalizar para encontrar o que de potência se lhes pode infundir pelo viés da falsidade rasgada, do anacronismo deliberado e da atribuição errônea já tão caros ao Menard borgiano.

<sup>110</sup> LEENHARDT, Jacques. Sérgio Milliet e olhar etnológico. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo, op. cit., p.61.

<sup>111</sup> LESSING, Gotthold Ephraim, apud LICHTENSTEIN, Jacqueline (ed.). *A pintura*. Vol. 4: O Belo. São Paulo: Editora 34, 2004, p.96.

Einstein, a oposição entre tempo e espaço; se não entendemos o passado como algo dado, mas como armação cristalizada em um agora, como Benjamin; se postularmos que tempo *é* (rasura) espaço, minamos também essa oposição, e podemos procurar na poesia imagens, e na pintura, temporalidades, na palavra, espaços, na arte, uma tatilidade vedada. E poderemos, ao olhar para o Modernismo, encontrar, onde ele nos quer vedar um *plus ultra*, onde ele nos quer obrigar a optar, uma zona do neutro, uma escritura do indecível, a proliferação rizomática dos espectros que nos permitem afrontar, nos limiares, o gozo que a razão nos pretende seqüestrar.

### 3.4.1 Margens

A idéia de “marginalidade”, palavra com que Milliet intitula seu ensaio de 1942, é remontada por Leenhardt à sociologia de Everett Stonequist, autor que aparece, inclusive, entre as referências explícitas do texto. Para Stonequist, o indivíduo marginal seria “aquele sobre o qual paira uma incerteza psicológica entre dois ou mais mundos sociais; é aquele que reflete em sua alma as discordâncias e as harmonias, as repulsas e atrações desses mundos dos quais um é muitas vezes dominante.”<sup>112</sup> A linha de reflexão é remontada pelo crítico a Grosse, pensador do “fato social estético”<sup>113</sup>. A partir daí, teria se configurado, para o brasileiro, a possibilidade de uma avaliação de uma “ciência da arte”. Esta, entretanto, revela seu impossível por não se ter, a respeito dos fenômenos humanos, o controle e a previsibilidade que caracterizam o paradigma das ciências exatas. Além disso, uma pretensão como essa poderia redundar num monopólio da leitura do sentido e da função da arte, o que talvez fosse desejável para determinada formação autonomista, hegeliana, que entende o tempo de forma linear e evolutiva. Tratava-se de um momento em que a crise da arte, bem como a crise da historiografia, já se encontravam prenunciadas; se por um lado o desenvolvimento da fotografia e o declínio da pintura figurativa marcariam a entrada da arte em um percurso que a divorciaria paulatinamente do público, ainda que a vanguarda, em seus desejos de divisão do gosto, pretendesse justamente reconfigurá-los e conquistar adesão, dando às massas de comer

<sup>112</sup> MILLIET, Sérgio. Marginalidade da pintura moderna. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.), op. cit., p.203. Surge aqui a dúvida: poder-se-ia ler Macunaíma, “herói sem nenhum caráter” como um marginal, como figuração alegórica de um líder de uma imagem de nação por vir?

<sup>113</sup> Que nos poderia remeter, também, à reflexão que na década de 30 se processava entre os estruturalistas tchecos, de que se poderia tomar como emblema a publicação, no crucial ano de 1936, do ensaio *Função, norma e valor estético como fatos sociais* por Jan Mukarovsky. O debate não estava restrito à Europa Oriental: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, texto que Benjamin publica, em sua primeira versão, no mesmo ano, também está pensando relações entre arte e sociedade, visíveis, por exemplo, na clássica disjuntiva entre politização da estética e estetização da política; num âmbito de um marxismo mais determinista, defensor de um engajamento estrito da arte, está *Narrar ou descrever*, de Lukács, publicado também em 1936.

“do pão fino” por elas fabricado, num dizer à Oswald de Andrade, por outro, Marcel Mauss e outros antropólogos franceses, como Roger Caillois, já passavam a entender as ciências humanas como escritura, e acabavam por pôr em xeque justamente seu lugar como ciência, por entendê-las como ficção. Através de estudos sobre a guerra, sobre o jogo<sup>114</sup>, sobre o dispêndio, surge a necessidade de *dé-penser*, dispendiar, mas também des-pensar, desformar, radicalizar uma singularidade, ficcionalizar, encontrar num artifício potencializado uma via de acesso ao que insiste em não se deixar representar.

Uma enunciação “marginal”, entretanto, pode nos levar a outras vias de reflexão, e esbarrar na reflexão benjaminiana sobre Baudelaire, em que surgem as três figuras marginais características da modernidade: o dândi, o *flanêur* e o boêmio. Os três ficam sem lugar na cidade moderna, o primeiro deles, por suportar no corpo a enunciação de uma diferença insustentável, o segundo por não reconhecer mais o espaço modificado e errar em busca de um lugar ou de uma passante, ou de um homem entre as multidões, e o terceiro, atropelado pela modernidade, transformado em abjeto dejetivo humano. O artista marginal de Milliet, sem poder se comunicar com o público, fica no limiar entre essas três figurações, divorciadas que estão da conformidade das massas amorfas em que qualquer tentativa de singularidade é vedada.

Essa aproximação com a modernidade nos permite, também, pensar a tensão entre modernidade e modernismo que se estabelece no título dos textos que aqui consideramos em sobreposição palimpséstica. Em 1942, o que se pensa é a pintura *moderna*, em um percurso que remonta ao declínio do mundo medieval; de pintura a arte, o *moderno* se mantém na conferência de 1948, mas, nos textos de *Anhembi* em 1950, passa-se a falar de poesia *modernista*. Não se trataria, talvez, de entender que o modernismo é a lógica cultural do capitalismo, como o pós-modernismo seria a do capitalismo tardio, à Jameson, mas de, como é recorrente no Brasil, associá-lo à vanguarda, aos “heróis” (palavra romântica, que nos poderia remontar a Napoleão e à iminência da ruína que Gonçalves de Magalhães já assinala em seu poema *Napoleão em Waterloo*, ou ainda, a um poema de Raposo Denis, de que se tratará com mais vagar alhures) de 1922.

O título que figura na primeira parte do ensaio publicada na revista *Anhembi é Dados para uma história da poesia modernista (1922-1928)*; na quarta parte, uma pequena mudança,

<sup>114</sup> Não deixa de ser importante fazer notar, também, que Caillois publica em *Anhembi* seus ensaios sobre os jogos e sobre a guerra cortês, teoricamente, em primeira mão, uma vez que a revista tem por posicionamento editorial só publicar matéria inédita. O veículo modernista revela, assim, sua abertura, ou uma fissura de leitura, pois, por um lado, traz essa abertura para os antropólogos franceses, cujo trabalho é fundamental para a revisão das ciências humanas, e, por outro, para Raúl Antelo, como vimos, é uma das revistas que “extremam a lógica da sociedade de massas, presuposta pela modernização em curso”.

que talvez pudesse ser encarada como mero erro tipográfico, pode, na ordem de uma leitura que atenta para o deslizamento do significante, ser encarada como uma mudança na própria concepção de história engendrada, qual seja, a troca do artigo indefinido pelo definido. Não se fala mais em “uma” história da poesia modernista, mas “da” história, única e absoluta, contada por um participante, que avalia e pesa as realizações de seus contemporâneos. Entretanto, tampouco o limite de datas colocado inicialmente é respeitado, uma vez que a abrangência da abordagem não inclui só a Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos mais imediatos, ocorridos ainda na década de 20, mas chega aos anos 30 e 40, às portas do tempo da escritura do próprio ensaio. Daí, talvez, o fato de que a quinta parte deste substitua a palavra *modernista* por *moderna*, justamente no momento em que se aproxima do que então era contemporâneo, ou mesmo, lembrando as considerações de Murilo Mendes, de um para- além do moderno, que já permite reavaliá-lo com alguma distância, ou proximidade. Não me parece que Milliet seja algum tipo de superador do modernismo; pelo contrário, está muito mais próximo de alguém que queira levar a cabo o projeto pedagógico deste; entretanto, a abertura do espectro da vanguarda para a pós-vanguarda não inclui a modernidade *tout court*, processo que a antecede e a inclui. Um panorama da poesia *moderna* no Brasil obrigaria a pensar, por exemplo, toda a produção do século XIX, justamente aquela contra a qual o modernismo se insurge; esta acaba entrando por vias negativas, como se falará adiante. Entretanto, indo um pouco além, admitindo-se o marco inicial da modernidade, com Jameson, no *cogito* cartesiano, em fins do século XVI e inícios do século XVII, teríamos de dizer que o Brasil começou moderno, e que nessa falta de infância teríamos em José de Anchieta e Gregório de Matos, as primeiras produções literárias em solo brasileiro, o início de nossa literatura moderna. Ainda há que se destacar que aí caberia outro debate, qual seja, se se poderia considerar a produção de ambos Literatura Brasileira, ou então, se há nacionalidade para produção literária, o que nos remeteria à já clássica contenda entre Antonio Candido (preocupado com a consciência da nacionalidade) e Haroldo de Campos (preocupado com a produção de diferença), com algum contraponto em Afrânio Coutinho e no pensar a literatura como brasileira a partir do momento em que passa a ser produzida no solo desse país. A tomar por base a antologia de Bandeira, *Poesia do Brasil*, ambos entrariam, ainda que o crivo escolhesse um Gregório muito mais próximo do lírico do que aquele que viria a ser reivindicado por Haroldo numa linhagem da poesia concretista, que trabalha com a não-linearidade da leitura e com a visualidade da palavra, com a letra como imagem.

É o termo “moderno” que acaba por prevalecer, passando a compor o título do livro de 1952; entretanto, essa primazia dada pelo autor ao termo não assinala que seja o “melhor”, ou

“o mais correto”, uma vez que a perspectiva que aqui se adota não é a “filológica”, centrada na autoridade do autor e que considera sua última vontade uma espécie de testamento inviolável, mas sim procura ler, nas correspondências que ficam nos rastros de seus percursos, os trânsitos de suas concepções. Ainda a respeito dos *Dados*, vale dizer que, nessa dinâmica de leitura, eles passam a remeter não só às informações (in-formes) a que a narrativa dará uma forma e um lugar, mas também, por vias mallarmaicas, a um certo *lance de dados*, que também é golpe e que jamais abolirá o acaso, o azar que exclui, que delibera, que perde. O que se coleta e o que se lança. Ainda por vias da reflexão sobre esse poeta, vemos a transformação dos *Dados* em *Panorama*, que podemos pensar em relação ao *Tableau de la littérature française* para o qual Derrida escreve o verbete sobre Mallarmé. Ora, as interrogações que o filósofo impõe às idéias de *tableau*, de literatura e de francesa, que acabam por desconstruí-las, não são pensadas por Milliet, que está selecionando sob um crivo ou do nacional, ou, no caso do panorama da arte moderna, sobre um universal europeu, que teria “evoluído” em relação ao primitivo, mas que precisaria encontrar vias de restabelecer o que daquele havia se perdido.

A proposta que Milliet faz ao início de seu ensaio sobre a pintura moderna se enquadra, como ele próprio diz, em uma “sociologia da estética”, que se, por um lado, poderia ser aproximada da idéia de uma sociologia da cultura, como proposta por Raymond Williams, por outro, via Grosse, encontra a necessidade de ir buscar nas manifestações “mais simples” a explicação para “as mais complexas”. Esse entendimento, ainda que se configure como linear, uma vez que, centrado que está no modelo da modernidade, entende as manifestações que acontecem nesse momento como “mais complexas”, dando ao “primitivo” o lugar do simples, abre-se a partir do contato com a etnografia para uma busca da identidade na alteridade, e para a reivindicação da restauração de um lugar que a arte teria perdido. Com efeito, Milliet, quando escreve, assinala que está vivendo em uma época na qual “há pouco interesse pela arte”, e ao buscar uma arte primeva no trabalho dos antropólogos, o que lhe ressalta aos olhos como desejo de restauração é a possibilidade de uma comunicação, ou seja, de que, na “estilização” das formas que caracterizaria a arte “primitiva” estaria o germe de uma comunicação acessível à comunidade, que, por sua vez, também encontra uma utilidade: assinalar onde há comida, quais são as zonas boas para a pesca, etc. Essa concepção de uma estilização não-deliberada (o que a diferenciaria da produção cubista, por exemplo) perpassa também o pensamento de Mário de Andrade sobre a produção dos ditos “primitivos” (mantenho a palavra por falta de outra, uma vez que esta já implica um juízo indesejado), mas este as entende em um âmbito mais estético do que propriamente comunicativo, em texto de

1944<sup>115</sup>.

O que parece ter lhe passado à margem das reflexões de Milliet, ainda que este entenda que o desenho primitivo vale mais como gesto do que como adorno, recusando, portanto, uma concepção de arte como decoração, é, primeiramente, a *alteração* das formas, que Bataille considera como o primeiro grau da realização pictórica, a que se segue que o acaso de algumas linhas se fixe como semelhança visual fixada por repetição. A dimensão do jogo, do acaso que dá à forma seu valor “comunicativo”, “compartilhado” pela tribo não entra, aqui, no espectro de Milliet. Ao ser repetido, entretanto, o traço vai sendo deformado, diferido pela força, e “El arte, puesto que incontestablemente hay arte, procede en este sentido mediante destrucciones sucesivas. Por lo tanto, dado que libera instintos *libidinosos*, esos instintos son sádicos.”<sup>116</sup> A essa consideração para além do utilitário, que remonta ao gozo e à barbárie da cultura, que recusa uma utilidade meramente mimética ou representativa para a arte entre os primitivos, poderíamos somar o pensamento de Carl Einstein, outro dissidente da hegemonia de *Pétre Breton*, que começa justamente por recusar os utilitários para fazer uma consideração sobre a arte entre os africanos, afirmando, pois, que, entre eles, já existe um espaço do criativo e do dispêndio, que não precisa ser vinculado a uma dinâmica utilitária para existir. Mais do que isso, em Einstein surgem as reivindicações de uma arte que prime pela tutilidade, que reconquiste uma quarta dimensão que ao europeu não parece inteligível, na primazia dada ao visual ao longo do “desenvolvimento” de sua “civilização” (que nada mais é senão barbárie e acumulação de ruínas). Da dúvida do olhar também se pode partir, pela linha não-linear das reflexões de Einstein, para um pensar da dimensão gestual da arte, da arte como modificação, como rasura, como inscrição no corpo (e daí seu debruçar-se sobre a tatuagem), ponto de que talvez se aproximem as reflexões de Milliet pelo viés da etnografia; entretanto, ressalta em Einstein, ainda na década de 10, especialmente em *Negerplastik* (1915) uma crise da noção de autoria e de autoridade, legível na idéia de que na arte dos africanos não há uma primazia do sujeito sobre o objeto que modifica, mas que aquele se sacrifica para que haja uma manifestação tátil da divindade, que se torna mais importante do que a assinatura, do que ele próprio. Para Einstein, ainda, a imagem está longe de ser uma experiência mimética ou comunicativa, mas se afirma como uma luta entre todas as experiências, como da ordem do combate, da experiência, da ruptura. Chegamos novamente, por essas vias, ao pensamento de Benjamin.

<sup>115</sup> ANDRADE, Mário de. Primitivos. *Revista da Academia Paulista de Letras*. N. 27. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 12 de setembro de 1944, p.21-28.

<sup>116</sup> BATAILLE, Georges. El arte primitivo. *Documents*. Caracas: Monte Ávila, 1969, p.113-114.

Entretanto, na leitura da marginalidade feita por Milliet, a primazia de um indivíduo sobre uma coletividade, a leitura progressiva da separação deste de uma comunicação primordial, nada mais há do que a verificação de uma progressiva afirmação do sujeito, em contrapartida da qual o crítico reivindica um reatar dos elos entre a arte e o grupo, que estaria no âmbito de sua missão, afirmando-se ele, novamente, como *autoritas*, como autor. Há, pois, um imbricamento de linhagens, e um jogo fissurado de aproximações e afastamentos entre seu pensamento, o moderno e um para-além.

Com efeito, Milliet afirma que a “arte tem que ser forçosamente representativa da cultura do grupo em que surge”<sup>117</sup>; entretanto, isso não representa uma vinculação sua ao marxismo dito “vulgar”, à pura e simples determinação da base sobre a superestrutura, para usar a terminologia que é cara a esse tipo de crítica, ainda que se pense o que a arte “deve ser” (e eis o normativismo modernista) em termos de comunicação, de utilidade, inscrevendo-a no mercado das trocas e seqüestrando-lhe a impugnação da ordem em que pode resistir uma potestade passiva sua, que a ponha, mais do que no lugar da transgressão, que assimila a norma, no (não-)lugar de geradora de inoperância. A leitura incorporadora de Milliet faz de toda arte *representativa*, seja ela “realística”, ou seja, mimética, calcada na idéia de reprodução “fiel” do real, “simbólica” (a que nega a “cópia do real”, mas, ao ser assim descrita, é entendida como remissão metafórica a um outro real por detrás, que ela simboliza, substitui) ou “dirigida”, doutrinária, em períodos ditatoriais (e não se fala aqui em outros tipos de “direcionamento” do artístico, à moda que o próprio caráter manifestário do modernismo cunharia, através do estabelecimento de “programas de ação” para divisão de gosto e construção de novos cânones). Cada uma dessas formas de arte *representaria*, na visão de Milliet, uma cultura, um espírito de um tempo: caberia ao artista fugir aos conflitos do anacronismo. Qual seria, aqui, o lugar de Borges dentro dessa concepção de arte moderna, se considerarmos que uma das duas reivindicações da leitura que aparecem em *Pierre Menard* é justamente a do “anacronismo deliberado”, casado à atribuição errônea, que, ao minarem a oposição entre história e ficção, já apontam um olhar pós-moderno?

Ao entender a arte como representativa de uma cultura, Milliet está dando um passo que, ainda que calcado numa idéia de penetrar o “gênio” de uma determinada cultura, entende que não é possível aplicar ao entendimento das artes “orientais” (e a referência à estatuária negra é explícita) os paradigmas com que se lia a arte “ocidental”; entretanto, não parece lhe passar pela cabeça que o etnográfico abra horizontes para que um outro olhar se lance sobre as realizações da Europa de até então. Ainda que já seja recorrente a visitação da arte africana

<sup>117</sup> MILLIET, Sérgio. Marginalidade da pintura moderna. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo, op. cit., p.197.

(e há uma arte africana, ou essa categoria é produzida justamente por um olhar europeu?) na arte européia, inscrita nas buscas de Picasso, não só, a abertura que esta dá a certa concepção de arte em trânsito nos círculos eruditos “ocidentais”, a reversão das relações entre centro e margem não parece ainda fazer parte dos horizontes de Milliet, mesmo que se admita nele uma nostalgia de um senso compartilhado dos sentidos, da experiência, já não mais existentes na modernidade.

A tese da marginalidade da arte nessa modernidade parte justamente do entendimento que é à margem que o artista se posiciona “em tempos de transição”. A noção de contato entre culturas, já formulada pelos estudos etnográficos para explicar fenômenos em termos de espaço, é reivindicada por Milliet para explicar o choque em termos de tempo. Em última análise, tempo e espaço aí se cruzam, e o salto não-dado talvez seja considerar justamente o tempo como espaço, ou o espaço como tempo, como diferimento de si para consigo, como acumulação, sobreposição. Entretanto, a tomar pelo gráfico apresentado logo que se inicia a parte II de seu ensaio, ainda que a linha temporal se tenha transformado em onda, ela continua apontando para a frente, continua sendo uma linha, e não um círculo, uma cobra que morde seu próprio rabo, o eterno retorno. As ascendências e decadências do gráfico justamente marcam os parâmetros a partir dos quais se fixam tempos de apogeu e tempos de decadência: e ainda que veja o tempo em que ele próprio vive como de decadência, o crítico o faz partindo de um parâmetro representativo-comunicativo que verifica não ter lugar na cultura em que vive, no qual uma mudança na ordem da cultura parece criar o encaminhamento para um novo lugar. Ainda que nada reste no lugar senão o lugar.

O Egito seria, para Milliet, o exemplo primeiro de uma cultura fechada, estratificada, organizada em castas, que teria produzido uma arte canônica, de padrões rígidos e fiel a seu “papel social”, ou seja, de padrões únicos, bons e comuns à comunidade. Entretanto, não há que se olvidar o fato de que todo esse saber sobre o dito Egito é uma armação retrospectiva. O passado que conhecemos é construção do presente, armação de cacos como a pedra que Champollion encontraria em Roseta, através da qual se encontrou uma forma de preencher o vazio entre a coisa e o sentido, de transformar uma inquietante imagem em símbolo, de desviar os olhos do abismo do *rien* que Mallarmé assinala ser a própria linguagem.

Uma passagem breve pela harmonia sensual e racionalista da sociedade não tão estável do mundo greco-romano leva Milliet a pousar o olhar sobre a era cristã, de cuja decadência estaríamos participando. Seu clímax teria sido o gótico pré-renascentista, em que vigorava uma estratificação espiritual que, a seu ver, só não retomava a egípcia por entender os homens como iguais perante deus e por haver mobilidade eclesiástica, e que construía um

cânone hierático, de que sobrara, entretanto, pontos de fuga, prévias de marginalidade, em artistas como Giotto e Brueghel<sup>118</sup>. Desse “início do fim”, dessa “catástrofe anunciada” se arma um gráfico mais irregular de descenso, que, ainda que já abra um entendimento acidentado para a história, ainda é linear. Nota-se, ali, a ausência do Barroco, e o lugar das vanguardas como ponto mais baixo, mais próximo da transição, caos a partir do qual se erigiria uma nova caminhada ao clímax, uma nova homogeneidade social, em que as massas poderiam passar a comer “de um biscoito fino”. Entretanto, o “seqüestro do Barroco” na linha, talvez prenunciador de *Candido*, leva consigo o “efêmero de Estado” de que fala Foucault em sua leitura d’*As meninas* de Velázquez em *As palavras e as coisas*.

A cultura de transição de que Milliet fala no ensaio de 1942 direciona-se da cristã para uma que o autor opta por chamar “socialista”, não fazendo qualquer distinção entre as vias que poderiam levar a esse estado: o nazismo, o comunismo, a democracia. A catástrofe se anuncia: a riqueza e o poder se centralizariam nas mãos do Estado (ou o Estado passaria a ser mera instância alegórica nas mãos da riqueza, do capital transnacional que pulveriza a noção de poder) e a *more* e a *folkway* seriam destruídas pela facilidade e rapidez das comunicações, que, entretanto, não vieram a aumentar, mas antes a diminuir a coesão social. Esse novo clímax, para Milliet, seria, também, o apogeu de um processo de aculturação. Se o entendimento de cultura adotado pelo crítico, com Reuter, é o de “soma total das criações humanas, o resultado organizado da experiência do grupo”<sup>119</sup> quando há contato entre elas, há conflito e interpenetração de complexos culturais. Há, aqui, um entendimento de que o contato produz conflito, perda, desintegração, caco: ora, eis o assomar de uma imagem que poderia ser posta em contato com a visão das ruínas de Benjamin ou de Simmel; ao lado desta, surge uma afirmação do indivíduo, que, nesses períodos de contato, de desagregação do grupo, de queda da organicidade de um sistema social, emancipa-se. Há, aí, uma reivindicação autonomista do sujeito no âmbito da modernidade, nesse deslocamento da aculturação do tempo para o espaço, pois o indivíduo que melhor sente a desagregação seria,

---

<sup>118</sup> Este pintor, lido por Milliet como um dos que procura se aproximar da realidade e fugir ao hieratismo na criação de cenas religiosas, viria a ser considerado por Glück em *A Renascença fora da Itália*, texto da década de 20, o primeiro artista moderno, por ter se separado do artesanato medieval e ter importado da biblioteca um procedimento anacrônico. Com efeito, sua *Torre de Babel* parece muito mais um edifício medieval, à moda de Flandres, do que propriamente uma torre construída em um tempo primevo para se tentar chegar a Deus. Essa superposição operada na representação de uma cena que se reivindica histórica faz aparecer, *avant la lettre*, uma marca radical do indivíduo, potencializando um dispositivo da ordem do falso, do ficcional. Brecht teria escrito, segundo Raúl Antelo, notas sobre o estranhamento que produziam as obras de Brueghel, donde podemos pensar nesse modo de representação pictural medieval, também, a matriz do teatro dialético, do distanciamento brechtiano, que nos remeteriam, outrossim, à idéia da *ostranionie* dos formalistas russos ou à epifania de Virginia Woolf.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 202.

pois, via Pierson, para Milliet, aquele que fica à margem, mas que, numa concepção que muito tem de relação com o que o próprio Modernismo faria, erigir-se-ia em líder de uma cultura por vir, ou se tornaria apenas “mau” se ficasse revoltado contra a cultura antiga. Seria o não-alinhamento uma forma de maldade, também, uma incorporação demoníaca da ordem da contestação do contemporâneo? E seria o contemporâneo, o “cerebral”, o demônio que afligiria a emergência de uma liderança nos rumos de um por vir? A resposta parece surgir justamente da constatação de que o líder seria representativo da aspiração inconsciente de um grupo a caminho de uma nova cultura, ao passo que o renegado se distanciaria da sociedade em demasiado, perdendo contato com a massa, presa a complexos culturais em desintegração. Por um lado, poderíamos pôr a vertente apolínea do Modernismo do lado das lideranças, na ordem da contestação, da transgressão que visa a implantar uma nova lei, e eis Mário e Milliet (e Paulo Duarte, cunhado de Milliet, que publica em sua revista) com suas instituições; por outro, os acefálicos, dionisíacos, em busca de uma suspensão da própria noção de lei, de uma fuga da lógica evolutiva e linear, em uma figura como a de Flávio de Carvalho na contramão de uma procissão de Corpus Christi, *Experimento n.º 2*.

### 3.4.2 Percursos

Seria interessante indagar por que Milliet faz duas vezes o percurso de decadência que sua tese sobre as artes plásticas observa acontecer ao longo da cisão entre público e arte. A partir da afirmação de que o gótico foi o clímax da representação em arte de uma cultura cristã, em seu direcionamento para o alto, na luminosidade que espalha em suas majestosas catedrais, que seriam um meio monumental de glorificar a central figura de Deus, ou da Igreja, o crítico passa a ver uma perscrutação racional que se direciona para a carne, e que teria sido imposição do artista às elites mecênicas, denunciando ou uma subversão de relação de poder ou o atendimento de “uma demanda contida”, lendo aí um limiar entre o líder e o renegado. Essa insurreição contra a hegemonia de um padrão cristão do fazer artístico teria sido, ainda que dissimulada, o canto inicial da formação de uma margem, que cresceria até se tornar novo centro, o que, no âmbito do ensaio em questão, não parece grande problema, ou parece nem ser percebido. A sensualidade seria, pois, o primeiro viés da decadência da hegemonia do padrão cristão, e de uma organicidade comunicativa entre povo e arte. A ela se somariam, na narrativa composta por Milliet, linear e cumulativa, o contato com a “barbárie” do Novo Mundo, o abalo da Reforma e a barbárie dos expurgos contra-reformistas do Velho Mundo, a visão daí decorrente da relatividade das éticas, a repelência do dogma em

Montaigne, acelerando-se na Revolução Francesa e chegando ao “intratável” no “intelectualismo artístico” de entreguerras.

Milliet, ainda que participe de projetos de uma fração das elites, como o próprio Modernismo, ou *Anhemi*, não vê com bons olhos a elitização da percepção artística: daí seu desgosto por Fragonard, por exemplo, que teria feito uma arte para ser sentida “apenas pela aristocracia”, que se afastaria de uma função social, que gostaria ele que ela atendesse, para “volúpia e ócio”, ou, em outras palavras, sairia da discussão sobre o motivo e o assunto para a sobre a técnica e seus problemas. As impugnações da representação, da perspectiva clássica, do ocularcentrismo levaram a arte a se perguntar sobre a sua própria natureza; o restaurador nostálgico quer um retorno à função primitiva, a uma comunicação que, em uma sociedade do imediato, levaria a arte ao perigoso caminho das imagens que “falam por si”, e sua negatividade seria não um caractere cerebralóide, mas uma maneira de fugir à transformação em mercadoria, ou de fazer-se mercadoria absoluta, do tipo que faz do fetiche o enigma que veda o encontro com qualquer objeto dado a priori, com qualquer fundo, com qualquer verdade. A firmeza somente na inconstância, retomando uma tópica gongórico-gregoriana.

O “romantismo descabelado” de Delacroix encaminha Milliet para uma reflexão sobre um caminho que levaria ao Modernismo, uma vez que, na leitura das preocupações “socializantes” do pintor, estaria a via para se chegar ao Expressionismo, que ali estaria incipiente. A simpatia do crítico pelos muralistas mexicanos, por essa arte que pode ser remontada, também, segundo Jorge Schwartz, à poesia de César Vallejo ou, ainda, às matrizes expressionistas de *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma*, ao contato de Mário com *Der Sturm* e a língua alemã, pode ser lida pelo viés do encaminhamento desse movimento para um “verismo social”<sup>120</sup>, em que a arte talvez pudesse se reconciliar com o público. O caminho expressionista teria sido aberto, no Brasil, em termos de artes plásticas, justamente pelos colegas de Milliet em 22, de que seria emblemática a figura de Anita Malfatti, que estudou pintura em Dresden; a influência dessa estética se difundiria, também, através de Lasar Segall, e, ainda, forneceria a Mário de Andrade um programa que “melhor lhe permitiu a união dos elementos estéticos aos ideológicos”<sup>121</sup>. Talvez nesse sentido também se dê a predileção pelo

<sup>120</sup> Cf. SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos, textos críticos*. São Paulo: Edusp, 375-376.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.376. O texto citado menciona inclusive as características que possibilitariam conjugar *Amar, verbo intransitivo* ao Expressionismo, em especial mencionando o texto *Uma difícil conjugação*, em que Telê Porto Ancona Lopez compara uma cena do romance a *O grito*, de Edvard Munch, ativando correspondências entre pintura e literatura, e, salvaguardadas as diferenças com a compreensão clássica da expressão, reativando um *ut pictura poiesis*. Ora, vale, ainda, notar que a defesa do Expressionismo que Mário encampa em *Questões de arte*, texto coligido no volume citado de Jorge Schwartz se coaduna com a visão evolutiva que Milliet professará em seu ensaio a partir da visada que dá ao muralismo mexicano, arte que se põe em público, na rua, e que se, por um

Surrealismo (mas pelo de Dalí e de De Chirico, não pelo dos dissidentes) em relação ao Abstracionismo construtivista (à maneira de um Mondrian ou de um Torres-García). Entretanto, o caminho romântico, qual seja, o em que a expressão individual suplanta uma função primitiva da arte, que para Milliet estaria na comunicação, teria levado a figura do artista marginal, “gênio”, a se desligar paulatinamente da sociedade em que não cabe, por sentir, também, que não a pode mudar. “Nada a fazer”, diria Estragon. O entrelugar ocupado pelo artista sobre o qual o crítico se debruça, que a um só tempo não é mais um homem de um presente cuja cultura não mais representa, nem está ainda no futuro para o qual se projeta, aproxima este personagem do homem da vanguarda, ou seja, dele próprio, ainda que não trace este paralelo.

A fim de fechar essas considerações sobre a pintura, através das quais se pretende esboçar princípios que reverberam na leitura da poesia modernista brasileira de Milliet, cabem algumas apreciações sobre o pensamento do poeta-crítico sobre o Impressionismo e as vanguardas. Se, por um lado, a partir daquele e da fuga que promoveu da ilusão da perspectiva clássica e do reconhecimento da natureza deformadora da visão (as quais dão as dimensões e a cor aos objetos como inerentes e não duvidam do olhar), aprofundou-se o divórcio entre público e artista, por outro, Milliet ressalta sempre o caráter restaurador que ao crítico deve estar reservado. Este papel ele próprio procurou ocupar, através de sua atuação no periodismo diário, veículo do informe, buscando uma nova comunhão entre arte e massa através do didatismo: tornar-se elo, explicar ao público mais ou menos alheio os mistérios das realizações dos marginais, dos ainda sem-lugar. Nisso, talvez possa ser ligado a T. S. Eliot, que entendia que a função da crítica seria a de educar o gosto, ou seja, além de explicar, eleger o “bom”, o que pressupõe um critério delimitador de alto e baixo, uma hierarquia, uma cabeça, um centro – ainda que este esteja na margem.

O crítico especializado, com suficientes noções técnicas, frequência de artistas, conhecimentos de história da arte, de teorias etc... é um tipo de escritor... que se vai apurando à proporção que as artes plásticas se desviam da cópia da natureza e enveredam por caminhos mais pretensiosamente ‘intelectuais’. Então o crítico de arte se torna o complemento indispensável do artista, a voz de que este carece para explicar as suas pesquisas, suas angústias, e também suas realizações. E para servir de elo entre o pintor ou o escultor e o grande público mais ou menos alheio a tais assuntos.<sup>122</sup>

---

lado, se afasta do realismo, por outro, lega ao indivíduo a missão de criar uma realidade: “a realidade tem que ser criada por todos nós”. No mesmo sentido poder-se-ia ler a resenha que em *Anhemi* se faz dos *Poemas murais*, de Cassiano Ricardo, que guardam com o referido muralismo não só a semelhança nominal, mas ainda o caráter de abandonar motivos “coloridos e folclóricos” (que seria justamente o que Mário depreciaria na arquitetura de Gaudí, catalão que era, não se coadunando a uma narrativa de nação espanhola, teimando em afirmar singularidade) em direção a uma profusão de si mesmo. Sujeito, líder em evidência, reativação do *topos* romântico. Ricardo viria a ser, também, um dos poetas sobre os quais Milliet se deteria em *Dados* e em *Panorama da moderna poesia brasileira*.

<sup>122</sup> MILLIET, Sérgio, *Marginalidade da pintura moderna*, op. cit., p. 210. Nessa passagem, Milliet cita uma passagem de um texto por ele publicado na *Revista do Arquivo Municipal* (sobre cuja ligação com *Anhemi* já se falou), em seu número LXXVI, intitulado *O sal da heresia*.

### 3.4.3 Coup de dés

Esse olhar reconciliador estabelece que a arte de seu tempo teria duas saídas a adotar: caricaturar ou evadir-se. Disjuntiva em que se pode ler: optar pelo paródico, tornando-se pioneiro, subversor, líder, profeta; ou pelo pastiche, pelo diferimento, pelo eterno retorno, por um “elitismo”, por falar a “pares marginais”, o que condenaria ao esquecimento. Percebe-se, certamente, para que lado pende a predileção de Milliet ao chamar dadaístas e abstracionistas de “fazedores de mingauzinhos” cultivadores de um “charadismo impotente”<sup>123</sup>. O retorno a um universal estaria, a seu ver, nos artistas que se encaminhavam para a “desmarginalização da arte”, para trazê-la a seu “devido” lugar dentro da nova sociedade que estaria sendo gestada: Portinari, Segall, Tarsila e Di Cavalcanti estariam nesse grupo, no caso brasileiro, sucedidos por “jovens artistas” entre os quais valeria apontar Clóvis Graciano, autor da capa do livro de 1942, imagem fragmentada de uma série de ânforas em que ressalta o traço à Matisse. Os reivindicados são, pois, artistas do Modernismo que buscavam, já, naquele momento, um caminho memorialista, testamentário, o qual aponta para um componente “neoacadêmico” nos modernos, talvez causador (ou decorrente) de sua institucionalização, que procura deixar um legado para que sua obra de construção de “uma nova cultura” não se perca.

Milliet toma como ponto de partida de seu ensaio *Dados para uma história da poesia modernista (1922-1928)* uma essência da arte, que permaneceria sempre a mesma. Se, por um lado, poderíamos pensar isso na linha de um eterno baudelaireano, o qual estaria na arte moderna mesclado a um elemento contingente, há que se ver, por outro, que esta vem a reboque de uma busca da afirmação do humano, de uma comunhão que, como se afirmou a partir da matriz etnográfica presente em *Marginalidade da pintura moderna*, seria a afirmação de uma coletividade, da construção de uma nação, de que o poeta seria a figura do profeta, do anunciador da boa-nova dos tempos vindouros. Em função dessa essência oscilaria o pêndulo da realização artística, para o crítico: de um lado, a romântica expressão de um indivíduo revoltado em oposição a seu grupo; de outro, a conformidade do clássico. Se a coletividade está no porvir, o artista, feito marginal, é um líder, uma cabeça acima do grupo; se o projeto se fez nação, a conformidade produzida pelo projeto da vanguarda (palavra de que só se pode falar a partir da hipertrofia do indivíduo, da nação e da liderança carismática promovidos pelo Romantismo, cuja agenda vem a se cumprir no século XX) produz um período clássico.

Milliet encara o momento imediatamente anterior a 22 como um limbo: não se podia

---

<sup>123</sup> Ibid., p. 211.

mais chamar de clássica, a seu ver, a poesia “estagnada” que se produzia no Brasil, que não mais era “expressão da sociedade em que acontecia” (veja-se o crítico obcecado por negar a “arte pela arte” e afirmar o lugar da produção nova como canônica – pois só se historia o que é, de alguma forma, relevante, digno de ser narrado, dentro de um conjunto de parâmetros), e ainda não se prestava a ser romântica por ser a coerção social suficiente para impedir que indivíduos se fizessem ouvir com essa voz “extemporânea”. Daí sua reivindicação de um marginalismo que se configura como liderança para descrever o Modernismo brasileiro, ou, para ser mais específico e não pecar na cartografia por planificar terreno irregular, o Modernismo marioandrino, sobre o qual se deterá mais fortemente ao longo de seus ensaios: quem tinha alguma coisa a dizer espreitava por “alguma coisa que *devia* surgir”, ou seja, uma dicção não mais acadêmica, uma nova forma literária, e que em seu bojo traria a afirmação moderna do atual, do novo, do que, linearmente, aponta para o futuro, para o fim, para felizes dias vindouros. “Não há arte revolucionária sem forma revolucionária”, num dizer à moda de Maiakovski. Resta uma pergunta espectral: por que os mesmos modernistas, ou, para se tomar um caso emblemático, o mesmo Mário de 22 estaria escrevendo sonetos poucos anos depois, justamente em 1937, ano em que Getúlio toma o poder e que assinala o “começo do fim” de seu Departamento de Cultura?

Ainda entre as considerações que Milliet faz como introdutórias à sua abordagem de poesia, há que se notar a maneira como considera que o elemento estrangeiro foi fundamental à realização modernista. Leitura que paga ao dom o ônus da dívida? A “revelação” que teria se dado aos “românticos” modernistas, “marginais líderes” que estariam conformando antes do tempo o espectro social de um tempo vindouro (e aqui se vê o tempo como algo linear e homogêneo, como sucessão de episódios, e não como construção posterior), teria vindo da Europa, através de livros e revistas. Novamente estamos diante do exemplo dos românticos brasileiros, que, a partir de seu contato com o estrangeiro, subsidiado pelo Império, passaram a conformar imaginários de nação. Gonçalves de Magalhães nos serve como bom exemplo. O momento inicial do tardo-romântico Modernismo, de agitação, de “revolução”, teria servido, portanto, como projeto de nação, para pôr em compasso a arte com as demandas sociais que se faziam imperativas, ainda que a sociedade não pudesse ler, naquelas experimentações, ainda, a cultura para a qual se projetava, uma vez que o artista estava à frente dela, como líder, mas teria na figura do crítico o mediador necessário para que a comunicação voltasse a ser possível. Isso para Milliet e uma formação defensora do didatismo. Na contraface, a necessidade constante de ressuscitar, pelo choque, singularidades irredutíveis.

Ora, trata-se de uma leitura que pensa a arte em sua relação com outras séries sociais,

e que a põe em relação direta de determinação com esta, especialmente quando pensa como, da Europa, veio o que pôs a Literatura brasileira em compasso com a cultura do “mundo civilizado”.

O que nos veio da Europa foi o verso livre, foi a coragem de romper com a sintaxe convencional, foi o despojamento do falso poético, foi o humor, foi o direito de trocar a imagem comparativa ou alegórica pela imagem direta, foi a revalorização dos qualificativos, etc. Mais, porém, do que influência técnica houve influência de espírito. Revolucionou-se o conceito de poesia. Até os parnasianos, e mesmo os nossos simbolistas, a poesia era arte simplesmente, forma literária obediente a regras de metrificação e de ritmo. Depois de 22 a poesia passa a ser sobretudo emoção. O conceito se desloca do campo do racional para o campo do irracional.<sup>124</sup>

Primeiramente, é interessante ler que Milliet pensa esse exemplo europeu vem, mormente, da França, através das leituras que fizeram Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Ronald de Carvalho, a quem chama de “mais inquietos”<sup>125</sup> (o silêncio sobre Oswald e o retardo da aparição da figura deste são sintomáticos). Segundamente, que os nomes dos autores citados como lidos e ressaltados como fundamentais são os de Apollinaire, Cendrars e Cocteau. O primeiro, além de poeta, tem superestimadas como entusiastas do Cubismo suas *Méditations Esthétiques*, em que, ao se debruçar sobre os “jovens pintores” (e agora é um poeta falando de pintores; *poiesis? pictura?*), reivindica na arte moderna a repulsa das idéias de agradar o público e da verossimilhança: idéias que estão no bojo das reflexões do próprio Milliet trinta anos depois. “Se a finalidade da pintura é sempre, como outrora, o prazer dos olhos, doravante se exige do amador que encontre um prazer diverso daquele que, lhe pode ser proporcionado pelo espetáculo das coisas naturais.”<sup>126</sup> Sobre Cendrars, é amplamente conhecida sua estada no Brasil, seu contato com o grupo paulista e a viagem que fizeram a Minas Gerais, a visitação do Barroco mineiro e as idéias patrimonialistas que para Mário se propiciaram a partir dali. Quiçá se possa dizer que a incorporação barroca de Oswald foi de outra ordem. Cocteau, por fim, nos remete à ligação com o Surrealismo, por cujas vias poderíamos retornar ao que falamos sobre Einstein, Bataille, a imagem, o dispêndio, a guerra, o jogo. Removamos, entretanto, uma camada de poeira sobre o caco que ora temos em mãos: os nomes aqui perfilados encontram-se, tendo a eles adicionado o de Vildrac, no centro de um retrato da cidade de Paris, o poema *Expressionismo*. Coleção de fragmentos, cidade que se faz

<sup>124</sup> MILLIET, Sérgio. Dados para uma história da poesia modernista I. *Anhembi*. v. I, n. 1. São Paulo: Anhembi, dez. 1950, p.69. A acentuação desta e de outras citações de *Anhembi* foi mantida como saiu impressa na revista. Ainda que pareça contraditória, vale lembrar que houve vários problemas da revista com tipografias, e mesmo que a preparação de uma grande edição de 200 páginas em um mês acarreta não só algum *delay*, já assinalado, mas também alguma pressa na apresentação.

<sup>125</sup> Ainda que aborde com mais vagar Ronald de Carvalho e Manuel Bandeira posteriormente à leitura que apresenta de Oswald, já na primeira página do ensaio os nomes dos três são perfilados como leitores (e importadores) dos franceses.

<sup>126</sup> APOLLINAIRE, Guillaume. Meditações estéticas: os pintores cubistas. In: CHIPP, Merschel (ed.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.224.

corpo, erótico, de pernas abertas, em hesitações entre a linguagem que leva ao gozo e a que o descaminha, devassada que é pelos olhos de um sujeito. Seria ele um dos perfilados? Ou seria aquele que passeia, que joga com as escrituras destes todos enquanto volta para casa “com muito spleen”<sup>127</sup>, pois é seu país que se alastra “pela prisão pequena”?

Ônibus bêbedos tropeçando nas calçadas  
 Clichy-Ódeon  
 O Sena sujo acaricia as pontes cansadas  
 Oito horas e ainda não é noite  
 Os barcos enfileirados  
 escorregam lentamente  
 Atravancamentos  
 Assovios do pliceman a cavalo  
 Posso atravessar  
 A Torre Eiffel tem tanta pena do obelisco!  
 O boi e o sapo fábula moderna  
 Sexo conquistador  
 O mundo abre os joelhos  
 Meu Pantheon tão negro no meio  
 das casas debruçadas e curiosas  
 As janelas são olhos que se acendem um depois do outro  
 e daqui a duas horas  
 verei a Cidade-Luz!

Blaise Cendrars – Jean Cocteau – Vildrac – Appollinaire

Quartier Latin tão querido dos vagabundos  
 Lentamente subo para Montmartre  
 como alguém que volta pra casa  
 com muito spleen

Pigalle cabarés  
 Morand não escreveu a noite de Montmartre  
 Lapin Agile  
 Casas baixas  
 Nostalgia do meu sol  
 Bonés  
 O coração da manhã falava em crimes bizarros  
 Mas eu não temo roubos  
 Debruçado sobre um balcão duvidoso  
 bebes conhaque  
 Meus amigos querem crônicas!  
 Hotel Meublé  
 Maryland  
 E um pouco do meu país  
 alastra-se pela prisão pequena.<sup>128</sup>

Voltando à reivindicação da emoção feita no fragmento citado de *Dados para uma história da poesia modernista*, há controvérsias em pensar esse trânsito para a “irracionalidade”, uma vez que as intervenções estatais dos modernistas de cujo grupo Milliet participa como agente cultural parecem nada ter de irracional, ou, ainda, a existência de

<sup>127</sup> MILLIET, Sérgio. Expressionismo. In: \_\_\_\_\_. *Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1946, p.51-52. (Série Autores Brasileiros, 19)

<sup>128</sup> MILLIET, Sérgio. *Poesias*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1946, p.51-52. (Série Autores Brasileiros, 19)

planos e manifestos para a produção dão a idéia de um projeto de construção de uma “voz nacional” que se coaduna com uma lógica metafórico-representativa. Outrossim, nem só de metrificação viveram os poetas entre o Romantismo e o neoromântico Modernismo, e, por outro lado, Bandeira viria a ser o advogado do ritmo e do lirismo como elementos fundamentais da poesia. O de-lírio, a fuga do risco do arado, a hesitação, a não-correspondência entre som e sentido, a indecidibilidade entre duas séries parecem ser linha de tangência em relação a essas concepções. Exemplar, a respeito disso, é a coleta de *Definições de poesia* que faz Bandeira no suplemento *Pensamento da América* do jornal *A manhã*, e o desbordamento que a partir da confluência entre ele, Baudelaire e tantas outras referências se faz na poética de Ana Cristina Cesar. Em Bandeira também se pode encontrar a contraface da reivindicação da importância da “conquista” do verso livre que teria feito o Modernismo, na visão de Milliet:

verso livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal exterior senão o da volta ao ponto de partida à esquerda da folha de papel: *verso* derivado de *vertere*, voltar. À primeira vista, parece mais fácil de fazer do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem o auxílio de fora. [...] Essa enganosa facilidade é a causa da superpopulação de poetas que infestam agora as nossas letras. O modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema.<sup>129</sup>

O movimento seguinte de Milliet é o de conformar dois modernismos: um de inspiração universal, que teria seguido “recebendo os ensinamentos da Europa” (e veja-se aí o quanto a leitura trabalha calcada na noção de um centro colocado no mundo europeu, e não consegue lidar com a singularidade irreduzível dos não-alinhados), e outro que teria se voltado para uma “poesia de inspiração e forma brasileiras. A linha nacionalista passa por Verde-Amarelo, Pau-Brasil e Antropofagia, seitas de uma religião de que é papa e seu poeta mais representativo: Mario de Andrade.”<sup>130</sup>

Ora, Mário é o primeiro dos modernistas a ser reivindicado por Milliet, o patriarca morto, a figura paterna totêmica para a própria revista *Anhembi*, na qual seu ensaio é posto em circulação, e a ele se atribui não só a construção de uma dicção nacional, de um imaginário de nação (artifício, como nunca deixa de ser), como também o ser o “papa” de tantas figurações diferenciadas do nacionalismo modernista. A Antropofagia, em que se inscreve a matriz do primitivo, da devoração e da diferença, é sugerida a Oswald pelo trabalho de Tarsila, e parte

<sup>129</sup> BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: *Seleção em prosa e verso de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1975, p. 27-39. A concepção aí expressa é suficiente, também, para ser ligada ao pensar de Mário, que não pode admitir que o rabisco da criança se leia como arte, uma vez que este campo se definiria, na visão da narrativa modernista que se tornou hegemônica, pela autonomia.

<sup>130</sup> MILLIET, Sérgio, Dados para uma história da poesia modernista I, op. cit., p.69.

do manifesto de 1928, publicado a primeiro de maio na *Revista de Antropofagia*, e desdobrar-se-ia até o fim de sua vida, com um texto como *O antropófago*. Entretanto, não há que se comprar a briga entre Mário e Oswald que classicamente se configurou na historiografia do Modernismo brasileiro: o pensamento do próprio Mário está passando por linhas próximas quando escreve *Macunaíma*, que também pode ser lido como uma rapsódia antropofágica em sua anti-épica do sem nenhum caráter. Paulo Duarte diz o seguinte sobre o “romance”: “O livro foi escrito de dezembro de 1926 a janeiro de 1927 e publicado em 1928, certamente com muita revisão imposta pela viagem de 1927 à Amazônia.”<sup>131</sup> (o mesmo ano do *Manifesto*, portanto). Ora, é exatamente o ano em que se fecha, também, a circunscrição inicial (extravasada a posteriori) do título do ensaio de Milliet, e é exatamente o ano em que se abre o signo de uma das mais recorrentes alegorias da leitura do Brasil no século XX.

A visão que do papa surge é bastante judicativa, e se, por um lado, louva o paulocentrismo de *Paulicéia desvairada*, critica a “objetividade esportiva” de *Losango cáqui*. O crítico quer “as rosas e os arranha-ceus, o imigrante e os crepusculos de abril”<sup>132</sup>, imagens metafóricas. A rosa, nos excertos coligidos, figura como metáfora do indivíduo na cidade, que seria composta por milhares delas: trabalho de antologista (ou de colecionador) seria coligir dentre elas as melhores. Ou talvez da poesia, se pensarmos com *A rosa do povo* de Drummond e a imagem que dele faria Milliet. O imigrante, por sua vez, teria sido “paixão efêmera”, pois o humanismo teria sobrepujado o nacionalismo desvairado; ou seria o projeto de nação que, em vias de concretização, teria incorporado, através do significante vazio do “sem nenhum caráter” qualquer caráter que quisesse se fazer valer? Os arranha-céus, imagem da modernidade, ou da modernização tardia, renderiam um verso em que, novamente, a cidade figura como corpo, antologizado por Milliet: “Lá fora o corpo de S. Paulo escorre vida do guampaço dos arranha-ceus”<sup>133</sup>. O crítico configura, ao longo do ensaio, uma espécie de antologia temática de versos, que se poderia comparar, por exemplo, à realização de um outro modernista, Guilherme de Almeida, escritor de um livro de chaves-de-ouro para sonetos. E eis o romântico tocando o clássico e a impossibilidade de demarcar terrenos e de classificar e deliberar sem perder. A essas figurações some-se a da tarde, do ocaso de abril, que não só poderia nos levar de volta a Ana C., mas também ao ocaso de uma ordem, de que Milliet tanto fala quando quer assinalar que seu grupo estaria construindo a arte correspondente a uma cultura que há de nascer.

<sup>131</sup> DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*, op. cit., p.29.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>133</sup> ANDRADE, Mário de, apud MILLIET, Sérgio, op. cit., p.71.

Esse caráter de liderança e de construção do nacionalismo marioandradino o teria feito, na visão de seu “antólogo” (construindo uma antologia dentro de uma antologia), viajar Brasil afora descobrindo o exótico dentro do que a metáfora tenta configurar como idêntico, e escrever uma “gramatiquinha” da língua e criar um “herói sem nenhum caráter”, épico de uma identidade brasileira dissoluta e híbrida em tempos nos quais a épica já era impossível. Esse agente de modernização, apavorado dos regionalismos, por fim, ganha sua leitura psicologizante, que aponta para uma sublimação (presença de Freud) do amor sexual para a cidade. E o que dizer da hesitação constante legível em *Frederico Paciência*? “É sobre os alicerces dos recalques infantis que se constrói a mais bela e profunda poesia, é pela sublimação dos instintos que se projetam as vidas exemplares.”<sup>134</sup> Seria a razão, atuando pela sublimação, pela contenção do instintivo, o que caracterizaria a arte? Ou nessa dobra sobre o psicológico estaria a leitura do marginal, que se projetaria para fazê-lo líder ao procurar ver sua “intensa e dolorosa, mas discreta participação” através da poesia, mas da “espontânea”, e não da presa a uma “injunção exterior”? O drama participativo da poesia viria a ser relido, sob o viés do materialismo histórico, que tangencia Milliet, por críticos adornianos como Iumna Simon, que condenariam justamente, no contexto da segunda metade do século XX, no Brasil, a ausência de uma vanguarda que fugisse da estetização e do “formalismo” e revelasse seu caráter participante, contestador. Ora, revivências dialéticas, às quais caberia responder com inoperância. Mas é da prosa, da razão, que Milliet resgata um Mário de intervenções políticas mais ou menos sutis, que não só se revolta, mas “constrói”. E é aí que Mário se elevaria como herói nacional, pois “A tragédia do intelectual burguês ele a iria viver, apertado entre as pontas do terrível dilema: demissão ou suicídio. Porque a covardia da simples evasão jamais ele a aceitaria.”<sup>135</sup>

Ao lado desse herói destemido e construtor, romântico sujeito que se levanta contra uma ordem e acaba por construir outra, outro “chefe de fila”, o paladino da desordem, da anarquia, da polêmica, que passa de *playboy* a pobre por intransigência: Oswald de Andrade. Mas como ele é lido por Milliet? Como quem tem um

lirismo, misto de humor e de *pieguismo*, de inteligência e de sentimento. Em segundo lugar a imaginação, com *altos e baixos* nas soluções, hesitando entre a piada, o jôgo de palavras, a onomatopéia, ou, mais raramente, os efeitos do ritmo. Tais características é que dão ao poeta originalidade indiscutível e lhe garantem uma colocação das mais honrosas dentro do modernismo poético brasileiro.<sup>136</sup>

Apesar de uma série de chavões, um tanto quanto vagos para a análise de um poeta

<sup>134</sup> MILLIET, Sérgio, op. cit., p.74.

<sup>135</sup> Ibid., p.76.

<sup>136</sup> Ibid., loc. cit, grifos meus.

complexo como Oswald, lemos umas notas de quem o poria atrás de Mário em termos de qualidade poética. Chamá-lo de piegas, falar de seus baixos, ainda que se ressalve seu lugar entre os modernos, inegável até mesmo por ele estar vivo e certamente provocar algum escândalo se fosse esquecido, é uma reação de quem se abisma com os absurdos “volteios circenses” de quem foge antes que “a indignação bem pensante o atinja”<sup>137</sup>. E chama a poética de Oswald de “fácil”, importante enquanto heróica, buscando nela as “verdades psicológicas” e as “imagens profundas”, buscando a metáfora e não a metonímia, a paródia e não o pastiche. Não cabe ali, como não caberia na visão de um Bandeira no primado pela técnica legível nas considerações anteriormente citadas sobre o verso livre, que se transforme documento em poesia pelo corte e pelo retorno. Trata-se de duas concepções de arte, duas idéias de poesia, lado a lado e em conflito. O crítico, *kritikós*, juiz, quer aferir uma vitória. E a dá na sutileza de dizer que Oswald, na tensão entre “imaginação” e “sensibilidade” (entre o sublime e o belo?), teria corrido o risco de cair no barroco, “perdendo a essência”, e entrega-se ao atingir sua “maior expressão lírica” em *Cântico dos Cânticos para flauta e violão*. Dar-lhe um lugar implica dar-lhe uma derrota, e uma curva evolutiva que o tire do “gosto duvidoso”, da “imaginação” e da “retórica”, e o ponha na convergência do “lirismo” e da “essência”. “O prosador insolúvel de 22 dissolve-se em sua poesia no homem de todas as épocas. E essa é a sua mais bela vitória.”<sup>138</sup> Vitória do leitor, vitória de Mário, derrota de Oswald. Enquadrado num projeto, pôde ser “elevado” a certo padrão de cânone. O projeto moderno tentava se salvar. Brasília seria seu atestado derradeiro.

Outros são os poetas que Milliet discute ao longo de seus ensaios, mas os pressupostos adotados são os mesmos apontados aqui: lirismo, imagens, essência, fatores inefáveis em torno dos quais se torna difícil tecer qualquer noção menos impressionista. Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo, na primeira parte; Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Jorge de Lima e Murilo Mendes, na segunda; Joaquim Cardozo (“a concreção do inefável”), Ismael Nery (“poeta e desenhista de estranha personalidade”, comentário biografista), Augusto Frederico Schmidt (“poeta bíblico”), Tasso da Silveira, Augusto Meyer, Raul Bopp, Ascenso Ferreira, Drummond, Emílio e Reinaldo Moura, Cecília Meireles e Mário Quintana, na terceira; Vinicius de Moraes (e a busca de um elo com 22), Lêdo Ivo (e sua luta para “desvencilhar-se dos atavios de expressão” e a promessa que representava ele como poeta, se não se entregasse à “originalidade” e aos “modismos”), Alphonsus de Guimaraens Filho (e suas inovações rítmicas), Dantas Mota (“duro, nu e agressivo”) e outros “poetas de transição”,

---

<sup>137</sup> Ibid., p.77.

<sup>138</sup> Ibid., p.80.

como João Cabral de Melo Neto (e o “abismo que separa os moços de hoje de seus antepassados revolucionários e antropófagos”, além de sua ligação com Mallarmé<sup>139</sup>, Valéry e a “poesia para iniciados”), Péricles da Silva Ramos (“vertical com momentos de doçura”) e Domingos Carvalho da Silva (e suas aspirações a uma “arte mais social e popular”), no quarto; e, ao fim de tudo, os então “novatos” (eis a fuga para o presente do projeto de ler apenas o período 1922-28, que passara a se esvaír tão logo se falara da produção posterior de qualquer dos poetas, desde a primeira parte do ensaio) Bueno de Rivera, Marcos Konder Reis, José Paulo Paes, Wilson Figueiredo, José Tavares de Almeida, Geraldo Vidigal, Mário da Silva Brito, Jorge Medauar, Jacinta Passos, Afrânio Zuccolotto e Carvalho Filho. É interessante notar a maneira como fecha o crítico sua série de ensaios: tentando enxergar a formação de uma tradição que parta do Modernismo “heróico”, busca as relações entre os poetas novos e os “patriarcas”, mas, ao observar certa volta à forma, que teme transformar-se em formalismo, lucubra estar havendo uma espécie de evasão num momento em que, juntamente com João Cabral de Melo Neto, já vê uma certa crise da poesia. Crise de que poesia? Retorno da pergunta adorniana: há sublime possível após Auschwitz?

### 3.5 Patrimônio e transcendência

Visitar todos os nomes que Milliet disseca em seu ensaio é uma tarefa deveras árdua, longa e talvez acabasse parafrástica. Optarei, aqui (e mais uma perda é anunciada), por fazer um percurso mais detido, após as linhas em que procurei analisar o programa que traça em seus pressupostos e a dissecação dos patriarcas Mário e Oswald, por passar mais detidamente pelos nomes que publicam criação poética nos números indexados de *Anhembi*. Claro (enigma?), em alguns momentos ainda voltarei às falas de Milliet, especialmente onde elas tocam os poetas mencionados e uma tradição francesa operante dentro do “cânone moderno” da revista. O itinerário, que não leva a Pasárgada, terá ainda algumas escalas por poetas que não vieram a gozar de tanto renome, mas que figuram lado a lado com algumas das páginas mais comentadas d’algum Modernismo brasileiro.

---

<sup>139</sup> É muito interessante e bífida a maneira como Milliet se refere a Mallarmé: confessa nunca chegar a entender completamente algum de seus poemas (reconheçamos que isso não é possível, mas também vejamos que a tônica da crítica era outra), ou sequer se sentido satisfeito com qualquer “exegese” sobre eles, mas, por outro lado, destaca-o da seguinte forma: “não há na língua francesa nada que ultrapasse em beleza, em profundidade, em penetração sensível certos versos de Mallarmé”. Milliet fica no limiar entre o agastamento com a dificuldade com os versos do poeta do enigma e o fascínio com a beleza desses mesmos versos. Constantes são os comentários sobre a dificuldade de alguns poetas em seu ensaio, como os tece sobre Murilo Mendes, também; mas não há um juízo de valor negativo a isso: apenas a notaçãõ de que realçam a marginalidade e a distância da compreensão do “grande público”.

Se havemos de adotar tal roteiro, a primeira figuração poética que, para um olhar contemporâneo, que não pode ignorar o trem dos tempos que mais cacôs deixou no acumulado da história, já se afigura como canônica (como ler o passado sem estar no presente?) com que nos deparamos dentro de *Anhemi* é a de Carlos Drummond de Andrade. À época, duas eram as ocupações literárias do poeta-funcionário-público, como já ficou tão conhecido o funcionário do gabinete de Capanema: as escrituras de *Contos de aprendiz* e *Claro enigma* (ambos publicados no ano de 1951). Do primeiro, há, na revista, no período em análise, a publicação de uma resenha, de que tratarei adiante, a fim de explorar um pouco a questão das fronteiras entre poesia e prosa nos escritos de Drummond e na abordagem e incorporação que a revista faz dele à sua lista de referências. Do segundo, previamente à publicação em livro, dois poemas circulam através das páginas intermitentes de criação poética publicadas no periódico. Apenas cinco dos dezenove números indexados não tiveram poemas publicados em seu corpo, o que é sintomático de um papel importante reservado à poesia dentro do periódico. Drummond figura pela primeira vez no número 3 de *Anhemi*, de fevereiro de 1951, com o poema *Os bens e o sangue* ainda inédito (pois, como vimos, a revista só publica material com essa característica). Curioso, a respeito desse poema, é, de partida, que ele vem precedido de uma nota, na revista, que não foi inclusa, posteriormente no volume *Claro enigma*. Não consta nela se é de autoria de Duarte, como editor, ou do próprio poeta. Ora vejamos.

Embora persuadido de que não cabe explicação para um poema, além da que ele mesmo traz consigo, o autor julga conveniente informar quanto à gênese desta composição.

Resultou ela da leitura de um maço de documentos de compra e venda de datas de ouro no nordeste de Minas Gerais, operações essas realizadas em meados do século XIX. Simultaneamente, certo número de proprietários, integrantes da mesma família, resolveu dispor de tais bens, havidos por meio de herança ou de casamento. Até então, permaneciam sob domínio do mesmo grupo familiar os terrenos auríferos descobertos em 1781, na serra de Itabira, pelo capitão João Francisco de Andrade, que os transmitira a um seu sobrinho e sócio, o major Lage. Diz Eschwege que as lavras de João Francisco, em 1814, produziram mais de 3 mil oitavas de ouro. A exploração declinou com o tempo, e por volta de 1850 vemos os donos se desfazendo de jazidas e benfeitorias.

Não se procure em dicionário o significado de *lajos* e *andridos*, palavras existentes no contexto, e que são meras variações de nomes de famílias da região.

O nome Belisa, dado a animais, consta de inventário da época.<sup>140</sup>

Por um lado, poeta da livre leitura, do surdo mundo das palavras; por outro, poeta documental, histórico, dobrando-se sobre o passado, sobre dinheiro, sobre palavras inexistentes, e explicando seu procedimento. Entretanto, há que se observar que o poema

<sup>140</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Os bens e o sangue. *Anhemi*. v.I, n. 03. São Paulo: Anhemi, fevereiro de 1951, p.465-469. A referência se aplica aos excertos do poema citados adiante.

realiza um procedimento um tanto quanto à Oswald, transformando um documento em versos, em sua primeira parte, mas sentidamente transcribando. Drummond recupera um passado e, via pastiche, faz dele poema, proliferando sentidos em seu deslocamento. Vivencia-se aqui, talvez, o que Agamben<sup>141</sup> encontra como definição de poema: a possibilidade de corte e repetição diferida. Repetindo um texto que não é igual a si mesmo (e jamais poderia sê-lo) e quebrando-o, fazendo-o verter, retardando seu retorno à prosa, no último verso, Drummond encontra uma potência para o falso. Mas, e a nota? Medo dos hermeneutas de plantão? Quiçá. Ou uma daquelas guias críticas para um leitor menos iniciado, talvez pressuposto, ter referências? Seria um guia para uma visita ao patrimônio e a história colonial mineiros por vias poéticas? Vejamos a primeira parte do poema, que é longo, como costuma ser a predileção da revista.

## I

Às duas horas da tarde dêste nove de agosto de 1847  
 nesta fazenda do Tanque e em dez outras casa de rei, ~q<sup>142</sup> não de valete,  
 em Itabira Ferros Guanhães Cocais Joanésia Capão  
 diante do estrume em ~q se movem nossos escravos e da viração  
 perfumada dos cafezais ~q trança na palma dos coqueiros  
 fiéis servidores de nossa paisagem e de nossos fins primeiros,  
 deliberamos vender, como de fato vendemos, cedendo posse, jus e domínio  
 e abrangendo desde os engenhos de secar areia até o ouro mais fino,  
 nossas lavras mto nossas por herança de nossos pais e sogros bem amados  
 ~q dormem na paz de Deus entre santas e santos martirizados.  
 Por isso neste papel azul Bath escrevemos com a nossa melhor letra  
 êstes nomes ~q em qualquer tempo desafiarão tramoia trapaça e treta:

*Esmeril Pissarrão  
 Candonga Conceição*

E tudo damos por vendido ao compadre e nosso amigo o snr Raimundo Procópio  
 e a d. Maria Narcisa sua mulher, e o ~q não for vendido, por alborque  
 de nossa mão passará e trocaremos lavras por matas  
 lavras por títulos, lavras por mulas, lavras por mulatas e arriatas,  
 ~q trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte. Mas fique esclarecido:  
 somos levados menos por nosso gôsto do simples negócio ~q no sentido  
 de nossa remota descendência ainda mal debuxada no longe dos serros.  
 De nossa mente lavamos o ouro como de nossa alma um dia os erros  
 se lavarão na pia da penitência. E filhos netos bisnetos  
 tetranetos despojados dos bens mais sólidos e rutilantes portanto os mais completos  
 irão tomando a pouco e pouco desapêgo de toda fortuna  
 e concentrando seu fervor numa riqueza só, abstrata e uma.

*Lavra da Paciência  
 Lavrinha de Cubas  
 Itabiruçu*

<sup>141</sup> AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*. n. 1. São Paulo: Alpharrabio, agosto de 2002, p.142-149.

<sup>142</sup> Na revista, os “que” do poema aparecem como a letra “q” coberta por um til. Na impossibilidade de transcrevê-los, deixo esta nota, para que sejam lidos como se tivessem o sinal gráfico por sobre. Grafarei “~q”. Palavras como “mto” e “snr” estão transcritas *ipsis litteris*. Os destaques em itálico, nessa e nas outras transcrições de poemas, foram mantidos como os da revista.

O que aparece aqui é uma forma transcrita do próprio documento, que quiçá sequer exista, mas que é mencionado na nota prévia já vista. A nota estabelece uma genealogia que faz com que o patrimônio toque o próprio poeta, que está visitando o que foi de posse dos Andrades mineiros e se perdeu, não lhes pertence mais. A decadência das posses e dos bens é entremesclada ao sangue, assim, de partida. É o prólogo de um tempo de instabilidades, de um tempo em que as certezas começam a esboroar ainda mais, tempo cuja pedra de toque já fora anunciada no século XIX, com os já clássicos *topoi* da morte de Deus, Marx, Nietzsche e, no século XX, Freud.

O poema começa como um contrato de transação comercial. Dá a situação temporal e espacial, reportando ao interior de Minas Gerais no século XIX, e a casas “de rei”, não “de valete”. Os valetes tradicionalmente representam, nos jogos de cartas, cavaleiros (talvez o mais conhecido seja *sir* Lancelot, da Távola Redonda, associado ao valete de paus), ao passo que os reis são os maiores expoentes da nobreza. Trata-se, portanto, de uma transação de bens entre um sangue que se proclama alto, real, mas que não deixa de largar seu estrume no qual os escravos, o degrau mais baixo, se move. Esses mesmos escravos serão reivindicados pelo eu lírico ao final do poema como uma outra de linhagem. O mau cheiro do estrume nobre em que se movem é em seguida sufocado pelo aroma dos cafezais, outro pilar sobre o qual se ergueu a riqueza do império. Estamos, pois, diante de uma visitação do apogeu de tudo quando na República Velha declinou: o café e a mineração, e diante, novamente, dos apagamentos das duas primeiras décadas do século XX promovidos pela hipertrofia promovida pelos modernistas das coisas da monarquia e da colônia.

Delibera-se vender as lavras, patrimônio herdado, fazendo negócio, capitalizando o terreno de propriedade, fazendo dele passível da troca, da substituição que caracteriza o fetiche e vai esbarrar no nada. Daí a seqüência de substituições, de trocas que se faz em dois dos versos do “documento”: as lavras viram matas, títulos (valores circulares), e até as mulatas ou mesmo uma arriata, acessório para montaria, em que podemos ler mesmo a descapitalização dos valores obtido, a decadência de uma nobreza. As lavras tão suas deixarão de sê-lo, para serem esgotadas pelos futuros donatários, com quem se dará seu declínio total, sua perda de valor. Apesar do gosto das trocas e da força no lucro, anunciadas, salvaguarda-se um lugar de santidade para esses mesmos de quem se poderia dizer que são oportunistas, entre santos e santas que passaram os tormentos do martírio. E que outros tormentos recairiam como espécie de praga ou maldição por sobre o sujeito ligado pela linhagem aos que cometeram algo como um “pecado original” da troca primeira, do desligamento da tradição de

que ao fim do poema haverá uma espécie de retomada? Mas a idéia de um pecado pelo qual a descendência teria de pagar é ambivalente porque o desaparego das propriedades perdidas, o desaparego da fortuna, que também pode ser uma espécie de sorte, levará a uma transcendência, a uma outra sorte de riqueza, imaterial, abstrata, uma, transcendente, para a qual o destino prepara, através dessa genealogia e dessa perda, o eu lírico. Certa transcendência é bastante sentida nos poemas do Drummond de *Claro enigma*: trata-se de uma busca de um para além do mundo sensorial, nem sempre bem sucedida, mas constante. A perda enunciada aqui traz consigo um possível ganho, que não pode, porém, prescindir da existência de um lugar do vazio, de um espaço do nada, de uma ausência. E eis que surge a segunda parte, em que, em primeira pessoa do plural, uma voz que poderia ser associada aos ancestrais começa a fazer desfilar o que seria o destino que desembocaria no poeta:

## II

Mais que todos desherdamos  
 deste nosso oblíquo modo  
 um menino ainda não nado  
 (e melhor não fora nado)  
 que de nada lhe daremos  
 sua parte de nonada  
 e que nada, porém nada  
 o há de ter desenganado.

E nossa rica fazenda  
 já presto se desfazendo  
 vai-se em sal cristalizando  
 na porta de sua casa  
 ou até na ponta da asa  
 de seu nariz fino e frágil,  
 de sua alma fina e frágil,  
 de sua certeza frágil  
 frágil frágil frágil frágil

mas por que frágil é ágil  
 e na sua mala-sorte  
 se rirá êle da morte.

Pelo modo oblíquo da transação que levou as minas à ruína, devoradas até o âmago pelas sedes do capital, ficou o menino ainda não “nado”, tanto nascido quanto próximo do nada para o qual foi encaminhado por terem seus predecessores abandonado o patrimônio. A leitura pode deslizar para os próprios renegadores da tradição que foram os modernistas, em constante busca da configuração de um patrimônio a partir das ruínas restantes da história do Brasil, em constante projeto de uma nação, em constante rearmação de cacos com vista à construção de uma narrativa hegemônica. Drummond, aqui, narra uma “história”, mas narra a si mesmo, conjuntamente, através de um dispositivo ficcional poético. O peso da maldição desse passado espectral, que configura a sina da busca, chega ao renegar do nascimento, que

melhor seria não ter acontecido. Sobra ao nascido um nada, mas ainda assim um nada que pressupõe a existência prévia de um ente; sua ausência, ou, em uma dicção à francesa, um *néant*. É resultante de um desfazer-se, de uma dissolução, de uma transformação em sal, tal qual a que acometeu aos que olharam para trás ao fugir de Sodoma e Gomorra. O sal, vestígio ao que parece indelével da perda, recai sobre fragilidades recorrentes: a da asa do nariz, que, num dizer popular, é signo da ostentação da nobreza, ou ao menos de um ar superior; a da alma, que parece não ter força suficiente para carregar uma carga que a precede; e a das certezas, algo que foi progressivamente minado durante a modernidade e cuja crise completa assinala uma passagem para um momento pós. Frágil o poeta, frágil o mundo em que vive, frágil a possibilidade de sobrevivência da própria poesia em um momento que a põe constantemente em crise. Essa fragilidade, entretanto, assinala, na dicção da segunda parte do poema, uma agilidade, palavra tomada como fragmento da anterior, mas que faz do campo da incerteza um campo também da cambiância constante; a firmeza somente na inconstância, *topos* de Gregório de Matos. E a sorte que foi legada torna-se, assim, também ambivalente: é má, mas dá o direito de se rir da morte, de assumir a posição de uma impassibilidade risonha, jocosa, inabalável por alcançar alguma transcendência. É curioso esse caminho que se trilha do patrimônio ao imaterial, ao inominável, a uma riqueza abstrata e una.

A destinação prossegue na terceira parte do poema:

### III

Este figura em nosso  
pensamento secreto.  
Num magoado alvorôço,  
o queremos marcado  
a nos negar: depois  
de sua negação  
nos buscará. Em tudo  
será pelo contrário  
seu fado extraordinário.  
Vergonha da família  
que de nobre se humilha  
na sua malincônica  
tristura meio cômica  
dulcimara nux-vômica.<sup>143</sup>

A proximidade com a parte anterior nos leva a inferir que o “este” de quem se fala é o próprio poeta, precedido, como vimos, por uma herança, um destino, algum sangue, laços que traçam-lhe um percurso pré-definido e terminam por legar-lhe uma missão. O destino dado se iniciaria, para os que falam nessa parte do poema, pela negação: procedimento de vanguarda,

<sup>143</sup> Na edição da Nova Aguillar, “dulciamara”, que permite uma leitura que abre para a tristura do poeta sobre quem recai esse destino a ambivalência entre um sabor doce e um amargo, que resultaria num possível vômito noturno, outra leitura para aquilo que também pode ser nome de planta.

negar seus “pais” para formar outras genealogias, mas depois encontrar os retornos. O fado estabelecido é “pelo contrário”, o que nos remete, também, tanto à negatividade vanguardista quanto ao caráter arrevesado do tão comentado gauchismo drummondiano, sobre o qual, aliás, também vale lembrar ser um legado, dado por um “anjo torto”. Tornar-se um torto é motivo de vergonha, ainda que para uma tradição decadente, ou para uma família decadente, tanto aquela que viu descapitalizar quanto tinha quanto a própria família-literatura, que, se seguirmos o raciocínio de Milliet, haveria entrado em decadentismo “à espera” da “revolução” das “hostes” modernistas. E fica ali, também, algo sobre o *humour* com misto de melancolia que seria característico da produção do poeta, ou do que dela selecionou como melhor certa tradição de críticos, como, novamente, Milliet. O final evoca a planta *nux vomica*, que contém alcalóides. Caminhos torpes?

A quarta parte do poema retoma o início com “este”, novamente remetendo a algo que se diz do herdeiro torto da tradição:

#### IV

Este hemos por bem  
 reduzir à simples  
 condição ninguém.  
 Não lavrará campo.  
 Tirará sustento  
 de algum mel nojento.  
 Há de ser violento  
 sem ter movimento.  
 Sofrerá tormenta  
 no melhor momento.  
 Não se sujeitando  
 a um poder celeste  
 ei-lo senão quando  
 de nudez se veste,  
 roga à escuridão  
 abrir-se em clarão.  
 Este será tonto  
 e amará no vinho  
 um novo equilíbrio  
 e seu passo túbio  
 sairá na cola  
 de nenhum caminho.

Uma contraface do nascimento “pelo contrário” aparece aqui nessa segunda destinação, agora sob uma forma mais próxima de uma maldição. O poeta será pessoanenhuma, será ninguém, não poderá participar da nobreza dos tempos idos, melancolicamente lamentados. Não será do campo: está migrando do regional para o citadino, fazendo um trajeto de incorporação que talvez pudéssemos justapor ao de Carlinhos, do conto de Alfredo Mesquita citado no primeiro capítulo, ou aproximar dos planos de *Anhembi*, que queria um Brasil (e um brasileiro) sem “regionalismos”. O mel nojento que o sustenta emana,

certamente, de um ambiente distante do dos campos de onde saía o sustento das elites cafeiras ou interioranas. Prediz-se uma violência sem movimento: de fato, apesar de amigo dos modernistas de 22, Drummond participa da dita “renovação” da poesia brasileira do século XX, mas publica seu primeiro livro de poemas apenas em 1930, ainda que tenha colaborado, por exemplo, com a *Revista de Antropofagia*. Sua condenação é ao des-astre: romanticamente, qual o homem que perde os astros que o guiem não tem poder celeste a que se sujeitar ou que possa guiá-lo em um mundo escuro. Espera, pois, na nudez (por que optou ou que lhe foi impingida pelo destino dado?) por um clarão, um lampejo, num mundo para o qual não há mais uma luz, mas luzes, plurais, difusas e frágeis demais para dar alguma certeza. Figura ali, além da iluminação, que talvez pudéssemos associar às “iluminações profanas” da leitura que Agamben faz de Benjamin no já referido *Profanaciones*, uma das figurações românticas que mapeia ele ao tratar de Baudelaire e da Paris do século XIX: a do boêmio. Ébrio, deserdado da cidade, dejetado do processo de modernização, resta a ele, da maneira como aparece aqui, procurar um caminho cambaleante, duvidoso e de passo túbio (de volta a fragilidade). Mas, assim como o poeta se fez ninguém, para determinado modo de ver, seu caminho também é caminho nenhum, que leva a lugar algum. Eis um pensar-se ainda transgressor num contexto em que, justamente através de veículos como a revista em que este poema tem sua primeira publicação, o modernismo perdia seu potencial de transgressão vanguardista ao se tornar canônico. Saídas possíveis?

Depois de dois movimentos de destinação, segue-se a procissão de vozes outras que não a do eu lírico, mas com uma mudança de tom e um retorno.

V

- Não judie com o menino,  
    compadre.  
- Não torça tanto o pepino,  
    major.  
- Assim vai crescer mofino,  
    sinhô!

Pedimos pelo menino porque pedir é nosso destino,  
Pedimos pelo menino porque vamos acalentá-lo,  
Pedimos pelo menino porque já se ouve planger o sino  
do tombo que êle vai levar quando monte a cavalo.

-Vai cair do cavalo  
de cabeça no valo.  
Vai ter catapora  
amarelão e gálico  
vai errar o caminho  
vai quebrar o pescoço  
vai deitar-se no espinho  
fazer tanta besteira  
e dar tanto desgosto

que nem a vida inteira  
dava para contar.  
E vai muito chorar.

(A praga que te rogo  
para teu bem será.)

Em itálico destacadas no próprio corpo da revista, as três vozes que falam separadas na primeira estrofe desta parte dirigem-se ao pai do menino-poeta. A primeira, recíproca, do compadre, pede que não judie, o que se coaduna com a praga rogada e a lamentação do abandono do campo e da tradição. Uma segunda voz se volta contra o major e os rigores da disciplina inflingida ao menino, certamente feito recruta por parte de sua vida e submetido aos ditames militares, para fugir deles pelo seu caminho dúbio. A terceira introduz o tom de súplica que vigorará na espécie de ladainha subsequente, e tem feição de fala de escravo ou escrava, que trata o excesso da reprimenda como algo que pode fazer o menino amofinar-se, ou seja, crescer miúdo, um passo para cumprir aquele seu frágil destino de que se falava nas primeiras partes. As vozes súplices entendem-se como destinadas a suplicar, deserdadas e desassistidas, e, apesar de predizerem um destino, serão acalento para o poeta por nascer. Por fim, anunciam uma morte com feição campesina, em tombo de cavalo: pelo simples ferimento da queda, não haveria razão de os sinos plangerem. Quiçá não se cumprisse essa parte da antevisão, pois interromperia o destino do fazer-se poeta que aparecerá na última parte do poema. Mas fica esse rogo juntamente com outras tantas pragas corretivas da figura um tanto quanto sádica do pai, que conjura uma praga para o bem, e pensa corrigir pelas penas que inflinge ao corpo. O poeta por nascer é motivo de desgosto, porque vai se tornar, para retomar um vocábulo caro a Milliet, “marginal”.

A voz dos que cheiram a morte da antiga ordem e querem apagar seus últimos rastros, as marcas do corpo, que não deixam de exalar seu odor incômodo e presente é que figura na sexta parte.

## VI

*Os urubus no telhado:*

*E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo  
e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada  
e secado o ouro escorrerá ferro e secos morros de ferro  
taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios  
e se irão os últimos escravos e virão os primeiros camaradas  
e a besta Belisa renderá os arrogantes corcéis da monarquia  
e a vaca Belisa dará leite no curral vazio para o menino doentio  
e o menino crescerá sombrio e os antepassados no cemitério  
se rirão se rirão porque os mortos não choram.*

Do alto dos telhados, a falação dos urubus prevê a ruína a ser promovida pelo capital

industrial estrangeiro, a devoração de tudo quanto possa ser consumido, transformado em produto. E a ordem de tudo se altera, sem que haja um sujeito determinado responsável pela pulverização da cena tradicional: é uma companhia quem age e contrata os camaradas, que, no processo de formação de um mercado nacional, vão substituir os escravos, que praticamente não participavam, na ordem monárquica, do mercado de consumo. Surge a figura da besta, quase mitológica, como que causando um apocalipse da ordem ao render os simbólicos cavalos. Essa remissão drummondiana à destruição da monarquia pode ser lida com um caráter melancólico; mesmo seus antepassados se riem do destino que esperaria pelo poeta nos tempos por vir. Mas riem e se repetem no riso por não poderem chorar: algo como um abafado riso nervoso, que contempla a degenerescência daquilo que também é parte de si. Nostalgias do poeta.

A sétima parte, finalmente, faz surgir a voz do poeta herdeiro da tradição maldita configurada pelas vozes dos mortos, do passado.

## VII

*Ó monstros lajos e andridos que me perseguis com vossas barganhas  
sobre o berço imaturo e de minhas minas me expulsais.  
Os parentes que eu amo expiraram solteiros.  
Os parentes que eu tenho não circulam em mim.  
Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos  
minha carne dos palhaços, minha fome das nuvens  
e não tenho outro amor a não ser o dos doidos.*

*Onde estás, capitão, onde estás, João Francisco,  
do alto de tua serra eu te sinto sôzinho  
e sem filhos e netos interrompes a linha  
que veio dar a mim neste chão esgotado.  
Salva-me, capitão, de um passado voraz.  
Livra-me, capitão, da conjura dos mortos.  
Inclui-me entre os que não são, sendo filhos de ti.  
E no fundo da mina, ó capitão, me esconde.*

O eu lírico poeta, que fala, dirige-se a monstros, que muito bem podem ser os mortos que barganharam as terras e lugares de que foi alijado e nos quais foi condenado a não viver para se tornar um desterrado na cidade. Resta a ele uma genealogia que escolhe, não que lhe foi imbuída. O mesmo pode-se se lhe aplicar como poeta: elege seus parentes entre aqueles que ainda não haviam deixado uma linha, solteiros. Quiçá os românticos? Cumpre o poeta aqui aquele destino de renegar os seus, mas, ao mesmo tempo, em uma relação bífida, a eles recorre, pedindo a proteção do capitão citado na nota, de quem se faz filho sem sê-lo. A reivindicação marginal tangencia o negro, a quem pertence a alma do poeta<sup>144</sup>, os palhaços, a

<sup>144</sup>E eis a incorporação ofertada aos que estavam de fora da narrativa da nação, algo recorrente dentro da construção de narrativa de nacionalidade do Modernismo; a esse respeito, vale lembrar, por exemplo, a *Nega fulô* de Jorge de Lima, o que não passa despercebido por Milliet em sua coleta de *Dados*.

mesura circense, no largo gesto da acrobacia poética; e o dos doidos, cujo lirismo já fora reivindicado por Bandeira em sua *Poética*. O chão do poeta, entretanto, é esgotado: chegamos, pela evocação mineira, a uma nova aporia, que certamente remete à do *Áporo*, publicado n’*A rosa do povo*, sete anos antes: “Que fazer, exausto, / em país bloqueado / enlace de noite / raiz e minério?”<sup>145</sup> O áporo, inseto que não acha escape, é um problema insolúvel, já analisado por nomes, e traz consigo a remissão ao minério, às minas desse tempo perdido que agora o poeta se punha a visitar. Vale dizer que uma parte inteira de *Claro enigma* é reservada ao *Selo de Minas*, a essa visitação memorialista que estava o modernista fazendo no auge de uma carreira de poeta consagrado (lembramos: é um dos poetas antologizados em *Anhembi*, revista de alta cultura). Mas trata-se, outrossim, da ereção de uma outra leitura de um passado, que, de voraz condenador, passa a ser outro patrimônio construído para desembocar nalgum presente. Ora, apesar de os mortos serem vistos como autores da conjura de uma perda em *Os bens e o sangue*, a visita ao tema é feita, e é feita, inclusive para construir uma outra narrativa da identidade do poeta. Não mais puro artífice da forma, mas também não fazendo poesia militante, a procura do poeta é também por, como queria Milliet, alguma possibilidade de interlocução: com o passado, com o presente, com o público. Mas, que fazer se não há comunicação quando a linguagem nos permeia a todos? Produzir diferença, correndo o risco do afastamento do público, também seduzido por outras manifestações culturais mais imediatas.

O poema encerra-se com uma nova e velha outra voz, dos mortos que agora não mais amaldiçoam, mas abrem as portas de um novo destino ao poeta que queria se enfurnar, e que se pronunciou renegando sua genealogia. Seria a voz do reivindicado João Francisco, descobridor primeiro das minas barganhadas, que encontrara o paraíso perdido, o patrimônio querido que não mais era possível tanger, consumido que fora pelo mercado das trocas?

#### VIII

- Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois,  
que não sabes viver nem conheces os bois  
pelos seus nomes tradicionais... nem suas cores  
marcadas em padrões eternos desde o Egito.  
Ó filho pobre, e descorçoado, e finito,  
ó inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais  
com a faca, o formão, o couro... Ó tal como quiséramos  
para tristeza nossa e consumação das eras,  
para o fim de tudo que foi grande!

Ó desejado,  
Ó poeta de uma poesia que se furta e se expande  
à maneira de um lago de pez e resíduos letais...  
És nosso fim natural e somos teu adubo,

<sup>145</sup> DRUMMOND, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

tua explicação e tua mais singela virtude...  
 Pois carecia que um de nós nos recusasse  
 para melhor servir-nos. Face a face  
 te contemplamos, e é teu êsse primeiro  
 e úmido beijo, em nossa bôca de barro e de sarro.<sup>146</sup>

O filho é posto como quem desconhece as tradições milenares do ambiente perdido das minas, o que faz dele pobre, mas de uma pobreza que, como colocam os mortos falantes do destino, não é sua culpa, apenas, mas lhe foi urdida por um passado que perdeu outro. É o filho no fim de uma linhagem, é o filho que vem, entretanto, messianicamente, como esperado para instaurar uma nova ordem. Aqui, na voz do ancestral perdido, para o qual não havia uma linha que levasse, e que agora tem sua paternidade reivindicada, aparece um destino poético que se poderia dizer que não tangencia Drummond, apenas, mas talvez toda a poesia de *Anhemi*. É uma poesia que se furta, não é uma poesia de participação militante, coisa que bastante detrata Milliet ao longo de seu ensaio, cobrando dos mais variados poetas que não transformassem seus versos de temática social em versos com esse caractere. O tema social é visto, pois, como algo perigoso pelos paladinos do lirismo. Este, no entanto, nunca é abandonado, e esse poema de Drummond apresenta justamente essa dupla face tão desejada: a remissão é a uma temática histórica, mas o é na medida em que esta fala ao poeta, fala do eu que fala, procura estabelecer uma interlocução e uma imagem do presente. O poeta esperado, desejado pela linhagem até então esquecida dos mortos, é o fim de uma escatológica narrativa estabelecida, é aquele que vai servir ao passado silente, é quem vai consumir as eras: é o profetizado profeta que amarra ao passado um próspero tempo vindouro. E por isso, pode tocar, num fantasmático beijo, de barro e sarro, que se ri enquanto se esboroa, inexoravelmente engolida no lago de pez e resíduos letais. A própria história, com seus cacós, noutra imagem, ora fluida, se faz caos, se faz resíduo, se faz sujeira.

Seis números depois, na mesma revista, Drummond aparece com outro poema, também longo, que também viria a fazer parte de *Claro enigma*, lançado no mesmo ano. *Cantiga de enganar*, entretanto, não fará parte do *Selo de minas*, mas sim da primeira parte do livro, *Entre lobo e cão*. Dessa forma, o poema se põe no lugar do limiar entre o mais doméstico e o mais indomado dos seres, entre o conhecido e o desconhecido, na linha das incertezas entre o ser protegido e o ser devorado.

#### **Cantiga de Enganar**

*O mundo não vale o mundo,  
 meu bem.*

<sup>146</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Os bens e o sangue. *Anhemi*. v. I, n. 3. São Paulo: Anhemi, fev. 1952, p.465-469.



absurdas figurações.  
 O mundo não tem sentido.  
 O mundo e suas canções  
 de timbre mais comovido  
 estão calados, e a fala  
 que de uma a outra sala<sup>152</sup>  
 ouvimos em um certo instante  
 é silêncio que faz eco  
 no silêncio circundante.<sup>153</sup>  
 Silêncio: que quer dizer?  
 Que diz a boca do mundo?  
 Meu bem, o mundo é fechado,  
 se não for antes vazio.  
 O mundo é talvez: e é só.  
 Talvez nem seja talvez.  
 O mundo não vale a pena,  
 mas a pena não existe.  
 Meu bem, façamos de conta.  
 De sofrer e de olvidar,  
 de lembrar e de fruir,  
 de escolher nossas lembranças  
 e revertê-las, acaso  
 se lembrem de mais em nós.<sup>154</sup>  
 Façamos, meu bem, de conta  
 – mas a conta não existe –  
 que é tudo como se fosse,  
 ou que, se fôra, não era.  
 Meu bem, usemos palavras.  
 Façamos mundos: idéias.  
 Deixemos o mundo aos outros,  
 já que o querem gastar.  
 Meu bem, sejamos fortíssimos  
 – mas a fôrça não existe –  
 e na mais pura mentira  
 do mundo que se desmente,  
 recortemos nossa imagem,  
 mais ilusória que tudo,  
 pois haverá maior falso  
 que imaginar-se alguém vivo,  
 como se um sonho pudesse  
 dar-nos o gôsto do sonho?  
 Mas o sonho não existe.  
 Meu bem, assim acordados,  
 assim lúcidos, severos,  
 ou assim abandonados,  
 deixando-nos à deriva  
 levar na palma do tempo  
 – mas o tempo não existe –,  
 sejamos como se fôramos  
 num mundo que fôsse: o Mundo.<sup>155</sup>

<sup>151</sup> “miragens que se condensam / ou se dissolvem noutras”, nas edições Aguillar e *Nova reunião*. A troca do termo imaterial “hipóteses”, que parece pairar meramente no plano das idéias do eu lírico, por “miragens”, que traz a imagem consigo, parece reforçar a idéia do engano desenvolvida ao longo do poema.

<sup>152</sup> “que de uma para outra sala”, nas já referidas edições. Uma troca simples de preposição que auxilia na composição rítmica.

<sup>153</sup> A palavra “silêncio” é substituída a posteriori por “negrume”. Um apelo da cor substituindo a reiteração do som, ou de sua ausência-presença.

<sup>154</sup> “demais”, nas edições consultadas. Em duas palavras, temos a possibilidade de ampliação das lembranças, da evocação de memórias outras talvez desejadas; em uma só, a idéia de um excesso, talvez incômodo.

Diferentemente da narratividade de *Os bens e o sangue*, o que se estabelece em *Cantiga de enganar* é outra forma de interlocução. A referência a “meu bem”, que pode muito bem ser associado ao leitor, tratado, aqui, com carinho e intimidade, no estabelecimento de uma interlocução de versos curtos, que, ainda que pareça uma espécie de conversa, também se aproveita da materialidade da página, em jogadas com linhas outras que a horizontal. Justamente a primeira referência vocativa a “meu bem” vem deslocada na página, bem como a segunda; ambas ainda inseridas na primeira série de negativas sobre uma definição dos sons que do mundo emanam, das evocações que sobem do vale, palavra deslocada do sentido de valor nesse momento, que se fecha com “Não é nem isto, nem nada”. Frase de dupla acepção: os clamores não são o nada, ou nada do que se pudesse pensar até ali? É possível pensarmos, a partir da série de definições dos clamores do “mundo” que após isso se configura, que há e não há associá-los a um sem-definição, a um algo que, num primeiro momento, não se deixa enclausurar pelo discurso, ainda que o segundo momento tente defini-lo por uma espécie de silêncio surdo, que termina não podendo ir além do talvez. Voltas da dúvida que retarda sua resposta. Se não há possibilidade de definir, resta pensar o que fazer com esse mundo que clama abafado.

O eu lírico se tinge no sangue que de si brota no contato com as rosas. Uma nova evocação daquele Rilke já reivindicado por *Anhemi* através da narrativa de Claire Goll ou de seu contato com Rodin e Cézanne? Ora, o próprio Milliet assinala, na sua leitura de Drummond nos programáticos *Dados* de que já falamos, que a imagem da rosa é assimilável, na poética drummondiana, à própria poesia. Talvez seja essa uma possibilidade de leitura para o próprio título de *A rosa do povo*, um de seus livros mais conhecidos, e para essa busca e renúncia de contato com o mundo que vai se enunciando através dos enganos. De volta à cantiga, o mundo “não valer a pena” pode nos remeter tanto à não-validade de se fazer qualquer coisa por um mundo tão cambiante e enganador que não deixa possibilidades de ação, e trai quem o quer definir ou nele intervir a qualquer momento (tomando essa definição mais coloquial da expressão, voltamos ao bloqueio de ação discutido em relação ao *Áporo* ou a *Os bens e o sangue*), ou, ainda, ao fato de que esse mesmo mundo não vale as dores, as penas que por ele se sentem, uma vez que não responde aos anseios de quem aqui fala. Esse alguém não sabe do que rir, e vê a vida baixar como o sol (ou da sombra, sua contraface, seu negativo) em um vale. Há som nessa descida de sombras, nessa escuridão e impossibilidade

---

<sup>155</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cantiga de Enganar. Anhemi*. v. III, n. 9. São Paulo: Anhemi, ago. 1951, p.471-473. O poema figura destacado em itálico na revista.

de definição que se estabelece. Não o som do que chefia o rebanho, não a musicalidade dos primevos cantares de amor, nem imagem bucólica como a dos grilos, nem as serpentes, que de traiçoeiras se esqueceram de morder e ficaram “abstratas”. Não se trata, também, das imagens diretamente ligadas aos seres humanos, como o choro da criança, das respirações agoniadas dos feridos pelas guerras ou pelas doenças mundo afora, sequer das enclausuradas freiras. Não é sequer uma partícula sonora indefinida como a dos grupos de entressono, no entrelugar entre a vigília para com esse mundo e a descoberta de outros tantos; não é o barulho da energia concentrada; não é força silente. Em verdade, é uma espécie de clamor indefinível: isto, nem nada. Por mais que se substituam os significantes, por mais metáforas, o clamor do mundo segue indefinível, inapreensível, irrespondível, talvez.

Um terceiro momento remete esse som a uma precedência da regra, da harmonia, do estabelecimento racional, e o liga ao fortuito, esquivo, ininterpretável, novamente. Não é um som que narra; é um som que não consegue encontrar sentido, emanado de um mundo que, nos abismos da modernidade, chega ao mesmo abismo de *nonsense*. Os sons se fazem silêncio, por fim, carregados de sentido, mas impossibilitados de comunicar. *Rien* e o branco da página se fazem presentes nos enganos comunicativos desse poema que parece querer restaurar uma interlocução já impossível. E o silêncio, ainda que não fale, diz. O silêncio se faz sintoma dos isolamentos em torno do sujeito, impossibilitado de tocar o outro pelos fantasmas, fetiches que se estabelecem em sua relação. O mundo se torna espaço fechado do vazio (um, outro ou ambos), e, na impossibilidade de definir qualquer coisa, no excesso de perda da deliberação, a pena deixa de existir. O valor e a veracidade da dor; simulacro. *Anhemi* vive às voltas com um estado de mundo em que, no pós-guerra, as intervenções se tornam cada vez mais impossíveis, as atitudes, cada vez mais contraditórias, os poderes, cada vez mais difusos.

A solução recai no fingimento, no fazer de conta, mas de uma conta que não existe, por sua vez, também: o que de fato é? Como tanger o ser e saber que não se está sempre nos fazeres de conta? Tudo que é para o sujeito é como se realmente fosse, e o que é pode deixar de ser, ou ser ignorado até que assome em algum lampejo. A evocação é de se fazer mundos outros, de criar, de uma espécie de evasão por uma via do fingimento na impossibilidade de intervenção em um mundo que mente, se desmente e não permite tanger a tão sonhada verdade. A saída da força é o recorte de uma imagem, a formação de uma ilusão convicta no meio do insolúvel enigma das coisas, na falibilidade de todas as definições. E aí se pode encontrar, talvez, a saída para se encontrar o Mundo sonhado, uma espécie de prazer primeiro seqüestrado pelo fetiche, pela proliferação dos capitais. E eis uma contraface de Drummond,

pela (i)lógica da leitura, transitando no mesmo periódico. Enigma claro-escuro, imago.

Uma informação adicional: ainda que *Claro enigma* tenha saído em 1951, não ganha resenha em *Anhembi*. Não que a revista não resenhasse poesia, pois, como vimos, os *Poemas murais* de Cassiano Ricardo foram resenhados pela revista. Entretanto, Drummond ganha um espaço de resenha para *Contos de aprendiz*, que faz ressaltar a interface do trabalho de poeta com o de contista, em que é necessário cortar, trabalhar com a sutileza, com grandes cargas de não-dito. Claro que há que se resguardar o fato de que um romance que queira se afastar do realismo clássico também terá que fazê-lo. Vale notar que *Anhembi* reivindica as páginas de *Contos de aprendiz* como um dos mais admiráveis livros de ficção da Literatura Brasileira de então. Isso em tempos em que, por exemplo, *Sagarana*, de Guimarães Rosa, chegava à sua segunda edição, também resenhada pelo periódico, talvez em tom de menos entusiasmo.

### 3.6 Motivos de assom(br)o barroco

Podemos seguir pelo viés da presença de poetas mineiros, se quisermos ser rastreadores de uma região. Mas outra via nos levará ao mesmo (nunca mesmo) lugar, qual seja, a do trato com o patrimônio da Minas colonial. Também povoado de fantasmas, mas abordados de uma maneira menos genealógica, é o poema *Motivos de Ouro Preto*, que Murilo Mendes publica no número 6 de *Anhembi*, de maio de 1951, e que abre o livro *Contemplação de Ouro Preto*. Interessante é notar que no volume, organizado pelo próprio Murilo, em que ele colige boa parte de seus poemas de 1925 a 1955, cuja *Advertência* data de 1956, próximo, portanto, do momento de que estamos falando, o autor coloca o poema dentro de sua produção circunscrita ao período de 1949 e 1950. Entretanto, vale notar que o próprio Murilo adverte que naquele volume estava a primeira organização cronológica de publicação de seus poemas, que não haviam sido, até então, editados na ordem em que foram produzidos. Isso salvaguarda a impressão primeira de que Duarte teria fugido aos planos editoriais publicando material não-inédito na revista. Por vezes, claro, esta edita textos saídos em outros jornais, ou mesmo conferências, mas sempre o faz com aviso, o que não era o caso deste poema de Murilo, ainda assim recente. É interessante notar que, em *Anhembi*, não aparece a dedicatória do texto a Rubem Navarra, que figura no livro, por sua vez dedicado “À querida memória de meus pais”<sup>156</sup>. Navarra foi um crítico de artes plásticas que colaborou, inclusive, com a *Revista Acadêmica* de Murilo Miranda, e se liga, assim, ao grupo dos modernistas e a revistas

<sup>156</sup> MENDES, Murilo. *Contemplação de Ouro Preto*. In.: \_\_\_\_\_. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p.349-445.

próximas de *Anhembi*. Essa hipertrofia do barroco mineiro curiosamente se manifesta com muita força em Murilo, claro, acompanhada do imaginário que lhe é característico, e chega a levar a antiga Vila Rica a ser tema de todo um livro do poeta, perpassado de poemas com o nome da cidade no título e dedicados a vários dos modernistas e pessoas deles próximas, como Manuel Bandeira e Cecília Meireles. Além disso, no número de *Anhembi* que este poema é publicado, um bloco de textos com alguma referência ao barroco sai na revista<sup>157</sup>: Antônio Sérgio lendo as “correspondências alegóricas” dos sermões de Vieira: figuras. Prefigurações, retornos diferidos e eternos, que desembocariam em Portugal à espera do Encoberto. Otoniel Mota encontrando “odes e salmos de Salomão”, rasurando autorias, resgatando sujeitos obliterados, coadunando-os com uma releitura da História, e do religioso. Francisco Brunetti e passagens pelo Barroco romano, publicadas após a misteriosa morte do autor na Grécia, deliciado com Bernini e os apelos aos sentidos, as formas e os volumes desmedidos.

Por se tratar, novamente, de poema longo, dividirei a discussão sobre ele no compasso de suas partes, a exemplo do já feito com *Os bens e o sangue*, de Drummond. A transcrição segue, novamente, o padrão ortográfico e de formatação adotado pela revista.

#### **Motivos de Ouro Prêto**

1

*Assombrações que sobem do barroco  
Das ladeiras e dos crucifixos esqueléticos,  
Frias portadas de pedra, anjos torcidos,  
Passantes conduzindo aos ombros o passado,  
Cemitérios aéreos de adros largos  
Onde noturnos seresteiros cantam,  
Seguindo-se de violas e violões,  
Aos defuntos colados nas gavetas:*

*A experiência de sombras trasladadas  
De procissões civis, eclesiásticas,  
De antigo túnel de conspiração,  
A água escapando pelos chafarizes,  
As cicatrizes que o minério abriu,  
Tantos Passos fechados o ano inteiro,  
Ruínas de solares e sobrados  
Onde pairam espectros de poetas,  
De padres doidos, de reformadores;  
Algarismos gravados nas carrancas,  
A presença do tempo traduzindo,  
O silêncio ao silêncio se juntando  
Nesses becos e vielas embuçados,  
A reunião de natureza e arte  
Por um gênio severo combinadas,*

<sup>157</sup> (Um fantasma barroco surge leve e de repente se faz bloco de textos, como quem solicita desesperadamente um olhar. Suas primeiras aparições estão no número 5 da revista, pela vinda, oportunizada pelo Departamento Municipal de Cultura, de réplicas das esculturas de Aleijadinho para uma exposição.)

*O espírito levando à sua origem  
 Despojado de efêmeros enfeites,  
 A pátina paciente de Ouro Prêto  
 Sôbre aparências estendendo um véu:  
 Tudo aparelha a mente para a morte,  
 Mas a morte em si mesma, a própria morte,  
 Privada de artifício, a morte chã.  
 E contra a dispersão das ossadas no tempo,  
 Que o amor à forma e a Promessa repelem<sup>158</sup>,  
 Da pedra o testemunho antigo se levanta,  
 Poder do Itacolomi – e o da pedra perene.*

A primeira palavra utilizada, assombração, nos remete ao campo dos fantasmas, dos perecidos, daqueles que, ainda que não nos possam tocar, se projetam sobre nós (ou somos nós que os projetamos? Ou ambos lançam suas intocáveis projeções de si para si e de si para o outro?), se fazem imagem para nós, e, via linguagem e montagem, se inscrevem. Os mortos ganham alguma vida; uma espécie de *still life* adormecida está em cada um dos anjos e até mesmo nas portadas que são vistas por um sujeito presente-ausente que se afirma ao longo do discurso no vão de suas visões. Assombrações, fantasmas que assomam do barroco dos altos e baixos e das dobras de crucifixos. A morte, o fantasma, rondando. O humano e o divino se tocando no híbrido de anjos contorcidos de gozo; cemitérios rés-do-chão, repletos de corpos putrefatos, assomando “aéreos”. Fragmentos sucessivos: procissões e conspirações, água e cicatrizes, espectros de poetas e padres doidos a velar pela sacralidade profana das ruínas de um lugar fora de tempo e de lugar, inclusive. “Tudo aparelha a mente para a morte / Mas a morte em si mesma, a própria morte, / Privada de artifício, a morte chã.” Entre fantasmas e espectros, assoma a morte, incorpórea, despida, pairando acima e abaixo de todo o excesso. Cada fragmento da cena o solicita incansavelmente, e seu olhar os justapõe, os cola, faz deles a montagem que faz desse poema também uma imagem. A vida se adere à morte, incansavelmente: tudo afirma sua brevidade e vanidade. Permanecem os cacos. Ali estão as sombras das procissões, de tantos homens que já se foram, e, conseqüentemente, de tantos outros que, como o poeta, também passarão. Haverá legado além de cicatrizes, de ruínas em que pairam espectros à espera de alguma dicção, quiçá a do próprio poeta? O tempo traduz, e, ao reconduzir os cacos a condições sempre cambiantes, trai; a linguagem, esguia, colabora. E retorna o silêncio, tão cheio de sentidos insondáveis quanto aquele de que falava Drummond na *Cantiga de enganar*. Mas aqui ele remete a uma morte, absoluta e inexorável, de que resta o testemunho da pedra e dos espectros a vagar, das cargas da memória que tão exploradas são em uma espécie de delírio lúcido que se remete à permanência dada pelo “amor à forma” (de

<sup>158</sup> “rejeitam”, na edição dos poemas de Murilo pela Aguillar e em *Poesias*, organizado pelo próprio autor em 1959.

certo grupo patrimonialista?) e uma Promessa, maiúscula e obliterada em seu sentido, talvez místico. Assoma, por fim, o testemunho da pedra dos bandeirantes, Itacolomi, natural e impávida, a montanha perene.

2

*O canto alternativo das igrejas  
Nos leves sinos da levitação  
Cruzando-se em cerrado contraponto,  
São Francisco de Assis adverte ao Carmo,  
São Francisco de Paula à matriz do Pilar.*

*Devolve o ar ao ouvido o som das campainhas  
Dessas humildes mulas pensativas  
Que parecem voltar da Palestina.  
E êsses pianos dir-se-iam pianolas  
Tangendo sons remotos, subterrâneos,  
Restos de roídas e mazurcas...  
Pianos inconfidentes.  
Cindem o ar sêco, poroso,  
Pancadas pacientes de relógio.  
Êsse vago clarim nos longes do quartel  
Atende ao ido apêlo de outro tempo:  
Erra insatisfeita nos ares  
A alma trágica do alferes  
Joaquim José da Silva Xavier.  
Os amigos chamou, e o eco respondeu...*

Com a segunda parte, assomam sons no meio do silêncio. Cantos de igrejas, os sinos postos em uma sensação de tempo suspenso, os santos também espectrais em um clima carregadamente cristão, e talvez de alguma culpa cristã, dos altos sinos às campainhas das mulas, na remissão aos peregrinos. Assoma, aqui, também, a imagem dos pianos, explorados em outros pontos da poética muriliana, como no poema *O pastor pianista*, analisado por Antonio Candido<sup>159</sup>, em que surrealmente eles correm pelas planícies, tais como ovelhas. Dessa vez, eles são inconfidentes: seus sons ecoam pela cidade, ecoam pela tentativa liberal de configuração de um outro Brasil, que se gestou no âmago da Inconfidência Mineira. O tempo passa, restam as incorporações de patrimônio: a poética dos árcades, outras imagens de Brasil. Árcades, ora feitos pastores de pianos, na diferença que produz a poética de Murilo? E entre tantos sons evocados, almas trágicas como a de Tiradentes, citado como quem chama os amigos e só tem a resposta do eco. Uma remissão mitológica de um amor de toque impossível? Ele próprio é o único que a si responde; a solidão prenunciadora da morte é profunda. O nada retorna a ele sua diferida locução não respondida, incomunicável.

3

*A Viúva de Ouro Prêto sobe a rua cantando,*

<sup>159</sup> CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

*Apoiada ao bastão, na cabeça um penacho  
 De três côres, vestido velho e desbotado  
 Cuja invisível cauda arrasta com desdém.  
 A Viúva de Ouro Prêto fala em frases cifradas,  
 Pesa em partes iguais o mito e a realidade,  
 O passado e o presente, a alegria e a tristeza,  
 Declara que decide a guerra no estrangeiro,  
 Rico e pobre entretém com igual polidez.  
 A trama da sua vida é feita de fantasmas  
 Que só se extinguirão no seu último dia:  
 A Viúva de Ouro Prêto desce a rua rezando.  
 Que possuiu fazenda, escravos e palácios,  
 Privou com a Imperatriz, refinou-se na Europa,  
 Serviu banquetes em baixelas persas,  
 Depois tudo perdeu, os membros dispersou,  
 Resta Dona Adelaide Mosqueira de Menezes,  
 Vítima da jogatina, a Viúva de Ouro Prêto  
 Que vive numa toca de espectros rodeada,  
 Que inda tem uma pedra onde apoia a cabeça...  
 A Viúva de Ouro Prêto é de grande família<sup>160</sup>*

E da figura histórica Murilo passa a outra imagem marcada pela morte, mas que permaneceu carregando-a com si. A Viúva perdeu o marido ou a cidade, transformada, com alguns cacos do passado inscritos? Dúvida indecível, e com isso todo o esplendor do que um dia foi, para viver em “uma toca de espectros rodeada”. Morte da riqueza, morte do esplendor. O passado, com a viúva, um dia tomba, mas seus espectros permanecem, fazendo-se matéria de uma poesia que inquieta um tanto pela presença em *Anhemi*. A viúva parece também insana, funde o que os outros consideram real com coisas do plano de seu imaginário: declara guerra sem que lhe seja investido poder para tanto, e tem uma vida que nada mais é do que trama de fantasmas que perecerão junto com ela própria: os fantasmas que mais assombram são os interiores. A viúva perdeu a riqueza, o marido, a cidade, e está entocada, como quis ficar o eu lírico de *Os bens e o sangue* ao se dirigir ao antepassado que não participou das barganhas. Assim como a figuração vítima da decadência que assoma em Drummond, a viúva também é de grande família, e agora resta com os fantasmas da perda. Se foi o jogo que tudo levou, também se pode dizer que o que era seu de patrimônio e de tradição tenha entrado para um escambo, e se perdido irremediavelmente. E eis jogos com os declínios de classes, de nobrezas, de linhagens, de patrimônios.

4

*Ouro Prêto se inclina com elegância,  
 Ouro Prêto se inclina, e um dia cairá.  
 Nova técnica transfigura a terra,  
 Mas os futuros engenheiros e arquitetos*

<sup>160</sup> “A Viúva de Ouro Preto desce a rua rezando.”, mudança drástica registrada nas edições posteriores. A propósito, o verso final em *Anhemi* sequer leva ponto, e de fato parece deixar a idéia inconclusa ou aberta. O registro da descida da Viúva criado por Murilo a posteriori parece criar uma imagem mais forte e dinâmica.

*Não mudarão o corpo de Ouro Prêto  
Que ainda se preserva da reforma  
Por sua mesma pobreza e solidão.  
Ouro Prêto para o futuro um dia se voltará<sup>161</sup>,  
Gerando no seu bôjo a nova tradição...  
Acelerando a história, a vida deslocou.  
Mas a lenda combate aqui a história:  
Seus espectros e igrejas permanecem  
Pelo ciúme da morte resguardados.*

*Aqui o próprio Cristo, o rei da vida,  
Que se diz Deus dos vivos, não dos mortos,  
Aqui o mestre da ressurreição  
É contemplado apenas em sua morte:  
As tocantes Madonas são tocadas,  
E o Senhor Morto, com ternura igual.<sup>162</sup>  
Parece que em sua imensa humanidade  
Aos espectros o Cristo se aparelha,  
O seu ar familiar logo assumindo,  
Abancado no largo das igrejas  
Com os amigos, extrema assombração...  
Aguardando seu próprio julgamento,  
Sua caridade a todos estendendo,  
Mesmo a Joaquim Silvério dá o pão.*

Agora a cidade em si, espécie de corpo vivo, ocupa o foco da fala, num primeiro momento. A cidade se inclina, se curva com a elegância característica do tempo perdido, e faz pressentir sua própria queda, a efemeridade das construções humanas, sua condição de caco de barbárie permanecendo. A técnica pode rasura-la, mas, para o sujeito que aqui fala, não é capaz de mudar seu corpo, sua carga tão presente, tão plena dos espectros de que já se falou, e que em tanto a constituem. O passado é fantasma que não pode se ausentar. A cidade, nesse momento, se volta para o futuro, como mãe barroca de uma nova tradição, deslocada e ressignificada como de fato é e pode ser em produções tão diferentes quanto a de Murilo, a de Drummond e a de outros modernistas. Vale lembrar o impacto patrimonialista que teve justamente a viagem a Minas no grupo composto por Mário, Oswald, Tarsila e Blaise Cendrars, especialmente sobre o primeiro, espectro tão presente em *Anhembi*. Mas em Murilo assoma justamente aquilo de que aqui falei de início: um embate entre uma história dada e outra que grita, como lenda, por todos os cantos. A morte, ciumenta, aniquila e arrasta, mas não pode ou não quer apagar os rastros, as marcas que vetam à história, armação sobre cacos, uma só narrativa. E as lendas, insistindo em fugir, espectros como aqueles sobre os quais a cidade jaz, problematizam o próprio dizer a cidade, o próprio dizer.

A figuração cristã, tão marcante na poética de Murilo, agora é de uma espécie de deus

<sup>161</sup> O tempo verbal das outras duas edições não é o futuro do presente, mas o pretérito mais-que-perfeito.

<sup>162</sup> Este verso e o anterior não figuram nas edições posteriores. Suprime-se, assim, o toque direto das imagens, a tatilidade do morto; apaga-se?

morto, que também não pôde fugir ao fluxo incessante da morte que contamina, mas não apaga: ele, como as madonas, é fundido em materialidade e corporeidade, é dobrado, desdobrado, se faz carne com espírito, se faz vestígio e fantasma, corpo e falta de corpo. Imagem diferenciada, pode ser tocada sempre como morta, como signo de morte que sempre é uma imagem, como diferimento constante de si para consigo, como distância do referente, seqüestrado e intangível, aliado aos espectros e perfilado a Tiradentes. O mártir da cristandade, religião que abraça o mundo, mais relendo e apartando do que religando, para retomar um dizer à Agamben, em *Profanaciones*, é aqui posto ao lado de um herói nacional, que também ficou sozinho ao extremo na hora da morte. Mais do que isso: o morto-vivo Cristo compassivo, a imagem carnalizada dá o pão a um ideador condenado de nação: o Cristo sustenta a modernidade liberal. E aí não há mais contradição em uma aparição tão catolicamente difusa quanto a de Murilo em *Anhemi*. Porque se o cristianismo é o pai da modernidade, não há problema em figurar um Cristo que alimenta um projetista moderno de nação, espécie de mártir que se faz romântico para morrer tão só quanto. Ainda que o júri espere, e o julgamento, a deliberação e a perda pareçam tão implacáveis, estamos, como se disse no primeiro capítulo, diante de uma via barroca que imbrica as linhagens, problematiza as identidades, reconhece o que paira em torno dos ditos e dos constructos e aponta para um *post*.

## 5

*Repousemos na pedra de Ouro Prêto,  
Repousemos no centro de Ouro Prêto:  
São Francisco de Assis! Igreja ilustre, acolhe,  
À tua sombra irmã, meus membros lassos.  
Confrontamos aqui tôda a miséria,  
Da matéria o desgaste deduzindo  
Em nossa vida universal e pessoal.  
Ó rude tempo de aniquilamento,  
Ó rude tempo de desproporção!<sup>163</sup>  
Nem nos transforma a companhia do Anjo  
Que, estendido no teto desta igreja,  
Rumando para a terra, em vôo certo  
Despede ao chão a lâmpada de prata!  
Entretanto êle é belo! Dançarino<sup>164</sup>  
Do sôpro da saúde modelado,  
Asas de larga envergadura tem,  
E seus panejamentos apresenta  
Com delicada graça, mas viril.  
Respira o rosto, máquina rosada,  
Um mesmo movimento aparelhando  
A bôca, os olhos diurnos e o nariz;  
Carnal vivência o busto manifesta,*

<sup>163</sup> Apenas na edição da Nova Aguillar esse “Ó” introdutor de vocativo é substituído por um artigo. Tanto a revista como as *Poesias* de 1959 mantêm o acento.

<sup>164</sup> O aposto iniciado com “Dançarino” é introduzido por dois-pontos apenas na edição da Aguillar.

*Os cabelos castanhos esparzidos  
 Numa desordenada simetria  
 O ritmo ajudam da composição;  
 Os pés calçados de sandálias gregas  
 Formam sólida base ao corpo inteiro.  
 Mas não se vale apenas de suas asas:  
 Os braços desenvoltos deslocando  
 O espaço em tórno, rápido, oferecem  
 Flores, frutos da terra ao povo fiel.  
 Seus ornamentos sóbrios sintetizam  
 Do barroco mineiro a austera fôrça.  
 Assim o esculpiu na tradução humana  
 O escopro genial de Aleijadinho.*

*Mas de que serve a gratuidade do Anjo,  
 Que pode o Anjo ante a angustura do homem  
 E a fôrça da caveira desarmada  
 Que elevada se vê no tapa-vento?  
 Que pode o Anjo ante a manopla imóvel,  
 Ante a pátina da morte em Ouro Prêto?  
 Kyrie eleison. Memento mori. Kyrie eleison.<sup>165</sup>*

O tempo em que se fala não é mais o tempo glorioso de Ouro Preto, mas sim o tempo em que fica o poeta, antes cantor das belezas pitorescas ou dos amores insondáveis, confronta a miséria sem mais poder fazer do que rogar de membros lassos. A quem? Aos santos, aos cristos e às madonas mortos, mortos-vivos, impotentes em um mundo em crise de deus e de quaisquer valores absolutos? O tempo em que se fala é o tempo de desgaste da matéria, é o tempo em que as coisas sólidas vão “desmanchando no ar”, para retomar a metáfora marxiana cara a Marshall Berman, tempo que aniquila e em que alguns tentam desesperados salvar um patrimônio e salvaguardar-lhe um lugar de honra, como se passa com *Anhembí* e seu projeto de elevação da cultura na decadência do valor.

E eis que surge a figuração do Anjo, maiúsculo e enigmático, a vigiar de cima, do teto da igreja, e a projetar-se na dobra de um movimento, a flechar e dardejar com alguma luz o sujeito que o contempla. Esse anjo permite uma outra remissão nessa fala:

“Minha asa está pronta para o vôo,  
 De bom grado voltaria atrás  
 Pois permanecesse eu também tempo vivo  
 Teria pouca sorte.”

Gehrad Scholem, *Salut de l'ange*  
 [Saudação do Anjo]

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava fixamente o olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar acumula escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os

<sup>165</sup> MENDES, Murilo. Motivos de Ouro Prêto. *Anhembí*. v. II, n. 6. São Paulo: Anhembí, mai. 1951, p.487-491.

destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade.<sup>166</sup>

O anjo, impelido também que é pelo tempo que carrega para a morte, não pode nos transformar. Que redenção pode ele oferecer se o progresso o engole e o tritura, como a tudo, e deixa o caco e a ruína para que melancolicamente se olha, como lembrança de um destino nada faustoso que também é o humano? O anjo é belo, e a descrição das minúcias de seu aspecto barroco é larga, denotadora de fascínio: o anjo é vivo, respira, um movimento aparelha boca e nariz, e sua simetria desordenada faz uma composição ajustada pelo ritmo. O anjo desloca o espaço em volta, mas que podem seu ornamento e sua história diante da angustura do homem, a angústia de que tudo perece, de que os esforços se revelam vãos e uma morte sem redenção espreita por todos os cantos nas figuras que legou na cidade? Resta um lamento, em latim, de tom eclesiástico: “Kyrie eleison. Memento mori. Kyrie eleison.” “Cristo, tende piedade. Lembre-se que você morrerá. Cristo, tende piedade.” Invocações derradeiras que, em tom de coisa sagrada, levam a morte para além do (não)lugar da cidade perdida e das ruínas de suas figuras assombrosas. Tudo perece. Anhembi, Paulo, o Autor, a poesia e o leitor, inclusive. E se o destino dessa Ouro Preto, desse patrimônio, dessa Minas e desse homem em Murilo não consegue fugir à destruição, nem com um anjo barroco ou da história, de asas embebidas pelo progresso que nada deixa além de ruínas, consegue encontrar redenção, e se inscreve desde o primeiro poema da *Contemplação de Ouro Preto*, resta, após dessa primeira circulação do poema que depois o comporia e abriria, finalizar o livro com um *Acalanto*. Contemplar: observar, considerar com admiração ou com amor, embevecer-se; espécie de atitude prostrada e pouco ativa, impotente ou maravilhada?

E assim fecha-se o acalanto:

Dorme, Ouro Prêto reclusa,  
Dorme, trágica Ouro Prêto,  
Dorme, Ouro Prêto assombrada,  
O sono da libertação.<sup>167</sup>

A respeito dessa estranheza do caráter da aparição de Murilo com esse poema em *Anhembi*, registro que, ao contrário do que aconteceu com Drummond ou com Mário, pouco

<sup>166</sup> BENJAMIN, Walter. Tese IX. In.: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história.”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant; trad. das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005, p.87.

<sup>167</sup> MENDES, Murilo. Acalanto de Ouro Preto. In: \_\_\_\_\_. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 445. O poema é dedicado a Guignard. Cf. também: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.539-540.

foi o lugar que destinou Milliet a Murilo dentro de sua coleta de *Dados*. Drummond é aclamado como alguém que conseguiu criar uma “beleza calma”, conseguindo abandonar um “humor” um tanto indesejado e conquistar a expressão de uma “solidão irremediável”; é o poeta que escreve para um futuro; profeta, portanto, para retomar uma figuração marginal cara ao crítico de *Anhemi*. É nítido, muitas vezes, como vimos, o caráter impressionista que Milliet imprime ao ensaísmo “livre” com que escreve suas memórias da poesia modernista. E se, para ele, Drummond rega com lágrimas sua rosa no asfalto, sua “poesia de essência” com que joga a âncora ao fundo da alma, para salvar a vida possível nessa rosa dos asfaltos é motivo de fascínio e de larga narrativa. Isso porque nessa poesia Milliet encontra uma lei: “incodificável, a um só tempo objetiva e subjetiva, imposta e proposta, somente ao alcance da pureza da criança ou da sabedoria dos poetas.” (De alguns poetas, diga-se de passagem: Milliet nunca deixa de ser judicativo.)

Porque é uma lei de ordem e de equilíbrio, de relações tão imutáveis quanto as da própria biologia, quanto as do cosmos. Uma lei que para ser descoberta exige esforços e cansaços, desesperos e suores mas recompensa o artista com o prêmio da realização integral. É uma lei arisca e simples, tão arisca que somente de quando em vez com ela se topa numa obra-prima, mas tão simples que tanto serviu para o templo grego como para os painéis de Giotto, a música de Mozart ou as telas de Cézanne. É uma lei que Carlos Drummond já descobriu mais de uma vez e dela se aproxima quase sempre.<sup>168</sup>

Se essa essência, essa lei primeira tão reivindicada é o que o programa de *Anhemi* consegue encontrar na maior parte da produção drummondiana, Murilo parece mais impenetrável. Ainda que ali encontre Milliet uma “dignidade” e uma “nobreza”, talvez justamente nisso resida algum demérito possível: o fazer-se “angelical” demais e jamais trair tal qualidade, perdendo os leitores em sua “jornada de quintessência”. Pela falta de concessões é que a popularidade da poética muriliana seria, então, “reduzida” (mas os tempos já apontavam, também, para um divórcio cada vez maior entre literatura e público, pois, como assinalou o já citado Candido, é o tempo em que a literatura entra em sua crise de “centralidade” na vida do espírito; as edições dos poetas eram, em sua maioria, já então, bastante pequenas). É interessante notar que a análise da “evolução” da produção de Murilo é feita de uma forma linear, que põe *Metamorfoses* na frente de *Mundo enigma* em uma linha de produção do poeta; ora, apesar das datas de publicação, é a própria organização que Murilo faz de seus poemas para a José Olympio, já citada, que dá conta do fato de que aquele livro foi escrito primeiro do que este.

É interessante notar que Milliet pensa Murilo como um isolado pela pureza, talvez por

<sup>168</sup> MILLIET, Sérgio. Dados para uma história da poesia modernista (1922-1928). III. *Anhemi*. v. I, n. 3. São Paulo: Anhemi, fev. 1951, p.498.

uma pureza que a arte não devesse ter tão exacerbada para que pudesse restabelecer a desejada comunicação com o público. Mas, ser em crise, não será essa sua saída ou seu fado? Os “devaneios surrealistas” são lidos como sublimação; o brado, sintoma de máscara do complexo. “Se tudo falha, a vida, o amor, a solidariedade humana, talvez a realização ambicionada esteja em Deus. Mas Deus pode ser a miragem do próprio eu e ao correr ao encontro d’Êle é ao encontro de si mesmo que o poeta caminha.”<sup>169</sup> Esse deus de Murilo Mendes passaria, ao ver do crítico, a ser uma forma de sublimação ou de elevação de si, numa leitura de base psicanalítica que despreza a ficcionalidade do criado e entende a poesia como revelação de personalidade, mas revelação “em uma centelha” das “profundezas da alma”. E a ficcionalidade do fazer poético? O “mito” por sob a “história”? A partir do reconhecimento de que “essa poesia é algo hermética, hostil à retórica, impenetrável à sensibilidade comum. Talvez fora do tempo e das ambições democráticas de nosso tempo”<sup>170</sup>, Milliet acaba por reconhecer a falta de lugar do espectral Murilo dentro não só de uma poética marginal que se quer configurar canônica, popular, lida e aceita pela sociedade. Mas o fecho do ensaio deixa a fresta por onde esse fechamento se esvai e as linhas voltam a se confundir. Porque, ainda que o poeta em questão assim se revele, ele sabe que “a lógica é uma mentira, um ‘trompe d’oeil’, uma ilusão puramente acadêmica, mas a verdade está: ‘em outra posição, em outra dimensão’.”<sup>171</sup>

### 3.7 Correspondência incompleta

Se seguirmos perseguindo os modernistas mais canônicos que passaram por *Anhembi* em seus primeiros vinte números, vamos nos deparar com um poema de bem menor extensão, mas que, conforme já se disse, pode ser lido em correspondência com a própria revista em sua remissão às emas-pretas do rio. Trata-se de outro debruçar-se sobre as aves, mas agora sobre as cotovias. Eis Manuel Bandeira em *Anhembi*, com o poema que viria a ser o segundo de *Opus 10* (lançado em 1952), sucedendo *Boi morto*, que traz o fluxo inexorável do tempo e dos “destróços do presente”, para tomar a expressão de Davi Arrigucci Jr.<sup>172</sup>, e antecedendo os sonhos imbricados e desilusórios de *Tema e variações*. Em termos de inserções institucionais, vale notar que, a este tempo, Bandeira já havia sido nomeado professor do Colégio Pedro II

<sup>169</sup> MILLIET, Sérgio. Dados para uma história da poesia modernista. II. *Anhembi*. v. I, n. 2. São Paulo: Anhembi, jan. 1951, p.301.

<sup>170</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>171</sup> Ibid., p.303.

<sup>172</sup> Em texto veiculado primeiramente na revista *Novos Estudos* do CEBRAP em seu número 27, de julho de 1990, que depois comporia o volume *Humildade, paixão e morte*, publicado pela Companhia das Letras.

por Capanema e eleito para a Academia Brasileira de Letras (onde foi saudado por Ribeiro Couto, de que se falará adiante).

### COTOVIA

- Alô, cotovia!  
 Por onde andaste?  
 Aonde voaste,<sup>173</sup>  
 Que tantas saudades me deixaste?

- Andei onde deu o vento.  
 Onde foi meu pensamento.  
 Em sítios, que nunca viste,  
 De um país que não existe...  
 Voltei, te trouxe a alegria.

- Muito contas, cotovia!  
 E que outras terras distantes  
 Visitaste? Dize ao triste.

- Líbia ardente. Cítia fria,  
 Europa, França, Bahia...

- E esqueceste Pernambuco,  
 Distráida?

- Voei ao Recife no cais<sup>174</sup>  
 Pousei na Rua da Aurora.

- Aurora da minha vida,  
 Que os anos não trazem mais!

- Os anos não, nem os dias,  
 Que isso cabe às cotovias.  
 Meu bico é bem pequenino  
 Para o bem que é dêste mundo:  
 Se enche com uma gota de água.  
 Mas sei torcer o destino,  
 Sei no espaço de um segundo  
 Limpar o pesar mais fundo.  
 Voei ao Recife, e dos longes  
 Das distâncias, aonde alcança  
 Só a asa da cotovia,

- Do mais remoto e perempto  
 Dos teus dias de criança  
 Te trouxe a extinta esperança  
 Trouxe a perdida alegria.<sup>175</sup>

A evocação coloquial de uma conversa se faz presente no poema de Bandeira. Seus vãos parecem muito menos distantes que os de Murilo e Drummond, não geograficamente, mas sim em termos do imbricamento e da proliferação das imagens. Ainda que Drummond

<sup>173</sup> Na edição da Nova Aguillar das poesias de Bandeira, bem como em *Estrela da vida inteira*, o segundo e o terceiro verso deste poema aparecem invertidos. Agradeço à professora Maria Lucia pelo auxílio no cotejamento das edições.

<sup>174</sup> “Voei ao Recife, no Cais”, nas edições mencionadas.

<sup>175</sup> BANDEIRA, Manuel. Cotovia. *Anhembi*. v. IV, n. 10. São Paulo: Anhembi, set. 1951, p.43-44.

fale, em *Cantiga de enganar*, a “meu bem”, é uma fala que, no poema, não tem resposta, ao contrário do que se dá aqui. Um primeiro referencial, geográfico: a cotovia é uma ave europeia e asiática, que também ocorre no norte da África. Se está no Brasil, certamente é ou ave de importação, ou em movimento migratório. A primeira pergunta remete justamente aos parapeiros desse vôo, aos cartões-postais que pode ela trazer ao eu lírico. E ela foi aos sítios não vistos, talvez àquela Pasárgada, distante e desejada, percorreu o mundo. Como também fez a revista que remete às emas-pretas, estas ribeirinhas. Relembro que *Anhemi* chegou mesmo a ser proibida em Portugal, por contendas com o regime salazarista.

São as notícias de fora, da ave, que podem trazer alegria ao triste, que ficara em seu país, associável ao Brasil, e estabelecível um paralelo entre o eu lírico e o poeta, pela remissão a Pernambuco, terra de nascimento de Bandeira e tão recorrente tema de sua produção poética. Das terras visitadas pela ave, nenhuma mais o satisfaz do que aquela que traz em seu bojo a memória da infância. É justamente por aquela que ele pergunta. E o tema da memória e da melancolia, a romântica nostalgia acaba por se estabelecer, e surge através do deslizar do sentido do nome da rua, que remete a outra aurora, já clássica. Num arroubo, desponta o verso de Casimiro de Abreu, e o gosto romântico pelas evasões. Mas a aurora da vida está para sempre perdida, resta como rastro, lembrança, evocação, fantasma. Quem pode trazer a aurora são as cotovias, aves que já temiam Romeu e Julieta, pois com seu canto anunciava a alvorada, quando teriam que se despedir. A ave pode torcer o destino, tema que agora retorna, mas para torná-lo menos pesaroso do que o foi aos enamorados de Verona. E a felicidade assoma da infância, tempo da não-fala, tempo primeiro das experiências. Tempo perdido?

É interessante que, na última estrofe, a voz não retorna ao poeta, e o novo travessão marca a continuidade da fala da cotovia, de modo a ressaltar o que ela traz – um tempo e um espaço utópicos, lembrados com nostalgia. Mas a evocação evasiva, basicamente tardo-romântica, é significativa. Por que este poema de Bandeira em *Anhemi*? Por que não outro, tomado do mesmo intervalo de produção? Voltemo-nos, por um momento, ao que diz Milliet sobre a poética de Bandeira. É com este poeta que o crítico abre a segunda parte de sua análise da poesia modernista, já referida, não sem antes uma nota breve sobre Luís Aranha, de que destaca a importância histórica de ter sido o primeiro a usar, na poesia brasileira, a “técnica da associação de idéias” em seu *Poema giratório*.

Milliet destaca em Bandeira uma serenidade e plenitude de composição alcançada na idade madura, especialmente a partir da *Lira dos Cinquent’Anos*. E com isso, dá preferência à segunda versão da *Canção do beco* em relação à primeira; esta, com o tom transgressor e sem saída, que aqui posso voltar a justapor ao *Áporo* drummondiano; aquela, que volta a memória

àquele beco e àquele cantar, para terminar por dizer que dele nunca teve vergonha. Está pois, assinalada, de partida, uma preferência memorialista, e sempre retesada em direção a uma poesia “madura”, livre da “brincadeira” e do “humor” por ele condenados em Oswald e em Drummond. Sua poética, que para Milliet teria começado embebida de simbolismo e de ataques aos parnasianos, também teria caminhado no rumo de uma descoberta de personalidade, o que parece crucial em todas as análises de Milliet. Essa reivindicação de “maturidade” é também uma reivindicação de inserção numa nova forma de cânone, uma refutação de certo intelectualismo que poderia ser transgressor ou elitista a outra maneira. Ou poderá justamente minar um sistema através da busca de uma potestade passiva, da restauração de um choque. Seria o “lirismo libertador” reivindicado na *Poética*, como quer Milliet, uma fuga, a busca da Pasárgada ou da infância como lugar outro, longe dos contratempos do mundo moderno?

Outra conquista, para Milliet, teria sido mérito de Bandeira conseguir deixar de fazer versos como quem “morre”, como dizia em inícios de sua produção poética, para, ainda mais do que fazê-los como quem “canta”, encontrar o tom de quem “fala”. E se o ritmo foi constante em sua pesquisa poética, não há negar que esse discurso sobre o poema como fala nos remete de novo a uma matriz comunicativa atuante na dialogação da *Cotovia*. E eis, no ensaio do crítico um excerto que parece bem adequado para justificar a presença dessa antologizada dicção bandeiriana em *Anhembi*: “essa aspiração à pureza, à inocência, à humildade, que, assim como levam ao céu, conduzem à verdadeira poesia, a qual não é habilidade nem pelotica, nem brilho raro de retórica, porém expressão e comunicação através da sensibilidade mais que da inteligência.”<sup>176</sup> Para Milliet, também poeta, a poesia tem que comunicar, sendo a razão um agente construtivo que deve atuar apenas como filtro mediador do intercâmbio “entre almas”. Mas seria realmente possível essa expressão, levando em conta as insuficiências e deslizes da linguagem? Como comunicar, se voltarmos à idéia dos fantasmas de que tratávamos quando discutíamos Drummond? (Agora uso primeira pessoa do plural, como se estivesse comunicando; incorro em paradoxo.) Milliet deixa, assim, transparecer, que Bandeira alcançara, talvez após ou mais do que Mário, uma dicção que lhe seria cara. Mas há poesia pura? Ou inocência para além da da leitura, que precisa procurar dela fugir nos meandros da linguagem? Ou humildade que não seja construída, em se tratando de um âmbito (mais ou menos) radicalmente ficcional como o da Literatura?

---

<sup>176</sup> MILLIET, Sérgio. Dados para uma história da poesia modernista. II. *Anhembi*. v. I, n. 2. São Paulo: Anhembi, jan. 1951, p.268.

### 3.8 Genealogia do pioneiro viajante

Milliet segue seu ensaio, ao fechar a parte dedicada a Bandeira, classificando entre os pioneiros Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto. “E também Alvaro Moreyra, embora escreva seus poemas em prosa.” O início da produção de Couto, de quem passa a tratar após um breve comentário a Carvalho, precede o período circunscrito pela análise do crítico: seu primeiro livro é de 1921<sup>177</sup>, o que faz deslizar a leitura que toma a Semana de Arte Moderna como inauguradora de uma dicção não-parnasiana. Deparamos, aqui, com os espectros das narrativas de manual. Não há negar a importância do evento, mas certamente ele não surge do nada, e alguma monta de produção o precede. Couto pertenceria a uma geração dos “mais velhos” que se aproximaram da invectiva contra o Parnasianismo deflagrada em 22, mas Milliet via bom mérito em sua experiência e seu desejo não estarem ligados apenas aos “ismos” que insiste em detratar, os quais teriam sido a tônica desse “modernismo heróico”. Couto teria sido a primeira voz “entre nós” (os modernistas) “para sussurrar as penas em vez de gritá-las”, bebendo de Verlaine o ensinamento “da sensibilidade”. Salvaguarda-se sua diferença: o que poderia noutro ser simples cópia, na relação entre Couto e Verlaine era “coincidência de temperamentos”<sup>178</sup>. Tal comentário teria sido advindo de uma leitura biografística? Ou do desejo de formar, através da narrativa, nacionalmente, uma tradição equiparável à francesa, com cujo “relógio literário” o Brasil teria “acertado de novo os ponteiros” após 22? Controverso. Antes de visitarmos, propriamente, a presença de Ribeiro Couto em *Anhembi* como poeta que publica versos inéditos, destaquemos o périplo mundial feito pelo poeta como embaixador, assinalando, pois, seu vínculo estatal, para além do institucional acadêmico referido quando se falava de Bandeira. Ao tempo em que os versos que veremos, então no prelo para *Entre mar e rio*, em Portugal, saem em *Anhembi*, o poeta é embaixador do Brasil em Belgrado. Cabe mencionar a relação dos temas de *Neto de imigrante*, em seus três movimentos, com o rio, aquele que dá nome à revista, talvez, mas numa fala de quem voltou(-se) à Europa pelo mar, de quem debruçou sobre o cais de Paquetá depois de contemplar um retrato, para poeticamente transfigurar memórias.

#### Neto de Imigrante

I

Cantiga do avô português

<sup>177</sup> Essa mesma remissão a uma produção “pré-modernista” (para usar os nomes caros ao “manual”) é feita por Milliet quando começa a tratar de Bandeira, assinalando seu envolvimento com o “simbolismo”. Além disso, torno a fazer notar o transbordamento da circunscrição temporal no sentido do futuro em relação ao intervalo do título dos ensaios (1922-1928) no elogio aos poemas produzidos por Bandeira em sua maturidade.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.291.

*O meu avô foi à caça  
Na Serra do Cubatão  
Mas – ano vem, ano passa –  
Nunca volta do sertão.*

*Dizem que os índios são bravos.  
Nem sempre as índias também!  
Meu avô levou escravos  
Com redes que embalam bem.*

*O bafo das noites quentes  
Faz pensar noutros Brasis  
Em que andam nossos parentes  
Com outras índias gentis.*

*“A caça, que tempo dura?”,  
A minha mãe perguntei.  
“Vai até a sepultura,  
Porque é serviço d’El-Rei.”*

Esta é a primeira das três partes do *Neto de imigrante*, publicado no número 13 de *Anhembi*, no mês de dezembro de 1951. Na edição de aniversário de um ano da revista, portanto. O livro que veio a compor o volume, então no prelo em Portugal, *Entre mar e rio*, trazia dedicatória ao avô materno do poeta, o português, Alfredo Lopes Esteves Ribeiro. A obra foi lançada pela editora lisboeta Livros do Brasil, em tempos em que o poeta vivia em Belgrado. Nessa cantiga, breve, formada de quatro quartetos de versos de sete sílabas, de estrutura bem metrificada e, por ser em redondilha maior, próxima das cantigas mais tradicionais e de fácil memorização, do verso popular, recupera-se uma primeira memória, com sabor quase infantil. Temos, novamente, um contato com a volta para o tempo perdido, aquele da perda de alegria, da nostalgia trazida para Bandeira pela cotovia. O avô se perde rio acima; ainda que não seja o Tietê, mas sim o Cubatão, estamos diante doutro rio que, ainda que corra para fora do estado de São Paulo, pode ser usado como guia para uma subida na contramão, ligando a região santista, em que deságua e de onde o próprio Couto é advindo, à grande São Paulo, ou, em tempos ancestrais, a um interior bravio. Não se deve, claro, associar de forma determinista o eu que fala no poema ao eu do próprio poeta; pode-se incorrer em leituras deterministas ou biografistas com repiques como os que já apontamos em Milliet anteriormente. Não há que se procurar na vida uma explicação ou a afirmação de uma verdade para o poema ou para o próprio poeta, mas isso não significa negar a presença de elementos autobiográficos na escrita, ou a escrita autobiográfica – que nunca deixam de ser ficções. Quem fala parece estar ainda no tempo das colônias, com um interior habitado de índios e escravos servindo aos bandeirantes, e acaba, assim, criando uma genealogia para si que toca a da própria revista, essa bandeirante de papel da metade do século XX. Outros Brasis de índias

gentis são pensados nas noites quentes: associação possível com os projetos de nação construídos também a partir de *Anhembí*, avalista e selecionadora desses versos? E a caça, a penetração, o rumo Brasil adentro, a busca de um objeto aqui não revelado, segue sem previsão de fim, por ser desígnio do rei, de algum rei que seja feito. Não seria Duarte, rei do Estado de papel de que esse poema passa a fazer parte, um rei a demandar uma caça incessante a uma cultura fora de seu escopo de padrões? Ou num Brasil em que os incautos se tenham feito gentis, e não mais sejam bravios e indômitos?

A segunda parte do poema cria um retrato a partir de um corte, tanto gráfico (condição possível de continuidade do poema) quanto em relação a uma linearidade temporal. Entretanto, o elo familiar, a genealogia se mantém imperante, pois, se não mais falamos do pai e da mãe, agora, remetemos à prima:

II  
Retratos

*Esta prima que define  
Num retrato amarelado  
Dizem que morreu mocinha  
De um amor contrariado.*

*Fotografias da sala  
Com molduras de veludo:  
O pai está sempre a olhá-la  
De barbas e carrancudo.*

*Fotografias, parentes,  
Dedicatórias, lembranças,  
O mar e dois continentes  
Separações e alianças.*

*Mal amarradas com fitas  
Há cartas numa gaveta,  
Cartas muito bem escritas  
Em papel com tarja preta.*

*Mas a prima ainda suspira  
No retrato amarelado,  
Triste do pai que exigira  
Que ela rompesse o noivado.*

Assoma, aqui, uma espécie de teoria da imagem como signo de ausência em Couto. A prima morta sobrevive em um *ça-a-eté*, num dizer à Roland Barthes<sup>179</sup>: persiste se inscrevendo a partir do rastro que deixou por sobre a fotografia, marca de um momento que não pode retornar idêntico, e, morto, está em constante retorno diferido. É a fotografia a máscara mortuária e a marca indelével da memória do pai; é ela que se soma a outros signos

<sup>179</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

para constituir o mapa de uma culpa. Acaba, assim, o retrato amarelado, contemplado pelo pai, como uma espécie de metonímia de um crime indireto. Como, afinal, morrerá a tal prima? Suicídio, assassinio por parte do pai? Desgosto? “De amor contrariado”. A dúvida retarda sua resposta, e sequer talvez seja a questão responder a isso. Estamos aqui diante de uma espécie de recuperação de história pitoresca de família, de memória distante: trata-se de uma das visitas histórico-memorialistas do Modernismo institucional, da genealogia, seja ela da família ou do país, com vistas à construção de uma espécie de linhagem, ou, em outras palavras, de sutil montagem e preenchimento da vacuidade de um passado, de uma história. Não há, entretanto, que se fechar os olhos para o que há de ideológico nesse mesmo dispositivo de preenchimento, mas que se furta a se revelar o tempo todo, e aparece apenas como lampejo, como carta de tarja preta, de conteúdo irrevelado, mas existente.

Entretanto, existe alguma vida na imagem: a prima suspira. Seu retorno impede que ela seja simplesmente uma morta; sua diminuição, sua retração torna sua memória suportável. A prima suspira porque ainda vive, de alguma forma, nas ficções daqueles que observam o retrato. Na fixação muda do pai e na visitação poética do poeta-primo. A foto faz a memória da separação e da ausência, mas, ao mesmo tempo, inscrita nest’outra imagem, a do poema, faz uma presença, um rastro indelével entre mar e rio. E o trânsito que sai do avô e passa por essa construção da memória via vestígio agora se debruçará a olhar para o mar, a reverter a vinda desse avô primeiro.

### III

Cais do Paquetá

*Lusitana melodia  
Voz de inocência e de infância,  
Sempre um vapor que partia  
E olhos presos na distância.*

*Sempre um vapor que partia  
E um menino que ficava  
Sonhando o que se escondia  
Muito além da praia brava.*

*Sonhando o que se escondia  
– Ilhas dos antepassados –  
Na fumaça fugidia  
Dos vapores carregados,*

*Menino do cais do porto  
A tua mercadoria  
Eram vozes do avô morto  
Que de volta lá se ia.<sup>180</sup>*

O som que inicia a parte do poema destinado ao cais é lusitano. É o eco do

<sup>180</sup> COUTO, Ribeiro. Neto de Imigrante. *Anhemi*. v. V, n. 13. São Paulo: Anhemi, dez. 1951, p.75-76.

colonizador, do promotor de uma barbárie genocida e cultural, que figura, entretanto, como inocente e infante, por ser voz de um tempo primeiro, por trazer em seu bojo a nostalgia. Os olhos, enquanto o sujeito ouve a música que lhe traz a ficção da memória doce do que na verdade foi catástrofe, estão fitos na ausência, na partida, na reversão da migração; e, espelho dos portugueses que não sabiam o que havia além-mar, agora é um menino que se posta sem saber o que há na metrópole, que sonha com o que há num alhures. A voz do avô, a tradição e a genealogia aparecem aqui, no entanto, como uma outra forma de manifestação fantasmática: na distância, no furtar-se ao contato, fazem-se também mercadorias, fetiches, ausências. É o que acaba por restar da montagem dos cacos da formação de um Brasil, de um projeto de nação e de uma poética a um só tempo estrangeira e nacional, imagética e narrativa.

### 3.9 Tentando se alinhar

A justaposição, procedimento integrante da idéia de montagem sobre a qual se constrói uma revista (ou um olhar sobre uma revista) pode ser um procedimento de busca de reconhecimento, ou, ainda, de legitimação da voz. Aproximar-se dos grandes e reconhecidos é uma maneira de procurar pôr, também, sua voz em um patamar não da grandiloquência, indesejada, mas de uma dicção que se faz elevada ou ganha foros de (alguma) verdade, de legitimidade intelectual, de poder. E, se alguém tem sob seu comando um Estado, ainda que de papel, ainda que uma antologia, ainda que um projeto (projétil), trazer para próximo de si aqueles que julga (e que são julgados por uma parcela do público elitizado) os melhores, e que já se transformavam de modernistas transgressores em poetas canônicos, num momento em que o potencial de transgressão se havia, aparentemente, haurido<sup>181</sup>, e, mais do que isso, alinhar sua produção à deles, é uma política de projeção. Penso, aqui, dentro dessa espécie de Estado (nem só) poético, para tomar uma expressão cara à professora Gema Areta em sua análise de José Lezama Lima, na presença intermitente, quase constante, do desconhecido e não-catalogado Raposo Denis.

Nome ausente de tantos lugares quantos procuramos em busca de referências a si, Raposo Denis é, inclusive, citado em uma das reportagens da revista, mas parece carecer de materialidade. Poder-se-ia dizer tratar-se de um pseudônimo de Paulo Duarte, novamente,

---

<sup>181</sup> Claro, sempre que se tece esse tipo de consideração sobre a vanguarda modernista, há que se considerar que, em fins da década de 50, surgiria um novo projeto de vanguarda no Brasil, sobre bases diferentes e de propósitos que aqui não serão analisados, mas sobre os quais já há farta bibliografia teórica para além da produzida pelos próprios integrantes: refiro-me ao grupo *Noigandres* e à figura paterna (tanto quanto Mário de Andrade) de Haroldo de Campos.

mas sem muita certeza, uma vez que nenhuma fonte dá conta de dele se tratar. O sobrenome nos remete a D. Denis<sup>182</sup>, compilador e autor de diversas cantigas do que se intitula o Trovadorismo português; o nome, novamente aos bandeirantes, mais especificamente a Raposo Tavares, bandeirante que ajudou a transformar em Brasil o que antes fora possessão espanhola, e, primariamente, indígena<sup>183</sup>. Roteiros poéticos de penetração: *Defesa, Nacionalismo, Herói e Poema do homem lúcido*. Intermezzo para *Uma história sentimental* em prosa. O primeiro poema, que surge logo na primeira edição de *Anhembi*, traz uma figura envelhecida que busca proteção, e aparece sucedendo exatamente a primeira parte do ensaio de Milliet sobre a poesia modernista. A cercania poderia aproximá-lo de uma história em que é relegado a plano algum?

### Defesa

Resolvi reformar a minha casa.  
 Aumentei a Adega e a Biblioteca.  
 É que o bom vinho casa sempre bem com o bom livro.  
 E leve a breca o resto.  
 Ah! ia me esquecendo:  
 o jardim dá pra rua e é quasi aberto.  
 Não pode ser. Um homem, como eu,  
 tendo tido tanto contacto com os homens,  
 e que vai envelhecendo, é mais que certo,  
 a não ser um carater muito chato,  
 ficar, por fim, um pouco rabugento...  
 Sorri-lhe, assim, a idéia do deserto  
 ou do mais absoluto isolamento.  
 Preciso, pois, fechar o meu jardim  
 com uma grade bem pesada, de ferro.  
 Feito isto, eu, para a paz tão sonhada,  
 só me será preciso, que me recorde,  
 ao lado do portão, pregar o aviso:

<sup>182</sup> Ou D. Diniz, D. Dinis, D. Deniz. A grafia oscila em virtude de que não havia, nos tempos dos Cancioneiros medievais, qualquer disposição ortográfica a respeito do Português, tanto é que a uma mesma palavra chega a ser escrita de várias formas em textos de um mesmo autor daquela época.

<sup>183</sup> Para tentar comprovar essa hipótese através de arquivos ou evidências textuais, fizemos contato por correio eletrônico com Marli Guimarães Hayashi, que estudou Adhemar de Barros no mestrado e, na abordagem do político populista paulista, acabou chegando a Paulo Duarte, que cunhou para Adhemar o *slogan* “rouba mas faz”, o qual hoje popularmente se aplica também a Paulo Maluf. Seu doutorado em História se debruçou sobre a figura do diretor de *Anhembi*, “homem polêmico, que ao ser aposentado compulsoriamente na USP pelo AI-5, em 1969, consolidara a fama de ‘humanista e antitecnocrático, progressista patriota e antitotalitário, polemista de temperamento ardente’” (Cf. SUGIMOTO, Luiz, op. cit.) Hayashi relata não ter encontrado nada nos arquivos de Duarte que fosse assinado pelo pseudônimo Raposo Denis. O nome também não aparece na *Enciclopédia de Autores Brasileiros* de Afrânio Coutinho. Para tentar lançar alguma luz (incorro no risco do uso do vocábulo) sobre o desconhecido autor e seu lugar dentro de *Anhembi*, acredito que uma visita aos arquivos de Duarte, doados por José Mindlin (cumprindo promessa do próprio amigo finado) à Unicamp, a ser realizada nas fases futuras desta pesquisa, possa ser proveitosa. Pretendo seguir as indicações da reportagem citada de Sugimoto, que dá conta dos destinos dos materiais que pertenceram a Paulo Duarte: Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (Cedae), Arquivo Central do Sistema de Arquivos da Unicamp (Siarq), as Coleções Especiais da Biblioteca da mesma Universidade, bem como a Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH). Além disso, procurarei obter cópia da tese de Marli Hayashi, *O Dom Quixote brasileiro*, e, se possível, conversar com a pesquisadora a respeito do papel da revista nos projetos culturais de Duarte e da elite paulistana que representa (?).

“O cão é bravo e o dono também morde”.<sup>184</sup>

O poema faz remissão a uma espécie de caducidade para o indivíduo que retrata. Quem seria este que precisa se guarnecer apenas dos livros e dos vinhos para se defender dos homens, e que tipo de ameaça tão grande estes representam para que queira se fechar? O “eu” que fala aumenta suas cercas, fecha seus jardins, buscando se salvar. Mas o que o ameaça? O que impede que o eu-lírico tenha sua “paz tão sonhada”? Algo como que imaterial, que faz lembrar da Guerra Fria e sua onipresença, sentida e insentida a um só tempo, e merecedora de uma crônica a cada edição da revista?. Esse poema é mencionado na edição seguinte, na seção *Artes de 30 dias*, ao tratar-se de Gino Bruno, pintor que, no Morro da Aclimação, fizera sua própria “fortaleza”, onde se isolava do mundo para criar<sup>185</sup>. Figurações da Torre de Marfim? Ou a construção isolada de uma dicção quase prosaica, narrativa e quase solitária? Seria uma confissão de soledade do “primo pobre da elite paulistana” dentro de sua própria formação de Estado? Ou um primeiro passo, já que se tratava, ainda, da primeira edição da revista, em que esse poema foi publicado, para a conformação de um quase grupo em seu entorno?

Três edições depois, o poeta volta a figurar, mas tratando de um tema caro às discussões da revista, anunciado no próprio título de seu poema: *Nacionalismo. Anhembi* não cansa de debater contra os regionalismos, e mesmo contra os nacionalismos ufanistas, e o próprio Milliet revela-se um detrator da poesia politizada ou “demagógica”, nacionalista de plantão, que prima pela “cor local”. Claro que se há de notar, como tenho feito ao longo deste texto, que a revista analisada também traz em si um projeto de nação, ainda que internacionalista (veja-se, pois, a grande importância dada à Bienal em suas páginas), calcado, basicamente, nas idéias de Mário de Andrade. Voltemos ao poema. *Nacionalismo* traz uma visão caricata do ufanismo, satirizando o “grande Poeta nacional”. Eis o poema:

#### **Nacionalismo**

*O exilado chegou em terra estranha.  
Dos seus sapatos sujos  
cai um pouco de terra. Terra cujos  
fragmentos secos agarrados vão  
à sorte que o acompanha.*

*O grande Poeta nacional  
vem vindo pela mesma estrada. E, mal  
o vê, detem-se e apanha  
o pedaço de barro seco. Então,*

<sup>184</sup> DENIS, Raposo. Defesa. *Anhembi*. v. I, n. 1. São Paulo: Anhembi, dez. 1950, p.93.

<sup>185</sup> ANHEMBI. Pinturas de Gino Bruno. In: \_\_\_\_\_. V. I, n.2. São Paulo: Anhembi, janeiro de 1951, p.369-371.

*dentro dele, se acende a viva chama  
da Inspiração.*

*E o Poeta olha a partícula de lama  
e beija-a comovido, beija e exclama:*

*- Terra doce! Dulcíssimo e fecundo  
torrão da minha Pátria livre e bela!  
Não existe outra terra que, no mundo,  
possa, em doçura, competir com ela.*

*Ha quem pense que a lama é diferente,  
no país da gente.<sup>186</sup>*

Não deixa de ser significativo que o “Poeta” seja sempre ironicamente referido com inicial maiúscula. Sua grandiloquência é vazia, e assim se mostra por não se dar conta de estar enchendo de adjetivos nacionalizantes e laudatórios um torrão de terra que sequer pertence àquele território, e que sequer seria diferente se pertencesse. E assim como se pode ler a respeito da lama, resta a pergunta: há alguma diferença legítima entre os homens de diferentes nacionalidades para além das ficções de si e de nação que formulam? Ora, se falamos em ficção, havemos de notar, também, a aproximação desse poema com uma das formas mais clássicas de narrativa que se conhece, a fábula. Ainda que não haja a presença do elemento animal, a estrutura, com uma exposição de fatos e uma espécie de fundo moral ao final, é visível. Encontra-se um exilado, desterrado, sem lugar em sua terra, sem lugar noutra nação; mas um torrão de onde vem vai consigo; há nele a marca de uma procedência, ainda que marca não reconhecida pela figura que encontra no caminho, o Poeta nacional. A narrativa de tom pedagógico é conduzida de maneira simples, e cria alguma poeticidade, basicamente, através do procedimento de corte dos versos. Aliás, há, junto com a caricatura do poeta eloqüente e da idéia oficial de uma espécie de louvação de gabinete, uma caricatura da Inspiração. Seria um pensar a arte como construção racional, ainda que de irracionalismo? Ainda assim, teria que sê-lo por uma via que não fosse ao encontro dos “construtivismos”, tão detratados pelo próprio Paulo ou pelos outros críticos sem nome de *Anhembi*. A figura do exilado lembra um tanto românticos como Gonçalves Dias, e sua célebre *Canção do exílio*, ou Gonçalves de Magalhães, bolsista do Império na Itália, pensando o Brasil a partir de fora e dentro a um só tempo, autor do primeiro manifesto poético brasileiro, *Lede*, o prefácio de *Suspiros poéticos e saudades*. Exilado, desterrado, figuração do desterritorializado, encontrando um ufanista que já não tem mais lugar, e não pode ocultar a lama que a todos sujava. Lama, situação podre, contágio. O discurso-maquagem de um certo nacionalismo não mais se sustentava. Restava erguer outra idéia de nacional. Eis o retorno da proposta de

<sup>186</sup> DENIS, Raposo. Nacionalismo. *Anhembi*. v. II, n. 4. São Paulo: Anhembi, mar. 1950, p.43.

Duarte.

A narratividade torna a figurar noutro poema de Denis, publicado no número seguinte da revista, o 5. Se uma figuração do nacionalismo foi caricaturada no poema anterior, agora a figura do herói de guerra, que cruza a nação com a beligerância do conflito das identidades é a caricaturada: surge o poema *O herói*. Sanguinolento, no primeiro momento, o paladino da identidade nacional é ferido em batalha e passa a ser pacifista, pregar valores ligados à universalidade. Despe-se de uma identidade frente ao horror. Mas, tão logo lhe põem de volta a farda, volta a pregar a guerra. Volúpias de um mundo cujas certezas se esboroam?

### O HERÓI

*Estala a Guerra. O grande Herói que tantos  
louros ganhara para a Pátria, como  
era esperado, parte ao som dos cantos  
e hinos de glória. Um vulto desse tomo  
levantaria, como levantou  
o brio nacional. Ei-lo, primeiro  
entre os primeiros na hora do perigo;  
ei-lo colhendo novos louros ou  
desalentando, pelo ardor guerreiro,  
o espírito indomável do inimigo!*

*Um dia, armado apenas da bravura,  
chefiando a tropa, atira-se ao assalto.  
O sangue o excita, o risco o transfigura,  
raivam o fogo, o medo e o sobressalto,  
mas ele, impávido, se bate. Foi quando  
uma granada arrebentou ao lado!  
O ódio contra o inimigo, um sentimento  
de vingança feroz; morrer matando;  
aos pés da Pátria, o Mundo escravizado,  
foram-lhe o derradeiro pensamento!*

*Acharam-no caído e exangue, e, desde  
então, de nada mais se lembrava. Agora,  
desmemoriado, andava nu, e, em vez de  
glorificar a Guerra e a força como outrora,  
pregava a Paz, o Amor e a Igualdade;  
em vez da Pátria indômita e guerreira,  
amava os homens com ardor profundo;  
e à ideia fixa de uma Humanidade  
sem soldados, sem ódios, sem fronteira,  
se declarava cidadão do mundo!*

*A opinião nacional movimentou-se  
para salvar o Herói. A Pátria em luto  
ficou suspensa! A Ciência veio e trouxe  
tudo! Não houve método ou produto  
novo a que não recorresse! Nada  
deu resultado! O pobre Herói estava  
mesmo imerso nas trevas da loucura!  
Teimava achando a guerra uma burrada,  
dizia palavrões à Pátria e dava  
morras ao clero e vivas à cultura!*

*No entanto, um dia, um célebre alienista,  
 não ignorando o alcance da moderna  
 psicologia e tendo ainda em vista  
 que, em geral, o inconsciente é quem governa,  
 manda vestir no doente a mesma farda  
 que envergava no dia da ocorrência.  
 Isto feito, condu-lo, com cautela,  
 à frente de um espelho enorme. E aguarda  
 ansioso o resultado da experiência,  
 embora duvidando muito dela...*

*Teve efeito fantástico a medida!  
 Em breve, o louco pôs-se a cantar o Hino  
 Nacional! Quer o sacrifício da vida  
 de outros homens, conforme o figurino  
 do Patriotismo. E, dando um viva à grande  
 Pátria que só com sangue se constrói,  
 provava ter recuperado o juízo.  
 Homem normal, de novo arrojo expande,  
 retoma posse das funções de Herói.  
 Corre a arrazar o mundo se preciso.<sup>187</sup>*

A figura romântica do herói aparece aí caricaturada, novamente dentro de uma estrutura didática e narrativa. Estaríamos diante de uma poesia de aspirações populares, mais narrativa, linear e, quiçá, fácil? Talvez, ainda que todos esses valores sejam bastante judicativos. Seria um esforço de reaproximação da poesia com o povo, de uma dicção compreensível, de uma saída da volta sobre si da poesia? Por outro lado, talvez seja uma perda de potência do próprio discurso poético sair de sua condição de enigma, de rizoma, cair numa literalidade. Ainda que o sentido não possa nunca ser unívoco, que haja sempre o que desliza nas malhas da letra a uma apreensão que se pretenderia total, parece não haver muito mais o que dizer a respeito desse tipo de poema além do dito. É um poema que poderia ser lido como parábola de outras tantas pregações universalistas, democráticas, anti-guerras e supranacionais que muitas das reportagens e dos ensaios da revista fizeram no período em análise, e seguiriam fazendo, pois a revista viria a terminar antes da Guerra Fria. Bastaria a farda ou a adoção do símbolo para fazer o soldado, para gerar a guerra? Ou a maior das guerras, que se ensaiava, era o estado de sítio em que hoje vivemos, uma guerra sem rosto, em que não se sabe de onde pode vir o próximo ataque, e a própria idéia de nação, utilizada mais do que nunca sob os interesses de um capital supranacional, passou aqui ainda despercebida? O Império, para além das pátrias e das nações, também tem sido construído com sangue, mas com derramamentos que se tornaram tão freqüentes e tiveram suas imagens in-formadas, reproduzidas tão à exaustão, que perderam a potência de choque.

Poderíamos, também, estar diante de uma figuração da entidade que Tietê Borba

<sup>187</sup> DENIS, Raposo. O herói. *Anhembi*. v. II, n. 5. São Paulo: Anhembi, abr. 1951, p.275-276.

biografia em um conto-quase-romance que publica às partes em *Anhembi*: a Malícia, incorporada. Tietê Borba é um dos pseudônimos já catalogados de Paulo Duarte (que justapõe o nome do rio que também nomeia *Anhembi* a outro nome de bandeirante, Borba Gato), que publica, na revista, a *Biografia da Malícia*<sup>188</sup>. Se, no conto, a tal Malícia é a mola propulsora da evolução das espécies, responsável por gerar o homem para nele cumprir seu projeto, pode-se atribuir a ela, outrossim, a volúpia de concepção que faz com que assim que se veste a criatura de algo, passe ela a macaquear hábitos que lhe sejam convenientes. A palavra “macaquear” remete a um texto da “redação” sobre as entradas de hábitos norte-americanos no Brasil, copiados sem o menor questionamento de significado, como o Thanksgiving day<sup>189</sup>. Talvez a macaqueação, a estandardização, a expansão de determinados padrões de vida e de conduta anuladores da singularidade, que insiste ainda em se afirmar em alguns redutos, seja uma das faces menos percebidas e mais cruéis de nossa guerra contemporânea, e esteja a anunciar, por um lado, nosso “progresso” para a indiferenciação, e, por outro, a formação de uma margem cada vez maior que demanda seu acesso ao que cada vez mais a exclui.

Outro espectro de guerra assoma na produção de Denis em *Anhembi* na impossibilidade de repetir o célebre provérbio: "plantar uma árvore, escrever um livro, ter um filho". No *Poema do homem lúcido*<sup>190</sup>, o eu-lírico, em tempos de guerra, opta por livrar-se do remorso: planta e escreve, mas não deixa a ninguém "o legado de sua miséria", para lembrar Machado. Poema-mensagem, poema quase prosaico, sentimental, com tom de ensinamento: tom de quem quer ensinar; penetração pedagógica, pessimista, com um fim em "nada mais".

#### **Poema do homem lúcido**

*Diz um provérbio oriental  
que, na sua passagem pela vida,  
o Homem tem, como coisa pre-estabelecida,  
da qual nunca deve evadir-se, o dever  
ao menos de plantar uma árvore, escrever  
um livro e ter um filho. Humílimo mortal  
que sou, diversos livros escrevi.  
E semeiei nêles todo o meu anseio semi-  
louco de liberdade espiritual.  
Muitas árvores tenho plantado também,  
tôdas bem esterçadas, com certeza,  
de um carinho que, como eu, ninguém tem  
pelas coisas mínimas da natureza.  
Um filho nunca desejei porém;  
ainda mais: fiz tudo  
para evitá-lo. Um fado mau contudo*

<sup>188</sup> BORBA, Tietê. Biografia da Malícia. *Anhembi*. v.II, n.4. São Paulo: Anhembi, março de 1951. O conto estende-se por outras edições da revista, e ainda não concluí sua leitura, haja vista estar ainda no número 6, e, nela ter sido publicada a quarta parte. A terceira foi esquecida.

<sup>189</sup> ANHEMBI. Thanksgiving day. *Anhembi*. v. I, n.º 02. São Paulo: Anhembi, janeiro de 1951, p.343-344.

<sup>190</sup> DENIS, Raposo. Poema do homem lúcido. *Anhembi*. v. III, n. 07. São Paulo: Anhembi, jun. 1951, p.62-63.

*arrumou-me uma armadilha  
dessas que só o destino sabe armar...*

*Bendito o dia  
horrrível em que, morta, minha filha  
deixava para sempre o nosso lar!*

*Porque o homem lúcido, êsse para o qual  
não se resume a vida na antropofagia  
física ou moral;  
o abaeté para quem  
a solidariedade humana não podia  
a ser estúpida e espezinhada a bem  
de grosseiríssimas superstições,  
de tótems e de bonzos e de instituições  
senis – ah! o homem lúcido jamais pensara  
lançar, num mundo de extermínios,  
uma existência, certo de que para  
ela se rasgaria um só de dois caminhos:  
o dos oprimidos e o dos opressores;  
o dos que são mandados perecer na guerra,  
no exílio ou nas gestapos, ou então  
o dos açambarcadores  
de quanto de melhor existe sobre a terra;  
o dos que são sacrificados porque não  
nasceram fariseus  
e o dos que até do pão e da crença  
fazem armas de opressão  
vibradas ante a indiferença  
absoluta dos homens e de Deus!*

*Remorsos não carregarei comigo...  
Que me importam provérbios orientais?! ...  
Humílimo mortal que sou, prossigo,  
pois, plantando, escrevendo e nada mais...<sup>191</sup>*

A situação do mundo em que está imerso o eu que fala nesse poema, novamente de forte e linear caráter narrativo, com a soma de uma construção confessional, revela-se calamitosa ao ponto de a morte da filha que tentou evitar, mas não conseguiu, ser vista como bênção. Morrer sem deixar descendência se torna uma espécie de mérito: não se leva remorso por não se deixar ninguém órfão a sofrer em meio ao desastre. A menção à antropofagia “física ou moral” como algo negativo, que não deve ser da alçada de um homem “lúcido”, iluminado pelos auspícios da “razão” (e quão abjeta ela pode ser em sua contraface!), é curiosa, se a contrastarmos não só com as afirmações de Milliet já analisadas, ou, ainda, com a própria leitura que dela faz Silviano Santiago a partir do pensamento da diferença e da problematização da relação subsidiária entre o discurso do centro e da periferia, em ensaios como *O entrelugar do discurso latino-americano*. O mundo é de opressão, de fazer-se da comida e da religião armas; e a indiferença dos homens, haveria como mobilizá-la? Talvez a

<sup>191</sup> DENIS, Raposo. Poema do homem lúcido. *Anhemi*. v. III, n. 7. São Paulo: Anhemi, p.62-63.

idéia fosse fazer do poema outra arma; mas que potestade poderia ele efetivamente encontrar?

A título de presenças militares na literatura, um pequeno parênteses. No primeiro número de Anhembi, Érico Veríssimo, amigo de Paulo Duarte, publica o conto *Os devaneios do general*, em que se debruça sobre a questão pensando como os “tempos modernos” inviabilizaram os sonhos peledores e heróicos de um general velho perdido no interior do Rio Grande do Sul. Acha ele que seu neto não viverá mais os áureos tempos, pois a cultura urbana o estaria desviando de seu ideal de homem (vejam-se as entradas da modernização Brasil afora), mas se consola pelo assassinato de uma lagartixa que o pequeno cometera ao final. Apesar de tudo, algo da velha ordem permanece.

A estrutura já apontada dos poemas publicados por Denis (que provavelmente, como vimos, seja o próprio Duarte), qual seja, a de narrativa com fechamento de fundo moral, que procura encerrar “o sentido” da história, faz lembrar um poema cuja tradução o próprio Paulo Duarte assina no número 3 da revista, em que se publica o dossiê dedicado a Carlo Alberto Salustri, poeta dialetal italiano que utilizava o pseudônimo de Trilussa. O amigo de Duarte, que fora um forte militante contra Mussolini, e o teria desafiado frontalmente em muitas ocasiões durante sua vida, falecera em 1951, ano em que a literatura também perdera Gide e Shaw, o que já se assinalou ao se falar da relação entre cânone e necrológio que se pode tecer a partir da revista. O poema escolhido por Duarte para figurar junto à série de ensaios (na qual ele figura, também, como o autor do texto com maior monta de páginas) tem por título original *Scocciacó*, e, em português, assim fica traduzido:

#### **O BOM REINO DA ESCOLHAMBAÇÃO**

- Querem a liberdade? ... Te-la-ão!  
 Declara Pérrapado ao ver-se feito  
 Rei do bom reino da Escolhambação.  
 Dito isto, enverga a farda, estufa o peito,  
 Põe-se à sacada e fala à multidão:

- Escolhambentos! a partir de agora,  
 Cada um fará o que for do seu agrado,  
 Mesmo o que estava proibido outrora,  
 Contanto que me deixem sossegado...

- Bravos! a multidão delira e chora:  
 Soberanos, enfim, o povo exclama,  
 Ficaremos nós dois com tal programa.

E assim mudou o governo, que suprime,  
 Firmado no Partido Liberal,  
 Uma parte do Código Penal,  
 De acordo com os princípios do regime.

Mas, certo dia, o mesmo povo viola  
 O acordo e vem de novo para a rua,  
 Fazendo o rei pular como uma mola.

- Bolas! diz ele, si isto continua,  
Eu prefiro acabar a pão e cebola.

Um tomou a palavra: - Magestade!  
Visto estar convencida toda gente  
De que emperrou a roda novamente  
Convimos devolver a liberdade  
Que um dia nos foi dada de presente;  
Nós queremos um homem positivo  
Que reforce o poder executivo!

- Perfeitamente, diz o rei. E imprime  
À nova ordem um cunho autoritário,  
Mudando de alto a baixo o calendario,  
De acordo com os principios do regime.

Não terminou aí. Passado um ano,  
Como tudo perorasse sempre, as massas,  
Reconhecendo, enfim, o próprio engano,  
Voltam, de novo, a promover arruaças,  
Gritando, com furor: - Morte ao tirano!

Pérrapado, ao ouvir, não se atropela:  
No manto embrulha o cetro com a coroa  
E faz tudo voar pela janela.  
- Não sou eu quem embarca em tal canoa,  
Pensa ele, a Patria amada que se môa!  
Quem se pode fiar numa cambada  
Por malucos varridos orientada?

E o povo que, na praça, se comprime,  
Ufano, se divide em tres correntes,  
Com nove ou dez partidos diferentes,  
De acordo com os principios do regime.

MORAL:

Quanta gente, em política, imagina  
Que está em Pilatos a melhor doutrina?  
Quantos também atingirão a gloria  
De deixar marcas digitais na Historia?  
Até neste país, sejamos justos,  
Ha muitos pedestais e poucos bustos.<sup>192</sup>

A discussão sobre a liberdade, outro tema muito advogado pela revista, contra quaisquer ditaduras, é o que aí se faz figurar. O que parece se revelar são os preceitos de um regime sem preceitos, ou, de outro modo, de uma religião sem dogma. Importa é manter-se no poder, ainda que para isso seja necessário vender às massas (e aqui já estamos suprimindo singularidades ao não mais falarmos de multidões) a ilusão de liberdade ou uma opressão “desejada” até o ponto de ser repelida. É possível que a opção de Duarte por traduzir e publicar esse poema tenha se dado pensando em Vargas, que parece ter uma trajetória

<sup>192</sup> TRILUSSA (Carlo Alberto Salustri). O bom reino da escolhambação. Trad. Paulo Duarte. *Anhembi*. v. I, n. 2. São Paulo: Anhembi, jan. 1951, p.244-245. A falta dos acentos e a grafia de Magestade com “g” são da própria revista. Curioso é notar que, na terceira estrofe, aparece um “sí” bem à moda de Mário de Andrade.

próxima à de Pérrapado: de revolucionário promissor, que anuncia liberdades ao derrubar um regime falido como o do café-com-leite, e que inclusive chegou a entusiasmar o próprio Duarte, o qual, tão logo se desiluiu, passou a constitucionalista e a perseguido pelo presidente, o gaúcho passou a ditador, “fortalecendo o Poder Executivo” até o ponto da tirania. Esta sendo repelida, abriu ele próprio o regime, afastou-se durante algum tempo e, por fim, acabou por se tornar um presidente democrático e perder-se a si próprio (literalmente) entre as três correntes, em sua própria profusão de regime algum. A questão seria encontrar uma maneira de fazer com que um Estado projetado pudesse suplantar o caminho “Pilatos”, o “lavar as mãos”, a indiferença; como deixar marcas na História sem se tornar apenas um busto, um monumento de barbárie, uma marca demagógica? A solução, para Duarte, parece ser o socialismo democrático, de que aqui se pode ler uma doutrinária defesa poética. Demagógica? Estaria na social-democracia que hoje conhecemos uma resposta possível a esse tipo de anseio?

Se não temos condições de afirmar que Denis é o próprio Paulo com toda a certeza, apesar de todas as similitudes apontadas ao longo da discussão desses quatro poemas, por outro lado, no período analisado, sob o pseudônimo de Tietê Borba, além da *Biografia da Malícia*, surge, no número 17 da revista, um poema dedicado à Serra do Mar. Destaques geográficos da paisagem, que nos fazem voltar ao centro bífido: Paulo Duarte e São Paulo. Um eu que fala deseja ser enterrado na Serra do Mar, e expõe suas razões:

#### SERRA DO MAR

*Quero ser enterrado na Serra do Mar,  
na eminência mais alta, no lugar mais êrmo,  
onde animais ou homens nem possam chegar  
para tolher o meu sossêgo. Enfêrmo  
que tôda a vida fui da solidão,  
eu quero que ninguém testemunhe ou assista  
ao processo fatal de mutação  
do meu corpo em verdura e em flor. Egoísta,  
esperarei sòzinho, o instante em que  
possa, afinal, subir por um tronco até dar  
jeito de, um dia, abrir para a selva um olhar  
bem amarelo, do alto de um ipê.  
Quero ser enterrado na Serra do Mar...*

*Eternamente, vagarei pelo espinhaço  
da serra, vigilando a floresta e as quebradas.  
Com raízes e cipós, embargarei o passo  
ao vândalo que chegue para as derrubadas.  
Assombrarei a noite dos mutiladores  
da mata. A lâmina vermelha das queimadas  
voltarei contra os incendiários. Os caçadores,  
todos, nos meus mundéus cairão.  
Saturarei de febre e de miasmas o ar  
dos grileiros. Durante o sono, irei puxar*

*a perna aos fabricantes de carvão.  
Serei a sentinela da Serra do Mar!*

*Se ainda perdurar esta éra obscura,  
meu espírito, um dia, partirá da serra  
em peregrinação religiosa à procura  
dos homens lúcidos que sobrem nesta terra,  
a fim de os ensinar a administrar.  
Tanto repisarei a lição, tantas vêzes,  
que aprenderão enfim o dever de guardar  
intacto, aquele esplêndido lugar,  
tal qual no tempo dos primeiros portugueses.  
Serei o Anjo-da-guarda da Serra do Mar.*

*Mas, enquanto durarem as razões latentes  
das nossas concepções estreitas,  
orientarei mosquitos e maleitas,  
dirigirei lezírias e serpentes,  
e mobilizarei as agressividades  
da mata virgem para a Serra resguardar  
de tantos riscos e calamidades.  
Serei o inferno a infernizar  
civilizados-brutos e mediocridades.  
Quero ser enterrado na Serra do Mar!<sup>193</sup>*

Se no poema de Raposo Denis no número 1 da revista havia um desejo de isolamento pela transformação da casa em cárcere, o que figura, na primeira estrofe de *Serra do Mar*, é um isolamento sepulcral no âmago da selva, também distante dos homens, mas próximo de uma natureza de que estes progressivamente se divorciaram no advento da modernidade e do artifício. Melancolia, nostalgia, volta para casa. Além disso, o desejo de se tornar uma espécie de espírito protetor do pouco que ainda não foi perdido, o desejo de repelir as braçadas do progresso em direção a um ambiente ainda não perdido, o que condiz com a constante preocupação ambiental *avant la lettre* que assoma em *Anhembi*. Se, por um lado, esse espírito planeja tornar-se quase que uma entidade primeva, protetora das selvas como as cultuadas pelos índios, por outro, ele pressente que há a possibilidade de não poder cuidar de tudo. Aí, de sentinela, o eu lírico terá de passar a Anjo da Guarda, a líder e orientador de conduta dos “homens lúcidos”; e não parece estar aqui a tarefa da própria revista, ainda que se estenda para além do âmbito ambiental? Infeliz ou felizmente, a combater os racionalismos desvairados, quixotescamente, esse outro projeto racionalista não tinha ainda uma nação pronta para se fazer implantar. E passou doze anos nutrindo ficções tentando fomentá-la. Difícil é deliberar até onde conseguiu ou não.

<sup>193</sup> BORBA, Tietê. Serra do Mar. *Anhembi*. v. VI, n. 17. São Paulo: Anhembi, abr. 1952, p.272-273.

### 3.10 *Final countdown*

A figuração intermitente da morte se faz retornar como juízo final na voz de um poeta que não passou pelo panorama de Milliet, mas que, nascido em 1926, faz colaboração importante em *Anhembi*. Trata-se de Reynaldo Bairão, poeta, tradutor e crítico musical e literário, que, segundo Afrânio Coutinho em sua *Enciclopédia de autores brasileiros*, foi o organizador da primeira Exposição de Poesia realizada no Brasil, em 1948, e da Semana dos Novíssimos, de 1949. Dois eventos de exposição coletiva de obras de arte pouco anteriores a essa publicação pesam sobre o nome do poeta, e certamente lhe cavam algum espaço institucional. Um longo poema assombrado de certo misticismo cristão, mas que com ele trava relação tensa, é a participação do poeta na revista: trata-se de *Calendário final*.

#### **Calendário Final**

Janeiro

*Sôbre o túmulo  
de que eu serei dono, um dia,  
sinto uma grande misericórdia,  
irmã do pecado e do terror.  
Nenhum Deus  
compreenderá a solidão  
que pressenti na vida.  
Mas a vida será, para mim,  
lua e morte, adormecidas,  
sôbre o ombro que não terei.*

O primeiro dos meses faz a abertura para a morte debruçado sobre a dita morada derradeira. O signo da destruição gera uma misericórdia que é misto de pecado e terror, unindo em um só ponto pólos opostos da dialética: o mais humanitário é também o que é habitado pela culpa, pela mácula. Ainda que haja um deus, que pode ele saber de um mundo que deixou órfão? Parece ser essa a indagação que toma conta do eu lírico, que pressente a morte que no fim se anunciará. Mas, se esse mesmo eu for justaposto a Cristo, o que morreu solitário até de Deus, queixando-se do abandono, a morte sentida ao iniciar o ano é, no final, ressentida em acúmulo com o nascimento. A vida já se anuncia como morte latente: a lua, luz fria da noite, e a própria morte, dormem sobre um ombro que o próprio eu diz não ter. Mas não teria ele ombro outro que o ajudasse, ou não teria ombro suficiente para levar o tamanho de sua pena?

Fevereiro

*Oh vida, não vivida,  
adormecidamente triste  
entre os homens que não conhecerei...  
Uns me seguirão. Outros voltarão*

*os seus olhos cansados. Todos, porém,  
permanecerão esquecidos  
do meu desespero solitário...*

A vida começa sob o signo da lamentação de não ser vivida, de não poder estar em comunhão com os homens. Justaposição de tempos: a fala pode ser do Cristo, mas pode estar no seio da modernidade e do progressivo divórcio que esta foi promovendo entre os homens, e entre eles e um mundo regido pela idéia de deus. Há a conformação de uma liderança e a indiferença: e por fim, o momento da aniquilação não pode ser assistido, se dá sem empatia, sem quem possa compartilhar, tocar o sofrimento do outro, cada um assombrado por seus próprios fantasmas. Quanto mais próximos, mais distantes.

Março

*Àqueles que me odiaram,  
a minha compaixão. Àqueles que me amaram,  
a minha compaixão. Àqueles que me seguiram,  
a minha compaixão. Pois nem maior seria  
o desprezo  
se meu pai à terra voltasse, ressuscitando  
dentre os mortos.*

Mais um mês, a aniquilação segue inscrita e se aproximando, e nem a ressurreição pode aspirar à redenção de um mundo que inscreveu a tragédia no destino de todos, deixando-os sem astros que os pudessem guiar. Se, por um lado, em tom de ladainha, o sujeito que fala no poema se compadece daqueles que o odiaram ou o amaram ou o seguiram, o gesto reverte o desprezo que recai até mesmo sobre a idéia do retorno miraculoso. A fé está perdida e a morte figura inexorável. E ainda assim, há compaixão pelo desprezo que haveria, pois não há espaço sequer para que deus retorne ao mundo das substituições, ao mundo da religião sem dogma.

Abril

*Houve prostitutas  
que esqueceram a minha dor inabalável.  
O cansaço de todos os mortos  
foi um cansaço, outra vez, repetido.  
Da cesta de papel,  
saiu o Deus que seria o maior de todos os deuses.  
A mesma compaixão  
serviu para os escravos de todos os adolescentes.*

As prostitutas, as que fazem do próprio corpo suporte de um escambo que lhes garanta a sobrevivência, deserdadas de qualquer outra posse, ou mesmo que fazem do corpo o suporte da enunciação de um prazer e de uma dor, de uma lascívia e de uma indiferença, também não podem sentir, com o sujeito. Ou simplesmente esqueceram, centradas que estão em si. Mas o cansaço, nem ele, é novidade: é outro retorno, que, ainda que diferido, parece ter se tornado

estabelecido. E o deus se tornou apenas um papel, apenas uma ficção entre tantas, que, ainda que possa confortar alguns, ou ser alvo da indiferença de outros, é afirmado como maior. Por sua compaixão, mesmo o escravo poderia ser liberto, por presa de criatura desejosa que fosse: mas a que liberdade a modernidade pode efetivamente oferecer? Que deus pode libertar da mais imaterial das escravidões?

Maio

*Que a morte  
reapareça em nossos olhos,  
como se fôssemos agora de pedra,  
de nuvem, de fogo e de chuva.  
Nossa alma, a menos impura,  
se acobertaria de um falso espírito,  
fabricado para nós.  
Haveria a remissão dos nossos pecados,  
mas haveria também o maior silêncio,  
outrora, desejado em nossos corações.  
Não haveria um Deus injusto. Uma Virgem  
inútil. E um solilóquio entre os homens  
que não desejam a paz.*

Agora, a reversão de uma visão mais pura ou dogmaticamente cristã se opera. Sob metamorfose, eu lírico e um interlocutor estabelecido (o leitor), ambos, passariam pelas metamorfoses da rigidez, da leveza, da energia, da efemeridade, da queda, do retorno à terra. Passadas todas elas, ainda assim, o espírito que recobriria a alma, a identidade conquistada pela transformação, seriam falsos, vernizes por sobre o objeto que ainda mais distanciam de tangenciá-lo. Resta o silêncio, outrora desejado, mas também feito impossibilidade de dizer. Caminho de redenção? Então, por que seguir falando? Para tentar prescindir do deus que agora mostra sua face injusta, e da virgem que, de intercessora, passa a nada poder fazer para remir a culpa, e se transforma em apenas outra imagem num mundo tão por elas habitado? E os homens que não desejam a paz (qual paz? A de deus, a terrena, a transcendente?) ficam falando sozinhos. Resta saber: se a desejassem, teriam com quem falar? Talvez com outros desejosos do mesmo fim. Mas, se a comunicação também se fez impossível, no emaranhado da linguagem e da ficção, se não há toque ou proximidade possível, a fala segue sendo sempre solilóquio. Ainda que assistido.

Junho

*Oh, que esta vida, não vivida  
permaneça inerte entre os homens  
acovardados pela tristeza...  
Qualquer comemoração,  
nesse dia, seria silêncio entre mortos,  
apaziguados pelo sol...  
Nada é propício. Nem a voz. Nem o sonho.  
Nem o espanto que sobrevive ao extermínio...*

*Que esta vida, não vivida,  
seja acalentada sòmente  
pelo Deus que ignora o fervor!*

É a metade do ano, e retorna o lamento da vida não vivida; vida morta, que permanece inerte entre os seres humanos que não a ousam tentar. A fala tem tom de rogo, de maldição. Não há festa nem partilha possível, ainda que o sustentáculo de tudo seja, numa dicção batailleana, o dispêndio. E o silêncio, a ausência da voz, a não-fala, seria dominada pela solaridade da razão, pela luz que obnubila, ofusca, mas não é propícia, como nada é. Não há fala, não há sonho possível, passível de concretização. A sensação é de falta de saída: trata-se do meio caminho para o fim de tudo. O extermínio é iminente, se já não está instaurado, e nem o espanto consegue se fazer propício: o que fazer dele? O que fazer da vida além de a ela dar o acalanto do ausente, do impassível que não pode ouvir seus clamores ou sua falta de vida?

Julho

*Enquanto há sol,  
O dia escurece em si mesmo.  
Agora, todos sabem  
que não houve antes,  
nem haverá depois.  
Enquanto a noite descia  
as casas persistiam escuras,  
adormecidas na sua separação.  
Agora, o vento possuiu  
as árvores do bosque,  
e não houve um Deus  
que ignorasse a gestação!*

A luz, a racionalidade nada mais pode para iluminar o mundo: onde há luz, há sombras. Mas estaria na escuridão uma nova ordem ou uma vertente noturna que poderia instaurar a supressão das normas, das ordens e dos poderes, afirmando uma outra alegria de viver, uma vida seqüestrada pela razão? Não há antes, não há depois, e isso é fato sabido por todos: a temporalidade linear e progressiva está suspensa. O mundo é eterno retorno diferido; o morto não se aniquila, sua presença é intermitente. A escuridão gesta, na separação das casas, um movimento que deus algum pôde ignorar: algo pretende mudar. Uma ordem está em colapso, não mais pode se sustentar: destrói a si mesma. É passada a metade do colapso para o qual o calendário aponta em seu final.

Agosto

*Desconhecendo a força  
que têm os objetos sôbre os sêres humanos,  
a vida parou, saturada de Deus e de todos os anjos.  
Não houve nada que fizesse a vida continuar.  
A vida parou. Saturada de si mesma e de tôdas as suas  
frustrações.*

O objeto anuncia sua força, seu feitiço: suspende a vida. Não é mais o sujeito quem detém o controle de tudo, mas passa a ser ele, também, tangenciado pelas fantasmagorias que a coisa sobre ele lança. E a vida não se dá conta da traiçoeira atração dos objetos, saturada que está de outras entidades incorpóreas e fictícias, estas inventadas pelo homem: deus e os anjos. A vida, atraída pelos objetos de que não se dá conta, e centrada no que ela mesma instituiu (mas é ausente de corpo, fantasma em outra potência), satura-se. Fica sem saída. Há libertação possível para a frustração constante do objeto ausente?

Setembro

*Não há flores. Não há cansaço.  
 Não há tédio. Não somos imortais.  
 Não desejamos que a tarde recomece.  
 Nem desejamos que o homem passe agonia.  
 Desejamos a vaidade que será redentora,  
 pois, nesse instante, não queremos nem Vida, nem Morte...*

Não há redizer o objeto. Esse comentário que segue o calendário, sempre diferido, reficcionaliza-o por não poder dá-lo a ver, pois a cada linha de discurso aumenta a linha de obscuridade que o separa ainda mais, sentido, do indivíduo. Os objetos, as sensações, também não podem ser apreendidos pelo sujeito em sua essência. As flores, que são para o sujeito, que foram feitas para o sujeito além de uma imagem? As sensações, cansaço, tédio, o que as trouxe? Não somos imortais: essa condição nos alijaria da própria reflexão sobre o deixar de viver, e mesmo sobre o viver, estendido que seria ao infinito. A tarde não pode recomeçar: pode retornar diferida, outra, ainda que se assemelhe idêntica, ainda que a monotonia condene todas as tardes a parecerem iguais em um mundo donde a vida foi abduzida. E a vaidade, a brevidade, a *vanitas* é que se pode desejar, pois não há toque no absoluto nem da vida, nem da morte.

Outubro

*Sim, ficar parado num mesmo lugar,  
 sabendo que nunca se volta a um mesmo lugar.  
 Entregar todo o orgulho dos deuses  
 ao seu próprio orgulho,  
 sabendo que a Morte  
 não é a solidão maior.  
 Amarrar o próprio corpo  
 sôbre o próprio corpo,  
 sabendo que a Vida  
 não é o princípio de tudo.  
 Ignorar a realidade de tôdas as coisas,  
 sabendo que Deus  
 é o caminho a se alcançar...*

O tempo e o lugar não podem encontrar identidade. Um e outro, ao se tocarem, e ao se

fazerem lugar no tempo, tempo no lugar, tempo e lugar, tempo com lugar, ficam indissociavelmente rasurados no constante girar por sobre a roda que deveria conduzir a fim nenhum, ainda que o texto projete uma linha para algum fim. É possível encontrar aí um oroboro? E o próprio sujeito falante acaba dissolvendo sua identidade em meio a esse caos. A Morte, entificada, já não o pode assombrar tanto: a solidão maior talvez seja estar a viver abandonado pelo sentido, pela certeza que a idéia de deus poderia oferecer. E o orgulho, antes reservado aos deuses, superiores guias da vida de seus subsidiários, agora é das criaturas autocentradas, que procuram se amarrar de si a si, tentando prender-se, reter-se, tocar-se. Mas essas mesmas criaturas reconhecem algo antes da vida, além: tornam a procurar o caminho do deus ausente, indiferente, que não puderam tocar ao se tocarem.

Novembro

*Não importa que a vida  
esteja saturada de Deus.  
Não importa que a morte  
esteja saturada de Deus.  
Não importa que nós  
estejamos saturados de Deus.  
Importa que a nossa vaidade  
seja maior que nós mesmos  
pois só desse modo  
alcançaremos Deus.*

Ainda que deus sature tudo, ainda que esse deus que teima em se afirmar maiúsculo tome conta da vida, da morte e dos seres humanos, a única maneira de tocá-lo parece ser a vaidade, a vã aproximação de si. Pode o homem bastar-se como seu deus? Ou seria esse mesmo caminho que, ironicamente, o estaria projetando ao apocalipse? Há mesmo que se alcançar um deus, ou o caminho, que aqui não surge, seria dele prescindir, para proliferar, na vaidade de uma leitura, na alegria possível de criar, uma felicidade seqüestrada? Alcançaremos o deus que dorme em ficções interiores, o deus que não mais satisfaz com resposta ou sentido, ou que sentido poderemos encontrar se tão próximos estamos do fim inclusive do que possa fazer sentido? Os signos, em rotação, entram em colapso, implodem e deslizam.

Dezembro

*Os pastôres  
das antigas aldeias esquecidas  
trouxeram novos sofrimentos  
para aquele que seria o mais infeliz dos deuses.  
Na pequena casa,  
todos choravam porque o predestinado nascera morto.  
Todos sabiam  
que, em breve, êle morto estaria  
já agora completo e morto na maior solidão esperada.<sup>194</sup>*

<sup>194</sup> BAIRÃO, Reynaldo. Calendário Final. *Anhembi*. v. III, n. 8. São Paulo: Anhembi, jul. 1951, p.292-295.

E, por fim, chega-se à cena primeira, à clássica cena do nascimento do deus cristão. Mais infeliz entre os deuses, nasce com a condenação do sofrimento: não será através dele estabelecida uma religião, mas um divórcio. Já traziam os que vieram buscá-lo suas penas, a se somarem às que o deus já trazia consigo, por ter tido que se fazer homem. O destino do nascido, para além de sua morte física, da aniquilação de sua condição encarnada, que deveria fazer parte do plano, seria também o de ser pai de uma temporalidade e precursor do mundo moderno, ou mesmo o deflagrador da cápsula que nele redundaria, e nele instituiria o labirinto de uma progressiva separação entre o homem e o objeto: como dessacralizar? Sua passagem seria breve, sua morte ainda mais profunda: solitária, divorciada do outro, ausente de si. E por aí nasce um revés na presença cristã dentro de um projeto que está entre o moderno e o pós, e, se tenta construir, é também minado pela vaidade. Poderia ela conduzir a outro rumo que não a outra forma de isolamento?

### 3.11 *Farewell*

A título de despedida (mas “chegar e partir são só dois lados da mesma viagem”), visitemos ainda algumas outras figurações poéticas em *Anhemi*. A primeira delas soou pitoresca pelo tom discrepante do resto da produção poética de que se falou até agora. Ao que parece, seria um inédito de um já falecido José Cesário Alvim, sobre quem consta ter sido nomeado governador do estado de Minas Gerais pelo governo provisório do Brasil em 1889, ano da Proclamação da República. O poema, aparentemente sem grande qualidade, ganharia, assim, foros de documento histórico de um cidadão de poder, de escrito de uma pessoa reconhecida o bastante para ser antologizada. O tom é o de uma cantiga popular, talvez aproximável da dicção de Robert Frost, analisado por Carolina Nabuco na revista na passagem dos 75 anos do “poeta agricultor”. O poema sai na revista de número 14; a análise referida, no número 4.

#### **Frevo-Barão do meu Coração**

*Se vieres em tua pobreza  
vestida de rendas  
eu te direi*

*Se vieres em tua riqueza  
vestida de trapos  
eu te direi*

*que a riqueza e a pobreza  
ah, que tristeza,*

*são tão iguais!*

*Pobre ou rico, tu rica eu tão pobre  
tu pobre, eu tão rico – ah, somos iguais!*

*Os dois penaremos  
os dois sofreremos  
em nossa pobreza, em nossa riqueza  
que é feita de rendas, e feita de trapos  
que é feita de tudo o que não queremos...*

*E o nosso amor?*<sup>195</sup>

O poema constrói-se de modo a anular as diferenças entre riqueza e pobreza, fazendo com que as rendas recubram a pobre, ou os trapos o rico. Parece querer pensar em uma transcendência para esses termos da existência, transcendendo com eles o plano do material. É um pensamento da ordem da igualdade entre os opostos, do encontro de um no outro, e de ambos na dor. A pena, inexorável, aproxima, mas também alija: a dúvida sobre o amor e o desejo, sobre a possibilidade dessa proximidade desejada, resta ao fim. Interessante, entretanto, é compor uma galeria que associe, na tradição dos mortos, esse poema à criação doutro morto, que tem dois poemas traduzidos publicados em *Anhemi*: Shakespeare. Trata-se de dois sonetos de uma seqüência de 83 que seriam publicados através do Jornal do Brasil. Cada um deles toma como espécie de epígrafe o primeiro verso no inglês original. À moda inglesa, os sonetos são formados por três quartetos e um dístico final; diferentes são os “sonetos da Renascença” (à italiana, dois quartetos e dois tercetos) visitados sob viés psicanalítico por Charles Baudouin em ensaio breve publicado no número 12 da revista. Para o analista, o soneto teria um movimento rígido em sua composição formalmente fixada, em que haveria vazão para a formação de imagens sem castração do conteúdo pela harmonia do movimento. A primeira estrofe seria destinada a introduzir o assunto; a segunda, a um vô mais amplo; a terceira e a quarta, ao afilamento e tratamento final. Visitações do modernismo se fazendo cânone às formas da tradição.

#### **Pequena seqüência Shakespeareana**

When, in disgrace with fortune and men's eyes...

#### **SONETO XXIX**

*Muitas vêzes lastimo, solitário,  
O ludíbrio da sorte e o escárneo do homem,  
E na criminação de meu fadário  
Em queixas vãs as horas se consomem.*

<sup>195</sup> ALVIM, José Cesário. Frevo-Barão do meu Coração. *Anhemi*. v. V, n. 14. São Paulo: Anhemi, jan. 1952, p.320.

*Daquele goso a vida sem fastio,  
O porte airoso, a gaia companhia,  
Dêste o talento e de outro o poderio,  
E tudo que me cerca me entedia.*

*Mas se, nessa modorra deprimente,  
A tua imagem surge, é um arrebol:  
A alegria abre em mim a asa dormente  
E como cotovia trina ao sol.*

*Que alma rei jamais provou a dita  
De tão leve consôlo quando aflita?*

O primeiro poema da seqüência enfastia-se da repetição dos destinos humanos: mas a ele aparece uma imagem diferenciada, a imagem anuncia o nascimento de um novo dia: a imagem do ente amado é capaz de trazer consolo a uma situação de queixume e inquietude, de lástima dos destinos ilusórios e desdenhosos que já naqueles inícios da modernidade se abatiam sobre o homem. A vida do outro parece sempre melhor, e o sujeito falante se aborrece até que algo de novo o desperte da contemplação do alheio, que o impede (ou o faz significar diferentemente) a si próprio. Há uma alegria adormecida, que de novo se assemelha à cotovia, e cheira a nostalgia, a desejo da volta de algo perdido, que vem como consolo. Haveria restauração possível para o mundo por vir?

When to the sessions of sweet

SONETO XXX

*Quando o passado acode mansamente  
As caladas sessões do meu cismar,  
Sempre alguma ilusão se me desmente  
E antigas magoas tornam a guaiar.*

*As lágrimas então ante mim tecem  
Um véu em cuja teia vêm urdir-se  
Vultos queridos que só me aparecem  
Porque outra vez me punja os ver sumir-se.*

*Coitas ranzinzas, com ferrenho embuste,  
Desencavam angústias recalçadas,  
E o sofrimento exige novo ajuste  
De contas já gemidas e saldadas.*

*Mas só de em ti pensar, ó doce amor,  
Compensa as perdas e põe côbro à dor.<sup>196</sup>*

Mas, se no passado dormem alegrias, nele também há mágoas, há o retorno de uma dor que faz chorar. O passado é habitado de fantasmas desejados, de ausências presentes, que pungem na marca que deixam. A aparição prenuncia o próprio sumiço: o espectro não se deixa tocar, ou não deixa tocar o objeto que não pode trazer consigo. E é o amor, reafirmado,

<sup>196</sup> SHAKESPEARE, William. Soneto XXIX e XXX. Trad. Samuel Mac Dowell Filho. *Anhemi*. v. VI, n. 16. São Paulo: Anhemi, mar. 1952, p.94.

a força que pode, se não restaurar um elo, ao menos pô-lo no esquecimento, contornar a dor com um enamoramento do presente. Este, entretanto, inexoravelmente se tornará passado, novamente, e ficará melancolicamente retornando, e o movimento retornará aos princípios. Eterno.

Resta daí a idéia de que é necessário entender a poesia como lugar, e retomar o questionamento sobre o que é a arte tão propalado por dadá. O que Oswald potencializa, e que não está no Mário de Milliet, o que se resgata aos lampejos na leitura dos poemas com e contra a revista é um dispositivo de potencialização do falso, de jogo, de batalha, de rearmação dos cacos, de consideração dos cacos da cultura como repertório disponível para recombinação, de transformar o arquivo pelo diferimento na repetição. O Milliet revisionista, o Milliet distanciado de 22, o Milliet homem das instituições, se volta para um outro projeto construtivo: e explica os retornos à forma, ao cuidado estilístico, à metrificação, a um âmbito em que o artístico acaba por se voltar para sua tradição (o que é sintoma de crise), mas no qual se preocupa com a possibilidade de que a forma se torne primazia, e se saia do que considera o vício do Modernismo, o paradoxo e a surpresa. Nada mais natural e mais próximo das considerações a respeito da imagem feitas ao início. Da mesma forma que era necessário que a arte saísse do dilema com a técnica e se voltasse à restauração de uma comunicação vedada com o público, a uma função que a ficção do crítico constrói como sendo a sua primordial, comunicar, promover coesão social, unir, formar nação para um Estado (e fazer a nação se igualar ao Estado é a aspiração de todo fascismo), a poesia teria de voltar a ser interlocução, e passado o momento de sepultar uma dicção que “já não expressava a sociedade”, construir outra, ou ainda, construir uma sociedade que suporte a sua dicção. O que Milliet e essa vertente do Modernismo que alimenta *Anhemi* (a qual já relacionamos também ao Departamento Municipal de Cultura da gestão Fábio Prado na prefeitura de São Paulo) não querem é que a arte (a arte moderna, e certa arte moderna) continue marginal.

Parece recorrente, ao longo do texto que construí, certo ressaibo em relação à pedagogia modernista que constrói o lugar de poder da antologia lida. Entretanto, para pensar ao revés, que projeto semelhante a *Anhemi* em termos de difusão cultural se encontra no mercado editorial hoje? As publicações contemporâneas que dão vazão à poesia ou se fecharam em um círculo próximo aos poetas e especialistas, ou se marginalizaram por vias outras. Em termos de revistas de cultura e cadernos de jornal, a adesão ao mercado parece ter se feito de maneira ainda mais forte, e, tirando colaborações a convite, muito do que se pode encontrar são *releases* ou interesses editoriais ou publicitários conformando o campo das publicações culturais. Não que se haja de ler *Anhemi* como uma desinteressada publicação

ingênua aberta a toda a cultura: deslindei alguns dos critérios de seu elitismo ao longo da elaboração desta leitura. Mas certamente havia espaço para muita coisa que hoje tem lugar por se ter canonizado ao longo do percurso. Resta pensar como esses rastros repercutem sobre uma produção que, ao que parece, tem dificuldade, inclusive, de encontrar o que transgredir ou minar.

Resta, talvez, pensar nos mundos possíveis, em detrimento do que temos. Fugir do real e descobrir-se no falso, no que possa parecer mais irreal. Descobrir que sou onde a razão falha, que a consciência de si não é feita de uma luz única, que possa, através da razão, encontrar o ser. Talvez seja um percurso possível a partir da leitura que Jean Hyppolite<sup>197</sup>, professor que antecede Foucault na cátedra do College de France, faz de *Le cimetière marin* e *La jeune Parque*, de Paul Valéry. E é pelas vias de Valéry que podemos passar ao pensamento de Gaspar Simões a respeito da evolução do conceito de poesia moderna na Literatura Portuguesa<sup>198</sup>. Apesar de estar pensando um lugar, e um regional, de alguma forma, é interessante notar que seu ensaio e o de Hyppolite trazem interessantes interlocuções para se pensar a poesia de outras formas que não o lirismo e a expressão. Para tanto, contrapõe o crítico português as visões românticas, para quem interessava o gênio criador, poeta-profeta dos tempos vindouros, a Baudelaire e seu mundo de correspondências, que nos possibilita também começar a pensar na ordem da leitura e de sua pluralidade, na proliferação de sentidos, de alegorias, de para-além da denotação, do Estado, da representatividade. Chegando a ele, faz Simões a passagem por Rimbaud e a renúncia à escrita, por Mallarmé e um apontar para a significatividade do espaço branco e para a materialidade da escrita, para chegar a uma leitura de como a poesia portuguesa teria incorporado essas inovações, a seu ver muito mais no plano da crítica do que no da criação em si. E diz isso pensando em autores como Eugênio de Castro, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.

E daí a afirmação final de Milliet, que ficaria como programa, quase como manifesto pós-revisionista para os seus: “Se a nova poesia não se apega à mensagem, ela revela entretanto uma situação. Ela assinala, como já o disse a propósito de Cabral de Mello Neto, a amargura dos tempos e a insolubilidade do poeta no clima de nossa época. E isso é positivamente grave: para o poeta, para a poesia e para a época.”<sup>199</sup> Presságio, talvez, de que a vanguarda ruiria. E de que, ainda que seus projetos viessem a fortemente se arraigar no

<sup>197</sup> HYPOLITE, Jean. Paul Valéry e a consciência da vida. *Anhembi*. V.III, n.º07. São Paulo: Anhembi, junho de 1951, p.4-13.

<sup>198</sup> SIMÕES, João Gaspar. Evolução do conceito de Poesia Moderna na Literatura Portuguesa. *Anhembi*. V.III, n. 09. São Paulo: Anhembi, agosto de 1951, p.423-441.

<sup>199</sup> MILLIET, Sérgio. Dados para a história da poesia moderna (1922-1928). V. *Anhembi*. N. 5, V. II. São Paulo: Anhembi, abril de 1951, p.324.

âmbito das artes, restariam sempre os espectros singulares, a devassá-la, a miná-la, a procurar o ponto de fuga de sua narrativa, o oriente do oriente. Se não somos mais modernos, ainda que muitos de nós carreguem os ranços do modernismo e dele não desconfiem, é preciso buscar as correspondências entre poesia e imagem, desbordar disciplinas, procurar ficções, encarar a impossibilidade de encarcerar o real como necessidade de ficcionalizar, reler, desler. Daí a necessidade de produzir efetivos estados de exceção num momento em que a exceção virou regra: não se trata mais de encontrar uma margem que se deva conclamar a se tornar centro, nem de buscar uma razão comunicativa impossível no labirinto das ficções. Mas, afirmando a vertigem das irreduzíveis singularidades das imagens do mundo, das imagens que não se deixam reduzir nem banalizar, afirmar a profanamente sagrada necessidade do gozo, pulverizar o centro, delirar. E voltam os melancólicos olhos do retrato, mirando a margem. Para sempre mirando a margem. Páginas amarelas diferidas de si para consigo. Sem lágrimas, sem remorsos, revidas. Revistas. (Corte.)

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. "A indústria cultural", em COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. Trad. Flávio R. Kothe e outros. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. Trad. Antonio Carlos Santos. Conferência proferida em Gênève, em novembro de 1995

\_\_\_\_\_. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*. n. 1. São Paulo: Alpharrabio, 2002.

\_\_\_\_\_. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

\_\_\_\_\_. *Claro enigma*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

\_\_\_\_\_. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *Contos de aprendiz*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, Mário de. Primitivos. *Revista da Academia Paulista de Letras*. n. 27. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 12 de setembro de 1944, p.21-28.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, SCCT, 1978.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

ANHEMBI. v. I, n. 1. São Paulo: Anhembi, dez. 1950.

\_\_\_\_\_. v. I, n. 2. São Paulo: Anhembi, jan. 1951.

\_\_\_\_\_. v. I, n. 3. São Paulo: Anhembi, fev. 1951.

\_\_\_\_\_. v. II, n. 4. São Paulo: Anhembi, mar. 1951.

\_\_\_\_\_. v. II, n. 5. São Paulo: Anhembi, abr. 1951.

- \_\_\_\_\_. v. II, n. 6. São Paulo: Anhembi, mai. 1951.
- \_\_\_\_\_. v. III, n. 7. São Paulo: Anhembi, jun. 1951.
- \_\_\_\_\_. v. III, n. 8. São Paulo: Anhembi, jul. 1951.
- \_\_\_\_\_. v. III, n. 9. São Paulo: Anhembi, ago. 1951.
- \_\_\_\_\_. v. IV, n. 10. São Paulo: Anhembi, set. 1951.
- \_\_\_\_\_. v. IV, n. 11. São Paulo: Anhembi, out. 1951.
- \_\_\_\_\_. v. IV, n. 12. São Paulo: Anhembi, nov. 1951.
- \_\_\_\_\_. v. V, n. 13. São Paulo: Anhembi, dez. 1951.
- \_\_\_\_\_. v. V, n. 14. São Paulo: Anhembi, jan. 1952.
- \_\_\_\_\_. v. V, n. 15. São Paulo: Anhembi, fev. 1952.
- \_\_\_\_\_. v. VI, n. 16. São Paulo: Anhembi, mar. 1952.
- \_\_\_\_\_. v. VI, n. 17. São Paulo: Anhembi, abr. 1952.
- \_\_\_\_\_. v. VI, n. 18. São Paulo: Anhembi, mai. 1952.
- \_\_\_\_\_. v. VII, n. 19. São Paulo: Anhembi, jun. 1952.

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984. (Série Ensaio, n.º 105)

ANTELO, Raúl. As revistas literárias brasileiras. *Boletim de pesquisa NELIC*. n. 2. Florianópolis: UFSC, 1997, p.5-9.

\_\_\_\_\_. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

\_\_\_\_\_ (ed.). *Crítica e ficção*. Florianópolis/Santa Maria: UFSC/Palotti, 2005.

\_\_\_\_\_ (ed.). *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis/Santa Maria: UFSC/Palotti, 2006.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

\_\_\_\_\_. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Unicamp, 2003.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. (Coleção Signos.)

BATAILLE, Georges. *Documents*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo/Círculo do Livro, 1970.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Celia (orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.

\_\_\_\_\_. Sobre revistas, periódicos e qualis tais. *Outra travessia: revista de literatura*. n. 40/1. Florianópolis: UFSC, 2º semestre de 2003.

\_\_\_\_\_; PEDROSA, Celia (orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, s/d.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976.

CASTELLO, José Aderaldo. *Vinicius de Moraes, o poeta da paixão*. 2. ed.; 4. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHIPP, Merschel (ed.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COUTO, Ivette Sanches do; DOYLE, Plínio; LYRA, Helena Cavalcanti de; SENNA, Homero. *História de revistas e jornais literários*. 2 v. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

DERRIDA, Jacques. Mallarmé. Trad. Francisco Torres Monreal. Disponível em: <<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/mallarme.htm>>. Acesso em 30 jul. 2006.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Trad. Silvana Vieira e Luiz Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, EDUSP, 1997.

ELIOT, T.S. *Notas para la definición de cultura*. Trad. ao esp. de Félix de Azúa. Barcelona : Bruguera, 1983.

\_\_\_\_\_. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil. *Educação e Sociedade*. v. 20, n. 69. Campinas, dezembro de 1999.

FOSTER, Hal. *Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Trad. Laura F. de A. Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Sérgio Milliet – 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado, 2004,

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. e notas de Célia Berretini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JACKSON, Luiz Carlos. *Sociologia nas revistas*. Disponível em: <<http://www.jornalocasarao.ubbi.com.br/aesp/sociologianasrevistas.htm>>. Acesso em 24 de junho de 2006.

JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KANE, Richard Franklin. *The sociology and politics of Fernando Henrique Cardoso*. Disponível em: <<http://www.crab.rutgers.edu/~goertzel/KaneThesis.doc>>. Acesso em 19 jun. 2006.

LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (ed.). *A pintura*. v. 4: O Belo. São Paulo: Editora 34, 2004.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: Um Diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

MENDES, Murilo. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MILLIET, Sérgio. *Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1946. (Série Autores Brasileiros, 19)

MONIZ, Vasco (org.). *Rui Ribeiro Couto no seu centenário*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1998. (Coleção Afrânio Peixoto)

MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos*. Organização, introdução e notas de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1991.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Organização de Alexei Bueno. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

OUTRA travessia: revista de literatura. n. 40/1 Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, 2º semestre de 2003.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Série Debates. 2. ed. Trad. de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, s/d.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Org. Carlos Augusto Calil. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCCA, Pablo. Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano). *Hispamerica*. Revista de literatura. Año XXXIII, n. 99. Maryland: University of Maryland, dezembro de 2004.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

SUGIMOTO, Luiz. *O Dom Quixote brasileiro*. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/abril2003/ju209pg12.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/abril2003/ju209pg12.html)>. Acesso em 19 abr. 2006.

SYLVESTER, David. *About Modern Art*. Disponível em: <<http://www.artchive.com/artchive/G/goya.html>>. Acesso em 12 jun. 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Problems in Materialism and Culture: Selected essays*. London/New York: Verso, s/d.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.