

MARILDA DE SOUZA CASTRO

FESTA E LA CRUZ DEL SUR
MEMÓRIAS CRÍTICAS E LITERÁRIAS EM DIÁLOGO

MARILDA DE SOUZA CASTRO

FESTA E LA CRUZ DEL SUR
MEMÓRIAS CRÍTICAS E LITERÁRIAS EM DIÁLOGO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras – Estudos Literários.
Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho.

BELO HORIZONTE
2007

**Para
Hugo Achugar e Lauro Belchior Mendes.**

Dois intelectuais, dois pensamentos que se cruzam
e dialogam, refletindo sobre os fundamentos da
América Latina.

AGRADECIMENTOS

Várias foram as pessoas que se manifestaram e tiveram uma participação importante para a conclusão deste estudo. Mas alguns nomes sinto necessidade de destacar e agradecer pela inestimável contribuição que apresentaram, participando, de forma direta e decisiva, durante as várias etapas desse longo processo de pesquisa e escrita da tese.

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho, responsável direta pela realização do presente estudo, pelo seu apoio incondicional, sua orientação competente e rigorosa e sua capacidade incansável de buscar soluções para o enriquecimento da escrita. A ela devo todo o aperfeiçoamento do texto.

Prof. Dr. Hugo Achugar, pela sua gentileza de receber-me em La Universidad de la República e acompanhar-me, com interesse e empenho, durante o meu período de estágio no exterior, realizado naquela instituição.

Prof. Dr. Pablo Rocca, por abrir-me as portas do laboratório de pesquisa sobre a literatura latino-americana por ele coordenado: Programa de Documentación en Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas (PRODULUL), mostrando-se sempre solícito na providência de material bibliográfico bem como no atendimento a outras solicitações eventuais.

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres, Coordenadora do Pós-Lit, que, com habilidade e competência, encaminhou questões administrativas, solucionando problemas e proporcionando-me tranqüilidade, a fim de que pudesse dedicar-me, com exclusividade, à escrita do texto, possibilitando-me chegar ao término deste processo.

Profs. Drs. do Pós-Lit, pelo longo período de convivência amistosa, enriquecida não apenas pelos conhecimentos compartilhados, mas também pela ênfase dispensada à interação com os alunos, criando um clima agradável e proveitoso no recinto acadêmico.

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura, pelo empréstimo de bibliografia, gentileza e apoio contínuo por ocasião de minhas idas à USP, durante o processo de pesquisa naquela instituição.

Funcionários da Secretaria do Pós-Lit, com destaque para Letícia M. Munaier e da Biblioteca da FALE, em especial, Rosângela Costa Bernardino, pelo atendimento sempre gentil e eficiente, contribuindo para sanar os problemas gerais de ordem técnica, desenredando-os do caminho do pesquisador.

Virgínia Friedman, Susana Martínez e funcionários da Biblioteca Nacional e da Biblioteca da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, em Montevidéu, que sempre se mostraram solícitos no atendimento relacionado à localização de obras, consulta a arquivos de cartas, manifestando outras gentilezas que favoreceram a minha pesquisa em La Universidad de la República.

João Carlos, Rômulo Silva e Nina, respectivamente, pela revisão do texto, tradução dos textos em espanhol e normalização das referências bibliográficas, realizando um trabalho minucioso e importante.

Roberta, Átila, Heitor e Inácio, pela colaboração inestimável na localização e providências de material bibliográfico raro.

Maurício e Samira de Castro Zaidan, pelo incentivo, disponibilidade e suporte técnico oferecidos durante todo o processo de escrita e apresentação da tese.

Aloísio de Castro Souza e Desidério Castro (*in memoriam*), pelo exemplo de vida, apoio e incentivo permanente ao exercício intelectual.

Geralda Souza Castro, pela escuta, solicitude, companheirismo e estímulo, nos momentos de maior dificuldade, colaborando, de forma decisiva, para o término desta trajetória.

Lourdina M. de Castro Souza, pela torcida, pela presença solícita, apoio e disponibilidade para a realização de tarefas que pudessem favorecer o trabalho em curso.

Meus familiares, pelo envolvimento afetivo e proteção, elementos fundamentais que serviram de âncora para que eu chegasse ao fim desta jornada.

Eliana Rocha Zanforlin, pelo empréstimo de bibliografia, incentivo e interlocução; pelo interesse e amizade demonstrados durante todo o processo do doutoramento.

Marcelo Almeida Oliveira, companheiro de jornada intelectual, cujo apoio foi estimulante para o meu fortalecimento nesta trajetória de tantos percalços.

CAPES, pela concessão de bolsa de estudo que me possibilitou realizar, no exterior, a complementação de minha pesquisa, o que muito enriqueceu a tese.

Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais (SEE/MG) que me concedeu licença especial, a fim de que pudesse dedicar-me, com exclusividade, à pesquisa e à escrita da tese.

SUMÁRIO

RESUMO	09
RESUMEN	10
INTRODUÇÃO	11
1 FESTA E CONCEPÇÃO ARTÍSTICA	
1.1 Transformações artísticas e político-culturais	20
1.2 As revistas e sua função no contexto cultural	24
1.3 A revista <i>Festa</i>	25
1.3.1 <i>Festa</i> : tendência, grupo, revista	27
1.3.2 <i>Festa</i> : diálogos, debates, confrontos	35
1.4 A produção ensaística em <i>Festa</i>	40
1.4.1 Concepção de arte e literatura: o olhar de <i>Festa</i>	40
1.4.2 O olhar lançado ao passado, o conceito de tradição	45
2 A PRODUÇÃO LITERÁRIA EM FESTA	
2.1 A produção poética em <i>Festa</i>	54
2.1.1 A obra poética de Tasso da Silveira	54
2.1.2 A recepção crítica da obra de Tasso da Silveira	58
2.1.3 Cecília Meireles e seu universo lírico	64
2.1.4 Cecília Meireles e a crítica	68
2.2 A narrativa em <i>Festa</i>	72
2.2.1 A contribuição de Adelino Magalhães em <i>Festa</i>	73
2.2.2 A recepção crítica da obra de Adelino Magalhães	77
3 LA CRUZ DEL SUR: REPRESENTAÇÃO DO CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL	
3.1 Contexto político	83
3.1.1 O projeto político de José Batlle y Ordoñez	83
3.1.2 Manobras e contradições na dinâmica política	85
3.2 A repercussão das vanguardas no Uruguai	87
3.3. As revistas especializadas uruguaias	90
3.3.1 Revista especializada: uma vitrine de idéias, tendências e arte	93
3.4 A revista <i>La Cruz del Sur</i>	94
3.4.1 A produção ensaística	95
3.4.1.1 Abordagem de temática de âmbito internacionalista	98
3.4.1.2 Exploração de temática nativista	102
3.4.2 A produção poética	105
3.4.2.1 O nativismo na lírica uruguaia	106

3.4.2.2 A representação do negro na poesia de Ildefonso Pereda Valdés	108
3.4.2.3 A representação da natureza	111
4 TROCAS CULTURAIS E AMPLIAÇÃO DE FRONTEIRAS	
4.1 Diálogos, debates, confrontos	116
4.1.1 Segunda fase de <i>Festa</i> : persistência das trocas culturais	120
4.2 Brasil/Uruguai: intercâmbio cultural e olhares múltiplos	122
4.3 Projetos literários: semelhanças e diferenças	128
4.3.1 <i>Festa</i> : o retorno ao passado	128
4.3.2 Uruguai: clima de otimismo e esperança	130
4.3.3 A tradição: divergência de olhares	133
CONCLUSÃO	137
REFERÊNCIAS	143

RESUMO

Este estudo apresenta, como proposta básica, a análise da revista brasileira *Festa* e da revista uruguaia *La Cruz del Sur*, focalizando a produção crítica e literária nelas publicada. Ao escolher, como objeto de pesquisa, duas revistas especializadas, sendo uma brasileira e outra uruguaia, meu intuito é verificar o diálogo ocorrido entre intelectuais dos dois países que se encontra inscrito nas páginas de ambas as revistas.

Inserindo *Festa* no contexto do Modernismo brasileiro, pretendo assinalar a divergência de atitudes ante as propostas de renovação observadas nos integrantes do grupo de *Festa* e nos reformistas de São Paulo. Vou destacar, sobretudo, a divergência de base que se refere à maneira de considerar o passado. Destacarei a narrativa de Adelino Magalhães, ressaltando os traços inovadores nela existentes.

Farei referência à troca de correspondência ocorrida entre intelectuais dos dois países, ressaltando o enriquecimento que decorre desse intercâmbio cultural.

Por fim, assinalarei a abertura da crítica literária contemporânea para a pesquisa de manuscritos e demais fontes primárias, material que representa o guardião da memória de uma cultura.

RESUMEN

Este estudio presenta, como propuesta básica, el análisis de la revista brasileña *Festa* y de la revista uruguaya *La Cruz del Sur*, enfocando la producción crítica y literaria en ellas publicada. Eligiendo, como objeto de la investigación, dos revistas especializadas, siendo una brasileña y otra uruguaya, mi intento es averiguar el diálogo ocurrido entre intelectuales de los dos países que se encuentra inscrito en las páginas de ambas revistas.

Insertando *Festa* en el contexto del Modernismo brasileño, pretendo señalar la divergencia de actitudes ante las propuestas de renovación observadas en los integrantes del grupo de *Festa* y en los reformistas de São Paulo. Voy a destacar sobretudo la divergencia de base que se refiere a la forma de considerar el pasado. Destacaré la narrativa de Adelino Magalhães, enfatizando los rasgos innovadores en ella existentes.

Me referiré al cambio de correspondencia ocurrido entre intelectuales de los dos países, resaltando el enriquecimiento que deriva de ese intercambio cultural.

Por fin, haré referencias a la apertura de la crítica literaria contemporánea para la investigación de manuscritos y demás fuentes primarias, material que representa el guardián de la memoria de una cultura.

INTRODUÇÃO

Luego de cuarenta años de “enseñar literatura”, se me ha vuelto imposible pensar que haya algún tipo de lectura o de enseñanza que sea permanente, verdadero y definitivo. Luego de innumerables páginas – leídas y escritas –, se me ha tornado completamente innaceptable creer o aceptar como irrefutable y eterna toda afirmación definitiva, última, sobre arte, cultura, o literatura.¹

¹ ACHUGAR, 2004, p. 13.

INTRODUÇÃO

Ao eleger, como objeto de pesquisa, duas revistas especializadas – *Festa e La Cruz Del Sur* – sendo uma brasileira e outra uruguaia, as quais circularam em período simultâneo, pretendo apresentar, sob uma perspectiva comparatista, as especificidades culturais dos dois países, inscritas nas páginas das mencionadas revistas. Nesse exercício literário, vou me basear nas propostas de Ángel Rama² que sinalizam para tal abordagem, considerando as peculiaridades culturais das regiões nele envolvidas.

Nesses termos, o presente estudo se volta para as literaturas periféricas, seguindo as pegadas da reflexão de Ana Pizarro,³ no sentido de interceptar, nos estudos comparatistas, a perspectiva vetorial de conotação colonialista que supõe a superioridade da literatura ocidental. A partir desse enfoque, o olhar se desloca dos modelos hegemônicos tradicionais e busca focalizar aspectos de culturas latino-americanas, colocando-as em diálogo, com vistas a identificar suas semelhanças e suas diferenças, segundo o contexto político-econômico e cultural em que cada uma delas se encontra inserida.

A escolha da revista *Festa*, no contexto do Modernismo brasileiro, deveu-se à necessidade que senti de conhecer esse material, bem como, outras publicações dos integrantes do grupo, a fim de reavaliar a participação deles, no movimento renovador das letras brasileiras, durante as primeiras décadas do século XX. Tendo conhecimento, nas páginas da própria revista, de que, no Uruguai, havia uma publicação similar, que tinha circulado também durante as décadas de vinte e trinta, na capital do país vizinho, incluí a revista uruguaia *La Cruz del Sur*, em meu projeto inicial, alterando-o significativamente.

É oportuno enfatizar a importância atribuída à pesquisa em arquivos literários, que visa a revitalizar as fontes primárias e recoloca esse material em circulação para que, sobre ele, o estudioso lance um olhar contemporâneo, com vistas a uma releitura da tradição.

Considerando as duas revistas em destaque, material de que não constam estudos mais aprofundados, saliento a pertinência da proposta ora apresentada, a qual consiste em estudar as mencionadas revistas, a partir de um olhar comparatista, direcionado a um dos países fronteiriços do Cone Sul (Uruguai). Paralelamente ao estudo das revistas, vou me referir também ao arquivo de cartas, como fonte importante para os estudos comparatistas,

² RAMA, *apud* NITRINI, 1997, p. 75.

³ PIZARRO, *apud* NITRINI, 1997, p. 85.

pelo espaço que se abre ao diálogo entre as duas culturas, propiciado pela troca de correspondência.

A escolha da revista brasileira *Festa*, como objeto de pesquisa, representa a continuação de um trabalho anterior, iniciado no Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da UFMG, quando optei pela abordagem da obra *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles. O interesse em dar prosseguimento aos estudos, no contexto do Modernismo brasileiro, levou-me à busca de maiores informações sobre o grupo de *Festa* do qual Cecília Meireles era integrante. De posse da cópia da revista *Festa*, esta me conduziu, por sua vez, ao conhecimento da revista uruguaia *La Cruz Del Sur* que passou a integrar o projeto inicial, complexificando-o, sem dúvida, mas também trazendo-lhe um enriquecimento expressivo, possibilitando abertura para um diálogo enriquecedor entre ambas as culturas.

Tendo em vista a importância conferida às fontes primárias pelos estudos da crítica literária contemporânea, resalto a contribuição oferecida pelas revistas especializadas a esse novo campo de pesquisa.

As revistas especializadas, publicadas nas décadas iniciais de século XX, no Brasil e em outros países latino-americanos, funcionam como um suporte privilegiado para a divulgação das propostas estéticas que se configuravam no cenário literário, aberto a uma significativa renovação dos fundamentos estéticos. A matéria divulgada nesses periódicos é diversificada e corresponde a ensaios, poemas, contos, trechos de romance, resenhas de obras de autores nacionais e estrangeiros, textos de outros gêneros e instâncias artísticas distintas. No próprio corpo da revista, instaura-se um significativo diálogo entre textos.

Jorge Schwartz e Roxana Patiño⁴ apontam para essa pluralidade de vozes que circulam nas páginas das revistas especializadas e provocam constante mobilidade do pensamento, abrindo perspectiva dinâmica para um diálogo entre diferenciados campos do saber, constituindo um laboratório de pesquisa no plano cultural. É, pois, nesse processo dinâmico de entrecruzamento de textos e idéias que percebo um diálogo freqüente, nas páginas das revistas *Festa* e *La Cruz del Sur*.

A proposta básica do grupo de *Festa*, sob a liderança de Tasso da Silveira, consistia em promover a renovação dos processos estéticos, permanecendo ligado à tradição literária brasileira. O grupo de *Festa* representa a corrente espiritualista no contexto do Modernismo brasileiro.

A revista *La Cruz del Sur*, por sua vez, seguindo as tendências políticas, predominantes no Uruguai àquela época, se abria para várias manifestações artísticas, não

⁴ SCHWARTZ; PATIÑO, 2004, p. 647.

possuía uma causa específica, determinada bandeira estética a ser defendida. Não havia um grupo fixo de colaboradores que produzissem seus textos motivados por um projeto estético comum.

Nas páginas das várias edições da revista uruguaia, deparo-me com uma variedade de textos, pertencentes a áreas distintas do conhecimento, que dialogam entre si, abrindo possibilidades múltiplas e enriquecedoras na instância da recepção. Nessas condições, as revistas especializadas constituem um manancial que possibilita reflexões de ordem diversa, a partir do cruzamento de textos e da interlocução entre as próprias idéias neles conotadas.

Assim, para o estudo de Literatura Comparada entre duas culturas que apresentam semelhanças e, também, significativas diferenças, é fundamental levar em conta a situação predominante em um e outro território, uma vez que a representação artística está inserida num determinado contexto e sofre influências do mesmo.

Considerando o campo da Literatura Comparada, cumpre ressaltar a abertura proporcionada pelos estudos de Sandra Nitrini⁵ no âmbito da América Latina. Destaco, em especial, a observação da pesquisadora que dá prioridade ao campo cultural, como base para os estudos comparatistas entre os países latino-americanos, ratificando proposta de Ángel Rama. Naturalmente é necessário enfatizar que, assumindo essa tendência, os estudos comparatistas devem levar em conta a heterogeneidade das respectivas culturas e, em conseqüência, respeitar suas especificidades, ao ressaltar as semelhanças entre elas.

Delimitando a presente reflexão aos territórios brasileiro e uruguaio, destaco os estudos feitos por Pablo Rocca e a equipe de pesquisadores que atua no Programa de Documentación en Literaturas Uruguay y Latinoamericana (PRODLUL), que muito contribuíram para estimular as relações entre os dois países vizinhos. Em duas obras recentes, sendo uma de autoria de Pablo Rocca⁶ e outra, organizada com a parceria de Gênese Andrade,⁷ fica registrado o testemunho do diálogo estabelecido entre as mencionadas culturas. Em relação a esse diálogo, vou me referir à troca de correspondência, ocorrida entre escritores brasileiros e uruguaio, durante as décadas de vinte e trinta.

Reconhecendo que as cartas constituem um material importante para a pesquisa atual, no âmbito da crítica literária, destacarei a pertinência dos estudos realizados pelos referidos pesquisadores e a publicação das obras mencionadas, material que, sem dúvida, possibilita um estreitamento das relações entre os dois países.

⁵ NITRINI, 1997.

⁶ ROCCA, 2006.

⁷ ROCCA; ANDRADE (Ed.), 2006.

Devo mencionar ainda a pesquisa realizada por Haydée Ribeiro Coelho, na Universidad de la República, em Montevideú, no início do século XXI, quando ela prioriza o diálogo entre Darcy Ribeiro e Ángel Rama, ocorrido no período em que o antropólogo brasileiro se encontrava exilado no Uruguai. O livro por ela organizado⁸ corresponde ao resultado de parte de sua pesquisa, entre outros estudos relacionados ao exílio de Darcy Ribeiro, segundo revela a própria pesquisadora. Nas considerações que antecedem a transcrição da série de entrevistas realizadas, ela faz referências à dinâmica da pesquisa, refletindo também sobre os resultados decorrentes de todo o processo. Dentre as observações feitas, em relação ao desenvolvimento de seu projeto, destaco aquela que diz respeito à sua decisão de consultar não apenas as fontes documentais, existentes nos arquivos das bibliotecas, mas, principalmente, ir em busca da “memoria viva sobre Darcy y sobre el Uruguay de los años 60”.⁹

Segundo considerações de Haydée Ribeiro Coelho, as entrevistas, realizadas com pessoas que tiveram a oportunidade de conviver com Darcy Ribeiro, correspondem à parte de uma rede que foi se constituindo, a partir dos contatos com os vários interlocutores que representavam a memória viva de um passado que persistia no presente. Não era possível esquecer as torturas, a perda de vidas humanas e muitas outras atitudes arbitrarias, praticadas durante o período sombrio da ditadura militar, que se disseminou por vários países da América do Sul.¹⁰

O texto, elaborado pela pesquisadora brasileira, se inscreve como importante documento, o qual, juntamente com outros, passa a constituir um arquivo da memória, configurando situações semelhantes, vivenciadas pela sociedade nos países que conheceram o peso da ditadura militar.

Por fim, cumpre esclarecer que esta tese se integra ao convênio existente entre a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Universidad de la República (UDELAR) no Uruguai. Diante de tais observações, assinalo que a situação é bastante favorável para a realização de novas pesquisas, no campo da Literatura Comparada, envolvendo as duas culturas em destaque.

Durante o processo de pesquisa, o projeto inicial foi se modificando e se definindo, de forma mais efetiva, tendo se consolidado também os objetivos perseguidos que se traduzem em: estudar a revista *Festa*, com vistas a focar a produção ensaística e literária

⁸ COELHO, 2003.

⁹ COELHO, 2003, p. 14.

¹⁰ COELHO, 2003, p. 14.

de seus integrantes; evidenciar as posições críticas dos intelectuais de *Festa* no contexto cultural brasileiro, nas décadas iniciais do século XX.; analisar a produção ensaística e literária divulgada nas páginas da revista uruguaia *La Cruz del Sur*; mostrar o diálogo que se estabeleceu entre os intelectuais de *Festa* e adeptos de outras tendências literárias da mesma época no Brasil e em países da América Latina, com destaque para o Uruguai; refletir sobre a lacuna crítica, existente na historiografia literária brasileira, em relação ao grupo de *Festa*; destacar a obra de Adelino Magalhães, no conjunto da produção literária, publicada na revista brasileira, a partir de seus traços inovadores, recolocando-a ante a crítica atual, a fim de que a mesma receba novos estudos, novos enfoques e, em conseqüência, uma reavaliação.

Tendo em vista os objetivos propostos, a tese será organizada em quatro capítulos. No primeiro, farei a contextualização do panorama político-cultural brasileiro, enfatizando alguns aspectos do movimento modernista; comentarei algumas propostas de renovação, surgidas no referido contexto, e a conseqüente implementação dos projetos estéticos, bem como a discussão e o debate suscitados pela divergência observada entre as propostas apresentadas pelos intelectuais adeptos de tendências distintas.

Dando seqüência ao desenvolvimento da tese, destacarei a função das revistas especializadas, no contexto cultural brasileiro, farei uma análise da produção crítica publicada em *Festa*. Pretendo comparar as propostas do grupo de *Festa* com a atitude dos reformistas de São Paulo, no que se refere à renovação dos processos estéticos, segundo a ótica de uns e outros intelectuais.

No segundo capítulo, analisarei a produção poética de Tasso da Silveira e de Cecília Meireles, mencionando a recepção crítica relacionada a elas. Destacarei, na obra poética de Tasso da Silveira, o forte tom pedagógico que se evidencia, sobretudo, no “Poema-manifesto”, “Canção do tempo” e “Canto cristão”.

Com relação à narrativa publicada na revista, ressaltarei os contos de Adelino Magalhães e aprofundarei o estudo de sua obra, assinalando os aspectos inovadores nela contidos.

O terceiro capítulo será destinado à análise da revista uruguaia *La Cruz del Sur*. Focalizarei o contexto político-cultural, dando ênfase ao projeto político, implementado pelo Presidente José Batlle y Ordoñez, no início do século XX. Mencionarei a relação existente entre a fraca repercussão das vanguardas, no Uruguai, e a situação política do país. Indicarei os debates ocorridos em torno do tema nativista e analisarei alguns poemas que abordam essa temática.

No quarto e último capítulo, focalizarei o diálogo e as trocas culturais que se estabeleceram entre intelectuais brasileiros e uruguaios, ao longo da década de vinte e trinta, bem como ressaltarei a persistência das relações entre os dois países, no âmbito político e cultural. Considerando a troca de correspondência ocorrida entre escritores dos dois países, destacarei algumas cartas enviadas por Mário de Andrade a poetas uruguaios, em que comenta algumas obras por ele recebidas, assim como destaca outras questões de ordem artística e cultural.

Concluindo o capítulo, pretendo comparar os dois projetos implementados, respectivamente, pelo grupo de *Festa* e pelos intelectuais uruguaios, cuja produção literária foi publicada na revista *La Cruz del Sur*. Mencionarei as semelhanças e diferenças entre eles, enfatizando, principalmente, a relação com o passado, manifestada pelos autores dos dois países.

Para o desenvolvimento do primeiro capítulo, utilizarei a revista *Festa*, o estudo monográfico, realizado por Neusa Pinsard Caccese, constante das referências bibliográficas, ao final da tese, bem como revisarei, nos manuais de história da literatura brasileira, a retratação do grupo de *Festa* neles existente. Também me servirei de manuais de estudo de história e de estudos literários que contextualizam o período focalizado.

Para embasar as questões relacionadas à tradição, o olhar lançado ao passado pelos integrantes de *Festa*, vou utilizar os artigos de Gerd A. Bornheim e José Américo Motta Pessanha, em que discutem o conceito de tempo, numa abordagem não linear. Nessa discussão, incorporarei a proposta antropofágica de Oswald de Andrade, bem como o pensamento de Mário de Andrade, relacionado à compreensão do passado e seu conceito de tradição.

No segundo capítulo, para aprofundamento do estudo da produção literária dos autores do grupo de *Festa*, utilizarei poemas e textos narrativos publicados na revista, dentre outros textos dos autores. Ao refletir sobre a narrativa de Adelino Magalhães, vou considerar a recepção crítica da mesma por parte de seus contemporâneos e, posteriormente, quando da publicação das *Obras completas* do autor. Complementando o estudo dessa matéria, utilizarei bibliografia específica sobre o autor e sua respectiva produção literária, conforme consta nas referências bibliográficas.

Na elaboração do terceiro capítulo, a base de consulta corresponderá a textos publicados na revista *La Cruz del Sur*. Para a contextualização político-cultural uruguiaia, nas décadas iniciais do século XX, vou fazer uso de artigos e obras de autores uruguaios, sobretudo do historiador Juan José Arteaga e do crítico literário Hugo Achugar, dentre outros

nomes. Na caracterização da produção poética uruguaia, durante o período delimitado em meu projeto de pesquisa, vou valer-me da obra de Victor Cayota, servindo-me da radiografia que ele faz da produção poética uruguaia publicada àquela época.

Na elaboração do quarto e último capítulo da tese, explorarei textos publicados em ambas as revistas focalizadas, caracterizando o debate de idéias manifestado nos mencionados textos. Na referência às permutas culturais, ocorridas entre escritores dos dois países, analisarei cartas de Mário de Andrade enviadas a poetas uruguaiois. Ressaltarei observações contidas na referida correspondência.

Para refletir sobre a importância das cartas e dos arquivos literários, nos estudos da crítica literária contemporânea, vou considerar trabalhos recentes realizados no âmbito acadêmico.

Nos comentários relacionados às semelhanças e diferenças entre o projeto literário do grupo de *Festa*, comparado às propostas uruguaiois, vou levar em conta a repercussão das vanguardas no Uruguai e a renovação moderada, defendida pelos intelectuais de *Festa*, evidenciando o vínculo estabelecido pelos autores de *Festa* e escritores uruguaiois.

No intuito de possibilitar o acesso do leitor ao material que utilizarei, como objeto de minha pesquisa, constituído pela revista *Festa* e *La Cruz del Sur*, uma vez que se trata de material raro, incluirei, ao final da tese cópia de textos publicados nas duas revistas, os quais analisarei no presente estudo. Para facilitar a localização dos referidos textos, prepararei um índice, mantendo, na seqüência dos textos, a mesma ordem em que eles aparecem nas respectivas revistas.

Na transcrição de textos da revista *Festa*, optarei pela atualização da ortografia, com base na legislação vigente.

1 *FESTA E CONCEPÇÃO ARTÍSTICA*

O tempo inapelavelmente estilhaçado em instantes descontínuos – eis uma das mensagens dos pluralistas de hoje, que procuram encontrar o sentido aqui mesmo: no nível dos acontecimentos que tumultuam a terra dos homens, sem apelos a absolutos transcendentais ou a unidades ocultas nas profundezas.¹¹

¹¹ PESSANHA, José Américo Motta. Cultura como ruptura. In: BORNHEIM *et al.*, 1987, p. 89.

1.1 TRANSFORMAÇÕES ARTÍSTICAS E POLÍTICO-CULTURAIS

Ao longo das décadas de vinte e trinta, a publicação de revistas especializadas de literatura e arte foi significativa para a cultura brasileira e também para a cultura dos demais países latino-americanos que buscavam construir sua autonomia no plano cultural. Os referidos periódicos constituíram um instrumento eficaz nessa direção e os intelectuais utilizavam esse espaço para divulgar seus projetos, explorando a força simbólica da linguagem, no intuito de renovar o campo da arte, com destaque para a literatura.

A proposta de renovação, veiculada nos referidos periódicos, não se restringiu apenas ao âmbito da arte, sendo que aspectos de natureza política e ideológica também se incorporaram ao material elaborado, traduzindo os princípios que serviriam de base na configuração do novo momento que despontava. Embora não se possa afirmar que tal conteúdo de ordem político-ideológica estivesse presente, com exclusividade, nos textos críticos, é bem verdade que a produção ensaística foi o suporte mais eficaz na divulgação das novas propostas de consolidação de um projeto cultural com vistas a revelar o novo país que manifestava necessidade de buscar uma linguagem capaz de traduzir as aspirações da sociedade naquele trágico momento de entre-guerras.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, que produziu várias conseqüências, mudando velhas estruturas políticas, e provocando uma convulsão geral, a sociedade ocidental se abalara profundamente. As disputas entre as potências hegemônicas não se dirimiram com o conflito armado e as perdas por ele provocadas, na esfera político-econômica e social, geraram grave crise mundial.

No plano político, o Brasil se encontrava ainda dominado pelo sistema da Velha República, embora a sociedade já mostrasse marcas de significativas mudanças. O país se industrializava, o processo de urbanização se acelerava, a imigração havia se tornado um fato evidente e a classe burguesa disputava, com a oligarquia rural, seu lugar de destaque na sociedade.

Esse cenário de disputas e propostas de mudança repercute também no plano cultural, de forma significativa, com o movimento do Modernismo que apresentou uma fase inicial de mudanças radicais e uma fase posterior de equilíbrio e amadurecimento. Vou refletir sobre essas questões políticas e culturais, à luz de idéias desenvolvidas por João Luiz Lafetá¹²

¹² LAFETÁ, 1974, p. 11-27.

e Antonio Candido.¹³ Do primeiro crítico, seleciono aspectos da caracterização que ele faz dos dois momentos vividos durante a revolução modernista brasileira, inserida num contexto maior de natureza sociopolítica, nas décadas de vinte e trinta. De Antonio Candido, utilizo algumas idéias desenvolvidas por ele, sobretudo, em relação à ocorrência de um alargamento da participação de alguns setores da sociedade, tendo em vista as mudanças observadas no campo político-social, na década de trinta.

Lafetá traça um quadro que caracteriza, com objetividade, o movimento responsável pela consolidação da cultura brasileira. Analisando as propostas de mudança que ocorreram no Brasil, durante as décadas de vinte e trinta, o crítico estabelece vínculo entre o movimento de renovação literária e outros fatos sociais, uma vez que, para ele, todos esses fenômenos se encontravam intimamente ligados e, muitas vezes, em relação tensa.

Caracteriza essa relação, ao identificar a existência de dois projetos que foram implementados, durante dois momentos distintos no panorama cultural brasileiro: no início da década de vinte, quando ocorre a demanda de renovação radical, no plano da linguagem, e, posteriormente, a partir de 1930, quando as atenções se voltam mais para a tomada de consciência em relação ao próprio país. O crítico emprega duas expressões na caracterização desses instrumentos, utilizados como operadores em sua análise, configurando o “projeto estético” e o “projeto ideológico” durante os respectivos períodos focalizados.

Chama a atenção para o imbricamento que ocorre de uma proposta na outra, uma vez que, segundo ele, a busca de nova linguagem está intimamente relacionada à necessidade de traduzir um pensamento novo, havendo apenas a predominância de uma delas em cada um dos dois momentos fixados que se caracterizam por dinâmicas específicas.

Na Europa, o movimento das vanguardas já havia operado uma revolução radical nos processos estéticos, subvertendo e questionando os próprios fundamentos da arte como a *mimesis*.

Por volta da década de vinte, essa revolução, observada nos processos estéticos, atinge o Brasil, manifestando-se no movimento modernista. O autor de *1930: a crítica e o Modernismo* aponta aproximação entre as transformações estéticas operadas pelo Modernismo e o que ele considera como “arranco burguês”,¹⁴ correspondendo à disputa de prestígio e poder da classe burguesa contra as oligarquias agrárias. Entretanto, ao mesmo tempo, a revolução modernista se abria aos interesses das classes populares, empreendendo

¹³ CANDIDO, 1989, p. 181-198.

¹⁴ LAFETÁ, 1974, p. 17.

uma crítica radical às instituições estabelecidas e, nesse sentido, retomava e aprofundava as propostas iniciadas com Euclides da Cunha, Lima Barreto, Graça Aranha e Monteiro Lobato.

Terminada a Primeira Guerra Mundial, os conflitos prosseguiram envolvendo as potências européias, intensificavam-se as disputas ideológicas entre forças políticas como o fascismo, o nazismo, o comunismo, o socialismo e o liberalismo, caracterizando-se a expansão do sistema imperialista, a consolidação do capitalismo monopolista e a reação das frentes populares de oposição, apoiadas nas idéias socialistas. A luta ideológica atinge um índice de recrudescimento significativo, na década de trinta, com a expansão do imperialismo e a consolidação do capitalismo monopolista. Esse era o cenário que predominava, ao longo da década de vinte e trinta, no qual também o Brasil se achava inserido.

As disputas políticas, manifestadas na Europa, repercutiam no Brasil, onde ganhavam força o Partido Comunista, a Aliança Nacional Libertadora, o Integralismo e o Populismo de Getúlio Vargas. Desenvolvia-se uma consciência da situação social do país e tendência de denúncia em relação aos males existentes na sociedade. Essa consciência política acarretaria a percepção da necessidade de modificação profunda das estruturas sociais, situação que gerava também a reação das forças políticas conservadoras, como o Integralismo. Antonio Candido¹⁵ aponta o movimento de outubro, na década de trinta, como o eixo catalisador para a cultura brasileira, atribuindo a ela uma nova configuração, que sinaliza para a consolidação da tomada de consciência da situação social do país.

Segundo Candido, no Brasil, a partir da década de trinta, amplia-se o debate sobre a condição geral do país, sendo discutidas, de forma mais sistemática, questões ligadas à relação entre arte e ideologia, o intelectual e o Estado e a função social da literatura. Nesse contexto, aparecem escritores como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, na prática da poesia, bem como outros autores ligados ao romance social nordestino, dentre os quais se destacam Jorge Amado, Raquel de Queirós e Graciliano Ramos, cujas obras são representativas na caracterização de tendências que vão denunciar os agudos problemas sociais e políticos do país.

Outra questão importante para o entendimento do período focalizado, correspondendo às décadas iniciais do século XX, diz respeito à situação em que se encontrava a crítica que, em épocas de mudanças tão acentuadas, constitui instrumento imprescindível no direcionamento das concepções estéticas e culturais de uma sociedade. O método impressionista e tradicional usado, por exemplo, por Agripino Grieco, vai cedendo espaço a uma nova maneira de abordagem da obra literária, desenvolvida por Alceu Amoroso

¹⁵ CANDIDO, 1989, p. 181-182.

Lima e, sobretudo, por Mário de Andrade. Embora fosse reconhecido o avanço trazido pela inteligência de Amoroso Lima, ao exercício da crítica literária, Mário de Andrade¹⁶ lamenta o caminho por ele palmilhado, após sua conversão ao catolicismo, em 1928.¹⁷

No referido artigo, que é datado de 1931, Mário censura, nos textos de análise crítica de Tristão de Ataíde, a introdução de um novo dado de ordem ética, o que considera um estreitamento de percepção e, conseqüentemente, uma distorção no julgamento estético. O crítico é contundente na acusação feita a Amoroso Lima, afirmando categoricamente: “toda crítica dotada de doutrina religiosa ou política é falsa, ou pelo menos imperfeita.”¹⁸

Um exemplo, que ilustra a observação de Mário de Andrade sobre a tendência de crítica sectária, desenvolvida por Tristão de Ataíde, mesmo antes de sua conversão ao catolicismo, encontra-se no artigo “Literatura tumultuosa”.¹⁹ Nele, Ataíde explicita sua opinião negativa sobre uma coletânea de contos de Adelino Magalhães²⁰ e são nitidamente perceptíveis os mecanismos por ele utilizados, submetendo a análise da criação artística às exigências dos valores morais e religiosos. Essa questão será retomada e aprofundada no segundo capítulo, na abordagem da obra do contista mencionado.

A complexidade do período, correspondente às décadas de vinte e trinta, somada à necessidade de sua melhor compreensão, leva-me a acrescentar outras observações a respeito dos fatos e dinâmica política constatados, no intuito de nele inserir o processo cultural com o qual se relaciona. Antonio Candido²¹ considera a década de vinte “uma sementeira de grandes mudanças”, gerando, posteriormente, um movimento unificador na esfera cultural, integrando as regiões do país. O crítico afirma que, a partir de 1930, ocorre um alargamento referente à participação da sociedade que, de certa forma, havia assimilado o processo de renovação iniciado na década anterior.

Destaca, como aspecto marcante, as transformações efetivadas no âmbito da educação que, de fatos regionalizados, transformou-se, na década de trinta, em um movimento que se estendeu por todo o país, provocando discussões e debates em relação a propostas de renovação pedagógica com base no modelo da chamada “Escola Nova”. Embora opinasse que as reformas de ensino, em si, não possibilitariam uma transformação significativa da sociedade, em seu conjunto, reconhecia as conseqüências positivas provocadas pela

¹⁶ ANDRADE, 1967, p. 7-26.

¹⁷ Após a conversão ao Catolicismo, Alceu Amoroso Lima adota o pseudônimo de Tristão de Ataíde. Utilizarei, na tese, de forma aleatória, o nome ou o pseudônimo do referido autor.

¹⁸ ANDRADE, 1967, p. 7.

¹⁹ LIMA, 1948, p. 183-188.

²⁰ MAGALHÃES, Adelino. *Tumulto da vida*. In: MAGALHÃES, 1963.

²¹ CANDIDO, 1989, p. 181-198.

ampliação da rede de escolas de nível médio e a criação das universidades, favorecendo e ampliando o grupo das elites. Segundo o crítico, esse novo cenário propiciou a prática da consciência crítica onde antes predominava o dogmatismo.²²

No âmbito da arte, os germes de renovação das vanguardas foram mais contundentes do que em qualquer outro setor da sociedade, tendo ocorrido, na década de trinta, uma certa oficialização do Modernismo. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Cândido Portinari, por exemplo, foram chamados para trabalhar no projeto do Ministério de Educação e Saúde. Antonio Candido esclarece que a atuação do artista, na esfera oficial, nem sempre correspondeu à adesão a ideologias oficializadas e exemplifica com o próprio Portinari cujo painel, pintado por encomenda do Estado, destaca a figura do trabalhador oprimido, numa manifestação explícita de denúncia ao trabalho escravo.²³

É sabido que vários artistas atuaram em instituições públicas, durante a vigência do governo de Getúlio Vargas, desde a Revolução de 30 até o final do Estado Novo, sem que esse fato configurasse adesão ao sistema político em processo de implementação. Sérgio Miceli²⁴ faz um estudo do período compreendido entre 1920 e 1945, explicitando a situação política existente no Brasil e analisando, com esmero, até que ponto a participação de intelectuais, em instâncias públicas, corresponderia a um pacto ideológico e conseqüente cooptação ao sistema.²⁵

1.2 AS REVISTAS E SUA FUNÇÃO NO CONTEXTO CULTURAL

As revistas especializadas, publicadas nas décadas iniciais do século XX, no Brasil e em diversos países latino-americanos, funcionam como suporte privilegiado de divulgação das diferentes propostas a serem processadas na esfera cultural. Considerando o caso específico do Brasil, menciono algumas das revistas que apareceram no período de configuração do chamado Modernismo, constituindo o material mais acessível, para a divulgação das novas propostas. Na seqüência cronológica, destaco as revistas *Klaxon* (1922),

²² CANDIDO, 1989, p. 184.

²³ CANDIDO, 1989, p. 195.

²⁴ MICELI, 1979.

²⁵ Voltarei a referir-me tanto à questão das reformas, no âmbito educacional, quanto à atuação do intelectual/artista em instituições oficiais, ainda neste capítulo.

Terra Roxa e Outras Terras e *Revista de Antropofagia* (1928), em São Paulo; *Estética e Festa* (1927), no Rio de Janeiro.

A revista *Festa*, que é o objeto básico do presente estudo, defendia a tendência que propunha a renovação em sintonia com o cenário geral, mantendo, entretanto, os vínculos com a tradição brasileira.²⁶ Surgida em 1927, tem sua existência prolongada até o ano de 1935, perfazendo um total de 22 edições.

A produção ensaística, nas revistas literárias, desempenhou um papel fundamental, promovendo debates, no campo das idéias, apresentando propostas, estimulando a reflexão, com vistas à elaboração de projetos que pudessem fortalecer e conferir autonomia à cultura do país. Cumpre assinalar que o agrupamento de intelectuais e a publicação de revistas especializadas caracterizavam uma situação própria dos centros urbanos que então já se mostravam bem estruturados.

Na revista *Festa*, os artigos críticos, que serão caracterizados como ensaios,²⁷ aparecem com muita frequência, não só analisando obra de autores brasileiros ou estrangeiros, como também apresentando comentários sobre questões gerais relacionadas à literatura, a outras manifestações artísticas ou mesmo avaliando o próprio momento de crise que dominava o Ocidente.

1.3 A REVISTA *FESTA*

Na leitura da bibliografia sobre *Festa*, destaco um estudo feito por Neusa Pinsard Caccese.²⁸ Trata-se de uma monografia, parte de projeto mais amplo do qual participava um grupo de pesquisadores, coordenado por José Aderaldo Castello, com o objetivo de estudar as revistas literárias do período referente ao Modernismo. O projeto visava a analisar as “posições renovadoras e inovadoras de grupos heterogêneos e diversificados do

²⁶ Esse é um dos aspectos fundamentais para a compreensão da presença do grupo de *Festa* no cenário modernista brasileiro e será aprofundado ao longo do capítulo.

²⁷ Ensaio é um texto literário breve, situado entre o poético e o didático, que expõe idéias, críticas e reflexões morais e filosóficas a respeito de certo tema. Menos formal e mais flexível que o tratado. Consiste na defesa de um ponto de vista pessoal e subjetivo sobre um tema (humanístico, filosófico, político, social, cultural, moral, comportamental, literário, etc.) sem que se paute em documentos ou provas empíricas ou dedutivas de caráter científico. O ensaio assume a forma livre e assistemática sem um estilo definido. Por esta razão, o filósofo espanhol José Ortega y Gasset o definiu como "A ciência sem prova explícita". Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ensa%C3%ADsta>. Acesso em 16/07/07.

²⁸ CACCESI, 1971.

Modernismo brasileiro, embora, certamente sob um denominador comum de propósitos e intenções”²⁹ quando, segundo Castello, foi relevante a publicação de revistas literárias.

Em seus comentários, o Coordenador do projeto ressalta o resultado final a que chegou a pesquisadora, aferindo a importância e a contribuição do grupo de *Festa* que utilizou a revista como veículo para a divulgação de seu ideário. Depois de apresentar, de forma bem sucinta, o teor do estudo e exaltar as qualidades da pesquisadora, Aderaldo Castello faz uma afirmação surpreendente e, a meu ver, problemática:

[...] Podemos sentir necessidade de voltar à fonte primária estudada, mas certos de que este estudo nos basta, pois *substitui plenamente* a própria fonte primária, além de acessível e enriquecido pela sensibilidade e segura sistematização de Neusa Pinsard Caccese.³⁰

Não querendo pôr em discussão a seriedade e valor do estudo realizado por Caccese – o único de maior fôlego existente sobre a revista – o que causa estranheza, sobretudo ao pesquisador contemporâneo que se dedica ao estudo das fontes primárias, é a afirmação categórica feita por Castello de que o estudo sobre uma obra possa substituí-la. Principalmente, se considerarmos o período em destaque, momento positivo e polêmico, responsável pela profunda transformação da cultura brasileira, quando então surgiam propostas variadas e divergentes, mais moderadas umas, mais demolidoras e radicais outras. As revistas – insisto nesse ponto – eram os órgãos veiculadores, por excelência, das próprias propostas então em gênese, constituindo, portanto, material de consulta obrigatória por parte do pesquisador em qualquer época.

A surpresa maior, provocada pelo comentário de Castello, certamente se deve ao próprio momento presente, no limiar de um novo século em que a tecnologia revela surpreendentes transformações em todas as áreas do conhecimento e, ao mesmo tempo, certa preocupação, nos ambientes culturais, em relação à possível lacuna que venha a ser deixada, nas nossas letras, pela ausência dos manuscritos.

Desconsiderando a observação feita por Aderaldo Castello, de posse apenas da cópia microfilmada da revista *Festa*, parti em demanda dos textos originais, não apenas do

²⁹ CASTELLO, José Aderaldo. Prefácio. In: CACCESE, 1971, p. 5.

³⁰ CASTELLO, p. 6, grifo nosso.

meu objeto específico de pesquisa, mas de outras revistas que circularam, nas décadas de vinte e trinta,³¹ tanto no Brasil quanto em outros países da América Latina.

1.3.1 *FESTA*: TENDÊNCIA, GRUPO, REVISTA

Festa foi uma revista que circulou na cidade do Rio de Janeiro, no período de agosto de 1927 a fevereiro de 1935, dividida em duas fases, tendo havido uma interrupção de mais de cinco anos entre a primeira e a segunda. A publicação, em sua primeira fase, se interrompe, a partir de fevereiro de 1929, momento em que perfaz um total de treze (13) números.

A circulação do periódico retorna em 1934, encerrando-se definitivamente a publicação em 1935, quando, com mais nove (9) números, se completa o total de vinte e duas (22) edições. Veiculava as propostas de um grupo de intelectuais, fazendo parte do movimento do Modernismo brasileiro, sendo que, à época de sua circulação, já havia ocorrido a Semana de Arte Moderna e passado também a chamada “fase heróica” do movimento quando algumas das propostas de renovação se mostraram mais radicais e ousadas para a época.

O grupo de intelectuais, liderados por Tasso da Silveira e Andrade Muricy, pretendia divulgar seu projeto que divergia frontalmente das duas outras tendências já dominantes no cenário modernista. Constituía a vertente espiritualista do Modernismo que defendia a renovação numa linha de continuidade, rechaçando uma ruptura mais radical com os valores do passado. *Festa* constituiu, assim, o veículo destinado a tornar públicos o pensamento e o ideário do referido grupo. A matéria publicada abrange temas no âmbito da literatura e da arte, em geral, fazendo-se presente também a reflexão sobre temas filosóficos, políticos e espiritualistas, predominando, em seus vários números, a publicação de matéria de natureza literária.

³¹ Por ocasião de minhas várias idas a São Paulo, em demanda de material bibliográfico, além da coleção contendo todos os números originais da revista *Festa*, existente no Instituto de Estudos Brasileiros, tive a oportunidade de consultar também exemplares de outras revistas brasileiras, publicadas àquela época, e alguns números de revistas uruguaias e argentinas. Em relação às revistas brasileiras, consultei toda a coleção de *Klaxon* e três números da revista *América Latina*, disponíveis naquele acervo, material do qual, mais tarde, obtive cópia digitalizada. Do Uruguai, consultei cinco números da revista *La Cruz del Sur*, material do qual também solicitei cópia digitalizada. Da Argentina, tive a oportunidade de consultar vários números da revista *Nosotros*.

Em sua trajetória, inclui textos de gêneros diversos, como costuma acontecer em periódicos similares, naquela e em outras épocas. Assim é que se encontram em *Festa* manifesto, noticiário, ensaio, ficção, poesia em verso, prosa poética, desenho e texto publicitário. Percebe-se que o projeto gráfico é executado com cuidado e gosto artístico, no intuito de tornar atraente a leitura do material. Fazia-se uso de vários recursos disponíveis, destacando-se, por exemplo, os títulos dos artigos e o nome dos autores, em negrito e caixa-alta, variando, com frequência, o tipo e tamanho da letra. Entretanto, seguindo a tendência da época, costumava aparecer, em letra minúscula, não só o título da matéria, mas também o nome do autor, ficando o destaque marcado apenas pela forma tipográfica em negrito. Vinhetas, ilustrações, traçados, dentre outros recursos gráficos, eram frequentes e conferiam ao periódico um toque de arte e bom gosto, atribuindo-lhe uma visualização atraente.

Os artigos eram separados, inicialmente em três colunas, passando a duas, a partir do sétimo número, quando então se adotou uma redução nas proporções físicas da revista, ampliando-se o número de páginas de 16 para 24. O subtítulo, que acompanhou todas as treze publicações na primeira fase, apresentava ao leitor indícios da matéria veiculada: *Mensário de Pensamento e de Arte*, ocorrendo ligeira modificação nas nove edições da segunda fase, passando a: *Revista de Arte e Pensamento*.

Também aparece indicado, em cada número, o nome dos seus “proprietários” cuja relação é a seguinte: Tasso da Silveira, Abgar Renault, Wellington Brandão, Andrade Muricy, Henrique Abílio, Porphyrio Soares Netto, Lacerda Pinto, Adelino Magalhães, Barreto Filho e Brasília Itiberê. A partir do sétimo número, substitui-se o termo “proprietários” por “Diretores”, incluindo-se os nomes de Murilo Araújo e Cardillo Filho no quadro de administradores.

Moisés Marcondes não aparece oficialmente como integrante do grupo, mas, pelo incentivo e apoio financeiro dados à publicação, era considerado um dos seus fundadores e recebe homenagem dos companheiros quando de sua morte no ano de 1928.

No contexto do Modernismo brasileiro, configuram-se vários agrupamentos de intelectuais que manifestavam afinidades de tendências referentes à maneira de conceber aquele momento de forte tensão pós-guerra e apresentar propostas de mudança as quais viriam a se chocar, provocando polêmicas e confrontos muitas vezes acirrados. Embora tais propostas de renovação e o aparecimento de outras revistas tenham ocorrido também em outras regiões do Brasil, ao longo da década de vinte e trinta, o pólo de maior visibilidade, para os intelectuais, concentrava-se no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, onde se instalou um território de embate entre idéias e propostas defendidas por uns e outros intelectuais.

O grupo de *Festa* apresentava sua proposta de renovação de tendência moderada, mantendo vínculo com a tradição cultural, divergindo de outras tendências que propugnavam por um modelo de transformação mais radical que implicava ruptura com aspectos do passado. Através de manifestos e artigos variados, os projetos se explicitavam e se aclaravam, serenando ou incitando mais os ânimos na esfera intelectual.

A uma crítica feita por Mário de Andrade, em relação à época do aparecimento do grupo de *Festa* que, segundo ele, havia esperado os ânimos se acalmarem, livrando-se das possíveis pedradas dos primeiros momentos, Tasso da Silveira reage, afirmando que a presença dos referidos intelectuais, no cenário de renovação das letras, já se fazia notar, antes da década de vinte. Cita publicações anteriores à revista *Festa* e, com base nesse fato, explicita o propósito dele e de outros companheiros de participar ativamente, apresentando sua contribuição ao movimento, desde suas manifestações iniciais.

Na realidade, consta, em registros bibliográficos, a publicação de outras revistas sob a organização de Tasso da Silveira e Andrade Muricy, como é o caso de *América Latina* cujo aparecimento data de 1919, logrando publicar apenas seis números, ocorrendo ainda a publicação posterior de *Árvore Nova* e *Terra do Sol*, respectivamente em 1922 e 1924.³²

Sobre o aparecimento de *América Latina* e sobre o grupo dos jovens intelectuais, responsáveis por sua publicação, Lima Barreto tem um pronunciamento que me cabe ressaltar. O autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* saúda a chegada dos jovens moços, apostando em sua capacidade e argúcia com vistas a enriquecer as letras nacionais naquele instante de transição, conforme se observa no trecho:

De há muito queria eu dizer publicamente todo o bem que me merecem o esforço e o ardor intelectual desses dois meninos que se assinam Tasso da Silveira e Andrade Murici.

[...]

Daí por diante, cedendo a uma incoercível vocação íntima, lançaram-se à crítica literária, à boa crítica do estudo profundo, simpático, sereno, de autores e obras. Mostraram essa aptidão aqui e ali, fundaram uma excelente revista – *América Latina* – que vai prosperando com o vagar com que prosperam essas nobres tentativas entre nós.³³

³² SILVEIRA, Tasso da. *Festa*, n. 9, jun., 1928, p. 6b. Essas informações foram extraídas de um artigo de quatro páginas, sob a forma de fragmentos e relacionado à revista e ao próprio grupo. Constitui uma réplica e responde a várias críticas de alguns intelectuais, dirigidas ao periódico, a seus organizadores e à questão do próprio aparecimento deles, no contexto do Modernismo.

³³ BARRETO, 1956, p. 159.

Os “meninos”, destacados por Lima Barreto, mesmo não havendo logrado êxito nas primeiras experiências periodistas, não desistem da luta e prosseguem em sua trajetória que vai conduzi-los a um novo projeto e à criação de uma nova revista de vida bem mais longa e robusta.

No primeiro número da revista *Festa*, cuja publicação data de agosto de 1927, aparece um texto a que se convencionou chamar de manifesto ou programa³⁴ onde ficou evidenciado o princípio básico defendido pelo grupo, o norte que o orientaria na trajetória que ele próprio se propunha. O texto aparece sem título e sem assinatura, mas sua autoria foi atribuída a Tasso da Silveira e vai surgir novamente na abertura da obra *Definição do modernismo brasileiro*,³⁵ publicada posteriormente, formando um conjunto de textos do referido autor, cuja divulgação inicial também já havia ocorrido nas páginas da citada revista, em sua primeira fase de existência.

No “Poema-manifesto”, sem desconsiderar o momento de crise e profunda inquietação em que o mundo e, naturalmente, também o Brasil se encontravam mergulhados, predomina uma mensagem de esperança, otimismo e alegria em relação ao futuro da humanidade. Encontra-se, no texto, a orientação de que caberia ao artista a função de intuir e divulgar essa realidade, a fim de que todos os homens pudessem acreditar nela e contribuir para a sua concretização. Toda a composição se desenvolve a partir de uma estrutura em contraponto: de um lado, explicita-se a consciência de que o momento era de incerteza, desequilíbrio, crise e angústia para a humanidade, tendo a mediocridade se proclamado vencedora. De outro lado, aparecem indícios de alegria e esperança manifestados através da arte, naquele momento.

Outros textos reforçam a consciência de que o momento era de preocupação, tendo em vista as conseqüências da guerra, mas também de esperança na reconstrução da sociedade, idéias presentes, sobretudo, nos artigos redigidos por Tasso da Silveira, o líder da confraria. Há, por exemplo, entre outros, o poema intitulado “Canção do tempo”,³⁶ publicado na segunda fase, o qual retoma o ideário básico já expresso no “Poema-programa”, mencionado anteriormente.

Em “Canção do tempo”, explicitam-se as transformações que sucederiam com o passar do tempo. Há indícios de que as referidas mudanças ocorreriam de forma inexorável e provocadas apenas pelo simples fluir temporal. No referido poema, não existem referências

³⁴ SILVEIRA, Tasso da. Poema-manifesto. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 1, ago., 1927, p. 1.

³⁵ SILVEIRA, 1932.

³⁶ SILVEIRA, Tasso da. Canção do tempo. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 6, jan., 1935, p.1.

marcantes sobre a necessidade da intervenção humana para a efetivação de tais mudanças que aconteceriam na forma devida, sem atropelos, ao longo do transcorrer do próprio tempo que, para o autor, seria o modelador das novas formas em gênese. Os dois textos mencionados serão retomados e sua análise, aprofundada, no momento oportuno, tendo em vista as idéias por eles divulgadas. Os referidos textos traduzem aspectos básicos do ideário do grupo.

Tasso da Silveira e Andrade Muricy são os responsáveis pelo maior número dos artigos de análise crítica publicados na revista. Mas também Henrique Abílio e Barreto Filho apresentam alguma contribuição do mesmo gênero. Aparecem ainda, na revista, textos de autores que não pertenciam aos quadros do grupo, como, por exemplo, Gilka Machado,³⁷ Carlos Drummond de Andrade,³⁸ Augusto Meyer³⁹ e Jorge de Lima,⁴⁰ dentre outros. Também ocorre produção poética de autores estrangeiros, como Whitman,⁴¹ Juana de Ibarbourou,⁴² Henrique Bustamante y Ballivián⁴³ e Julio Sigüenza,⁴⁴ dentre outros nomes.

Cecília Meireles é colaboradora assídua. Em sua casa, realizavam-se as reuniões destinadas a discutir questões relacionadas ao interesse do grupo e à publicação do periódico. Fernando Correia Dias,⁴⁵ seu marido àquela época, se encarregava de produzir as ilustrações pertinentes, conferindo o indispensável toque artístico ao conjunto do material. Textos poéticos da autora aparecem em quase todos os números da publicação, tanto na primeira quanto na segunda fase. Colabora também com desenhos de sua autoria, em algumas das edições.

Além de poeta, Cecília Meireles desempenhou importantes atividades como intelectual. Na década de trinta, por exemplo, dirigiu uma seção relacionada à discussão de questões ligadas à educação, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, publicando crônicas sobre o tema.

Nas mencionadas crônicas, observa-se o posicionamento político da jornalista e poeta que se opõe às atitudes tomadas por integrantes do governo do presidente Getúlio

³⁷ MACHADO, Gilka. Para o outro eu. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927 p. 5.

³⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. Sweet home. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 3, dez., 1927, p. 11.

³⁹ MEYER, Augusto. Oração. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 7, abr., 1928, p. 3.

⁴⁰ LIMA, Jorge de. Meu flos sanctorum e Nordeste. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 11, ago., 1928, p. 7 e n. 13, jan., 1929, p. 11, respectivamente.

⁴¹ WHITMAN, Walt. Da saudação ao mundo. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 1, ago., 1927, p.12 e três poemas enumerados em algarismos romanos, sob o título geral de Poemas de Whitman. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 5, fev., 1928, p. 12.

⁴² IBARBOUROU, Juana. Noite de chuva. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 7, abr., 1928, p. 8.

⁴³ BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Henrique. Aguarela, Marinha e Sombra. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 9, jun., 1928, p. 3-4; Tarde e Madurez. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 12, set., 1928, p. 17, respectivamente.

⁴⁴ SIGÜENZA, Julio. Vervas ao ar. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 10, jul., 1928, p. 7-8.

⁴⁵ DAMASCENO, Darcy. Notícia biográfica. In: MEIRELES, 1967. p. 86.

Vargas em relação, sobretudo, às mudanças propostas para a educação. Uma das divergências principais, destacada pela jornalista, correspondia ao decreto do Ministro da Educação referente à introdução do ensino religioso como conteúdo obrigatório nas escolas públicas, fato que a jornalista e outros intelectuais contestavam.

Adepta da educação laica, compartilhava as idéias de um grupo de intelectuais que defendiam as propostas da “Escola Nova”, traçadas para a educação, com base no princípio da laicidade que se ajustava aos ideais de liberdade por ela defendidos. Várias são as crônicas em que ela aborda essa questão. Cito, como exemplo, um trecho de uma delas:

Veio o Sr. Francisco Campos com o seu feixe de reformas na mão. E, em cada feixe, pontudos espinhos de taxas. Foi mesmo mais uma reforma de preços, que tivemos. E esperávamos uma reforma de finalidades, de ideologia, de democratização máxima do ensino, da escola única – todas essas coisas que a gente precisa conhecer, antes de ser ministro da Educação...

Depois veio o decretzinho do ensino religioso. Um decretzinho provinciano, para agradar a alguns curas, e atrair algumas ovelhas... Porque não se acredita que nenhum profundo espírito religioso – qualquer que seja a sua orientação religiosa – possa receber com alegria esse decreto em que fermentam os mais nocivos efeitos para a nossa pátria e para a humanidade.⁴⁶

Além da polêmica em relação ao ensino religioso que motivou inúmeras crônicas por parte de Cecília, ela redige um grande número de outros artigos, abordando outras questões relacionadas à necessária prioridade a ser dada ao processo educacional, a fim de que a sociedade brasileira encontrasse o caminho que pudesse levá-la a construir seu destino com liberdade e autonomia. Explicitando os termos em que compreende a educação, afirma:

Se a querem consertar, mesmo, têm de combater os bacharéis, compreendendo, definitivamente, que educar não é isso de andar distribuindo livros a torto e a direito, nem, muito menos, andar vendendo santinhos para curar doenças e encaminhar a alma para o céu... Educar é preparar para a vida completa, para que o homem não tenha medo da vida, e saiba agir de acordo com ela.⁴⁷

⁴⁶ MEIRELES, Cecília. In: LAMEGO, 1996, p. 166. A obra apresenta, no anexo I, a transcrição de uma seleção das crônicas jornalísticas de Cecília, constituindo esse material rica amostragem do pensamento e das posições políticas da jornalista, devendo-se ressaltar o esforço pioneiro da autora, uma vez que, só posteriormente, em 2001, seria publicada toda a obra em prosa de Cecília Meireles, por ocasião das comemorações do centenário de nascimento da poeta.

⁴⁷ MEIRELES, 2001, p. 218.

Sua atitude, em defesa das idéias nas quais acreditava, é firme. Ela polemiza sobre questões de âmbito governamental antes mesmo que o processo revolucionário de trinta completasse um ano, definindo sua posição como intelectual consciente de sua responsabilidade nas funções que desempenhava.

Com relação ao cargo ocupado por Cecília Meireles, a quem foi delegada a responsabilidade de dirigir aquela seção do importante periódico carioca, Cristiane Costa,⁴⁸ em obra recente, dirige uma crítica contundente à jornalista. Acusa explicitamente alguns intelectuais e, dentre eles, cita o nome de Cecília Meireles, como tendo aceitado cargos para chefiar órgãos ligados ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no governo de Getúlio Vargas.

A partir da observação feita, *en passant*, o leitor identifica a denúncia de cooptação ao governo do futuro ditador, dirigida por Costa à jornalista Cecília e a outros intelectuais. A fim de evitar qualquer julgamento precipitado e injusto, considero necessário aprofundar a análise da acusação em foco, uma vez que a mesma não abarca toda a extensão da verdade. É fato que Cecília Meireles dirigiu uma seção, no periódico mencionado, destinada à discussão ligada à área educacional no período referido. Mas, por cerca de três anos, ela transformou aquele espaço da imprensa carioca em tribuna de debates sobre questões relevantes. A leitura de crônicas publicadas àquela época aponta o equívoco ou parcialidade do julgamento.

No ano de 2001, durante as atividades de comemoração do centenário de nascimento de Cecília Meireles, a editora Nova Fronteira publicou a *Obra em prosa*⁴⁹ da autora, sendo que dois volumes foram dedicados ao conjunto das *Crônicas de educação*, inicialmente divulgadas na imprensa carioca, conforme consta em observações do organizador da obra, Leodegário A. de Azevedo Filho. Cito trechos de algumas das mencionadas crônicas, a fim de comprovar as presentes observações que divergem da crítica dirigida a Cecília Meireles por Cristiane Costa:

Aquele decreto é, precisamente como o leitor já imaginou, o do sr. Francisco Campos, pois, por mais que o tempo passe e o governo permaneça silencioso, como uma esfinge, a gente não consegue dormir tranqüila com essa ameaça horrorosa sob o sono e a mudez do governo.

Aquele decreto já encontrou um protesto unânime da parte de todos os adeptos de todas as religiões, excetuando, está claro, o catolicismo, que,

⁴⁸ COSTA, 2005, p. 80.

⁴⁹ MEIRELES, 2001.

com isso se compromete gravemente, como dando a entender que é o mais direto interessado em toda a questão.⁵⁰

Valéria Lamego,⁵¹ a partir de consulta às fontes primárias, faz estudo aprofundado sobre os textos jornalísticos de Cecília Meireles, dispersos nos periódicos e que, só no ano de 2001, seriam reunidos e publicados. No início da sua obra, apresentando a face jornalística de Cecília, Lamego revela a existência de

[...] cerca de 750 artigos jornalísticos publicados pela poetisa no *Diário de Notícias*, entre 1930 e 1933. [...]. Ao final da pesquisa, no entanto, uma certeza: tínhamos descoberto uma outra Cecília Meireles, que surgia paralelamente à imagem oficial da poetisa. Essa nova personagem, até então ausente da História da Literatura canônica, começa sua carreira aos vinte e nove anos, com uma enorme responsabilidade: dirigir a *Página de Educação*, seção cotidiana do *Diário*. Cabia à jovem poeta e educadora levar ao leitor da capital do país suas idéias sobre uma educação livre e moderna, sobre a política nacional e sobre o movimento revolucionário de 1930, que desmoronava diante de seus olhos.⁵²

Em seu estudo, a pesquisadora se dedica a elucidar a vida intelectual da poeta que a crítica considerava alienada das questões político-sociais da época. Na opinião de Lamego, a revolução de 30, no Brasil, forçou o intelectual a envolver-se em discussões políticas, a definir posições e ideologia. Nas crônicas divulgadas no *Diário de Notícias*, Cecília Meireles defende suas posições em relação às políticas praticadas por Getúlio Vargas.

A participação de intelectuais, em organizações públicas, constitui uma questão problemática e sempre causa polêmica. Sobretudo naquele contexto da década de 30, tal atitude foi considerada, com frequência, ato de cooptação ao governo do Presidente Getúlio Vargas. Sérgio Miceli⁵³ traça uma radiografia do processo de participação de intelectuais na esfera estatal, intensificada durante o governo de Getúlio, a partir da Revolução de 30 e, posteriormente, durante a vigência do Estado Novo. Destaca também, no mesmo período, a crescente influência da igreja nas questões estatais.

Em seu estudo, Miceli cita o nome de vários intelectuais que teriam ocupado cargos oficiais, durante o período mencionado. Em nota de rodapé,⁵⁴ dentre outros nomes,

⁵⁰ MEIRELES, 2001, p. 177. A crônica da autora faz referência ao decreto que instituía a inclusão obrigatória do ensino religioso nas escolas públicas brasileiras. Em várias outras crônicas da época, Meireles retoma a questão.

⁵¹ LAMEGO, 1996.

⁵² LAMEGO, 1996, p. 17.

⁵³ MICELI, 1979.

⁵⁴ MICELI, 1979, p. 163, nota 32.

menciona o de Cecília Meireles como tendo participado de Comissões e Conselhos nos Ministérios da Educação e outros órgãos. Entretanto não especifica a atuação da intelectual que pudesse caracterizar ato de cooptação. Nenhum dos outros intelectuais integrantes do grupo de *Festa* aparece nas longas listas elaboradas pelo crítico.

A questão continua, pois, em aberto, tendo em vista que o fato de haver participado de atividades educacionais, em órgão oficial, não traduz, em si, adesão ao regime. Como já foi comentado, ao que parece, não houve atitude de adesão da jornalista à ideologia getulista. Muito ao contrário, ela praticou um jornalismo combativo, abrindo espaço para um debate em relação a questões candentes àquela época.

Mas é na poesia que Cecília Meireles se destaca no panorama cultural brasileiro. Nas composições poéticas divulgadas nas páginas da revista *Festa*, encontram-se traços da lírica cecilianiana que vão persistir em sua fase posterior de maior maturidade. Constata-se que seu espiritualismo não se liga ao espiritualismo de vertente católica, como ocorre com outros integrantes do grupo, como é o caso de Tasso da Silveira. Em suas composições, perpassa um sentimento de angústia e inquietação existencial que não se dissipa com a esperança e a crença em uma realização apaziguadora *post-mortem*. Outra tendência, que visita, com frequência, a lírica cecilianiana, diz respeito ao interesse pelas questões da vida cotidiana.⁵⁵

1.3.2 *FESTA*: DIÁLOGOS, DEBATES, CONFRONTOS

Na revista *Festa*, observa-se uma abertura permanente para as trocas culturais, debates e, algumas vezes, confrontos de idéias entre intelectuais de regiões mais próximas e mesmo mais distantes da cidade do Rio de Janeiro, onde se editou o referido periódico. Comentários recebidos de várias regiões do país, de países latino-americanos e mesmo vindos da França, eram registrados e respondidos, nas páginas da revista, ainda quando expressavam alguma crítica mais contundente, caracterizando um posicionamento divergente da opinião expressa pelos intelectuais integrantes do grupo de *Festa*.

⁵⁵ Esses aspectos serão aprofundados no segundo capítulo.

Em alguns números da revista focalizada, aparece uma secção intitulada “O grupo de *Festa* e sua significação”⁵⁶ em que são transcritos artigos publicados na imprensa jornalística da época, contendo comentários relacionados ao ponto de vista de alguns escritores sobre o aparecimento de *Festa*, sobre o ideário defendido pelos integrantes do grupo, responsável pela publicação do periódico e sobre questões gerais relacionadas à maneira de conceber o momento no cenário cultural brasileiro.

A seleção dos referidos artigos, feita evidentemente pelos diretores da revista, engloba tanto análise favorável ao projeto, desenvolvido pelos integrantes do grupo, quanto crítica que vai de encontro aos interesses dos mesmos. Nesses termos, identifica-se, no cenário cultural brasileiro, um clima propício à abertura para um debate de idéias entre intelectuais de tendências distintas.

Dentre as observações transcritas na revista, destaco, como uma das críticas mais incisivas, o artigo de Mário de Andrade⁵⁷ em que faz um balanço do aparecimento dos três números iniciais de *Festa* no panorama cultural do Rio de Janeiro. Segundo o autor, a finalidade da publicação do referido periódico corresponderia à necessidade sentida pelo próprio grupo de colocar-se em evidência, no contexto cultural brasileiro. Na percepção de Mário, o destaque buscado pelos intelectuais da tendência espiritualista se justificaria uma vez que o grupo ia “passando por demais na sombra.”

O crítico assinala também a preocupação espiritual manifestada pelos seus integrantes, considerada por ele “um pouco abstrata”, e acrescenta que, se os modernistas de São Paulo chamavam a atenção, monopolizando o interesse da sociedade brasileira, não era culpa deles. Devia-se ao fato de que eles não temeram o desafio da luta e não se esconderam na sombra.

Numa dimensão comparatista, entre os projetos literários implementados à época, Mário de Andrade discorre, mais longamente, sobre a atuação dos intelectuais paulistas que, em sua opinião, diferentemente dos idealizadores de *Festa*, dinamizaram e renovaram a literatura brasileira, enquanto o grupo de *Festa* “vivia apagado, numa torre de marfim, muito orgulhosa e isolada.”⁵⁸

Acusa ainda os intelectuais de *Festa* de se beneficiarem das conquistas obtidas por quem lutou e agüentou os insultos, as descomposturas e a pancadaria dos primeiros

⁵⁶ O grupo de *Festa* e sua significação. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 6, mar. 1928, p. 12-15; n. 8, mai., 1928, p. 13-14; n. 10, jul., 1928, p. 18-20.

⁵⁷ ANDRADE, Mário de. *Festa* n.ºs 1,2,3 – Rio de Janeiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 6, mar., 1928, p. 12.

⁵⁸ ANDRADE, Mário de. *Festa* n.ºs 1,2,3 – Rio de Janeiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 6, mar., 1928, p. 12a.

momentos. Em seqüência a suas observações, comenta que, se o grupo de *Festa* houvesse aparecido antes, no início da década de vinte, certamente também estaria sujeito a afrontas e pedradas.

Entretanto, em meio ao ataque dirigido ao grupo, Mário de Andrade menciona aspectos positivos da revista, fazendo votos de que ela tivesse vida longa. Destaca o conteúdo poético, divulgado no periódico, que considera rico e menciona a existência de algumas páginas bem escritas de autoria de Andrade Muricy, Brasília Itiberê, Ribeiro Couto e Tasso da Silveira. Atenuando sua crítica, faz comentários mais positivos em relação aos poetas que publicaram seus textos na revista em foco:

Na poesia brilharam, extraordinariamente até agora Cecília Meireles e Gilka Machado. Os poemas que publicaram são positivamente admiráveis, a meu ver. E Francisco Karan, Carlos Drummond de Andrade, Tasso da Silveira, Murillo Araujo e outros, de que não lembro o poema de momento, vão fazendo a festa juntos, com muita gostozura (*sic*).⁵⁹

Esclareço que Cecília Meireles, uma das integrantes efetivas do grupo, publica cinco poemas, nos três primeiros números do periódico, os quais já manifestavam a tendência poética da autora. Entretanto Gilka Machado e Carlos Drummond de Andrade – citados por Mário – não integravam o grupo, aparecendo cada um com uma contribuição esporádica nas publicações mencionadas. Há, portanto, uma informação que, pela ambigüidade implícita, poderia levantar dúvidas sobre a composição do grupo de *Festa*.

Evidentemente, na crítica que Mário faz aos intelectuais de *Festa*, acusando-os de aparecerem tarde para participar do movimento modernista, existe omissão de fatos que devem ser esclarecidos neste momento. O principal deles é que alguns intelectuais que constituiriam, mais tarde, o grupo de *Festa* já vinham realizando atividades literárias no intuito de buscar a renovação das letras brasileiras. Prova disto é que publicaram outras revistas que antecederam *Festa* e a própria *Semana de Arte Moderna*. A primeira revista por eles organizada, *América Latina*, foi publicada em 1919.

Quanto ao fato de as pedradas terem sido reservadas para o pessoal que organizou a *Semana de Arte Moderna*, em São Paulo, a meu ver, se deveu não propriamente ao momento em que eles apareceram no cenário cultural brasileiro, mas à ousadia da proposta de renovação por eles apresentada cuja repercussão provocou escândalo e muita polêmica.

⁵⁹ ANDRADE, Mário de. *Festa* n.ºs 1,2,3 – Rio de Janeiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 6, mar., 1928, p. 12c.

Outros artigos, contendo avaliações mais positivas da revista, são transcritos, testemunhando a existência de opiniões divergentes em relação aos projetos literários, defendidos por uns e outros grupos. Um desses artigos é de autoria de Nestor Victor⁶⁰ que faz análise do aparecimento de uma nova geração, posterior ao movimento simbolista a qual, segundo ele, mostrava uma consciência crítica mais viva. Delimitando o período de abrangência de sua análise entre os anos de 1918 e 1922, Nestor Vitor destaca alguns nomes e, entre eles, inclui autores como Tasso da Silveira e Andrade Muricy. Amplia seus comentários, abrangendo igualmente o campo da poesia e da ficção, destacando autores dentre os quais aparecem integrantes de *Festa*.

Fica evidente, ao longo do texto, um dos objetivos do autor que contesta pontos de vista correntes em relação ao período anterior ao ano de 1922, considerado de estagnação e ausência de valores literários. Reconhece o mérito do movimento de 22 que, em sua opinião, provocou um abalo e deu novo rumo às letras no Brasil, mas, paralelamente, faz crítica direta a Graça Aranha, acusando-o de ser um daqueles que tinham uma visão negativa da situação das letras brasileiras, desconsiderando o trabalho anterior dos moços que já vinham atuando em prol da renovação literária no país.

Refere-se também à presença da revista *Festa*, naquele cenário de transformações, assinalando a contribuição que os seus idealizadores traziam, assumindo a responsabilidade exigida naquele momento.

Em meio às observações feitas, assinalo a repercussão que o periódico alcançou em longínquas regiões do país, o que é documentado pela transcrição de um artigo de Theodoro Brazão e Silva⁶¹, publicado na imprensa de Belém do Pará. Destaco igualmente a percepção do autor da nota com relação às disputas observadas entre intelectuais que buscavam implementar seus projetos literários.

Em seus comentários, Brazão e Silva expressa sua surpresa pelo recebimento da revista *Festa*, “publicação de que ignorava a existência, apesar de seus vários meses de vida.” O crítico também faz referência às observações de Mário de Andrade ao grupo, acusando-o de aparecer tarde no panorama literário a fim de livrar-se dos insultos e colher os louros da luta anterior.

⁶⁰ “O grupo de *Festa* e sua significação”. In: *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p. 13. Ao final do texto, cita-se a fonte original em que o artigo foi publicado: *O Globo*. 14 de nov., 1927.

⁶¹ SILVA, Theodoro Brazão e. *Festa. Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p. 14. Há indicação de que o referido artigo foi publicado inicialmente em *A Tribuna* de Belém do Pará, sem referência à data de publicação.

Acrescenta outros comentários, demonstrando que, mesmo de região tão distante, tinha conhecimento das questões ocorridas na capital do país, como explicita no trecho: “Como se alguém pudesse determinar a época do aparecimento de um grupo, composto de membros que viviam dispersos, combatendo isoladamente por seus princípios e que se foram juntando imperceptivelmente, impulsionados pelas similitudes de seus ideais.”⁶²

Outro artigo⁶³, publicado em jornal do estado do Amazonas, é transcrito nas páginas de *Festa*. Depois de fazer um preâmbulo sobre a busca inquieta e ansiosa de novos rumos por parte dos intelectuais brasileiros, tendo em vista o processo de renovação, motivada, segundo Leopoldo Péres, pela “Grande Guerra”, apresenta uma análise avaliativa das várias tendências literárias então surgidas, destacando o grupo liderado por Tasso da Silveira que, para ele, “representa a afirmação positiva, o triunfo ruidoso, a máxima conquista do pensamento moderno em nosso país.”⁶⁴

Além dos artigos considerados, cito ainda o de Eugênio Gomes⁶⁵, publicado inicialmente na imprensa baiana e transcrito na revista *Festa*. O crítico analisa a participação do grupo no processo de renovação, desencadeado no sistema literário brasileiro, em sua opinião, dominado à época pelo “espírito conservantista tipo segundo império”. Considera que, passado o primeiro instante em que predominou um ambiente de pancadaria e atordoamento, sobreviveria a tendência vinculada ao “veeiro imenso, quase inviolável da tradição.”⁶⁶ Identifica essa tendência que, ao mesmo tempo, manifesta ânsia renovadora e vínculo com a tradição nos intelectuais de *Festa*.

A partir de um olhar mais distanciado no tempo, o que observo hoje, no referido artigo, é uma análise restrita e apressada em que predomina uma visão parcial, carecendo o crítico provavelmente de informações mais completas acerca das transformações profundas que ocorriam no Brasil com repercussão mais forte no Rio de Janeiro e em São Paulo. Hoje, sabe-se que os modernistas de São Paulo, com o projeto implementado, não desconsideravam a tradição, mas, ao contrário do grupo de *Festa*, assumiam diante dela uma postura crítica.

Na realidade, as referências aos artigos mencionados, publicados em *Festa*, apontam para uma inevitável seleção feita dentre outras inúmeras possibilidades de textos

⁶² SILVA, Theodoro Brazão e. Festa. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p. 14b.

⁶³ PÉRES, Leopoldo. Festa. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 10, jul., 1928, p. 18-19. Artigo publicado anteriormente em *O Estado do Amazonas*, em 29-5-28.

⁶⁴ PÉRES, Leopoldo. Festa. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 10, jul., 1928, p. 19a. Artigo publicado anteriormente em *O Estado do Amazonas*, em 29-5-28.

⁶⁵ GOMES, Eugênio. Rumos novos. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 10, jul., 1928, p. 19-20. Publicação anterior em *O Imparcial*, Bahia – 14/04/28.

⁶⁶ GOMES, Eugênio. Rumos novos. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 10, jul., 1928, p. 20a.

certamente divulgados nos jornais da época. Nos textos selecionados, à exceção do de Mário de Andrade, predomina o ponto de vista favorável à atuação dos intelectuais de *Festa* que elegeram a tendência espiritualista, ligada à tradição cultural brasileira a qual defendem.

1.4 A PRODUÇÃO ENSAÍSTICA EM *FESTA*

Para conhecimento das posições estéticas e do ideário do grupo, é fundamental o estudo dos ensaios, sobretudo aqueles redigidos por Tasso da Silveira e Andrade Muricy. Nos referidos artigos, seus respectivos autores discutem conceitos, apresentam suas posições em relação à natureza da literatura e da arte em geral, à função do poeta, à condição do escritor e do artista na sociedade da época, dominada pelo pragmatismo desenvolvimentista ocidental.

Explicitam ainda, na matéria publicada, o conceito de tradição, a concepção do nacional, do universal. Enfim, abordam vários outros temas de importância marcante para a historiografia literária brasileira, considerando-se a própria relevância e repercussão em que se constituiu o movimento do Modernismo no Brasil, contribuindo para o amadurecimento e a consolidação da literatura brasileira.

1.4.1 CONCEPÇÃO DE ARTE E LITERATURA: O OLHAR DE *FESTA*

Muitas vezes, evidencia-se, nos textos publicados na revista, um tom de forte crítica às atitudes assumidas por escritores cujas propostas de renovação divergiam significativamente daquelas defendidas pelos integrantes do grupo liderado por Tasso da Silveira. Essas divergências geravam polêmicas, muitas vezes acirradas, tangenciando as fronteiras do confronto e se transformando em matéria periodística, divulgada nas páginas dos órgãos de imprensa da época e, posteriormente, reproduzidas na própria revista, numa demonstração de espírito democrático, aberto ao diálogo e movido pelo interesse em refletir sobre as próprias posições com vistas ao amadurecimento das idéias, concepções e tendências.

O maior contingente da produção ensaística, divulgada em *Festa*, é de autoria de Tasso da Silveira e Andrade Muricy, embora se encontrem também textos do mesmo gênero de Henrique Abílio, Barreto Filho e transcrição de matéria de outros autores que não comungavam dos mesmos princípios estéticos e do mesmo ideário. Há ainda textos de autores estrangeiros, publicados originariamente nos órgãos de imprensa de seus respectivos países e transcritos na revista brasileira, por decisão de seus diretores, como ocorre, por exemplo, com parte de uma entrevista concedida por Jayme Luís Morenza à revista uruguaia *La Cruz del Sur*, após viagem feita ao Rio de Janeiro. Trecho da mencionada entrevista é publicado na revista brasileira, sendo o assunto comentado por Tasso da Silveira.⁶⁷

Dentre os temas tratados, um dos mais explorados pertencia ao universo que visava à caracterização do complexo e problemático momento histórico vivenciado àquela época. Tal abordagem sugeria o objetivo de que o próprio autor pudesse tomar consciência da problemática mundial e refletir sobre ela, bem como, ao mesmo tempo, apresentar sugestões, apontando possíveis caminhos e soluções que viessem a contribuir para a ultrapassagem da crise pós-guerra que ainda não havia sido superada, satisfatoriamente, no momento da enunciação. Crise de ordem econômica e política que, naturalmente, envolvia também a literatura e a arte, inseridas no contexto social, correndo perigos e riscos semelhantes àqueles enfrentados pelos setores econômicos e políticos como, por exemplo, o *crash* da bolsa de Nova York, em 1929.

Tasso da Silveira vinculava as transformações que se operavam na arte a um traço predominante de ordem espiritualista, participando, pois, a arte, segundo ele, de uma condição material, uma vez que constituía fato social, aspirando a atingir uma esfera da ordem do transcendente.⁶⁸ De modo geral, é nesse duplo enfoque que são redigidos seus vários textos, diretriz seguida por outros integrantes do grupo.

Um dos aspectos enfocados por Silveira, no processo de renovação da arte, aponta para a diferença expressiva que ele percebia entre a renovação ocorrida na Europa e o movimento que se observava no Brasil. Para ele, a Europa representava o continente exaurido que, para superar o trauma provocado pela guerra, buscou o “ópio do esquecimento” e a “embriaguez dos sentidos”. Acrescenta ainda a opinião de que, surda aos brados dos proletários, a burguesia européia “desandou no charleston, na bebedeira, nas alucinantes

⁶⁷ SILVEIRA, Tasso da. Queremos ser ou o nacionalismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p. 5-8.

⁶⁸ SILVEIRA, Tasso da. Renovação. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 6b.

lascívias” e os próprios artistas, desviando-se de seus compromissos, “fizeram-se crianças e começaram a brincar.”⁶⁹

Percebe-se, com tais observações, que o autor faz referências às vanguardas européias cuja manifestação se operou a partir de várias tendências, como o Cubismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, apresentando princípios tão ousados que Silveira, na impossibilidade de compreendê-los, os caracteriza como brincadeiras de crianças.

Na comparação entre a Europa e o Brasil, ocorrida no artigo mencionado, o autor mostra a diferença entre as duas regiões, uma vez que considerava a Europa o “Continente fatigado”, enquanto o Brasil constituía “a formidável nebulosa” em vias de condensação. Ressalta que o Brasil tomava consciência de si mesmo e de suas potencialidades. A partir dessa consciência, surgiam o desejo e a esperança de que o país pudesse atingir as metas que competiam a ele, a fim de realizar-se como povo, inserindo-se no contexto mundial. E sinalizava que, no Brasil, a “renovação” era sinônimo de “criação”, só restando de comum entre as duas realidades “a libertação da forma”, demandada por razões distintas.

Para discutir a concepção de arte e literatura que se depreende de *Festa*, escolhi três artigos redigidos por Tasso da Silveira.⁷⁰ Em “Renovação”, Tasso da Silveira comenta a obra recém-publicada de Tristão de Ataíde, “Estudos”. Identifica, na análise do crítico, a existência de uma grave lacuna, uma vez que, segundo Silveira, Tristão de Ataíde aponta, no horizonte literário brasileiro, duas tendências de renovação, lamentando a ausência de uma corrente espiritualista que pudesse melhor representar o novo cenário que se configurava.

Reivindicando o direito de que fosse reconhecida, no grupo de *Festa*, a presença da terceira corrente modernista, demandada por Ataíde, o líder do grupo de *Festa* passa a apresentar os seus argumentos. Compara a renovação verificada, no continente europeu, com a renovação que vinha ocorrendo no Brasil, evidenciando os aspectos distintos entre um e outro processo. Buscando caracterizar as formas que deveriam ser exploradas para despertar “as forças virgens da nossa alma”, o autor do artigo utiliza termos vagos e pouco esclarecedores, caindo num raciocínio de cunho impressionista e frágil.

Para distinguir os aspectos de renovação adotada pelos integrantes de *Festa* dos processos utilizados pelos adeptos das outras duas tendências, “os dinamistas” e “os

⁶⁹ SILVEIRA, Tasso da. Renovação. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 7a.

⁷⁰ SILVEIRA, Tasso da. Renovação. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 6-8; A enxurrada, n. 4, jan., 1928, p. 4-7; Totalismo criador, n. 6, mar., 1928, p. 1.

primitivistas”, como aparece indicado no artigo em foco, Tasso não é menos infeliz em sua argumentação. Seu raciocínio segue por vias tortuosas, interpretando, de forma deturpada, o processo inovador empreendido, nas letras brasileiras, sobretudo por Mário e Oswald de Andrade. O trecho que se segue comprova tal observação:

Prosadores reformando a poesia (os sonetos parnasianos do sr. Mário de Andrade são o atestado mais patente de sua incapacidade poética) só poderiam dar o resultado que aí vemos. A blague. A jocosidade de mau gosto. A ausência completa do sentimento do ritmo, que só os verdadeiros poetas possuem. O pastiche de coisas européias e passadas. E ainda: a bolchevicação (*sic*) da língua, a desfiguração dos nossos mais característicos sentimentos, a absoluta exclusão do pensamento sério e sincero. Em suma: a renovação mais às avessas e menos brasileira que se pudesse desejar.⁷¹

Sua crítica é feroz e injusta, desconsidera a inestimável contribuição da obra de Mário de Andrade, a profunda transformação por ela operada não só nos processos poéticos, mas também narrativos que possibilitaram a atualização da literatura brasileira, conferindo a ela a definitiva autonomia. Ao acusar Tristão de Ataíde pelo fato de não perceber a existência da tendência espiritualista já “traçada na obra de todo um grupo de artistas e pensadores novos”,⁷² Tasso da Silveira passa a comentar o que ele considerava ser, de fato, “renovação brasileira”. Utiliza termos de sentido vago que não traduzem, em absoluto, uma idéia sólida do que seria a “renovação” por ele aprovada.⁷³

Nos outros dois artigos, “A enxurrada” e “Totalismo criador”, já mencionados anteriormente, como fonte de análise do conceito de arte e literatura que se depreende de *Festa*, os processos críticos se repetem com variações pouco significativas, predominando o mesmo raciocínio sistemático do autor em outras publicações. Em “A enxurrada”, dirige o alvo de suas críticas aos intelectuais de Cataguazes que divulgavam sua produção literária na revista *Verde* cuja existência perdurou em cinco edições, na primeira fase; com um único fascículo, na segunda fase.⁷⁴

⁷¹ SILVEIRA, Tasso da. Renovação. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 7c.

⁷² SILVEIRA, Tasso da. Renovação. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 8a.

⁷³ SILVEIRA, Tasso da. Renovação. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 8c.

⁷⁴ *Verde – Revista mensal de arte e cultura*. Na primeira fase foram editados cinco fascículos: o n. 1, set., 1927; o n. 2, out., 1927; o n. 3, nov., 1927; o n. 4, dez., 1927; o n. 5, jan., 1928. Na segunda fase foi publicado um único fascículo: n. 1, mai., 1929. Essa única edição da segunda fase visou a homenagear Ascânio Lopes, o mais jovem poeta de *Verde*, morto prematuramente em 1928. A coletânea compõe-se ainda de um “Suplemento” relativo aos meses de fevereiro, março, abril e maio de 1928 e um “Manifesto” editado em papel verde. A edição facsimilada da revista, datada de 1978, inclui um fascículo extra, contendo três estudos sobre a revista, feitos por Guilhermino Cesar, Cecília de Lara e Plínio Doyle e uma página de “Apresentação” do editor José Midlin.

Na crítica dirigida aos intelectuais de *Verde* a quem chama ironicamente de “meninos”, Tasso relaciona uma lista de nomes de intelectuais que, na opinião dele, vinham trabalhando para a renovação da literatura brasileira, constituindo “a verdadeira onda renovadora de nossa arte”, formada por “duas a três dezenas de artistas” e, paralelamente, menciona “a enxurrada de bestice que veio atrás”, correspondendo a “uma assustadora legião de 4.529 ‘renovadores’ às avessas”.

A censura aos “meninos” é contundente e é respondida, igualmente de forma irônica, por Francisco Inácio Peixoto, um dos integrantes daquele grupo de intelectuais mineiros, num artigo intitulado “Mestre Tasso, otimista impenitente”.⁷⁵ No texto, Peixoto acusa Tasso da Silveira de escrever tal artigo “para se colocar em evidência, chamando sobre si a atenção dos outros, e para passar também um baratíssimo elogio na gente da sua turma, na sua *panelinha literária*.”⁷⁶ Com ataques de parte a parte, o certo é que a polêmica suscitada pelo líder de *Festa* não contribuiu para promover um debate que viesse a enriquecer o cenário cultural no país.

O discurso de Tasso da Silveira desenvolve uma argumentação vaga, como ocorre em outros textos, sem que se chegue a uma idéia mais consistente do que seria a “renovação” desejada. Com a finalidade de traduzir seu conceito de arte, as expressões usadas não facilitam esse intento:

A arte desta hora exige formidáveis condensações interiores [...], exige profunda e virginal sensibilidade. Porque o verso, ou a prosa, não têm mais a musiquinha costumeira que enganava os ouvidos. Ou corre seiva por este caule, e ele se ergue, ou não corre, e ele tomba; seiva criadora, que brote das subterrâneas galerias do espírito, como um óleo, e traga nela diluído o fermento dos sentimentos eternos.⁷⁷

Na seleção do vocabulário empregado, identifica-se a meta visada pelo autor que direciona, de forma gradativa, seu pensamento para ela. O artigo é longo, dividido em tópicos, nos quais Silveira discorre acerca dos elementos que, em sua opinião, comporiam a arte no processo de renovação. Menciona os termos “Velocidade”, “Totalidade”, “Brasilidade” e “Universalidade” como itens do artigo. Entretanto o objetivo é sempre o

⁷⁵ PEIXOTO, Francisco Inácio. Mestre Tasso, otimista impenitente. *Verde*, n. 5, jan., 1928, p. 18a-b.

⁷⁶ PEIXOTO, Francisco Inácio. Mestre Tasso, otimista impenitente. *Verde*, n. 5, jan., 1928, p. 18a.

⁷⁷ SILVEIRA, Tasso da. A enxurrada. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 4, jan., 1928, p. 5b.

mesmo e fica mais evidente no texto “Totalismo criador”.⁷⁸ Para ele, a finalidade maior da arte consistia em atender a “ansiedade total de revelação de nossa alma profunda.”⁷⁹

O termo “alma” é empregado de forma ambígua pelo autor, ora representando a identidade brasileira, ora remetendo à representação do espírito e nem sempre se distingue bem cada situação. O pensamento de Tasso se encaminha sempre em direção à busca do “sentido do absoluto e do eterno”, do “anseio de totalização, de expressão integral, de afirmação definitiva”, meta que o autor caracteriza como “a nossa gloriosa audácia espiritual.”⁸⁰

Considero o presente ensaio um dos mais esclarecedores, dentre os publicados na revista, uma vez que condensa as bases do pensamento não só do autor, mas também do grupo como um todo que se congregava em torno das idéias sintetizadas pelo seu líder. Temos diante de nós, pois, dois dos princípios básicos que norteavam a composição artística dos intelectuais de *Festa*, ou seja, o traço de “renovação” que vinculava a arte à realidade da matéria perecível, transitória e a ânsia de totalização manifestada pelo espírito. Tal desejo atravessa a esfera temporal em busca de uma permanência definitiva, na ordem do transcendente.

1.4.2 O OLHAR LANÇADO AO PASSADO, O CONCEITO DE TRADIÇÃO

O retorno ao passado, a citação do nome de autores brasileiros, vinculados a estéticas anteriores ao Modernismo, poderiam sugerir as bases para a compreensão dos vínculos estabelecidos com a tradição que representa o fundamento do grupo de *Festa*. Para o líder do grupo, o legado deixado pelos antecessores não poderia ser desprezado e deveria ser incorporado às novas tendências. Na seleção de autores, que Tasso considera paradigma para a geração nova, cita os nomes de José de Alencar, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Machado de Assis, Lima Barreto, Cruz e Souza, dentre outros.⁸¹ Destacando a contribuição dos escritores mencionados, acrescenta, sob forma de advertência aos “meninos” de *Verde* : “Vocês não têm a mínima noção do que seja o lento, mas formidável trabalho das obscuras

⁷⁸ SILVEIRA, Tasso da. Totalismo criador. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 6, mar., 1928, p. 1-2.

⁷⁹ SILVEIRA, Tasso da. Totalismo criador. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 6, mar., 1928, p. 2a.

⁸⁰ SILVEIRA, Tasso da. Totalismo criador. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 6, mar., 1928, p. 2c.

⁸¹ SILVEIRA, Tasso da. A enxurrada. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 4, jan., 1928, p. 5a.

energias que se condensam através de milênios para a criação de cada maravilhosa realidade da natureza ou do espírito...”⁸²

Silveira insiste nesse aspecto, no sentido de articular a proposta de renovação à tradição literária brasileira e acrescenta, ainda:

Nós estamos no início de nossa realização. Mas as profundas realizações preparatórias? Mas o longo processo de cristalização interior, de que provimos? Mas os gritos anunciadores de conquista gloriosa, que encheram o ar antes de nós? Mas os primeiros blocos de virgem e rutilante cristal puro que começaram a boiar no vasto fervedouro do sub-consciente brasileiro, antes que nós chegássemos? E, através de tudo isto, as indicações de rumo certo que nos deixaram todos os precursores, - indicações do que somos, do que viremos a ser, dos ritmos que nos são próprios, de nossa música profunda, da beleza que, por ser nossa, mais altamente poderemos realizar?...⁸³

Na linguagem tassiana, predomina o traço retórico que aponta para idéias grandiloqüentes e de sentido vago, podendo prender o leitor mais incauto na trama da eloqüência. A atitude de Tasso da Silveira ante a tradição é de natureza contemplativa. Manifesta a percepção de um passado imobilizado e grandioso que deve ser preservado intacto e retomado pelas gerações sucessivas. Há um traço retórico em seu discurso, como se observa na seleção do vocabulário: “profundas realizações preparatórias”, “conquista gloriosa”, “virgem e rutilante cristal puro”, “música profunda”.

Para o autor, a lição do passado é portadora de princípios absolutos e deve ser assimilada pelas novas gerações de forma passiva, destituída de qualquer questionamento ou juízo crítico. Quando se refere a nomes de autores brasileiros como paradigma a ser seguido pela nova geração, o faz em bloco monolítico, sem matizar as especificidades das variadas estéticas a que estão os mesmos vinculados e o projeto específico por eles desenvolvido. José de Alencar, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Alberto de Oliveira, Machado de Assis e Lima Barreto⁸⁴ são englobados num mesmo conjunto, representando uma tradição que está distante de ser homogênea, merecendo, portanto, uma distinção mais específica.

Discorrendo sobre o conceito de tradição, Gerd A. Bornheim⁸⁵ argumenta que, a partir da revolução industrial, o próprio sentido de tradição é impugnado em suas bases, perdendo força seu traço de permanência, deslocado pelo seu corolário, a ruptura. Nesses

⁸² SILVEIRA, Tasso da. A enxurrada. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 4, jan., 1928, p. 6b.

⁸³ SILVEIRA, Tasso da. A enxurrada. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 4, jan., 1928, p. 6b.

⁸⁴ SILVEIRA, Tasso da. A enxurrada. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 4, jan., 1928, p. 5a.

⁸⁵ BORNHEIM, Gerd A. O conceito de tradição. In: BORNHEIM *et al.*, 1987, p. 13-29.

termos, o filósofo só admite a possibilidade de abordagem do conceito de tradição a partir de uma perspectiva dialética, introduzindo, em sua configuração, o niilismo.

Na mesma esteira que caracteriza as transformações provocadas pela modernidade, caminha José Américo Motta Pessanha.⁸⁶ Segundo ele, ao domínio do monismo, segue-se a tendência de ruptura e pluralidade. Ocorre “a relativização de diversos tipos de absolutos: teológicos, científicos, políticos, éticos, estéticos...”⁸⁷ Em suas observações, acrescenta que, em consequência desse novo pensamento, há a dessacralização da razão que resiste às seduções do absoluto, expulsando a unidade e a continuidade que constituem construções de linguagem a serviço de ideologias autoritárias.

A partir de então, no domínio da ciência, prevalece o “reino da vigília” onde não cabe “o sonho de permanência e de continuidade”, como observa José Américo Motta Pessanha, interpretando o pensamento de Gaston Bachelard. Nesse reino em que a vigília predomina,

somos freqüentemente sacudidos do torpor pelas rupturas, pelas desilusões. Nele – que é um campo de combate (*sic*) – trocamos o sonho místico-metafísico da alma imortal pela pluralidade e pela mudança na mortalidade. O que pode ser também uma forma de felicidade, de apenas humana felicidade, como ensina Nietzsche.⁸⁸

É exatamente desse “sonho místico-metafísico” que Tasso da Silveira não consegue abrir mão e direciona para ele seu pensamento, sua obra literária, toda a sua vida. O líder do grupo de *Festa* utiliza a literatura como instrumento a serviço de sua crença religiosa.

Refletindo sobre as concepções de Tasso da Silveira, relacionadas à tradição, à luz das observações apresentadas, sou levada a concluir que o autor se relaciona com o passado, seguindo os princípios da metafísica, num momento em que essa concepção já havia sido ultrapassada. Tais princípios imobilizam o tempo em seus absolutos, sem levar em conta as significativas mudanças responsáveis pelo próprio questionamento da metafísica e a instauração da diferença, da pluralidade e do efêmero nesse campo de discussão.

O pensamento de Silveira tenta resgatar a noção de substância, desconsiderando a multiplicidade, o dissenso e o conflito, unificando o passado em um bloco monolítico que visa a perseguir a verdade absoluta. Ao contrário, o pensamento crítico de

⁸⁶ PESSANHA, José Américo Motta. Cultura como ruptura. In: BORNHEIM *et al.*, 1987, p. 59-90.

⁸⁷ PESSANHA, José Américo Motta. Cultura como ruptura. In: BORNHEIM *et al.*, 1987, p. 63.

⁸⁸ PESSANHA, José Américo Motta. Cultura como ruptura. In: BORNHEIM *et al.*, 1987, p. 89-90.

Mário e Oswald de Andrade encontra na tradição uma fonte para refletir sem que seja, no entanto, assimilada de forma totalizante.⁸⁹

A partir do movimento antropofágico, Oswald de Andrade revisita o passado nacional para entendê-lo em seus aspectos diversificados. Nesse olhar oswaldiano, há um questionamento ao processo de colonização sofrido pela cultura brasileira. Na percepção de Heloisa Toller Gomes,⁹⁰ Oswald de Andrade fez da antropofagia “a metáfora central a partir da qual entender o Brasil”⁹¹ numa perspectiva crítica. Explorando o discurso, numa dimensão irônica, a antropofagia caracteriza um questionamento da cultura hegemônica, imposta durante a colonização.

A pesquisadora comenta que, no viés antropofágico, ocorre a configuração de idéias antitéticas que compreendem apropriação, assimilação, mas também rejeição de elementos de tal forma que, ao final do processo de deglutição, o produto original já não é mais o mesmo. Nessas circunstâncias, para solucionar o impasse cultural brasileiro, o movimento antropofágico “pretende inaugurar simbolicamente uma outra história que, servindo-se do passado conhecido e a partir dele, desterritorializa os terrenos da tradição oficial, criando novas territorializações e apontando novos rumos.”⁹² Na observação de Heloisa Toller, pela estratégia da deglutição, “o bárbaro tecnicizado” ultrapassa a tradição européia e, de objeto, passa a sujeito.⁹³

A inversão do olhar, referente ao processo de colonização, é o portal de entrada da *Revista de Antropofagia* e se configura na representação da fala do indígena: “**Ali vem a nossa comida pulando**”.⁹⁴ Na linha de inversão do olhar, desenvolve-se toda a teoria antropofágica de Oswald de Andrade. Nessa perspectiva é feita uma releitura dialética da história do Brasil em que a cultura primitiva convive com a cultura imposta pelo colonizador, disputando com ela o espaço que lhe é de direito. Exemplos convincentes aparecem na *Revista de Antropofagia*, dentre os quais cito trechos de artigo de Oswald de Andrade:⁹⁵

O nosso povo tem temperamento supersticioso, religioso. Não contrariemos. Vamos criar a santoral brasileira: [...]. Admitir a macumba e

⁸⁹ ANDRADE, 1966, p. 13-32. No “Prefácio interessantíssimo” aparecem várias referências ao passado, configurando-se uma atitude de reconsideração do passado, numa dimensão crítica. Em Oswald de Andrade também se explicita essa retomada do passado. No movimento antropofágico e na poesia *Pau-Brasil*, é feita uma releitura da história do Brasil, a partir também de um viés crítico.

⁹⁰ GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO (Org.), 2005, p. 35-53.

⁹¹ GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO (Org.), 2005, p. 47.

⁹² GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO (Org.), 2005, p. 49.

⁹³ GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO (Org.), 2005, p. 50.

⁹⁴ *REVISTA DE ANTROPOFAGIA*, n. 1, mai., 1928, p. 1.

⁹⁵ ANDRADE, Oswald. Esquema ao Tristão de Ataíde. *Revista de Antropofagia*, n. 5, set., 1928, p. 3c.

a missa do galo. Tudo no fundo é a mesma coisa. [...]. Veja só que vigor: Lá vem a nossa comida pulando! E a “comida” dizia: come essa carne porque vai sentir nela o gosto do sangue dos teus antepassados. [...]

[...] Precisamos rever tudo – o idioma, o direito de propriedade, a família, o direito do divórcio –, escrever como se fala, sinceridade máxima.⁹⁶

A antropofagia foi largamente estudada na historiografia literária brasileira, sendo considerada pelos críticos sempre como um processo revolucionário, tendo conferido um novo direcionamento às letras nacionais. Dentre os autores que abordaram o assunto, retomo o pensamento de Jorge Schwartz e Silviano Santiago, a fim de refletir sobre as questões focalizadas.

Jorge Schwartz⁹⁷ analisa a participação de Oliverio Girondo e Oswald de Andrade no movimento de renovação em seus respectivos países, comentando que ambos adotaram uma atitude de ruptura em relação à estética tradicional que eles pretenderam atualizar, investindo contra os paradigmas estabelecidos. Em Oswald aponta a leitura da tradição feita a partir de um viés crítico, utilizando o humor como “retórica contestatória do *status quo* literário”.⁹⁸

Retomando o estudo do Modernismo brasileiro, ao final da década de 80, Silviano Santiago⁹⁹ chama a atenção para o fato de que, no passado, houve uma tendência de considerar o movimento pelo viés da ruptura, sendo esse o enfoque explorado nos estudos realizados por volta do ano de 1972, momento de comemoração de seu cinquentenário, o que o crítico considera uma visão limitada. Posteriormente, abriu-se o aro de percepção e os estudiosos têm mostrado, desde a década de 80, que o Modernismo constituiu uma revolução muito mais diversificada e complexa. Com o ocaso das vanguardas e a exaustão do novo, passou a ser outro o enfoque na abordagem daquele movimento cultural.

Nessa nova perspectiva de análise, a questão que mais se destaca, no complexo cenário modernista, diz respeito à maneira de considerar a tradição por parte dos intelectuais de uma e outra tendência. Tasso da Silveira acusava os reformistas de desconsiderar os valores do passado e reconstruir do princípio a cultura brasileira. Silviano Santiago menciona o episódio da viagem que o grupo de intelectuais paulistas fez a Minas, evidenciando o seu

⁹⁶ ANDRADE, Oswald. Esquema ao Tristão de Ataíde. *Revista de Antropofagia*, n. 5, set., 1928, p. 3c. O trecho citado aparece entre aspas na fonte mencionada, sendo atribuído a fragmento de uma carta de Raul Bopp dirigida a Jurandyr Manfredini, por ocasião da tentativa de criação do “Club de Antropofagia”.

⁹⁷ SCHWARTZ, 1983.

⁹⁸ SCHWARTZ, 1983, p. 77.

⁹⁹ SANTIAGO, Silviano. “Permanência do discurso da tradição no Modernismo”. In: BORNHEIM *et al.*, 1987, p. 11-145.

interesse pelo Barroco mineiro. Esse fato, na opinião do crítico, marca mesmo uma contradição no limiar do próprio movimento.

Na realidade, constata-se que a divergência entre Tasso e os paulistas está no modo como esse passado foi apropriado. Tasso demonstra uma atitude de reverência e deslumbramento, lança sobre o passado um olhar de contemplação, buscando assimilar sua lição de forma passiva. Já os modernistas de São Paulo apropriam-se do passado a partir de um viés questionador, direcionado tanto às fontes européias quanto às brasileiras.

Trata-se, pois, de uma crítica injusta, feita por Tasso aos intelectuais paulistas, uma vez que, na obra inicial dos reformadores, encontram-se provas cabais do vínculo sólido que os ligava à tradição. O diálogo com o passado já se manifesta vivo nas produções mais significativas dos dois principais representantes das vanguardas no Brasil, Mário e Oswald de Andrade. Esse aspecto Tasso da Silveira não foi capaz de perceber, desqualificando a atitude de seus colegas. Esse é o ponto básico para esclarecer a questão. O “Manifesto antropófago”, a poesia *Pau-Brasil* de Oswald, o “Prefácio interessantíssimo” e *Macunaíma* de Mário de Andrade, dentre outras obras de Oswald e Mário, constituem exemplos que ilustram o traço persistente na obra desses escritores, sua percepção relacionada aos valores da tradição.

O viés crítico sempre será o instrumento básico desses autores que impregnam seu texto de uma análise arrasadora, responsável pela profunda renovação pela qual passou a tradição literária brasileira. São conhecidas as passagens do “Prefácio interessantíssimo” que sinalizam na direção dessa linha renovadora: “Sou passadista confesso.” Entretanto a lição do passado, para Mário, tinha de ser retomada e atualizada: “[...] A nós compete esquematizar, / metodizar as lições do passado.” E ainda: “O passado é lição para se meditar, não para / reproduzir.”¹⁰⁰

A discussão de questões relacionadas à busca do conceito de entidades abstratas como tradição, identidade nacional e outros termos de campos semânticos afins é problemática, uma vez que exige uma percepção ampla da nossa condição de país colonizado onde foi imposta a ideologia eurocêntrica da metrópole.

Analisando a abordagem em relação ao conceito de tradição, brasilidade, universalidade, “alma nacional”, dentre outras noções ligadas ao mesmo campo semântico, feita por Tasso da Silveira e outros componentes do grupo de *Festa*, observo que a percepção deles está longe de aproximar-se das idéias discutidas por Silviano Santiago, no texto referido. Ao contrário, vem carregada de uma visão romântica e ingênua, certamente motivada pela coloração ideológica do grupo. Ensaio dos vários autores abordam as referidas questões de

¹⁰⁰ ANDRADE, 1966, p. 14, 26, 29.

uma maneira vaga, genérica e, por vezes, apoteótica. Para ilustrar tal observação, cito trecho de um dos artigos analisados:

Nós admiramos generosamente, ingenuamente quase, o que outros povos realizaram ou vêm realizando de grande. O nosso elogio não é nunca diplomático (às vezes até um tanto basbaque). No Brasil, a alma humilde do povo está sempre pronta a aceitar a superioridade alheia sobre nós. É claro que o povo humilde quase que só raciocina e julga com elementos materiais. Mas, nesta esfera, não é preciso argumentar com muita lógica para convencê-lo, não de que Paris ou Nova-Yorque, mas de que Buenos Aires é mil vezes mais bela e civilizada do que o Rio. [...]. Isto prova, antes de tudo, que o exaltado amor patriótico do nosso povo não o impede de guardar adorável modéstia íntima e não o predispõe contra os demais povos.¹⁰¹

É flagrante a atitude de subserviência manifestada pelo autor, ao voltar seu olhar em direção, sobretudo, à Europa e aos Estados Unidos, caracterizando a internalização de um sentimento de inferioridade, o recalque resultante do processo de colonização de um povo que teve confiscada a sua identidade, conforme observa Silviano Santiago.¹⁰² Em outros trechos, encontram-se indícios da mesma atitude.

Como o conceito de tradição, também a concepção de arte, incorporada pelo grupo de *Festa*, é discutível. Identifico sempre, em artigos publicados na revista *Festa*, aspectos do olhar transcendental. A arte é percebida como manifestação da beleza divina, como se depreende do trecho:

Mais do que o pensamento, a arte é expressão individual. Expressão do mundo exterior transfigurado, refratado, e expressão do mundo interior em seus instantes de transcendência. Mas expressão individual. Apenas, quanto mais poeta é o poeta, mais íntima é a comunhão do seu espírito com a Realidade que o rodeia. Porque mais forte é o seu poder transfigurador.¹⁰³

A arte corresponderia, na concepção de Tasso da Silveira, a uma busca do elemento divino. Nessa perspectiva, a meta de vida, os elos buscados pelo líder do grupo não estariam delimitados às fronteiras nacionais, ao passado nacional, à tradição literária brasileira enfim. Antes corresponderia esse vínculo à ligação aos dogmas da religião católica.

¹⁰¹ SILVEIRA, Tasso da. Queremos ser ou o nacionalismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p. 6a.

¹⁰² SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*, 1982, p. 13-24.

¹⁰³ SILVEIRA, Tasso da. Queremos ser ou o nacionalismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p. 7b.

Nessas circunstâncias, identifico uma ambigüidade no pensamento de Tasso da Silveira, quando trabalha com aspectos da tradição, uma vez que ele se relaciona com o tempo de forma dúbia. Ao referir-se ao tempo, enlaça dimensão histórica e eternidade, tempo linear e uma espécie de circularidade atemporal, apontando para a eternidade, seu alvo maior. Nessa perspectiva, ainda que valorize o passado histórico nacional, a meta maior de Tasso da Silveira é atingir a esfera do absoluto, retornar ao princípio. Assim, o poeta, que tem essa visão de mundo, prioriza a busca do retorno ao princípio, desvalorizando aspectos da contingência histórica e sua problemática, pois o fim está no começo, a caminhada leva ao fim que corresponderia ao princípio de tudo.

A grande divergência observada entre a proposta antropofágica de Oswald e as do grupo de *Festa* está ligada ao olhar lançado ao passado, à concepção de tradição que uns e outros incorporaram. O princípio da antropofagia traduz, com propriedade, a percepção oswaldiana, uma vez que a cultura hegemônica é assimilada, mas passa por uma transformação na cultura primitiva, ocorrendo um questionamento ao saber europeu por parte do saber selvagem. O grupo de *Festa* se posta ante o passado de forma acrítica, incorporando-o sistematicamente, sem nenhum questionamento. O conceito de tradição vem acrescido do dogma católico e, a partir dessa ótica, transcende a própria criação artística. Tasso da Silveira questiona, sim, os intelectuais cujo projeto de renovação sinaliza para a retomada do passado nacional numa perspectiva crítica.

2 A PRODUÇÃO LITERÁRIA EM *FESTA*

Não podemos nos esquecer nunca da obra de arte como forma de conhecimento, de aprofundamento no mundo real. Ela não constitui um epifenômeno, mas um processo formador com efeito direto sobre a psicologia individual e sobre a organização social. Cria nova visão do mundo, do mesmo modo como a crítica é capaz de criar uma visão particular da obra.¹⁰⁴

¹⁰⁴ LUCAS, 1970, p. 15.

2.1 A PRODUÇÃO POÉTICA EM *FESTA*

Ainda que as revistas especializadas contenham textos diversos, abrangendo múltiplas áreas artísticas, bem como outras instâncias do saber humano, os poemas e narrativas predominam em todos os números dos periódicos que venho analisando. O texto literário constitui a matéria de base, a razão mesma de existência das referidas revistas. Tanto na revista brasileira *Festa* quanto na revista uruguaia *La Cruz del Sur* se encontra essa produção que traduz uma proposta estética com vistas a incorporar as questões decorrentes do novo momento vivido pelos dois países e pelo Ocidente, nas décadas iniciais do século XX.

Em *Festa*, a produção poética publicada é bastante variada e está presente em todos os seus números tanto da primeira como da segunda fase. Diversos autores divulgam seus poemas, afinando seus instrumentos líricos para projetos literários posteriores. Aparecem, nos vários números, textos poéticos dos integrantes do grupo de *Festa*, mas poetas de outros agrupamentos e outras tendências literárias também têm seus poemas nela divulgados, ao longo de sua existência. Também visitam as páginas do periódico contribuições de autores latino-americanos, configurando-se um diálogo enriquecedor, o que será abordado no último capítulo da tese.

2.1.1 A OBRA POÉTICA DE TASSO DA SILVEIRA

“Poema-manifesto”,¹⁰⁵ “Canção do tempo”¹⁰⁶ e “Canto cristão”¹⁰⁷ constituem as composições poéticas em que Tasso da Silveira incorpora uma tendência fortemente pedagógica, visando a divulgar sua proposta estética ancorada nos valores cristãos. A marca básica das referidas composições corresponde ao tom incisivamente doutrinário. Nelas, o poeta explicita os valores a partir dos quais propõe a reconstrução da sociedade, os quais se resumiriam em dois signos, alegria e esperança, caracterizando a percepção do autor em relação à época vivenciada e seu intuito de divulgar tal percepção, a fim de angariar adeptos para o empreendimento por ele almejado.

¹⁰⁵ SILVEIRA, Tasso da. Poema-manifesto. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 1, ago., 1927, p. 1.

¹⁰⁶ SILVEIRA, Tasso da. Canção do tempo. *Festa: revista de arte e pensamento*, n. 6, jan., 1935, p.1.

¹⁰⁷ SILVEIRA, Tasso da. Canto cristão. *Festa: revista de arte e pensamento*, n. 7, mar., 1935, p. 1-2.

Líder do grupo, Tasso se coloca em posição de anunciador e propagador dos princípios e valores por ele defendidos. Nos três poemas mencionados, identificam-se tais princípios. Manifesta-se a consciência de que o Brasil e o mundo viviam um momento “de tumulto e de incerteza”, “de graves ameaças para o homem”, mas que também correspondia ao momento da busca de um “equilíbrio novo”, de esperança em relação a um novo tempo que se configurava. O tempo é tomado em sua dimensão física, correspondendo à existência efêmera da matéria, um tempo transitório “que modela, com mão paciente e sábia, a pureza das formas.”¹⁰⁸

Tanto o “Poema-manifesto” como “Canção do tempo” são construídos a partir de dois planos que configuram o eixo das referidas composições, o plano temporal e a esfera transcendental. Nesse duplo movimento, pelo processo de raciocínio lógico-dedutivo, as imagens surgem, estabelecendo contraste entre o momento de desacerto, de inquietude, insatisfação e angústia vivenciado, no presente da enunciação, e a esperança e certeza de que um novo mundo se construiria, calcado nos valores do espírito.

Nos dois poemas, são várias as imagens que traduzem a polarização existente na estrutura textual. De um lado, o momento sombrio e de angústia do presente e, de outro lado, a certeza da ocorrência de uma transformação maior no plano espiritual. Entretanto essas imagens são grandiloqüentes e de sentido vago, buscam convencer o leitor não pela evidência, mas pelo jogo de palavras, pela imposição retórica como em: “rodopio dos sentimentos” e “torvelinho trágico” que se “desencadeiam em fúria”.

Em contrapartida ao caos configurado, ocorreria a transformação desejada cujos mecanismos de instalação também se traduzem, de forma um tanto indefinida, pela atuação dos “espíritos legítimos” e pelo “brado de alerta das sentinelas perdidas.” Numa concepção idealista, o artista é considerado profeta, aquele que anuncia a boa-nova, devendo ser seguido por “todos os homens” que colaborariam com o processo de reconstrução da sociedade.

Em “Canção do tempo”, os processos de organização do texto exploram semelhantes mecanismos de convencimento. O “nós” inicial estabelece uma proposta de diálogo e participação ampla. Todos os seres são convocados e envolvidos num compromisso coletivo de reconstrução e esperança. O poema se desdobra em dois planos, remetendo ao mundo caótico do presente e ao novo tempo que está prestes a ser configurado. O presente, caracterizado como “o caminho das sombras do não-ser” marca o percurso, a transição obrigatória para o “milagre do ser”.

¹⁰⁸ SILVEIRA, Tasso da. Canção do tempo. *Festa: revista de arte e pensamento*, n. 6, jan., 1935, p. 1b.

Em sua evolução, o texto assume um tom bíblico, aproximando a cena focalizada ao momento de criação do universo. As analogias são evidentes e o tom é solene em todo o poema. Como no início da criação, tudo se encontra em estado de potência, de vir-a-ser. Com a mesma força e poder do Criador, o “Tempo”, elevado à condição da divindade e destacado em todo o poema pela letra maiúscula, se encarregaria de transformar esse caos, modelando-o, atribuindo-lhe contornos e formas definidas. Vários são os versos que trabalham as imagens de transmutação das formas. O elemento humano, introduzido no texto, se coloca em estado de contemplação cuja única tarefa consistiria em cantar ante as transformações que vão se operando.

Na percepção do sujeito do enunciado, por um mecanismo mágico, uma vez que não fica bem definido o processo, o tempo se encarregaria de promover essa transformação, pois ele “é o caminho das sombras do não-ser ao milagre do ser.” O estilo lógico-dedutivo se impõe, no intuito de encontrar uma justificativa de convencimento satisfatória. Nesses termos, evidencia-se um raciocínio estranho, uma vez que o pensamento transita, de forma inexplicável, da instância histórica para a esfera transcendental.

Segundo o raciocínio configurado, o tempo, que atuou na esfera natural, durante “as formações milenárias e profundas” e articulou “os elementos dispersos em ilhas, montanhas e continentes”, torna-se “indefectível e eterno”, na medida em que configura o próprio “Deus agindo.”

A linguagem discursiva e retórica traduz o tom eloqüente do estilo tassiano. O recurso lógico-dedutivo, utilizado largamente em seus poemas, denuncia a função específica de sua obra: exercer influência, convencer os leitores, convocá-los à participação no projeto de reconstrução da sociedade numa perspectiva do dogma católico. A própria retomada romântica da imagem do poeta como aquele que anuncia a boa-nova, devendo ser seguido por todos, se enquadra nesse caso.

O artista, transformado em profeta, intui a nova realidade, em meio ao horizonte sombrio predominante, e é incumbido de divulgá-la a todos os homens, no intuito de formar uma legião de adeptos para a obra de reconstrução geral da mesma. Percebe-se nitidamente a base romântica de tal concepção, ocorrendo, pois, uma mera reapropriação idealista do passado, destituída de qualquer componente crítico que venha a revitalizar, renovando, a tradição.

O tom pedagógico, que é o instrumento insistentemente utilizado por Tasso da Silveira, para divulgar seu ideário, se mantém no poema “Canto cristão”,¹⁰⁹ publicado em 1935. Como em “Canção do tempo”, o emprego da primeira pessoa do plural, mais uma vez, propõe uma interlocução de âmbito amplo e genérico a um interlocutor tratado pelo signo de “companheiros”. O texto aborda uma temática que não é comum ao universo lírico de Tasso da Silveira. Está relacionada a questões sociais que envolvem o trabalhador proletário, sua revolta e sua angústia em face do trabalho escravo.

Lendo e relendo o poema, por várias vezes, no intuito de encontrar indícios de uma proposta de discussão da problemática social vigente, constato que tal possibilidade não existe. Trata-se apenas de um recurso de retórica, pois, na realidade, a discussão não se efetiva. Embora o momento fosse propício para um debate nessa direção, uma vez que se configurava a consciência da condição do país, como assinala Antonio Candido,¹¹⁰ o mesmo não se instala. Ao contrário, Tasso desvia o foco da questão, atribuindo os males da sociedade ao esquecimento de Deus por parte dos homens. Num momento em que a sociedade brasileira se vê às voltas com graves problemas sociais que exigiam soluções no plano temporal, o poeta vai na contramão da história, numa atitude que caracteriza a alienação.

Um novo bloco temático é trabalhado por Tasso da Silveira e aparece, na revista, em um conjunto de cinco poemas articulados sob o mesmo título, “Quatro carvões e uma aguarela”.¹¹¹ Em todos eles, observam-se cenas da vida cotidiana, traduzidas em pequenos cromos, tal o traço vigoroso de forte apelo visual com que os mesmos são elaborados.

Em princípio, os textos surpreendem pela ausência de reflexão filosófica, dentre outros aspectos frequentes na produção tassiana. No caso em questão, trata-se da representação de algumas cenas do dia-a-dia, captadas pelo olhar do poeta e transpostas ao plano da linguagem, com fortes traços de cores e dinamismo intenso. Configuram-se, nos poemas, o trabalho do pedreiro, preparando a argamassa para erguer o muro, a exposição das hortaliças, ainda frescas, em tabuleiros, as “laranjas douradas e redondas” cujo peso é suportado pela laranjeira e, por fim, a preparação da terra para a sementeira, exibindo, ao toque da enxada, o húmus negro que pulsava “de desejo criador...”

¹⁰⁹ SILVEIRA, Tasso da. Canto cristão. *Festa: revista de arte e pensamento*, n. 7, mar., 1935, p. 1-2.

¹¹⁰ CANDIDO, 1989, p. 182.

¹¹¹ SILVEIRA. Quatro carvões e uma aguarela. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 3, dez., 1927, p. 5. Além do título geral dado ao conjunto, cada poema recebe outro título específico que, na seqüência, corresponde a Gênese, As cabras, Feira, As laranjas e Húmus.

Embora cada composição busque representar uma cena da realidade exterior, sendo forte o apelo visual, traduzido nas imagens utilizadas, também essas composições vão se encaminhando para um plano mais abstrato e atingem esferas de natureza espiritual. Na verdade, toda a produção lírica de Tasso da Silveira tende a buscar sempre a dimensão transcendente dos seres e das coisas, conforme assinala Leodegário A. de Azevedo Filho¹¹² e se confirma no estudo dos textos que já ressaltai até o momento.

2.1.2 A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE TASSO DA SILVEIRA

A obra de Tasso da Silveira, bem como a produção dos integrantes do grupo de *Festa* têm sido alvo de uma crítica negativa, sendo mesmo todo o grupo considerado inexpressivo no âmbito do Modernismo brasileiro. Mário de Andrade,¹¹³ por exemplo, analisando o contexto do Modernismo, no Brasil, em relação a Tasso da Silveira, afirma tratar-se de “poeta notável mas dos menos influentes e lembrados.” Em sua crítica, acusa o líder do grupo de *Festa* de demonstrar “bom comportamento em arte”, o que Mário considera um perigo, uma vez que, segundo ele, Tasso submete à técnica sua concepção estética e o sentido geral de sua poesia. Para o autor de *O empalhador de passarinho*, Tasso da Silveira subordina o ímpeto da criação poética a um

intelectualismo agressivamente cioso das suas possibilidades de raciocínio lógico: raro se encontra na obra do artista o arrebatamento, as coragens temerárias, a proximidade do erro, o pérfido encantamento dos perigos da vida, da paixão, da virtuosidade técnica. Raro em seu catolicismo a angústia do pecado ou a transfiguração mística.¹¹⁴

Elegendo como alvo mais específico de sua crítica a obra *Canto do Cristo do Corcovado* (embora considere que, em alguns versos, o poeta tenha conseguido superar suas características pessoais, mantendo as exigências da lírica), rejeita, na obra, a “ideação geral” que lhe parece infeliz e argumenta de forma irônica: “Um monge ou funcionário público

¹¹² AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. A poesia de Tasso da Silveira. I CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA E LITERATURA, 1970, p. 11.

¹¹³ ANDRADE, 1972, p. 83-94.

¹¹⁴ ANDRADE, 1972, p. 83.

poderá viver vida de sacrifício e renúncia; um povo, uma sociedade não. Porque seria se destruir.”¹¹⁵

Com referência ao novo livro de Tasso da Silveira, *O canto absoluto*, comenta Mário que nele ocorre “a vitória quase absoluta do individualismo, do poeta, sobre suas intenções”. Sob o ponto de vista técnico, considera-o como “o mais pessoal, o mais livre de influências e cacoetes de escola, o mais isento de processos, de todos os livros do poeta.”¹¹⁶ Dentre os contemporâneos do autor, Mário de Andrade é aquele que, com argúcia e objetividade, faz crítica à obra de Tasso da Silveira, apontando nela não apenas os aspectos considerados negativos os quais, em sua opinião, a desqualificam como obra lírica, mas também destacando os traços que a valorizam.

No início da década de setenta, Leodegário A. de Azevedo Filho¹¹⁷ faz um estudo amplo da obra do líder do grupo de *Festa*. Ressalta, como tema central, nas composições de Silveira, o sentimento transcendental, afirmando que as imagens exploradas pelo poeta partem do plano sensível, no intuito de atingir “o absoluto e o eterno”.

Em suas observações, acrescenta que “através da estilística do silêncio é que o poeta atinge o ponto mais alto de sua poesia, em busca da contemplação do eterno.”¹¹⁸ Cita observações de Alceu Amoroso Lima acerca da força expressiva do silêncio em composição lírica: “Mas há um mundo que a palavra não pode atingir. Há um mundo que está para lá da palavra, como a palavra está infinitamente para além do mundo fechado dos sentidos e da imobilidade inanimada.” Menciona outras observações de Amoroso Lima: “Esse mundo que a palavra não consegue transpor é o mundo sobrenatural, é o mundo da vida mística, é o mundo que só o silêncio pode alcançar.”¹¹⁹ Desta forma, para Amoroso Lima,

o silêncio deixa de ser um vazio, uma privação, um estado de pobreza anterior ao surto enriquecedor e iluminativo da inteligência para ser um estado de perfeição, de superação, de plenitude, em suma, que aproxima a natureza humana da natureza angélica. E leva o homem à vida contemplativa, à vida que anuncia o estado perfeito de Graça e Glória, que é “Visão” e não mais palavra. É o estado de união com Deus, o estado que leva o homem, mesmo ainda em sua condição terrena, a aproximar-se do estado perfeito da vida fixado na eternidade.¹²⁰

¹¹⁵ ANDRADE, 1972, p. 83-84.

¹¹⁶ ANDRADE, 1972, p. 84.

¹¹⁷ AZEVEDO FILHO, 1972, p. 49-77.

¹¹⁸ AZEVEDO FILHO, 1972, p. 51.

¹¹⁹ AMOROSO LIMA, Alceu. *Da inteligência à palavra*. Rio de Janeiro: Agir, 1962, p. 30. In: AZEVEDO FILHO, 1972, p. 52.

¹²⁰ AMOROSO LIMA, Alceu. *Da inteligência à palavra*. Rio de Janeiro: Agir, 1962, p. 35. [In](#): AZEVEDO FILHO, 1972, p. 52.

Azevedo Filho menciona também a presença de traços da estética barroca na poesia de Tasso da Silveira, marcando o conflito decorrente da dimensão efêmera da existência, do fluir implacável do tempo e do anseio do infinito e do eterno. Do sentido geral em relação à obra do poeta, Leodegário A. de Azevedo Filho afirma que o tom filosófico e o traço espiritualista, que perpassam a lírica tassiana, conferem a ela uma dimensão profunda que extrapola a condição da vida material e busca atingir esferas de ordem sobrenatural. Para o crítico,

o poeta nasce do filósofo e do homem de religião, perplexo diante do mundo, que ele exalta em sua beleza transitória, valorizando todos os minutos da vida, mas angustiando-se ao fluir permanente do eterno, não estando na vida terrena a felicidade, mas em Deus.¹²¹

Em momento algum, a análise da obra de Tasso da Silveira, feita por Leodegário A. de Azevedo Filho, evidencia seus aspectos alienantes em relação às graves questões sociais que atormentavam o Ocidente. O crítico não questiona os mecanismos de composição explorados pelo poeta que sempre, num *tour de force*, direciona seu raciocínio, tanto nos poemas como em seus textos críticos, para uma solução inconsistente e ingênua no plano do transcendente.

Alguns críticos estrangeiros também manifestaram opiniões em relação à obra do poeta brasileiro em foco. Dentre eles, retomo algumas observações de Gastón Figueira.¹²² Ao fazer a resenha da obra de alguns autores do Modernismo brasileiro, o crítico uruguaio tece comentários sobre Tasso da Silveira, afirmando que sua obra, vasta e diversificada, revela seu alto valor como poeta, ensaísta e romancista. Segundo Figueira, os ensaios referentes a Romain Rolland, Jackson de Figueiredo e Dario Velozo conferem ao escritor a autoridade no campo da crítica brasileira.

Sobre sua poesia, comenta que é atravessada por forte traço espiritualista e alto teor lírico, destacando-o entre os companheiros do grupo. Em sua opinião, na abordagem de temas mais subjetivos, não pôde fugir à influência de elementos objetivos, ligados ao sensualismo e à luminosidade de seu país. Observa ainda que sua poesia de tendência espiritualista é perpassada por toques filosóficos, sendo que o poeta realiza de forma harmoniosa a fusão desses elementos, dando prioridade à lírica, não ocorrendo supremacia do pensador sobre o poeta.

¹²¹ AZEVEDO FILHO, 1972, p. 53.

¹²² FIGUEIRA, 1969, p. 117.

Destaca, como um dos traços mais marcantes, nas composições poéticas de Tasso da Silveira, as finas alegorias por ele utilizadas. Conclui suas observações, dizendo que os poemas mais belos do escritor brasileiro se encontram em *Fio d'água*, *A alma heróica dos homens*, *Canto do Cristo do Corcovado*, *Alegorias do homem novo*, *Descobrimento da vida e Regresso à origem*. Acrescenta a informação de que sua obra lírica foi reunida em *Puro canto*, publicado no Rio de Janeiro em 1962.

Ao fazer comentários sobre a obra poética de Silveira, como Leodegário A. de Azevedo Filho, Gastón Figueira também se limita a observações genéricas sem aprofundar aspectos mais específicos que poderiam comprometer a produção lírica. Consta-se mesmo um comentário do crítico uruguaio que levanta polêmica se comparado com observações de Mário de Andrade no que se refere à presença sistemática de dados filosóficos nas composições do poeta de *Festa*.

Como Mário, Figueira identifica a presença de traços filosóficos nas composições de Silveira. Mas, ao contrário do crítico brasileiro, o crítico uruguaio opina que ocorre harmonização entre os elementos líricos e filosóficos, não havendo predominância deste sobre aquele, observação que vai de encontro ao pensamento de Mário, para quem Tasso da Silveira, em suas composições poéticas, prioriza o raciocínio lógico em detrimento da lírica, à qual impõe um intelectualismo agressivo e sistemático conforme foi assinalado anteriormente.

Lendo hoje a obra de Tasso da Silveira, com base nas observações ressaltadas, apresento algumas reflexões de ordem geral. Percebo que ela se direciona nitidamente para um objetivo específico, servindo de instrumento de propagação de sua crença, pautada nos dogmas do catolicismo, “um Catolicismo humilde e modestamente subalterno”, como observa Mário de Andrade.¹²³ E é ainda de Mário de Andrade a expressão “ortodoxia religiosa”, empregada para caracterizar a obsessão que esse direcionamento moral assume na poética de Tasso da Silveira. Todos os elementos que trabalha, em seus versos, estão voltados para essa finalidade que apresenta como alvo a propagação do dogma religioso.

Nos poemas pertencentes à obra *Alegria do mundo*, dedicados pelo autor a sua companheira Moemi, nos quais predomina a figura da mulher amada, persiste esse mesmo pensamento voltado para o mundo do espírito. A mulher é caracterizada como a companheira, a irmã que segue lado a lado até o destino final:

¹²³ ANDRADE, 1972, p. 83.

És a totalmente amada
e a totalmente desejada,
porque és a que Deus me deu.

[...]

e a que pôs em meu destino passageiro
um frêmito de eternidade...¹²⁴

Predomina a imagem do ser espiritualizado, destituído dos atributos físicos, uma figura assexuada, cuja função é ser a companheira na caminhada em direção à vida “verdadeira”.

No poema “A dança de Eros”, cuja idéia de sensualidade aparece sugerida no título, tal sugestão não se concretiza. O corpo da bailarina se desmaterializa, não abrindo espaço para qualquer sensação erótica:

O corpo frágil surgiu
de uma névoa longínqua,
diáfano, leve, imaterial;
no ar sereno traçou um ritmo de encanto,
e tudo em torno
se imaterializou,¹²⁵

O poema é longo e a bailarina, embora estivesse dançando “A dança de Eros”, abrindo ao leitor um horizonte de expectativas que corresponderia à representação de cenas de nítido apelo sensual, frustra tal expectativa e, em momento algum, realiza movimentos libidinosos. Seu corpo se espiritualiza:

O corpo frágil surgiu
de esferas transcendentais
e ao nosso olhar parado
se fez Espírito,
diafaneizou-se,
volatizou-se,
embebeu-se de luz e irreabilidade.¹²⁶

Outros exemplos poderiam ser mencionados nesse mesmo eixo temático, no intuito de caracterizar a poesia de Tasso da Silveira, dominada por um “intransigente

¹²⁴ SILVEIRA, 1940, p. 100.

¹²⁵ SILVEIRA, 1940, p. 109.

¹²⁶ SILVEIRA, 1940, p. 110-111.

intelectualismo e a ambição quieta de criar dentro do certo e do já aprovado”,¹²⁷ como mostrou Mário de Andrade.

Ao contrário de Tasso da Silveira, Murilo Mendes pratica uma religiosidade que não se desliga do mundo material e passa sempre pelo corpo erotizado. Convertido ao catolicismo em 1934,¹²⁸ após a morte do pintor Ismael Neri que influenciou o poeta na adesão à fé católica, na opinião de Davi Arrigucci Jr.,

Murilo virou um católico ímpar. Sempre aferrado ao mundo material e à carnalidade erótica, formando uma estranha aliança de religiosidade com materialismo que desconcerta (*sic*) crédulos e ateus quando explode em sua poesia, embora fizesse parte, sem qualquer arrepio, da doutrina de Ismael, para quem não havia incompatibilidade alguma entre sexo e espírito religioso.¹²⁹

No “Poema espiritual”, é nítido esse enlaçamento entre espírito e matéria:

Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
Em toda parte, até nos altares.
Há grandes forças de matéria na terra no mar no ar
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
Mil versões dos pensamentos divinos.
A matéria é forte e absoluta
Sem ela não há poesia.¹³⁰

Nos versos transcritos, pertencentes à obra *Poesia em pânico*, patenteia-se a relação contraditória, estabelecida pelo poeta, a partir de imagens que chocam pelo inusitado do sentido e pela multiplicidade de significantes conotados, abrindo possibilidades variadas na instância da recepção. No poema, instaura-se a erotização do sagrado que subverte, de forma paradoxal, o ambiente onde se impõe a prática da religiosidade com suas exigências referentes à atitude de recolhimento e devoção, incompatíveis com o “anarquismo erótico-libertário”¹³¹ presente na poesia de Murilo Mendes. Nessas circunstâncias, evidencia-se o que Arrigucci caracteriza como “harmonia tensa dos contrários”.¹³²

Essa harmonização paradoxal e conflituosa, característica da poética muriliana, não visita a poesia de Tasso da Silveira que explicita um projeto de vida bem definido, rígido,

¹²⁷ ANDRADE, 1972, p. 85.

¹²⁸ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 110.

¹²⁹ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 110-111.

¹³⁰ MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976, p. 46.

¹³¹ MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976, p. xiii.

¹³² ARRIGUCCI JR., 2000, p. 98.

enquadrado nos limites da religião católica e desse projeto ele não abre mão em toda a sua trajetória existencial. Para implementá-lo a contento, serve-se da literatura, em suas modalidades poética e crítica.

A própria reconstrução da sociedade, por ele defendida, se molda basicamente nos princípios do espírito. Não participa da revolução modernista, no sentido de reler a tradição brasileira sob uma perspectiva crítica, tal como o fazem Mário e Oswald de Andrade, dentre outros expoentes do Modernismo brasileiro. Retoma-a simplesmente e se coloca numa posição de defensor da mesma, introduzindo, obstinadamente, o dado transcendental, uma vez que sua meta de vida era preparar a sociedade para uma outra existência, para além das esferas temporais.

2.1.3 CECÍLIA MEIRELES E SEU UNIVERSO LÍRICO

Na revista *Festa*, Cecília Meireles contribui com a publicação de algumas composições poéticas¹³³ e alguns desenhos. Logo no primeiro número, aparecem cinco poemas¹³⁴ da autora de *Viagem*, peças enumeradas em algarismo romano, sendo que só o primeiro recebe um título específico, “Casulo”, e é datado de 1926. As outras quatro peças são apenas enumeradas e datadas de agosto de 1927.

No conjunto mencionado, destaco “Casulo” pelas imagens exploradas que envolvem formas visíveis e invisíveis, aspectos característicos da paisagem ceciliana. Nele, o “eu” lírico tenta, sem êxito, estabelecer diálogo com um inseto em fase de gestação, em seu casulo, o único, dentre vários outros, que não despertou para a vida. No malogrado diálogo, em que o interlocutor se mantém silente, a comunicação não se estabelece, restando a indagação sem resposta e a angústia ante o mistério impenetrável da vida, da morte e suas implicações.

As imagens trabalhadas, no texto, remetem para uma discussão relacionada ao ciclo da vida, à materialidade no plano temporal, ao invisível das formas e à sabedoria dos espaços. A indagação final do sujeito lírico esbarra no mistério impenetrável que transcende a

¹³³ MEIRELES, Cecília. Cinco poemas. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 1, ago., 1927, p. 3; O canto da jandaia, n. 3, dez., 1927, p. 4; Carnaval, n. 5, fev., 1928, p. 9; Aceitação, n. 6, mar., 1928, p. 4-5; Poemas – I, II, n. 8, mai., 1928, p. 3-4; Sombra, n. 10, jul., 1928, p. 5; Três brinquedos do menino poeta - I, II, III, n. 12, set., 1928, p. 2. Esses são os poemas publicados na primeira fase da revista.

¹³⁴ MEIRELES, Cecília. Cinco poemas. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 1, ago., 1927, p. 3.

existência sem se prender aos dogmas do cristianismo. Nesse aspecto, a poesia de Cecília Meireles difere da tendência tassiana de buscar solução, no plano espiritual, para todas as questões da existência. Na lírica cecilianiana, persistem a ressonância do mistério e a conseqüente inquietação ante a impossibilidade de encontrar explicações para o mesmo.

Considerando os outros poemas do conjunto mencionado, constato que, em sua incessante indagação, vendo frustrado o diálogo com o inseto inerte e, na ânsia de encontrar respostas para as questões existenciais, o “eu” lírico passa a examinar outros elementos de sua vivência, pesquisando a paisagem física e a paisagem interior, analisando as possibilidades de harmonizar a dinâmica da vida. Participam desse novo raio de inspecção a “Terra de cactus duros” e “de fogos bárbaros”¹³⁵ e a figura do “bem-amado”,¹³⁶ configurando-se questões gerais relacionadas à vida.

A partir dessa inquirição minuciosa e, muitas vezes, malograda, como derradeiro território de investigação, o sujeito poético se volta para dentro de si mesmo em busca de um porto:

Volvi os olhos para dentro,
Estendi os braços sobre o mundo,
– E o meu coração fluía sobre as criaturas
Como um rio perene...
E eu era uma fonte serena, a perder-se...¹³⁷

Entretanto a possibilidade de apaziguamento é ilusória, uma vez que se frustra ao longo da representação feita na última peça deste conjunto que venho analisando. O poema se abre para um impasse que instaura a angústia definitiva expressa nos versos finais: “Muda,/ Amarga,/ Sem ninguém...”

Na polarização de planos – entre a matéria e o espírito, a angústia, o desencanto e a esperança de resolução desse mistério que envolve a vida e a morte – movimenta-se o “eu” lírico e, nessa direção, a poeta lança a âncora que vai sustentar toda a sua trajetória lírica. Partindo do exame dos elementos sensíveis, extraídos da realidade física, ultrapassa a instância da matéria e atinge uma outra realidade conceitual que sustenta sua reflexão poética.

Na lírica cecilianiana, o conflito, o mistério, a angústia existencial não se elucidam, não se dissipam, permanecendo em suspensão. Esse dado confere à sua poesia um

¹³⁵ MEIRELES, Cecília. Poema III. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 1, ago., 1927, p. 3.

¹³⁶ MEIRELES, Cecília. Poema II. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 1, ago., 1927, p. 3.

¹³⁷ MEIRELES, Cecília. Poema V. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 1, ago., 1927, p. 3.

tom altamente reflexivo, apontando para a consciência do fluir implacável do tempo e da brevidade da vida. Em decorrência dessa atitude, surge a sensação de amargura e desencanto ante a vida que perpassam toda a sua obra, vinculando-a com aspectos do estilo barroco, de linha quevedesca, conforme assinala Leodegário A. de Azevedo Filho.¹³⁸

Nos vários números editados durante a existência da revista, outros poemas de Cecília são publicados. Os temas explorados são diversos, apontando para questões de ordem circunstancial, como ocorre na edição do mês de fevereiro com a peça “Carnaval”,¹³⁹ poema em que, explorando o evento popular dos mais divulgados do Brasil, o “eu” lírico desenvolve uma reflexão de natureza existencial sobre o uso de máscaras e de “roupas encantadas”, durante os breves momentos vivenciados, de ilusão e fantasia. Também, nessa linha de ordem circunstancial, publica-se o poema “O canto da jandaia”,¹⁴⁰ na edição de número 3, dedicada a José de Alencar. No mencionado poema, é trabalhado o mito de Iracema que, através do anagrama, também remete à imagem da América.

Na oportunidade em que se presta homenagem ao referido autor, pelo cinquentenário de sua morte, a retomada do mito se enquadra no ideário geral do grupo que dá destaque às questões referentes ao nacionalismo, à tradição e à valorização do passado. No texto, a voz do “eu” lírico simula um diálogo com a filha de Araquém, propondo seu retorno, a partir do apelo melancólico da jandaia.

Os versos são longos, remetendo à prosa poética nos moldes da própria composição intertextual. Na arquitetura do poema, são recuperadas, igualmente, as imagens da narrativa alencariana: a “filha de Araquém”, o “guerreiro branco”, “as matas dos Tabajaras”, “Moacir”, a “jandaia”, os “verdes mares”. O poema se desenvolve em meio a inquirições dirigidas à virgem tabajara que teria traído a fidelidade de seu povo à qual estava presa pelos laços de Jurema. A voz do “eu” lírico faz eco à voz da jandaia e apela para a volta de Iracema, a fim de que pudesse preparar novamente “a bebida da Jurema, que tem espinhos, que amarga, mas que encanta”. A súplica final – expressa nos versos: “Filha de Araquém, é tempo de voltares para a tua raça./Ouve o canto da jandaia, apelando para o teu mito!” – sinaliza para uma atitude de adesão ao passado, o desejo de seu retorno, numa proposta evidente de valorização do passado e seus mitos.

¹³⁸ AZEVEDO FILHO, 1972, p. 81, 99-100.

¹³⁹ MEIRELES, Cecília. Carnaval. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 5, ago., 1928, p. 9.

¹⁴⁰ MEIRELES, Cecília. O canto da jandaia. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 3, dez., 1927, p. 4.

Nas edições da segunda fase do periódico, testemunhando sua ligação com o ideário de *Festa*, aparecem mais dois poemas de Cecília.¹⁴¹ Em ambos, evidencia-se a sensibilidade da poeta e sua tendência para a reflexão sobre a vida cuja matéria é transformada em canto. Partindo da simplicidade do cotidiano, busca inquirir a vida e seus mistérios, no intuito de elucidar as complexas questões existenciais.

Nesse conjunto de poemas publicados em *Festa*, Cecília Meireles já acena com os instrumentos líricos que vai empregar, em sua trajetória, apresentando indícios do papel que desempenharia, como poeta, na tradição literária brasileira. Cumpre ressaltar que nenhuma das peças, presentes na revista, integra o conjunto de sua *Obra poética* publicada pela editora Aguilar. Acrescente-se ainda que a seleção dos poemas para a primeira edição da referida obra foi feita pela própria autora, que excluiu do conjunto as publicações anteriores a *Viagem* (1939). Assim é que foram desconsideradas as obras *Espectros* (1919), *Nunca mais...* e *Poema dos poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925),¹⁴² configurando-se uma rejeição da própria autora por sua produção poética inicial, anterior a *Viagem*.

Analisando as composições poéticas de Cecília Meireles, divulgadas na revista *Festa* e comparando-as a composições de outros poetas, integrantes do grupo, destaco alguns aspectos para reflexão que considero básicos. Os traços, presentes na lírica ceciliana, sugerem uma trajetória peculiar e independente, configurando o que Mário de Andrade caracterizou em sua poética como “firme resistência a uma adesão passiva.”¹⁴³

Para o crítico, Cecília Meireles é “desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si, com rara independência.” Considera o “ecletismo” como o traço relevante da personalidade da poeta “se ainda não fosse maior o misterioso acerto, dom raro com que ela se conserva sempre dentro da mais íntima e verdadeira poesia.”¹⁴⁴

Embora o autor do artigo esteja fazendo referência direta a *Viagem*, obra da poeta, publicada em 1939, penso ser pertinente considerar tais comentários inteiramente adequados na análise das composições que aparecem em *Festa*. A variedade de temas, o ecletismo marcante, na poesia de Cecília Meireles, traduzem o seu interesse plural pela vida. E, nessa trajetória eclética, os traços espiritualistas, presentes em sua lírica, desde as composições divulgadas na revista, esbarram na linha de tendência mais dogmática, presente na poesia de outros autores, dentre os quais, Tasso da Silveira constitui o exemplo mais vivo.

¹⁴¹ MEIRELES, Cecília. Poema. *Festa: revista de arte e pensamento*, n. 1, jul. 1934, p. 3c; *Pensamento*, n. 7, mar., 1935, p. 5a.

¹⁴² MEIRELES, 1967, p. 91. Bibliografia.

¹⁴³ ANDRADE, Mário. Em face da poesia moderna. In: MEIRELES, 1967, p. 47.

¹⁴⁴ ANDRADE, Mário. Em face da poesia moderna. In: MEIRELES, 1967, p. 47.

Em entrevista concedida a Haroldo Maranhão,¹⁴⁵ respondendo a uma pergunta sobre quais seriam as “raízes espirituais da sua poesia”, a própria poeta informa:

– Os autores nunca sabem dizer bem essas coisas, porque, na verdade, a poesia, praticada de um modo “vital”, está isenta das claridades da lógica. O poeta dificilmente pode “raciocinar” sobre a sua própria poesia. Esta é a função do crítico, intermediário na mensagem artística. Em todo caso, se for possível considerar “raízes espirituais” aquilo de que mais gosto, ou que mais repercute em mim, lembrarei o oriente clássico e os gregos; toda a Idade Média; os clássicos de todas as línguas; os românticos ingleses; os simbolistas franceses e alemães. E principalmente a literatura popular do mundo inteiro, e os livros sagrados.¹⁴⁶

Nos termos apresentados, configura-se a rica matriz da poesia ceciliana, a diversidade de fontes de onde a autora de *Romanceiro da Inconfidência* extrai seu lastro poético.

2.1.4 CECÍLIA MEIRELES E A CRÍTICA

Darcy Damasceno¹⁴⁷ fez um estudo amplo da obra poética de Cecília Meireles. Segundo observação do crítico,¹⁴⁸ a poeta surge, para a literatura brasileira, no ano de 1922, ano que corresponde às manifestações mais significativas do movimento modernista que empreende uma ruptura radical em relação aos procedimentos literários vigentes nas letras brasileiras. Informa que a autora integra o grupo de escritores católicos, liderados por Tasso da Silveira, os quais, anos mais tarde, em 1927, publicariam a revista *Festa*, que serviria de suporte para a divulgação do material produzido pelos membros do grupo, bem como a divulgação de outros textos de interesse para a cultura brasileira.

Aponta, na lírica ceciliana, a presença de elementos do cotidiano e a expressiva variedade temática, configurando seu interesse plural pelo mundo, sua aguda observação da natureza, dando atenção aos seres mais ínfimos e à participação de cada um deles na dinâmica do universo:

¹⁴⁵ MARANHÃO, Haroldo. In: MEIRELES, 1967, p. 88-89.

¹⁴⁶ MEIRELES, 1967, p. 88. Notícia biográfica.

¹⁴⁷ DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, 1967, p. 11-45.

¹⁴⁸ DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, 1967, p. 13.

A um poeta visual, apuradamente visual, como Cecília Meireles, não poderia escapar o desempenho de cada ser na mecânica do mundo. Sobre a vastidão da realidade física estendem-se os seus olhos, num levantamento rigoroso da vida em todas as suas manifestações. O ser orgânico e o inorgânico, o bicho e a planta, a pedra e a luz, montanha, céu, floresta, tudo cabe no círculo enorme que dominam os olhos do contemplador. Daí certa tendência descritiva (melhor diríamos: representativa) de sua poesia, que exige a presença de elementos concretos mesmo nas peças intimistas onde se cristalizam estados anímicos.¹⁴⁹

Nos poemas publicados em *Festa*, já se evidencia a presença desses elementos apontados pelo crítico que testemunham o envolvimento da poeta com a vida e a realidade física que lhe fornecem a fonte inesgotável para seu universo lírico, ratificando a afirmação de Davi Arrigucci Jr.: “A lírica é a linguagem que dá expressão aos momentos mais densos e importantes da existência.”¹⁵⁰ Cecília Meireles necessita do mundo como matéria para suas reflexões sobre a condição humana e sobre a própria existência. Sua poesia oscila sempre entre o elemento físico e o transcendente, os quais remetem para uma reflexão de natureza filosófica.

Na verdade, antes mesmo da data mencionada por Damasceno, considerando o ano de 1922 como o marco do aparecimento da poeta, no cenário brasileiro, ela já havia publicado sua primeira obra em versos, desconsiderada, posteriormente, por ela mesma, quando organizou a seleção de poemas para a publicação da *Obra poética*, que abarca o conjunto de suas composições, conforme ficou assinalado anteriormente. É que, a partir da atitude tomada pela própria autora, oficialmente, a sua primeira obra passa a ser considerada *Viagem*, publicada em 1939, tendo sido premiada pela Academia Brasileira de Letras em 1938.¹⁵¹

Segundo Damasceno,¹⁵² com a publicação da obra mencionada, a tendência simbolista, presente em suas composições iniciais, foi perdendo forças, cedendo lugar a uma “pluralidade de motivos e à eleição de certos metros; o vocabulário típico substituiu-se por um léxico mais variado, e os preceitos espiritualistas de *pensamento filosófico, tradição e universalidade* vieram singularmente concretizar-se no menos ortodoxo dos renovadores.”

¹⁴⁹ DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, 1967, p. 22-23.

¹⁵⁰ ARRIGUCCI JR., 2002, p. 104.

¹⁵¹ DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, 1967, p. 19.

¹⁵² DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, 1967, p. 15.

A partir desse novo direcionamento e tendo em vista a premiação conferida à sua obra, na opinião do crítico, Meireles se destacava como grande poeta, tendo se distinguido como “a única figura universalizante do movimento modernista.”¹⁵³

Mesmo com a premiação obtida e comentários elogiosos por parte de alguns críticos, como ocorreu, por exemplo, com Mário de Andrade,¹⁵⁴ dentre outros analistas, o fato é que Cecília Meireles permaneceu, por muito tempo, marginalizada, não tendo sua obra recebido um estudo mais aprofundado e geral, uma vez que era considerada uma autora alienada e distante das questões sociais.

É ainda Damasceno quem chama a atenção para os equívocos da crítica em relação à poesia de Cecília, falha que ele atribui à falta de compreensão da própria matéria poética por ela trabalhada:

A natureza da matéria poética trabalhada em *Viagem* levou muitos a não poucos equívocos, dos quais o mais freqüente talvez tenha sido o de se considerar a autora mais ibérica do que brasileira. Ora, refletindo em seus versos o fruto de árdua, demorada e persistente aprendizagem, essa obra surgia entre nós num momento em que a maior parte dos poetas modernistas não se havia ainda desprendido das redes que lhes lançara a própria atividade renovadora; os vícios expressivos, o anedótico e o nacionalismo subsistiam em quase todos. Daí que o súbito rompimento do pano de boca, abrindo aos olhos surpresos um cenário de mais vastos horizontes, fosse tomado como acontecimento insólito, sem conexão com a conjuntura cultural de então.¹⁵⁵

Destaco dois aspectos das observações feitas por Darcy Damasceno que demandam maior aprofundamento. O primeiro deles corresponde à afirmação de que Cecília Meireles se apresenta como “a única figura universalizante do movimento modernista.” O outro aspecto diz respeito à época do aparecimento da obra *Viagem*, quando, segundo o crítico, no ambiente literário brasileiro, ainda subsistiam, de modo geral, nos autores, “os vícios expressivos, o anedótico e o nacionalismo.”

Trata-se de afirmações polêmicas, uma vez que, ao final da década de trinta, a revolução modernista já havia se instalado, sendo que as obras mais significativas, responsáveis pelo novo direcionamento da cultura brasileira, já tinham também sido publicadas. Acrescente-se ainda que é equivocada a percepção do crítico, ao considerar vício

¹⁵³ DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, 1967, p. 19.

¹⁵⁴ ANDRADE, 1972.

¹⁵⁵ DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, 1967, p. 19-20.

a exploração do humor por parte dos modernistas, escapando-lhe os aspectos específicos desses recursos, utilizados como instrumento de crítica às instituições.

Quanto ao fato de não considerar os representantes exponenciais do Modernismo, inseridos no cenário estético universalizante, me parece um outro erro de ótica de Damasceno. O movimento antropofágico, por si só, evidencia uma ampla abertura dos processos literários, deglutidos, transformados e exportados para além das fronteiras nacionais. A preocupação com uma abertura para a esfera universal era marcante nas várias tendências do Modernismo brasileiro.

A partir da publicação da obra *Romanceiro da Inconfidência*, em 1953, a crítica passa a lançar um olhar mais diferenciado em relação à análise da produção literária da poeta, assinalando-lhe as qualidades até então não ressaltadas. Ainda assim, o conjunto de sua obra careceu de estudos mais aprofundados.

A comemoração do centenário de nascimento da poeta, em 2001, e a realização de eventos e efemérides suscitaram o aparecimento de novos estudos, incluindo-se a publicação da obra em prosa, constituída de artigos avulsos, divulgados na imprensa carioca da época, o que permitirá outras críticas, além daquelas já existentes.

Anteriormente aos eventos mencionados, juntamente com Darcy Damasceno, no artigo que venho comentando, Leodegário A. de Azevedo Filho¹⁵⁶ é um dos poucos críticos que faz um estudo da obra de Cecília Meireles, abordando, cronologicamente e, de forma geral, cada uma das publicações da poeta. Herdeira das técnicas simbolistas, a poesia ceciliana apresenta, ainda, traços da lírica barroca de linha quevedesca, tendo em vista a presença marcante, em suas composições, do sentimento do fluir implacável do tempo, do efêmero da existência e a conseqüente angústia ante a vida.¹⁵⁷

Entretanto, é inegável que, considerando a vasta produção de Cecília Meireles, será sempre bem-vinda a realização de novos estudos e a projeção de novos olhares sobre a obra dessa importante poeta brasileira.

¹⁵⁶ AZEVEDO FILHO, 1972, p. 79-118.

¹⁵⁷ Fiz estudo sobre a fortuna crítica de Cecília Meireles, em minha Dissertação ao Curso de Mestrado, quando realizei uma abordagem da obra *Romanceiro da Inconfidência*. Cf. Castro, Marilda de Souza. *Romanceiro da Inconfidência: Um diálogo entre literatura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

2.2 A NARRATIVA EM FESTA

Além da produção poética, aparecem, nas várias edições da revista, textos narrativos de diversos autores, correspondendo a crônicas de costumes, contos e uma única novela, publicada em partes, em diversos números do periódico, constituindo a literatura folhetinesca, como era costume ocorrer no Brasil, desde o século XIX. De modo geral, tais textos não apresentam marcas de uma inovação mais significativa em relação aos processos narrativos tradicionais, conforme ocorreu com outros autores do mesmo período (como Mário de Andrade e Oswald de Andrade).

É extenso o conjunto de narrativas publicadas na revista. Só na primeira fase, em que perdurou o periódico, aparecem os textos: “Pau-dos-Ferros” de Brasília Itiberê,¹⁵⁸ “Uma noite de chuva ou Simão, diletante de ambientes” de Ribeiro Couto,¹⁵⁹ “Já vai Dedeco para os seus quarenta” de Adelino Magalhães,¹⁶⁰ “À sombra das raparigas em flor” de Barreto Filho,¹⁶¹ “Cabeça de Comarca” de Welington Brandão,¹⁶² “A balada veloz” de Henrique Abílio,¹⁶³ “Oh! os meninos” de Brasília Itiberê,¹⁶⁴ “As graças morenas” de Barreto Filho,¹⁶⁵ “Sob o olhar malicioso dos trópicos” também de Barreto Filho,¹⁶⁶ “A hora fulva” de Henrique Abílio,¹⁶⁷ “A balada tropical” do mesmo Henrique Abílio,¹⁶⁸ “Seu Jujuba mascarado” de Brasília Itiberê,¹⁶⁹ “Evohé” de Adelino Magalhães,¹⁷⁰ “Uns canários” de Andrade Muricy,¹⁷¹

¹⁵⁸ ITIBERÊ, Brasília. Pau-dos-Ferros. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 1, ago., 1927, p. 6-8.

¹⁵⁹ COUTO, Ribeiro. Uma noite de chuva ou Simão, diletante de ambientes. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 1, ag., 1927, p. 9-10.

¹⁶⁰ MAGALHÃES, Adelino. Já vai Dedeco para os seus quarenta. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 4.

¹⁶¹ BARRETO FILHO. À sombra das raparigas em flor. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 9.

¹⁶² BRANDÃO, Welington. Cabeça de Comarca. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 10; n. 3, dez., 1927, p. 15; n. 4, jan., 1928, p. 15-16; n. 6, mar., 1928, p. 16; n. 7, abr., 1928, p. 21-23; n. 8, mai., 1928, p. 23-24; n. 10, jul., 1928, p. 23-24; n. 12, set., 1928, p. 22-24.

¹⁶³ ABÍLIO, Henrique. A balada veloz. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 11-15.

¹⁶⁴ ITIBERÊ, Brasília. Oh! os meninos. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 3, dez., 1927, p. 2.

¹⁶⁵ BARRETO FILHO. As graças morenas. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 3, dez., 1927, p. 13.

¹⁶⁶ BARRETO FILHO. Sob o olhar malicioso dos trópicos. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 4, jan., 1929, p. 8-9.

¹⁶⁷ ABÍLIO, Henrique. A hora fulva. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 4, jan., 1928, p. 10.

¹⁶⁸ ABÍLIO, Henrique. A balada tropical. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 5, fev., 1928, p. 2-4.

¹⁶⁹ ITIBERÊ, Brasília. Seu Jujuba mascarado. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 5, fev., 1928, p. 6-9.

¹⁷⁰ MAGALHÃES, Adelino. Evohé. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 5, fev., 1928, p. 15.

¹⁷¹ MURICY, Andrade. Uns canários. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 7, abr., 1928, p. 5-7.

“Dedeco, discípulo amado de Tranquilino” de Adelino Magalhães,¹⁷² “Volta à cidade adolescente” de Andrade Muricy¹⁷³ e “A balada em mi menor” de Henrique Abílio.¹⁷⁴

Sobressaindo de todo esse conjunto de textos, considero merecedores de análise dois contos de Adelino Magalhães, devido à surpresa que causam no leitor, uma vez que se desviam dos processos narrativos tradicionais que são, em geral, utilizados pelos outros autores com publicações na revista.

Integrante do grupo de *Festa*, Adelino Magalhães se destaca, no grupo, pelos aspectos inovadores que confere à linguagem e à própria estrutura narrativa. E, apesar do fato mencionado, sua contribuição não foi considerada na configuração do novo direcionamento que tomou a literatura brasileira, a partir do movimento modernista, representado na Semana de Arte Moderna. E, até hoje, a obra desse contista está aguardando um estudo específico para que venha a ocupar o lugar que lhe é devido na historiografia literária brasileira.

Antes mesmo da Semana de Arte Moderna, considerada o marco inicial da revolução modernista no Brasil, Adelino Magalhães já havia publicado algumas coletâneas de contos, sendo que a primeira das referidas publicações data de 1916. Sua narrativa foi desconsiderada pela crítica de ontem e de hoje, estando a exigir novos estudos e novos olhares, no contexto da pós-modernidade.

2.2.1 A CONTRIBUIÇÃO DE ADELINO MAGALHÃES EM *FESTA*

Na revista *Festa*, aparecem dois contos de Adelino Magalhães nos quais a personagem central é a mesma, Dedeco. O primeiro deles intitula-se “Já vai Dedeco para os seus quarenta”¹⁷⁵ e o outro, “Dedeco, discípulo amado de Tranquilino”,¹⁷⁶ que integra a obra *Tumulto da vida*, publicada em 1920. Correspondem a textos de fixação de caracteres e

¹⁷² MAGALHÃES, Adelino. Dedeco, discípulo amado de Tranquilino. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 9, jun., 1928, p. 11-16.

¹⁷³ MURICY, Andrade. Volta à cidade adolescente. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 11, ago., 1928, p. 5-7.

¹⁷⁴ ABÍLIO, Henrique. A balada em mi menor. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 11, ag., 1928, p. 9-15.

¹⁷⁵ MAGALHÃES, Adelino. Já vai Dedeco para os seus quarenta. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 4.

¹⁷⁶ MAGALHÃES, Adelino. Dedeco, discípulo amado de Tranquilino. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 9, jun., 1928, p. 11-16. Esse mesmo conto já havia sido publicado antes, na revista *América Latina*, n. 3 e 4, out.-nov., 1919, p. 233-247. Comparando-se as duas edições, observam-se algumas alterações entre elas, tendo havido acréscimo de pequenos trechos na edição de *Festa*. O conto também integra a obra *Tumulto da vida*, publicada em 1920.

comportamento de personagens, destacando-se Dedeco, desde o início da narrativa. Em ambos os contos, o enredo é insólito, não havendo propriamente um fio condutor da trama em torno de cujas ações agiriam as personagens, evoluindo para um clímax e o conseqüente desfecho, como na narrativa tradicional.

Em “Já vai Dedeco para os seus quarenta”, a idéia central vem implícita no próprio título: a personagem completa quarenta anos e caminha, nessa direção, como se fosse impelida pela força das circunstâncias. Configura-se o drama humano ante o fluir implacável do tempo. A personagem é focalizada como vítima dessa situação, apesar da homenagem que lhe é prestada pelo “velho Policarpo” à qual, entretanto, Dedeco se furta, ouvindo, com displicência, “a falação aniversária do Mestre”.

No conto, “Dedeco, discípulo amado de Tranquilino”, a estrutura narrativa é semelhante à do conto anterior: o texto é dividido em blocos, a narração é feita por um narrador heterodiegético¹⁷⁷ e os recursos inovadores estão igualmente presentes como no conto anteriormente mencionado, surpreendendo o leitor que acompanha a caracterização contraditória de Dedeco.

Desde os primeiros movimentos da narrativa, o olhar do narrador vai traçando, em flashes, aspectos da personalidade de Dedeco. Paralelamente, destaca-se o traço insólito e contraditório da linguagem, bem como o início de um processo de desnudamento da hipocrisia vigente na sociedade. O trecho que se segue é lapidar:

Dedeco vai ficando desses homens aos quais a gente acha demais na vida, e dos quais quando se vão, além do agradável sensacional, que há em toda a morte, do “menos um” de instintivo desafogo que a gente sente no seu egoísmo animal – há ainda a redentora satisfação de se haver ido uma coisa aborrecida, de tanto vista!... de tanto usada!¹⁷⁸

A consciência da personagem, em relação aos conceitos vigentes ao seu redor, leva-a a um estado de súbita tristeza que, entretanto, não perdura, uma vez que “bem em relação a outrem, já experimentara a sensação desasfíxiante e quase vitoriosa de ‘ver ir-se embora mais este...’!”¹⁷⁹

A narrativa se desenvolve, sem lastro de enredo para sustentá-la. O texto se constrói a partir de quadros desconexos. A figura central de Dedeco movimenta o cenário,

¹⁷⁷ REIS; LOPES, 2002, p. 262-265.

¹⁷⁸ MAGALHÃES, Adelino. Dedeco, discípulo amado de Tranquilino. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 9, jun., 1928, p. 11a.

¹⁷⁹ MAGALHÃES, Adelino. Dedeco, discípulo amado de Tranquilino. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 9, jun., 1928, p. 11a.

sendo caracterizada de forma gradativa, em traços descontínuos. A própria organização visual dos dois textos determina a fragmentação, uma vez que os contos se dividem visivelmente em blocos separados, estrutura que se mantém, nas publicações do conto focalizado, nos três suportes pelos quais passou. Algumas observações acerca da personalidade da personagem atentam contra os limites do senso comum, como na cena:

Deu agora Dedeco para negar o gênio, pretextando que a criação, que se dá como característica do gênio, é o maior absurdo imaginável!...
Tudo que o gênio “cria” já existe na natureza! É tão sabido como todas as grandes verdades, que são sempre preciso repetir!...
Que é pois um gênio? Um devassador feliz e muitas vezes casual, inconsciente, de novos continentes?¹⁸⁰

As questões colocadas pelo narrador permanecem insolúveis. Fecha-se cada quadro narrado e a narrativa prossegue em saltos. Também as articulações entre as cenas narradas não se estabelecem no âmbito da linguagem convencional. O leitor tem de buscá-las em outra instância, abandonando o conforto do hábito para mergulhar-se num processo de desconstrução da lógica convencional, elaborando outros arranjos que possam conectar as pontas das idéias as quais permanecem em dispersão, em contínuo deslizamento no corpo da narrativa. Todo o texto se constrói a partir desse processo de fuga ao sentido acabado e racional. Cito apenas mais um exemplo dos mais expressivos:

Portanto Dedeco entra nas perfumarias...
Admite-as...
O que ele não admite são os barbeiros e os engraxates, frivolisísimos vadios: são os “chauffeurs” e os “garçons d’hotel”, importunos ou zombeteiros, e os livreiros que são “caftens” do espírito.
E quando um desses indivíduos, num isolamento amigo, lhe fala das necessidades da família e na dureza do ganha-pão, Dedeco se admira de como vai sombreando seu ânimo e apiedando dum monstro, como o tal!...
Oh! mas a dor humana é tão sagrada para Dedeco!... tão catedralescamente venerável!¹⁸¹

O trecho citado integra um dos quadros em que se estrutura o conto. Embora se inicie com um conector que direciona para um pensamento conclusivo, em relação ao raciocínio imediatamente anterior, não é o que, na verdade, ocorre. A personagem escapa a qualquer molde e sua trajetória se detém, esbarrando na impossibilidade de coerência,

¹⁸⁰ MAGALHÃES, Adelino. Já vai Dedeco para os seus quarenta. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 2, nov., 1927, p. 4.

¹⁸¹ MAGALHÃES, Adelino. Dedeco, discípulo amado de Tranquilino. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 9, jun., 1928, p. 11b.

frustrando o processo de busca do significado único por parte do confortável leitor, instalado em esquemas mentais rígidos.

Há uma desarmonia geral no comportamento de Dedeco, predominando, em toda a narrativa, o dado inesperado e situações que aparentam ilogicidade e recusa a um sentido imediato. Paralelamente ao tom humorístico e desprezioso, oculta-se um processo de reflexão que remete não só à condição de Dedeco como também à condição da própria sociedade. Desnorteante, a narrativa se desenvolve, multiplicam-se os significantes, predominando a sensação de abandono da personagem em um mundo degradado. Dedeco se vê só, entregue ao seu próprio drama do qual se sente refém, não havendo qualquer possibilidade de escape.

Simultaneamente à fixação do perfil de Dedeco, vai sendo traçado também, no conto, o perfil da cidade a qual a personagem não ama, embora, contraditoriamente, sinta um vazio quando dela está ausente. A cidade, configurada pelo narrador, beira ao grotesco e a linguagem explorada sugere velocidade expressional, manejada com competência de mestre.¹⁸²

Na seqüência dos quadros, Dedeco informa desconsiderar a arte que “é sempre fútil” e não tem nenhuma utilidade. Não crê na amizade, “nem na de Tranquilino ele cria...” Não crê na democracia, “não ama de pensar no futuro”, “ama o sensacional” e sente “a nostalgia de si mesmo”. Toda a dinâmica da sociedade, seus preconceitos são alvo da crítica irônica de Dedeco, direcionada pelo olhar atento do narrador.

Naturalmente, ao selecionar, como alvo de sua crítica, determinadas situações encontradas no comportamento social, o autor tende a evidenciar o pragmatismo utilitarista característico da sociedade capitalista que desconsidera as atividades que não geram lucro imediato, como a arte, dentre outros valores. Como consequência dessa estrutura social, o ser humano se perde “de si mesmo”, mergulhando numa aventura imediatista que não preenche suas necessidades.

Tranquilino que, a princípio, é caracterizado como mestre de quem Dedeco é o discípulo amado, na evolução da narrativa, se superpõe à figura do pai e o próprio narrador se sobrepõe à figura de Dedeco. O monólogo interior segue num crescendo, arrastando em turbilhão os pensamentos mais variados e incongruentes. Questões de ordem moral, política, filosófica, religiosa e literária são abordadas em expressão veloz, sem nenhum interesse de aprofundamento. Dedeco prossegue sua trajetória, “sem a consciência de si mesmo”, alegoria

¹⁸² MAGALHÃES, Adelino. Dedeco, discípulo amado de Tranquilino. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 9, jun., 1928, p. 13b-14a.

do próprio “conflito entre o ser físico que herdou, cheio do abafado preconceito cristão e o ideal pagão de gozar a vida em toda a sua plenitude, ao pleno sol dos sentidos libertos!”¹⁸³

Em ambos os contos, o final da narrativa se ajusta ao contexto da modernidade, onde predominam a angústia existencial, o drama do ser, envolvido em conflito, desgarrado no mundo, entregue a sua própria fragilidade e angústia.

Não há, na narrativa adeliniana, nenhum indício da existência de uma força transcendental que pudesse vir em socorro desse ser oprimido e fragilizado. A sensação que se experimenta, ao final do conto, é de um vazio que se, de um lado, causa angústia, de outro, provoca, simultaneamente, uma atitude de reflexão ante as questões existenciais.

A partir da análise dos dois contos, chego à conclusão de que estou diante de textos que operam significativa inovação nos processos literários vigentes. Outras articulações devem ser buscadas na construção do sentido, sempre deslizante, nos textos focalizados que evidenciam um processo de desconstrução agressivo no plano da linguagem.

Fazendo uma síntese dos aspectos inovadores, presentes na narrativa adeliniana, tomando, como base, sobretudo, os dois contos comentados, destaco os seguintes pontos: narrativa fragmentada, enredo insólito, desconstrução do sentido acabado e coerente, instalação da incoerência e contradição, emprego da ironia como recurso crítico, direcionado às convenções e à hipocrisia da sociedade, e exploração do monólogo interior.

Os aspectos assinalados suscitam uma reflexão sobre a maneira como a crítica enfocou a obra de Adelino Magalhães.

2.2.2 A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE ADELINO MAGALHÃES

Dentre os companheiros de *Festa* que se manifestaram em relação à obra de Adelino Magalhães, destaco Tasso da Silveira,¹⁸⁴ Andrade Muricy¹⁸⁵ e Murilo Araújo.¹⁸⁶ Nos artigos redigidos, esses autores apontam alguns aspectos que poderiam ter conferido à obra adeliniana o passaporte de entrada para integração no movimento modernista, que imprimiu

¹⁸³ MAGALHÃES, Adelino. Dedeco, discípulo amado de Tranquilino. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 9, jun., 1928, p. 16b.

¹⁸⁴ SILVEIRA, Tasso da. Adelino Magalhães. In: VITOR *et al.*, 1947, p. 34-40. Este artigo foi publicado anteriormente na obra *A igreja silenciosa*, edição de 1922.

¹⁸⁵ MURICY, Andrade. Adelino Magalhães. In: VITOR *et al.*, 1947, p. 48-51. Trata-se de trecho do artigo de Andrade Muricy, extraído da obra *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1936.

¹⁸⁶ ARAÚJO, Murilo. Adelino Magalhães. In: VITOR *et al.*, 1947, p. 66-67. Trata-se de fragmento extraído do segundo tomo de *Obras Completas*, 1946.

um novo direcionamento à literatura brasileira. Constituindo textos independentes, publicados em órgãos de imprensa da época, os artigos dos mencionados autores, juntamente com outros, redigidos posteriormente, com finalidade específica, passaram a integrar a obra *O precursor Adelino Magalhães*,¹⁸⁷ organizada em homenagem ao contista brasileiro pelo transcurso de seus sessenta anos.

Em geral, os referidos textos explicitam os aspectos relevantes que os seus respectivos autores percebiam na narrativa adeliniana cujas características básicas podem ser sintetizadas nos seguintes termos: complexidade do processo narrativo, tendência acentuada para a invenção de neologismos, conteúdo narrativo expressando densa humanidade e vida, forte poder de evocação, linguagem “radicalmente, violentamente nua”.¹⁸⁸ Para os autores mencionados, tendo em vista os traços originais identificados em sua narrativa, Adelino Magalhães é considerado um precursor em relação às inovações, processadas nas letras brasileiras, a partir do advento do Modernismo.

Entretanto as observações desses autores não foi suficiente para direcionar favoravelmente a narrativa adeliniana, inserindo-a no circuito modernista, ainda em sua fase de gestação. Paralelamente aos comentários positivos, houve críticas negativas, feitas, sobretudo, por um autor que era respeitado à época, Alceu Amoroso Lima. Esse fato ocorreu em artigo publicado na imprensa e datado de 1920,¹⁸⁹ focalizando o conto de Adelino Magalhães, intitulado “O clíster”, incluído na obra *Casos e impressões* de 1916.

No referido artigo, depois de considerar as qualidades do escritor, apontando nele o talento, na busca da verdade, e a sinceridade, em arte, Amoroso Lima passa a fazer observações contundentes a respeito do conto mencionado anteriormente, afirmando que o autor, ao considerar-se a si mesmo “Paladino da verdade e escravo da sinceridade, como pretende ser, introduz na sua arte os piores germes de dissolução e artifício.”¹⁹⁰

A crítica de Amoroso Lima vai tomando proporções mais intensas, na medida em que passa a analisar diretamente a obra do autor: “É flagrante, nos contos do Sr. Adelino Magalhães, o limite entre a natureza e o naturalismo e se, na maioria deles, não consegue este vencer aquela, raro é que se possa gabar de imune desse elemento de escolástica pueril.”

O crítico tece considerações sobre o conceito da verdade que, em sua opinião, é traída por Adelino. E o comentário se torna mais direto:

¹⁸⁷ VITOR, Nestor *et al.*, 1947.

¹⁸⁸ SILVEIRA, Tasso da. Adelino Magalhães. In: VITOR *et al.*, 1947, p. 35.

¹⁸⁹ LIMA, 1948, p. 183-188. Como o próprio autor esclarece, no prefácio, o presente volume engloba os artigos publicados em órgãos da imprensa, no período de 1919 a 1925 e ainda inéditos em livro. Em nota de rodapé, consta o ano de 1920 como a data de publicação do artigo na imprensa.

¹⁹⁰ LIMA, 1948, p. 184.

Há uma ingênua enfatuação nos extremos a que o Sr. Adelino Magalhães leva a verdade, esquecido de que lhe está sendo infiel. Escrever com todas as letras nomes e frases pornográficas ou vulgarmente imorais, colocar os homens em posturas ridículas, exhibir pavorosas e uniformes corrupções ou deformações físicas, banir da arte, como inexistente, toda a delicadeza ou mistério, é trair a verdade, falsear a vida.¹⁹¹

Direcionando o alvo da sua crítica mais especificamente para o conto “O clíster”, Amoroso Lima afirma que, nele, a verdade seria contemplada se, para elaborá-lo, o autor tivesse se espelhado no seu primeiro conto, “Um prego! Mais outro prego!...” – que o crítico considera o melhor do livro. O artigo focalizado é longo e a crítica se desdobra em novas considerações que dizem respeito a um critério de análise discutível, uma vez que utiliza princípios éticos no julgamento de uma obra estética.

Lendo o conto, objeto de crítica tão negativa, percebo que os paradigmas de avaliação utilizados por Amoroso Lima são problemáticos, uma vez que conferem à arte uma função moral e ética da qual ela não pode ficar prisioneira. Sem dúvida, a crítica dirigida por um autor de prestígio à obra do contista brasileiro, anteriormente à revolução modernista, terá influenciado, de forma decisiva, para a marginalização da mesma, ignorada pelos próprios reformistas de São Paulo.

Por iniciativa de seus amigos, a obra de Adelino Magalhães foi toda reunida e publicada em dois volumes, ao final da década de 40. Naquela ocasião, Eugênio Gomes¹⁹² lança um novo olhar sobre os processos narrativos inovadores, utilizados por Adelino Magalhães, desde a primeira publicação, datada de 1916. Gomes constata que, apesar dos traços renovadores por ela apresentados, permaneceu marginalizada, não recebendo, por parte da crítica de ontem e de hoje, o estudo que a sua complexidade exigia e está ainda a exigir. O crítico utiliza para o escritor brasileiro o mesmo epíteto de “ilha” usado, segundo ele, por Thibaudet, na caracterização de James Joyce por sua narrativa singular.¹⁹³ Afirma que, para ter acesso à obra de Magalhães, o leitor necessita de mostrar coragem a fim de enfrentar o que ele chama de “lodo da vida” que se encontra nela impregnado, acrescentando:

Não há realmente meio termo na obra de Adelino Magalhães, o que explica as diferentes reações que ela provocou entre os nossos críticos. Há, nessa

¹⁹¹ LIMA, 1948, p. 184.

¹⁹² GOMES, Eugênio. Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental. In: MAGALHÃES, 1963, p. 51-70. Cumpre esclarecer que o mesmo texto aparece publicado na primeira edição das obras completas de Adelino Magalhães, 1º v., p. VII-XXXIII, 1946.

¹⁹³ THIBAUDET, *apud* GOMES, Eugênio. Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental. In: MAGALHÃES, 1963, p. 51.

obra, um áspero caráter de documento em bruto, a exhibir o *status nascens* de uma criação obscura, mas irreprimível e vigorosa, que não pode ser assimilada pelo leitor que não se decida a abrir mão de um ou outro preconceito estabelecido pelo hábito. As inovações que Adelino destemerosamente lançou com a sua obra não correspondem às tendências da literatura convencional, sendo portanto compreensível que ela tenha sido objeto de repulsa e desagrado, até porque alguns críticos de maior influência, cuja opinião podia despertar o interesse do nosso mundo letrado, não parece terem feito qualquer esforço para a compreender. E é tão fácil e cômodo recusar o que não consulta às exigências do nosso gosto pessoal!... Julgaram-na sumariamente por sua exterioridade insociável e até certo ponto inconveniente segundo as leis estabelecidas da moral e da estética, sem se aperceberem talvez de que essa obra é daquelas que, pela revelação de um raro fenômeno de ordem psicológica, exigem antes compreensão do que julgamento. Por assim entender, desde o primeiro momento, pôde o crítico Andrade Muricy reabilitar a crítica brasileira com a sua penetrante introdução à obra de Adelino Magalhães em *A Nova Literatura Brasileira*, publicada em 1936.¹⁹⁴

Na seqüência de suas observações, Gomes defende a originalidade do contista brasileiro, considerando que, por sua intuição, coloca-se, de forma paralela, junto às tendências inovadoras que ocorriam na Europa e, “em alguns casos, antecipando-se às mais significativas obras estrangeiras portadoras de um novo espírito”,¹⁹⁵ no início do século XX.

O crítico brasileiro defende a tese da originalidade e do caráter precursor de Adelino Magalhães, com base, segundo informa, em várias conversas com o escritor, quando se convenceu de que ele desconhecia as obras inovadoras de autores europeus publicadas àquela época, descartando, portanto, qualquer possibilidade de influência sobre o autor brasileiro. Na defesa de seu ponto de vista, faz outras observações convincentes.

Após delimitar o período de aparecimento das chamadas grandes obras da revolução estética européia, entre os anos de 1913 e 1922, informa que as obras mais significativas de Adelino Magalhães são publicadas exatamente no período entre os anos de 1916 e 1926, coincidindo, pois, com o grande momento de fermentação da nova narrativa. Para o crítico, esse fato só deve ser visto como mera coincidência, uma vez que, em sua avaliação, seria impossível admitir que Magalhães estivesse, naquela época, em dia com as surpreendentes transformações de procedimentos literários que então se gestavam na Europa.

¹⁹⁴ GOMES, Eugênio. Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental. In: MAGALHÃES, 1963, p. 51.

¹⁹⁵ GOMES, Eugênio. Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental. In: MAGALHÃES, 1963, p. 52. Para fortalecer suas observações, o crítico delimita o período entre os anos de 1913 e 1922, inserindo nele as obras publicadas que tiveram maior repercussão, citando-as na seqüência cronológica: “1913, *Du Côté de Chez Swann* (Proust) e *Suns and Lovers* (D. H. Lawrence); 1915, *Pointed Roofs* (Dorothy Richardson); 1922, *Ulysses* (James Joyce) e *Jacob’s Room* (Virginia Wolf).” p. 52.

O monólogo interior, a técnica do fluxo de consciência vão constituir os processos preferenciais da narrativa adeliniana na opinião de Gomes, antes mesmo que essa técnica estivesse divulgada no Brasil. Insistindo no traço precursor da narrativa de Magalhães, pelo menos no território brasileiro, Eugênio Gomes comenta que a teoria bergsoniana da “duração real” já se encontrava presente, nas primeiras composições adelinianas de 1916. Considera corajosa a obra introspectiva desse contista brasileiro.

Para ele, também a linguagem de Adelino exige um estudo minucioso, devido às distorções que o escritor impõe aos processos lingüísticos tradicionais, ocorrendo uma evidente rebeldia contra os referidos processos estéticos. Inova a linguagem ainda a partir de invenções ousadas, em busca da síntese e do sentido imediato, com o intuito de acelerar o pensamento e tornar a expressão mais vigorosa. O vitalismo, que decorre dessa materialização do pensamento, é recorrente na narrativa adeliniana. É própria também de seu estilo a linguagem telegráfica que acelera a expressão.

Diante da avaliação da obra de Adelino Magalhães, feita por seus contemporâneos e, posteriormente, por Eugênio Gomes, no final da década de 40, estou convencida de que a narrativa de Adelino, conforme pude demonstrar, apresenta inovações tanto na estrutura narrativa quanto no nível da linguagem, o que sinaliza para a necessidade de uma análise mais aprofundada de sua obra e para novas considerações da mesma, no âmbito da historiografia literária brasileira.

3 LA CRUZ DEL SUR: REPRESENTAÇÃO DO CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL

El espíritu conciliador del acuerdismo pudo propiciar el eclecticismo pero supuso además un filtro de todo intento desinstitucionalizador.¹⁹⁶

¹⁹⁶ ACHUGAR, Hugo. Letras. La década del veinte: vanguardia y batllismo el intelectual y el Estado. In: D'ELÍA *et al.*, 1987, p. 112.

3.1 CONTEXTO POLÍTICO

As revistas especializadas uruguaias de literatura e arte, que circularam em Montevideu, nas primeiras décadas do século XX, constituem importante material para o estudo da cultura daquele país. Nos dias atuais, em que é notória a prioridade dada à pesquisa em arquivos, a consulta às fontes primárias se reveste de importância maior, uma vez que tal acervo se constitui em documento que, à luz do presente, elucida o passado.

Gerardo Caetano¹⁹⁷ traça um quadro político-histórico da sociedade uruguaia, apresentando um retrato do país que, ao final do século XIX, já correspondia a uma imagem mitológica, manifestando-se em atitude que caracterizava o “orgulho nacional”, baseado nas freqüentes referências históricas aos heróis nacionais, dentre outros símbolos de sua tradição política.¹⁹⁸ Como fica dito, no texto, o objetivo do historiador era o de comparar a imagem de “Uruguay feliz”, predominante nos anos vinte, com a realidade posterior do país, mergulhado em crise econômica e política e as conseqüências dessa crise, na instância social.

Segundo o historiador, no início do século XX, a modernização política se acelerara, graças à implementação parcial do projeto idealizado pelo Presidente José Batlle y Ordoñez. O texto de Gerardo é esclarecedor, uma vez que apresenta, numa visão panorâmica, os aspectos básicos que constituíram o sistema político uruguaio, bem como a sua dinâmica de funcionamento, implantados no país, durante as três primeiras décadas do novo século. Cumpre ressaltar a importância do projeto reformista proposto por Batlle que, mesmo alterado em seus princípios básicos, teve algumas propostas implementadas, durante o período em que o partido Colorado se manteve no poder.

3.1.1 O PROJETO POLÍTICO DE JOSÉ BATLLE Y ORDOÑEZ

A implementação apenas parcial do mencionado projeto deveu-se à desconfiança manifestada pelas classes hegemônicas que não viam com bons olhos a abertura à possibilidade de representação e conseqüente participação das classes populares no poder. A classe patricia uruguaia, com sua desconfiança, vigilância permanente, atuação e manobras,

¹⁹⁷ GERARDO, Caetano. El Uruguay político en los años 20. In: D'ELÍA *et al.*, 1987, p. 13-25.

¹⁹⁸ GERARDO, Caetano. El Uruguay político en los años 20. In: D'ELÍA *et al.*, 1987, p. 13.

conseguiu impor um bloqueio eficaz ao “reformismo batllista”. Dessa forma, o projeto de Batlle, considerado avançado e modernizador, na prática, mostrou-se pouco eficaz, pois não foi capaz de atender os interesses da sociedade em seu conjunto, submetendo-se à manipulação das minorias privilegiadas.

Um dos aspectos relevantes, destacado pelo historiador,¹⁹⁹ diz respeito à contradição instalada na estruturação partidária existente no país, uma vez que o bipartidarismo existente não passava de ficção. Em sua dinâmica de funcionamento, configurava-se de fato uma organização pluripartidarista que exibia toda a contradição existente no sistema político vigente. No interior dos próprios partidos, surgiam desentendimentos que provocavam a fragmentação interna e o aparecimento de subgrupos e subdenominações do partido.

A nova *Carta Constitucional*, a segunda a existir no país, aprovada em plebiscito em 1917, só entra em vigor em 10 de março de 1919. Seu texto continha propostas democráticas avançadas, considerando-se que, em linhas gerais, estabelecia a separação entre a igreja e o Estado, garantia o sufrágio universal masculino e o voto secreto. O mais inovador é que previa ainda, na administração estatal, o critério de representação proporcional da sociedade, criando uma estrutura de governo bicéfalo, constituído pelo Presidente da República, eleito pelo voto, em sufrágio universal, e por um Conselho Nacional de Administração que se encarregava de cuidar da política econômica, financeira e da instrução pública, dentre outras funções.

Os especialistas da área são unânimes em afirmar que o artigo 100 da *Carta Constitucional* previa uma medida avançada e democratizante, correspondendo a um dispositivo estratégico que possibilitava a co-participação mais direta da sociedade, na instância governamental, através da proposta, inspirada no projeto de Batlle, de criação de um sistema colegiado que passava a co-governar, atuando de forma efetiva, na tomada de decisões, prevendo mesmo a inclusão de representantes das classes populares. Toda a sociedade, através de seus órgãos colegiados, era chamada a participar desse moderno e avançado processo de co-gestão administrativa. A sociedade mostrava-se apta a discutir e tomar decisões que viriam ao encontro de seus interesses.

¹⁹⁹ Com base nas observações do historiador, conclui-se que o sistema bipartidarista era apenas aparente, uma vez que, na estrutura interna do Partido Colorado, por exemplo, instauravam-se divergências e interesses tão distintos que provocavam divisões significativas e subdenominações do próprio partido, assinalando as contradições internas, decorrentes da influência política da classe alta. Assim é que o Partido Colorado apresentava subdenominações, tais como o Batllismo, o Riverismo, o Vierismo, o Herrerismo, o Terrismo, segundo as diversas facções que se formavam em seu interior.

Nesse contexto político, criou-se a imagem de que a sociedade uruguaia constituía uma comunidade onde vigorava um sistema político avançado e democrático, responsável pela ocorrência de um alto índice de desenvolvimento, destacando-se a região no contexto geral da América Latina. A marca de país privilegiado era retratada, a partir de metáforas e expressões que traduziam, de forma sintética e precisa, a idéia pretendida, como observam alguns estudiosos, citando as referidas expressões: “Uruguai feliz”, “Suíza de América”, “Atenas del Plata”, “país de las vacas gordas”,²⁰⁰ que foram largamente utilizadas na referência à moderna república, formando-se mesmo um estereótipo.

Aprofundando o estudo da cultura uruguaia, a partir da leitura de textos de historiadores e críticos literários, constato que havia muito de mito construído em torno da imagem do país com alto índice democrático onde a sociedade conseguia concretizar suas aspirações e participar da gestão governamental através de órgãos colegiados representativos. Entretanto, na realidade, a proposta reformista do Presidente José Batlle não teria se efetivado em termos desejáveis, como assinala Arteaga.²⁰¹

3.1.2 MANOBRAS E CONTRADIÇÕES NA DINÂMICA POLÍTICA

José Batlle y Ordoñez, membro do partido Colorado, foi eleito Presidente da República da Banda Oriental do Prata para dois mandatos, em períodos alternados. No primeiro mandato, governou o país durante os anos de 1903 a 1907, retornando ao governo no ano de 1911 e se mantendo no poder até o ano de 1915. Entre um mandato e outro, elegeu-se Presidente Claudio Williman, que havia sido Ministro durante a gestão de Batlle, comandando o país de 1907 a 1911. Como informa Juan Pedro Arteaga,²⁰² durante o mandato de Williman, embora o período tenha sido de prosperidade, houve uma pausa na implementação do “projeto reformista”, até que, em 1911, novamente José Batlle é eleito Presidente, obtendo aprovação unânime da Assembléia Geral.

Em seu segundo mandato, o estadista tem a oportunidade de implementar, parcialmente, seu projeto humanista de base liberal democrata, tendo como meta a participação dos diversos segmentos da sociedade, no processo político, através de um

²⁰⁰ GERARDO, Caetano. El Uruguay político en los años 20. In: D’ELÍA *et al.*, 1987, p. 13.

²⁰¹ ARTEAGA, 2000, p. 122-223.

²⁰² ARTEAGA, 2000, p. 135.

sistema de representação colegiada, de influência suíça. Embora o “projeto reformista” de Batlle não tenha sido executado na íntegra, o período de seu governo foi de grande prosperidade para o Uruguai. Entre os anos de 1911 e 1913, observou-se o chamado “impulso batllista”, responsável por um avanço significativo da sociedade uruguaia. Nos anos seguintes, a crise financeira mostrou a dependência da economia uruguaia, impondo um freio a muitas medidas previstas no projeto.

Também o problema do latifúndio foi tratado de forma moderada, em relação ao “projeto reformista” que previa uma política aberta ao desenvolvimento da agricultura. Outro ponto inovador de sua reforma, certamente o mais ousado, diz respeito à formação colegiada e a co-participação direta, no poder executivo, dos organismos de representação da sociedade.²⁰³ A proposta colegialista de Batlle é divulgada em 1913. Entretanto o Presidente encerrou seu segundo mandato sem conseguir implantar suas reformas efetivamente, uma vez que a convocação da Convenção Constituinte foi bloqueada pelo Senado, a partir do apoio de uma ala dissidente do Partido Colorado que se opunha à representação colegiada, formando um subgrupo dentro do próprio partido, configurando-se uma das contradições do sistema político uruguaio.

Após o segundo mandato de José Batlle y Ordoñez, foi eleito o candidato também colorado, Feliciano Viera, assumindo a presidência do país a primeiro de março de 1915. Continuou com a política de seu antecessor, realizando importantes mudanças na legislação, beneficiando os trabalhadores, através de dispositivos legais, que proporcionavam a eles condições de bem-estar, como a redução da jornada de trabalho para oito horas, dentre outras medidas protetoras da classe.

Entretanto, ao final de 1915, foi sancionada a lei que normatizava a eleição para a Convenção Constituinte, realizada em 30 de julho de 1916, obtendo maioria de votos o Partido Nacional que fazia oposição ao Partido Colorado. A crise econômica, ocorrida no período entre 1913 e 1916, provocou uma atitude de radicalização contra as reformas e funcionou como um freio ao “projeto batllista”. Também a criação da Federação Rural, por parte dos grandes proprietários de terra, fortaleceu o freio às reformas.

A derrota sofrida pelo partido Colorado, em 30 de julho de 1916, na composição da Convenção Constituinte, vai corresponder à derrota do reformismo radical, e o Presidente Viera, embora pertencesse ao partido Colorado e fosse defensor das reformas, viu-

²⁰³ ARTEAGA, 2000, p. 143 *et seq.* O traço mais democrático do batllismo correspondia à representação colegiada, composta de nove membros dentre os quais dois eram escolhidos pelo legislativo e sete, eleitos diretamente pelo povo. A contradição do sistema colegialista residia no fato de que sua estrutura visava a perpetuar o Partido Colorado no poder, provocando reação da ala conservadora.

se pressionado a mudar o modelo político, introduzindo um “Alto” na legislação, que funcionou como um freio às reformas previstas no projeto.

A vigência da nova Constituição correspondeu ao período que vai de 1919 a 1933, quando ocorreu o golpe de Estado, praticado pelo então Presidente, também colorado, Gabriel Terra, que dissolveu o Parlamento e o Conselho Nacional de Administração, passando a governar com plenos poderes. O regime de exceção, embora tenha perdurado apenas por um ano, provocou um trauma na sociedade uruguaia, devido à ruptura de uma tradição legalista e democrática no país.

Nesse cenário político de disputas entre grupos e tendências, no sentido de defender os respectivos interesses e obter a legalização dos mesmos, também o panorama cultural se modifica, sofrendo influências de todo o jogo que se manifestava naquele contexto sociopolítico. À época, o movimento das vanguardas européias repercutia no país, provocando, também no âmbito cultural, mudanças e adaptações importantes.

3.2 A REPERCUSSÃO DAS VANGUARDAS NO URUGUAI

É complexo o estudo das vanguardas que surgiram inicialmente na Europa e repercutiram, posteriormente, nos países da América Latina. Uma das dificuldades que se apresenta ao pesquisador da área consiste na tentativa de estabelecer o conceito de vanguarda em si. Refletindo sobre a questão, no intuito de analisar a ocorrência do movimento de renovação artística no Uruguai, José Pedro Díaz²⁰⁴ constata a existência de duas tendências inovadoras, verificadas no início do século XX, em âmbito mais amplo, que ele caracteriza como vanguarda, atribuindo traços diferenciados a cada uma delas.

Aprofundando a discussão e referindo-se a seu país, Díaz configura a década de vinte como um período criativo e feliz para o Uruguai que corresponde ao aparecimento, no âmbito da literatura, de uma tendência nova, renovadora e mesmo audaz, sucedendo ao Modernismo.²⁰⁵ Tal tendência mostra-se, ao mesmo tempo, inovadora e também ligada à exploração de aspectos da tradição, sobretudo de traços relacionados ao elemento nacional.

²⁰⁴ DÍAZ, José Pedro. Las letras. In: D'ELÍA *et al.*, 1987, p. 87-97.

²⁰⁵ TORRE, 1972, p. 24. O crítico fixa o ano de 1907 como término do Modernismo. Lembro que a estética modernista corresponde à tendência que se desenvolveu na Espanha e na América Latina ao final do século XIX e início do XX. No Brasil, como se sabe, o termo Modernismo é empregado para caracterizar o movimento artístico que provocou uma mudança radical nos fundamentos estéticos, sendo seu ponto alto a Semana de Arte Moderna de 1922.

Cita o nome do poeta Fernán Silva Valdés e relata o encontro que Silva Valdés teve com o crítico Alberto Zum Felde, ocasião em que o poeta apresentou ao crítico a poesia nova que ele demandava.²⁰⁶

Tratava-se do primeiro livro de poemas, intitulado *Agua del tiempo*, que se caracteriza pelo gosto das imagens arrojadas e pela exploração das construções metafóricas, recursos apoiados no tratamento de uma temática tradicional, uma vez que seus poemas cantavam o campo, o mundo crioulo, a figura do *gaucho*, a guitarra, demonstrando interesse em inserir o novo na tradição que se apresentava, então, com uma nova roupagem.

Na opinião de Díaz, outros poetas e artistas seguiam essa mesma linha, na abordagem de temas nativistas, a partir do uso de uma nova linguagem, destacando-se também o poeta Pedro Leandro Ipuche, com a publicação de *Alas nuevas*, o artista plástico Pedro Figari que realiza uma exposição na galeria Maveroff e Eduardo Fabini, com a apresentação de *Campo*, no teatro Albéniz.

Para Díaz, Ipuche assinala o aparecimento simultâneo do tema nativista em várias manifestações artísticas, correspondendo à poesia, à pintura e à música. Assinala que a tendência de renovação estava coincidindo com a vontade renovadora de outros artistas, em outras regiões e instâncias artísticas.²⁰⁷ A reflexão de Ipuche, citada no texto mencionado, caracteriza o clima de renovação que chegava ao país, constituindo, no entanto, uma renovação que, em seus aspectos gerais, se processava de mãos dadas com a tradição nativista.

Apresentando uma visão panorâmica do aparecimento das vanguardas, na região do Prata, Díaz faz referência à publicação da revolucionária obra, *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, do poeta argentino Oliverio Girondo e menciona o retorno, a Buenos Aires, de Jorge Luís Borges, depois de sua estada em Paris e Espanha.

Constatado o clima geral de demanda pelo novo ou mesmo pela renovação da tradição, José Pedro Díaz passa a caracterizar as duas modalidades de vanguarda que se manifestaram em países da Europa e, posteriormente, repercutiram nos países da América Latina. Considera, num primeiro momento, a existência de uma “vanguarda feliz” que inova pelo prazer de inovar, que se lança na aventura criativa, encontrando, no próprio ato criador, a concretização de seu intento. Em suas observações, afirma que essa tendência é característica do contexto espanhol que não se havia envolvido tão diretamente com a guerra, como França

²⁰⁶ O próprio Alberto Zum Felde faz referência a esse encontro com o poeta, em nota de rodapé, em artigo publicado na revista *La Cruz del Sur*, n. 24, jun. y jul., 1929, p. 3b.

²⁰⁷ IPUCHE, Pedro Leandro, *apud* DÍAZ, José Pedro. *Las letras*. In: D’ELÍA *et al.*, 1987, p. 89.

e Alemanha, onde o conflito armado foi mais dramático e o movimento das vanguardas manifestou um traço questionador do *status quo*.²⁰⁸

Para Díaz, na Espanha, a vanguarda não desenvolveu esse dado questionador. Segundo ele, a renovação espanhola se caracterizou pelo ultraísmo, que explorou o aspecto lúdico da criatividade e elegeu como técnica de composição, sobretudo, a imagem e a metáfora renovadas. Afirma que, quando Borges retorna da Espanha, onde fizera contato com Ramón Gómez de la Serna, o inventor da “greguería”,²⁰⁹ Cansinos Assens e Guillermo de Torre, o que traz em sua bagagem é exatamente “el entusiasmo por el despliegue de la imagen, de la aventura puramente juguetona, liviana, investigadora de posibilidades, pero no dramática. Eso es lo que nos llega al iniciarse la década de los 20.”²¹⁰

Diversa da percepção de Juan Pedro Díaz é a concepção de Hugo Achugar²¹¹ sobre as vanguardas. Para ele, num enfoque restrito, o movimento das vanguardas é considerado manifestação anti-institucional, com tendência a provocar uma ruptura no sistema oficial, na ordem estabelecida. Refletindo sobre os mecanismos empregados na composição das obras vanguardistas, o crítico uruguaio também constata o uso do elemento lúdico, do acaso, da blague que, em sua opinião, mais do que uma simples “aventura juguetona”,²¹² apontaria para o propósito de questionar e, em consequência, desestabilizar a ordem instituída e, em especial, posicionar-se contra a institucionalização da arte e da cultura.

Para o crítico, o período referente à chegada de notícias das vanguardas européias, no Uruguai, correspondia também ao período em que seu país praticava a política de acordos e alianças, na esfera governamental, não havendo possibilidade para atitudes dissidentes na instância cultural. Predominava, na sociedade uruguaia, na década de vinte, uma mentalidade pluralista, eclética que abrigava todas as tendências estéticas, o que, segundo ele, pode ser constatado nos editoriais das revistas especializadas da época.

²⁰⁸ DÍAZ, José Pedro. Las letras. In: D'ELÍA *et al.*, 1987, p. 90-91.

²⁰⁹ GROPP, Nicolás. Ramón Gómez de la Sierna y Uruguay en el período de la vanguardia histórica. No artigo, o autor estabelece relação entre o escritor espanhol Ramón Gómez de la Sierna e a vanguarda histórica hispano-americana. Segundo o autor do artigo, a “greguería” constitui a criação mais famosa de Gómez de la Sierna, definida por ele como a combinação de metáfora + humor, técnica que causa interesse pela síntese e velocidade que imprime à expressão. Disponível em: [http://www.ramongomezdelaserna.net/br3.RGSyUR\(N.Gropp\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/br3.RGSyUR(N.Gropp).htm). Acesso em 25.05.2007.

²¹⁰ DÍAZ, José Pedro. Las letras. In: D'ELÍA *et al.*, 1987, p. 90. Tradução: o entusiasmo pelo desdobramento da imagem, da aventura puramente brincalhona, leve, pesquisadora de possibilidades, mas não dramática. Isso é o que nos chega ao se iniciar a década de 20.

²¹¹ ACHUGAR, Hugo. Letras. La década del veinte: vanguardia y batllismo el intelectual y el Estado. In: D'ELÍA *et al.*, 1987, p. 99-116.

²¹² “Juguetón, ona, adj. Brincalhão, folgazão, aquele que está sempre disposto a brincar.” D'ALBUQUERQUE, 2001, p. 818a.

3.3 AS REVISTAS ESPECIALIZADAS URUGUAIAS

Apresentando um comentário geral sobre o contexto sociopolítico predominante no Uruguai, no período delimitado entre os anos de 1916 a 1930, a fim de refletir sobre os fenômenos culturais e, em especial, sobre os fatos literários que se manifestam nesse contexto, Hugo Achugar²¹³ aborda aspectos relevantes para a concepção do fenômeno literário. Inclui, em sua reflexão, certos componentes que interferem na produção literária, dentre os quais destaca a própria relação entre o intelectual e o Estado. Relaciona principalmente o modelo do projeto político de José Batlle y Ordoñez com o movimento das vanguardas em seu país.

No texto, inicialmente, traça um retrato do momento sociopolítico vivenciado pela sociedade, assinalando que predominava um período de acordos, na esfera política, que repercutiam também no plano cultural. Achugar constata que, no período posterior a 1916, no Uruguai, consolida-se uma política conservadora que se opunha ao projeto avançado proposto pelo Presidente José Battle y Ordoñez. Considerando a literatura como fato social, afirma que a repercussão desse acordo político ocorria, também no âmbito cultural, incluindo mesmo as discussões de temas estéticos então em voga. Segundo ele, é o que se observa nos editoriais das várias revistas especializadas então editadas, bem como nos textos teóricos sobre a arte.

Analisando o fato de que as vanguardas não obtiveram maior repercussão no Uruguai, identifica, como fatores determinantes dessa situação, o pluralismo e a política das alianças então praticados. Essas tendências, no plano cultural, manifestam-se sobretudo nos textos editoriais de revistas como *Pégaso*, *La Cruz del Sur*, *Teseo*, *La Pluma*, dentre outras. Entretanto, nesse contexto de tranqüilidade, o crítico destaca duas revistas que, fugindo à regra dominante, apresentavam, em seus textos editoriais, não a política do acordo e, sim, a crítica às instituições oficiais, desestabilizando o poder constituído. Uma dessas revistas é *Cartel*, que circulou no período compreendido entre 1929 e 1931, publicando um total de 10 números.²¹⁴

Achugar assinala ainda que o próprio Alberto Zum Felde, o intelectual que se mostrava favorável às reformas políticas propostas por José Battle, sendo mesmo o

²¹³ ACHUGAR, Hugo. Letras. La década del veinte: vanguardia y batllismo el intelectual y el Estado. In: D'ELÍA *et al.*, 1987, p. 99-116.

²¹⁴ Tive oportunidade de consultar os dez números da revista *Cartel*, na Biblioteca Nacional de Montevidéu, constatando que, nos textos editoriais da referida revista, havia uma crítica sistemática dirigida às instituições políticas do Estado e suas respectivas ações.

representante do grupo que defendia tais propostas avançadas, e que estava, portanto, no outro extremo do cenário político dominante, também ele adere ao pluralismo geral que dominava o ambiente sociocultural. Dirigindo a revista *La Pluma*, no editorial do primeiro número, expressa essa abertura generalizada que o periódico se propunha a praticar:

La Pluma no es órgano de ninguna identidad determinada, ni responde a ningún dogmatismo exclusivo. No viene a ejercer propaganda doctrinaria. No iza al tope bandera de escuela. Enteramente desligada de todo círculo literario se dispone a mantenerse por encima de las rivalidades y recelos de los grupos y de las personas, sin compromisos de amistad ni prevenciones de enesmistad con nadie. Sus páginas estarán por tanto abiertas a toda colaboración, cualquiera sea su tendencia estética o ideológica, sin más condición que la calidad. El eclecticismo, norma necesaria de una revista que aspira a abarcar el complejo de la intelectualidad nacional, tiene su propio límite en la necesidad de la selección.²¹⁵

Analisando o ecletismo predominante no cenário cultural uruguaio, Hugo Achugar mostra que tal situação se ajusta à política do chamado batllismo. Para ele, àquela ocasião, ocorria a transformação do Estado e a conseqüente institucionalização e burocratização da própria cultura. Informa que o ecletismo e o pluralismo estavam em voga e atingiam todos os setores da sociedade. Entretanto adverte que tal pluralismo não correspondia à ausência geral de critérios, surgindo, na verdade, a mão forte do Estado, controlando a cultura, em seus aspectos mais específicos, e instalando o clientelismo cultural.

Considera que a manifestação mais explícita do controle estatal e sua intervenção direta na cultura vão ocorrer no Palácio Legislativo quando, em 1929, se efetua a coroação de Juana de Ibarbourou como “Juana de América”. Conclui o seu raciocínio, afirmando que, ao prestigiar uma figura representativa da cultura do país, o Estado se apropriava da própria cultura em si. Para o autor de *Planetas sin boca*, outras situações circunstanciais, observadas no país àquele momento, podem denunciar a mesma intervenção do Estado, como ocorre, por exemplo, na preparação para as comemorações do Centenário da Independência.

²¹⁵ ACHUGAR, Hugo. Letras. La década del veinte: vanguardia y batllismo el intelectual y el Estado. In: D’ELÍA *et al.*, 1987, p. 104. Trata-se da reprodução de parte de editorial do primeiro número da revista *La Pluma*. Tradução: *La Pluma* não é órgão de nenhuma identidade determinada, nem responde a nenhum dogmatismo exclusivo. Não vem exercer propaganda doutrinária. Não levanta bandeira de escola. Inteiramente desligada de todo círculo literário, se dispõe a se manter por cima de rivalidades e receios dos grupos e das pessoas, sem compromissos de amizade nem prevenções de inimizade com ninguém. Suas páginas estarão portanto abertas a toda colaboração, qualquer que seja sua tendência estética ou ideológica, sem mais condição que a qualidade. O ecletismo, norma necessária de uma revista que aspira a abarcar o complexo da intelectualidade nacional, tem seu próprio limite na necessidade da seleção.

Entretanto, como alega o crítico, nesse horizonte marcado pela presença do Estado, investindo na institucionalização da cultura, surgem vozes dissonantes que se manifestam nos editoriais da revista *Cartel*, conforme foi comentado anteriormente. Tal oposição é reiterada em todos os números da mencionada revista. Nela, como pude constatar, pesquisando todas as publicações do periódico, a voz dissidente surge, criticando, sempre de forma irônica, a presença do Estado, o qual domina e burocratiza os fenômenos culturais, como se observa no trecho:

Las subvenciones del Gobierno – sobre todo de un gobierno como el nuestro, que no entiende jota de arte –, a las revistas literarias, plásticas, científicas, etc., es una injuria al arte de verdad.
Arte que no nace porque le faltan treinta pesos oro, es “arte” que debe quedar en la mollera del infeliz que cree ser artista.²¹⁶

Outro trecho de editorial da mesma revista critica a intervenção tão direta do governo, nas decisões relacionadas à arte, intervenção que o teor do editorial censura, uma vez que não era da competência governamental interferir nesse campo:

CARTEL, ante los últimos desaciertos de los gobiernos nacional y municipal, entes autónomos, etc., sobre compra, encargos, etc., de obra de arte, insiste en la creación de un cuerpo de artistas de verdad denominado “Consejo Permanente de Arte” destinado, en primer término, a asesorar al gobierno en todas esas cosas.²¹⁷

Pablo Rocca²¹⁸ faz observações semelhantes às de Hugo Achugar, ratificando dessa forma a opinião do crítico no que se refere ao contraste de opiniões traduzido pelos editoriais das diversas revistas, evidenciando-se a presença de vozes consonantes e vozes dissidentes, que caracterizam ato de denúncia à intervenção perniciosa do Estado nas questões culturais.

²¹⁶ “Las subvenciones son injuriosas”. In: *Cartel*, n. 6, may., 1930, p. 7. Tradução: As subvenções do Governo – sobretudo de um governo como o nosso, que não entende nada de arte –, para as revistas literárias, plásticas, científicas, etc., é uma injúria à arte de verdade.

Arte que não nasce porque carece de valor é “arte” que deve manter-se na cabeça do infeliz que acredita ser artista.

²¹⁷ “Cocktail del día”. In: *Cartel*, n. 2, ene., 1930, p. 1. Tradução: *CARTEL*, diante dos últimos desacertos dos governos nacional e municipal, entes autônomos, etc., sobre compra, encargos, etc., de obra de arte, insiste na criação de um corpo de artistas de verdade denominado “Conselho Permanente de Arte” destinado, em primeiro lugar, a assessorar o governo em todas essas coisas.

²¹⁸ ROCCA, Pablo. Las revistas literarias uruguayas ante la irrupción de las vanguardias (1920-1930). In: SOSNOWSKI (Ed.) 1999, p. 103.

Concluindo sua análise sobre as revistas uruguaias naquele período de aparecimento do movimento das vanguardas, Pablo Rocca reitera a opinião de que, no Uruguai, a inovação mais ousada em arte não teve maiores repercussões, ocorrendo de forma tímida e isolada e que, só ao final dos anos 30, Juan Carlos Onetti empreende uma ação modernizante, utilizando, como instrumento, uma atividade crítica arrasadora. Reconhecendo que, nos anos vinte, os escritores uruguaios não conseguiram abandonar sua confortável condição junto ao sistema, Rocca assinala que, contudo, eles abriram o caminho para novas e mais ousadas experiências no campo estético.

3.3.1 REVISTA ESPECIALIZADA: UMA VITRINE DE IDÉIAS, TENDÊNCIAS E ARTE

No Uruguai, durante as décadas de vinte e trinta, as revistas circulantes apresentavam um perfil diversificado, veiculando poemas, contos, trechos de novela, textos publicitários, comentários de obras de autores nacionais e estrangeiros que acabavam de ser lançadas, reprodução de peças de pintura, escultura, arquitetura, noticiário de eventos programados, enfim, um variado painel que retratava bem o estágio em que se encontrava a arte no país.

De início, o que chama mais a atenção do leitor, ao folhear os periódicos, é a cuidadosa atenção dispensada ao projeto gráfico, executado com especial gosto artístico. Isto se percebe, não só na capa, devido à presença de cores e letras em formatos diversos, à variação artística em cada número e à configuração geral da perigrafia do material, mas também se encontra tal senso artístico internamente, na disposição dos artigos e no subsídio de vários recursos das artes gráficas.

Mesmo a revista *Cartel*, confeccionada em papel jornal e sob a forma de tablóide, não dispensava o esmero artístico geral: na primeira página, em todas as publicações, aparece sempre uma foto, em destaque, reproduzindo, com esmero, alguma obra do campo das artes plásticas, da arquitetura ou da escultura. Também o serviço tipográfico geral sugeria o cuidado com que se executava o projeto.

Considero o projeto gráfico mais ousado e artístico o da revista *La Pluma* que, além do desvelo mencionado anteriormente, reproduz, em suas páginas interiores, fotos de obras de arte expostas no “Salão de Outono”, “Salão da Primavera”, expediente enriquecido

pela alta qualidade do papel utilizado, cores e outros recursos gráficos e artísticos, que valorizam a matéria e surpreendem o pesquisador.

Também, na revista *La Cruz del Sur*, se identifica a constante preocupação com a qualidade estética, na apresentação dos artigos e na reprodução de obras artísticas, seja na variação da capa, seja na apresentação dos textos, no corpo do referido periódico onde o espaço ocupado era sempre planejado com cuidado e esmero.

Exibindo uma natureza híbrida, uma vez que participam da vida do periodismo, mas também pertencem ao campo da arte, as revistas especializadas não podiam se furtar a sua função na sociedade. Como suporte das propostas de renovação da arte, apresentando, pois, forte vínculo com o jornalismo, divulgavam programas, textos, análise crítica de obras, a fim de que o público pudesse se inteirar das novas tendências que se evidenciavam no campo cultural. Como objeto específico do âmbito artístico, mostravam-se especialmente preocupadas com os aspectos estéticos, em suas várias manifestações.

3.4 A REVISTA LA CRUZ DEL SUR

A revista *La Cruz del Sur* circulou, na cidade de Montevideú, no período entre 15 de maio de 1924 e dezembro de 1931, publicando um total de 34 números. A princípio, circulava quinzenalmente, passando depois a uma divulgação mensal e não muito regular, ocorrendo casos de condensação de dois números em uma única publicação, irregularidade assinalada pela indicação dos números e meses englobados. O subtítulo que acompanhou as edições indicava a marca de seu projeto específico: “**Revista quincenal de arte e ideas**”. Essa regularidade predomina até a sexta edição, datada de 31 de julho de 1924, quando a circulação do periódico sofre interrupção de quinze meses devido à viagem de seu diretor à Europa.

A partir do sétimo número, datado de outubro de 1927, volta a circular mensalmente e essa alteração é assinalada no subtítulo: “**Revista mensual de arte e ideas**”. Era dirigida por Alberto Lasplaces e apresentava colaboração de vários autores e artistas. Alberto Zum Felde²¹⁹ comenta que, em especial, as revistas *La Cruz del Sur*, *Teseo* e *La Pluma* divulgaram os movimentos intelectuais daquela época, mostrando-se receptivas às

²¹⁹ ZUM FELDE, 1987, v. 3, p. 13.

novidades e propostas de renovação chegadas de ultramar, e se mantinham numa atitude de neutralidade, convivendo com as várias tendências, sem maiores questionamentos. Afirma textualmente: “Ninguna era, francamente, órgano de batalla.”²²⁰

Como já foi comentado anteriormente, a neutralidade, no campo cultural, e a quase ausência dos movimentos de vanguarda, no país, refletem o controle exercido pelo Estado sobre as instituições culturais, naqueles tempos de tolerância e acordos na esfera política. Constato que *La Cruz del Sur* não possuía uma causa específica, determinada bandeira estética a ser defendida. Não havia um grupo fixo de colaboradores que produzissem seus textos motivados por um projeto estético e ideológico comum que justificasse alguma proposta de mudança, como ocorria, no Brasil, com o grupo de *Festa*, por exemplo, cuja meta apontava para um objetivo bem específico, que era o de promover a renovação no plano literário sem perda do vínculo com a tradição.

Na revista uruguaia *La Cruz del Sur*, há uma variedade de textos e autores que publicam sua matéria, a partir de uma seleção feita pelo corpo editorial, com base no princípio da qualidade estética, como informa o próprio diretor, Alberto Lasplaces, em um dos editoriais da revista.²²¹

3.4.1 A PRODUÇÃO ENSAÍSTICA

A partir de certos artigos divulgados no periódico, identificam-se as idéias defendidas, o posicionamento dos autores, em suma, as propostas artísticas que, pouco a pouco, se configuram em cada edição da revista. Nos editoriais, em artigos críticos e em outros tipos de texto, vão se tornando claras as metas delineadas, os caminhos percorridos e a concretização gradativa dos projetos elaborados.

Os editoriais de um periódico constituem matéria importante, fonte para o conhecimento de seus pressupostos básicos. Nesse gênero de texto, aparecem explicitadas as idéias, as propostas, a ideologia predominante e as próprias diretrizes estabelecidas no veículo de comunicação analisado. No caso de *La Cruz del Sur*, nos editoriais, se encontram as metas que seriam perseguidas na confecção dos 34 números de vigência da publicação. O primeiro

²²⁰ ZUM FELDE, 1987, v. 3, p. 13. Tradução: Nenhuma era, abertamente, instrumento de batalha.

²²¹ LASPLACES, Alberto. Historia de *La Cruz del Sur*. *La Cruz del Sur*, n. 24, jun./jul., 1929, p. 2-3.

texto que seleciono para análise intitula-se “Historia de *La Cruz del Sur*” e vem assinado por Alberto Lasplaces,²²² diretor da revista.

Inicialmente, Lasplaces apresenta uma informação, à margem do corpo do texto, prestando esclarecimentos referentes à finalidade com que o artigo fora escrito. Assinala que o mesmo tinha sido elaborado no início do ano de 1929 para *La Gaceta Literaria* de Madri e era novamente publicado, na revista uruguaia.

O autor historia o aparecimento da revista, ressaltando o grande esforço dispensado ao desenvolvimento do projeto, com vista a atingir seu objetivo de criar possibilidades para que os jovens talentos, surgidos no país, pudessem dar a público sua produção artística que se mostrava promissora. Para Lasplaces, o panorama cultural, no Uruguai, carecia de visibilidade, exatamente devido à ausência de instituições que pudessem congregiar os intelectuais.

A partir desses agrupamentos ocorreriam debates, elaboração de projetos artísticos e a sua divulgação. A chance de se fazer conhecido surgia nas páginas de *La Cruz del Sur*, onde os artistas, através de discussões e troca de idéias entre os pares, encontrariam mais possibilidade para a divulgação de seus projetos. Em suma, o Diretor explicita a idéia de que, isolados, os novos não teriam chance de publicar seus textos. A dificuldade de acesso dos jovens escritores ao campo editorial é retomada por Guillermo de Torre,²²³ que, nesse aspecto, destaca a importância das revistas especializadas. Em sua opinião, elas propiciavam a oportunidade necessária aos escritores e artistas para a divulgação inicial de sua produção.

Alberto Lasplaces sente a necessidade de dinamizar o ambiente intelectual do seu país, uma vez que, segundo ele, a Europa e a América se agitavam com suas propostas de renovação cultural. Embora, no Uruguai, o ambiente não fosse de muita abertura às vanguardas, ele percebia indícios de mudança, sintomas de uma nova consciência artística e gregária que demandava organização, a fim de que se manifestasse de forma mais consistente.

Como informa o Diretor da revista, no intuito de reunir a produção artística, então dispersa, e congregiar os intelectuais em torno de uma proposta cultural, decide se lançar à aventura de fundar uma revista que seria o veículo de divulgação das atividades literárias e artísticas produzidas no país. Nesse intento, surge *La Cruz del Sur* cuja existência, na ótica do crítico, já se mostrava bem consistente e com promessas de se prolongar ainda mais no cenário cultural uruguaio. Outras informações importantes são apresentadas ao leitor que, a

²²² LASPLACES, Alberto. História de *La Cruz del Sur*. *La Cruz del Sur*, n. 24, jun./jul., 1929, p. 2-3.

²²³ TORRE, Guillermo de. La generación española de 1898 en las revistas del tiempo. *Nosotros*, v. 6, n. 67, oct. 1941, p. 3-38.

partir delas, pode avaliar a própria trajetória do periódico, enfim, a sua história que já se consolidara.

No editorial mencionado,²²⁴ Alberto Lasplaces ainda manifesta seu intento de que a revista divulgasse produções de autores nacionais e não se limitasse a publicar obras de autores estrangeiros, transcritos no idioma original ou sob a forma de tradução. Adverte que tal atitude não corresponderia a uma visão estreita de nacionalismo literário, mas dizia respeito a uma proposta de tornar público o resultado da capacidade cultural uruguaia. Dessa forma, na opinião do autor, *La Cruz del Sur* assumiria uma fisionomia própria e autêntica, não se apresentando como um mero catálogo de transcrição de textos exógenos.

Em outro texto do mesmo gênero, assinado por Gervasio Guillot Muñoz,²²⁵ que fala em nome da direção do periódico, completam-se os esclarecimentos acerca da trajetória da revista, suas metas e objetivos. O subtítulo traduz, com exatidão, esse propósito básico do editorial: “Lo que es nuestra revista”. Explicitando as metas traçadas, Guillot Muñoz informa que *La Cruz del Sur* pretende fazer uma revisão de valores contra a vulgaridade e contra as falsas inovações. Ante a proposta de proceder a uma revisão de valores, afirma desprezar os critérios da universalidade que considera inúteis, fugindo também das tendências românticas, parnasianas e simbolistas que já não mais satisfaziam às necessidades do novo momento.

Acrescenta o editorialista que, ante a discussão ocorrida na região do Prata, até então, observava-se a existência de duas tendências renovadoras. Uma que defendia o fortalecimento de uma “consciência americana” e outra que se preocupava com a questão básica da estética do século XX, sendo as duas conciliáveis, na opinião do autor. Sintetizando a caracterização das mencionadas tendências, Guillot Muñoz argumenta que a primeira defendia a priorização da América e a segunda se voltava, mais especificamente, para a defesa da nova estética, uma vez que era necessário se fazer presente na época em que se vive.

Tal proposta aponta para um aspecto importante que corresponde a abrir-se para a discussão de questões de interesse local, mais restrito, sem desconsiderar as grandes discussões que integravam a pauta geral de outros cenários no plano universal, no intuito de realinhar os destinos da humanidade que vivia momentos de intenso conflito, no plano político, naturalmente, com repercussões preocupantes na sociedade.

²²⁴ LASPLACES, Alberto. História de *La Cruz del Sur*. *La Cruz del Sur*, n. 24, jun./jul., 1929, p. 2a-b.

²²⁵ MUÑOZ, Gervasio Guillot. A modo de aclaración. *La Cruz del Sur*, n. 14, oct., 1926, p. 2.

3.4.1.1 Abordagem de temática de âmbito internacionalista

Há vários artigos de autoria de Jayme Luís Morenza,²²⁶ publicados na revista *La Cruz del Sur*, que abordam questões político-sociais de interesse para a sociedade do velho e do novo continente, refletindo sobre a situação mundial pós-guerra. Nos referidos textos, o autor analisa o avanço das tendências fascistas no mundo, o triunfo das forças de esquerda na França, dentre outros temas tratados também por ele e outros autores, como a questão do imperialismo norte-americano e suas manobras, observadas em eventos específicos com vistas a desenvolver, no continente, uma consciência pan-americana, cujo intuito verdadeiro era o de fortalecer os próprios interesses ianques, conforme opinam também outros autores, como Orzábal Quintana, em entrevista concedida a Morenza.²²⁷

A análise que Morenza faz do aparecimento e evolução do fascismo, na Itália, no artigo “Política italiana – el fascismo”, é bastante esclarecedora. Em suas observações, relata a origem da tendência e afirma que, em sua fase inicial, não tinha os aspectos burgueses e conservadores que viria a exibir posteriormente. Apresentava características revolucionárias, e os núcleos denominados “Fasci d’azione rivoluzionaria” eram de formação diversificada abrigando, em seu corpo, socialistas, sindicalistas e anarquistas, que defendiam a participação da Itália na Guerra, junto às forças aliadas. Após a Primeira Guerra, o movimento seria mais bem organizado e estruturado e, em 23 de março de 1919, em Milão, seus mentores fundariam o partido político que iria influenciar os destinos do país.

Com perspicácia, Morenza traça um quadro histórico do caminho percorrido pelo movimento fascista, desde as suas origens, na Itália, até sua expansão pelo mundo, quando se transformou em instrumento eficaz de combate às forças democráticas, tendo início sua fase de violência e arbitrariedades sem controle. O crítico ressalta os excessos cometidos pelo fascismo, cujas ações eram isentas de punição. Em sua opinião, a prática da violência pelos integrantes do fascismo torna-se fria e sistemática e as arbitrariedades vão ocorrendo com naturalidade.

É importante que uma análise como a de Morenza tenha sido divulgada naquela época em que ainda vigoravam a violência e a arbitrariedade do regime fascista, que,

²²⁶ MORENZA, Jayme Luís. Política internacional – El triunfo de las izquierdas en Francia. *La Cruz del Sur*, n. 2, may., 1924, p. 12; Actualidad extranjera – Política italiana – El fascismo, n. 5, jul., 1924, p. 9-10; El imperialismo yanqui, n. 17, may./jun., 1927, p. 6-11; La sexta conferencia panamericana, n. 19 y 20, ene./feb., 1928, p. 24-25.

²²⁷ MORENZA, Jayme Luís. Sobre Latino-americanismo – Opiniones del Dr. Orzábal Quintana. *La Cruz del Sur*, n. 16, abr., 1927, p. 19.

na observação do crítico, constituiu uma monstruosa mistificação política, opinião naturalmente ratificada por todo cidadão de qualquer época, adepto do regime democrático. Paralelamente à denúncia da existência de forças antidemocráticas, Morenza aponta também fatos que, em sua percepção, contribuiriam para reversão do quadro de tendência totalitária e o conseqüente revigoramento da democracia.

Nessa direção, analisa, no artigo “El triunfo de las izquierdas en Francia”,²²⁸ a vitória obtida pelas forças de esquerda, nas eleições parlamentares da França, fato que ele considera alentador, uma vez que significava um retorno da consciência liberal e uma advertência aos governantes de tendência totalitária. Apesar das observações e cautela do crítico, não foi capaz de prever os caminhos posteriores que seriam trilhados pelos movimentos totalitários no mundo, os quais iriam conduzir a humanidade ao novo conflito mundial de conseqüências ainda mais perversas.

Na contextualização do panorama sociopolítico, em âmbito mais amplo, também visita as páginas da revista, com certa freqüência, um tema relacionado à situação da América Latina no contexto mundial e, mais especificamente, em relação ao próprio continente, uma vez que, no período pós-guerra, os Estados Unidos, como vem assinalado nos textos,²²⁹ manifestavam tendências de imperialismo. No intuito de conquistar o lugar de liderança na América, mostrando-se à Europa como a nova força econômica que surgia, quando o velho continente se encontrava envolvido com as sérias questões decorrentes do conflito armado, o país do Norte voltava seus interesses imperialistas em direção ao próprio continente americano.

No que se refere ao contexto latino-americano e, mais especificamente, aos fatos ocorridos no México e na Nicarágua, decorrentes da intervenção norte-americana, torna-se oportuno analisar o teor da entrevista feita por Jayme Luís Morenza²³⁰ a Orzábal Quintana. As respostas do entrevistado às questões a ele propostas configuram uma importante reflexão sobre as estratégias políticas adotadas pelos Estados Unidos em relação aos países latino-americanos.

Nas perguntas formuladas, o entrevistador sugere uma discussão sobre a maneira como deveriam ser tratadas e encaminhadas as questões de interesse dos países da América Latina através de seus órgãos representativos. Em síntese, as quatro perguntas

²²⁸ MORENZA, Jayme Luís. El triunfo de las izquierdas en Francia. *La Cruz del Sur*, n. 2, may., 1924, p. 12.

²²⁹ MORENZA, Jayme Luís. El imperialismo yanqui, n. 17, may./jun., 1927, p. 6-11; La sexta conferencia panamerica, n. 19 y 20, ene./febr., 1928, p. 24-25.

²³⁰ MORENZA, Jayme Luís. Sobre Latino-americanismo – Opiniones del Dr. Orzábal Quintana. *La Cruz del Sur*, n. 16, abr., 1927, p. 19.

dirigidas ao entrevistado propõem uma reflexão sobre o estado do continente que se encontrava às voltas com as manobras do imperialismo ianque que tinha como meta a expansão de seus domínios.

Dentre outras questões colocadas, o entrevistador solicita do intelectual uma análise a respeito da situação do México e da Nicarágua. Em sua resposta, Orzábal Quintana aponta as conseqüências negativas, para a América Latina, da violenta política imperialista praticada por Koolidge e Kellog. Diante daquele quadro, em busca de uma nova fórmula para fortalecer o conjunto dos países do continente, a fim de enfrentar a potência capitalista que os ameaçava, uma vez que o movimento *Pan-americano*, até então, só havia favorecido os ianques, menciona a necessidade de que ocorresse uma união efetiva entre os países do bloco latino-americano. Desse entendimento, segundo o entrevistado, surgiria uma espécie de nacionalismo continental, a fim de deter os objetivos imperialistas norte-americanos.

Quanto à questão relacionada à necessidade de que fossem tomadas medidas mais efetivas, no sentido de viabilizar a criação de organizações específicas que apresentassem propostas condizentes com os interesses latino-americanos, Quintana considerava necessária uma mudança na legislação interna, com intuito de impedir que a riqueza dos vários países fosse transferida a empresas estrangeiras. Refere-se ainda à importância da revisão dos contratos de empréstimos, a fim de que os mesmos não interferissem na autonomia dos países dependentes e fossem destinados a projetos na área da produção, que visassem o desenvolvimento da própria região.

Encerrando a entrevista, Morenza faz algumas observações finais, apresentando uma síntese das idéias discutidas, bem como emitindo opinião sobre certas propostas apresentadas pelo entrevistado.

No mesmo número da revista, em que aparece a entrevista comentada, publica-se uma nota,²³¹ contendo a síntese dos acontecimentos que chegavam ao país sobre a violação do território da Nicarágua por parte dos Estados Unidos e informações sobre a manifestação da sociedade em relação aos fatos mencionados. Segundo a nota, os organizadores da revista *La Cruz del Sur* coordenaram um movimento de protesto da sociedade uruguaia contra a violação do território da Nicarágua, praticada pelos ianques.

Ante o poder imperialista da América do Norte, a condição da América Latina é insistentemente discutida, em artigos publicados em *La Cruz del Sur*, dentre os quais, alguns já mencionados e comentados. Tais textos testemunham o interesse do corpo editorial da

²³¹ NEGRO, Romeo. Notas y comentarios – Estados Unidos y Nicaragua. In: *La Cruz del Sur*, n. 16, abr., 1927, p.24.

revista em provocar o debate numa proposta de reflexão com vistas a buscar soluções para a problemática que impedia o desenvolvimento independente das ex-colônias latino-americanas.

Entretanto há um texto²³² que, pela contundente crítica ao imperialismo dos povos do Norte, exige ainda uma análise. Trata-se de um longo ensaio em que Morenza traça uma síntese histórica geral sobre os Estados Unidos. Utilizando dados estatísticos de fonte norte-americana, segundo informação do próprio autor,²³³ aponta algumas causas históricas da tendência expansionista dos ianques.

A tese que Morenza desenvolve caminha em duas direções básicas. Inicialmente, a partir de sólida argumentação, comprova a tendência norte-americana voltada para a expansão de suas fronteiras num primeiro momento e, posteriormente, interessada em impor seu domínio político-econômico em toda a América. O crítico denuncia a inexistência de qualquer sentimento humanitário nas ações praticadas pelo governo ianque em relação ao interesse dos outros países do continente. Ao contrário, identifica, em cada uma das mencionadas ações, marcas evidentes da obsessão imperialista do país do Norte.

A indignação, que domina o leitor, cresce, na medida em que o autor faz referência à atitude de ingenuidade, manifestada por alguns escritores ante o comportamento imperialista dos Estados Unidos referente às ações praticadas em relação a outros países da América. Comenta que tal atitude ou corresponde a uma cândida inocência ou configura ato de cumplicidade, nos dois casos condenável, na opinião de Morenza.

Para ele, os mencionados intelectuais identificam, nas ações mais imperialistas do governo norte-americano, uma mera atitude filantrópica, uma manifestação louvável de sentimento humanitário, o que não é compatível com a prática daquele país, segundo sua opinião. O crítico não vê uma saída capaz de resolver o problema a curto prazo. Pondera que representa uma tarefa para as gerações jovens e propõe a criação de um “partido latino-americano, con propósitos de acción bien definida a este respecto.”²³⁴ Faz outras observações em relação aos cuidados necessários para a viabilização da proposta apresentada.

Refletindo hoje sobre a proposta de formação de um bloco de forças no continente, feita ao final da década de vinte, quando o artigo é publicado, observam-se indícios da abertura proporcionada pela união de alguns países sul-americanos sob a chancela do Mercosul, no sentido de formar um bloco capaz de defender os interesses comuns de seus

²³² MORENZA, Jayme Luís. El imperialismo yanqui. *La Cruz del Sur*, n. 17, may./jun., 1927, p. 6-11.

²³³ MORENZA, Jayme Luís. El imperialismo yanqui. *La Cruz del Sur*, n. 17, may./jun., 1927, p. 7a.

²³⁴ MORENZA, Jayme Luís. El imperialismo yanqui. *La Cruz del Sur*, n. 17, may./jun., 1927 p. 10b.

integrantes, não só diante da potência do Norte, como também diante das potências européias e asiáticas, o que fortaleceria os países em desenvolvimento, em suas negociações comerciais e políticas, no mundo atual globalizado em que, cada vez mais, as tendências de dominação se manifestam de forma mais e mais recrudescente.

O crítico Jayme Luís Morenza, membro do Conselho de Redação da Revista *La cruz del Sur*,²³⁵ foi um dos intelectuais que, nos artigos publicados na revista, marcou sua posição contra os regimes totalitários que se expandiram pelo mundo, bem como se mostrou também contrário à tendência imperialista dos Estados Unidos em relação aos outros países americanos.

Paralelamente aos textos analisados, cujos temas se abrem a uma perspectiva de natureza internacionalista, há outras publicações, na revista, que abordam situações de traços mais locais, colocando em discussão assuntos de extrema importância. Refiro-me a questões relacionadas ao nacional, ou “nativismo”, como se caracteriza tal tendência no Uruguai.

3.4.1.2 Exploração de temática nativista

Em âmbito interno, no Uruguai, a discussão girava em torno de questões relacionadas mais diretamente à temática local, estando uma delas ligada à caracterização do sentimento nativista, o forte vínculo entre o homem e a terra, que configura o seu “*terruño*”.²³⁶ O tema nativista era explorado não só em alguns artigos, como editorial e entrevistas, mas também em poemas e reprodução de textos da esfera das artes plásticas, representando regiões do próprio país, como ocorre em “Aspecto de Montevideo”, de Federico Lanau.²³⁷ Tal matéria surgia, com frequência, estabelecendo um diálogo enriquecedor entre textos de áreas distintas e colocando, em interação, nas páginas do periódico, as artes plásticas e a literatura.

²³⁵ GROPP, Nicolas. Morenza, Jayme L. In: ROCCA; ANDRADE, 2006, p. 331. Na nota biográfica sobre Morenza, há o esclarecimento de que ele nasceu na Galícia, tendo se radicado no Uruguai por volta de 1920, onde desempenhou importantes atividades culturais.

²³⁶ D'ALBUQUERQUE, 2001, p. 1274b. Dentre outras acepções, o termo é tomado como sinônimo de “país natal” pelo dicionarista.

²³⁷ LANAU, Federico. El cordón al sur y los capuchinos. *La Cruz del Sur*, n. 1, may., 1924, p.9. Trata-se da reprodução em linóleo de cenas de paisagem típica de Montevideu.

Em artigo que apresenta características de editorial, Pedro Figari,²³⁸ dando as boas-vindas ao aparecimento da revista, desenvolve considerações sobre o jogo de disputas verificado no cenário cultural uruguaio em relação à demanda de espaço nas páginas do periódico. Figari, artista plástico, lamenta-se da invasão do espírito cosmopolita que, segundo ele, teria destruído a tradição uruguaia cuja cultura seguia arrastada pelas pegadas do Velho Mundo, configurando-se, no país, uma situação servil e danosa.

Assinala que algumas poucas manifestações surgiam em luta contra a importação de modelos estrangeiros em detrimento dos vestígios dos valores crioulos que iam se apagando. Segundo ele, a partir desses vestígios, ainda seria possível construir o “poema da América”. Quando se refere às questões de nativismo, Figari transita da esfera local para um âmbito mais amplo, ora abrangendo toda a América Latina, ora restringindo-se à região do Prata, ora delimitando ainda mais o espaço geográfico que fica restrito ao território uruguaio.

Hugo Achugar²³⁹ critica a atitude de Pedro Figari em sua pretensão de barrar a abertura do país à chegada das idéias cosmopolitas e das vanguardas que, segundo o crítico, viriam nutrir a cultura uruguaia. Para Achugar, o discurso de Figari se transformaria em doutrina oficial, devido à posição de destaque do artista plástico, na sociedade uruguaia, desempenhando ele várias atividades em órgãos estatais. Embora o crítico afirme que não competia a ele estabelecer juízo de valor, estando apenas a descrever uma situação verificada, é fato que se insinua, em suas observações, uma censura implícita a Figari.

Lendo o texto de Pedro Figari, publicado em *La Cruz del Sur*, verifico que seu discurso é um tanto retórico quando sugere a construção da “consciência autônoma,” como se percebe no trecho: “Este despertar de la consciencia autónoma tiene que alcanzar su plenitud, para que llegue al plano de las promesas incomparables de la fecundidad, y para que puedan palpase las efectividades insuperables de la misma.”²⁴⁰ Por outras vezes, acumula informações genéricas que, sob certo aspecto, enfraquecem o texto e, em consequência, desviam os propósitos mais objetivos de sua demanda.²⁴¹

Entretanto, considerado em seu conjunto, pode-se dizer que o texto cumpre sua função de despertar, no país, a consciência e a valorização da cultura local, embora careça de

²³⁸ FIGARI, Pedro. Autonomía regional. *La Cruz del Sur*, n. 2, may., 1924, p. 1.

²³⁹ ACHUGAR, Hugo. Letras. La década del veinte: vanguardia y batllismo el intelectual y el Estado. In: D’ELÍA *et al.*, 1987, p.114-115.

²⁴⁰ FIGARI, Pedro. Autonomía regional. *La Cruz del Sur*, n. 2, may., 1924, p. 1. Tradução: Esse despertar da consciência autônoma tem de alcançar sua plenitude para que chegue ao plano das promessas incomparáveis de fecundidade e para que se possa identificar as efetividades insuperáveis da mesma.

²⁴¹ Cumpre esclarecer que Pedro Figari se encontrava fora do país, tendo viajado para a Europa,

um posicionamento crítico mais sólido e se feche a outras contribuições, vindas de fora, possivelmente enriquecedoras.

A discussão sobre o nativismo, encontrada nas páginas de *La Cruz del Sur*, levanta uma questão relacionada ao próprio sentido do termo que costuma ser confundido com “criollismo”, segundo observa o poeta Fernán Silva Valdés,²⁴² em entrevista publicada na revista. Pelo que se constata, o poeta discorda da opinião do crítico Alberto Zum Felde. Em artigo²⁴³ publicado, na mesma revista e datado do ano anterior, é exatamente esse o sentido que Zum Felde confere ao termo, considerando a tendência ultrapassada, como se observa em:

La tendencia literaria que se ha convenido en llamar *nativismo* aceptando la definición de Ricardo Rojas, su más esforzado propagandista, – pero cuya denominación más estricta es tradicionalismo – ha cumplido ya su misión, en el movimiento evolutivo de la Lírica platense. Su hora de callar ha sonado.²⁴⁴

Todo o texto do crítico aborda a questão do “nativismo”, articulando-o diretamente com o “criollismo”, por considerá-lo, por isso mesmo, já ultrapassado àquela época. Em sua opinião,

La poesía tradicionalista ha sido una poesía de ocaso, una poesía casi póstuma. Se levantó en la hora crepuscular, para cantar la melancolía del pasado.
Todos sus temas de inspiración – ombúes, guitarras, gauchos, ranchos, carretas, pericones, pulperías, potros, vinchas, lanzas, y entreveros – habían pasado ya a la historia, realizados por la evolución de la vida nacional, en su proceso de transformación cosmopolita.²⁴⁵

É com essa restrição de sentido do termo “nativismo” que o poeta Silva Valdés não concorda, uma vez que, segundo ele, implicaria uma limitação regional do conceito. Aprofundando suas observações, considera que a arte daquele momento se nutria da

²⁴² VALDÉS, Fernán Silva. Contestando a la encuesta de *La Cruz del Sur*. *La cruz del Sur*, n. 18, jul./ago., 1927, p. 4.

²⁴³ ZUM FELDE, Alberto. El nativismo. *La Cruz del Sur*, n. 15, nov./dic., 1926, p. 7.

²⁴⁴ ZUM FELDE, Alberto. El nativismo. *La Cruz del Sur*, n. 15, nov./dic. 1926, p. 7.

Tradução: A tendência literária que se convencionou chamar *nativismo*, aceitando-se a definição de Ricardo Rojas, seu mais dedicado propagandista, – mas cuja denominação mais estrita é tradicionalismo – cumpriu já sua missão, no movimento evolutivo da Lírica platense. Sua hora de calar chegou.

²⁴⁵ ZUM FELDE, Alberto. El nativismo. *La Cruz del Sur*, n. 15, nov./dic. 1926, p. 7a.

Tradução: A poesia tradicionalista foi uma poesia de decadência, uma poesia quase póstuma. Levantou-se na hora crepuscular, para cantar a melancolia do passado.

Todos os seus temas de inspiração – umbuzeiros, violões, gaúchos, ranchos, carros de boi, cavalos, tabernas, potros, cintos, lanças, e lutas – tinham passado já para a história, realizados pela evolução da vida nacional, em seu processo de transformação cosmopolita.

paisagem, mas em termos mais amplos, superando o velho “criollismo” cuja fonte de inspiração decorria dos costumes do campo.²⁴⁶

Se, no ano de 1926, Alberto Zum Felde tinha essa concepção restrita sobre o “nativismo”, na medida em que o tomava como sinônimo de “criollismo” ou “gauchesco”, mais tarde, quando publica *Proceso intelectual del Uruguay*,²⁴⁷ é outro o conceito que atribui ao termo, já que ele incorpora, na categoria, o “nativismo urbano y moderno”, conforme comenta Victor Cayota,²⁴⁸ assinalando que esta era a atitude adequada. Com a nova percepção da abrangência do conceito, Zum Felde considera Fernán Silva Valdés como “el poeta más representativo del movimiento ‘nativista’ producido en ambas orillas del Plata hacia 1920.”²⁴⁹

3.4.2 A PRODUÇÃO POÉTICA

Convencido da amplificação do conceito nativista, Zum Felde afirma que Silva Valdés empreende uma evolução significativa, na literatura uruguaia, em meio ao decadentismo “criollista”, acrescentando que, mesmo tendo vivido em Paris, durante algum tempo, sua poesia não perdeu de vista as imagens da terra natal, pois trata, de forma inovada, os temas tradicionais, traduzindo uma nova visão do campo, a partir de uma concepção estética depurada do artificialismo “criollista”, uma vez que se apresentava isenta da retórica proveniente da linguagem pinturesca do “criollismo” de outros tempos. Para ele, paralelamente ao colorido, no plano da linguagem, Silva Valdés impregnou sua obra de uma carga afetiva que conferiu a ela sinceridade e alto teor lírico.²⁵⁰

Tomando, de forma mais ampla, o significado do termo “nativismo”, Victor Cayota estuda a obra de Fernán Silva Valdés e Pedro Leandro Ipuche, e os considera como os autores que mais praticaram tal modalidade, alimentada tanto por motivos do campo como da cidade. A partir dessa concepção, identifica, na poesia de ambos os autores, elementos relacionados à guitarra, ao gado, às regiões rurais e urbanas que considera traços de “nativismo”.

²⁴⁶ VALDÉS, Fernán Silva. Contestando a la encuesta de *La Cruz del Sur*. *La Cruz del Sur*, n. 18, jul./ago., 1927, p. 4a.

²⁴⁷ ZUM FELDE, 1987.

²⁴⁸ CAYOTA, 1991, p. 43

²⁴⁹ ZUM FELDE, 1987, v. 3, p. 89. Tradução: o poeta mais representativo do movimento “nativista”, produzido em ambos os lados do Prata por volta de 1920.

²⁵⁰ ZUM FELDE, 1987, v. 3, p. 92-94.

3.4.2.1 O nativismo na lírica uruguaia

No estudo referente à poesia uruguaia, da década de vinte, Victor Cayota²⁵¹ destaca a contribuição dos poetas Pedro Leando Ipuche e Fernán Silva Valdés para a renovação da poesia uruguaia. Na opinião do crítico, os referidos poetas propuseram uma nova alternativa que veio enriquecer a produção lírica do seu país, representando-o em suas diferentes realidades e abrangendo o passado e o presente. Em alguns trechos de seus poemas, são evidentes tais aspectos:

Y hoy, desde la Ciudad, veo mi sierra
Y un río estirado y tan huraño
Y siento una nostalgia que se aferra,
Y que me ahonda en un gozoso daño.

Vuelvo a mis pagos, y a los pocos días
La ciudad me despierta en su recuerdo;
Y allo pequeñas las cuchillas mías,
Y en los caminos viejos ya me pierdo.²⁵²

* * * *

Tu brazo se ha quedado extendido y sin gracia
es el último ritmo de un desplazamiento,
y tu boca sin cuerdas ya no canta; bosteza.²⁵³

* * * *

Es tan inofensivo como su sombra;
es bueno, más que bueno;
no tiene ni un pecado, y sin embargo
se castiga los lomos con la cola
como con un cilicio.²⁵⁴

²⁵¹ CAYOTA, 1991, p.50.

²⁵² IPUCHE, Pedro Leandro. Tragedia dulce. In: CAYOTA, 1991, p. 44.

Tradução: E hoje, da Cidade, vejo minha serra/ E um rio estendido e tão arredo/E sinto uma saudade que persiste./ E que me afunda num prazeroso dano./ Volto ao meu rincão, e em poucos dias/ A cidade me vem à lembrança;/ E me parecem pequenas as minhas coxilhas,/ E nos velhos caminhos já me perco.

²⁵³ SILVA VALDÉS. Fernán. Guitarra. In: CAYOTA, *op. cit.*, p. 45.

Tradução: Teu braço ficou estendido e sem graça/ É o último ritmo de um deslocamento,/ E tua boca sem voz já não canta; boceja.

²⁵⁴ SILVA VALDÉS, Fernán. El buey. In: CAYOTA, 1991, p. 45.

Tradução: É tão inofensivo como sua sombra; /É bom, mais que bom; /Não tem nenhum pecado, e entretanto/ Castiga seu lombo com a cauda/ Como com um cilício.

Nos versos de Ipuche, extraídos do poema “Tragedia dulce”, identifica-se a nostalgia em que se encontra mergulhado o “eu” lírico diante do conflito entre a cidade e o campo. Estando na cidade, sofre a ausência da serra e do rio, elementos que compõem a paisagem rural. Retornando ao campo, sente falta da paisagem urbana e se torna mesmo um forasteiro, estranhando ambientes antes familiares a ele, como as “cuchillas” e os “caminos”. Configura-se a imagem do ser cindido no contexto da modernidade.

É semelhante o drama percebido tanto nos versos de Pedro Leandro Ipuche quanto nos versos de Fernán Silva Valdés no que se refere ao olhar dirigido ao passado. O sentimento expresso, nos poemas de Silva Valdés, remete a um tempo que se acabou, deixando, atrás de si, vestígios e ruínas. O braço da guitarra já não executa seus movimentos que tinham o poder de alegrar o campo, reunindo o “gaucho” no momento da festa típica. A imagem metonímica do braço inerte da guitarra é um apelo melancólico lançado ao passado que não mais retorna.

Constitui o derradeiro acorde de uma época cujo canto se esgotou, sendo substituído por outra melodia, cadenciada pelo ritmo acelerado do progresso que chega, impondo um novo estilo de vida e outros costumes. Da mesma natureza anterior é o signo “boca”, o qual funciona também como imagem metonímica que reforça a idéia de ausência, de tempo passado. A “boca sem cordas” não pode mais cantar, emite um simples “bocejo”, indício de cansaço e recusa, ou antes, a constatação das inevitáveis mudanças que se operam ante as novidades trazidas por uma nova época de mudança e dinamismo introduzidos pelo progresso.

O boi é outro símbolo rural afetado pelas transformações decorrentes da industrialização, do desenvolvimento urbano. Conforme fica registrado no trecho do poema, transcrito anteriormente, sua existência não tem mais utilidade e, embora não tenha pecados, seja inofensivo e bom, ele mesmo passa os dias se castigando com a própria cauda. O signo “sombra”, que aparece no final do primeiro verso, produz um efeito plástico de grande expressividade, uma vez que o domina em toda a sua extensão, tendo em vista a intensidade da pausa de fim de verso, reduplicada pela presença do sinal de pontuação. Mais que um mero desdobramento do corpo do próprio boi, torna-se uma metáfora, representando um tempo que se foi. O presente se impõe, encobrindo o passado.

O boi é o responsável pela presença da sombra, ele representa um obstáculo ao progresso, pois constitui um símbolo arraigado à paisagem rural e, em conseqüência, incompatível com o progresso que despontava em todas as regiões, provocando mudanças

avassaladoras e destruindo os signos de uma época já passada. Configura-se em ambos os poemas de Silva Valdés o conflito que contrapõe o campo e a cidade.

Diferentemente da nostalgia encontrada nos versos de Leandro Ipuche, onde a voz do “eu” lírico se mostra melancólica, quer esteja no campo ou na cidade, nos versos de Silva Valdés, observa-se uma consciência mais comedida que considera impossível deter o inevitável processo de transformação vivido pela sociedade. Sendo assim, fica sugerido que a atitude mais adequada seria a de assimilar, da melhor forma possível, as transformações que o tempo vai plasmando. Nesse novo enfoque, o “nativismo” assume outros matizes e continua a oferecer aos poetas novas fontes de inspiração para que possam continuar celebrando o seu “terruño”, a partir da ampliação de suas fronteiras.

3.4.2.2 A representação do negro na poesia de Ildefonso Pereda Valdés

A partir da nova concepção, outros temas passam a integrar o repertório do nativismo. Nesse universo amplificado, destaco a abordagem de temática relacionada aos negros. Ildefonso Pereda Valdés é um dos poetas uruguaiois que se dedica a cantar o negro, inserindo-o na cultura de seu país como representante legítimo. Segundo Alberto Zum Felde,²⁵⁵ com as obras *La guitarra de los negros* e *Raza negra*, Pereda Valdés consolida sua personalidade lírica na literatura uruguaia. De ascendência européia, o poeta tem a sensibilidade de perceber o ritmo primitivo do negro, representando-o nas obras citadas, segundo a percepção do crítico. Zum Felde aponta relação entre os poemas de Pereda Valdés e cenas dos “candombes” pintadas por Pedro Figari. Assinala também, como possibilidade de assimilação da referida temática, a voga de que a arte negra desfrutava na Europa, sobretudo em Paris, àquela época.

Para o crítico uruguaio, a arte negra, representada pela música, danças, cantos e desenhos, vindos das colônias americanas, e abonada “por los ritmos dislocados y bárbaros del jazz, nacidos en los barrios negros de los Estados Unidos”, foi acolhida, com entusiasmo, em Paris, onde o negrismo constituiu tema literário, um tanto *snob*.²⁵⁶ Apesar de apontar essas possibilidades de influência, na poesia de Pereda Valdés, uma vez que o poeta estava sempre

²⁵⁵ ZUM FELDE, 1987, p. 159.

²⁵⁶ ZUM FELDE, 1987, p. 159. O crítico acrescenta a informação de que o jazz, característico da música norte-americana, é um ritmo de origem negra e se propagou pela Europa.

em contato com Paris, reconhece que seus poemas negros têm raízes na tradição platense, acrescentando: “No se puede acusarse al escritor uruguayo de haber adoptado un motivo exótico; al contrario, el motivo del negro es exótico en Francia, pero aquí, en el Plata, es nativo; es tan nativo aquí como el indio o el gaucho.”²⁵⁷

Embasando sua argumentação referente à integração do negro na etnia uruguaia, o crítico apresenta uma extensa informação sobre a presença do negro em diversos momentos da cultura de seu país. O poema “La guitarra de los negros”,²⁵⁸ que corresponde também ao título da obra de Pereda Valdés e traz uma dedicatória ao pintor urugauio Pedro Figari, juntamente com “Los tambores de los negros”,²⁵⁹ são os dois únicos, na obra, que caracterizam o descendente africano.

O aspecto que mais se destaca, em ambos os poemas mencionados, corresponde ao ritmo africano, modulado pelos tambores. O emprego do estribilho, a metrificação regular, a repetição de versos inteiros ou de expressões constituem os elementos básicos de sustentação rítmica. Um misto de alegria, revolta, frenesi e nostalgia perpassa o corpo dos poemas numa demonstração de força reprimida por parte do negro. São longos anos de escravidão que explodem em evoluções e movimentos incontrolláveis nas festas típicas onde a revolta simulada não corre o risco de provocar represálias, daí o uso reiterado do oxímoro em que cantar e chorar fazem parte de uma mesma realidade.

Na representação do negro, Pereda Valdés opta por configurar dele uma imagem exótica, sem levar em conta a sua condição marginal na sociedade uruguaia. Como o indígena, também o negro sofreu o que Silviano Santiago²⁶⁰ caracteriza como uma “ação de despejo” em relação à sua própria cultura. Também ele, como o indígena, teria sido vítima de um processo de usurpação de sua identidade cultural, na medida em que teve de submeter-se aos princípios emanados de uma base etnocêntrica.

Ao ser incorporado, o outro é violentado, sofrendo perdas e recalques traumáticos, na medida em que se opera uma hierarquização dos seus valores étnicos e culturais que são minimizados em comparação com os valores hegemônicos. Na opinião de Silviano, somente a partir dos estudos antropológicos, se encontra uma abertura para a reflexão mais aprofundada sobre essas questões, no contexto de ocidentalização e constrangimentos identitários, ocorridos no território latino-americano. Através de uma ótica

²⁵⁷ ZUM FELDE, 1987, p. 161. Tradução: Não se pode acusar o escritor uruguaio de haver abordado um tema exótico; ao contrário, o tema do negro é exótico na França, mas aqui, na região do Plata, é nativo; é tão nativo aqui como o índio ou o gaúcho.

²⁵⁸ PEREDA VALDÉS, 1926, p. 9-10.

²⁵⁹ PEREDA VALDÉS, 1926, p. 11-12.

²⁶⁰ SANTIAGO, 1982, p. 15 *et. seq.*

descentrada, focaliza-se a violência da colonização, responsável pelo seqüestro da alteridade latino-americana. Tal questão constitui, ao longo do tempo, a “ferida narcísica” que estigmatiza o inconsciente coletivo dos povos colonizados do continente latino-americano, como opina o crítico.²⁶¹

Recentemente, estudando a condição do negro, na cultura uruguaia, Alejandro Gortázar²⁶² aponta diversas fases, na historiografia daquele país, em que o negro se encontra em condição subalterna, ocupando um lugar marginal na sociedade, sofrendo vários tipos de discriminação e constrangimentos, situação configurada não apenas nos relatos de viajantes que andaram por terras de América, durante o século XVIII e XIX, mas também na percepção dos próprios “criollos” uruguaiois. Em seu estudo, Gortázar seleciona algumas figuras negras da sociedade platense, comentando aspectos da discriminação racial manifestada em relação a essas personagens que, mesmo quando se destacavam, ocupavam um lugar marginal, como ocorreu com o negro Ansina, o fiel assistente do General Artigas.²⁶³

Em suas observações, faz referência à falta de interesse, na Academia de seu país, por estudos relacionados à cultura negra. Destaca a iniciativa e os desafios enfrentados por organizações não-governamentais e menciona o trabalho realizado por uma equipe interdisciplinar que se dedica ao estudo do “Mundo Afro”.²⁶⁴ Refere-se à dança africana praticada pelos afro-uruguaiois, atualmente conhecida como “candombe”,²⁶⁵ que foi depreciada pelos viajantes europeus e pela elite dirigente do país, considerada sensual e grosseira pelos movimentos bruscos que desenvolve. Assim, a representação do negro tem sido explorada pelos seus aspectos exóticos que constituem, muitas vezes, objeto de curiosidade por parte dos ocidentais, devido ao traço pitoresco que emana de seus costumes.

Na abordagem da temática nativista, Victor Cayota²⁶⁶ sinaliza para outras vertentes que configuram aspectos do sentimento que estabelece elos com o território nativo, incorporando a natureza e outros componentes urbanos. Autores como Juana de Ibarbourou, Emilio Oribe, Juvenal Ortiz Saralégui, dentre outros nomes, são mencionados como

²⁶¹ SANTIAGO, 1982, p. 13-24.

²⁶² GORTÁZAR, Alejandro. Del aullido a la escritura voces negras en el imaginario nacional. In: ACHUGAR (Coord.), 2003, p. 189-263.

²⁶³ GORTÁZAR, Alejandro. Del aullido a la escritura voces negras en el imaginario nacional. In: ACHUGAR (Coord.), 2003, p. 192, 232. Segundo informação de Gortázar, o nome de Ansina se inscreve, na história do país, não como letrado, como poeta que era, mas pelo fato de ter sido o fiel assistente do General Artigas, fundador da nacionalidade uruguaia.

²⁶⁴ GORTÁZAR, Alejandro. Del aullido a la escritura voces negras en el imaginario nacional. In: ACHUGAR (Coord.), 2003, p. 192. O autor do artigo informa que essa equipe teria sido responsável pela publicação da obra, *Ansina me llaman y Ansina yo soy* (1996), com o objetivo de resgatar a memória do fiel assistente de Artigas.

²⁶⁵ Tipo de dança popular na Argentina e Uruguai, cujo ritmo é muito animado.

²⁶⁶ CAYOTA, 1991, p. 57

praticantes de tal tendência literária que constituiu um rico e variado manancial na lírica platense oriental, no período considerado pelo crítico, que corresponde à década de vinte.

3.4.2.3 A representação da natureza

Diante das possibilidades temáticas oferecidas pelo nativismo, em sua vertente ampliada, seleciono dois textos para analisar a representação da natureza neles configurada. Trata-se de um poema de Carlos Sábat Ercasty e uma tela em linóleo do artista plástico Federico Lanau. Ambas as representações recebem o mesmo título “El ombú” e caracterizam uma árvore de conotação especial para o habitante de Montevideú. Tal valor simbólico fica explicitado no longo poema de Carlos Sábat Ercasty do qual cito alguns trechos que me parecem mais ilustrativos em relação aos aspectos apontados, os quais correspondem à presença de idéias em diálogo com outros textos:

En la mitad del campo como un pulmón respira
la ancha fuerza del aire puro de las campañas,
y sus grandes ramajes, de una orgullosa altura,
desafían el hacha terrible de los vientos.
[...]
Por momentos parece que oculta un Dios de vida,
y de amor, y de abrazos, que se agita encendido
de sed entre sus ramas, en su tremendo anhelo
de hablarles a los pájaros que habitan en sus hojas,
o de darse a los hombres que dejan los caminos
de sol, para acostarse entre las frescas sombras.
[...]
Muestra el arranque áspero de sus turbias raíces.
Bebe luz, aire y agua. Sólo da sombra y música.
Jamás el hombre supo utilizarlo en nada.
No vierte miel ni tiene madera resistentes (*sic*).
Sólo es bueno y enorme. Y en la mitad del campo,
Sobre todas las cosas impone la Belleza.²⁶⁷

²⁶⁷ ERCASTY, Carlos Sábat. El ombú. *La cruz del Sur*, n. 6, jul., 1924, p. 9.

Tradução: “O umbu” – Na metade do campo como um pulmão respira/ a grande força do ar puro das planícies,/ e seus grandes galhos, de uma orgulhosa altura,/ desafiam o corte terrível dos ventos. (...) Por momentos parece que oculta um Deus de vida,/ e de amor, e de abraços, que se agita incendiado/ de sede entre seus galhos, em seu tremendo desejo/ de falar aos pássaros que moram em suas ramas,/ ou de se doar aos homens que deixam os caminhos/ de sol, para se recostar entre as frescas sombras. (...) Mostra o ímpeto áspero de suas turvas raízes./ Bebe luz, ar e água. Somente dá sombra e música./ Jamais o homem soube utilizá-lo em nada./ Não derrama mel nem tem madeira resistente./ Só é bom e enorme. E na metade do campo,/ Sobre todas as coisas impõe a Beleza.

No mesmo número da revista, na página imediatamente anterior, ocupando toda a sua extensão, publica-se a reprodução de um linóleo do pintor uruguaio Federico Lanau, que explora a mesma temática.²⁶⁸ A imponente árvore se destaca em meio à paisagem, dominando todo o cenário ao seu redor. Diante das duas páginas mencionadas, o leitor entrega-se a conjecturas múltiplas, estabelecendo-se, de forma inevitável, um diálogo enriquecedor entre ambos os textos pertencentes a sistemas semióticos distintos.

Ocorre uma correspondência imediata entre o texto de Sábat Ercasty e o linóleo de Lanau. Lendo o poema e tendo em frente aos olhos a reprodução plástica de Federico Lanau, percebo que uma representação se imbrica na outra e ambas se complementam em conotações variadas que reforçam a exaltação nativista, expressa em ambos os textos.

As imagens, que constroem o poema, desprendem-se do âmbito restrito de seu domínio lingüístico e passam a estabelecer conexões de outra ordem na cadeia do signo, destruindo-se as fronteiras entre os respectivos campos da linguagem referentes a cada área específica do conhecimento. Tal como no quadro, no poema, também é forte o apelo à visualização da cena representada. Consta-se o poder das imagens em pôr diante dos olhos o objeto representado. Nesse processo de convergência entre signos de natureza distinta, o poema leva vantagem na cadeia das imagens plásticas, uma vez que é capaz de realizar um movimento dispersivo do significante, acionando os complexos mecanismos da memória, como se identifica nos versos:

Bebe luz, aire y agua. Sólo da sombra y música.
[...]
Sólo es bueno y enorme. Y en la mitad del campo,
Sobre todas las cosas impone la Belleza!²⁶⁹

A meu ver, torna-se indispensável o estudo dos dois textos numa perspectiva comparatista, uma vez que as idéias se articulam e se entrecruzam, num apelo de convergência que os enriquece mutuamente. Talvez fosse possível apontar alguma vantagem a favor do quadro em linóleo, uma vez que representa a árvore a partir dos recursos icônicos que têm a possibilidade de colocar toda a paisagem simultaneamente diante dos olhos do receptor.

²⁶⁸ LANAU, Federico. El ombú. *La Cruz del Sur*, n. 6, jul., 1924, p. 8.

²⁶⁹ ERCASTY, Carlos Sábat, El ombú. *La cruz del Sur*, n. 6, jul., 1924, p. 9.

Entretanto o signo lingüístico, por sua vez, tem seus arranjos e truques, conseguindo driblar o processo linear, de tal modo que a recepção do texto pode ocorrer numa perspectiva também de simultaneidade, e um dos recursos mais caros à literatura, a fim de possibilitar tal estratégia, diz respeito à exploração da imagem, recurso que Carlos Sábat Ercasty utilizou generosamente em seu texto, de tal forma e com tal pertinência que torna a percepção simultânea.

No início do poema, a imagem do pulmão respirando se relaciona de imediato com a mistura de percepções de ordem sinestésica, na medida em que surgem ante os olhos do leitor/espectador, simultaneamente, as sensações visuais em seu ritmo vital permanente, responsável pela sua própria vida bem como pela existência de outros seres e espécies. Sua capacidade, seu poder de força e dominação encontram-se reforçados por várias outras imagens, sendo que o mecanismo de construção das referidas imagens ocorre através de processos sinestésicos.

Dentre as várias possibilidades de abordagem de ambos os textos, numa perspectiva comparatista, o leitor inevitavelmente tende a articulá-los à temática ligada ao “nativismo”, com base nas informações de que a natureza constitui um componente do contexto nativista, conforme assinala Victor Cayota.²⁷⁰

Segundo Cayota, a natureza – que não foi considerada elemento constituinte do universo poético, durante a vigência do “criollismo” tradicional, de amplitude restrita – passa a integrar, por volta dos anos vinte, as fontes de inspiração da poesia nativista que começa a ser praticada numa perspectiva mais abrangente, ampliando seu território de domínio e incorporando novos elementos, novos recursos e novos instrumentos de representação. Assim, rios, árvores, caminhos, dentre outros elementos constituintes da paisagem, passam a fazer parte do cenário onde se representa a cena poética em suas manifestações nativistas como ocorre com “El ombú”, sob a forma de poema, e sob a forma de *linoleum* para exemplificar com os textos de Carlos Sábat Ercasty e Federico Lanau, mencionados anteriormente.

Outras paisagens montevidéanas foram plasmadas por Federico Lanau e se acham inscritas nas páginas da revista *La Cruz del Sur*, correspondendo a traços desse sentimento nativista que, àquela época, invadia diversas áreas do conhecimento, propondo um diálogo permanente entre textos de instâncias lingüísticas distintas. Destaco duas das mencionadas reproduções que ilustram marcas desses sinais de orgulho do cidadão

²⁷⁰ CAYOTA, 1991, p. 46.

montevideano ante a visão progressista da metrópole que se modernizava de forma evidente: “El Cordón al Sur y los Capuchinos” e “Rincón del Puerto de Montevideo”.²⁷¹

²⁷¹LANAU, Federico. El Cordón al Sur y los Capuchinos; Rincón del Puerto de Montevideo. *LA CRUZ DEL SUR*, n. 1, may., 1924, p. 9; n. 5, jul., 1924, p. 11, respectivamente.

4 TROCAS CULTURAIS E AMPLIAÇÃO DE FRONTEIRAS

Las revistas [...] pueden ser pensadas y estudiadas desde una nueva tendencia de la crítica literaria y cultural como un espacio dinámico de circulación e intersección de discursos altamente significativos para el estudio no sólo de la literatura sino del análisis, la historia y la sociología cultural, la historia de las ideas y la historia intelectual, entre otros campos.²⁷²

²⁷² SCHWARTZ; PATIÑO, 2004, p. 247.

4.1 DIÁLOGOS, DEBATES, CONFRONTOS

Ao examinar a revista *Festa*, o pesquisador se surpreende com o fato de que o diálogo, os debates de idéias, relacionados às tendências predominantes àquela época, não se restringiam ao âmbito do território brasileiro. Extrapolavam as fronteiras e se ampliavam, possibilitando rico intercâmbio cultural com intelectuais de regiões latino-americanas, havendo mesmo contato com regiões da Europa. São diversas as informações que aparecem nas páginas de *Festa* sobre o recebimento de livros e periódicos de autores de países da América do Sul.

Ao noticiar o recebimento do referido material, os intelectuais de *Festa* se dispunham a comentá-lo, algumas vezes em rápidas notas, outras vezes em resenhas mais ou menos resumidas ou ainda em artigos mais longos que propiciassem oportunidade para o esclarecimento de dúvidas ou reforço de posições relacionadas a determinados pontos de vista defendidos pelo grupo brasileiro, como no caso de abordagem da temática nacionalista, testemunhando a ocorrência de um rico diálogo e permutas culturais.

Uma das notas que destaco, na revista brasileira, refere-se à informação sobre o recebimento de números da “excelente revista uruguaia, que nos tem sido enviada com regularidade.”²⁷³ Trata-se da revista *La Cruz del Sur*, que apareceu no panorama cultural de Montevideu anteriormente à *Festa*, conforme informei no capítulo anterior.

Além de noticiar o recebimento do referido periódico, o autor da nota informa sobre a visita que Jayme Luiz Morenza²⁷⁴ fez ao Rio de Janeiro, propondo aos colegas brasileiros o planejamento de “um movimento de caráter predominantemente crítico e informativo,” que seria organizado por ele, por seus companheiros de Montevideu e pelos integrantes de *Festa* no intuito de divulgar os valores novos surgidos nos dois países. Tal proposta, como se explicita na referida nota, recebeu boa acolhida por parte do grupo brasileiro, embora não se tenha notícia, em números posteriores das revistas dos dois países, de algum movimento mais sólido que viabilizasse as referidas trocas culturais de forma mais regular e sistemática.

O que ocorreu, posteriormente à visita de Morenza ao Rio de Janeiro, foi a publicação, na revista uruguaia *La Cruz del Sur*, de uma entrevista do crítico galego-uruguaio,

²⁷³ LA CRUZ del Sur. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 5, fev., 1928, p. 3b. A nota não apresenta indicação do autor, sendo certamente de autoria de um dos diretores da revista.

²⁷⁴ Como informei, no capítulo anterior, Morenza é um dos diretores da revista uruguaia *La Cruz del Sur*.

comentando sua estada na capital brasileira. Tal entrevista foi publicada na revista uruguaia,²⁷⁵ traduzida e publicada também na revista brasileira.²⁷⁶

Na mencionada entrevista, além de referir-se às belezas naturais da capital do Brasil que, segundo o entrevistado, assustam, causando surpresas a um habitante de Montevideú, Morenza destaca o panorama cultural que, em sua opinião, passa despercebido ao turista mais afoito, interessado apenas na paisagem orográfica carioca. Afirma ele que

O valor do Rio de Janeiro não está apenas nos seus morros. Se o sabemos procurar, encontramos-lo neles, entre eles, atrás deles e fora deles. É preciso dizer bem alto essa verdade. E é preciso dizê-la, em primeiro lugar, porque a coisa é assim, e, depois, para que certos *turistas* intelectuais não nos amolem com as suas morrosas impressões de viagem. Se estes senhores não vêm a emendar-se, prevemos que chegará o momento em que se torne necessário constituir uma liga contra o abuso do lugar comum.²⁷⁷

Informando que teria descoberto o panorama intelectual do Rio de Janeiro graças às sugestões do peruano Henrique Bustamante y Ballivián, Morenza tece considerações sobre a importância desse fato que tornara sua viagem duplamente proveitosa. Comenta sobre os livros gentilmente oferecidos a ele por parte de intelectuais brasileiros e faz uma série de referências à “esplêndida floração intelectual do Brasil”, citando alguns nomes como Ronald Carvalho, Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Nestor Victor, Jackson de Figueiredo e Vicente Licínio Cardoso.

Em meio aos comentários elogiosos sobre os autores mencionados, Morenza critica a ocorrência de uma preocupação nacionalista excessiva que ele observava no grupo brasileiro. Conforme explicita, considerava aquela provavelmente a única “falha injustificável e lamentável”, encontrada nos referidos intelectuais cuja obra, segundo informa, teve oportunidade de conhecer. Aprofunda a sua análise, censurando a tendência deles em “querer fazer-se isoladamente, esse querer *abrasileirar* tudo, esse afã de separar-se, sistematicamente, de tudo quanto suponha renovação ideológica vinda de fora”.²⁷⁸

Na opinião do crítico, tratava-se mesmo do que ele chamou de “tara mental”, consumidora de muita energia que, segundo ele, poderia ser mais bem utilizada em favor

²⁷⁵ HABLANDO con Morenza. *La Cruz del Sur*, n. 19 y 20, ene./febr., 1928, p. 18-19. O artigo vem assinado apenas com o sinal X... Pablo Rocca considera provável que seja o pseudônimo de Jayme L. Morenza. Cf. ROCCA; ANDRADE, 2006, p. 175.

²⁷⁶ SILVEIRA, Tasso da. Falando com Morenza. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 7, abr., 1928, p. 11-13. Não há indicação do tradutor do texto.

²⁷⁷ SILVEIRA, Tasso da. Falando com Morenza. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 7, abr., 1928, p. 11a-b.

²⁷⁸ SILVEIRA, Tasso da. Falando com Morenza. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 7, abr., 1928, p. 12a.

daquele momento histórico vivido pela sociedade, favorecendo a força cultural que se configurava de forma promissora e apresentando evidências do início de um novo período histórico.

Diante de uma crítica tão incisiva aos representantes de *Festa*, Tasso da Silveira,²⁷⁹ líder dos companheiros, chama para si a responsabilidade de responder às observações do seu colega. Depois de transcrever, mais uma vez, apenas o trecho do texto mencionado em que Morenza explicita sua crítica, Silveira redige um longo artigo onde procura apresentar seu ponto de vista, no intuito de esclarecer possíveis dúvidas e reavaliar a opinião do intelectual uruguaio, cujas conclusões não corresponderiam à atitude dos brasileiros, segundo a ótica de Silveira.

Dentre as idéias explicitadas, no mencionado texto, destaco algumas que me pareceram as mais pertinentes no esclarecimento da questão em foco. Inicialmente, Tasso da Silveira considera que, devido à sua rápida passagem pelo Rio de Janeiro, Morenza não teve tempo de compreender o que o crítico brasileiro chama de “a alma brasileira”, a fim de “vivamente sentir-lhe o vivo tumulto interior.”²⁸⁰

Toda a argumentação do texto se desenvolve no intuito de elucidar o questionamento feito. Aquilo que pareceu ao olhar estrangeiro uma atitude egoísta de isolamento em relação aos outros povos do globo, inclusive aos mais próximos do Brasil, sugerindo intenção de isolamento, na visão de Tasso da Silveira, corresponderia à manifestação de secretos desejos e amarguras de um povo que buscava emancipar-se e afirmar-se, inserindo-se num contexto mais amplo entre as outras nações. Portanto corresponderia à ânsia em atender aos legítimos apelos da identidade de um povo que sentia a necessidade de afirmar-se ante o outro.

Na opinião do intelectual brasileiro, essa ânsia de auto-afirmação e, paralelamente, de inserção num contexto universal, teria de ocorrer de forma coerente, a partir da concretização das próprias aspirações do brasileiro em sua condição de povo que, buscando inserir-se, nesse contexto mais amplo, o fazia de forma soberana preservando seus traços identitários.

Considera ainda que o ser universal só é construído a partir da “soma das realizações (no sentido profundo do vocábulo) de todos os povos que saibam ser o que

²⁷⁹ SILVEIRA, Tasso da. Queremos ser – ou o nacionalismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p. 5-8.

²⁸⁰ SILVEIRA, Tasso da. Queremos ser – ou o nacionalismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p. 5a.

são.”²⁸¹ Desdobrando sua linha de raciocínio, Tasso da Silveira esclarece ao colega que “a preocupação nacionalista”, percebida por ele nos brasileiros, não corresponderia a uma intenção de isolamento, manifestação de orgulho, hostilidade ou mesmo inveja em relação aos outros semelhantes. Antes, configuraria o legítimo direito à busca da sua própria realização, movida pelo que ele caracteriza como “ansiedade criadora”. Ampliando seu pensamento, acrescenta, de forma mais incisiva:

Não queremos “tudo abraçileirar”. Queremos que o que o mundo de nós receba seja honestamente nosso. Mesmo porque, se assim não fosse, não lhe interessaria. Não nos fechamos ao influxo estrangeiro, como Berlim não se fecha, como Londres não se fecha. Mas recusamo-nos à imitação servil. Porque o próprio é criar, e criar de si mesmo. O alimento que lhe vem de fora só lhe é alimento quando assimilável e assimilado.²⁸²

Em seguida, faz uma explanação acerca do interesse de seus companheiros em compreender as várias correntes de pensamento que circulavam à época, citando os nomes de Freud, Einstein, Spengler, Kayserling, Berdiaeff, dentre outros pensadores, com a finalidade de comprovar o interesse, a abertura dos intelectuais para as novas idéias que circulavam pelas diversas regiões.

Sobre a renovação artística, assinala que ela repercutiu, no Brasil, de forma surpreendente. O ímpeto se justificava com base no princípio da necessidade observada, segundo ele, não apenas no Brasil, mas também em toda a América, de “criar as suas formas e os seus ritmos”.²⁸³

Sob a ótica do crítico brasileiro, diferentemente do que ocorria na Europa, os novos ritmos provenientes da tendência de renovação repercutiram, no Brasil, com intensidade surpreendente porque vinham liberar as vozes interiores que se achavam oprimidas. Amplia seus comentários, enveredando-se em explicações referentes à natureza da arte que, segundo ele, busca a expressão do mundo interior. O trecho, que se segue, ilustra aspectos do pensamento tassiano:

Mais do que o pensamento, a arte é expressão individual. Expressão do mundo exterior transfigurado, refratado, e expressão interior em seus instantes de transcendência. Mas expressão individual. Apenas, quanto

²⁸¹ SILVEIRA, Tasso da. Queremos ser – ou o nacionalismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p. 6a-b.

²⁸² SILVEIRA, Tasso da. Queremos ser – ou o nacionalismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p. 6b.

²⁸³ SILVEIRA, Tasso da. Queremos ser – ou o nacionalismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p.7b.

mais poeta é o poeta, mais íntima é a comunhão do seu espírito com a Realidade que o rodeia. Porque mais forte é o seu poder transfigurador.²⁸⁴

Esse longo texto, elaborado como resposta à crítica dirigida por Morenza aos autores do grupo de *Festa*, ao mesmo tempo que aponta na direção do estabelecimento de um diálogo entre intelectuais dos dois países, oferece ao pesquisador mais uma oportunidade de analisar os reais objetivos do autor e, em consequência, do grupo como um todo, uma vez que Tasso da Silveira liderava seus companheiros, sobre quem exercia uma influência significativa.

Considerando outras publicações de Tasso da Silveira,²⁸⁵ existentes na revista *Festa* e também lendo outras obras do autor,²⁸⁶ observo que predomina, em todos os textos, a preocupação de explorar uma temática mais voltada para as questões internas do país, enfocando a tradição, fazendo um balanço da produção literária de períodos anteriores com destaque para o Romantismo, na figura de José de Alencar, e o Simbolismo. Nesses textos, fica explícita a preocupação com a volta ao passado, com vistas à valorização das questões nacionais, ou antes, da “alma nacional”,²⁸⁷ para empregar expressão de uso freqüente nos mencionados textos.

Outros artigos testemunham a ocorrência do diálogo, sobretudo entre intelectuais brasileiros e uruguaios, que correspondia à divulgação de poemas, algumas vezes traduzidos, outras vezes transcritos em espanhol, no caso da revista brasileira, acontecendo o mesmo, no caso da revista uruguaia, que também publicava textos de autores brasileiros, ora traduzidos, ora no idioma original.

4.1.1 SEGUNDA FASE DE *FESTA*: PERSISTÊNCIA DAS TROCAS CULTURAIS

No início da década de trinta, já no ocaso da chamada primeira fase, o movimento modernista brasileiro havia cumprido seu compromisso em termos de definição de

²⁸⁴ SILVEIRA, Tasso da. Queremos ser – ou o nacionalismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 8, mai., 1928, p. 7b.

²⁸⁵ Refiro-me aos textos críticos, comentados no primeiro capítulo.

²⁸⁶ Além dos textos críticos, estou me referindo também à obra poética de Tasso da Silveira que foi analisada no segundo capítulo.

²⁸⁷ A expressão “alma nacional” é empregada de forma ambígua, ora referindo-se aos traços relacionados à caracterização identitária brasileira, ora sendo usada como sinônimo de espírito, no sentido religioso do termo, opondo-se à matéria.

caminhos, debate de idéias e consolidação de propostas. As revistas literárias, surgidas ao longo da década de vinte e que constituíram o suporte inicial, na divulgação das referidas propostas, também haviam cumprido a sua função e várias delas já tinham desaparecido do cenário cultural no final da década. A revista *Festa*, tendo interrompido suas edições em janeiro de 1929, volta a ser publicada, no ano de 1934, mas perdura por apenas mais um curto período, caracterizando a chamada segunda fase.

Nos nove números do periódico, publicados em sua segunda fase de existência, mantém-se o diálogo do momento anterior, mas de forma menos dinâmica e rica, restringindo-se à transcrição de poemas e outros textos de autores nacionais e sul-americanos, e desaparecendo aquele clima vivo de intercâmbio cultural, propiciado pelo debate de idéias, como se observa em edições da primeira fase.

Encontram-se perfis de autores brasileiros e estrangeiros, resenhas de obras de autores do Brasil e de outras regiões, transcrição de capítulos de obras e também transcrição de poemas de poetas brasileiros e latino-americanos, no idioma original ou sob a forma de tradução. Em meio a todo esse material relacionado, destaco duas composições poéticas do poeta uruguaio Gastón Figueira, “Elogio de Recife”²⁸⁸ e “Oración a la Amazonia”.²⁸⁹

Em ambas as composições, o título remete ao próprio conteúdo que corresponde a um canto de exaltação à capital de Pernambuco e à região Amazônica respectivamente. Em “Elogio de Recife”, o sujeito do enunciado se refere à paisagem, à praia, às frutas típicas da região, às mulheres, envolvendo todos esses componentes num tratamento laudatório. O tom é eloqüente, até porque os poemas são dedicados à revista *Festa*. Em “Oración a la Amazonia”, a exaltação é mais acentuada, colocando-se a voz do enunciado em atitude de contemplação ante a exuberância da floresta, com sua variedade de vegetação, de rios, de fauna. Destaco também a publicação do “Poema-manifesto” traduzido para o espanhol pelo poeta paraguaio Leopoldo Ramos Jimenez.

Além do intercâmbio de textos, nas publicações da segunda fase da revista *Festa*, ocorre uma abertura para outras instâncias artísticas como a radiofonia e a música, o que amplia o raio de interesse dos organizadores da publicação.

²⁸⁸ FIGUEIRA, Gastón. Elogio de Recife. *Festa: revista de arte e pensamento*, n. 5, dez., 1934, p. 3.

²⁸⁹ FIGUEIRA, Gastón. Oración a la Amazonia. *Festa: revista de arte e pensamento*, n. 9, ago., 1935, p. 8-9.

4.2 BRASIL / URUGUAI: INTERCÂMBIO CULTURAL E OLHARES MÚLTIPLOS

Como foi visto, no terceiro capítulo, um dos aspectos explorados por autores uruguaios, no âmbito nativista, correspondeu à representação do negro no contexto cultural do país. O poeta Ildefonso Pereda Valdés representa o negro principalmente em dois poemas da obra *La guitarra de los negros*. Trata-se dos poemas “La guitarra de los negros” e “Los tambores de los negros”, já mencionados e analisados no capítulo anterior.

Após receber um exemplar da referida obra, enviada a ele pelo próprio autor, Mário de Andrade, que também se dedicou a um estudo aprofundado sobre a problemática do negro, na cultura ocidental, troca correspondência com Ildefonso Pereda Valdés, mostrando interesse em obter os estudos sobre o tema que o poeta uruguaio estava realizando. Em algumas cartas enviadas ao colega do país vizinho, o poeta brasileiro dialoga com o uruguaio, discorrendo sobre a importância da realização de pesquisas relacionadas à cultura negra.²⁹⁰

Em uma das referidas cartas,²⁹¹ acusa o recebimento de *El Negro Rioplatense*, informando que iria encaminhar a respectiva obra à Biblioteca Municipal de São Paulo e lamenta não haver recebido a *Antologia de la Poesía Negra Americana*, material que muito lhe interessaria, como deixa explícito na correspondência. Acrescenta observações referentes às dificuldades da remessa de material via correio e, em tom descontraindo, revelando intimidade com o amigo, faz uma reflexão, misto de lamento e jogo mental: “o correio ainda se encarrega de afastar mais as distancias (*sic*), e não estará nisso alguma parte da nossa infelicidade americana?...”

Em carta posterior,²⁹² tratando ainda do assunto relacionado ao negro, diz: “Fico esperando com ansiedade o seu estudo sobre o negro uruguaio que me anuncia na sua carta.” Lamenta não ser possível enviar ao amigo o seu estudo sobre “Os Congos”, publicado na revista *Lanterna Verde*, uma vez que, como esclarece, não havia mais exemplar disponível da referida revista. Acrescenta outros esclarecimentos, informando sobre a impossibilidade de envio do estudo completo sobre os negros, pois era muito longo, ainda estava inédito e seria

²⁹⁰ Cartas de Mário de Andrade a Ildefonso Pereda Valdés. Archivos literarios, Biblioteca Nacional de Montevideú. Tive a oportunidade de consultar o referido arquivo no ano de 2005.

²⁹¹ Carta de Mário de Andrade a Ildefonso Pereda Valdés. São Paulo, 7-V-38. Archivos literarios, Biblioteca Nacional de Montevideú.

²⁹² Carta de Mário de Andrade a Ildefonso Pereda Valdés. Rio, 11-X-38. Archivos literarios, Biblioteca Nacional de Montevideú.

submetido a várias alterações, tendo em vista o material novo sobre o tema que havia recolhido.

Há ainda uma terceira carta,²⁹³ no arquivo da Biblioteca Nacional de Montevideú, que faz referências à mesma temática sobre os negros. Essa carta se relaciona diretamente com a anterior, embora haja um distanciamento temporal de quatro meses entre o envio de uma e outra correspondência. Na missiva datada de 11-X-38, como foi mencionado anteriormente, Mário se desculpa com o amigo, lamentando não poder enviar-lhe o estudo sobre os “Congos”, uma vez que não tinha mais disponibilidade de cópias do artigo.

Na carta datada de 12-II-39, com alegria, informa ao amigo montevidense que havia tido, naquele dia, “uma iluminação”. Essa “iluminação” se reportava ao fato de Mário haver se lembrado de que o estudo sobre os “Congos” fora publicado em uma revista da capital do Uruguai e, dessa forma, poderia ser localizado pelo poeta com facilidade. O que chama a atenção, na carta, é o emprego do termo “iluminação”, traduzindo não apenas uma idéia, dentre outras. Aponta principalmente traços da personalidade de Mário, sua capacidade de relacionar-se com os amigos, o que traduz o clima de sinceridade e afetividade que ele incorporava a tais relações.

Essa pequena amostragem de correspondência, enviada por Mário de Andrade a Ildefonso Pereda Valdés, evidencia o diálogo, as trocas culturais que ocorriam entre intelectuais dos dois países, nas décadas de vinte e trinta. Observa-se um clima amistoso entre eles, que caracterizava a existência de sólidos elos de afiliação. Intelectuais dos dois países vizinhos, superando dificuldades de natureza variada, mantinham contatos e vínculos, realizando permutas que certamente contribuíram para o enriquecimento cultural mútuo.

A respeito do interesse atual da crítica literária pela consideração das cartas, como objeto de pesquisa, reporto-me a alguns estudos recentes, realizados no âmbito acadêmico que ressaltam a importância das cartas e dos arquivos literários como um rico material disponível à pesquisa. Destaco alguns aspectos, a fim de instrumentalizar a minha reflexão relacionada à troca de correspondência entre intelectuais brasileiros e uruguaios, ocorrida, de forma mais intensa, durante as décadas de vinte e trinta.

É importante considerar a situação singular que se configura na troca de cartas entre intelectuais e artistas, sobretudo, quando os atores da interlocução pertencem a nacionalidades distintas, como é o caso da presente análise. Não se trata simplesmente de uma troca de missivas entre interlocutores, com o objetivo básico de enviar e receber notícias de

²⁹³ Carta de Mário de Andrade a Ildefonso Pereda Valdés. Rio, 12-II-39. Archivos literarios, Biblioteca Nacional de Montevideú.

familiares, colegas ou amigos, em âmbito restrito ao espaço privado. No caso de tratar-se de personalidades públicas, como são os artistas, a correspondência se reveste de um significado maior, na medida em que se transforma em objeto de interesse público e, como tal, deve ser catalogada e preservada em arquivos específicos, passando a integrar o acervo cultural de uma comunidade.

Nesses documentos, ficam registrados aspectos da vida dos interlocutores, traços de sua personalidade, bem como sinais característicos do momento histórico por eles vivenciado. A partir dessas considerações, assinalo que, mais que um texto circunstancial, a carta se articula com um futuro próximo ou distante em relação ao momento de sua escrita, uma vez que a validade do conteúdo por ela veiculado não cessa com a leitura da mesma. Ela permanece disponível à espera de que outros leitores em outras épocas se sintam atraídos para consulta ao arquivo em que a mesma se encontra.

Retomando a correspondência enviada por Mário de Andrade ao poeta uruguaio Ildefonso Pereda Valdés, observo que as três cartas mencionadas anteriormente, além de conterem notícias de ordem pessoal, tratam de questões relacionadas à pesquisa e à realização de estudos aprofundados sobre a etnia negra que ambos os autores vinham desenvolvendo. Evidentemente, o teor dessas cartas extrapola o âmbito privado, abrangendo o espaço de interesse público.

Considerando ainda o diálogo estabelecido pelos intelectuais brasileiros e uruguaios, destaco a troca de correspondência entre Mário de Andrade e o poeta Juvenal Ortiz Saralegui, autor do opúsculo *Palacio Salvo*. Saralegui envia um exemplar de seu *Palacio Salvo* ao poeta brasileiro, que, em correspondência, transmite a ele o entusiasmo pela obra recebida, a qual leu e releu, com prazer e surpresa, segundo informa na carta.²⁹⁴ Manifesta seu apreço pelo texto, afirmando que foi “logo lido com o interesse americano com que leio o que sai de ‘nós’.”

Acrescenta o comentário de que “o interesse foi compensado desta vez pelo prazer de encontrar um poeta excelente.” Com outras informações, revela realmente a sua aprovação da obra, uma vez que, tendo feito, com prazer, uma nova leitura do livro, sentiu “a compensação dum esperança cumprida.” Continua em suas observações, com o fim de externar em que consistiria a mencionada esperança: “Minha esperança de sempre é encontrar poetas bem de agora porem (*sic*) desprovidos dos exclusivismos de agora.”

²⁹⁴ Carta de Mário de Andrade a Juvenal Ortiz Saralegui. S. Paulo, 2-VI-28. Archivos literarios, Biblioteca Nacional de Montevideú.

Suas observações se alongam, desdobrando-se em comentários relacionados às questões artísticas da época e à atitude dos intelectuais que ele considerava dominados por tendências próprias: “tão predominantemente individualistas que cada artista se especializa num sinão da técnica ou do lirismo e é raro a gente encontrar uma figura bem totalizada e mais vasta”(sic), como lhe parecia ser o poeta em foco. Mário atribui a existência da qualidade mencionada no autor à “sua sensualidade geral por tudo o que faz mundo, tão claramente manifestada no Palacio Salvo.”

Alguns comentários feitos à época da publicação da obra de Saralegui apontam nela traços inovadores importantes, destacando-a mesmo no panorama literário, por suas qualidades singulares. Um dos referidos comentários, como já foi dito, feito por Mário de Andrade. Outro, publicado nas páginas da revista *La Cruz del Sur* e assinado por Alfredo Mario Ferreiro,²⁹⁵ que também celebrou, em versos, a famosa arquitetura modernizante. Na resenha feita da obra e publicada na revista, Mario Ferreiro destaca alguns aspectos do livro, em seu conjunto, comparando a maneira de praticar a lírica de uns e outros autores à época: “Hay unos cuantos poetas que ya cantan la vida tal como ellos la ven”, ao contrário de outros “que tienen fórmulas.”²⁹⁶

Na mesma resenha, em que ressalta as qualidades dos poemas que constituem a obra do jovem poeta que surgia, no horizonte literário montevideano, Mario Ferreiro critica o panorama intelectual do país, lamentando a existência de poetas que compunham versos a partir de receitas e fórmulas prontas, ou seja, escreviam de forma mecânica, ficando o produto de sua criação destituído de criatividade e de energia vital.

O autor da nota, que também é poeta, por sua vez, plasma em versos o Palácio, num poema em que predomina o emprego de imagens, apelando, de maneira incisiva, para a percepção visual, focalizando não só a obra arquitetônica, como também o cenário geral em seu entorno. A partir da exploração da “greguería”,²⁹⁷ obtém um texto descontraído e gracioso, perpassado por um leve tom de ironia:

El rascacielos es una girafa de cemento armado
con la piel manchada de ventanas.

²⁹⁵ FERREIRO, Alfredo Mario. Palacio Salvo. *La Cruz del Sur*, n. 22, may., 1929, p. 33-34.

²⁹⁶ FERREIRO, Alfredo Mario. Palacio Salvo. *La Cruz del Sur*, n. 22, may., 1929, p. 33b.

²⁹⁷ GROPP, Nicolás. Ramón Gómez de la Sierna y Uruguay en el período de la vanguardia histórica. No artigo, o autor estabelece relação entre o escritor espanhol Ramón Gómez de la Sierna e a vanguarda histórica hispano-americana. Segundo o autor do artigo, a “greguería” constitui a criação mais famosa de Gómez de la Sierna, definida por ele como a combinação de metáfora + humor, técnica que causa interesse pela síntese e velocidade que imprime à expressão. Disponível em: [http://www.ramongomezdelaserna.net/bR3.RGSyUR\(N.Gropp\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/bR3.RGSyUR(N.Gropp).htm), p. 1. Acesso em 12.06.2007.

Una girafa un poco aburrida
 porque no han brotado palmeras de 100 metros.

Una girafa empantanada en Andes y 18,
 incapaz de cruzar la calle
 por miedo de que los autos
 se le metan entre las patas y la hagan caer.²⁹⁸

A imagem do grande animal, imobilizado na calçada e amedrontado, diante do movimento do tráfego, sem coragem para cruzar a rua, constitui o testemunho da dinâmica do progresso dominante na urbe, especificado através de detalhes circunstanciais referentes não só à concretude do edifício, mas também à sua localização na praça. De forma engenhosa, o poeta trabalha as questões inovadoras no nível do objeto representado, que configura um símbolo da época, e também, no nível da linguagem, através do uso de imagens fortes que dão colorido à cena e de outros recursos lúdicos, obtidos a partir da “greguería”, que conferem graça e leveza ao texto, devido à agilidade, síntese e brevidade que imprimem à expressão, acelerando-a.

Aprofundando a pesquisa da recepção tanto da obra arquitetônica, monumental para a época, como das representações artísticas sobre ela, encontram-se opiniões divergentes. Nem todos se manifestaram favoravelmente em relação à obra poética de Ortiz Saralegui, revelando o mesmo entusiasmo e tecendo comentários lisonjeiros como o fizeram Mário de Andrade e Alfredo Mário Ferreiro, os dois contemporâneos do autor que estavam vivenciando a euforia de um novo tempo de mudanças e concretização de novos empreendimentos.

Victor Cayota,²⁹⁹ por exemplo, quando analisa a questão do “nativismo urbano”, fazendo referências à obra de Alfredo Mario Ferreiro, que também cantou em versos o “Palacio Salvo”, em relação a Ortiz Saralegui, afirma simplesmente: “Este es quizás el mérito mayor del libro, [*Palacio Salvo*] el dar una visión fresca y vital de la ciudad con sus luces y sus sombras”. E Alberto Zum Felde expressa uma opinião bem lacônica sobre o referido texto:

Ortiz Saralegui apareció en 1927 con una nota entre local e futurista, anárquica y muy ingenua, pecado juvenil que se llamó “Palacio Salvo”; era celebración novelera del primer rascacielos alzado en la ciudad, un

²⁹⁸ FERREIRO, Alfredo Mario. Poema del rascacielos de Salvo. In: CAYOTA, 1991, p. 73-74. Tradução: O arranha-céu é uma girafa de cimento armado/ com a pele manchada de janelas./ Uma girafa um pouco aborrecida/ porque não brotaram palmeiras de 100 metros./ Uma girafa abandonada [nas ruas] Andes e 18,/ incapaz de atravessar a rua/ com medo de que os carros/ se metam entre suas patas e a derrubem.

²⁹⁹ CAYOTA, 1991, p. 75.

adefesio arquitectónico, pero que provocó una fiesta pirotécnica de metáforas, a la moda de esos años.³⁰⁰

No âmbito da arquitetura, igualmente não há unanimidade de opinião sobre o edifício, cuja construção provocou polêmica. No início, houve restrição ao projeto por parte de alguns setores da sociedade, devido ao fato de a área escolhida para a sua construção representar um local simbólico para a cidade: correspondia a “las ruinas de lo que había sido el mítico café y confitería ‘La Giralda’, donde entre otras cosas, Gerardo Mattos Rodríguez estrenó su también mítica ‘La Cumparsita’, en el año de 1916.”³⁰¹ Também o arquiteto Le Corbusier reprovou o projeto.

Quando de sua visita a Montevideú, a revista *La Cruz del Sur* registrou a sua passagem pela capital do país, num longo artigo redigido por Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz.³⁰² Deparando com o Palacio Salvo, na Praça Independência, assim se manifesta sobre ele o eminente arquiteto da modernidade:

Si no viniera de ver el insoportable bodrio que se llama Palacio Barolo, fealdad máxima de la avenida de Mayo y de Buenos Ayres, me hubiera sorprendido más aún todo lo que exhibe de abyecto este increíble mamarracho que Vdes. tienen que aguantar como una irremediable calamidad pública.³⁰³

Entre comentários entusiastas e depreciativos, o fato é que o projeto arquitetônico representou, na capital do Uruguai, um símbolo dos tempos modernos, enchendo de orgulho o habitante montevideano. E, hoje, a “girafa de cimento armado” permanece “empantanada en Andes y 18”, mas já não se destaca tanto em meio aos outros “rascacielos” que o progresso foi plantando na praça e em toda a cidade.

³⁰⁰ ZUM FELDE, 1987, v. 3, p. 169. Tradução: Ortiz Saralegui apareceu em 1927 com uma nota entre local e futurista, anárquica e muito ingênua, pecado juvenil que se chamou “Palácio Salvo”; era celebração noveleira do primeiro arranha-céu erguido na cidade, um aleijão arquitetônico, mas que provocou uma festa pirotécnica de metáforas, à moda desses anos.

³⁰¹ Disponível em: <http://www.montevideo.gub.uy/fotografía/archivo/antiguo/salvo/textosolo.htm>, p. 2. (Fuente: Revista Montevideo, Ciudad abierta, Servicio de Prensa y Comunicación – IMM. Montevideo, Junio 2003.). Acesso em 04.07.2007.

³⁰² MUÑOZ, Álvaro y Gervasio Guillot. Le Corbusier en Montevideo. *La Cruz del Sur*, n. 27, ene./febr., 1930, p. 4-18.

³⁰³ Trata-se de palavras proferidas por Le Corbusier quando de sua visita a Montevideú. Está contida no artigo de Muñoz, mencionado na nota anterior, p. 11b. Tradução: Se não tivesse visto o insuportável edifício que se chama Palácio Barolo, feiúra máxima da avenida de Maio e de Buenos Aires, me surpreenderia mais ainda tudo o que exhibe de desprezível esta obra ridícula que vocês têm que agüentar como uma irremediável calamidade pública.

4.3 PROJETOS LITERÁRIOS: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

Ante a realidade dos dois projetos culturais focalizados, chama a atenção o fato de que, na implementação de ambos os projetos, não tenha havido repercussão significativa das vanguardas européias, manifestadas no início do século XX.

Colocadas em diálogo as culturas brasileira³⁰⁴ e uruguaia que, por volta da década de vinte, buscavam a renovação dos processos artísticos, identificam-se pontos de semelhança entre elas. Partindo da afirmação feita por alguns autores³⁰⁵ de que, no Uruguai, não houve repercussão mais incisiva das vanguardas européias e tendo verificado também que o projeto literário do grupo de *Festa* apresentava tendência de renovação moderada, vinculando-se à tradição literária brasileira e desconsiderando as propostas vanguardistas mais radicais, identifiquei, nos dois projetos enquadrados no foco comparatista, a semelhança de base. Ambos se ancoravam no legado da tradição, afastando-se das propostas avassaladoras veiculadas pela vanguarda histórica.

4.3.1 FESTA: O RETORNO AO PASSADO

Sob esse enfoque, os intelectuais brasileiros destacados no presente estudo, que se reuniram em torno de uma proposta comum e criaram algumas revistas especializadas, com o fim de divulgar sua produção literária, voltam-se para o passado, fixando o olhar, sobretudo, em dois momentos da evolução literária do país.

O Romantismo e, principalmente, o Simbolismo constituíram as duas âncoras, oferecendo as diretrizes básicas para que esse grupo pudesse operar seus mecanismos técnicos, buscando novos caminhos que o levassem em direção a uma nova etapa relacionada à transformação para a qual a cultura se abria. Não é por acaso que os intelectuais de *Festa* prestam um tributo a José de Alencar em comemoração ao cinquentenário de sua morte, a quem consideram “o patriarca máximo de nossa literatura.”³⁰⁶

³⁰⁴ Com relação à cultura brasileira, estou tomando-a em âmbito restrito, a partir do projeto traçado e implementado pelo grupo de *Festa*.

³⁰⁵ MORENO, 1993; ACHUGAR, Hugo. Letras. La década del veinte: vanguardia y batllismo el intelectual y el Estado In: DELÍA *et al.*, 1987.

³⁰⁶ MURICY, Andrade. Alencar. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 3, dez., 1927, p. 3.

Comparando José de Alencar a Gonçalves Dias, Andrade Muricy, autor do referido ensaio, afirma que, se este significou um “indício do despertar nacional”, Alencar exerceu o papel de precursor, vindo a ser o “maior precursor! O maior! Sem comparação possível, no que se refere às nossas lídimas fontes de brasilidade.”³⁰⁷ Faz referência ao prefácio da obra *Sonhos d’ouro* que testemunha esse traço de marca identitária nacional. Menciona a percepção que o “patriarca” teve da língua literária, adaptando-a às necessidades expressivas da realidade brasileira, sem deter-se, entretanto, nas limitadas fronteiras do pinturesco.

As considerações feitas à personalidade de José de Alencar, com destaque para sua vasta obra, sinalizam para uma cumplicidade e adesão às tendências vinculadas ao passado, à tradição de nossas fontes. Esta foi a bandeira levantada pelo grupo liderado por Tasso da Silveira que considera os poetas românticos também propagadores de um “canto de alvorada” no processo de transformação da literatura brasileira.

O Simbolismo foi o outro momento da história literária nacional para o qual o grupo voltou seu olhar. Sobre o Simbolismo, Tasso da Silveira escreve um longo artigo, partindo de uma crítica feita por João Ribeiro a Cruz e Souza. Segundo Silveira,³⁰⁸ João Ribeiro se refere a Cruz e Souza de forma depreciativa, considerando-o um mero imitador de Guerra Junqueiro e Antônio Nobre.

O líder de *Festa* amplia seus comentários, emitindo opiniões sobre a importância do Simbolismo na literatura brasileira, não admitindo que tal tendência estética, desenvolvida no Brasil, pudesse ser avaliada como “um simples e passageiro reflexo do movimento simbolista europeu.” Para ele, a referida tendência configurou “um novo estado de alma, estimulado, sem dúvida, pelo exemplo da Europa, mas profundamente brasileiro. Correspondeu ao verdadeiro despertar das nossas ânsias metafísico-religiosas. Foi mais do que pura corrente literária. Foi um ‘ambiente espiritual’.”³⁰⁹

³⁰⁷ MURICY, Andrade. Alencar. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 3, dez., 1927 p. 3a.

³⁰⁸ SILVEIRA, Tasso da. O simbolismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 3, dez., 1927, p. 8-9.

³⁰⁹ SILVEIRA, Tasso da. O simbolismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e de arte*, n. 3, dez., 1927, p. 8a.

4.3.2 URUGUAI: CLIMA DE OTIMISMO E ESPERANÇA

Conforme se encontra mencionado, em estudos críticos realizados por vários autores, no Uruguai, foi fraca a repercussão das vanguardas européias. Para refletir sobre essa questão, vou utilizar parte da análise em relação ao referido tema, feita por Carlos Martínez Moreno, Nicolás Gropp e Hugo Achugar. Como informa Carlos Martínez Moreno,³¹⁰ contextualizando o que foi o início dos noventa, no Uruguai, em termos de tendências gerais predominantes, o período marca o encerramento da fase das guerras civis, nos primeiros anos do século XX,³¹¹ despontando, nesse mesmo período, a figura laica e liberal de José Batlle y Ordoñez.

No plano político, surgem indícios de um “socialismo de Estado”, numa sociedade em que a classe média predominava, em meio a um proletariado incipiente e uma classe conservadora que não via com bons olhos as tendências de mudança no sistema político. Apesar da preocupação da classe patriciana, que se sentia ameaçada pelas possíveis mudanças que ocorriam e que poderiam prejudicar seus interesses hegemônicos, o ambiente, no país, era positivo.

Nesse clima de otimismo e esperança, que perdurou nas décadas iniciais do século XX, o país acreditava estar a salvo dos abalos provocados pela Primeira Grande Guerra Mundial, protegido pelas suas instituições e pela doutrina política de Batlle,³¹² a que se creditava a possibilidade de seguir resolvendo todos os problemas e continuar promovendo o bem-estar geral.³¹³ A sociedade uruguaia, despreocupada e confiante, continuava a viver a sua vida rotineira e feliz.

Martínez Moreno aponta o período entre 1915 e 1920 como um momento em que surge uma nova geração de escritores com propostas que vão provocar a tomada de novos caminhos os quais, entretanto, não configuravam transformações revolucionárias e também não sinalizavam para qualquer tipo de mudanças radicais, no plano da arte, segundo os princípios da vanguarda histórica. Cito as palavras do próprio autor:

No hay rebelión, no hay inconformismos restallantes, no hay disidencias ni desacomodaciones muy duras. En esta década que se extiende desde la

³¹⁰ MORENO, 1993, p. 153-193.

³¹¹ MORENO, 1993, p. 154. Segundo Moreno, a última batalha civil data de 1904.

³¹² O estudo do projeto político do Presidente José Batlle y Ordoñez foi apresentado no terceiro capítulo, quando fiz a contextualização político-cultural do país.

³¹³ MORENO, 1993, p. 170-171.

post-guerra europea hasta la apoteosis civilista de nuestro Centenario, tampoco podía verosímelmente haberlos: el país respiraba de satisfacción, se creía auténticamente distinto de sus vecinos americanos, a salvo de los problemas que los demás afrontaban.³¹⁴

Configura-se, pois, uma época de otimismo, reforçado pelas conquistas esportivas nas olimpíadas mundiais de Paris,³¹⁵ pelo brilho e euforia na preparação para as comemorações do Centenário da independência,³¹⁶ até que outros acontecimentos vieram surpreender e desvendar os olhos dos seus cidadãos, desnudando a verdadeira realidade do país, o que tanto chocou os seus habitantes, acostumados a um período confortável de democracia e bem-estar geral.

O Golpe de Estado, ocorrido a 31 de março de 1933,³¹⁷ assusta e abala a sociedade uruguaia pelo seu significado de alerta em relação à fragilidade das bases sobre as quais se construía o sistema de uma democracia bifronte, formada de um poder executivo “duplex”³¹⁸ que não pôde resistir à pressão do golpe.

Com relação ao período focalizado, segundo observação de Moreno, evidencia-se, no plano da arte, com ênfase para a literatura, certa manifestação eclética de caráter individualista, em meio a um decadentismo de excessos, configurando marcas de uma produção envelhecida. Grupos se reuniam em cenáculos, em cafés, publicavam revistas. Mas, segundo Moreno, não houve um espírito gregário entre os intelectuais que se reuniam nos ambientes mencionados.³¹⁹ Nesse contexto, desenvolveu-se uma produção literária que caminhava na direção de propostas renovadoras, mas que não apresentavam “esa estridencia propia de las renovaciones raigales de las grandes propuestas transformadoras.”³²⁰

Nicolás Gropp,³²¹ jornalista, diplomata, poeta e contista brasileiro, num artigo em que traça um retrato do cenário artístico predominante no Uruguai, nas décadas iniciais do século XX, assinala a tênue manifestação das vanguardas europeias, no território uruguaio, em fins da década de vinte. Menciona a obra apenas de três autores a que ele atribui uma filiação futurista. Trata-se de *El hombre que se comió un autobús* de Alfredo Mário Ferreira,

³¹⁴ MORENO, 1993, p. 171. Tradução: Não há rebelião, não há inconformismos barulhentos, não há dissidência nem perdas muito acentuadas. Nesta década que se estende desde a pós-guerra europeia até a apoteose civilista do nosso Centenário, também não podia haver mudanças significativas: o país respirava de satisfação, acreditava-se autenticamente diferente de seus vizinhos americanos, a salvo dos problemas que os demais enfrentavam.

³¹⁵ Uruguay Olímpico. *La Cruz del Sur*, n. 3, jun., 1924, p. 1.

³¹⁶ A independência do Uruguai data de 1828. Cf. ARTEAGA, 2000, p. 52.

³¹⁷ MORENO, 1993, p. 172.

³¹⁸ MORENO, 1993, p. 170.

³¹⁹ MORENO, 1993, p. 164.

³²⁰ MORENO, 1923, p. 172.

³²¹ GROPP, 2001, p. 4.

Palacio Salvo de Juvenal Ortiz Saralegui e *Paracaídas* de Enrique Ricardo Garet. Destaca a obra de Mario Ferreiro como o texto mais vanguardista produzido no país.

Como foi assinalado anteriormente, a renovação literária, no Uruguai, ancorou-se na tradição, explorando a vertente do “nativismo” em suas manifestações atualizadas e ampliadas, desprendidas dos restritos ambientes rurais, abrindo-se à representação de aspectos vários da realidade do país.

Hugo Achugar é o crítico que mais incisivamente trata da presente questão. Ressalta o ambiente de institucionalização da cultura que predominava no país no início da década de vinte, quando chegam notícias das vanguardas européias. Numa retrospectiva que aponta para o final do século XIX, menciona as atitudes conservadoras dos intelectuais que se reuniam no Ateneu, espécie de academia, reduto das práticas literárias conservadoras. Situação que, segundo Achugar, muda, no início do século XX, com Armando Vasseur, Ángel Falco e Emilio Frugoni, que eram poetas e políticos.

Os referidos autores se propunham a questionar o cânone artístico, constituindo a dissidência naquele cenário de acomodação geral. Entretanto a literatura alternativa por eles produzida não encontrou possibilidade de inserir-se no contexto cultural uruguaio, sendo rechaçada pelos intelectuais conservadores do Ateneu, e permanecendo à margem do processo cultural que seguia seu curso.

Ampliando seus comentários, Hugo Achugar acrescenta que outros artistas surgiram, praticando a escritura artística que se volta para a exploração do ritmo, da metáfora, dentre outros recursos estéticos sem, contudo, comprometer-se politicamente. Na percepção do crítico, instaura-se o ecletismo na arte, mas um “ecletismo desideologizado”. A presença absoluta do Estado se impõe, atingindo os critérios estéticos. Nesse contexto de dominação ideológica, segundo Achugar, a produção vanguardista aparece sob os matizes do “ideologema dominante”.³²²

Retomando, sob a forma de síntese, os dois pontos que constituíram as semelhanças mais evidentes entre os projetos literários expressos nas páginas das revistas *Festa* e *La Cruz del Sur*, reafirmo que dizem respeito principalmente à incipiente assimilação das tendências vanguardistas, chegadas da Europa e, em consequência, o corolário correspondente a essa atitude: a cumplicidade com o passado, a permanência da tradição, numa perspectiva de renovação moderada.

³²² ACHUGAR, Hugo. Letras. La década del veinte: vanguardia y batllismo el intelectual y el Estado. In: D'ELÍA *et al.*, 1987, p. 112.

4.3.3 TRADIÇÃO: DIVERGÊNCIA DE OLHARES

Se existem semelhanças entre os projetos literários do grupo de *Festa* e de intelectuais uruguaios cuja produção literária foi divulgada nas páginas da revista *La Cruz del Sur*, ao longo da década de vinte, há também diferenças que marcam as especificidades de cada um dos projetos, bem como evidenciam os traços peculiares da realidade vivenciada em cada um dos países.

Se, por um lado, é fato que, em ambos os casos, houve tendência de seguir valorizando a tradição, sem rompimento com as raízes do passado nacional, por outro lado, também é fato que, aprofundando a análise, percebo a origem desse manancial que alimentava os respectivos projetos. Ao aprofundar a análise do sistema político no Uruguai e da obra de alguns dos autores pesquisados, identifico questões de ordem ideológica que influenciaram decisivamente o direcionamento do caminho por eles percorrido com o fim de atingir a meta desejada.

Como foi comentado anteriormente, no Uruguai, o panorama político traduzia uma situação confortável, criando um clima social de bem-estar generalizado, não havendo espaço para qualquer tipo de movimento que viesse a questionar as instituições estabelecidas. Em consequência a esse contexto político, o movimento de renovação, no plano cultural, foi moderado, seguindo um caminho que se propunha a retomar a tradição e atualizá-la, com base no novo contexto de modernização urbana que se configurava. Como esclarece Pablo Rocca, a vanguarda uruguia não logrou alcançar a repercussão do Modernismo brasileiro ou de alguns grupos argentinos.³²³

Os autores uruguaios, que se dispuseram a ensaiar uma renovação mais ousada, que constituiria a dissidência em relação ao *status quo*, ficaram marginalizados, tendo alguns deles sido cooptados pelo Estado, como ocorreu com Armando Vasseur, nomeado cônsul, como informa Hugo Achugar.³²⁴ As informações explicitadas permitem concluir que, no Uruguai, a repercussão das vanguardas não ocorreu de forma mais avassaladora, conforme era sua característica, por uma questão política, tendo sido barrada pelos “dueños de la cultura de la época”.³²⁵

³²³ ROCCA, 2006, p. 69.

³²⁴ ACHUGAR, Hugo. *La década del veinte: vanguardia y batllismo el intelectual y el Estado*. In: D'ELÍA *et al.*, 1987, p. 101.

³²⁵ ACHUGAR, Hugo. *La década del veinte: vanguardia y batllismo el intelectual y el Estado*. In: D'ELÍA *et al.*, 1987, p. 101.

No Brasil, a situação é diferente. As vanguardas repercutiram com grande estridência, provocando escândalo e impondo ruptura radical em relação aos processos estéticos vigentes. O movimento organizado pelos intelectuais paulistas, a partir da crítica de Monteiro Lobato à artista plástica Anita Malfatti, culminando na Semana de Arte Moderna, foi arrasador e introduziu uma mudança surpreendente no cenário cultural. Pela repercussão alcançada, essa tendência se impôs, ficando marginalizados aqueles escritores que se prenderam à estética passadista, conforme ocorreu com o grupo de *Festa*.

Em relação ao diálogo que se desenvolveu entre intelectuais brasileiros e uruguaios, nas décadas de vinte e trinta, torna-se necessário mencionar os estudos realizados por Pablo Rocca e sua equipe de pesquisadores do Programa de Documentación en Literaturas Uruguay y Latinoamericana (PRODLUL). Na obra *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*,³²⁶ fica inscrito o testemunho desse diálogo. No prólogo da obra, Pablo Rocca faz um histórico das interlocuções que se efetivaram entre escritores dos dois países, incluindo também autores de outras regiões da América Latina.

Dentre as várias observações do crítico uruaio, destaco as referências feitas por ele à troca de correspondência entre poetas uruguaios e brasileiros, especialmente, entre os poetas Ildefonso Pereda Valdés, Mário de Andrade e Manuel Bandeira que dialogaram com os colegas vizinhos, através de cartas. Rocca³²⁷ discorre sobre os benefícios trazidos pelo contato freqüente entre os autores e menciona a interlocução que ocorria também, em freqüentes viagens, e nas páginas das revistas especializadas da época. Era significativo o conjunto de textos publicados nas referidas revistas.

Em geral, a permuta de obras entre os autores motivava a redação de correspondência, possibilitando a existência de manuscritos e datiloscritos e, em consequência, a criação de arquivos específicos, destinados à preservação do referido material que se constitui em um rico acervo no campo da Ciência literária. Em meio às informações apresentadas em relação aos contatos que se realizavam, Pablo Rocca cita trechos de cartas do acervo existente nos arquivos literários da Biblioteca Nacional de Montevideú e em arquivos brasileiros.

Além da troca de correspondência, como formas de interlocução, outros meios de comunicação se mostram eficazes na promoção do diálogo entre autores dos dois países vizinhos. Em artigos publicados nas revistas especializadas, muitas vezes, desenvolve-se um debate mais eloqüente, tendo em vista a crítica veiculada pelo artigo e a divergência de idéias

³²⁶ ROCCA; ANDRADE, 2006.

³²⁷ ROCCA; ANDRADE, 2006, p. 61.

que se verificava. O exemplo adequado refere-se à entrevista de Jayme L. Morenza, concedida à revista *La cruz del Sur*, após retornar da viagem feita ao Rio de Janeiro, onde teve a oportunidade de conhecer alguns intelectuais de *Festa*, dentre eles, Tasso da Silveira. Já analisei os textos publicados em ambas as revistas, no capítulo anterior.

Na obra *Un diálogo americano: Modernismo Brasileño y Vanguardia Uruguaya*, na parte reservada à apresentação de resenhas, notas e transcrição de textos de autores brasileiros e uruguaios, foi incluída a entrevista de Morenza.³²⁸ A resposta dada por Tasso da Silveira à crítica feita pelo colega uruguaio aos intelectuais brasileiros também se encontra transcrita na obra.³²⁹

Na seqüência das observações sobre a interlocução ocorrida entre intelectuais brasileiros e uruguaios, Rocca esclarece que esse intercâmbio se estende à década de trinta, quando surgem outros multiplicadores desse movimento, destacando-se Gastón Figueira e Cipriano Santiago Vitoreira.³³⁰ Uma última observação se refere à importância que teve a fundação do Instituto Cultural Uruguayo-Brasileño em 21 de maio de 1940. Essa instituição foi responsável pelo estreitamento de laços entre personalidades dos dois países, propiciando oportunidade de contatos mais estreitos e colaboração mútua no plano cultural.

Considerando ainda a interlocução, ocorrida entre autores brasileiros e uruguaios, ao longo do século XX, destaco o estudo feito por Haydée Ribeiro Coelho³³¹ no qual ela reflete sobre o diálogo entre Darcy Ribeiro e Ángel Rama durante o período de exílio do antropólogo brasileiro no Uruguai. Dentre as observações feitas pela pesquisadora, destaco aquela referente à sua decisão de, além da consulta ao material bibliográfico, disponível nos arquivos, partir em demanda de uma memória viva, relacionando passado e presente.

As entrevistas realizadas por Haydée Ribeiro Coelho, colhendo impressões de pessoas que conviveram com Darcy Ribeiro, constituem um material valioso em relação às atividades realizadas pelo autor de *Maíra*, no país vizinho, durante o período da ditadura militar que se instalou no Brasil e, posteriormente, em outros países da América do Sul. Trata-se de um material que enlaça aspectos da memória que diz respeito a fatos políticos e culturais de interesse para ambos os países, o que proporciona maior estreitamento de relações entre escritores dos respectivos países.

³²⁸ HABLANDO con Morenza. Algo de lo que nos dijo sobre su estada en Río. In: ROCCA; ANDRADE, 2006, p. 175-181.

³²⁹ SILVEIRA, Tasso da. Queremos ser ou o nacionalismo brasileiro. In: ROCCA; ANDRADE, 2006, p.189-198.

³³⁰ ROCCA; ANDRADE, 2006, p. 78.

³³¹ COELHO, 2003.

Neste novo século, a trajetória de ambos os países se acha consolidada e a interlocução entre eles prossegue, no plano político, econômico e cultural, numa perspectiva de busca de alternativas que possam conduzir os povos latino-americanos em direção ao desenvolvimento e à autonomia de cada região, cada uma com as suas peculiaridades, mas também com significativas semelhanças.

CONCLUSÃO

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado, em cada um dos seus momentos.³³²

³³² BENJAMIN, 1986, p. 223.

CONCLUSÃO

Uma vez realizado o estudo das revistas *Festa* e *La Cruz del Sur*, numa perspectiva de diálogo entre a cultura brasileira e uruguaia, apresento algumas reflexões finais em relação ao mencionado estudo.

Com base nos artigos teóricos, publicados tanto na revista brasileira quanto na revista uruguaia, fiz uma articulação entre os autores dos respectivos artigos e as idéias por eles discutidas, relacionando-as com o contexto político-cultural da época. O meu intento era buscar as causas da tênue repercussão das vanguardas européias no projeto literário dos escritores que publicaram suas propostas, respectivamente, na revista *Festa* e *La Cruz del Sur*.

Estudando os artigos críticos de Tasso da Silveira, divulgados na revista brasileira, bem como outras obras teóricas do mencionado autor, pude identificar a linha básica de seu pensamento. O pensamento tassiano era traduzido em seu discurso que visava a convocar os homens, a fim de reconstruir a sociedade brasileira, com base nos valores cristãos. Todo texto de Tasso da Silveira que li sinaliza nessa direção, apresenta um teor insistentemente pedagógico. Não só os textos críticos como também a sua produção poética acenam para um compromisso de ordem transcendental.

Ressaltei o ponto que, provavelmente, tenha sido o maior responsável pela divergência ocorrida entre os intelectuais de *Festa* e os reformistas de São Paulo e que corresponde ao olhar dirigido ao passado. Tasso da Silveira imobiliza o passado, aceitando-o *in totum*, ao passo que Mário e Oswald de Andrade revisitam o passado, questionando-o e propondo uma reavaliação de sua estrutura político-cultural e, em conseqüência, um redirecionamento nas questões mencionadas.

A partir da constatação de que Tasso da Silveira utilizou a literatura como instrumento para alcançar seus objetivos relacionados aos dogmas do catolicismo, passei a refletir sobre as possíveis causas da marginalização sofrida por todo o grupo de *Festa* por parte da crítica de ontem e de hoje. Percebo que também o escritor Adelino Magalhães e sua obra foram marginalizados, apesar de seus contos apresentarem, desde as publicações iniciais, traços inovadores, como a exploração do monólogo interior, adoção de uma narrativa fragmentária, dentre outras inovações no plano da linguagem. A meu ver, Adelino Magalhães foi marginalizado, ocupando um lugar secundário na historiografia literária brasileira, devido aos vínculos com o grupo de *Festa*. Nem mesmo os reformistas de São Paulo puderam perceber os traços de renovação evidenciados na narrativa adeliniana.

Entre diálogos e confrontos, constatei a circulação da revista brasileira que, chegava a regiões distantes da capital do país àquela época. Chegavam notícias do recebimento da revista, acompanhadas de comentários elogiosos que se contrapunham às críticas feitas principalmente por Mário de Andrade.

Para entender a participação de Cecília Meireles, no grupo de *Festa*, considerei os poemas, publicados na revista, e outras situações que evidenciavam o comprometimento da poeta com as propostas colocadas: as reuniões, referentes à organização da revista, eram realizadas em sua casa; Fernando Correia Dias, seu marido àquela época, se encarregava de produzir algumas das ilustrações que apareciam na revista.

Entretanto não há indícios de que Cecília Meireles compactuava com a linha espiritualista doutrinária adotada no periódico. Ela seguia uma trajetória personalíssima, afinando seus instrumentos líricos para projetos posteriores. Já nos poemas publicados em *Festa*, identifico indícios de sua angústia existencial, traduzida pelas indagações que perpassam seus versos e colocam em discussão questões relacionadas à brevidade da vida, ao fluir implacável do tempo, ao mistério da morte. Para essa problemática, a poeta não encontrava solução no conforto espiritual.

Para acompanhar a posição dos escritores uruguaios que publicaram textos na revista *La Cruz del Sur*, busquei suporte em textos de historiadores e críticos literários nos quais eles apresentam a contextualização política e cultural do Uruguai, nas primeiras décadas do século XX. Tive de aprofundar o estudo do projeto político do Presidente José Batlle y Ordoñez, a fim de entender a situação confortável em que vivia a sociedade uruguaia, destacando-se entre as ex-colônias do Cone Sul.

Pude compreender que a situação política da época, caracterizada por acordos e alianças, influenciou a condição cultural e propiciou também a existência de um clima ameno em que várias tendências estéticas conviviam em paz. Nesse ambiente eclético, não havia espaço para idéias dissidentes nem para a penetração das vanguardas européias em seus aspectos de ruptura e propostas de mudanças mais radicais. O contexto político uruguaio e brasileiro apresentava diferenças marcantes. Enquanto, no Uruguai, a sociedade desfrutava de uma situação confortável, acreditando-se protegida e a salvo de qualquer abalo, em consequência da Primeira Guerra Mundial, a situação no Brasil era outra. O sistema republicano vigente no país, desde o final do século XIX, não havia conseguido administrar os conflitos gerados entre a elite ruralista e a burguesia, que lutava para disputar seu espaço e também desfrutar dos bens produzidos pela sociedade. Várias manifestações de grupos,

descontentes com o sistema da Velha República, percorrem o país e criam um clima de tensão.

Aprofundando o estudo em relação às manifestações estéticas que se desenvolveram no Uruguai, no período focalizado, constatei que uma delas se relacionava com a tradição, traduzida na modalidade nativista. Era um ponto de semelhança com os escritores de *Festa*, cuja proposta estava ligada à idéia de continuidade, de passado e tradição.

Entretanto a semelhança existia só na aparência. Na realidade, ao contrário do grupo de *Festa*, os intelectuais uruguaios atualizaram a tradição, buscaram outras vertentes, a fim de representar a nova situação sócio-cultural que se configurava no país. Não se imobilizaram no passado “criollista”, no intuito de ressuscitá-lo. Ampliaram o horizonte, incorporando, por exemplo, aspectos do nativismo urbano.

Quanto à produção crítica, publicada na revista uruguaia, chamaram-me a atenção os vários artigos de Jayme L. Morenza, tendo em vista a abertura de sua reflexão, sinalizando para questões de ordem política, observadas no contexto europeu, bem como outras questões no âmbito da América Latina. A revista *La Cruz del Sur* se abria para um diálogo internacionalista que estava em voga.

Abordei a discussão de temas de interesse interno como o nativismo, ressaltando poemas de Ildefonso Pereda Valdés em que focaliza a figura do negro na cultura uruguaia e o poema “Palacio Salvo”, composição em que o autor, Juvenal Ortiz Saralegui, celebra a obra arquitetônica que simboliza a entrada do país na era da modernidade.

No diálogo que se estabeleceu entre escritores brasileiros e uruguaios, inscrito nas páginas das respectivas revistas, em artigos que suscitavam debates, relacionados a questões de interesse para a época, configura-se um clima, ora mais ameno, ora mais tenso em que se manifestava a interlocução entre eles. Também as impressões de viagens, realizadas pelo território brasileiro e uruguaio, constituem o testemunho das trocas entre habitantes dos dois países.

Considero que todos os suportes, mencionados anteriormente, contribuíram muito para o fortalecimento das relações entre os dois países. Entretanto ressalto a importância da troca de correspondência ocorrida entre intelectuais brasileiros e uruguaios. Através da troca de cartas, fortes vínculos de amizade se estabeleceram entre escritores fronteiriços. Além disso, a carta funcionava como um suporte privilegiado no debate de idéias e na troca de bens culturais.

Refletindo sobre a função das cartas nos estudos realizados pela crítica literária contemporânea, fui levada a aprofundar o estudo sobre a importância dos arquivos literários

atualmente, no campo da pesquisa. O estudo do arquivo por meio de cartas e outras fontes primárias, representa hoje uma importante fonte de informação para elucidar o processo de construção do texto literário, bem como a cultura em que se insere.

Como reflexão final, quero ratificar a pertinência da pesquisa com as revistas especializadas, sobretudo aquelas que circularam no período configurado no presente estudo. Refiro-me não só à pesquisa em revistas brasileiras, mas também nas inúmeras publicações similares existentes nos demais países da América Latina. Esse material contém a memória de uma sociedade, guarda aspectos vivos de um passado que precisa ser revisitado e reavaliado.

Quero ainda fazer uma última observação relacionada à marginalização que atingiu o escritor brasileiro, Adelino Magalhães, e alguns escritores uruguaios como Armando Vasseur, Ángel Falco e Emilio Frugoni.

Embora os autores uruguaios citados não tenham apresentado publicações freqüentes, na revista *La Cruz del Sur*, o destaque conferido a esses nomes baseia-se na observação de Hugo Achugar, que salientou a dissidência desses escritores em relação ao panorama cultural no Uruguai, conforme demonstrei no último capítulo do presente estudo.

A marginalização que pesou sobre a obra de Adelino Magalhães, no contexto do Modernismo brasileiro, apresenta semelhanças com a marginalização sofrida pelos autores uruguaios mencionados anteriormente e essa questão deve ser retomada e discutida. A obra desses autores demanda uma reavaliação por parte da crítica, à luz do presente. Após o processo de reavaliação, possivelmente, a obra desses autores será inserida na historiografia literária de seus respectivos países.

Para fazer tais observações, considero os expressivos traços inovadores, presentes já nos primeiros contos de Adelino Magalhães, não só no plano da linguagem, mas também no próprio processo narrativo que rompia com o paradigma realista-naturalista, ainda em vigor no início do século XX.

Sendo a narrativa adeliniana anterior à Semana de Arte Moderna, surpreende que a mesma não tenha sido incluída nem sequer reconhecida ou mencionada pelos reformistas, organizadores e atores do mencionado movimento. A escrita de Adelino Magalhães permanece até hoje pouco conhecida, mesmo por parte dos especialistas da literatura, e se encontra confinada às prateleiras das bibliotecas.

Surpreende que, desde as suas primeiras composições, o contista brasileiro apresente a forte marca da ruptura e da busca de novos paradigmas de expressão. Consciente dos limites e do esgotamento da linguagem, segundo Eugênio Gomes, o autor parte, de forma ousada, para novas pesquisas, com base em sua intuição. Nos contos de *Casos e impressões*, a

primeira obra publicada, Adelino Magalhães já utiliza, com seguro domínio, a técnica do monólogo interior, inscrevendo-se como precursor em relação ao uso desse procedimento.

A impossibilidade de se esgotar o assunto é evidente e o interesse, por parte de pesquisadores, em retornar às fontes primárias, que configuram o perfil cultural das décadas de vinte e trinta, muito contribuirá para a elucidação de questões que permanecem em aberto no complexo contexto do Modernismo brasileiro, constituindo um campo rico e propício a novas e variadas pesquisas. A retomada das discussões ligadas ao Modernismo, no contexto da pós-modernidade, caracteriza uma atitude que visa a um retorno ao passado, no sentido de considerá-lo como um manancial permanente o qual possibilita a busca de elucidações de áreas obscuras do passado, que não está perdido para sempre.

REFE RÊNCIAS

REFERÊNCIA BÁSICA

FESTA: Mensário de pensamento e de arte. (1927-1929). Rio de Janeiro: PLG-Comunicação/INELIVRO, 1978. Microfilme.

FESTA: Mensário de pensamento e de arte. (1927-1929). Rio de Janeiro: PLG-Comunicação/INELIVRO, 1978. Ed. facsimilada.

FESTA: Mensário de pensamento e de arte. (1927-1929). Rio de Janeiro: Ed. Alba. Cópia digitalizada.

FESTA: Revista de arte e pensamento. (1934-1935). Rio de Janeiro: Ed. Alba. Cópia digitalizada.

LA CRUZ DEL SUR. (1924-1931). Montevideo. Cópia digitalizada.

REFERÊNCIA DE CONSULTA

KLAXON: Mensário de arte moderna.(1922-1923). São Paulo. Cópia digitalizada.

LA PLUMA: Revista mensual de ciencias, artes y letras.(1927-1931). Montevideo. Cópia digitalizada.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA (1ª e 2ª edições – 1928-1929). São Paulo: Abril/Metal Leve, 1975. Ed. facsimilada.

VERDE: Revista mensal de arte e cultura. (1927-1928 e 1929). São Paulo: Metal Leve, 1978. Ed. facsimilada.

CARTEL: Panorama mensual de literatura y arte. 1929-1931. Montevideo. Cópia digitalizada.

REFERÊNCIA GERAL

ACHUGAR, Hugo (Coord.). *Derechos de memoria*. Montevideo: FHCE, 2003.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2004.

ACHUGAR, Hugo. *Poesía y sociedad*. Uruguay 1880-1911. Montevideo: Arca, 1985.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.) *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Trad. Raquel La Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

AMOROSO LIMA, Alceu (Tristão de Ataíde). *Meio século de presença literária*. (1919-1969). Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

AMOROSO LIMA, Alceu. *Poesia brasileira contemporânea*. Col. "Os nossos", v. 6, Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.

AMOROSO LIMA, Alceu. *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro: Agir, 1948.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen e la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972. Edição comemorativa do 50º aniversário da Semana de Arte Moderna, 1922-1972.

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1966.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 4. ed. São Paulo: Globo, 1990.

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Espírito crítico).

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ARTEAGA, Juan José. *Breve historia contemporánea del Uruguay*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1985. 5 v.

ÁVILA, Affonso (Coord.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. A poesia de Tasso da Silveira. CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA E LITERATURA. Rio de Janeiro: Gernasa e Artes Gráficas, 1970, p. 7-23.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Poetas do modernismo*. Brasília: INL-MEC, 1972. p. 49-156. Edição comemorativa do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, 1922-1972.

BARITE, Mario; CERETA, María Gladys. *Guía de revistas culturales uruguayas (1895-1985)*. Montevideo: El Galeón, 1989.

BARRETO, Lima. *Impressões de leitura: crítica*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 222-232.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica: ensaios 114*. São Paulo: Ática, 1985.

BORNHEIM, Gerd A. *et al. Tradição/contradição*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BUSTAMANTE Y BALLIVIAN, Enrique. *9 poetas del Brasil*: antología. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1978.

CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa*: contribuição para o modernismo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.

CAETANO, Gerardo; RILLA, José. *Historia contemporánea del Uruguay*: de la colonia al Mercusur. Montevideo: Fin de Siglo, 1994.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1965.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Marilda de Souza. *Romanceiro da inconfidência*: um diálogo entre literatura e história (Dissertação (Mestrado)). Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CAYOTA, Víctor. *La década uruguaya del 20 en su poesía*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991.

COELHO, Haydée Ribeiro (Org.). *Lãs memórias de la memória*: el exílio de Darcy Ribeiro en Uruguay. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

CODINA, Hilda Scarabôtolo. *El modernismo en el Brasil*. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1976.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel*: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970. (Modernismo; 2).

D'ALBUQUERQUE, A. Tenório. *Dicionário espanhol/português*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2001.

D'ELÍA, Germán *et al.* Vida y cultura en el Río de la Plata. In.: D'ELÍA, Germán *et al.* *XVII Cursos internacionales de verano*. Montevideo: Universidad de la República, 1987. t. 1.

DONGHI, Tulio Halperin. *História da América Latina*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. São Paulo: Art, 1989. (Ensaaios).

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIGUEIRA, Gastón. *Poesía brasileña contemporánea: 1920-68 – crítica y antología*. 2. ed. revisada y ampliada. Montevideo: Instituto uruguaio-brasileño, 1969.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FRANÇA, Júnia Lessa *et al.* *Manual para normalização*. 7. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. do texto Marise M. Curioni; trad. das poesias Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidade, 1991.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

IBARBOUROU, Juana. *Las lenguas de diamante*. Buenos Aires: Losada, 1969.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira: Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970. (Rumo da cultura moderna).

MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

MAGALHÃES, Adelino. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1946. v. 1 e 2.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969. v. 6.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de educação 2: obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil: 1920-1945*. Rio de Janeiro/São Paulo: DIFEL, 1979.

MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *A literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L & PM/VITAE/AILC, 1997. p. 39-52.

MORENO, Carlos Martínez. *Literatura Uruguya*. t. 1. Montevideo: Cámara de Senadores, 1993.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

ODDONE, M. Blanca París de (Coord.). *Historia y memoria: medio siglo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*. Montevideo: Departamento de Publicaciones, 1995.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ed. del Norte, 1984.

ROCCA, Pablo. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo: Ed. La Banda Oriental, 2006.

ROCCA, Pablo (Comp.). *Primera recepción crítica de Francisco Espínola (1927-1939)*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2002. Homenaje en el centenario.

ROCCA, Pablo; ANDRADE, Gênese (Ed.). *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2006.

ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. [Lisboa]: IN/CM, 1985.

RODÓ, José Enrique. *Ariel: liberalismo y jacobinismo*. Barcelona: Ed. Cervantes, [19--].

ROIG, Arturo Andrés. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982, p. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARALEGUI, Juvenal Ortiz. *Palacio Salvo: poemas*. Montevideo: PEÑA Hnos., [19--].

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Jorge Schwartz. São Paulo: Perspectiva, 1983. (Estudos).

SCHWARTZ, Jorge; PATIÑO, Roxana. (Orgs.). *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburg, 2004, v. 70, n. 208-209, jul./dic. Número especial dedicado a revistas latino-americanas.

SILVEIRA, Tasso da. *A alma heróica dos homens: poemas*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.

SILVEIRA, Tasso da. *Alegorias do homem novo: poemas*. Rio de Janeiro: Candeia Azul, 1926.

SILVEIRA, Tasso da. *Canções a Curitiba: & outros poemas*. Curitiba: Litero-técnica 1996. (Farol do Saber).

SILVEIRA, Tasso da. *O canto absoluto*. Rio de Janeiro: GDR, 1962.

SILVEIRA, Tasso da. *O canto absoluto seguido de Alegria do mundo*. Rio [de Janeiro]: Cadernos da Hora Presente, 1940.

SILVEIRA, Tasso da. *Contemplação do eterno: poemas*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

SILVEIRA, Tasso. *Definição do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Forja, 1932.

SILVEIRA, Tasso da. *Diálogo com as raízes: jornal de fim de caminhada*. Salvador: GRD/INL, 1971.

SILVEIRA, Tasso da. *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: GRD, 1964.

SILVEIRA, Tasso da. *Poemas de antes*. Rio de Janeiro: 1966.

SILVEIRA, Tasso da. *Tendências do pensamento contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SOSNOWSKI, Saúl (Ed.). *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires/Madrid: Alianza Editorial, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. Literatura comparada: o espaço nômade do saber. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 2, maio, 1991, p. 19-24.

SOUZA, Eneida; MIRANDA, Vander Mello. (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *Revistas e movimentos: esquerda e direita: as duas saídas do Modernismo: história da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho/Alice Kyoto. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 478-504.

TELES, Gilberto M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997.

TORRE, Guillermo de. *História das literaturas de vanguarda*. Trad. Maria do Carmo Cary. v. 2. Lisboa: Presença, 1972.

VALDÉS, Ildelfonso Pereda. *La guitarra de los negros*. Montevideo, 1926.

VITOR, Nestor *et al.* *O precursor Adelino Magalhães*. [Sl.: s.n.], 1947.

ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*. 5. ed., 3 vols. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1987.

ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo: Claridad, 1941.