

Cândido

JORNAL DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ N.130 MAIO DE 2022

CANDIDO.BPP.PR.GOV.BR



SANGUE NO OLHO

Nova geração de autoras latino-americanas chega ao Brasil com
temáticas fantásticas, violentas e provocadoras

Índice

- 3** ESPECIAL
Fantástica ruptura
Luiz Felipe Cunha
- 15** ENTREVISTA
Onça Verunsch
Micheliny Verunsch
por Hiago Rizzi
- 23** POESIA
Condição sine qua non e outros poemas
Ismar Tirelli Neto
- 28** FOTOGRAFIA
Paisagem industrial
Iaskara S. Florenzano
- 36** CONTO
Dia dezanove
Nara Vidal
- 40** POESIA
Festa clubber e outros poemas
Gal Freire
- 45** PENSATA
Cem anos de pretensão
Lucas Colombo



Fantástica ruptura

Luiz Felipe Cunha



> Ariana Harwicz

> Giovanna Rivero



Especialistas discutem o bom momento editorial experimentado por autoras latino-americanas contemporâneas — um movimento comparado por muitos com o *boom* do realismo mágico dos anos 1960 e 70

“Eu me reclinei na grama entre árvores caídas e o sol que aquece a palma da minha mão me deu a impressão de ter uma faca com a qual ia me esvaír em sangue com um corte ágil na jugular. Ao fundo, no cenário de uma casa entre decadente e familiar, podia sentir as vozes do meu filho e do meu marido. Os dois nus. (...) Como é que eu, uma mulher fraca e malsã que sonha com uma faca na mão, era mãe e esposa desses dois indivíduos? O que fazer? Escondi o corpo afundando na terra.”

Assim começa o romance *Morra, Amor* (Instante, 2019), da argentina Ariana Harwicz. E já nessas primeiras linhas é possível perceber alguns aspectos recorrentes na obra da autora, como a violência, o desprezo pela ideia de maternidade e família e um clima de loucura iminente. Conduzidas pela crueza das palavras, e com um pezinho no tradicional realismo mágico — em que situações estranhas são tratadas com normalidade —, essas características também estão presentes em livros de outras escritoras da América do Sul, como a argentina Mariana Enriquez, a colombiana Pilar Quintana e a chilena Lina Meruane, entre outras.

Coincidência ou não, alguns críticos enxergam aí o surgimento de um possível movimento literário nomeado “novo gótico latino-americano” ou *literatura de los hijos*, por se tratar de autoras que presenciaram, na infância, as mazelas das ditaduras em seus países e resignificaram, em suas produções, a violência dessa época. Similar ao *boom* latino-americano dos anos 1960 e 1970, encabeçado por nomes como Gabriel García Márquez e Júlio Cortázar.

No entanto, alguns especialistas e as próprias autoras parecem discordar dessa associação com os nomes clássicos da produção latino-americana de 50, 60 anos atrás. “Gosto desse tipo de narrativa, mas simplesmente não é a que me interessa, porque me parece que hoje, de onde estou, o fantástico pode ser narrado de outra maneira, e não creio estar marcada pela tradição local a não ser por alguns aspectos”, disse Mariana Enriquez à revista *Literartes*, em 2021. Ela é autora de, entre outros livros, *A Nossa Parte da Noite* (Intrínseca, 2019), que conta a história de um homem e seu filho em uma viagem de carro da Argentina até as Cataratas do Iguazu, durante a ditadura. A narrativa é repleta de lendas, espíritos e magia — elementos que a autora utiliza para mostrar o lado mais sombrio daquele período.

Uma das diferenças entre esse bom momento da literatura latino-americana e o primeiro *boom* está no fato de que as novas autoras não têm, necessariamente, um compromisso estético-literário: mesmo os temas convergindo, cada autora trabalha a linguagem de modo diferente uma da outra. “Toda literatura é feita de pontos de divergência, daí seu caráter autoral. Ainda que existam temas afins, os tratamentos dados a eles são absolutamente singulares”, diz Mariana Sanchez, jornalista e tradutora especialista em literatura latino-americana contemporânea. “Há autoras que seguem uma linha mais realista, outras mais alegóricas, experimentais, com um trabalho radical de linguagem. Na verdade, creio que os únicos pontos de convergência entre estas autoras são o fato de serem mulheres e de escreverem na América Latina.”

A editora Laura Del Rey acredita que há um novo cenário literário, mas é reticente ao dizer que existe um movimento estético organizado. “Essa tentativa de encaixar diversas autoras contemporâneas sob um mesmo rótulo acaba achatando escritas bastante heterogêneas entre si, ao mesmo tempo que ignora a trajetória de tantas escritoras brilhantes ativas na década de 1960 e 70”, diz. “Cabe comentar que o primeiro *boom* também tinha a ver

com uma movimentação de mercado, principalmente no sentido de vender para a Europa autores latino-americanos e um certo 'exotismo' daqui. O que me parece estar em jogo agora é uma ascensão do interesse geral por obras de autoria de mulheres", completa.

Laura está por trás da Incompleta, editora que tem em seu catálogo o fantástico e macabro *Terra Fresca da Sua Tumba*, de Giovanna Rivero, primeira publicação da autora boliviana no Brasil. A empresa também produz a revista *Puñado*, que traz contos, ensaios e entrevistas com escritoras latino-americanas e caribenhas contemporâneas, como a chilena Andrea Jeftanovic, autora de *Não Aceite Caramelos de Estranhos* (Mundaréu, 2020).

Questões femininas

O fato é que, de 2015 até os dias de hoje, as prateleiras nas livrarias foram tomadas por essas escritoras sul-americanas e um dos motivos para o grande sucesso pode estar ligado ao feminismo, capaz até de resgatar autoras esquecidas, como aponta a salvadorenha Christy Najarro Guzmán, doutora em Literatura pela UFSC. "Essa visibilidade de autoras e a possibilidade de que elas ocupem os lugares de enunciação permitiu um retorno às escritoras dos anos 1940, 50, e 60", diz. "Tudo isso, me parece, está atravessado pelos debates que o feminismo tem encampado tanto no campo político como no artístico-literário", completa, salientando que, embora muitas tratem de questões femininas, nem todas as escritoras vão reivindicar o seu lugar numa militância feminista.

O feminismo também influencia a literatura produzida por mulheres no Brasil, mas talvez de forma mais assumidamente combativa. Christy acredita que a escrita produzida por mulheres brasileiras compartilha características com as publicações de suas pares hispano-americanas. Um exemplo seria o movimento Slam das Minas, marcado pela realização de encontros

com “batalhas de poesia autoral” e por carregar uma voz poética política que problematiza o lugar da mulher. “A gente não pode negar que a produção literária brasileira hoje está marcada por uma presença muito forte das mulheres e por um discurso combativo. Não apenas a partir de uma militância assumida, mas também a partir de uma linguagem que presentifica a ruptura, a fragmentação e a fragilidade das identidades”, diz.

Outras latitudes

Escritoras argentinas, chilenas e mexicanas são as mais traduzidas no mercado editorial brasileiro. Mariana Sanchez atribui essa presença ao sistema editorial mais desenvolvido desses países e à atuação no Brasil de grandes grupos espanhóis como Santillana / Alfaguara e Anagrama. “Talvez um levantamento concreto diga que a Argentina publica até mais ficção do que o Brasil. Mas é fundamental que as editoras brasileiras realmente interessadas na literatura da região saiam de suas zonas de conforto, busquem autoras e autores de outras latitudes, mais periféricas, e ampliem seu radar de publicações”, afirma Sanchez.

No Brasil, algumas editoras se dedicam a trazer essas novas vozes, como a já citada Incompleta, a Relicário (com sua coleção Nos.Otras, que já publicou *E Por Olhar Tudo, Nada Via*, da mexicana Margo Glantz) e a Moinhos, que recuperou a autora argentina Sara Gallardo. A mais nova do segmento é a Peabiru, criada em janeiro deste ano. A casa editorial surgiu a partir de um inconformismo com os preços dos livros e de um entendimento de que é necessário estreitar os laços culturais entre o Brasil e a região. “Precisamos romper com colonialismos eurocêntricos que emperram nosso desenvolvimento social e compor uma identidade, como povo, que faça mais sentido para nós”, diz René Duarte, escritor e editor.

A editora acaba de lançar *Cerco Animal*, da colombiana Vanessa Londoño, que se divide em quatro capítulos

narrados por personagens diferentes — como, por exemplo, uma mulher que teve as pernas cortadas por um motosserra, ou uma menina cuja língua foi arrancada para que ninguém saiba quem tirou sua virgindade. “É um livro que usa a violência contra os corpos não só como um sistema de explicação para a perda, mas também como uma forma de evocar a empatia e compreender a ausência, a morte, a injustiça e a brutalidade com que o poder procura administrar as existências, as dores e os desejos, hoje, na América Latina”, diz René.

Sobre o termo “novo gótico”, Duarte é categórico. Para ele, grande parte do êxito desse movimento está justamente no fato de que ele faz sentido no contexto violento em que vivemos. “Infelizmente, é impossível falar da América Latina sem falar de sombras, de morte”, afirma o editor. <



> Lina Meruane

> Mariana Enriquez



Divulgação

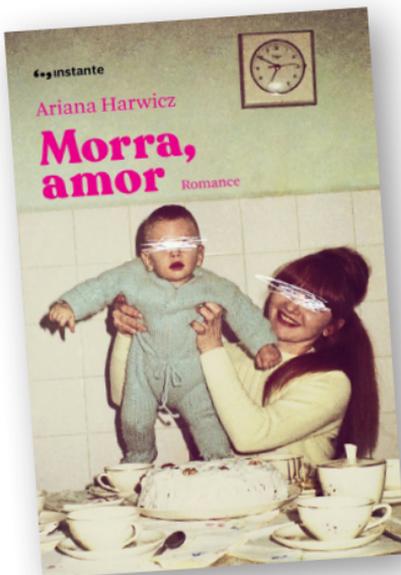
Prateleira

O **Cândido** selecionou cinco obras de escritoras latino-americanas contemporâneas que dialogam de alguma forma com as características do chamado “novo gótico” e da *literatura de los hijos*

***Morra, Amor*, de Ariana Harwicz (Instante)**

Revertendo a lógica da maternidade, a autora nos apresenta uma mulher que não gosta de ser mãe, assim como não sente apreço pela condição de esposa. Cada vez mais próxima da loucura, a narradora se sente sufocada

pela vida doméstica. A argentina Ariana Harwicz conduz a narrativa com uma linguagem forte e ousada, usando da violência e da ironia, sem perder um certo lirismo. O livro foi publicado no Brasil em 2019 e junto com *A Débil Mental* (2020) e *Precoce* (2021) — todos lançados pela editora Instante — formam a “trilogia da paixão”, marcada pela relação entre mães e filhos. Em 2018, a versão em inglês de *Morra, Amor* (*Die, My love*) foi indicada ao *Man Booker Prize*.



Pássaros na Boca e Sete Casas Vazias, **de Samanta Schweblin (Fósforo)**

Nessa reunião de contos, a autora argentina retoma a tradição do texto fantástico e apresenta uma série de protagonistas no mínimo estranhos, como uma garota que passa a se alimentar de pássaros vivos ou um milionário que age de forma atípica numa loja de brinquedos. Na maioria das histórias, os personagens partem de um plano comum de normalidade e entram numa espiral fantástica e absurda, sem se questionar sobre os acontecimentos. As narrativas também carregam um ar de mistério, muito por conta do estilo adotado por Schweblin, que opta por uma escrita mais contida, sem grandes explicações.



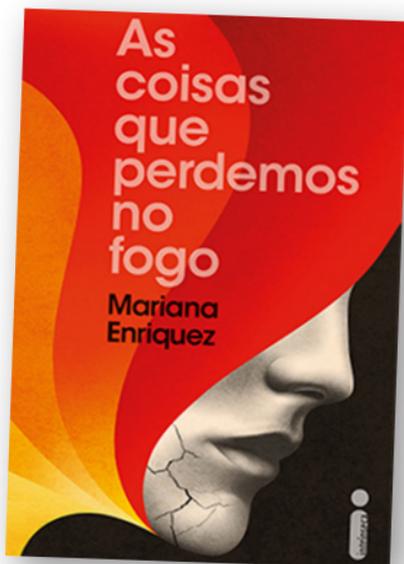
A Cachorra, de Pilar Quintana **(Intrínseca)**

Neste romance somos apresentados a Damaris, uma mulher de meia idade que leva uma vida marcada por tragédias e carrega uma solidão extenuante por não ter conseguido ser mãe — sonho que alimenta desde muito nova. Tudo muda quando ela adota Chirli, uma cachorrinha. Mas as coisas ficam estranhas quando a dona começa a colocar suas expectativas maternas em cima do animal de estimação. Como acontece no romance *Morra, Amor*, de Ariana Harwicz, a narrativa de Pilar é uma provocação sobre os aspectos da maternidade. Com esse livro, Pilar foi finalista do *National Book Award*, na categoria literatura traduzida.



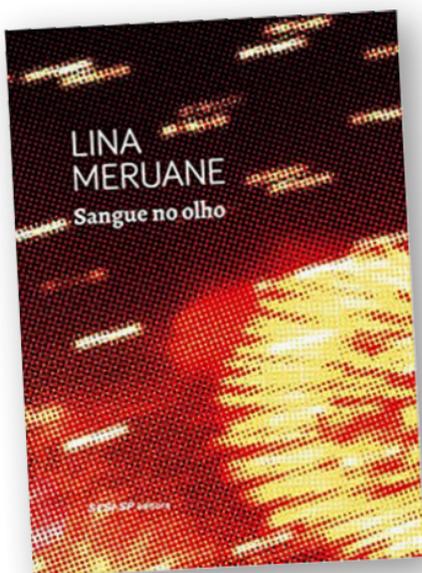
***As Coisas que Perdemos no Fogo,* de Mariana Enriquez (Intrínseca)**

Macabro, perturbador e emocionante, este livro reúne contos que partem do medo e do terror para explorar várias dimensões da vida cotidiana. Em um primeiro momento, as 12 narrativas do livro parecem surreais. No entanto, depois de poucas frases, elas se mostram estranhamente familiares: é o cotidiano transformado em pesadelo. Uma das escritoras mais surpreendentes do século XXI, Mariana Enriquez dá voz à geração nascida durante a ditadura militar na Argentina. Em *As Coisas que Perdemos...*, ela cria um universo povoado por pessoas comuns e seres socialmente invisíveis, cujas existências sucumbem ao peso da culpa, da paixão, da crueldade e da simples convivência. O resultado é uma obra que questiona de forma penetrante e indelével o mundo em que vivemos.



***Sangue no Olho*, de Lina Meruane (Sesi-SP)**

Em um misto de ficção e autobiografia, Lina conta em seu primeiro romance a história de uma professora (também chamada Lina) que de um dia para o outro percebe que está ficando cega — trata-se de uma doença em que seus olhos ficam encharcados de sangue. A enfermidade é tratada por um médico russo que a faz passar por uma série exaustiva de exames, mas sem nunca chegar a um diagnóstico. Enquanto espera por uma definição, Lina passa a viver entre Nova York e Santiago do Chile (cidades que também são como personagens do livro) e reconfigura todas as suas relações pessoais: os velhos fantasmas familiares saem à luz e o relacionamento com o namorado, Ignácio, ganha traços perversos. Um detalhe interessante dá conta do design do livro: as páginas vão escurecendo conforme a personagem perde a visão. <



O nça Verunschik

Micheliny Verunschik

Por Hiago Rizzi



Prestes a completar 50 anos, a escritora recifense
Micheliny Verunschik segue construindo uma
trajetória que transita por praticamente todos
os gêneros literários

“Usa-se essa voz e essa língua porque é com ela que se faz possível ferir melhor”, avisa o narrador nas primeiras páginas de *O Som do Rugido da Onça* (Companhia das Letras, 2021), romance de Micheliny Verunschik recentemente selecionado para o Books at Berlinale 2022. O evento, realizado em parceria pela Feira do Livro de Frankfurt e o Festival de Cinema de Berlim, reúne cineastas e autores de livros com potencial para serem adaptados para os meios audiovisuais. Única representante da América Latina na lista composta por dez títulos, a obra mistura antropologia e memória para contar a história de duas crianças indígenas raptadas por exploradores europeus e levadas para a Alemanha no começo do século XIX.

Prestes a completa 50 anos, a autora recifense — que em 2021 também figurou entre os finalistas do Prêmio Jabuti com os poemas de *Movimento dos Pássaros* (martelo, 2020) — acaba de lançar mais um livro. *Desmoronamentos* (martelo), sua primeira incursão pelos contos, é centralizado em histórias de mulheres, a exemplo de obras anteriores como *Nossa Teresa: Vida e Morte de uma Santa Suicida* (Patuá, 2014), romance premiado pelo São Paulo de Literatura em 2015.

Outros dois lançamentos marcam o ano editorial de Micheliny: ela assina um ensaio para a coletânea inédita *Depois do Fim: Conversas Sobre Literatura e o Antropoceno* (Instante, 2022), ao lado de autores como Itamar Vieira Junior e Paulo Scott, e reedita seu livro de estreia, *Geografia Íntima do Deserto* (poemas, 2003). Na entrevista a seguir, a escritora fala sobre seus desafios na trajetória como poeta e prosadora e revela sua ligação com o cenário literário do Paraná.

***Geografia Íntima do Deserto* (2003) é seu primeiro livro e colocou você em destaque com a indicação ao Prêmio Portugal Telecom (hoje Oceanos). Por que reeditá-lo, quase 20 anos depois?**

Existe uma grande procura por esse livro ao longo dos anos. Sempre recebo mensagens de pessoas procurando, conhecidas ou não. Há ainda uma curiosidade grande em torno dele, que reflete a própria vida do livro. É um livro de uma autora iniciante que teve algum reconhecimento na época que foi lançado e que, assim espero, se manteve relevante como poesia, não envelheceu. Aproveitando a efeméride, acho bastante apropriado esse relançamento.

Junto ao *Geografia Íntima do Deserto* houve um “lançamento surpresa” de *O Observador* e *o Nada*. Como isso aconteceu?

Os dois foram lançados na mesma semana, em 2003. Eu estava acompanhando o processo de publicação do *Geografia Íntima do Deserto*, mas não o de *O Observador* e *o Nada*. Na época eu mantinha um diálogo intenso sobre poesia com o jornalista e crítico Mario Helio e mandei *O Observador* para ele, que resolveu fazer uma surpresa e publicar o livro. Ele havia dito que ia publicar um livro meu, mas eu já estava publicando [o *Geografia Íntima*], achei que era brincadeira dele. Fiquei sabendo dias antes, porque o editor ligou para falar sobre o lançamento, e eu havia

acabado de falar sobre o outro lançamento. Deu uma linha cruzada, era sobre *O Observador e o Nada*, das Edições Bagaço, de Pernambuco — e só soube qual livro era no dia do lançamento. Lancei os dois com dois dias de diferença.

Você iniciou na poesia com o *Geografias Íntimas* em 2003, o primeiro romance saiu em 2014 (*Nossa Teresa: Vida e Morte de uma Santa Suicida*) e *Desmoronamentos* é o primeiro livro de contos, publicado agora. Como é o seu trânsito entre prosa e poesia?

Antes da publicação do *Nossa Teresa* eu não me sentia confiante para publicar prosa. Nem os contos, que já escrevo há bastante tempo, nem romance. É mais sobre amadurecimento pessoal do que amadurecimento da escrita — preciso estar pronta para aquilo, mesmo que aquilo já esteja pronto. É mais curioso ainda quando penso que publiquei contos depois de ter publicado vários romances.

É um desafio diferente na escrita?

Escrever poesia não é fácil, mas como em determinada época da minha vida me dediquei mais a isso, achei mais apropriado publicar poesia primeiro. Tinha muita insegurança no romance, se aquilo estava pronto, na forma que eu queria. Precisava ler e reler até estar no ponto certo. Com os contos é a mesma coisa. Eu tenho um livro de contos inéditos que nunca vou publicar porque, embora os contos estejam prontos, gosto deles individualmente e até tenha publicado alguns avulsos em revistas e sites, não considero que ele esteja pronto. Venho me dedicando à literatura infantil há alguns anos, mas nunca me sinto pronta. Acho que está perto de me sentir pronta para isso. É muito das minhas próprias idiossincrasias.

***Desmoronamentos* tem 15 contos, todos sobre mulheres, e só um é narrado por uma voz assumidamente masculina. Por que essa escolha, de textos sobre mulheres e a partir de mulheres?**

Isso reflete meus interesses de leitura nos últimos anos. Como a maioria das pessoas da minha geração, a minha biblioteca por muito tempo foi essencialmente masculina. Só vim atentar para esse fato madura, e comecei a me dedicar com mais afinco tanto a um olhar para autoras quanto para suas obras nos últimos dez ou 15 anos. Essa escolha, que é uma escolha racional, reflete muito o olhar para a autoria, para livros escritos por mulheres e para a própria condição da mulher.

A capa de *O Som do Rugido* é de Jaider Esbell e a de *Desmoronamentos*, uma obra de Ana Elisa Egreja. Você participa das decisões gráficas dos livros?

Tenho um grande interesse nas artes plásticas e procuro participar da escolha de capas, desde os primeiros livros. Nem sempre bate, hoje em dia tenho muito mais participação, e gosto muito. No caso de *O Som do Rugido da Onça* foi uma feliz coincidência. A editora me perguntou sobre referências para a capa e mandei algumas em que eu pensava, mas a primeira que veio foi uma proposta que não tinha nada a ver com as referências que eu havia dado — é essa obra do Jaider. Só que essa obra tem uma relação muito íntima com a feitura do livro, coincidentemente. Quando vi a obra e a proposta de capa, fechei na hora. No caso do *Desmoronamentos*, o Miguel Jubé [editor] me passou algumas sugestões de artistas plásticos e me apresentou a Ana Elisa Egreja, que eu não conhecia. Fiquei absolutamente fascinada. Depois soube que a imagem que a Ana usou é da casa da avó dela, então ganhou um significado muito maior para mim.

Um dos poemas de *O Movimento dos Pássaros* (2020) é dedicado a Assionara Souza (1969-2018). E você também já revelou em uma entrevista ser uma leitora de Wilson Bueno (1949-2010). Qual a sua relação com autores paranaenses, ou radicados aqui?

Eu participei do festival Perhappiness, muitos anos atrás. Tem a Jussara Salazar também. Tenho uma relação de afeto e de admiração com esses autores. Eu conversava muito com a Assionara, a gente tinha uma grande troca. Fiquei muito abalada com o falecimento dela, assim como com o do Wilson. Não o conhecia pessoalmente, mas conheço sua obra. Existe esse trânsito de afetos e referências com esses autores e com a literatura que é feita aí.

Wilson Bueno tem um texto no livro *Boleros Bar* (1986) em que diz que “um tigre é uma raiva”...

Essas referências “ferais”, vamos chamar assim, da literatura brasileira e latino-americana, sobre a onça, o tigre, o jaguar — que são todos o mesmo animal com diferentes denominações —, elas vão sendo assimiladas nesse corpo da onça de *O Som do Rugido*. Ao final do livro tem um pouco do caminho dessas referências que vão se agregando e compondo esse corpo. <



Renato Parada / Divulgação

Condição
sine
qua
non
e outros
poemas

Ismar Tirelli Neto

Condição *sine qua non*
para que sejam admitidas
reticências

é que

sejam pérolas

incrustadas no harness ou
esmeraldas no elástico da sunga

tigrada e que se deixem
ouvir no corpo duro e reclinado

na gravação de "*Olha o gás... olha o
gás*" que cerca a casa

certa manhã obrigo-me a abril

onde foram missionar as minhas coisas?

pergunto

onde a mesa, meu marido, os dias lisíveis?

pergunto

onde as manhãs que meu cunhado tossia

onde havia a minha cadeira um calafrio

onde havia a inteireza de um corpo

pergunto

aos chamuscamentos pelos braços, às piras

onde queimei

minhas velhas camisetas do Morrissey

pergunto

onde se abancou tanta dança

onde o ininterrupto

o gaveteiro, o cardápio, a revista da tevê

pergunto

às mãos que os transitivavam

não é uma e mesma a unha que roemos?

pergunto

não é o mesmo palco sabugo que pisamos?

não será esse som

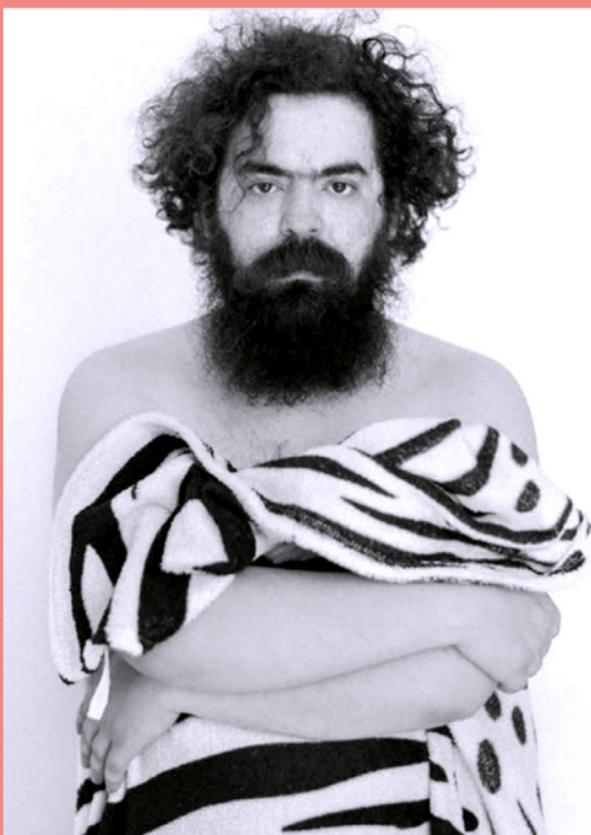
de Corcel que não pega

o real?

É no exato momento de sua retransmissão que a casa
cai
é em halitá-la que a casa
se
se despisse arrebite a arrebite
a ramada de fios
pela cômoda soasse
se ao menos
a casa
sobrevivesse ao bombardeio da retransmissão
da entoação
mas
rola o mais recôndito ribanceira abaixo
sabe você os quesitos do quarto?
sabe você *o que é* um quarto?
são as tripas da casa um casamento
uns filhos rápidos como
rubricas
(jogam a mãe no tanque
e fogem pelo armário)
um homem que recusa dois anos
um jardim de hortaliças
um apelo à discrição
um tanque
grunhidos de asas dentro de um muro
a canção descampada que é contorno de tudo
sabe você o que faz cada palha?
uma vez individuada
uma vez
uma vez que se procede à fixação de cada quarto
uma vez
cada quarto uma escâncara

cada mãe retirada numa pianola
se houvesse superfície sobre terrestre
se somenos
se houvesse alicerce
o irmão somenos
o irmão
que diz a casa a desmorona

Ismar Tirelli Neto é poeta, ficcionista, tradutor e roteirista. Em 2019, foi semifinalista do Prêmio Jabuti com o livro *Os Postais Catastróficos* (7Letras). Pela 34, acaba de publicar sua tradução de *Autobiografia do Vermelho*, de Anne Carson. Atualmente vive em São Paulo, onde ministra oficinas de escrita criativa.



Paisagem industrial

Iaskara S. Florenzano

A arquiteta, urbanista e professora **Iaskara S. Florenzano** lançou em maio, na Biblioteca Pública do Paraná, o livro *Um Olhar Sobre o Patrimônio Industrial do Rebouças*. A obra é resultado de mais de uma década de estudos sobre o bairro que abrigou o primeiro distrito fabril de Curitiba e, segundo a pesquisadora, pode explicar um pedaço significativo da história do desenvolvimento urbano da cidade no século XX.

“A paisagem do Rebouças é a expressão concreta da cultura que o originou e o transformou e pode ser considerada um documento arqueológico autêntico das dinâmicas sociais impressas sobre o seu território”, afirma Iaskara. O livro é ilustrado com quase 200 imagens, incluindo a seleção de fotos da pesquisadora publicadas nesta edição do *Cândido*, e pode ser acessado gratuitamente pelo instagram @reboucaslivro. <















Dia dezenove

Nara Vidal

Naquela noite, antes de ir dormir, verificou se o carregador de celular estava na bolsa. Escondeu no fundo da carteira o teste de gravidez improvável, mas ainda possível já no fim dos quarenta. Ia jogá-lo fora no banheiro do aeroporto. Abriu e fechou a mala que era da filha algumas vezes. Fez planos de ir dormir antes das dez. Precisava descansar. Tinha um amor esperando por ela no fim do voo.

Naquela noite não dormiu. Já tinha quase um ano de sono quebrado. Preocupações demais. A vida apertando. Parecia a gravata que ainda usava. Ninguém mais usava aquele nó na garganta.

Deitou-se. Depois de acordado por horas, foi olhar a filha. Dormia com a boquinha aberta. Precisava marcar o otorrino. Na cozinha um, dois, três comprimidos. Um gole de vinho aberto pro jantar. Desmontou.

Naquela manhã, acordou antes do filho que vinha dormindo com ela. Ele dormia de boca aberta. Precisava levá-lo ao alergista. Com os olhos ainda incertos, notou que fazia um dia cinza. Ainda bem que ia viajar. Ia mudar de ares. A mesma brincadeira com o filho antes de abrir a cortina. Adivinha se é sol ou nublado? Arrumou o café para todos, menos ela. Ia comer no aeroporto.

Naquela manhã, acordou antes da casa e do dia. O mesmo cinza de já um ano. Os olhos grudados no teto descascado. Ou arrumava a casa ou saía de férias com família. Nem um, nem outro. A mulher fazia tratamento para engravidar de um homem triste como ele. Custava tentar. Custava pagar aquela esperança.

Beijou a família, abriu e fechou a mala dez vezes. Antes tomou um banho caprichado. Esperava-lhe um amor no fim do voo. Raspou as pernas, passou creme, perfume, lavou bem os cabelos. Esperava-lhe um amor aos 47 anos. Fechou a mala em definitivo. Recomendações sobre as crianças. Mais beijos e até já. Não podia, mas o que queria mesmo dizer era: mamãe vai lá amar e depois eu volto. Fiquem bem porque eu vou ficar. Espera-me um amor em mais ou menos três horas.

Beija a casa toda. Conferiu como um chocalho as chaves no bolso. Parou em frente ao espelho do corredor, ajeitou aquele nó no pescoço, perfeitamente. Tinha 47 anos e a mulher queria um filho dele. Um homem triste não devia fazer filhos. E não fazia. Não conseguia. Não podia, mas queria dizer à mulher que o filho não vingava por causa da melancolia. E se vingasse sairia dela uma pessoa dolorosa. Bateu a porta imaginando quantas crianças são concebidas sob a tristeza. Em menos de duas horas, esperava-lhe o trabalho.

Naquela tarde voltou pra casa. Perdeu o voo, trens cancelados, não chegou a tempo. Esqueceu-se de jogar for o teste de gravidez.

Naquela tarde se jogou nos trilhos do trem causando caos nos dias alheios. Nenhum homem triste nasceria dele. <



► **Nara Vidal** é mineira e vive na Inglaterra desde 2001. Publicou livros para adultos e crianças, incluindo *Sorte* (Moinhos, 2018 — 3º lugar no Prêmio Oceanos 2019), *Mapas para Desaparecer* (Faria e Silva, 2020) e *Eva* (Todavia, 2022). Também atua como colunista, editora e tradutora. É uma das fundadoras do Brazilian Translation Club.



Festa
clubber
e outros
poemas

Gal Freire

amor ao primeiro like

mesmo quando em uma
página aberta
de um computador distante

nós somos dois hologramas
shippados pelo nosso hype
nossos arrobas cruzados
como dois gatos persas
que cruzam na varanda

não é amor
é o 4lg0r1tm0

romance bidimensional
siri não aguenta mais
e quase grita socorro
à alexa da vizinha
¿comprendes, cariño?
o amor é um
cálculo

festa clubber

seis horas da manhã de domingo
estou no carro de um desconhecido
não há nada mais sobre
minhas pálpebras senão
um conceitual borrão rosa e preto
e a suspeita que minha vida
não ia nada bem

empresto a chave da minha casa
para um também desconhecido
cheirar ketamina
eu sabia que não era ele
o homem da minha vida
embora eu também seja
apaixonada por cavalos

homens casados que se parecem
com gays estilosos
gays de classe média alta
que se parecem com héteros
da quebrada

travestis belíssimas
seguram copos de gin tônica
andam feito cardume
tudo cheira magia
e baunilha
nos corpos das
donas da noite

p/ "Z"

não te escrevo porque
você não tem nome
e a imagem incapturável
morre antes da palavra dita

não digo que te espero
sem antes te nomear
astronauta da saudade
sem antes pedir alguma esmola
no absoluto caos
interestelar

não rezo por ti
porque vivo e vibro furiosa
e a última letra deste alfabeto
não contempla o fim
de coisas sem começo

por isso não te escrevo
esta anti-carta
apenas *escrevo*



► **Gal Freire** é uma poeta e bailarina nascida no Maranhão e radicada em Curitiba. Graduada em Dança pela Universidade Estadual do Paraná — FAP, atua como artista residente no coletivo Selvática Ações Artísticas e investiga o diálogo entre a palavra e o movimento. Publicou em abril a plaquete *Efeito Barbie*, pela Edições Macondo.



Cem anos de pretensão

Lucas Colombo

Uma observação desapaixonada do fenômeno, sempre lembrado e comentado, da Semana de Arte Moderna de 1922

Há quem reclame, com alguma razão, de que a cultura brasileira, como toda cultura com pouca tradição a apresentar, volta sempre para os mesmos poucos temas e nomes. Tudo é o Tropicalismo, é o Concretismo, é Chico Buarque, Clarice Lispector, o bravo cinema nacional e... a Semana de Arte Moderna, agora centenária. O próprio autor deste artigo que você está lendo se une a esse coro queixoso, muitas vezes. A questão, porém, não é se um assunto é obsessivamente lembrado e comentado. É fazer isso sempre da mesma maneira — no caso, para festejar. Aplauso demais enjoa. Além disso, são poucas as cabeças que, no Brasil atual, parecem ainda apreciar discutir artes e ideias e produzir cultura no sentido amplo, humanista, com desejáveis sutileza e ceticismo. O principal interesse da maioria é por fazer “guerra cultural”.

Mas cá estamos nós, tentando. E a partir, sim, dos cem anos da Semana de Arte Moderna (semana, não: na verdade, três dias), o evento que se tornou mesmo um “mito paralisante” — feliz expressão cunhada pelo jornalista e escritor Daniel Piza (1970-2011) para caracterizar tendências e grupos da cultura brasileira, feito alguns dos citados acima, que se propõem como “síntese final”, vivem de “agregar bajuladores em eventos autorreferentes”, vendendo “a mesma ideia” há décadas mesmo que ainda se digam inovadores, e que, com esse discurso de sempre, impedem a arte brasileira de ir para frente. É verdade que nunca faltaram textos sobre 1922. O problema, novamente, é que quase todos

apenas contribuem para essa mitificação que mais atrapalha do que ajuda, ao se valerem de hipérbolos e ideias feitas como “O maior acontecimento artístico-cultural da história do Brasil”, “Luta contra o passadismo, o academicismo, o parnasianismo e várias formas estéticas que [se] julgavam ultrapassadas”, “Revolução artística, definidora de um ‘antes’ e um ‘depois’ na nossa cultura”, “Brado de independência artística, cem anos depois da independência política”, “Busca por uma arte genuinamente brasileira”, e por aí se vai.

Todo o distanciamento histórico proporcionado por um século transcorrido permite, ou permitiria, observar o fenômeno com olhos desapaixonados e entender bem o que o fez germinar. Quanto a isso, reconheça-se: nestes últimos meses, várias reflexões e críticas, umas mais pertinentes que outras, foram publicadas, num movimento bem-vindo de compreensão do que fez aquela mobilização nascer e analisar a sua pertinência, para então medir o seu devido tamanho. Este texto, mesmo, pretende isso. Pois qual é, então, a Semana que, após cem anos, surge de um processo de dissipação do perfume e das plumas colocadas em cima dela? Uma Semana deslocada e supervalorizada. Vejamos por quê.

“Modernos”, nós?

Na Europa, os avanços científicos e tecnológicos do começo do século XX e a destruição provocada pela hoje chamada Primeira Guerra Mundial (1914-1918) — conflito que provocou uma perda de fé no progresso, ao fazer entender que as novas tecnologias também poderiam ser usadas para matar — e pela pandemia de “gripe espanhola” (1918-1920), somados à propagação das ideias de Sigmund Freud (“inconsciente”) e Albert Einstein (“relatividade”) e à proliferação de seitas e “clubes” místicos dedicados à investigação do sobrenatural — interesse vívido do compositor francês Erik Satie e do pintor russo Wassily

Kandinsky, por exemplo; a influência do esoterismo no Modernismo não é muito abordada pelos intelectuais, que, no geral, esnobam fatores religiosos — fizeram surgir uma mentalidade libertária, uma inquietação.

Questionavam-se os modos de vida e os consensos que haviam conduzido a humanidade àquele estado de crise. Essas dúvidas também provocaram, em reação, uma busca por diversão e prazer, uma necessidade de “viver o presente”, já que o passado era assustador e o futuro não se apresentava muito diferente. Um sentimento de gregarismo nasceu dessa atmosfera, e inteligências, como também aconteceu na Florença dos Médici e no Renascimento, passaram a se encontrar e alimentar umas às outras.

Na arte, tal espírito se traduziu na busca por formas de expressão diferentes das que predominavam então. Em vez do figurativismo e do “realismo”, a fragmentação e a “solidão” da vida. O ano de 1922 é deveras emblemático nesse sentido. A produção cultural europeia fervilhava. James Joyce lançou *Ulysses*, no começo do ano; no final, T. S. Eliot publicou *The Waste Land*, “revolucionário” na forma e “conservador” no conteúdo (os versos, que trazem um inglês coloquial e citações múltiplas, falam de uma inocência perdida, valores mortos). Picasso, Gertrude Stein, Matisse, Hemingway, Fitzgerald e todos aqueles retratados por Woody Allen no belo filme *Meia-Noite em Paris* (2011) conviviam na capital francesa, grande centro irradiador dessas novidades, trocando ideias sobre o que criavam.

A França também não era estranha para os artistas brasileiros hoje considerados “pais” do Modernismo nacional. No início dos anos 1920, Tarsila do Amaral, por exemplo, estudou em Paris, frequentou museus e teatros e mais tarde foi aluna de Fernand Léger, pintor do “industrialismo” francês (*A Gare*, dela, lembra *A Ponte*, dele). Ela chegou a dizer que tomou contato com o Modernismo por meio dos amigos brasileiros Anita Malfatti e Oswald de Andrade, mas eles também iam bastante à Europa — e todos voltavam entusiasmados,

querendo reproduzir aqui o que tinham visto lá. E é nesse ponto que começam as contradições e a precariedade da tentativa de sintonia. O Brasil não tinha vivido os horrores da Guerra (pelo menos, não *in loco*), não passava por uma fase de mudanças econômicas e comportamentais (passava por instabilidades políticas, mas isso é de praxe) e, muito menos, vivia uma efervescência intelectual.

São Paulo, palco do marco dessa tentativa, era uma cidade provinciana, ainda em processo de urbanização, tendo Paris (sempre teremos Paris...) como modelo para esse processo, percebemos hoje, mal sucedido; e com a indústria apenas começando a conquistar espaço numa economia rural, dominada pela produção de café, a qual sofreria um abalo forte somente no final da década, com a crise mundial iniciada em 1929 pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York. Isso sem dizer que o país, então, contava com 70% de analfabetos. Estávamos — e, cá entre nós, ainda estamos — longe, enfim, de ser um país “moderno”. Por sinal, poucos atentam para a ausência da arte símbolo da modernidade no século XX, o cinema, na programação da Semana, ausência explicável pela quase absoluta falta de material nacional e pela diminuta discussão que provocava por aqui — sendo que nos Estados Unidos e na Europa os trabalhos de diretores como Chaplin, Murnau e Eisenstein já apareciam e eram discutidos.

Nosso Modernismo dos anos 1920, portanto, não surgiu de uma reflexão a respeito de um tempo de modernização, como surgiu no mundo desenvolvido. Foi, em muitos aspectos, um movimento forçado, deslocado, precipitado, uma ideia fora de lugar, agora para usar a expressão de Roberto Schwarz. Seus artífices quiseram aproximar à força a arte brasileira da europeia e, assim, queimaram etapas. Fizeram uma adoção extemporânea de temas e formas que pouco ou nada tinham a ver com o Brasil de então. Repare neste fragmento de uma ode a Rui Barbosa feita em 1919, apenas três anos antes da Semana, por ninguém menos que um de seus idealizadores, Oswald de Andrade: “Senhores! A palavra

de Rui é um derramamento irresistível de águas fecundas. (...) Tenhamos fé, Deus protege o Brasil. E sobre esta árvore, que substitui a deixada aqui pelas mãos de Rui, mãos que se fecham para rezar, que escrevem cânticos à Providência, hão de cair novas pentecostes de milagres e de bençãos!" (da coluna de Ruy Castro, *Folha de S. Paulo*, 30 de maio de 2021).

Então estudante do Centro Acadêmico 11 de Agosto, de São Paulo, Oswald referia-se a uma árvore que Barbosa plantara no local. As frases empoladas e carolas dele — e de alguns colegas da época como Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia, este um intelectual conservador que se aproximou do Integralismo nos anos 1930 — são bem representativas do parnasianismo que ainda predominava na poesia brasileira daqueles anos e contra o qual eles, pouco depois, subitamente se voltaram, após o terem praticado.

O passo era mais rápido na pintura, mas não muito. Lasar Segall, um lituano que teve contato com o movimento expressionista alemão antes de migrar para o Brasil, e Anita Malfatti, muito influenciada pelas vanguardas artísticas que presenciou nos EUA e na França, já faziam, no final da década de 1910, uma pintura com traços modernos, aos poucos chegando "lá". Mas incipientemente, lentamente: a própria Anita veio a dizer depois, já nos anos 1920, estar voltando à forma clássica (e soa simplista atribuir isso somente à famosa, e deveras injusta, crítica que ela recebeu de Monteiro Lobato, em 1917). Há ainda aqueles de outros cantos do Brasil que, no fim do século XIX e início do XX, faziam trabalhos que uma parte dos críticos adora, tediosamente, indicar como "precursores do Modernismo", a exemplo da carioca Abigail de Andrade (1864-1890) e do manauara Manoel Santiago (1897-1987), mas aos quais basta lançar um olhar "frio" para perceber a "barra forçada" desse tipo de associação.

Dessintonia

Vamos ao ponto: a mudança engendrada pelo grupo modernista de 1922 desencadeou um processo para o qual a cultura brasileira não estava se preparando. Foi rápida demais. Se a intenção não era simplesmente copiar as vanguardas europeias, também não era tê-las apenas como influências, pontos de partida. Elas eram um fim, não um meio. Del Picchia, por exemplo, fez questão de afirmar, numa palestra na segunda noite do evento, que considerava um erro filiar a estética do grupo ao Futurismo, a controversa tendência da arte italiana que exaltava a máquina, a velocidade e até a agressividade e a guerra: declarou ele que “Não somos, nem nunca fomos ‘futuristas’. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. (...) ao nosso individualismo estético repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade”.

Na mesma fala, contudo, admite que a “pessoa” Marinetti, autor do manifesto futurista de 1909, é uma inspiração, e aponta como um norte estético dos modernistas brasileiros a adoção de elementos contemplados pelo Futurismo: “Seu chefe [*Marinetti*] é para nós um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma (...). Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte. E que o ruído de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico”. Isso num país ainda agrário, que só anos depois se industrializaria para valer...

Também não parece fora de tempo e lugar praticar Surrealismo num país onde pouco se discutia Freud? Mas a estética apareceu, principalmente em telas de Tarsila como *O Sono* e *Urutu*, ambas de 1928. A dita fase Pau-Brasil (1924-1928) da pintora paulista também ilustra esse descompasso entre o universo modernista daqui e o europeu, com

a técnica cubista absorvida na França aplicada na representação da realidade agrária e popular brasileira, em gradações fortes e contornos nítidos, bem à moda Léger. O que este fazia com chaminés, máquinas e outros signos associados à industrialização Tarsila faz com pássaros e sapos, carambolas e bananas, montanhas e palmeiras, imagens santas e tipos populares e outros clichês visuais nacionais. “Ah, mas aí que está a originalidade?”

Bem, não há nada de errado com a intenção: querer retratar um cenário nunca ou insatisfatoriamente retratado antes é, em si, uma atitude legítima e elogiável. Também não há nada de errado em fazer arte derivativa. A questão é se dá liga, se há um sentido para isso. E, no caso, não dá e não há. O resultado obtido por Tarsila ao se valer de recursos formais modernos para representar o Brasil brejeiro, simples, “raiz”, é artificial, quase caricato. Basta ver as telas *A Feira I e II* (1924-1925), nas quais os símbolos da natureza daqui estão dispostos bem organizadinhos, numa abordagem morna, sem vivacidade, que até se passaria por decorativa.

Mas vamos lá, falemos dele, o *Abaporu* (1928), a tela que, conforme se convencionou dizer, abre a fase seguinte de Tarsila, a “Antropofágica”. Nem é a melhor pintura da autora. Derivativa demais, muito “pôster”, com pouca interação entre figura e fundo (não ao gosto cubista, antes que alguém diga), virou ícone pela história que a envolve: foi presente de Tarsila para o então marido Oswald, disparadora do Manifesto Antropofágico, vendida para um colecionador argentino em 1995 por US\$ 1,3 milhão, presente em todo livro didático de literatura brasileira como símbolo do Modernismo... Pois *Abaporu* perde de 7 a 1 para a mesmerizante *Figura Só*, de 1930, talvez a melhor Tarsila: refletindo a fase conturbada que sua autora vivia (separada de Oswald e falida pela crise de 1929, condição que ajudou a fazê-la aderir ao marxismo nos anos seguintes), traz uma figura feminina de longos cabelos esvoaçantes numa área deserta, em verdes e azuis, exalando uma atmosfera sombria diferente dos trabalhos

solares que Tarsila produzia antes, nos anos 1920. Numa obra de (poucos) altos e (muitos) baixos como a dela, *Figura Só* está entre os primeiros.

Tarsila, é claro, sabia pintar, e seu estilo é facilmente reconhecível, característica que, apesar de não parecer, é meritória. Mas que é uma artista superestimada, isso é. Como é, inclusive, o próprio Movimento Antropofágico, o qual, embora simpático, de proposta original tem muito pouco. Que grande artista não deglute influências várias, internacionais ou nacionais, aplica-as ao seu universo particular / local e depois “regurgita” a obra resultante dessa mistura? Para dar um exemplo brasileiro, nem precisamos nos afastar muito dos modernistas: poucas décadas antes, Machado de Assis renovava a literatura daqui com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, nascidos de suas leituras de Laurence Sterne, Shakespeare e algum José de Alencar, aliadas à sua própria visão cética e irônica de mundo (a propósito: os escritores de 1922, em outra incoerência, não gostavam muito de Machado). A “antropofagia” dos modernistas, no entanto, não funcionou bem, justamente pela disparidade dos elementos em ação.

Neste início de ano, houve quem escrevesse: “Os ‘modernistas’ não aceitariam mais a imposição conceitual do classicismo europeu”, igualmente ecoando o senso comum segundo o qual o grupo de 22 quis definir uma “identidade brasileira” e declarar a nossa independência estética cem anos após a política. Mas aí está outro paradoxo. A influência da arte feita na Europa sobre a feita no Brasil não parou ali: não vinha mais da produção clássica, vinha da moderna, mas continuava a vir de lá, afinal. Nesse aspecto os modernistas daqui também não foram tão originais assim, nem cumpriram o que propunham. Além do mais, essa postura deslumbrada e algo ingênua os coloca de novo em descompasso com os europeus, cujas cabeças transpiravam ceticismo.

Segunda mão

A interpretação a que se chega a partir do que expuseram dois autores que se dedicaram ao tema, Ruy Castro e Marcos Augusto Gonçalves, é que as três noites no Theatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922 simbolizam um projeto estético de segunda mão. Ruy conta que o rico cafeicultor e escritor paulista Paulo Prado, maior patrocinador da Semana (isso que o objetivo declarado de Oswald, ele também um filho da elite paulistana, em 1922 era “assustar a burguesia que cochila na glória de seus lucros”; parece que, às vezes, o lucro pode servir de algum modo), ouviu de Di Cavalcanti, amigo de Oswald e Mário de Andrade, na época poetas de apenas um livro lançado, a ideia de realizar um festival da arte “original” que se fazia no Rio e em São Paulo naquele tempo e aquiesceu, sob uma condição: que a exposição acontecesse só em São Paulo, porque no Rio não faria diferença, passaria despercebida, visto que a então capital do Brasil já era, segundo Prado, muito movimentada e permeada de comportamentos “ousados”. “O Rio não precisava ser modernista porque já era moderno”, avalia Ruy, com certa benevolência e o proverbial apreço pela cidade onde mora, no livro *Metrópole à Beira-Mar* (2019).

Mais uma bela jogada de marketing do grupo modernista paulista, o qual não deixou de reconhecer a suposta defasagem em relação à cena cultural do Rio ao convidar Ronald de Carvalho e Graça Aranha, escritores de lá, para participar da Semana. Também convidado, Manuel Bandeira não foi, mas teve o poema *Os Sapos*, uma sátira aos excessos parnasianos, declamado por Ronald. Aranha fez a conferência de abertura: “O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil” (!).

No livro *1922 — A Semana que Não Terminou* (2012), Marcos Augusto Gonçalves diz justamente que os artistas foram convidados às pressas para a Semana, sem muito

critério, e que várias das obras expostas ligavam-se à tradição que pretendiam afrontar. Um exemplo é Guiomar Novaes, pianista que não tinha relação com os modernistas e entrou num programa que continha também o inquieto Heitor Villa-Lobos só para representar certa conciliação. “Exmos. srs. membros do comitê patrocinador de Semana de Arte Moderna — Saudações. Em virtude do caráter bastante exclusivista e intolerante que assumiu a primeira festa de arte moderna, realizada na noite de 13 do corrente no Theatro Municipal, em relação às demais escolas de música, das quais sou intérprete e admiradora, não posso deixar de aqui declarar o meu desacordo com esse modo de pensar”, reclamou a própria Guiomar, em carta ao jornal *O Estado de S. Paulo*, publicada na data da sua apresentação, 15 de fevereiro, segundo dia de programação.

A Semana foi um movimento improvisado, com mais calor do que luz, mais lero-lero do que produção. O discurso veio antes da arte, sendo que o correto seria o inverso. Tarsila, inclusive, sempre é bom lembrar, não compareceu àquelas noites no Municipal porque estava em Paris, “estudando pintura, e não me nego a dizer que fiquei bastante chocada ao saber que em São Paulo se atacava Olavo Bilac”, escreveu ela, sobre o poeta parnasiano que os modernistas diziam sempre terem combatido, num dos textos dos anos 1940 reunidos em *Tarsila Cronista* (Edusp, 2001). Ela estava na França estudando pintura e, aliás, pintura acadêmica, com Émile Renard, o mais conservador de Paris. Tarsila voltou ao Brasil só quatro meses depois da Semana, quando fez amizade com o grupo organizador do evento e finalmente se engajou na frente modernista.

Not a waste land

Não se trata, porém, de fazer aqui uma “terra arrasada”, para lembrar novamente o título de Eliot. É claro que aqueles artistas e intelectuais deixaram alguns bons trabalhos e

ideias, mas são as exceções que confirmam a regra. Por sinal, há nomes respeitáveis que se associaram ao grupo de Tarsila, Anita, Mário e Oswald e não obtiveram os mesmos reconhecimento e celebração, talvez por não compartilharem da agenda política (pelo menos, não na mesma intensidade) e do comportamento efusivo. São os casos de Antônio Gomide (1895-1967) e Regina Gomide Graz (1897-1973), irmãos que também estudaram na Europa no fim da década de 1910 e início da de 1920, com passagens por Paris, onde conheceram Tarsila e o escultor Victor Brecheret. Pintores definitivamente modernos, no uso generoso de cores, contornos grossos e formas geométricas. Em suas representações de figuras humanas, Antônio demonstra influências do italiano Modigliani, ao fazê-las alongadas e, na sua produção posterior, dos anos 1950, sensuais. Os irmãos, no entanto, são nomes raramente lembrados por curadores, professores e críticos quando o assunto é arte moderna brasileira. Com o pintor cearense Antonio Bandeira (1922-1967), um dos abstracionistas mais sofisticados da década de 1950 (veja telas como *Árvores Negras em Bonina*, de 1951, *Eclipse*, de 1954, e *O Sol e a Cidade*, de 1965), aconteceu o mesmo: um quase completo esquecimento.

Foi nos anos 1950, aliás, sob o “desenvolvimentismo” do governo Juscelino, que o Brasil viveu, com o atraso habitual, a sua verdadeira modernidade, um período em que a busca de praticamente todos os artistas era a mesma: uma lufada de ar fresco, mas não de ar rarefeito. Uma procura por leveza com complexidade, coloquialidade com densidade. Não se identificavam com o convencional, também não queriam o novo pelo novo. A arquitetura de Oscar Niemeyer, em evidência pela construção de Brasília; a bossa nova de Tom Jobim e João Gilberto; a literatura de Guimarães Rosa, João Cabral e Drummond (estes dois, a propósito, poetas muito superiores a Oswald e Mário); o Cinema Novo de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos; o teatro de Nelson Rodrigues; a pintura livre, vibrante e indigesta de Iberê Camargo; as experimentações refinadas em fotografia

como as do Foto Cine Clube Bandeirante, de São Paulo... Todas produções inovadoras, mas em diálogo com a tradição. Com influências do exterior, mas influências organicamente absorvidas, não impostas.

Os anos 1950 e início dos 1960 talvez tenham sido a melhor fase da cultura brasileira (e vale lembrar, para provocar, que essa movimentação brilhante deu-se sem editais públicos ou “lei de incentivo à cultura”). E foi nos anos seguintes, décadas de 1960 e 1970, que começou a glorificação da Semana de 1922, pelas mãos de artistas que, na procura por sintonizar a arte que produziam com a “contracultura” emanada principalmente dos EUA, voltaram-se à suposta rebeldia do Modernismo dos anos 1920 para fundamentar suas escolhas estéticas: Zé Celso montou a peça *O Rei da Vela* (1937), de Oswald, pela primeira vez (enchendo-a de palavras inexistentes no texto original); os tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Hélio Oiticica citaram o Manifesto Antropófago; professores da USP passaram a se esbaldar com Mário, o sujeito preocupado com o folclore e a “verdade” do “Brasil profundo” (ele chegou a escrever que “Ser brasileiro é uma coisa única no mundo; é de uma originalidade delirante”. Ufa! Policarpo Quaresma perde), e com Oswald, crítico da “burguesia” (à qual ele e os demais artistas de 22 pertenciam, lembre-se) e defensor dos “instintos”... E assim, por meio de agentes culturais poderosos como esses, grandes “fazedores” de cabeças, estabeleceu-se a supervalorização da Semana no terreno do debate cultural brasileiro.

Quer dizer então que 1922 é superdimensionado, mas não se provou inócuo? Pode ser. É óbvio que a arte feita ali e a partir dali desperta interesse por si só. Mas esquecer as contradições, inconsistências e disfarces do movimento, insistir na festa permanente e recorrer aos “suspeitos de sempre” dificilmente fará a discussão avançar. Num país e numa cultura dados à santificação e em que há “predomínio do elemento emotivo sobre o racional” (Sérgio Buarque, em *Raízes do Brasil*), fazer o devido balanço, sem

condescendência, sabendo que boa intenção nem sempre garante boa realização, descartando os excessos e a maquiagem e andando a partir do que ficou de bom (ainda que pouco), sem seguir manadas para sentir-se moralmente superior ou importar debate ideológico americano ou europeu que não cabe na realidade local, tudo isso é que parece compor uma postura verdadeiramente madura e... moderna. Cem anos depois, a cultura brasileira ainda tem o século XX inteiro pela frente. <



▶ **Lucas Colombo** é jornalista, ensaísta, tradutor e professor. Colabora com revistas e cadernos de cultura. Organizou os livros *Os Melhores Textos do Mínimo Múltiplo* (Bartlebee, 2014) e *Políticos, Pernósticos & Lunáticos: Textos de Um dos Maiores Humoristas Americanos de Todos os Tempos*, Will Rogers (Gryphus, 2021).



EXPEDIENTE

Governador do Estado do Paraná

Carlos Massa Ratinho Junior

Secretário da Comunicação Social e da Cultura

João Evaristo Debiasi

Superintendente-geral da Cultura

Luciana Casagrande Pereira

Diretor da Biblioteca Pública do Paraná

Luiz Felipe Leprevost

Editor

Omar Godoy

Redatores

Hiago Rizzi

Isabella Serena

Luiz Felipe Cunha

Design Gráfico

Rita Solieri

Diagramação

Ctrl S Comunicação

Colaboradores desta edição

Gal Freire

Iaskara S. Florenzano

Ismar Tirelli Neto

Lucas Colombo

Nara Vidal

Ilustração de capa

Raphaela Corsi



Cândido

imprensa@bpp.pr.gov.br

candido.bpp.pr.com.br

[instagram.com/candidobpp](https://www.instagram.com/candidobpp)

