

Literatura Brasileira III

Priscila Finger do Prado

Caros alunos,

Esse ebook é um pdf interativo. Para conseguir acessar todos os seus recursos, é recomendada a utilização do programa Adobe Reader 11.

Caso não tenha o programa instalado em seu computador, segue o link para download:

<http://get.adobe.com/br/reader/>

Para conseguir acessar os outros materiais como vídeos e sites, é necessário também a conexão com a internet.

O menu interativo leva-os aos diversos capítulos desse ebook, enquanto as setas laterais podem lhe redirecionar ao índice ou às páginas anteriores e posteriores.

Nesse *pdf*, o professor da disciplina, através de textos próprios ou de outros autores, tece comentários, disponibiliza links, vídeos e outros materiais que complementarão o seu estudo.

Para acessar esse material e utilizar o arquivo de maneira completa, explore seus elementos, clicando em botões como flechas, linhas, caixas de texto, círculos, palavras em destaque e descubra, através dessa interação, que o conhecimento está disponível nas mais diversas ferramentas.

Boa leitura!

SUMÁRIO

1. Apresentação	4
2. Vanguardas europeias e modernismo brasileiro	5
3. A poesia modernista brasileira	31
4. A prosa modernista brasileira	78
5. O teatro modernista brasileiro	110

1. APRESENTAÇÃO

O *e-book* apresenta uma breve incursão pela literatura brasileira, produzida no Brasil, no período denominado Modernismo. Para conhecer as inovações pelas quais a literatura brasileira passou, é preciso reconhecer as vanguardas que influenciaram as principais mudanças da produção literária e artística brasileira. Por isso, o primeiro capítulo deste ebook traz um resumo do que foram as vanguardas europeias. Também é importante destacar as inovações diferentes pelas quais passaram cada gênero, por isso, dividimos a parte modernista do ebook em três: [1] a poesia modernista brasileira; [2] a prosa modernista brasileira; e [3] o teatro modernista brasileiro. Nestes capítulos verificaremos como aparecem os principais autores e obras em cada fase e em cada região brasileira, de modo a ter uma ideia da complexidade do sistema literário desta época. A partir do já estudado em Literatura Brasileira I, ao pensar o sistema literário que nascia e como se consolidava com a figura de Machado de Assis e demais autores estudados em Literatura Brasileira II, chega o momento de estudarmos obras e autores menos distanciados no tempo, nesta disciplina de Literatura Brasileira III, que nos apresenta temáticas e questões que ainda são caras para a literatura contemporânea. Sempre é bom lembrar que saber sobre a literatura modernista e contemporânea serve para balizar o trabalho com formação de leitores, nas escolas, já que a legislação nacional orienta o trabalho de professores no sentido de construir um projeto de

educação atualizado e crítico, uma vez que o objetivo da educação é fazer com que os alunos entendam o ambiente em que vivem, em toda a sua complexidade. Disponibilizamos no *e-book* imagens e *links* que complementam as informações apresentadas. Esperamos que todos tenham uma leitura bastante proveitosa!

2. Vanguardas europeias e modernismo brasileiro

Para pensar a literatura que se produz no Brasil da primeira metade do século XX, é preciso pensar no contexto social do país e do mundo, pois foram significativas as mudanças que ocorreram neste período. Segundo Gilberto Mendonça Telles, em seu livro *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas (1972, p. 9), o conjunto de ideias filosóficas e sociológicas, aliado ao desenvolvimento científico e técnico da época, alimentaram a inquietação dos escritores, tanto no nível intelectual quanto no espiritual. Tais escritores se viam divididos entre as forças do passado, que consideravam negativas, e as tendências do futuro, que poderiam assustar pela novidade. Esta situação motivou “uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte” que, segundo Telles, transformou “os primeiros anos deste século no laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura” (1972, p.9).

Tais concepções se desenvolveram naquilo que se chama “vanguardas” que, como a etimologia do nome destaca, significa aquilo que vem antes, que precede a guarda numa situação de conflito (em francês *avant gard*). O século XIX trouxe muitas mudanças significativas para o mundo ocidental, o avanço da indústria, o processo de urbanização, o desenvolvimento de tecnologias, tudo isso contribuiu para que houvesse um grande entusiasmo com as novidades, ao mesmo tempo em que se desenvolvia certo anseio e saudosismo pelo mundo que deixava de ser como antes. Assim, se na técnica se buscava o novo, não era incomum que nos temas se criticasse aspectos desta nova realidade que se impunha.

Para recapitularmos, antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, vivenciou-se na Europa a Revolução Industrial e, na França, a Revolução Francesa. Tais eventos propiciaram uma nova ordem de coisas que se estabeleceu no século XIX. Daí que a arte e a literatura do século XIX buscou focar esse estado de coisas, como no caso da arte romântica, que vemos no quadro “A liberdade guiando o povo” (1830), de Eugène Delacroix (1798-1863). O quadro apresenta uma mulher, que simboliza a Liberdade, em posição de guia do povo, por cima dos corpos dos derrotados. Ela empunha a bandeira tricolor da Revolução Francesa e carrega um mosquete com baioneta na outra mão; além disso, ela usa uma espécie de boina, o barrete frígio, que se tornara símbolo da liberdade durante a Primeira República Francesa, que se estabeleceu entre 1789 e 1794. Percebe-se certo realismo no desenho do quadro, que busca representar uma

situação de conflito, ao mesmo tempo em que a figura da mulher é simbólica e destaca o idealismo do movimento romântico.

Imagem 1: "A liberdade guiando o povo" (1830), de E. Delacroix



Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/eugene-delacroix/a-liberdade-guiando-o-povo-1830>

Ainda no século XIX, é possível destacar um movimento que busca criticar o idealismo romântico, ao mesmo tempo em que mantém parte de sua estética, cujo objetivo seria representar as figuras humanas e a natureza “tal como ela é”. O objetivo, ao fazer a representação, no entanto, era outro. Entendeu-se que a nova ordem social manteve muitos dos problemas daquela que havia sido posta abaixo, de modo que era comum a temática da hipocrisia social, em crítica especial à burguesia e às grandes instituições como a Igreja Católica.

Um dos representantes do Realismo nas artes francesas é Édouard Manet (1832-1883), que pintou o quadro “Almoço da relva”. Tal como Gustave Courbet (1819-1877), seu objetivo era chocar o público com a exposição de situações e temas considerados tabu, como a origem do ser humano e as relações entre homens nobres com cortesãs, como é o caso da tela a seguir. Mais do que uma crítica de costumes, o quadro de Manet é uma resposta à tradição artística, em que o nu feminino era aceitável, e até desejável, desde que representasse uma situação mitológica, ou seja, desde que a mulher nua fosse uma dividade ou ninfa. É possível perceber a vontade de “retratar a vida cotidiana” (FARTHING, 2011, p. 306), pela técnica realista, atenta aos detalhes da natureza e aos contornos de cada elemento do quadro.

Imagem 2: Almoço na relva (1863), de Édouard Manet



Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Le_d%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe#/media/Ficheiro:%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg

É importante que tenhamos ideia do que foi a arte do Romantismo e do Realismo, para perceber a continuidade das técnicas e concepções artísticas, mesmo em movimentos que buscavam alterar a história da arte, apresentando novos temas e uma proximidade maior à vida cotidiana. É importante que conheçamos a obra de autores como Delacroix e Manet, também para entender a ruptura promovida pelas estéticas do Modernismo, as denominadas Vanguardas europeias. O que se rompe é menos o caráter de crítica dos costumes e representação da realidade do que a forma como se passa a fazer tal crítica e tal representação.

Ainda no século XIX, tem lugar a estética do Impressionismo, segundo a qual seria necessário criar imagens da vida moderna tal como se viam essas imagens, “capturando a impressão do momento que passa e os efeitos fugazes da luz” (FARTHING, 2011, p. 316). O que se destacou das obras impressionistas foi seu caráter de inacabamento, de modo que os contornos dos elementos do quadro, antes bastante definidos, ficaram menos nítidos, como o quadro “Baile no Moulin de la Galette” (1876), de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), a seguir:

Imagem 3: “Baile no Moulin de la Galette” (1876), de Pierre-Auguste Renoir



Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/pierre-auguste-renoir/o-baile-no-moulin-de-la-galette-1876>

Renoir usa, na tela, “pinceladas de cores vibrantes para transmitir o dinamismo de uma multidão em movimento” (FARTHING, 2011, p. 322). Com pinceladas mais soltas, temos o efeito de movimento que, no entanto, “sacrifica” a nitidez realista. O quadro de Renoir mostra “um grupo de jovens se divertindo num baile de sábado à tarde sob a luz vespertina do jardim do Moulin de la Galette” e, de fato, tem-se a impressão da atmosfera ruidosa e boêmia do local, por conta das pinceladas mais soltas, com contornos menos nítidos entre um elemento e outro no quadro. É possível dizer, no entanto, que a ruptura maior se dará com as vanguardas do Expressionismo, do Cubismo, do Dadaísmo, do Surrealismo e do Futurismo, como se verá a seguir.

A vanguarda que ganha o nome de Expressionismo não é resultado de uma organização voluntária de artistas. Em verdade, alguns estudiosos preferem denominar a estética que se sobrepõe à impressionista de Pós-impressionista. Isto porque muitos dos autores considerados pós-impressionistas teve uma fase impressionista ou foi influenciado pelo Impressionismo. Segundo Farthing (2011, p. 328), “o termo “pós-impressionismo” é usado principalmente para descrever as obras de quatro artistas: Paul Cézanne (1839-1906), Georges-Pierre Seurat (1859-1891), Vincent Van Goch (1853-1890) e Paul Gauguin (1848-1903)”.

O nome Expressionismo pode ser, pois, aplicado à arte dos pós-impressionistas e também pode ganhar o adjetivo alemão para caracterizar a arte posterior de artistas como Erick Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Fritz Bleyl (1880-1966) e Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), que foram influenciados pelo estilo de Vincent Van Gogh e de Edward Munch (1863-1944). Por esta razão, tratamos aqui como expressionistas o trabalho de Van Gogh e de Munch. O que afasta os expressionistas/pós-impressionistas dos impressionistas, segundo Farthing (2011, p. 329), é o afastamento do naturalismo, “com cores mais vivas, camadas mais grossas de tinta, temas cotidianos e pinceladas expressivas que enfatizavam as formas geométricas”.

Na pintura de Van Gogh e de Munch, é possível perceber um perda maior da referência direta da realidade, assim como a nitidez dos contornos. Especialmente no trabalho de Munch se percebe a preocupação maior com a expressão de sentimentos e sensações humanas do que propriamente com uma estética que busque retratar realistamente os seres e as paisagens. O pintor busca explorar a psicologia e os estados mentais dos seres humanos, como no caso do quadro “O grito”, que vemos na sequência.

Imagem 4: "O grito" (1893), de Edward Munch



Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-classico-expressionista-por-dentro-da-obra-o-grito.phtml>

Em “O grito”, temos pinceladas fortes e o afastamento do referente como forma de enfatizar a sensação de desespero do protagonista. A pintura costuma propiciar um sentimento de estranhamento e agonia também por parte de quem a vê. É possível dizer que é com este movimento que a pintura começa a se afastar do referencial realista, o que será exacerbado com o cubismo, na forma, e com o surrealismo na temática. Na verdade, é interessante pesquisar como as vanguardas se interinfluenciaram, de modo que muitos pintores que conhecemos como representantes de uma estética tenha passado por outras em alguma fase de sua pintura, ou mesmo tenha sido influenciado por vanguardas que não desenvolveu diretamente.

No caso do cubismo, é comum lembrarmos esta vanguarda europeia pelo trabalho de Pablo Picasso (1881-1973). A concepção de arte passa pela busca de reduzir as imagens às formas geométricas, assim como a tentativa de mostrar duas posições de um objeto ou pessoa simultaneamente, como é o que acontece em “Mulher chorando”, que podemos ver abaixo.

Imagem 5: "Mulher chorando" (1937), de Pablo Picasso



Disponível em: <https://coopemmuseupicasso.wordpress.com/2016/11/16/a-mulher-chorando-1937/>

Tendo surgido com o trabalho de Picasso, cuja obra “Les Femmes d’Alger (O Grande Baie)” (1907) é considerada a primeira pintura cubista, o Cubismo não foi aceito prontamente. Segundo Farthing (2011, p. 388), ‘foram necessários mais de 30 anos para que o mundo das artes aceitasse o quadro que traçou os rumos do cubismo, prefigurou a colagem e influenciou praticamente todos os outros movimentos importantes da arte do século XX”. Ainda segundo Farthing, o que temos no cubismo é a redução dos elementos a formas geométricas, com pouco senso de profundidade espacial e perspectiva deslocada. Esses elementos são possíveis de verificar na pintura “Mulher chorando”(1937), em que é possível sugerir uma situação que causou muita dor à mulher, que parece atormentada, o que se intensifica pelas cores gritantes bem como pelas pinceladas rígidas. As formas da tela, ainda que permitam identificar o feminino, são fruto de uma distorção das formas, de modo que o olhar para a mulher permite ver sua frente ao mesmo tempo que se vê seu perfil.

Pablo Picasso é, pois, o grande nome do Cubismo, o que não impede que algumas de suas obras sejam avaliadas como peças com características surrealistas, como é o caso de “Guernica”. Farthing (2011, p. 434), vê o surrealismo na escolha de símbolos narrativos para a obra que “se tornou o símbolo universal das atrocidades de guerra”. De fato, o Surrealismo surgiu na década de 1920 em Paris e se tornou “uma das mais importantes tendências artísticas do século” (FARTHING, 2011, p 426). Para os surrealistas, o propósito da criatividade deveria ser “libertar o inconsciente”, a partir dos três fundamentos da existência, o sexo, a violência e a morte.

O surrealismo se desenvolveu em diferentes ênfases, dentre elas destaque a do “surrealismo onírico”, “em que os artistas retornaram às técnicas tradicionais de desenho e pintura para retratar suas visões de sonho e pesadelo” (FARTHING, 2011, p. 428). Do surrealismo onírico, os principais representantes são Salvador Dalí (1904-1989), René Magritte (1898-1967) e Yves Tanguy (1900-1955).

No Surrealismo de René Magritte, é comum termos uma pintura de referência mais realista, mas organizada de tal forma que algum elemento ou a disposição dos elementos no quadro cause estranhamento, como é o caso da obra “Os amantes” (1928).

Imagem 6: “Os amantes” (1937), de René Magritte.



Disponível em: <http://www.arteeblog.com/2018/11/analise-da-pintura-de-rene-magritte.html>

Neste quadro, temos um casal, em que o homem está de terno e a mulher com uma blusa ou vestido vermelho. O fundo é cinza, com uma parede vermelha e um teto cinza claro. O casal está se beijando, e o nome do quadro é “Os amantes”, então o beijo entre eles estaria dentro na normalidade, não fosse o fato de ambos estarem usando uma espécie de saco que cobre toda a sua cabeça. O que significa esse beijo com o filtro duplo dos panos? E este é o elemento surreal, o que causa estranhamento. Seria possível pensar que a barreira de tecido que impede o contato direto dos amantes representa a incapacidade de cada um se revelar totalmente para o outro?

Essa incompreensibilidade de elementos da pintura surrealista é exacerbada com o Dadaísmo, em que a técnica de colagem e o apelo a formas geométricas do Cubismo parece ser articulado ao nonsense dos quadros surrealistas, de modo que o resultado é o apagamento de qualquer vestígio do referencial realista que as demais vanguardas vinham desconstruindo.

Segundo Farthing (2011), “Os artistas dadaístas desafiaram as noções prévias do mérito artístico: menosprezaram a ênfase tradicional posta na estética pictórica e na expressividade e santidade da própria obra de arte” (2011, p. 410). Com essa rejeição, passaram a promover a não estética, a autocontradição, o descartável e o ilógico. São nomes do Dadaísmo Francis Picabia (1879-1953) e Marcel Duchamp (1890-1976). Picabia realizou obras como “L’Oeil Cocodylate” (1921), feita a partir de saudações e assinaturas dos amigos, combinadas com colagens e intervenções. Já de Duchamp, é possível

destacar a peça “A fonte” (1951), que “levou a iconoclastia do dadaísmo ao extremo com seus ‘ready-mades’ – objetos funcionais fabricados industrialmente exibidos com pouca ou nenhuma alteração” (FARTHING, 2011, p. 411). Com esses ready-mades, Duchamp buscava questionar não só o propósito da arte e de seu valor cultural, como também a própria constituição da obra de arte em uma sociedade materialista.

Imagem 7: “A fonte” (1951), de Marcel Duchamp.



Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/>

Este constante alargamento do que se pode considerar arte, que adveio das propostas das vanguardas até agora mostradas, veio, de modo geral, de uma atmosfera geral que privilegiava o novo, frente ao já conhecido. Conforme nos apresenta Farthing (2011), o final do século XIX e o início do século XX trouxeram grandes mudanças para o mundo, as tecnologias desenvolvidas prometiam facilitar a vida das pessoas, de modo que não se poderia querer “voltar atrás”. O movimento que encabeça o entusiasmo no futuro ganhou o nome de Futurismo. Tal movimento foi iniciado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), que, inclusive, publicou em 1909 o Manifesto Futurista. Marinetti conclamava a rejeição aos valores tradicionais e a glorificação das novas tecnologias. Na pintura, o grande nome do futurismo é Umberto Boccioni (1885-1947).

É importante para os futuristas a captura da velocidade, do movimento e, para tanto, eles lançam mão de várias técnicas. No manifesto que Boccioni lançou com outros pintores, destaca-se que, para pintar uma figura, o que se deve fazer é representar a atmosfera que a circunda. Vejam a pintura de Boccioni denominada “Dinamismo de um ciclista” (1913):

Imagem 8: “Dinamismo de um ciclista” (1913), de Umberto Boccioni.



Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Umberto_Boccioni,_1913,_Dynamism_of_a_Cyclist_\(Dinamismo_di_un_ciclista\),_oil_on_canvas,_70_x_95_cm,_Gianni_Mattioli_Collection,_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection,_Venice.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Umberto_Boccioni,_1913,_Dynamism_of_a_Cyclist_(Dinamismo_di_un_ciclista),_oil_on_canvas,_70_x_95_cm,_Gianni_Mattioli_Collection,_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection,_Venice.jpg)

Em “Dinamismo de um ciclista” (1913), temos uma tela que, à primeira vista, parece abstrata. Ela exige um esforço do nosso olhar no sentido de captar ali a figura de um homem e de uma bicicleta. Mas como enxergar? Farthing responde:

As formas cônicas alongadas em laranja e a linha escura mais fina em ângulos retos formam o quadro da bicicleta. Linhas semelhantes, traçadas de maneira mais solta, também se projetam atrás do ciclista. Os traços brancos, curtos e circulares, misturados com cinza e índigo, representam as rodas e seus raios girando rapidamente. Essa representação confirma o objetivo de Boccioni de retratar a “sensação dinâmica” de velocidade usando linhas diagonais para criar ritmo por meio do uso de padrões e repetições (FARTHING, 2011, p.398).

Se os contornos não são nítidos, é porque o objetivo da pintura futurista é menos mostrar a figura do que captar a velocidade, o processo de uma reação física constante, como se interessasse mais captar o dinamismo do pedalar do ciclista do que propriamente ele e sua bicicleta.

No Brasil, é possível dizer que os ecos do que se vinha produzindo chegou logo por conta do trabalho de alguns artistas que tiveram contato com as vanguardas europeias, seja por conta de viagens de estudo e trabalho, seja por conta da leitura de seus manifestos e de suas produções.

O grande marco do modernismo brasileiro, que comprova a força da influência das vanguardas europeias é a Semana da Arte Moderna. Este evento se tornou possível porque tínhamos no Brasil um cenário propício, em que artistas podiam dividir conhecimentos e compartilhar suas produções. É possível dizer que a Semana foi pos-

sível também, porque havia entre esse grupo de artistas, pessoas ricas o suficiente para patrociná-lo, já que o evento aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo. O evento contou não só com a ala mais radical, que propunha uma renovação total da arte brasileira, mas de uma parcela já ligada a uma ala mais tradicional, como é o caso de Graça Aranha, que fez o discurso de abertura da Semana.

Dos artistas que participaram da Semana, em específico, ou do movimento modernista brasileiro, em geral, destacam-se, principalmente, três nomes: Anita Malfatti, Candido Portinari e Tarsila do Amaral. É possível ligar o trabalho de Anita Malfatti e de Candido Portinari tem elementos do expressionismo, por conta de uma fuga aos contornos mais realistas e ao apelo emocional dos temas, e do fauvismo pelo achatamento e intensidade das cores nas telas.

Imagem 9: "O lavrador de café" (1934), de Candido Portinari.



Disponível em:

<https://masp.org.br/acervo/busca?author=PORTINARI>

Imagem 10: "Retirantes" (1944), de Candido Portinari.



Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/busca?author=PORTINARI>

O primeiro quadro cumpre o objetivo de retratar o Brasil do Portinari. Em “O lavrador de café”, temos um homem negro em primeiro plano, uma árvore cortada, que caracteriza o desmatamento que teve lugar para a expansão das lavouras cafeeiras. As formas tem como referência o real, mas um real exagerado, expressivo, especialmente na forma dos pés e das mãos do lavrador, para destacar os elementos responsáveis pela economia do país, embora quem enriqueça com seu trabalho seja o patrão, que nem aparece no quadro. O segundo quadro também tem o objetivo de mostrar o Brasil, desta vez o Brasil sertanejo daqueles que são duplamente oprimidos, pela geografia (seca) e pelo descaso de governos e autoridades. A representação da família leva contornos cadavéricos, de modo a denunciar como o abandono da população que sofre com a seca desumaniza essas pessoas. Este será um tema recorrente na prosa modernista brasileira da geração de 1930.

Já Tarsila do Amaral pode ser destacada por suas tendências cubistas e surrealistas, em quadros como “Operários” e “Abaporu”, respectivamente.

Imagem 11: "Operários" (1933), de Tarsila do Amaral



Disponível: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/social-1933/>

A pintura de Tarsila representa um motivo crescente na arte e na literatura modernista que é o de representar a realidade do brasileiro, seja o brasileiro que trabalha na terra, seja o que trabalha nas indústrias que passaram a se desenvolver sobremaneira no sudeste do país no início do século XX. O quadro também destaca outra característica do país, mas, nesse caso, especificamente do paulistano, que é a mistura étnica que o desenvolvimento da indústria propiciou, já que muitos eram os brasileiros que migravam para a capital paulista e muitos eram os estrangeiros que buscavam oportunidades em São Paulo.

Contudo, a pintura mais conhecida de Tarsila do Amaral é “Abaporu”, que representa o movimento antropofágico brasileiro, cujo objetivo era “mastigar” todas as influências, sejam as regionais, sejam as estrangeiras, de modo a construir a cultura brasileira consciente dessas influências. Notam-se as influências do surrealismo pela forma como os elementos estão dispostos na tela, bem como aspectos do cubismo na redução das formas a figuras geométricas, de modo que ambas as influências afastam do quadro do referencial realista.

Imagem 12: “Abaporu” (1928), de Tarsila do Amaral



Disponível em: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/antropofagica-1928-1930/>

“Abaporu” foi assim batizado a partir da composição das palavras indígenas “Aba”, que significa homem, e “poru”, que significa comer carne humana, de modo que “Abaporu” dá nome a um antropófago, porém, o nome tupi remonta a essa necessidade de buscar as

origens do Brasil e do povo brasileiro para além da influência europeia. O movimento antropofágico, de Oswald de Andrade, resulta da proposta de modernizar a arte brasileira, a partir da consciência de sua miscigenação. É a partir daí que podemos verificar como as vanguardas europeias renderam influência não só para a pintura brasileira, mas também para a literatura, em especial os escritores da primeira fase modernista, a Geração de 1922.

SAIBA MAIS:

ARTISTAS MODERNISTAS NO MASP:

ANITA MALFATTI:

CANDIDO PORTINARI:

TARSILO DO AMARAL:

São representantes da primeira fase modernista os poetas Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes, entre outros. Em todos os artistas da Geração de 1922, é possível verificar o ideal do Futurismo não em técnicas específicas, mas no repúdio ao passado e na abertura para o novo, este constituído

de grande liberdade formal, de modo a se contrapor com a estética anterior, que foi a do Parnasianismo:

O grupo de São Paulo aceita o futurismo por ele oferecer uma doutrina cujos fundamentos podem ser ampliados e adaptados à realidade nacional e que servem, num primeiro momento, à tarefa de ruptura com o ambiente literário e artístico vigente, representado fundamentalmente pelo rigor do parnasianismo e do [academismo](#). Assim como no movimento italiano, o desejo de eliminação do atraso cultural também é patente: os futuristas de São Paulo tomam para si a tarefa de modernizar as artes no Brasil ao promover, na capital paulista, uma arte que, de acordo com seu novo estado de desenvolvimento, aponte o crescimento populacional e industrial, inovações tecnológicas e condição de metrópole cosmopolita (ITAÚ CULTURAL, 2020)¹.

Quanto à forma como as demais vanguardas estudadas aparecem na literatura modernista (a lembrar: expressionismo, dadaísmo, cubismo e surrealismo), é possível verificar aspectos do Dadaísmo já no prefácio de Mario de Andrade a seu livro *Pauliceia desvairada*, especialmente quanto ele recomenda que somente deveríamos ler

¹ FUTURISMO Paulista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo52/futurismo-paulista>>. Acesso em: 09 de Abr. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

o poema “Ode ao burguês”, se soubéssemos urrar. Neste poema, o aspecto da colagem também o aproxima a estética dadaísta: “Eu insulto o burguês! O burguês-níquel, // o burguês-burguês”. Além do Dadaísmo, é perceptível alguns elementos surrealistas, em especial a lógica associativa do inconsciente, que modifica o silogismo lógico: “Fará sol? Choverá? Arlequinal!”.

No trabalho de Oswald de Andrade verificamos elementos das vanguardas do dadaísmo e do cubismo, como no poema “Hípica”, em que se percebe a técnica da colagem: “Saltos records // Cavalos da Penha // Correm jóqueis de Higienópolis // Os magnatas // As meninas // E a orquestra toca // Chá / Na sala de cocktails”. Neste poema, é como se o eu lírico sintetizasse a cena na hípica a partir da escolha de alguns elementos ali presentes, dispostos de maneira não coesa, lembrando também a lógica associativa dos sonhos comum em obras surrealistas. É cubista a disposição dos elementos no poema “Capoeira”, do mesmo autor, pela representação do todo pelas partes, ao final do texto: “-Qué apanhá sordado? // -O quê? // -Qué apanhá? // Pernas e cabeças na calçada”. Pernas e cabeças aqui representam o todo dos corpos durante a luta.

Na poesia modernista brasileira, o nome principal do surrealismo, contudo, é Murilo Mendes. Nele a lógica associativa é bastante enfatizada, de modo que a relação entre elementos acaba por ser quase impossível de inferir. Além disso, o autor interfere na sintaxe do poema, também com o intuito de aproximar o texto do onírico,

como no caso do poema “O homem, a luta e a eternidade”: “Adivinho nos planos da consciência//dois arcanjos lutando com esferas e pensamentos//mundo de planetas em fogo//vertigem”.

Das vanguardas, talvez a mais destacada na poética modernista seja a do expressionismo, cujo o objetivo era o de compor uma arte que se desligasse da representação da natureza obvia e verossímil e imprimisse a subjetividade e a emoção por meio de composições intuitivas e pessoais. Neste sentido, o principal poeta que podemos destacar é Manuel Bandeira, que misturou aspectos do expressionismo ao humor do poema-piada, caro ao dadaísmo. Com aproximação do cotidiano, linguagem coloquial, temas prosaicos e um humor de fundo melancólico, temos grande parte dos poemas de Bandeira, como o poema “Porquinho-da-Índia”: “Quando eu tinha seis anos//Ganhei um porquinho-da-Índia.// Que dor de coração me dava//Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!”.

Por tudo isso, buscamos demonstrar a importância de conhecer as vanguardas europeias para entender o Modernismo Brasileiro, especialmente na forma como os autores “mastigaram” as influências para acrescentá-las à literatura nacional. Assim, passamos ao momento de estudar mais detidamente como se deu o modernismo nos três gêneros escolhidos: a poesia, a prosa e o teatro, o que faremos nos capítulos seguintes.

3. A poesia modernista brasileira

A poesia brasileira desenvolveu-se de forma prodigiosa depois do Modernismo Brasileiro. Muitos de nossos poemas mais cultuados e queridos fazem parte da página mais recente da história do nosso sistema literário. Por isso, seria interessante que conhecêssemos esses poetas não só a partir das regiões brasileiras, mas também a partir das estéticas que construíram. As regiões, não custa lembrar, são cinco: sul, sudeste, centro-oeste, nordeste e norte. E as fases que alcança nosso modernismo são, didaticamente, três: a Geração de 1922, a Geração de 1930 e a geração de 1945. Na geração de 1922 fazem parte o pernambucano Manuel Bandeira e os paulistas Oswald de Andrade e Mario de Andrade. Na geração de 1930, pode-se destacar a poesia do mineiro Carlos Drummond de Andrade e dos cariocas Cecília Meireles e Vinícius de Moraes, na região sudeste; e do gaúcho Mario Quintana, na região sul. Na Geração de 1945 em diante, são destacados os paranaenses Helena Kolody e Paulo Leminski, na região sul; a goiana Cora Coralina e mato-grossense Manoel de Barros, na região centro-oeste; o amazonense Thiago de Melo e a paraense Olga Savary, na região norte; o pernambucano João Cabral de Melo Neto e o maranhense Ferreira Gullar, na região nordeste.

É interessante destacar que a poesia modernista responde à estética anterior, em que predominavam aspectos do Parnasianismo e do Simbolismo, os quais, no Brasil, se alinhavam perfeitamente com

a inteligência do país, que se ancorava no conservadorismo dos costumes e na elitização da arte e da cultura.

Um dos poetas que mais representa o Parnasianismo a que os modernistas buscavam derrotar era Olavo Bilac. No poema “A um poeta”, o eu lírico se apresenta como um homem afastado do convívio social, como um monge beneditino, para que possa escrever: “Longe do estéril turbilhão da rua, // Beneditino, escreve! No aconchego // Do claustro”. Com isso dá ênfase para o sacrifício, para o isolamento e para o tempo necessário para escrever um poema, que exige “paciência e sossego” e também exige trabalho intenso: “Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!”. O eu lírico também destaca que o trabalho deve ficar de tal forma bem acabado, feito de beleza, Verdade e Arte, que não deve o leitor perceber no objeto último da poesia, o poema, o sofrimento que o poeta deve para acabá-lo. Com isso, o poeta parnasiano subentende que ser poeta é uma atividade para os poucos, os poucos que podem limar o versos, estando afastados do convívio. Esse afastamento, aliado aos ideais neoclássicos da Beleza, da Verdade e da Arte, também trazem ao trabalho artístico a ideia de que existem pessoas, temas e formas que devem ser levados em conta ao fazer poema, afastando, pois, a poesia do cotidiano comum.

Como resposta à estética parnasiana, Manuel Bandeira (1886-1968), escreveu um poema que se tornaria um símbolo, o poema “Os sapos” (1918). Bandeira nasceu em Recife, onde passou sua infância,

antes de ir morar no Rio de Janeiro e, logo, em São Paulo. Embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna, seu poema “Os sapos” foi lido na abertura do evento. O poema é uma crítica ao modo de ser e fazer poesia dos parnasianos, como se pode observar pela seguinte estrofe: “O sapo-tanoeiro, // Parnasiano aguado, // Diz: - “Meu cancionero // É bem martelado”.

Para tanto, escolhe a forma popular da redondilha menor para contrapor às formas preferidas de seus antecessores estéticos, a quem agradavam os versos decassílabos, os dodecassílabos e até os bárbaros (com mais de 12 sílabas poéticas). O fato de representar os poetas como sapos também é uma técnica modernista, de aproximação da poesia a temas menos poéticos. A brincadeira de apresentar os ideais dos poetas parnasianos nesta forma pouco usual até então lembra as cantigas de roda que, inclusive, são representadas, ao final do poema, pela cantiga do “Sapo Cururu”, a qual, por ser autenticamente popular, representa os poetas modernistas, cujo objetivo é fazer uma poesia mais acessível, mais prosaica: “Lá, fugido ao mundo, // Sem glória, sem fé, // No perau profundo // E solitário, é // Que soluças tu, // Transido de frio, // Sapo-cururu // Da beira do rio...”. Percebam que o poeta modernista ressalta a fuga ao mundo, mas não pelo motivo do trabalho com poesia que pode gerar louros futuros, que seria o objetivo do isolamento do poeta parnasiano, mas a própria falta de interesse nesses louros, como ressalta o verso “sem glória, sem fé”.

Se, com “Os sapos”, Bandeira faz uma crítica aos poetas parnasianos e um clamor por uma nova poética; com “Poética”, ele nos dará a chave para a nova poesia, a poesia dita modernista.

Poética	De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo
Estou farto do lirismo comedido	De resto não é lirismo
Do lirismo bem comportado	Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor.	exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradecer às mulheres, etc
Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo.	Quero antes o lirismo dos loucos
Abaixo os puristas	O lirismo dos bêbedos
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais	O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção	O lirismo dos clowns de Shakespeare
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis	— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
Estou farto do lirismo namorador	Carnaval, Manuel Bandeira
Político	
Raquítico	
Sifilítico	

“Poética”, de Manuel Bandeira. Disponível em:

O poema de Bandeira propõe uma poética, uma nova forma de fazer poemas, cuja essência é a liberdade poética. O eu lírico começa por ressaltar do que está farto: “o lirismo comedido”, “o lirismo bem corportado”. Estar farto do lirismo que vinha sendo feito é a justificativa para propor novo lirismo. A liberdade formal é uma resposta ao rebuscamento parnasiano. Ao colocar como objetivo do novo lirismo a expressão “dos bêbedos”, “dos loucos”, e “dos palhaços”, o eu lírico propõe novos temas, novas formas e novas metáforas, como é, de fato, o que pretende a poesia modernista brasileira da primeira fase, da qual faz parte Manuel Bandeira.

A crítica à poesia e a proposta de nova poética se baseiam em uma crítica maior, à sociedade que estabeleceu tal forma de fazer e sorver a arte, especialmente a classe social que se julgava dona das expressões artísticas e culturais, como era dona da economia do país: a burguesia. O poema que dá conta da crítica mais direta a essa classe social e à forma como lidava com o país foi “Ode ao burguês”, de Mario de Andrade (1893-1945), também foi recitado na Semana de Arte moderna.

<p>Ode ao burguês</p> <p>Eu insulto o burguês! O burguês-níquel, o burguês-burguês! A digestão bem-feita de São Paulo! O homem-curva! o homem-nádegas! O homem que sendo francês, brasileiro, italia- no, é sempre um cauteloso pouco-a-pouco! Eu insulto as aristocracias cautelosas! Os barões lampiões! os condes Joões! os du- ques zurras! que vivem dentro de muros sem pulos; e gemem sangues de alguns mil-réis fracos para dizerem que as filhas da senhora falam o francês e tocam os "Printemps" com as unhas! Eu insulto o burguês-funesto! O indigesto feijão com toucinho, dono das tra- dições! Fora os que algarismam os amanhã! Olha a vida dos nossos setembros! Fará Sol? Choverá? Arlequinal! Mas à chuva dos rosais o êxtase fará sempre Sol! Morte à gordura! Morte às adiposidades cerebrais! Morte ao burguês-mensal! ao burguês-cinema! ao burguês-tílburi! Padaria Suissa! Morte viva ao Adriano! "-Ai, filha, que te darei pelos teus anos? -Um colar... -Conto e quinhentos!!! Mas nós morremos de fome!"</p>	<p>Come! Come-te a ti mesmo, oh gelatina pasma! Oh! purée de batatas morais! Oh! cabelos nas ventas! oh! carecas! Ódio aos temperamentos regulares! Ódio aos relógios musculares! Morte à infâmia! Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados! Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependi- mentos, sempiternamente as mesmices convencionais! De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia! Dois a dois! Primeira posição! Marcha! Todos para a Central do meu rancor inebriante Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio! Morte ao burguês de gíolhos, cheirando religião e que não crê em Deus! Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico! Ódio fundamento, sem perdão! Fora! Fu! Fora o bom burguês!...</p> <p>Pauliceia desvairada, Mario de Andrade</p>
---	--

“Ode ao burguês” é um poema de homenagem à burguesia, ou pelo menos é o que indica o título pelo significado do nome “ode”.

Contudo, ao começarmos a ler o poema, vemos que não se trata exatamente de uma homenagem, mas de uma crítica ao modo de ser e de agir da elite brasileira. O eu lírico elege substantivos e adjetivos para caracterizar a classe que insulta: “Eu insulto o burguês! O burguês-níquel, o burguês-burguês! ”. Ao adjetivar o burguês como “níquel” e “burguês”, ele parece especificar que o insulto é para os membros de uma classe privilegiada, que toma decisões com base em seu intuito de aumentar seu capital e que, por conta disso, pode preterir o que é de interesse coletivo. Essa burguesia que ele apresenta como “A digestão bem-feita de São Paulo! ”, tanto pela abundância em que vive quanto pelo fato de formar a mentalidade paulista, cuja região brasileira concentra maior número de indústrias e de ricos industriais e empresários. Também seria característica dessa elite o discurso moral e religioso desacompanhado de fé, como demonstram os versos: “cheirando religião e que não crê em Deus!”. Tal crítica a burguesia aparecerá diretamente em mais dois nomes da literatura modernista, em Oswald de Andrade, na peça “O rei da vela”, e em Patrícia Galvão, no romance “Parque industrial”. É interessante destacar a novidade desta crítica tão explícita, uma vez que o Brasil constituiu uma elite que se beneficiou da escravização de indígenas e negros e que não permitiu que a abolição terminasse, quando outros países sinalizavam para a necessidade de tal libertação. Uma elite que se beneficiou e se beneficia da desigualdade e que reclama quando direitos são garantidos aos trabalhadores. Essa reflexão ganha destaque de forma mais direta, atualmente, nas obras

de Jessé Souza, *A elite do atraso*” (2017), e de Eduardo Moreira, *Desigualdade & caminhos para uma sociedade mais justa* (2019). Isso não quer dizer que tal discussão não havia na literatura anterior, mas que a crítica não era tão direta. No amadurecimento que o modernismo representa para o sistema literário brasileiro, a primeira geração parece se sentir responsável em mostrar para todos, a partir da literatura, sua “descoberta” sobre a constituição da nação e de sua sociedade, assim como sua consciência da mestiçagem que formou o povo brasileiro, da violência com que foi realizada a colonização e da desigualdade social que serviu como alimento para o privilégio das elites do país.

Mario de Andrade era uma figura discreta, um grande estudioso da cultura brasileira, que expressa na literatura as conclusões de seus estudos e experimentos. Ele nasceu em São Paulo assim como o outro grande nome da poesia da primeira geração modernista, Oswald de Andrade (1890-1954). A poética de Oswald é bastante radical quanto às formas e temas. Como vimos, ele será uma voz a explicitar o comportamento nocivo da elite brasileira, mas não só. Oswald procura também fazer uma revisão da história e da literatura brasileira, buscando dar contornos que foram apagados, como no caso do poema “Erro de português”.

Erro de português

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena !
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.

Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade (1927)

O erro de português a que se mais dava importância era o erro ortográfico, que funcionava como uma forma de discriminar as pessoas que o cometiam e de avaliar o lugar social de quem o apontava. Contudo, no poema de Oswald, o erro de português tem outra conotação, apresentando de forma bem humorada outra possibilidade de relação entre portugueses e nativos brasileiros, mas que também aponta uma crítica implícita à forma como a colonização portuguesa foi conduzida. O tema da língua portuguesa e do seu uso também aparecerá nos poemas “Vício na fala” e “Pronominais”, de modo a distinguir o português que se falava no Brasil daquele estudado na gramática, baseado na língua de Portugal. Os poemas denunciam a incongruência de se ter como norma a língua do colonizador tal como ele a trouxe nos primórdios da colonização.

A poesia modernista dita heróica, da primeira fase do modernismo brasileiro, concentrou-se especialmente na **Região Sudeste**,

embora houvesse expressões menos divulgadas no resto do país. Além disso, cabe lembrar que, por mais que Manuel Bandeira fosse da **Região Nordeste**, o grosso de sua produção modernista se deu entre o Rio de Janeiro e São Paulo, que, por constituir a sede da república e o centro industrial do Brasil, respectivamente, formavam o epicentro das ideias vanguardistas no país.

Depois de conhecermos a poesia de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, chegou a hora de conhecermos os **poetas** que sucederam a fase heróica do modernismo. É comum dividirmos a poesia modernista em três fases principais, [1] a **Fase Heróica**, de 1922; [2] a **Fase social**, de 1930; e [3] a **Fase reflexiva**, que se dá a partir de 1945. Depois delas, destacam-se movimentos específicos como o da **Poesia concreta**, da **Poesia Marginal** e da **Poesia social**. À exceção da fase heróica, é possível perceber um espraiamento das expressões artísticas pelo país inteiro, em todas as suas regiões, ainda que seja comum haver maior número de poetas em regiões mais populosas e povoadas como a Sul, a Sudeste e a Nordeste, porque, geograficamente, a povoação das regiões Centro-oeste e Norte tem acontecido de maneira mais lenta por conta das características do solo e do clima, especialmente por conta da Floresta Amazônica.

A **região sudeste** (constituída pelos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais), como sabemos, é uma região em que o processo de colonização tem início tão logo os jesuítas vêm para o Brasil (cidade de São Vicente/SP), onde o sistema literário brasileiro começa a sua configuração, devido ao cenário

propício do enriquecimento da região pela exploração das minas de ouro (Ouro Preto/MG), onde a família Real se instala, quando muda a sede do reino português para o Brasil (Rio de Janeiro/RJ) e onde surge a poesia modernista da fase heróica. Por conta desses fatores históricos, também será o lugar em que primeiro se dá um processo de industrialização mais intenso, de modo que as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo passam a ser polos de urbanidade, especialmente a partir do período republicano. São Paulo conhece, no século XX, um movimento de industrialização alucinante, de modo que a cidade precisa se estruturar para receber milhares de pessoas que deixam o interior do estado e do Brasil, em busca de melhores condições de vida. O Rio de Janeiro, desde o fim do século XIX, estava passando por um processo de embelezamento e civilização. Belo Horizonte (MG) é uma capital mais recente, mas tem sua fundação marcada por ideais positivistas e republicanos. Vitória (ES) deveu sua expansão ao ciclo de café, que garantiu ampliação e modernização da cidade a partir do aterra de diversas partes. O ciclo do café também é importante, ao pensarmos a Primeira República, a também chamada República Velha. É dessa época a Política do Café com leite, que se constituiu pela busca de manter o poder político entre as oligarquias de São Paulo (café) e Minas Gerais (leite).

A poesia modernista foi uma poesia de resposta a esse sistema político, social e cultural atrasado e conservador, que buscava a manutenção do poder e impedia medidas de modernização que ofertassem melhores condições de vida para a maioria da população (excluída das benesses a que tinham acesso as elites). E quando

falamos em benesses, falamos não só de luxo e regalias, mas principalmente de direitos fundamentais como a educação, a saúde, o saneamento básico, a segurança, a liberdade etc.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) está atenta a muitas das questões que surgem com o século XX no Brasil e no mundo. Esse alheamento do povo, por exemplo, quanto ao seu destino, resultado da alienação forjada pelas classes dominantes para o dito cidadão comum, aparece no poema “E agora, José?”, do livro *Poesias* (1942).

<p>E agora, José?</p> <p>E agora, José? A festa acabou, a luz apagou, o povo sumiu, a noite esfriou, e agora, José? e agora, você? você que é sem nome, que zomba dos outros, você que faz versos, que ama, protesta? e agora, José?</p>	<p>Está sem mulher, está sem discurso, está sem carinho, já não pode beber, já não pode fumar, cuspir já não pode, a noite esfriou, o dia não veio, o bonde não veio, o riso não veio, não veio a utopia e tudo acabou e tudo fugiu e tudo mofou, e agora, José?</p>	<p>E agora, José?</p> <p>Sua doce palavra, seu instante de febre, sua gula e jejum, sua biblioteca, sua lavra de ouro, seu terno de vidro, sua incoerência, seu ódio — e agora?</p>	<p>Se você gritasse, se você gemesse, se você tocasse a valsa vienense, se você dormisse, se você cansasse, se você morresse... Mas você não morre, você é duro, José!</p> <p>Sozinho no escuro qual bicho-do-mato, sem teogonia, sem parede nua para se encostar, sem cavalo preto que fuja a galope, você marcha, José! José, para onde?</p>
--	---	--	--

O poema “E agora, José?” apresenta a perplexidade e falta de perspectiva do homem comum, José, com o qual podemos nos identificar. O sujeito destacado no poema passa por um momento

em que a euforia de uma vida intensa passa, “a luz apagou, //o povo sumiu, //a noite esfriou, // O período é de vários interditos a José, que está sem carinho, sem discurso, sem poder fumar ou beber, nem mesmo cuspir, o que podemos interpretar como o momento histórico que o priva de liberdades e também de perspectivas: “o dia não veio, // o bonde não veio, // o riso não veio, // não veio a utopia”. A sensação do eu lírico para José, e talvez para si mesmo, é a de apatia, como se, diante do momento que vive, José não pudesse fazer nada. De uma perspectiva mais geral, enfocando não o indivíduo, mas o conjunto de pessoas da Terra, pode-se destacar o poema de Drummond intitulado “Congresso Internacional do medo”, publicado no livro *O sentimento do mundo* (1940).

Congresso Internacional do medo

Provisoriamente não cantaremos o amor,
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
não cantaremos o ódio, porque este não existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte.
Depois morreremos de medo
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas

“Congresso Internacional do medo”, de Carlos
Drummond de Andrade. Disponível em:

A palavra “congresso” apresenta a ideia de uma reunião de pessoas em torno de um tema ou área que, pela continuidade do título, abrange um público de mais de um país, em torno do medo. Se olharmos para a data em que o poema foi publicado, temos dois cenários: no Brasil, no ano de 1937, Getúlio Vargas implementava o regime do Estado Novo a partir de um golpe de estado. Com o regime, a censura e a repressão aos comunistas geravam um medo constante na população, pois não se sabia o que poderia ser considerado suspeito ou subversivo, segundo o sistema. No mundo, o medo se intensificava quando, em 1939, foi deflagrada a Segunda Guerra Mundial, o conflito mais abrangente da história, envolvendo a maioria das nações do mundo. Com a duração de seis anos (1939-1945), o conflito se deu entre duas alianças opostas, os Aliados e o Eixo. O envolvimento de um grande número de pessoas, gerava o medo de ter familiares envolvidos no combate ou mesmo sendo perseguidos pelas forças em ascensão. Por isso, o título “Congresso Internacional do Medo” acaba por catalisar todos os medos que surgiam num período especialmente tenso.

O medo generalizado paralisa as pessoas e, como um sentimento original, é difícil de ser combatido. Diante do medo da população, muitos governantes fizeram e seguem fazendo atrocidades, de modo a se manter no poder e a manter o medo generalizado que impossibilita a reunião das pessoas em oposição ao que instituem. Umberto Eco, no livro *O fascismo eterno* (2018), elenca catorze características típicas de governos fascistas, que tendem a instaurar

uma aura de medo na população: [1] o culto da tradição (e com ele o combate ao avanço do saber); [2] a recusa da modernidade (especialmente os ideais iluministas racionais); [3] o culto da ação pela ação (ou seja, sem reflexão, daí a suspeitas sobre universidades e intelectuais em geral); [4] a recusa de críticas; [5] o medo da diferença [de modo que o fascismo eterno é racista por definição]; [6] o apelo à frustração social ou individual (é comum o apelo às classes médias frustradas); [7] o nacionalismo (e com ele a obsessão pela conspiração e a xenofobia); [8] a construção do inimigo e da sensação de humilhação que advém de sua força/riqueza; a sensação de guerra infinita e de inimigo infinito (de modo a escaparmos de um estado de pacifismo); [10] o elitismo [no caso dos modelos fascistas, um elitismo de massa, de eterno desprezo pelos subalternos]; [11] a construção do heroísmo como norma; [12] a transferência da vontade de poder para questões sexuais (o que implica em machismo e LGBTfobia); [13] a construção de um populismo qualitativo (ou seja, o povo qualifica a parte do povo que corresponde ao que se espera do cidadão no regime, obediência e aceitação sem questionamento); [14] o uso de uma linguagem específica (um léxico pobre e uma sintaxe elementar, com o fim de limitar os instrumentos para um raciocínio complexo e crítico) (ECO, 2018, 44-56). Assim, é possível tecer relações entre a análise de Eco e o poema de Drummond, quanto à construção de uma sensação generalizada de medo, como forma de poder político, sendo a guerra o ápice dessa construção.

A capacidade do homem matar pessoas, matar um grande número de pessoas, matar civis, resultou em certo niilismo e perda de

fé na humanidade. Ao mesmo tempo, os poetas viam as pessoas mais simples seguirem suas vidas, a despeito dos conflitos nacionais e mundiais, de modo que emergiram temáticas mais intimistas e outras mais sociais neste período. Vinícius de Moraes (1913-1980), assim como Drummond, consegue criar em ambas. De sua fase mais política, temos poemas como “A rosa de Hiroshima” e “Operário em construção”, que criticam os horrores da guerra e da exclusão social, respectivamente. Vejamos o primeiro:

A rosa de Hiroshima	Da rosa da rosa
Pensem nas crianças Mudas telepáticas Pensem nas meninas Cegas inexatas Pensem nas mulheres Rotas alteradas Pensem nas feridas Como rosas cálidas Mas oh não se esqueçam	Da rosa da rosa Da rosa de Hiroxima A rosa hereditária A rosa radioativa Estúpida e inválida A rosa com cirrose A antirrosas atômica Sem cor sem perfume Sem rosa sem nada.

Se tivéssemos que elencar dois grandes traumas da Segunda Guerra Mundial, mesmo tendo em vista o terror generalizado que representou, destacaríamos o Holocausto (a perseguição, prisão e execução do povo judeu em campos de concentração nazista) e as bombas atômicas despejadas sobre Hiroshima e Nagasaki. A bomba atômica lançada sobre Hiroshima forjou na mente da população mundial uma imagem de ineditismo e pavor. A explosão da bomba formou uma espécie de rosa no ar, mas, a despeito de todo simbolismo da rosa na poesia, esta rosa de Hiroshima passa a representar

o poder destrutivo do homem, a capacidade de matar indiscriminadamente, por isso o epíteto de “antirrosa” apresentado no poema. O eu lírico destaca não só o episódio em que a bomba foi lançada, mas os efeitos de sua explosão sobre a população de Hiroshima, nos que sobreviveram com sequelas, na geração seguinte, em que abundaram crianças com deficiências e deformidades variadas. Por isso, o pedido do eu lírico para que se lembre sempre de Hiroshima, para que se lembre da capacidade destrutiva do homem, para que se lembre que as ações dos governantes têm consequências sobre a vida de milhares de pessoas e por isso exigem responsabilidade social, responsabilidade humana. Lembrar as atrocidades humanas seria uma forma de evitar tais tragédias no futuro.

De sua fase mais intimista, que o tornou popular, é exemplar o grande número de sonetos, dos quais o mais famoso talvez seja o “Soneto de fidelidade”.

<p>De tudo, ao meu amor serei atento Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto Que mesmo em face do maior encanto Dele se encante mais meu pensamento.</p> <p>Quero vivê-lo em cada vão momento E em louvor hei de espalhar meu canto E rir meu riso e derramar meu pranto Ao seu pesar ou seu contentamento.</p>	<p>E assim, quando mais tarde me procure Quem sabe a morte, angústia de quem vive Quem sabe a solidão, fim de quem ama</p> <p>Eu possa me dizer do amor (que tive): Que não seja imortal, posto que é chama Mas que seja infinito enquanto dure.</p> <p>Estoril, outubro de 1939</p>
--	--

O poema de Vinícius de Moraes traz a forma clássica do poema para apresentar temas clássicos como o amor, demonstrando também a capacidade de amar humana, que é atemporal. O amor,

neste caso o amor romântico, está sujeito ao tempo, à finitude, o que não quer dizer que não devemos celebrá-lo. A fidelidade apresentada no título se deve à intensidade do sentimento no eu lírico, que pode gerar tanto o riso quanto o pranto. Lembrar a intensidade do amor também faz rememorar o caráter mortal do homem, que não permite a imortalidade do sentimento, tantas vezes pregada na literatura. Além disso, a morte do amor pode vir antes mesmo da morte do sujeito que ama, posto que o amor “é chama”. Daí que a conclusão do eu lírico é a que devemos celebrá-lo enquanto dure, de modo que não tem menos valor por ser mortal, assim como todos os seres humanos.

Cecília Meireles (1901-1964) também é poeta da geração de 30 na região sudeste. Sua poesia é destacada pela crítica por ser mais intimista, contudo, a poeta não estava alheia às questões sociais de seu tempo. Cecília talvez seja a primeira grande poeta a ganhar reconhecimento na época em que viveu. Costuma ser a primeira poeta a aparecer nos livros didáticos, que costumam ocultar a produção de mulheres que a antecederam, como Auta de Souza (1876-1901), Narcisa Amália (1852-1924), Francisca Júlia (1871-1920) e Gilka Machado (1893- 1980). Um dos grandes temas da poética de Meireles é a própria poesia, como podemos perceber no poema “Motivo”, do livro Viagem (1937).

<p>Motivo</p> <p>Eu canto porque o instante existe E minha vida está completa. Não sou alegre nem sou triste: sou poeta. Irmão das coisas fugidias, não sinto gozo nem tormento. Atravesso noites e dias no vento.</p>	<p>Se desmorono ou se edifico, se permaneço ou me desfaço, — não sei, não sei. Não sei se fico ou passo. Sei que canto. E a canção é tudo. Tem sangue eterno a asa ritmada. E um dia sei que estarei mudo: — mais nada.</p>
---	---

O primeiro verso de “Motivo” parece responder a uma pergunta endereçada ao eu lírico: Por que cantas? Cantar aqui está no sentido de escrever, já que a lírica nasce ligada à música. A pergunta pode trazer implícitas duas questões: a utilidade da poesia e a razão de uma mulher se dedicar à literatura, já que, desde o início, a poesia não foi comum às mulheres, sempre relegadas ao âmbito da casa e muitas vezes privadas de educação formal. A primeira resposta do eu lírico tem a ver com a falta de motivo prático para a poesia: “Eu canto porque o instante existe”. A afirmação de que é poeta, traz o argumento da impossibilidade de não cantar, como se dependesse da poesia sua própria existência. Com isso, Cecília Meireles traz à tona a importância da literatura para o ser humano que, mais tarde, ganhará a argumentação de Antonio Candido, no texto “O direito à literatura”(2004), em que o crítico coloca a literatura como uma necessidade, tal como a alimentação e o abrigo. Implicitamente, por ser a autora responsável pelo poema, a ideia de que a poesia é essencial também para as mulheres, o que, pelo viés da cultura patriarcal, não deixa claro.

A questão de ser mulher (e suas consequências sociais), que antes apareceu na poesia silenciada de Gilka Machado, aparece como tema em Meireles, no poema “Mulher ao espelho”, publicado no livro *Mar absoluto e outros poemas* (1945):

<p>Mulher ao espelho</p> <p>Hoje que seja esta ou aquela, pouco me importa. Quero apenas parecer bela, pois, seja qual for, estou morta.</p> <p>Já fui loura, já fui morena, já fui Margarida e Beatriz. Já fui Maria e Madalena. Só não pude ser como quis.</p> <p>Que mal faz, esta cor fingida do meu cabelo, e do meu rosto, se tudo é tinta: o mundo, a vida, o contentamento, o desgosto?</p>	<p>Por fora, serei como queira a moda, que me vai matando. Que me levem pele e caveira ao nada, não me importa quando.</p> <p>Mas quem viu, tão dilacerados, olhos, braços e sonhos seus e morreu pelos seus pecados, falará com Deus.</p> <p>Falará, coberta de luzes, do alto penteado ao rubro artelho. Porque uns expiram sobre cruces, outros, buscando-se no espelho.</p>
--	---

Em “Mulher ao espelho”, o tema é o padrão de beleza feminino. A primeira estrofe traz a beleza como uma exigência de aparência feminina, ainda que lhe falte vida, ou seja, apontando uma oposição entre o ser e o parecer da mulher. A segunda estrofe traz as mudanças físicas pelas quais passou o eu lírico, destacando nova oposição entre ser e parecer, como mostra o verso final da estrofe: “Só não pude ser como quis”. Os padrões pelas quais a protagonista se sujei-

ta não respeitam seu ser, eles dependem de uma moda e de uma diretriz: a mulher precisa ser bela. Esse eterno conflito entre o que é e ou que precisa aparentar causa angústia no eu lírico, para quem a vida passa a ser fingimento, como se percebe principalmente na terceira estrofe. A busca por se adaptar a um padrão que não representa o que o eu lírico, de fato, é, faz com que seja acometida de uma angústia constante. Ao final, é possível inferir que o mal que acomete o eu lírico é um mal que acomete a todas as mulheres que se constituem na busca de responder a um padrão estético, representado aqui, como o espelho: “Porque uns expiram sobre cruces, // outros, buscando-se no espelho”. A questão do padrão de beleza feminina levantada no poema de Meireles tem sido bastante debatida nos dias atuais, já que a necessidade de ter um corpo magro, bronzeado, depilado, com um rosto maquiado, tem a ver com um padrão que foge da maioria das brasileiras. Hoje tem surgido inúmeras influenciadoras digitais que buscam se empoderar e ofertar novos referenciais de beleza, como Thaís Carla, Cacau Protásio, Mariana Xavier e Alexandra Gurgel que, inclusive lançou o movimento Corpo livre nas redes sociais. As propostas de hoje revelam a atualidade do texto de Cecília Meireles, embora talvez se possa, hoje, trocar o espelho pela tela do celular.

Cecília Meireles também foi uma grande ativista da educação nacional, que praticamente inexistia enquanto projeto nacional democrático. A poeta fez parte do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932), escreveu livros voltados para o público infantil, como

Ou isto ou aquilo (1964), e criou um grande poema épico-lírico, denominado “Romanceiro da inconfidência”, em que busca uma releitura do movimento dos inconfidentes e de sua importância para a história do país.

Por tudo isso, pode-se dizer que a poesia da segunda geração escrita na região sudeste, ampliou as possibilidades estéticas, aproveitando-se de formas tradicionais da poesia, renovando temas clássicos e apresentando temas novos, além de manter os olhos sob acontecimentos históricos e sociais importantes para a época, os quais, por sua elaboração poética, podem ser lidos e atualizados ainda hoje.

A **região nordeste** abriga o nascimento do Brasil colonizado. De lá saiu a *Carta* de Pero Vaz de Caminha (1450-1500), no Quinhentismo; de lá saíram os poemas do “Boca do inferno” Gregório de Matos (1636-1696) e muitos dos sermões de Antonio Vieira (1608-1697); de lá saiu também a poesia abolicionista de Castro Alves (1847-1871) e as análises naturalistas de Aluísio de Azevedo (1857-1913); de lá saiu a poesia dissonante e pré-modernista de Augusto dos Anjos (1884-1914); e de lá saíram os versos de Jorge de Lima (1893-1953), Ferreira Gullar (1930-2016) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999). O nordeste é constituído por nove estados, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão, e possui

a segunda maior densidade populacional do país, só perdendo para a região sudeste. Sua economia veio primeiro da extração do Pau Brasil e depois se concentrou durante muito tempo nas plantações de cana de açúcar, mas hoje, além da agricultura e do extrativismo vegetal e mineral, também abarca a indústria, o comércio e as atividades turísticas.

Segundo suas diferenças físicas, é possível dividir a região em quatro sub-regiões: Meio-Norte, Sertão, Agreste e Zona da Mata. A zona Meio-Norte é constituída pelo estado do Maranhão e pelo oeste do estado do Piauí e estabelece a transição entre a Amazônia e o sertão nordestino. A zona do Sertão cobre quase todo o interior da região Nordeste. Com chuvas irregulares e escassas e vegetação do tipo caatinga, esta região será tema importante da produção literária. A zona Agreste se constitui como uma transição entre o Sertão e a Zona da Mata, estendendo-se como uma linha estreita do Rio Grande do Norte até o sul da Bahia. Já a zona da Mata está localizada mais ao leste da região Nordeste, onde predomina o litoral oceânico, estendendo-se do Rio Grande do Norte até o sul da Bahia. Esta é a zona mais desenvolvida da região, sendo que os cultivos da cana-de-açúcar e do cacau modificaram sua geografia, substituindo as áreas florestais.

A grande diversidade geográfica do nordeste rendeu diferentes

temas para a literatura, como a questão racial que aparece na poesia de Jorge de Lima, a desigualdade social tematizada por muitos poemas de Ferreira Gullar, em sua fase social, e a secura da vida do sertanejo, que advém tanto do clima quanto da situação de “esquecimento” por parte das políticas públicas, o que toma forma no livro de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina* (1955). É claro que os poetas nordestinos vão apresentar temas que transcendem o especificamente geográfico, mas não se pode descartar a relação entre literatura e geografia, porque esta relação nos ajuda a entender a diversidade brasileira.

O poema “Olá, Negro!”, de Jorge de Lima (1893-1953), faz parte do livro *Poemas negros*. Pela divisão didática do Modernismo brasileiro em três fases, a escrita de Lima se encontraria na segunda. Segundo Domício Proença filho, em “A trajetória do negro na literatura brasileira” (2004), embora Jorge de Lima busque uma exaltação mistificadora dos lugares, comidas, práticas religiosas e beleza negra, ainda manifesta uma postura de falar SOBRE os negros, com uma visão simpática, mas, ao mesmo tempo, distanciada e não comprometida diretamente. Para Proença Filho (2004), o negro tem duas formas de ser representado na literatura brasileira, como objeto, sob uma visão distanciada, e como sujeito, com uma atitude compromissada; e Jorge de Lima estaria ainda na primeira.

Olá, Negro!

Os netos de teus mulatos e de teus cafuzos e a quarta e a quinta gerações de teu sangue sofredor tentarão apagar tua cor!
E as gerações dessas gerações quando apagarem não apagarão de suas almas, a tua alma, negro!
Pai-João, Mãe-Negra, Fulo, Zumbi, negro-fujão, negro cativo, negro rebelde negro cabinda, negro congo, negro ioruba, negro que foste para o algodão de U.S.A para os canaviais do Brasil, para o tronco, para o colar de ferro, para a canga de todos os senhores do mundo; eu melhor compreendo agora os teus blues nesta hora triste da raça branca, negro!
Olá, Negro! Olá, Negro!

A raça que te enforca, enforca-se de tédio, negro!
E és tu que a alegras ainda com os teus jazzes, com os teus sons, com os teus lundus!
Os poetas, os libertadores, os que derramaram babosas torrentes de falsa piedade não compreendiam que tu ias rir!
E o teu riso, e a tua virgindade e os teus medos e a tua bondade mudariam a alma branca cansada de todas as ferocidades!
Olá, Negro!

Pai-João, Mãe-Negra, Fulo, Zumbi que traíste as Sinhás nas Casas Grandes, que cantaste para o sinhô dormir, que te revoltaste também contra o Sinhô; quantos séculos há passado e quantos sobre a tua noite, sobre as tuas mandingas, sobre os teus medos, sobre tuas alegrias!
Olá, Negro!

negro que foste para o algodão de U.S.A para os canaviais do Brasil, quantas vezes as carapinhas hão de embranquecer para que os canaviais possam dar mais doçura à alma humana?

Olá, Negro!
Negro, ó proletário sem perdão, proletário, bom, proletário bom!
Blues
Jazzes,
songs,
lundus...

Apanhavas com vontade de cantar, choravas com vontade de sorrir com vontade de fazer mandinga para o branco ficar bom, para o chicote doer menos, para o dia acabar e negro dormir!
Não basta iluminares hoje as noites dos brancos com teus jazzes com tuas danças, com tuas gargalhadas!
Olá, Negro! O dia está nascendo!
O dia está nascendo ou será a tua gargalhada que vem vindo?
Olá, Negro!
Olá, Negro!

É claro que isso não tira o valor do poema em trazer para o centro a questão racial, destacando o sofrimento e a injustiça que rece-

beu a população negra, bem como destacando algumas de suas contribuições, como a música.

Das situações de opressão, são destacadas as denominações despersonalizantes, “Pai-João, Mãe-Negra, Fulo, Zumbi, // negro-fujão, negro cativo, negro rebelde // negro cabinda, negro congo, negro ioruba,”, que contribuíram para sua exclusão social; a contribuição nas lavouras de algodão dos EUA e nas de cana-de-açúcar do Brasil; e as violências que recebiam, quando escravizados, pela enuniação de instrumentos como “tronco”, “colar de ferro”, “canga” e “chicote”. Das contribuições musicais, são destacados o jazz, o lundu e o blues. Outro aspecto que se nota é a questão do apagamento histórico de sua contribuição para o desenvolvimento das cidades, da economia e da cultura, além do apagamento de sua cor, pelo processo de mestiçagem brasileiro. Não se pode esquecer que, no Brasil, em meados do século XIX, o racismo foi de tal forma institucionalizado, que havia cientistas que pregavam o branqueamento racial como uma alternativa para o desenvolvimento do país. O final do poema apresenta um tom esperançoso, como demonstra o verso “Olá, Negro! O dia está nascendo!”.

Se a questão de raça é apresentada por Jorge de Lima, Ferreira Gullar (1930-2016) escancara a questão de classe no Brasil, no “Poema Brasileiro”, publicado no livro *Dentro da noite veloz* (1975), destacando uma das regiões em que a desigualdade é maior, o que provoca, inclusive, maior mortalidade infantil:

<p>Poema brasileiro</p> <p>No Piauí de cada 100 crianças que nascem 78 morrem antes de completar 8 anos de idade</p> <p>No Piauí De cada cem crianças que nascem 78 morrem antes de completar 8 anos de idade</p>	<p>No Piauí De cada 100 crianças Que nascem 78 morrem Antes De completar 8 anos de idade</p> <p>Antes de completar 8 anos de idade Antes de completar 8 anos de idade Antes de completar 8 anos de idade Antes de completar 8 anos de idade</p>
--	---

Ferreira Gullar é um poeta bastante produtivo, que escreveu sob várias estéticas, como o Concretismo, o Neoconcretismo e a Poesia Social (todos didaticamente posteriores às três fases do Modernismo). O “Poema Brasileiro”, assim como o poema “Não há vagas” (1963), buscam efeitos estéticos que sensibilizem o leitor para problemas sociais como o da desigualdade. No caso de “Poema brasileiro”, trata-se da mortalidade infantil, que é de 78 % no Piauí. O uso da repetição funciona como um intensificador, de modo que nos sensibilize para a morte de crianças, que não deve ser tratada somente como um número, como uma estatística. O problema da mortalidade infantil tem como pano de fundo uma desigualdade social alarmante, a partir da qual enquanto algumas crianças estão chateadas por ganharem “apenas” três presentes de Natal; outras crianças não têm sequer a possibilidade de continuarem vivas, a maioria vítima pela fome ou pela falta de saneamento básico.

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) é considerado um poeta da terceira geração modernista, destacado por sua preciosidade formal. São bastante conhecidos poemas como “Tecendo a manhã”, do livro *A educação pela pedra* (1966), e Os três mal amados (1943),

além do famigerado *Morte e vida severina* (1955). Este apresenta a história de um retirante, como tantos, chamado Severino. O tema do retirante foi bastante trabalhado na prosa modernista de segunda geração, mas recebe de Melo Neto tratamento poético, como se percebe nos versos iniciais do livro:

O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR QUEM É
E A QUE VAI

— O meu nome é Severino,
não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria;
como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.
Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
e que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.
Como então dizer quem fala
ora a Vossas Senhorias?
Vejam: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba.
Mas isso ainda diz pouco:
se ao menos mais cinco havia
com nome de Severino
filhos de tantas Marias
mulheres de outros tantos,
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza.
Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra.

O eu lírico de *Morte e vida severina*, na primeira parte desse longo poema, que se chama O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR QUEM É E A QUE VAI, apresenta-se como um sujeito comum nordestino. Os nomes do eu lírico, de seu pai e de sua mãe, bem como sua história, se aproximam dos nomes e histórias de muitos nordestinos que tem uma vida severina, porque repleta de dificuldades, o que faz com que sua morte seja também severina, já que esta costuma vir cedo: “de velhice antes dos trinta, // de emboscada antes dos vinte, // de fome um pouco por dia”. Por incrível que pareça, ao trazer o personagem/eu lírico como um sujeito comum no ambiente em que vive, destaca sua singularidade, e faz com que o leitor empatize com sua situação, já que lhe é negada a personalização, por conta do tipo de vida (severina) a que está sujeito. Também é importante destacar que a poesia de Cabral se destaca por um retorno aos poemas de estrutura formal mais estáveis, muitas vezes imitando a simplicidade da poesia popular, mesclando tal “simplicidade” a um vocabulário por vezes mais hermético.

“Morte e vida severina”, de João Cabral de Melo Neto.
Disponível em:

A **região sul** é a menor das regiões no quesito territorial, mas a terceira maior no quesito populacional. Constituída por três estados, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, a região sul foi alvo constante de disputas territoriais entre Portugal e Espanha, de modo que

somente no século XIX houve uma definição especial do que seria a região, já que o Uruguai foi território requerido pelos portugueses e espanhóis e somente em 1828 conseguiu sua independência. Também é no século XIX que começam mudanças significativas na região com a chegada de uma nova leva de imigrantes europeus, especialmente alemães, italianos, ucranianos e poloneses. No século XX inicia-se um processo de industrialização na região, que garante seu segundo lugar hoje em dia entre as cinco regiões. Talvez por isso, na poesia, haverá um número maior de temas urbanos e gerais, como no caso de Helena Kolody (PR), Paulo Leminski (PR), Alice Ruiz (PR) e Mario Quintana (RS).

Helena Kolody (1912-2004) é uma poeta paranaense que cultivou formas breves na poesia e temáticas relacionadas ao tempo, à vida, à morte e à natureza. Uma das formas que mais cultivou foi o haicai, poema tradicional japonês, cuja forma e temática foram adaptadas pelos poetas brasileiros.

Sabedoria

Tudo o tempo leva.
A própria vida não dura.
Com sabedoria,
colhe a alegria de agora
Para a saudade futura.

Flecha de sol

A flecha de sol
pinta estrelas na vidraça.
Despede-se o dia

Retrato antigo

Quem é essa
que me olha
de tão longe,
com olhos que foram meus?

No poema “Sabedoria”, temos o tema da passagem do tempo, que retoma um *locus* comum desde a poesia da Antiguidade Clássica, que é o do *carpe diem*. O eu lírico sugere que se deva colher o dia, pois que o tempo passa depressa, e com ele passa a juventude e a própria vida. Assim, a sabedoria consiste em saber aproveitar os momentos da vida, que sempre são tocados pela finitude. O poema “Flecha de sol” traz a temática da apreciação da natureza, o pôr-do-sol é ali visto como uma flecha de sol que atravessa a vidraça, propiciando um espetáculo diário para quem queira e saiba aproveitar. Já o poema “Retrato antigo” traz a temática da passagem do tempo, agora localizada no eu lírico que, ao se mirar no espelho, percebe os traços de seu envelhecimento e não reconhece mais a jovem que fora. A temática do envelhecimento costuma ser uma via do tema do *carpe diem*, a partir do qual a vida deve ser colhida, porque a juventude passa logo, e a velhice representa uma maior proximidade da morte.

Paulo Leminski (1944-1989) também é um poeta paranaense, muito apreciado no país como um todo. O poeta iniciou sua carreira com o concretismo, mas seu fazer poético flertou com a composição musical e a literatura marginal. Leminski também foi um entusiasta do haicai e de outras formas curtas, que explorassem trocadilhos e até a diagramação.

<p>esta vida é uma viagem pena eu estar só de passagem --- PERHAPPINESS</p>	<p>não discuto com o destino o que pintar em assino</p>
---	--

Dos três poemas selecionados, o primeiro, sem título, é um haikai que tematiza o caráter mortal do ser humano, fazendo uma brincadeira com o léxico relativo a viagem. O eu lírico identifica a vida a uma viagem com tempo definido, o que vê com certa melancolia. O destaque da morte iminente faz parte do *locus* do *carpe diem*, ressaltando que a morte certa deve ser um motivo para se apreciar a vida. O segundo poema “PERHAPPINESS” se constitui de uma combinação entre as palavras inglesas “perhaps”, que significa “talvez”, e a palavra “happiness”, que significa “felicidade”. A aparente simples composição entre as palavras evoca uma série de sentidos, como a de que a felicidade é uma possibilidade, e que talvez dependa de cada um escolhê-la. O terceiro poema, também sem título, apresenta uma diagramação especial, para corroborar o sentido do que é apresentado. O tema é a inevitabilidade do destino e as possíveis disposições do sujeito frente a isso. Ao dizer que não discute com o destino, é possível pensar que há quem o faça, e também se pode pensar se essa discussão pode ser, de alguma forma, frutífera. O poema pode apresentar a ideia de conformidade, de alguém que se conforma com tudo o que lhe acontece, mas também pode apresentar a ideia de coragem, ao enfrentar tudo o que o destino pintar

para si. Na tradição literária, um dos grandes casos de personagem que discute com o destino é o de Édipo, na tragédia de Sófocles, *Édipo rei*, em que tal “discussão” é infrutífera, de modo que o fado anunciado para o personagem ainda no seu nascimento se cumpre.

Mario Quintana (1906-1994) é um poeta gaúcho =, muito querido dos gaúchos e apreciado no cenário nacional. Ele pode ser considerado um poeta da segunda fase modernista, pelas formas breves e o tema do humor e do cotidiano. Tal como Kolody e Leminski, é autor de poemas curtos, de forte sentido existencial. Quintana é um dos poetas mais citados em redes sociais pela atualidade dos temas e a aparente simplicidade das formas que constrói seus poemas.

POEMINHO DO CONTRA

Todos esses que aí estão
Atravancando meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!

CARTAZ PARA UMA FEIRA DO LIVRO

Os verdadeiros analfabetos são os que
aprenderam a ler e não lêem.

DA HUMANA CONDIÇÃO

Custa o rico a entrar no Céu
(Afirma o povo e não erra).
Porém muito mais difícil
É um pobre ficar na terra...

O poema intitulado “Poeminha do contra” é bastante conhecido dos brasileiros. O eu lírico estabelece uma diferença entre si e os outros, numa relação de oposição. Enquanto os outros, que buscam dificultar-lhe a vida, passarão, ele “passarinho”, pois que voará e permanecerá através de sua poesia. É comum ler tal poema diante

de uma situação de injustiça, em que se garante um bem maior para aqueles que não “atravancam” o caminho dos outros. O poema “Cartaz para uma feira do livro” também é bastante conhecido. Ele traz o mote do que há uma diferença em não saber ler e não querer ler. O eu lírico vê com indulgência os que não sabem ler, porque isso possivelmente vem de uma situação de desigualdade e falta de acesso, mas não desculpa os que aprenderam a ler e não o fazem, já que julga impagável o papel da leitura para si. Por fim, o terceiro poema, “Da humana condição”, apresenta uma máxima bíblica revisitada. Segundo tal máxima, presente no livro de Lucas, do *Novo testamento* (cap. 18, versículos 24 e 25), seria mais fácil um camelo passar por uma agulha do que um rico entrar no reino dos céus. A função do provérbio seria apaziguar os pobres, que vivem apartados de justa condição de vida, prometendo uma situação melhor no céu. Contudo, o eu lírico de Quintana rompe com essa lógica ao afirmar que mais difícil é o pobre sobreviver na terra, pois que muito lhe é negado. Um poema curto que retoma toda uma tradição cultural.

“Antonio Abujamra declama Mario Quintana”.
Disponível em:

A região **centro-oeste** é constituída por três estados, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, e um Distrito Federal, onde se lo-

caliza a capital brasileira, Brasília. A região centro-oeste é a segunda maior do país, quanto ao seu território, embora seja a região menos populosa, com a segunda menor densidade populacional. A região faz limite com todas as demais, mas não possui litoral. . A economia da região se baseou durante muito tempo no setor primário, com agricultura, pecuária e extrativismo, até que em meados do século XX começou a se industrializar.

O processo de colonização começou a partir da atividade dos bandeirantes que, ao descobrirem minas de ouro na região, fundaram as primeiras vilas. Também contribuíram para a povoação da região fazendeiros mineiros e paulistas e, mais recentemente, os sulistas do Rio Grande do Sul, de Santa Catarina e do Paraná. Uma das cidades mais antigas da região é a cidade de Goiás (antiga Vila Boa de Goiás), cidade onde viveu e escreveu Cora Coralina, um dos principais nomes da literatura da região centro-oeste. A região centro-oeste possui vegetação típica da Amazônia ao norte, vegetação do tipo cerrado em grande parte do território e vegetação pantaneira mais ao sul. É do Pantanal que vem outro grande nome da literatura da região, Manoel de Barros.

Manoel de Barros (1916-2004) é conhecido como o Poeta do Pantanal. A poesia do mato-grossense pertence à terceira fase modernista, ainda que muitos estudiosos o considerem contemporâneo. É comum à sua obra a temática do amor às coisas “desimportantes”, ou seja, uma afirmação pelo olhar de apreciação à vida e à nature-

za, ao invés de um olhar prático que busca um uso para as coisas e pessoas que o rodeiam.

<p>O apanhador de desperdícios</p> <p>Uso a palavra para compor meus silêncios. Não gosto das palavras fatigadas de informar. Dou mais respeito às que vivem de barriga no chão tipo água pedra sapo. Entendo bem o sotaque das águas Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes. Prezo insetos mais que aviões. Prezo a velocidade das tartarugas mais que a dos mísseis. Tenho em mim um atraso de nascença.</p>	<p>Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos. Tenho abundância de ser feliz por isso. Meu quintal é maior do que o mundo. Sou um apanhador de desperdícios: Amo os restos como as boas moscas. Queria que a minha voz tivesse um formato de canto. Porque eu não sou da informática: eu sou da invencionática. Só uso a palavra para compor meus silêncios.</p>
---	--

No poema “O apanhador de desperdícios”, o sujeito lírico inicia por aproximar a ideia de palavra à de silêncio, quebrando com a comum oposição entre elas. Ele escolhe o não informativo, pois seu objetivo é apreciar as coisas como são. As “coisas desimportantes” e os “seres desimportantes” são para ele motivo de respeito e afeto. Ao se colocar como “apanhador de desperdícios”, procura demonstrar que é possível encontrar riquezas no próprio pátio, contanto que se esteja aparelhado para gostar de passarinhos e inventar mais do que informar. Sua escrita é cheia de lirismo e bate de frente com a lógica de um mundo para o qual as pessoas somente são valorizadas enquanto servem para algo, o que explica, talvez, a desvalorização dos velhos e das crianças em nossa sociedade.

<p>Tratado geral das grandezas do ínfimo A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei. Meu fado é o de não saber quase tudo. Sobre o nada eu tenho profundidades. Não tenho conexões com a realidade. Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.</p>	<p>Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas). Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil. Fiquei emocionado. Sou fraco para elogios.</p>
---	--

Já o poema “Tratado geral das grandezas do ínfimo” tematiza o fazer poético. O eu lírico se assume como um ser que não sabe, que não tem profundidades, nem mesmo conexões com a realidade. O conceito de poder preponderante na sociedade é questionado pelo eu lírico, a quem poder significa descobrir as insignificâncias. Enxergar a vida por esse olhar de simplicidade e humildade tira o peso da produtividade jogada aos sujeitos pela sociedade capitalista, possibilitando talvez uma vida mais plena. Nesse sentido, até ser chamado de “imbecil” significa um elogio, pois que o imbecil é o que não faz o esperado, o que não é útil para os outros.

Cora Coralina (1889-1985) é uma poeta goiana que teve seu primeiro livro publicado, *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias mais* (1965), quando já tinha 76 anos. Tendo nascido em finais do século XIX, pôde vivenciar as consequências da abolição da escravatura, trazendo à tona a temática da vivência no interior, como na “Oração do milho”, que precede o “Poema do milho”, na primeira parte do livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias mais* (1978).

Oração do milho

Senhor, nada valho.

Sou a planta humilde dos quintais pequenos e das
lavouras pobres.

Meu grão, perdido por acaso,
nasce e cresce na terra descuidada.

Ponho folhas e haste, e se me ajudardes, Senhor,
mesmo planta de acaso, solitária,
dou espigas e devolvo em muitos grãos
o grão perdido inicial, salvo por milagre,
que a terra fecundou.

Sou a planta primária da lavoura.

Não me pertence a hierarquia tradicional do trigo
e de mim não se faz o pão alvo universal.

O Justo não me consagrou Pão de Vida, nem
lugar me foi dado nos altares.

Sou apenas o alimento forte e substancial dos que
trabalham a terra, onde não vingam o trigo nobre.

Sou de origem obscura e de ascendência pobre,
alimento de rústicos e animais do jugo.

Quando os deuses da Hélade corriam pelos
bosques,

coroados de rosas e de espigas,

quando os hebreus iam em longas caravanas

buscar na terra do Egito o trigo dos faraós,

quando Rute respigava cantando nas searas de
Booz

e Jesus abençoava os trigais maduros,

eu era apenas o bró nativo das tabas ameríndias

Fui o angu pesado e constante do escravo na
exaustão

do eito.

Sou a broa grosseira e modesta do pequeno sitiante.

Sou a farinha econômica do proletário.

Sou a polenta do imigrante e a miga dos que
começam a

vida em terra estranha.

Alimento de porcos e do triste mu de carga.

O que me planta não levanta comércio, nem
vantagem

dinheiro.

Sou apenas a fartura generosa e despreocupada dos
paióis.

Sou o cocho abastecido donde ruminam o gado.

Sou o canto festivo dos galos na glória do dia que
amanhece.

Sou o cacarejo alegre das poedeiras à volta dos seus
ninhos.

Sou a pobreza vegetal agradecida a Vós, Senhor,
que me fizestes necessário e humilde.

Sou o milho.

Poemas dos becos de Goiás e estórias mais
Cora Coralina. Global Editora – 14ª edição, 1987

Em “Oração do milho”, o eu lírico presta uma homenagem a este alimento, por sua humildade e produtividade, como se o próprio milho fosse o sujeito. A oração é cristã, como se vê pela denominação “Senhor”, mas também pela menção a Jesus Cristo (men-

cionado como o Justo) e outros personagens do Velho testamento. Nesta oração, o sujeito se compara a outros grãos, que teriam maior status, como o trigo que faz o pão, ao mesmo tempo em que desta a produtividade e funcionalidade do milho na mesa dos brasileiros. O eu lírico também apela para a origem do milho, “Sou a planta primária da lavoura”, já que há indícios históricos de que o milho já era cultivado pelos ameríndios antes da chegada dos europeus à América. Sendo para muitos povos, ainda hoje, considerada sagrada para determinados grupos do Peru, da Bolívia, do Equador e da Colômbia. É interessante mencionar, por exemplo, que um dos poucos livros dos povos pré-colombianos que nos restou, o *Popol Vu*, produzido no século XVI pelos maias, apresentava o milho como a origem dos seres humanos. Além disso, ainda hoje o milho é um dos grandes responsáveis pela alimentação dos brasileiros, tendo até uma data comemorativa, o dia 24 de maio. Por sua produtividade e baixo custo, foi o milho que garantiu a alimentação dos pequenos sítiantes e dos proletários, dos imigrantes e dos pobres em geral, como destaca o eu lírico. Daí o caráter de gratidão apontado no poema, juntamente ao tom de homenagem. Outro poema que destaca a vida de escassez do interior, mesmo numa casa em que se tinha empregados, é o “Antiguidades”:

Antiguidades

Antiguidades

Quando eu era menina
bem pequena,
em nossa casa,
certos dias da semana
se fazia um bolo,
assado na panela
com um testo de borralho em cima.
Era um bolo econômico,
como tudo, antigamente.
Pesado, grosso, pastoso.
(Por sinal que muito ruim.)
Eu era menina em crescimento.
Gulosa, abria os olhos para aquele bolo
que me parecia tão bom e tão gostoso.

Era só olhos e boca e desejo daquele bolo inteiro.
Minha irmã mais velha governava.
Regrava.
Me dava uma fatia, tão fina, tão delgada...
E fatias iguais às outras manas.
E que ninguém pedisse mais!

E o bolo inteiro, quase intangível,
se guardava bem guardado,
com cuidado, num armário, alto, fechado, impossível.
Era aquilo, uma coisa de respeito.

Eu era menina em crescimento.
Gulosa, abria os olhos para aquele bolo
que me parecia tão bom e tão gostoso.

Era só olhos e boca e desejo daquele bolo inteiro.
Minha irmã mais velha governava.
Regrava.
Me dava uma fatia, tão fina, tão delgada...
E fatias iguais às outras manas.
E que ninguém pedisse mais!

E o bolo inteiro, quase intangível,
se guardava bem guardado,
com cuidado, num armário, alto, fechado, impossível.
Era aquilo, uma coisa de respeito.

Não pra ser comido
assim, sem mais nem menos.
Destinava-se às visitas da noite,
certas ou imprevistas.

Detestadas da meninada.
Criança, no meu tempo de criança,
não valia mesmo nada.
A gente grande da casa usava e abusava
de pretensos direitos de educação.

Por dá-cá-aquela-palha, ralhos e beliscão.
Palmatória e chineladas não faltavam.
Quando não, sentada no canto de castigo
fazendo trancinhas, amarrando abrolhos.

Tomando propósito”.
Expressão muito corrente e pedagógica.
Aquela gente antiga, passadiça, era assim:
severa, ralhadeira.

Não poupava as crianças.
Mas, as visitas...
– Valha-me Deus! ...
As visitas... Como eram queridas,
recebidas, estimadas, conceituadas, agradadas!
Eu fazia força de ficar acordada
esperando a descida certa do bolo
encerrado no armário alto.
E quando este aparecia,
vencida pelo sono já dormia.
E sonhava com o imenso armário
cheio de grandes bolos ao meu alcance.
De manhã cedo quando acordava,
estremunhada, com a boca amarga,
– ai de mim – via com tristeza,
sobre a mesa: xícaras sujas de café,
O prato vazio, onde esteve o bolo, e um cheiro enjoado de rapé

O poema “Antiguidades” é um dos meus preferidos. Nele, o eu lírico construído por Cora Coralina destaca um episódio de sua infância que representa a infância de tantos brasileiros. Quando menina, presenciava semanalmente a feitura de um bolo, que não era bom, mas que, ainda assim, constituía um luxo em sua infância. Esse bolo, no entanto, era destinado a visitas, e às crianças era dado somente uma pequena fatia. O eu lírico reflete sobre esse evento, pensando no que consistia ser criança no interior do Brasil em fins do século XIX: “Criança, no meu tempo de criança, // não valia mesmo nada. // A gente grande da casa usava e abusava // de pretensos direitos de educação”. A referência à violência justificada como prática de educação persiste ainda hoje no Brasil, em que se acostumou a dar um tratamento violento justificado, com a experiência da escravidão. Também aos negros escravizados brasileiros as violências eram justificadas como “correções”. E talvez por isso ainda hoje tenhamos problemas na educação das crianças, alternando entre aqueles que julgam a violência uma forma de educação, e os que não concordam com isso, mas que, muitas vezes, não sabem a substituem com permissividade. Os poemas de Cora Coralina, como ela afirma no início de seu livro, à maneira de Prefácio, com o título de “Ressalva”, são menos versos e poemas do que velhas estórias contadas de modo diferente, com o que podemos vê-los como modernistas de segunda fase.

“Cora Coralina Todas as vidas dentro de mim”.
Disponível em:

A **região norte** é constituída de sete estados: Amazonas, Pará, Amapá, Rondônia, Roraima, Acre, Tocantins. No quesito territorial, é a maior das regiões brasileiras, no entanto, é a segunda menos populosa do país e, devido aos vazios demográficos, é considerada a região com menor densidade demográfica dentre as cinco. As cidades mais populosas são Manaus e Belém, capitais dos estados do Amazonas e do Pará, respectivamente. O processo da colonização gerou mudanças significativas na geografia do local, com a redução da população indígena e o aumento da população cabocla, resultado da mestiçagem entre brancos, negros e indígenas, além da redução de espécies de plantas e animais. A economia durante muito tempo se baseou no extrativismo. O ciclo da borracha no século XIX provocou uma onda migratória da região nordeste, especialmente do estado do Ceará. Já no século XX, após a Segunda Guerra Mundial, foram criados meios para a industrialização da região, como é o caso da Zona Franca de Manaus, em 1967. O distanciamento das demais regiões brasileiras e a proximidade com outros países, a região faz limite com Bolívia, Peru, Colômbia, Venezuela, Guiana, Suriname e Guiana Francesa, faz emergir questões sociais que são divididas entre os países sul-americanos, como a desigualdade social, a violência da colonização, o extrativismo desenfreado e a perseguição às populações indígenas, essas questões se tornam temas na literatura de poetas como Thiago de Melo e Olga Savary, dois expoentes da região.

Olga Savary (1933) é uma poeta paraense, muito produtiva. Seus poemas costumam apresentar uma espécie de revisionismo de te-

mas, além de seguir a tradição iniciada por Gilka Machado, ao escrever poemas de temática erótica. Savary era prima de Carlos Drummond de Andrade, tendo dedicado vários poemas a ele.

Desmistificação	Em uso
Não sou um ser macio como a água distraída sem um som em que me apóie na lâmina dos ventos ou do vago rumor entre duas ondas; não sou um ser gentil, dizia. Sou uma guerreira.	Não acredito em empertigadas metafísicas Mas numa alta sensualidade posta em uso: Que o meu homem sempre esteja em riste E eu sempre úmida para meu homem.

Dos dois poemas selecionados, “Desmistificação” apresenta um ser lírico que busca se apresentar de maneira opositiva, negando o que seria comum encontrar como identidade feminina. Ela contrasta a maciez e a gentileza como elementos que constituíram o mito de uma feminilidade, a que nega, e daí o título do poema. A noção de guerreiro, constantemente atribuída aos homens, uma vez que em tempos de conflitos e guerras estes eram a maioria nos combates, é agora atribuída a si mesma, desvirtuando o sentido primeiro do termo e atribuindo-lhe novos sentidos. Assim, guerreira não necessariamente será a mulher que parte para a guerra, mas a que resiste diante das tentativas de mistificação e de retaliação. O segundo poema, “Em uso”, apresenta uma revisão do sentimento amoroso, ao qual não atribui “empertigadas metafísicas”. Para o sujeito lírico feminino, o amor deveria ser visto em sua sensualidade “posta em uso”, que ela descreve como a postura de estarem sempre prontos para o encontro amoroso o homem e a mulher.

O segundo poeta que precisamos conhecer da região norte do Brasil é Thiago de Mello (1926). O poeta, que foi amigo de Pablo Neruda, tem uma poesia de temática bastante semelhante a de outros poetas latinos, como o próprio Neruda, até porque vivenciou períodos de perseguição política no Brasil. Basta lembrar que ele foi preso durante a ditadura e precisou se exilar no Chile, na casa do poeta amigo. Um dos poemas mais lindos de Mello é “Estatutos do Homem”, escrito em 1964.

<p>Estatutos do homem Artigo I.</p> <p>Fica decretado que agora vale a verdade, que agora vale a vida e que, de mãos dadas, trabalharemos todos pela vida verdadeira. [...]</p> <p>Artigo final.</p> <p>Fica proibido o uso da palavra liberdade, a qual será suprimida dos dicionários e do pântano enganoso das bocas. A partir deste instante a liberdade será algo vivo e transparente como um fogo, um rio, como a semente do trigo e a sua morada será sempre o coração do homem.</p>	<p>O pão de cada dia</p> <p>Que o pão encontre na boca o abraço de uma canção inventada no trabalho. Não é fome fatigada fatigada de um suor que corre em vão.</p> <p>Que o pão do dia não chegue sabendo a resto de luta e a troféu de humilhação. Que o pão seja como flor festivamente colhida por quem deu ajuda ao chão.</p> <p>Mais do que flor, seja o fruto nascendo límpido e simples, sempre ao alcance da mão. Da minha e da tua mão.</p>
--	---

Do poema “Estatutos do homem”, selecionei o artigo primeiro e o artigo final. No primeiro, o decreto destaca dois elementos

importantes, a verdade e a vida verdadeira. A verdade é uma das instituições que costuma ser ameaçada em governos autoritários, já que só passa a ter valor o que sustenta o regime. No Brasil, é possível mencionar, por exemplo, a Comissão Nacional da Verdade, que buscou trazer à tona histórias apagadas pela Ditadura Militar, principalmente no tocante a torturas e mortes não declaradas. A questão da verdade pode receber novos sentidos no Brasil atual também, em que se vive uma era em que as mentiras (fake News) circulam tanto ou mais do que as notícias verídicas, deixando a população confusa quanto ao que acreditar. Essas mentiras que circulam pela internet são utilizadas, muitas vezes, para tirar o foco de importantes decisões do país, de modo que já há, hoje, inclusive, uma comissão para averiguar quem são os responsáveis pela sua criação e propagação. O segundo elemento destacado no primeiro decreto, vida verdadeira, parece se opor a uma vida falsa, talvez aquele tipo de vida que não alcance a dignidade que se espera de um ser humano, seja pela falta de alimento e abrigo, seja pela falta de liberdade. O último artigo, o artigo final, apresenta uma proibição. Contudo, há uma ruptura ao se perceber que o que é proibido é o uso da palavra liberdade. A proibição do uso desta palavra propõe um mundo em que ela fosse desnecessária, já que, nesse caso, ela seria a realidade de todos. A liberdade também é atacada em governos autoritários, principalmente no direito de se opor a esse governo. Em uma democracia, ela deveria ser nosso bem mais cultivado, já que a liberdade que se tira do outro hoje, pode ser tirada de você amanhã.

O segundo poema selecionado é “O pão de cada dia”, que se apresenta como uma oração, já que a própria expressão é encontrada na tradicional oração do “Pai Nosso”. Esta oração propõe que o trabalho encontre seu abraço no pão, de modo que não exista mais a fome que fragiliza a população carente. A oração também propõe que não se acrescente ao trabalho o troféu da humilhação, ressaltando a dignidade de todo trabalhador, mesmo os de funções menos aclamadas. Com isso, o eu lírico faz um apelo contra a desigualdade social, que afasta o trabalhador do resultado de seu trabalho. A poesia Thiago de Mello é destacada por fazer parte da terceira fase modernista, entrelaçando os conflitos internos e externos relativos ao ser humano.

“Os Estatutos do Homem”, Thiago de Mello. Disponível em:

Dessa forma, quando se pensa a poesia brasileira, pode-se destacar como a diversidade das regiões contribui para uma produção literária diferenciada ou como as estéticas e movimentos reúnem a produção dos poetas das diferentes regiões do país. Contudo, ao analisarmos a produção poética das regiões, não podemos deixar de notar que o maior número de poetas que são conhecidos no âmbito nacional são de regiões mais povoadas e industrializadas, de forma que se torna mais difícil para um poeta no norte ou do centro-oeste ganhar visibilidade. Além disso ao olharmos para a produção regio-

nal, percebemos que alguns temas terão relação profunda com o espaço em que são produzidos, enquanto que outros não, pois que influenciam a escrita de um poeta suas circunstâncias sociais mas também sua experiência pessoal de leituras, viagens e relações pessoais.

Quanto às fases da poesia modernista, se na fase heroica o objetivo era a proximar a produção poética das vanguardas europeias, rompendo com as formas e temas caros às estéticas que a precederam; na **poesia de 1930**, segundo Bosi, houve a conquista de dimensões temáticas novas, como a política, em Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima, e a religiosa, em Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt e Cecília Meireles. Também houve a busca por uma linguagem essencial, para representar experiências metafísicas e herméticas, como na primeira fase da poesia de Vinícius de Moraes, em Cecília Meireles, em Henriqueta Lisboa, em Mario Quintana entre outros.

Na **poesia da geração de 1945**, houve uma continuidade no estilo de fazer poesia iniciado nos anos 1930, com um tom um pouco mais polêmico. São poetas expoentes Thiago de Melo, João Cabral de Melo Neto, Ledo Ivo, Hilda Hilst, Ferreira Gullar, entre outros.

A **poesia concreta** será uma tentativa de equilibrar o valor do significante e do significado, intensificando o trabalho com o significante. São poetas desta estética Ferreira Gullar em sua primeira fase, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald, José Paulo Paes, entre outros.

Na **geração mimeógrafo**, da dita **poesia marginal**, temos a presença do contradiscurso, em uma poesia que deseja explorar temas e formas fora do costumeiro. São poetas desta geração Paulo Leminski, Alice Ruiz, Ana Cristina Cesar, Cacaso, Nicolas Behr.

A partir dos anos 1960, embora ainda haja elementos caros aos modernistas, costumamos dar à poesia a ampla denominação de **contemporânea**. Ora com uma lírica mais intimista, ora com uma lírica mais social, empenhada, é possível destacar nomes como Pedro Terra, Thiago de Melo, Olga Savary, Manuel de Barros, Cora Coralina, Jarid Arraes, Stella Leonardos, Armindo Trevisan, Carlos Nejar, Adélia Prado, Angélica Freitas, entre outros.

“Angélica Freitas lê poema do livro Um útero é do tamanho de um punho”, Companhia das Letras.
Disponível em:

4. A prosa modernista brasileira

Ao estudarmos a literatura produzida no Brasil, é comum nos centrarmos em autores e obras que tematizem ou que partam da região sudeste, especialmente autores paulistas, cariocas e mineiros. Afora, alguns autores de renome do sul e do nordeste, existe uma produção invisibilizada no cenário literário brasileiro, o que denota a importância (maior ou menor) que alguns estados têm economi-

camente. Esse apagamento viabiliza desconhecimentos e preconceitos, não contribuindo para uma ideia mais complexa do país em que vivemos, bem como da produção literária nele desenvolvida. Vivemos num país tão grande que podemos observar nele a presença de vários Brasis diferentes. A proposta de ver os vários Brasis do nosso país aparece já no livro *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (2015), de Darcy Ribeiro. Por isso, pensamos na proposta de conhecer a produção literária brasileira a partir de suas regiões, destacando obras e autores menos reconhecidos e estudados, ao lado de outros já consagrados.

Segundo Darcy Ribeiro (2015), ao longo da colonização lusitana, formaram-se no país algumas ilhas culturais, que ele denominou “Ilhas-Brasil”. Tais áreas socioculturais dependeram do interesse econômico e das pessoas dispostas a explorá-lo, no grande território, a despeito de como viviam as populações nativas. Na região nordeste, depois da exploração do pau-brasil, o principal foco foi a cana-de-açúcar e todo o sistema que se engendrou a partir de seu cultivo e comercialização; do interior da região nordeste, passando pelo interior das regiões sudeste e sul, o foco foi na criação de gado; nas regiões centro-oeste e norte, a principal foi a extrativista, de minerais e vegetais. Pelos interesses econômicos dos colonizadores e pelo contato violento com as populações nativas, além da implantação do sistema escravista com a importação de pessoas do continente africano, formaram-se algumas culturas próprias, segundo Ribeiro (2015), a saber: a cultura crioula, a caipira, a sertaneja, a cabocla, e a

gaúcha (dividida em matuta-açoriana e gringo-caipira). O entendimento dessas culturas ajuda a entender, em parte, os temas abordados na literatura de cada região.

Segundo Ribeiro (2015), a cultura crioula foi a que se desenvolveu “nas comunidades da faixa de terras frescas e férteis do Nordeste” (2015, p. 203), a partir da instituição fundamental do engenho açucareiro. Essa constituição vai ser tematizada em parte do romance de 30, ou seja, a segunda fase do modernismo brasileira na prosa, em livros como *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936), de José Lins do Rêgo, que buscam representar o universo dos engenhos de açúcar no nordeste. Já na parte urbana do nordeste brasileiro, para a qual muitos migram com o declínio da cultura da cana, temos a Bahia de Jorge Amado, no romance *Capitães da areia* (1937), em que se acompanha a rotina, as relações e o futuro de um grupo de crianças de rua em Salvador; o Ceará de Rachel de Queirós, em que três protagonistas mulheres são apresentadas em sua formação e crescimento em Fortaleza, no romance *As três Marias* (1939); a Alagoas de Graciliano Ramos, em *Angústia* (1936), que apresenta a perambulação Luís da Silva pela capital, Maceió.

A cultura caipira, segundo Ribeiro (2015), originou-se da população das áreas de ocupação dos mamelucos paulistas e se constituiu, primeiro, “das atividades de preia de índios para a venda, depois, da

mineração de ouro e diamantes e, mais tarde, com as grandes fazendas de café e a industrialização” (2015, p. 203). Na prosa modernista, é possível ver essa constituição enquanto temática. Da primeira fase, *Macunaíma* (1928) apresenta, de maneira fragmentada e episódica, aspectos dos diferentes Brasis, opondo, especialmente, o Brasil profundo, do interior nortista, ao Brasil urbano, da capital paulista. Também nas narrativas de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), que, de forma fragmentada e episódica, são apresentados aspectos da urbanização paulistana, como a classe abastada que se forma da cultura do café e o fascínio da classe rica e média pelo que é estrangeiro. Da segunda fase, é possível ver o tema da industrialização no romance de Patrícia Galvão, *Parque industrial* (1933), que apresenta o viés dos trabalhadores do bairro industrial do Brás e os conflitos da classe trabalhadora com a burguesa. Da terceira fase, é possível verificar os efeitos da industrialização e da desigualdade social na escrita de Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de despejo* (1960), que apresenta a favela como o “quarto de despejo” da grande casa, que seria a capital paulista. Também Clarice Lispector vai apresentar tema ligado à urbanização e desigualdade social, especialmente no conto “O grande passeio”, que faz parte do livro *Felicidade clandestina* (1971), em que se notam os efeitos de uma sociedade que se urbaniza e se distancia enquanto comunidade, sendo que, na falta de um familiar, pode uma pessoa, como a personagem Mocinha, estar abandonada, dependendo do cuidado (indiferente) de estranhos.

A cultura sertaneja, de acordo com Ribeiro (2015), “se funde e difunde através dos currais de gado, desde o Nordeste árido até os cerrados do Centro-oeste” (2015, p. 203). A cultura sertaneja é tematizada em obras da região nordeste da segunda fase modernista, como *São Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e em *O quinze* (1930), de Rachel de Queirós. Destes, talvez *Vidas secas* seja o mais difundido, ao apresentar o efeito da geografia e da desigualdade social no sertão nordestino, a que se soma a falta de políticas públicas que garantam condições de vida adequadas para o sertanejo. Diferente do cenário das fazendas de cana-de-açúcar, tem-se aqui uma minoria que detém grandes quantidades de terra e agregados e uma maioria que se reveza como mão-de-obra barata, sem terra e sem meios de sobrevivência, já que também são vítimas das intempéries como a seca. A família de Fabiano, em *Vidas secas*, assim como a família de Chico Bento, em *O quinze*, são representantes de uma situação que fez parte da rotina dos brasileiros que precisavam migrar para outros lugares, sazonalmente, por conta da seca. O migrante virou um grande tema não só da literatura brasileira, como também da arte, como pudemos ver com a obra de Portinari, e ainda do próprio jornalismo brasileiro, que levou para outras regiões o drama do nordeste. O sertanejo será tema também na literatura do centro-oeste da segunda fase do modernismo brasileiro, especialmente no livro de contos *Ermos e gerais*, de Bernardo Élis. Nestes contos, são apresentadas situações em que o interior do Brasil é o grande protagonista, e em que fica evidente a questão da desigualdade social, em que poucas pessoas detêm a maior parte das terras e do gado, restando a uma maioria buscar a sobrevivên-

cia cuidando o gado alheio e praticando agricultura de subsistência. Nestes ermos, é possível que haja pessoas que fiquem tanto tempo longe do contato social e dos produtos não cultivados no campo, que sintam falta do gosto do sal, como no caso de “A mulher que comeu o amante”. O afastamento social também possibilita certo tipo de animalização, enfatizando o instinto de sobrevivência sobre os laços e o pensamento racional, como no conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”. A cultura sertaneja será tema de um grande autor da literatura brasileira na terceira fase do modernismo: Guimarães Rosa. O autor apresenta o serão a partir de sua criação, que extrapola os elementos regionais, ao mesmo tempo em que faz uso deles. Nos contos de Rosa, surge a figura do jagunço, que representa o sertanejo que foge ao sistema, buscando outro caminho que não o estipulado pela estrutura social. Este jagunço é tematizado no conto “Famigerado”, que faz parte do livro *Primeiras estórias* (1962), cuja inventividade inspiraria vários outros autores, tanto brasileiros como estrangeiros. Já o sertanejo que migra para a região sudeste aparecerá no romance *A hora da estrela* (1977), na protagonista Macabea, que luta para sobreviver em meio ao ambiente hostil da cidade grande.

Para Ribeiro (2015), a cultura cabocla seria constituída pelas populações da Amazônia que, não custa lembrar, se estende de parte da região nordeste até partes da região centro-oeste, englobando toda a região norte do Brasil. Estas populações estariam engajadas na coleta de drogas da mata, principalmente nos seringais. Na literatura, a primeira vez que temos representação da cultura cabocla seria no trabalho de Inglês de Souza, que nasceu e cresceu no norte,

mas que, mais tarde passou a viver na região sudeste. Nos seus *Contos amazônicos* (1893), apresenta um painel da vida do caboclo, em atividades de pesca e caça, mas também na relação com os mais abastados, a quem serviam de vaqueiros ou seringueiros. No período que ora estudamos, o Modernismo, é difícil encontrar autores representativos que tenham recebido atenção da crítica nacional, contudo, é de se destacar o trabalho de Marcio de Souza que, embora seja um autor contemporâneo, escreve muitas de suas obras sob a influência do modernismo, especialmente *Galvez, imperador do Acre* (1976), em que apresenta proposta estilística semelhante a de autores como Mario e Oswald de Andrade, tanto pela fragmentação quanto pelo viés cômico/parodístico. Marcio de Souza nos apresenta o Brasil que precisa de barco para chegar ao seu destino, o Brasil que se embrenha na mata para catar a seringa que fará a borracha dos países industrializados, o país que conta com a migração do nordestino para os seringais. O Brasil caboclo também é o Brasil desigual das outras regiões, ali os ricos ostentam produtos franceses e luxos, enquanto os pobres buscam a sobrevivência em meio a fome e às dificuldades da floresta.

Darcy Ribeiro também apresenta a cultura gaúcha, que contempla toda região sul e se forma especialmente pelo pastoreio nas campinas do sul, e que pode ter a variante matuta-açoriana do litoral e a gringo-caipira do centro e do oeste dos três estados da região, em que há grande contribuição da imigração de alemães, italianos, ucranianos e poloneses, entre outros. O Brasil gaúcho aparece especialmente na prosa modernista (de segunda geração) de Érico Veríssimo, na grande série literária *O tempo e o vento* (publi-

cada entre 1949 e 1962). Desta série faz parte a narrativa *Ana Terra* (1949), que dá voz às mulheres gaúchas, invisibilizadas por uma cultura masculina e guerreira. A narrativa de *Ana Terra* apresenta aspectos da formação do Rio Grande do Sul, como as constantes ameaças e indefinições nas fronteiras, a miscigenação, o patriarcalismo e a desigualdade social. Também representante do romance de 1930 é *Os ratos*, de Dyonélio Machado. Este romance mostra a face urbana do sul, resultado do processo de industrialização e da migração do campo para a cidade, que mantém e até aumenta a desigualdade social. No centro de Porto Alegre, onde um homem como Naziazeno Barbosa, que não cultiva alimentos pela agricultura ou pecuária, pode conseguir dinheiro para pagar o leiteiro, se ainda não recebeu o salário de funcionário público? O romance traça sua odisseia para consegui-lo.

A conclusão de Darcy Ribeiro sobre os Brasis do Brasil tem a ver não só com a geografia, mas também com a forma de colonização e posterior desenvolvimento do país enquanto nação. São determinantes o papel do mercado, a referência europeia e a estrutura agrária e escravista, cuja ênfase por tantos anos deixou marcas profundas na sociedade. São comuns às cinco regiões as desigualdades sociais, tanto no ambiente urbano quanto no rural, que força grande parte da população a uma luta constante pela sobrevivência enquanto poucos muito ricos se entretêm entre caprichos e luxos, a despeito do sofrimento dos que lhe fazem a riqueza. São incomuns às cinco regiões aspectos específicos de formação geográfica e social, como o maior ou menor povoamento, a maior ou menor industrialização, a maior ou menor afetação por conta de intempéries na-

turais. É claro que não estamos aqui somente para acompanhar as diferenças e semelhanças temáticas, mas para conhecer obras que são destaque da literatura nacional nas três gerações do modernismo. Por isso, comentaremos brevemente sobre algumas. Da primeira fase modernista, selecionamos o clássico *Macunaíma*, de Mario de Andrade. Da segunda fase, foram selecionadas cinco narrativas, uma por região brasileira: *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, da região nordeste; *Galvez, imperador do Acre*, de Marcio de Souza, da região norte; *Ermos e gerais*, de Bernardo Élis, da região centro-oeste; *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, da região sudeste; e *Ana Terra*, de Érico Veríssimo, da região sul.

Imagem 13 – Marcio Souza



Disponível em: <http://rascunho.com.br/marcio-souza/>

Galvez, Imperador do Acre (1976) foi o primeiro romance publicado por Márcio Souza (1946). O livro traz um tom parodístico que se destaca já nas epígrafes em que o provérbio quinhentista português, “Além do equador tudo é permitido”, é respondido por uma pretensa fala de Luiz Galvez, “Nem tudo”. O livro está dividido em quatro partes: a primeira parte se dá no período de Novembro de 1897 a Novembro de 1888, em Belém do Pará; a segunda parte se dá no período de viagem até Manaus, em meio ao rio Amazonas; a terceira parte se dá no período de março a junho de 1899, em Manaus; e a quarta parte é a que apresenta o dito Império do Acre, do qual o protagonista teria sido governante, de julho a dezembro de 1899. Além dessa divisão espaço-temporal, o livro se divide em inúmeros capítulos, de modo a referenciar a escrita mais fragmentada do modernismo, a qual se filia, como podemos ver no primeiro capítulo, “Floresta latifoliada”:

Esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice. E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922. Não importa, não se faz mais histórias de aventuras como antigamente. Em 1922 do gregoriano calendário o Amazonas ainda sublimava o latifoliado parnasianismo que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha. Agora estamos fartos de aventuras exóticas e mesmo de adjetivos clássicos e é possível dizer que este foi o último aventureiro exótico da planície. Um aventureiro

que assistiu às notas de mil réis acenderem os charutos e confirmou de cabeça o que a lenda requentou. Depois dele: o turismo multinacional (SOUZA, 1981, p.15).

O tom humorístico já aparece na apresentação do herói, que morre na cama de velhice, contrariando o que se espera de um herói. É possível colocar o personagem de Marcio Souza como um anti-herói à maneira de Leonardo, em *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), e de Macunaíma, do livro homônimo (1928), de Mario de Andrade (1893-1945), ou seja, Galvez, Macunaíma e Leonardo são malandros, à maneira do que propôs Antonio Candido, em “Dialética da malandragem” (1970). Também é digno de nota a menção ao ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo, marco do modernismo brasileiro, justificando o atraso da região amazônica em abraçar a estética modernista e fazendo referência à viagem de Euclides da Cunha em 1904. O narrador brinca com o papel de último aventureiro da Amazônia de Galvez, sendo que depois restou à floresta “o turismo multinacional”.

O texto de Souza, além de engraçado e fluido, apresenta um episódio que não é tão conhecido dos brasileiros quanto deveria, como destaca o primeiro capítulo da terceira parte, denominado “Zarzuella”

Não é ainda um fato bem sabido o quanto deva, mas de vera consistência o delírio amazonense no apogeu da borracha. E se hoje ainda relegado se encontra ao folhetim e aos sonhos dos poetas um dia sairá para as páginas da História brasileira e queira Deus não seja pelos dólares de um brasilianista que aqui mesmo temos homens capazes de verdade, se assim for permitido (SOUZA, 1981, p.93).

No livro de Souza, combinam-se elementos ficcionais e históricos. Os dois elementos históricos que deveríamos conhecer como brasileiros são a migração dos nordestinos para os seringais do norte e o enriquecimento da região (diga-se, da elite), que deu origem a monumentos como o Teatro do Amazonas; e a conquista do último estado brasileiro, o Acre, em que, de fato, um homem denominado Luiz Galvez Rodrigues de Arias teve papel importante. O personagem histórico é ficcionalizado pela pena de Souza, de maneira a colocá-lo entre os grandes personagens da literatura brasileira, como já dissemos. Além disso, o texto de Marcio Souza mistura inúmeras referências à tradição universal e brasileira, combinando também outros elementos, como a numerologia, que dá título ao primeiro da quarta parte do texto, em que o protagonista narra suas peripécias como Imperador de um território disputado pela Bolívia e pelo Brasil:

Quanto tempo vive realmente um homem? Pela média um homem vive 613.200 horas em sua existência. Mas todas essas horas foram realmente vividas? Durante o sono não se vive e somente isso já nos leva quase a metade da existência. E descontemos também as atividades rotineiras e quanto sobrar? Contudo, o homem vive os momentos em que ele realmente participa completo, e neste sentido sua vida é fugaz. O homem que voz escreve, gentil leitor, é um homem que viveu apenas 17.520 horas. Foram essas poucas horas intensas que dominaram a minha vida como um sinal de fogo na pele de um condenado. Sei que isso pode parecer piegas, mas a verdade é que tirando os dois anos que passei na Amazônia, minha existência não passou de uma decorrência cansativa dos momentos da aventura. Eu vivi a aventura e depois me transformei numa lenda (SOUZA< 1981, p. 141).

Tal como o personagem de Galvez, os personagens do romance de Graciliano Ramos, em *Vidas secas* (1938), marcaram a literatura brasileira. A narrativa se divide em treze capítulos, sendo eles: Mudança, Fabiano, Cadeia, Sinhá Vitória, O menino mais novo, O menino mais velho, Inverno, Festa, Baleia, Contas, O soldado amarelo, O mundo coberto de penas, Fuga. No início do primeiro capítulo, já temos a justificativa para o título do livro:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia

inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. Arrastaram-se para lá, devagar, Sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.

- Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.

A narrativa apresenta a secura do espaço, em que só o que se enxerga é o vermelho da terra, e a secura das relações, em que os filhos não são nomeados e só recebem dos pais a assertiva para continuar a andar, pois precisam encontrar um lugar para ficar, com o que se tem uma espécie de simbiose entre os personagens e o ambiente.

Imagem 14 - Graciliano Ramos



Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Vestibular-e-Enem/noticia/2019/10/conheca-vida-e-obra-de-graciliano-ramos-autor-de-vidas-secas-e-angustia.html>

Contudo, além das adversidades geográficas e climáticas, a família de Fabiano precisa lidar com a exclusão social, como se pode perceber no segundo capítulo, intitulado “Fabiano”, em que o foco narrativo sobre a personagem do pai destaca a situação de penúria em que vive a família, que está sujeita à sede, à fome, sem perspectiva de melhoras significativas. O narrador compara a família a ratos, que se habitam mesmo aos lugares mais inóspitos e as situações mais ultrajantes. Fabiano representa o vaqueiro do Brasil sertanejo apontado por Darcy Ribeiro. E a exclusão social em da própria estrutura de latifúndios, em que poucos homens detêm grandes quantidades de terra para cultivar rebanhos, os quais precisam de pouca mão-de-obra, o que gera um excedente de pessoas que dependem da boa vontade dos senhores de terra para serviços sazonais. Neste

sistema, como aponta o narrador, nada cabe a pessoas como Fabiano, que só recebem o que precisam para trabalhar, enquanto trabalham: “Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse. Ao ser contratado, recebera o cavalo de fábrica, perneiras, gibão, guarda-peito e sapatões de couro cru, mas ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse” (RAMOS, ano, p.). Nesse universo de falta, mesmo o sonho mais simples como o de Sinha Vitória, de possuir uma cama, é despropositado, como julga o próprio marido, imbuído do discurso que recebeu por toda a vida: “Cambembes podiam ter luxo? E estavam ali de passagem. Qualquer dia o patrão os botaria fora, e eles ganhariam o mundo, sem rumo, nem teriam meio de conduzir os cacarecos. Viviam de trouxa arrumada, dormiriam bem debaixo de um pau” (RAMOS, ano, p.).

Deste livro, um dos capítulos mais bonitos, e tristes, é o intitulado “Baleia”. Este costuma, inclusive, ser publicado separadamente. O capítulo narra o episódio em que Fabiano decide sacrificar a cadelinha que os acompanhava e que era chamada Baleia. A cadelinha tem sentimentos mais complexos que os humanos. Se Fabiano não sabia pensar, só obedecer, Baleia pondera: como agredir Fabiano, a quem se afeiçoou, mesmo ele demonstrando uma atitude agressiva? “Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas” (RAMOS, ano, p.).

O tema do sertanejo se soma ao tema do retirante. A família de Fabiano e Sinhá Vitória seguem se retirando dos lugares em que não são mais aceitos, seja pelo patrão, seja pelo clima. Aparece aqui aquela lógica do brasileiro que não desiste nunca, que disfarça uma lógica austera em que o pobre é mantido em situação de falta para alimentar uma engrenagem que precisa de mão-de-obra barata e submissão para alimentar o capitalismo que enriquece uns poucos, de modo que o tema da desigualdade social, que aparece nos caboclos que seguem Galvez no norte, reaparece na família de retirantes que vive em fuga, como se fossem ratos.

Na prosa do sudeste, a desigualdade social terá outro cenário: não o Brasil profundo do interior do norte e do nordeste, mas o Brasil que mais parece estar próximo do tão sonhado futuro de progresso, o Brasil da região industrializada de São Paulo. Em *Parque industrial* (1932), de Patrícia Galvão (1910-1962), é possível ver que a industrialização fomentará outras formas de exploração. A mulher que até há pouco vivia para o lar (à exceção das mulheres negras, que nunca precisaram lutar por trabalho, porque sempre estiveram condicionadas a formas pouco ou nada valorizadas de trabalho) passa a ser recrutada para as fábricas paulistas. Nestas fábricas, precisarão lidar com as jornadas de trabalho exaustivas, os salários baixos (menores, inclusive, que os dos proletários homens) e o assédio sexual.

Imagem 15 – Patrícia Galvão (Pagu)



Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2014/04/patricia-galvao-pagu-musa-antropofagica.html>

O estilo de Patrícia Galvão lembra muito o da narrativa modernista da primeira fase, com capítulos curtos e até fragmentados e enfoque do tipo cinematográfico, com cortes repentinos e alternância entre o plano geral e o primeiro plano, nos quais se enfoca, respectivamente, as personagens no espaço amplo e as personagens de forma individualizada. Assim, a partir do tema da desigualdade de classe, podemos caracterizar o romance de Pagu como da segunda fase modernista, embora o estilo experimental retome aspectos da primeira. O romance está dividido em dezesseis capítulos: “teares”, “trabalhadoras da agulha”, “num setor da luta de classes”, “instrução pública”, “ópio de cor”, “onde se gasta a mais valia”, “mulher da vida”,

“casas de parir”, “um burguês oscila”, “paredes isolantes”, “habitação coletiva”, “brás do mundo”, “em que se fala de Rosa de Luxemburgo”, “proletarização”, “o comício no Largo da Concórdia” e “reserva industrial”. Os capítulos trazem termos utilizados na discussão política sobre o capitalismo, como “luta de classes”, “mais valia” e “proletarização”, de modo a contrapor a realidade de trabalhadores e burgueses. No romance, acompanharemos mais detidamente o destino de três mulheres, que dependerão do maior ou menor entendimento da situação em que vivem como trabalhadoras. Vejamos um fragmento do primeiro capítulo do livro, intitulado “teares”:

São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul: O pessoal da tecelagem soletra no cocuruto imperialista do “camarão” que passa. A italianinha matinal dá uma banana pro bonde. Defende a pátria. – Mais custa! O maior é o Brás! Pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida. A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as esposas virtuosas sejam adúlteras comuns (GALVÃO, 2004, p.)

Pela citação já podemos perceber o caráter panfletário do texto. Depois da afirmação de que São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul, vem a apresentação do entendimento da trabalhadora entre a diferença entre nomear São Paulo ou o Brás, como

que para afirmar que o trabalho vem de uma classe, de um bairro, embora a “fama” vá para a cidade como um todo, tornando-se propaganda em um ônibus. Após, vem a distinção entre os “filhos legítimos” e os “filhos naturais” da sociedade, afirmando que só a burguesia tem filhos legítimos, uma vez que o conceito de “filho legítimo” só importa para quem tem herança para deixar. Há, notadamente, um julgamento de valor no comportamento das famílias burguesas, em que as mulheres, mesmo sendo “adúlteras comuns”, têm prole legítima, para quem deixar o patrimônio, de modo que o dinheiro permaneça na família (leia-se da mesma classe social).

O romance de Galvão também apresentará a problemática da raça que, somada à do gênero e à da classe, produz uma tripla exclusão social para personagens como Corina, no capítulo “ópio de cor”:

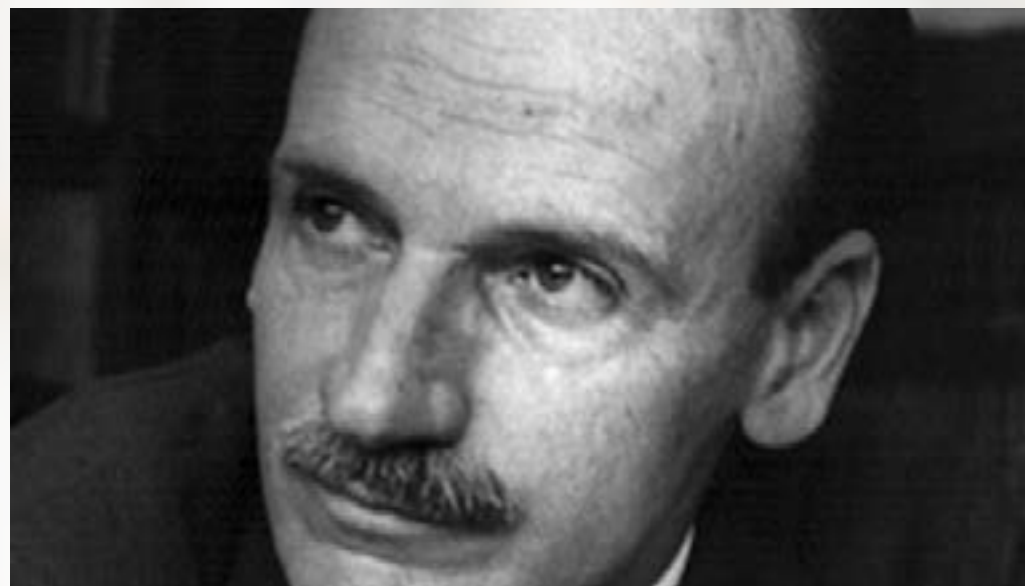
Por que nascera mulata? É tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a cor! Por que essa diferença das outras! O filho era dele também. E se saísse assim, com a sua cor de rosa seca! Por que os pretos têm filhos? Xi! Se o Florino soubesse da gravidez! Tem ímpetos de contar pra mãe. Adora a criancinha que vai vir! Que tamanho estará agora? Já terá olhinhos? E a mãozinha? (GALVÃO, 2004, p.)

Corina se envolve com Arnaldo, que pertence a outro bairro e a outra classe social. Otávia será a voz crítica que apresentará a conjuntura social a Corina, a partir da qual não é possível que Arnaldo, mesmo prometendo casar com ela, assuma o filho e sua relação, por ser ele um homem branco e rico e ela uma mulher mulata e pobre: “Corina, você não percebe quem é o Arnaldo? Ele não passa de um horrível burguês! Logo se saciará de você! Eles são sempre assim...”. O tom de Otávia é incisivo, o que confirma o caráter panfletário do romance, como se a classe, a raça e o gênero fossem absolutamente determinantes para as ações dos homens. O que se segue à trajetória de Corina confirma o predito de Otávia, e seu destino é trágico.

O livro de Patrícia Galvão tem como característica, pois, a denúncia social da opressão trabalhadora, tal como foi a tônica do romance de 1930 no Brasil, que constituiu a segunda fase do modernismo. Além disso, tem o distintivo de focar a situação específica da mulher trabalhadora da indústria, sujeita à opressão de classe, mas também às opressões de gênero e raça, por terem que conviver com jornadas de trabalho exaustivas, a dupla jornada do trabalho de casa, os baixos salários e o assédio sexual. Esteticamente, destaca-se no romance de Galvão o experimentalismo modernista, na forma de capítulos curtos, fragmentados, sob a lógica cinematográfica.

A denúncia social também será a tônica da prosa do centro-oeste, na obra *Ermos e gerais* (1944), de Bernardo Élis (1915-1997). O livro é composto por uma novela, “André Louca”, e dezoito contos, “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, “Um duelo que ninguém viu”, “A mulher que comeu o amante”, “A crueldade benéfica de Tambiú”, “Papai Noel ladrão”, “Um assassinato por tabela”, “O menino que morreu afogado”, “O louco da sombra”, “Cenas de esquina depois da chuva”, “A virgem santíssima do quarto de Joana”, “Trecho de vida”, “O caso inexplicável da orelha de Lolô”, “O engano do seu vigário”, “Noite de São João”, “O diabo louro”, “O erro de sá Rita”, “O papagaio”, “Pai Norato”, “As morféticas”. Seus contos apresentam um estilo cru e muitas vezes flertam com o fantástico, como “As morféticas” e “O caso inexplicável da orelha de Lolô”. “A virgem santíssima do quarto de Joana” apresenta uma história de abuso sexual de uma empregada por parte do filho do patrão, e da culpabilização da vítima, largada à sua própria sorte. Contudo, escolhemos dois contos para comentar aqui neste livro, são eles “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, considerado um dos melhores contos do século XX, por Ítalo Moriconi, e “A mulher que comeu o amante”. Ambos trazem a temática do isolamento em que vivem muitos brasileiros, que acabam por não ter acesso a elementos básicos como saneamento básico e alimentação adequada.

Imagens 16 –Bernardo Élis



Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/reportagens/bernardo-elis-expressa-o-sentimento-da-gente-60773/>

“Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” apresenta a história de uma família pobre, que vivia à beira do rio Corumbá. A descrição do ambiente já aponta para o tom trágico da história: “Começou a escurecer nevroticamente. Uma noite que vinha vagarosamente, irremediavelmente, como o progresso de uma doença fatal”. A comparação entre a noite que chega e uma doença destaca o tom fatalista do destino das personagens, uma mãe, Nhola dos Anjos, é surpreendida junto com o filho Quelemente e o neto pela cheia do rio, e são levados pelas águas. O caso se dá à noite, de modo que os personagens não sabem para onde estão sendo levados. Isto faz com que Quelemente, na ânsia de salvar a si e ao filho, empurre a mãe para fora do que os mantêm sobre a água: “A velha não podia subir, sob

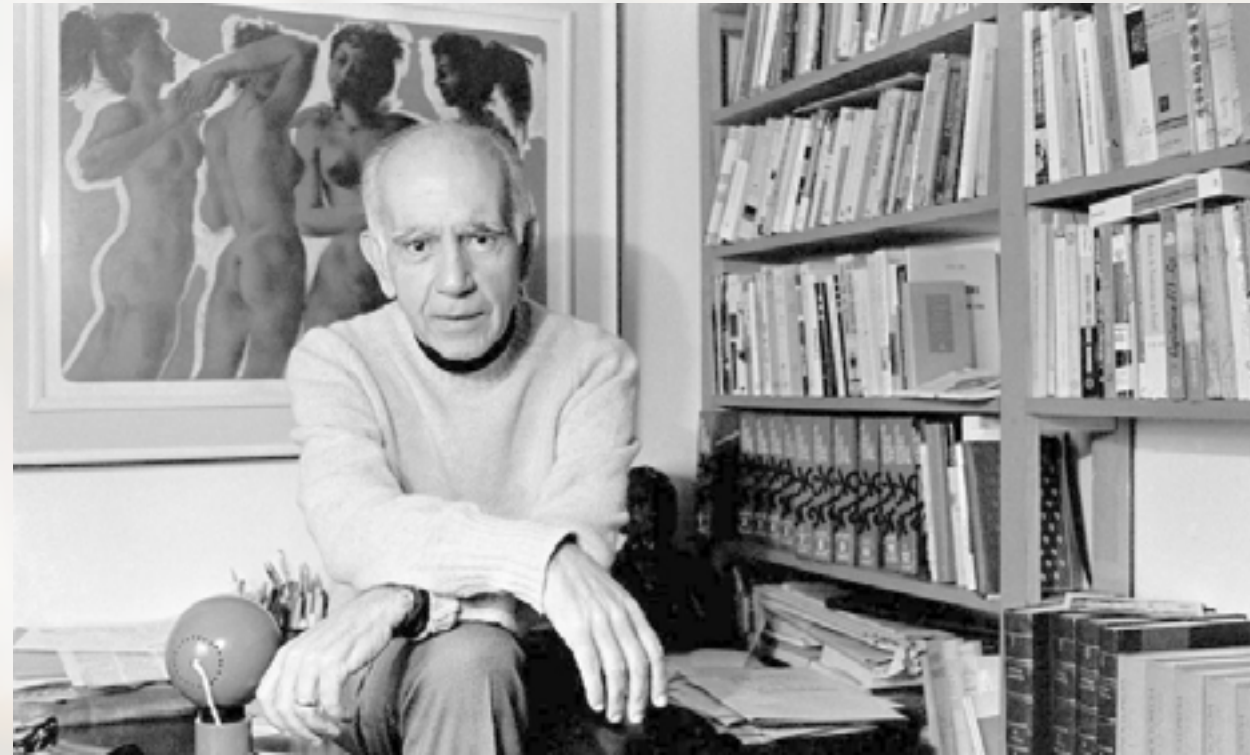
pena de irem todos para o fundo. Ali já não cabia ninguém. Era o rio que reclamava uma vítima.”(ÉLIS, 2005, p.10) . Depois, o homem se dá conta que também o filho havia sido levado pelo rio. O desespero é maior, ao ver que o lugar onde estavam era raso, de modo que passa a chamar por sua mãe, que não responde. Ao fim, talvez de maneira propositada, o homem se abandona ao rio, fazendo valer o poder na natureza sobre os homens. Este pode ser analisado como um conto que apresenta um conflito entre o homem e a natureza, mas também um conflito pela sobrevivência, que desumaniza as ações humanas. A situação de abandono da família também pode ser destacada, já que talvez não precisassem passar pela tragédia, se pudessem construir sua morada em local mais afastado, mais próximos do convívio social.

O distanciamento social também está presente no conto “A mulher que comeu o amante”. O cenário é um sítio num fundão de campo destes “ermos e gerais” que dão título ao livro de Élis. Neste rancho, vivem o baiano Januário e sua amante (Camélia), com quem fugiu da Bahia há alguns anos: “Ele deixou a velha, sua mulher, em Xiquexique e fugiu com uma mocinha quase menina. Ergueu o rancho de palha naquele lugar brutalizado pela paisagem amarga e áspera. No fundo do rancho ficava uma mata fechada” (ÉLIS, 2005, p. 109). Afastados do convívio social, há três anos sem comprar roupa ou mesmo sal, eis que o casal se depara com a vinda de um homem, conterrâneo da Bahia, que se chamava José. A amante de Januário conversa com José, alegando ter se arrependi-

do da fuga: “- Ele tá véiu, intojado... – e deixou no ar uma reticência que saiu cheirando a amor e a ruindade de sua boca desejosa. Ela queria dizer que estava com saudade de vestir vestido bonito, calçar chinelos, untar cabelo com brilhantina cheirosa. Queria beber café e comer sal.” Assim, tiveram a ideia de matar Januário, mesmo este tendo se mostrado a favor da relação dos dois. Januário é atirado as piranhas, que mais tarde fariam parte do jantar dos amantes. A ironia vem da reação da moça ao comer as piranhas que tinham devorado o ex-amante: “Quando estavam comendo os peixes assados no borralho, ela, alegre, ponderou que nunca haverá comido piranha tão gostosa”(ÉLIS, 2005, p. 115). O distanciamento social, a falta, o contato com a natureza descrita como “diabólica”, tudo contribui para a desumanização das personagens, que passam a questionar menos suas ações e basear suas decisões em instintos mais básicos, como o da sobrevivência. Com esse tom de denúncia social, Élis nos apresenta o Brasil do interior, distanciado das cidades, expondo a situação de abandono dessas populações, tal como age o romance de 1930, representante da segunda fase modernista.

A vida nos fundões de campo do Brasil também é tema na narrativa que escolhemos para representar o Brasil sulino: o livro *Ana Terra*, de Érico Veríssimo (1905-1975) que, embora tenha sido publicado individualmente em 1974, originalmente faz parte de *O continente* (1949). Érico Veríssimo também é um nome de destaque do romance de 1930, representando a segunda fase do modernismo brasileiro.

Imagens 17 –Érico Veríssimo



Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/reliquias-de-erico-verissimo-10091136>

O continente (1949) é parte, junto com *O retrato* (1951) e *O arquipélago* (1961) da série de livros intitulada *O tempo e o vento*, que almeja mostrar um panorama da história do Brasil, desde o século XIII até o século XX, enfocando duas famílias, de modo específico, as família Terra e Cambará. Na narrativa de *Ana Terra*, temos o Brasil do século XVIII, em que havia muitas disputas territoriais entre portugueses e castelhanos, e em que o sul se encontrava pouco povoado. A constituição Rio Grande do Sul a esta época, era de índios (dos grupos Gês, Guaranis e Pampeanos), jesuítas e novos brasileiros (de origem portuguesa e espanhola), muitos vindos de São Paulo, como

é o caso da família da protagonista. Além do interesse histórico, de narrar ficcionalmente episódios da história do sul do país, é interessante na narrativa o enfoque que se dá para as mulheres, quase que totalmente silenciadas na história oficial. A vida das mulheres se dava, no geral, no âmbito do privado, a elas cabiam as atividades da casa como cozinhar, limpar, lavar e também o serviço da agricultura e do cuidado com os animais do rancho. Apesar do enfoque histórico, a narrativa de Érico Veríssimo tenta apresentar um aspecto de ciclicidade, ao tomar como mote o tempo e o vento, que persistem em seu trajeto, a despeito dos conflitos que assistem, como comprova a epígrafe de *O continente*, tirada da Bíblia: “Uma geração vai, e outra geração vem; // Porém a terra para sempre permanece. // E nasce o sol, e põe-se o sol, // E volta ao seu lugar donde nasceu. // O vento vai para o sul, e faz o seu giro // Para o norte; continuamente vai girando // O vento, e volta fazendo seus circuitos. (ECLESIASTES I, 4-6). O mote da epígrafe é retomado pela protagonista, já no início da narrativa:

Sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando”, costumava dizer Ana Terra. Mas, entre todos os dias ventosos de sua vida, um havia que lhe ficara para sempre na memória, pois o que sucedera nele tivera a força de mudar-lhe a sorte por completo. Mas em que dia da semana tinha aquilo acontecido? Em que mês? Em que ano? Bom, devia ter sido em 1777: ela se lembrava bem porque esse fora o ano da expulsão dos castelhanos

do território do Continente. Mas na estância onde Ana vivia com os pais e os dois irmãos, ninguém sabia ler, e mesmo naquele fim de mundo não existia calendário nem relógio. Eles guardavam na memória os dias da semana; viam as horas pela posição do sol; calculavam a passagem dos meses pelas fases da lua; e era o cheiro do ar, o aspecto das árvores e a temperatura que lhes diziam as estações do ano. Ana Terra era capaz de jurar que aquilo acontecera na primavera, porque o vento andava bem doido, empurrando grandes nuvens brancas no céu, os pessegueiros estavam floridos e as árvores que o inverno despira se enchiam outra vez de brotos verdes (VERÍSSIMO, ano, p.).

Neste início da narrativa, temos informações sobre o momento histórico, 1777, quando os castelhanos foram expulsos do Rio Grande do Sul, então denominado Continente, o que não significava que os conflitos seriam extintos, já que havia sempre a iminência de invasões e ataques entre portugueses e castelhanos nas terras fronteiriças; e também sobre a maneira como se constituía e vivia a família de Ana Terra, o pai, a mãe e os dois irmãos de Ana, sem contato com outras pessoas, guardando na memória a passagem dos dias. Também o pai de Maneco conhecia as terras do Continente por conta do seu trabalho de tropeiro, de modo que, ao casar, Maneco resolver plantar e criar gado no sul: “Todos diziam que o Rio Grande tinha um grande futuro, pois suas terras eram boas e seu clima salubre”

(VERÍSSIMO, ano, p.). Contudo, o distanciamento social foi especialmente duro para Henriqueta, que via os filhos crescerem “como bichos”, na lida de carnear gado, curar bicheira, laçar, domar, virar terra, plantar, colher e ainda ter de estar sempre disposto a defender o território, “contra índios, feras e bandidos”. Com isso, tem-se um histórico do povoamento do sul, além da população nativa de indígenas, havia os espanhóis, e os portugueses que se abasileiravam, primeiro como bandeirantes, caçando a população indígena para escravizá-la, depois como tropeiros, levando gado de São Paulo para as terras do sul do Brasil e do Uruguai, e por fim se estabelecendo na terra, como a família de Ana. O sobrenome Terra também é lembrado pela maneira como definia seus usuários:

Parecia que a terra ia se entranhando não só na pele como na alma deles. Andavam com as mãos encardidas, cheias de talhos e calos. Maneco à noite deitava-se sem mudar a camisa, que cheirava a suor, a sangue e a carne crua. Naquela casa nunca entrava nenhuma alegria, nunca se ouvia uma música, e ninguém pensava em divertimento. Era só trabalhar o quanto dava o dia. E a noite – dizia Maneco – tinha sido feita para dormir. (VERÍSSIMO, 2004, p. 108).

O destino de Ana Terra seguiria a rotina de árduos trabalhos, distanciada de outros grupos sociais, não fosse o aparecimento no rancho de Pedro Missioneiro. A partir daí, a vida de Ana se modifica,

e ela precisa enfrentar mais e mais adversidades. O enfoque na vida de Ana Terra cumpre uma homenagem às muitas mulheres que resistiram e trabalharam para a constituição do Brasil, em tempos difíceis, especialmente difíceis para mulheres. Neste universo de dificuldades, sobreviver é uma espécie de teimosia, como destaca o narrador ao focar a perspectiva da personagem:

Ana sentia-se animada, com vontade de viver. Sabia que, por piores que fossem as coisas que estavam por vir, não podiam ser tão horríveis como as que já tinha sofrido. Esse pensamento dava-lhe uma grande coragem. E ali deitada no chão, a olhar para as estrelas, ela se sentia agora tomada por uma resignação que chegava quase a ser indiferença. Tinha dentro de si uma espécie de vazio: sabia que nunca mais teria vontade de rir nem de chorar. Queria viver, isso queria, e em grande parte por causa de Pedrinho, que afinal de contas não tinha pedido a ninguém para vir ao mundo. Mas queria viver também de raiva, de birra. A sorte andava sempre virada contra ela. Pois Ana estava agora decidida a contrariar o destino. Ficara louca de pesar no dia em que deixara Sorocaba para vir morar no Continente. Vezes sem conta tinha chorado de tristeza e de saudade naqueles cafundós. Vivia com o medo no coração, sem nenhuma esperança de dias melhores, sem a menor alegria, trabalhando como uma negra, e passando frio e desconforto...Tudo isso por quê? Porque era a sua sina. Mas uma pessoa pode lutar contra a sorte que tem. Pode e deve. E agora ela tinha enterrado

o pai e o irmão e ali estava, sem casa sem amigos, sem ilusões, sem nada, mas teimando em viver. Sim, era pura teimosia. Chamava-se Ana Terra. Tinha herdado do pai o gênio de mula. (VERÍSSIMO, ano, p. 162).

Ana Terra e os cafundós do sul do Brasil, Nholá dos Anjos e Camélia e os cafundós do centro-oeste brasileiro, Fabiano e Sinhá Vitória e os cafundós do sertão nordestino, Galvez e os cafundós no norte amazônico são narrativas que expõem o interior do Brasil e seus conflitos, diferentes do Brás de Otávia e Corina no cenário, mas não diferentes nas condições sociais a que estão sujeitos os cidadãos comuns brasileiros. Se Macunaíma, anti-herói brasileiro, buscava demonstrar a diversidade brasileira, a partir de suas peripécias e relações, na primeira fase do modernismo brasileiro, tal diversidade será enfocada na segunda fase do modernismo, mostrando os desafios de ser brasileiro, nas cinco regiões brasileiras, enfatizando uma abismal desigualdade social no Brasil, que foi resultado do processo de colonização e também da maneira como foram resolvidos os problemas desta colonização, que geraram consequências profundas para o desafio do Brasil independente e, mais tarde, do Brasil República. Tais desafios serão retomados na terceira fase da literatura modernista, de maneira mais introspectiva, buscando equilibrar as inovações formais e temáticas advindas do período heroico do modernismo com as questões formais e temáticas da tradição

literária, com o que se ganhou três nomes de destaque, o de Guimarães Rosa, o de Clarice Lispector e o de Carolina Maria de Jesus. Guimarães Rosa consegue renovar o estilo regionalista, como no conto “Famigerado”, construindo uma estética peculiar, que lhe garantiu o posto de um dos maiores ficcionistas da literatura brasileira. Não muito diferente, a prosa intimista e reflexiva de Clarice Lispector deu sequência a uma vertente mais urbana da literatura brasileira, enfocando outros conflitos e temáticas, como o envelhecimento e o distanciamento social, advindo da própria urbanização, como no conto “O grande passeio”. Por fim, a prosa de Carolina Maria de Jesus abriu espaço para outras vozes surgirem na literatura brasileira, apresentando seus conflitos, a partir de seu próprio lugar de fala, tal como pensou Djamila Ribeiro em *O que é lugar de fala* (2017). Os caminhos apontados na terceira fase do modernismo brasileiro, pode-se dizer, são os que mais tiveram seguimento na literatura contemporânea, em nomes como Caio Fernando Abreu, Carol Bensimon, Dalton Trevisan (Sul); Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Conceição Evaristo (sudeste); José J. Veiga, Miguel Jorge (centro-oeste); João Ubaldo Ribeiro, Ana Miranda, Jarid Arraes (nordeste); Milton Hatoun, Daniel Munduruku, Maria José Silveira (norte). Hoje, há uma inumerável quantidade de novos autores, escrevendo com autores que começaram no modernismo, de modo que são muitas as possibilidades de conhecer a prosa literária no país, inclusive acompanhando seu trabalho por blogs e redes sociais.

5. O teatro modernista brasileiro

O teatro não é um dos gêneros mais caros aos escritores brasileiros. Na verdade, toda tentativa de produzir teatro no país precisa lidar com os percalços da falta de estrutura do país para que o texto ganhe os palcos. Assim, ou o artista improvisa novas formas de encenação, ou vai contar com um público bastante restrito, que é o público que frequenta teatros no país.

A primeira tentativa de produzir textos teatrais no Brasil se dá ainda no começo da colonização, com José de Anchieta. As peças de Anchieta são autos, cujo objetivo é fazer com que os indígenas apreendam de forma mais lúdica os conhecimentos da fé cristã e da cultura ocidental. Talvez uma das principais peças de Anchieta seja o *Auto de São Lourenço*, em que os personagens relacionados ao martírio de São Lourenço são misturadas a personagens indígenas como Guaixará (rei dos diabos), de modo a aproximar os temas que se queria ensinar, como as ideias de pecado, bem e mal e temor a Deus. Depois, disso, há as tentativas de Claudio Manoel da Costa, com *O parnaso obsequioso*, e Alvarenga Peixoto, com *Eneias do Lácio*, que tiveram pouco alcance na tradição literária brasileira, já que se destacaram mais seus poemas líricos.

Em verdade, o teatro no Brasil foi possível mesmo somente no século XIX, com uma figura central para pensarmos o gênero na literatura brasileira: Martins Pena. O autor é considerado um dos

grandes nomes do teatro nacional de todos os tempos, sendo uma figura que se dedicou ao gênero e que produziu obras-primas como *O juiz de paz na roça*, que pode vir a público graças a companhias de teatro como a de João Caetano, que encenava não só em teatros físicos (que eram raros), mas também em barracões e tabladros improvisados.

Neste período, também se destacam os esforços de Gonçalves Dias, com a peça *Leonor de Mendonça*; de Álvares de Azevedo, com *Macário*; de Castro Alves, com *Gonzaga ou A revolução de Minas*; com *O demônio familiar*, de José de Alencar; e com *Os deuses de casaca*, de Machado de Assis. Ainda no século XIX, mas já sob a estética realista, temos outro grande nome do teatro brasileiro, que é Artur Azevedo. Tal como as peças de Martins Pena, as de Azevedo também vieram a público ainda no século XIX, encenadas por companhias de teatro nas mais diversas localidades.

No modernismo da primeira fase, destaca-se o trabalho de Oswald de Andrade, com a peça *O rei da vela*. A peça foi escrita em 1933 e publicada em 1937, mas só foi a palco pela primeira vez em 1967. *O rei da vela* apresenta a figura de Abelardo I, dono de uma fábrica de velas e agiota. O primeiro diálogo já mostra seu esquema para cobrança de juros dos clientes. Abelardo I menciona que pretende analisar a proposta do cliente, apesar de sua impontualidade, a que o cliente responde: “Mas eu fui pontual dois anos e meio. Paguei enquanto pude! A minha dívida era de um conto de réis. Só de

juros eu lhe trouxe aqui nesta sala mais de dois contos e quinhentos. E até agora não me utilizei da lei contra a usura...”. Fala do cliente demonstra a crueza da prática de Abelardo e a razão pela qual enriqueceu, tendo emprestado 1 conto de réis, já havia recebido mais que o dobro de juros, ou seja, nada fora abatido do capital. Abelardo está consciente das leis contra usura, mas ameaça seus clientes que, fragilizados pela necessidade, cedem. Na sequência, o cliente começa a explicar a penúria de sua situação, mas o agiota não está interessado em tais explicações. Esta situação busca explicar como funciona o capitalismo em sociedades como a nossa. Quem tem dinheiro empresta para quem não tem, este, ficará, então, sem dinheiro e endividado, drenando o resultado de seus esforços para pagar juros que mantém o agiota (ou o banco) rico.

Junto de Abelardo I trabalha Abelardo II, que se diz socialista, mas que “entende” que nos trópicos é preciso fazer concessões e adaptações das ideias. Veja o diálogo entre os dois:

ABELARDO I — Diga-me uma coisa, Seu Abelardo, você é socialista?

ABELARDO II — Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.

ABELARDO I — E O que é que você quer?

ABELARDO II — Sucedê-lo nessa mesa.

ABELARDO I — Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade ...

ABELARDO II — De fato... Estamos num país semicolonial...

ABELARDO I — Onde a gente pode ter idéias, mas não é de ferro.

Abelardo I e Abelardo II representam duas faces de uma elite que se apropria de ideias europeias, como do capitalismo e do socialismo, mas que as adaptam a seus próprios interesses, em um país em que a desigualdade social tem sido uma marca constante. Essas “ideias fora de lugar” já foi tema de reflexão por parte de Roberto Schwarz ao analisar as obras de José de Alencar e Machado de Assis, que escreveram em uma época em que se expunham ideias liberais em meio a uma sociedade escravocrata. O modernismo, a partir de sua tentativa de revelar o Brasil, também levantará as incongruências de sua sociedade, especialmente quanto ao comportamento da elite.

Outro diálogo interessante entre Abelardo I e Abelardo II é quanto aos responsáveis pelo endividamento dos empresários e industriais, os bancos e os agiotas, e o discurso de invisibilidade desses elementos na sociedade, de modo que surge, no senso comum, a culpabilização dos trabalhadores pelos problemas dos empresários e industriais:

ABELARDO I — Bem. Tome nota. Emprestamos enquanto os pequenos estudarem. Quando as filhas começarem o serviço militar nas garçonnières, e o pequeno tiver barata, e Madame souber se vestir, emprestaremos então de preferência à costureira de Madame. O velho aí terá mudado de nível. Possuirá automóvel, casa no Jardim

América. Cessaremos pouco a pouco todo o crédito. Nem mais um papagaio! Ele virá aqui caucionar os títulos dos comerciantes a quem fornece. Executarei tudo um dia. Levarei a fábrica, os capitais imobilizados e o ferro velho à praça.

ABELARDO II — E a mulher dirá que foram os operários que os arruinaram. ABELARDO I — E foram de fato. Eu conto como fator essencial dessas coisas as exigências atuais do operariado. O saláriomínimo. As férias. Que diabo. As tais leis sociais não hão de ser só contra o capital...

ABELARDO II — Não são não. Descanse. Eu entendo de socialismo. Olhe. A lei de férias só deu um resultado. Não há mais salário de semana ou de mês. É por dia de trabalho, ou por contrato. Somando bem, os domingos, feriados e dias de doença eram mais que as férias de hoje.

A lógica é estimular o consumo para além da arrecadação da empresa, com o conseguinte endividamento do proprietário. Contudo, o discurso ideológico invisibiliza a ação dos bancos e dos agiotas e expõe o “alto custo” com leis trabalhistas e salários dos trabalhadores, cujo trabalho, esquece-se, move a empresa/ indústria. Esses discursos acabam por manter a lógica que produz desigualdade, propiciando que o trabalhador faça mais, receba menos e não se sinta responsável pelo valor de sua atuação. Além da lógica mais específica das relações sociais e econômicas dentro do país, a peça

também apresenta aspectos mais gerais das relações sociais e econômicas, enfocando a relação entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, indicando que o endividamento também serve como uma estratégia para mandar os países subdesenvolvidos como o Brasil alheio ao crescimento econômico. O diálogo, neste caso, se dá entre o capitalista Abelardo I e sua noiva da aristocracia decadente de São Paulo, Heloísa:

HELOÍSA — Eu li num jornal que devemos só à Inglaterra trezentos milhões de libras, mas só chegaram até aqui trinta milhões...

ABELARDO I — É provável! Mas compromisso é compromisso! Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos. Você acredita que New York teria aquelas babéis vivas de arranhacéus e as vinte mil pernas mais bonitas da terra se não se trabalhasse para Wall Street de Ribeirão Preto à Cingapura, de Manaus à Libéria? Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um lacaios, se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que possuo uma lancha, uma ilha e você...

A escrita de Andrade buscava escancarar os meandros da economia que não possibilitava mudanças sociais efetivas, nem nas relações entre classes do país, nem entre as relações do país com outras nações, como Inglaterra e Estados Unidos. O discurso é engajado, panfletário, e se junta a uma estrutura de vanguarda, que, na peça, aparece pela sugestão de organização do cenário e pela forma abrupta com que as cenas são cortadas e retomadas.

A peça de Oswald de Andrade, como foi dito, só foi encenada nos anos 1960, isso talvez tenha ocorrido porque entre os anos 1950 e 1960, o teatro brasileiro desenvolveu-se de forma prodigiosa. Mais teatros e companhias teatrais surgiram pelo Brasil. Além disso, o surgimento da TV fez com que houvesse mais oportunidades para atores e diretores, de modo que mais pessoas passaram a se envolver com as artes cênicas. Três são os nomes que se destacam no teatro nacional nesta época: o ítalo-paulista Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), o bahiano Dias Gomes (1922-1999) e o pernambucano Nelson Rodrigues (1912-1980). O teatro desses autores teria influências das questões propostas pela geração de 1930, como a denúncia social, e da geração de 1945, em que os conflitos sociais e morais se dão a partir de conflitos íntimos e pessoais.

A peça de Gianfrancesco Guarnieri que destacamos é *Eles não usam black-tie*, inicialmente denominada como *O Cruzeiro lá no alto*, que foi encenada e publicada em 1958. A trama gira em torno de uma família, composta pelo pai (Otávio), a mãe (Romana), os filhos (Tião e Chiquinho) e as futuras noras (Maria e Terezinha), além de algumas pessoas das relações desta família. Há dois conflitos, o conflito de classe, entre patrão e trabalhadores, que se dará a partir da greve por melhores salários; e o conflito de família, entre pai e filho. O conflito entre pai e filho se dá pelo histórico do pai como sindicalizado e grevista, em busca de direito para si e para os colegas da fábrica, e pela situação atual do filho, que também trabalha na fábrica, mas que está prestes a se tornar pai e que, por isso, teme

aderir à greve e perder o emprego. O conflito entre eles fica evidente no diálogo a seguir:

OTÁVIO - Nada disso! Eram pelegos no duro. T'aí a prova: ta tudo bem arrumado na fábrica. Tudo chefe e fiscal. O que é isso? Peleguismo, traidores da classe operária. .

TIÃO - Então metade da turma lá da fábrica é pelego, porque tá tudo com medo da greve!

OTÁVIO (furioso) - Não diz besteira, seu idiota! A turma que t'aí é a mesma turma que fez greve o ano passado e que agüentou tropa de choque em 51. . .

TIÃO - E por isso mesmo 'tão cansados e não querem sabê de arriscá o emprego...

OTÁVIO - Tu tá discutindo como um safadol... Pois fica sabendo que lá tem operário e não menino-família pra medrá.

O conflito entre pai e filho é na verdade um reflexo do conflito de classe, já que, historicamente, no Brasil, os trabalhadores só veem seus direitos atendidos se lutarem, fazendo greve ou apelando para a justiça. Nesse contexto, também é comum que haja estratégias da classe dos patrões, como a de colocar trabalhadores contra trabalhadores, oferecendo vantagens para os que furam greve e utilizando da força e mesmo da polícia para punir os grevistas. Assim,

é possível perceber que o objetivo de ambos, pai e filho, são justos, desejam receber pelo trabalho e manter o emprego, de modo a garantirem a sobrevivência da família. O que não é justificável é a obrigação imposta pelo sistema em ter que escolher entre garantir seu emprego e garantir o direito de receber pelo trabalho (salário).

A peça escolhida de Dias Gomes foi *O pagador de promessas*. Ela foi encenada pela primeira vez em 1960. Em 1962, ganhou uma adaptação para o cinema que ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, embora só tenha sido publicada em 1987. *O pagador de promessas* tem como protagonista um homem simples e muito religioso do interior da Bahia. Talvez o grande tema aqui seja a incoerente intolerância religiosa em um dos estados brasileiros em que o sincretismo religioso se faz mais latente. Contudo, outros temas surgem como a atuação da imprensa sensacionalista, a exploração das mulheres na prostituição e o abuso policial.

Já no início, temos a apresentação do protagonista, Zé do Burro, com sua esposa. O marido é descrito como um homem de trinta anos, magro, de estatura média, dotado de certa ingenuidade. A esposa é descrita por sua diferença em relação a ele, bonita, sexy, com desejos recalcados. Zé do Burro faz uma promessa quando seu amigo, um burro, fica gravemente doente. A promessa é levar uma cruz até a próxima igreja de Santa Bárbara, contudo, tal promessa é realizada em um terreiro de lansã, razão pela qual é impedido pelo padre de cumprir sua promessa. O cansaço e os machucados de

andar do interior até a capital com a cruz nos ombros é só o primeiro passo na via sacra do personagem para cumprir sua promessa. Vão se somar a isso a intransigência do padre, o assédio à sua esposa por parte do aliciador Bonitão e a exploração de seu drama pela imprensa local. Também se pode pensar no papel da imprensa em forjar notícias para atrair a audiência, como é possível verificar no diálogo a seguir:

ROSA - E não foi só isso. Ele prometeu também repartir o sítio com aquela cambada de preguiçosos.

ZÉ - Que preguiçosos. Gente que quer trabalhar e não tem terra.

REPÓRTER - Repartir o sítio... diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?

ZÉ (Não entende) - Reforma agrária? Que é isso? [...]

REPÓRTER (Toma notas) É a favor da reforma agrária.

ZÉ - É bem verdade que se o meu burro não tivesse ficado doente, eu não tinha feito isso...

REPÓRTER - Mas, e se todos os proprietários de terra fizessem o mesmo. Se o governo resolvesse desapropriar as terras e dividi-las entre os camponeses?

ZÉ - Seria muito bem feito. Cada um deve trabalhar o que é seu.

REPÓRTER (Ofensiva)- É contra a exploração do homem pelo homem. O senhor pertence a algum partido político?

O repórter transforma a promessa inocente de Zé do Burro, fruto de seu medo de perder seu amigo, em uma causa ideológica que geraria polêmica – e por isso audiência – ao serem publicadas no jornal. Repartir o sítio é interpretado como uma ação em prol da reforma agrária, que tanto gerou polêmica na sociedade brasileira, toda vez que foi cogitada. Uma promessa para salvar um amigo se transforma na ação pensada de um socialista reformista. Com isso, também temos a ideia de que pode haver mais benefício na ação de um homem, simples, sem viés partidário ou ideológico, do que na ação de políticos profissionais que não buscam o bem comum.

O abuso da imprensa sensacionalista vai ser tema também da peça *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. Contudo, a maior questão da tragédia parece ser o embate entre os desejos individuais e aquilo que a sociedade impõe como moral. *O beijo no asfalto* foi publicada em 1960 e encenada pela primeira vez em 1961. O enredo gira em torno da ação de Arandir de beijar um homem na rua. O homem foi atropelado e, antes de morrer, pediu um beijo a Arandir, que havia chegado primeiro ao local do atropelamento. Ao ver o beijo no asfalto, duas reações emergem: a primeira, de seu sogro, que não aceita a ação do genro; a segunda, da repórter que presencia a cena e almeja uma notícia. A imprensa e a polícia se

juntam e de uma boa ação faz-se um crime, enquanto que todos ao redor de Arandir parecem trabalhar para destruir a harmonia de sua vida por conta do breve momento em que realizou o desejo do moribundo.

Como pode um beijo no asfalto virar caso de polícia? Arandir é chamado a depor e seu estado é de profunda confusão, já que não percebe a intenção do delegado e do repórter em lucrarem com sua boa ação:

AMADO —Casado há quanto tempo?

ARANDIR —Eu?

CUNHA —Gosta de mulher, rapaz?

ARANDIR (desesperado) —Quase um ano!

CUNHA (mais forte) —Gosta de mulher?

ARANDIR (quase chorando) —Casado há um ano. (Cunha muda de voz, sem transição. Põe a mão no joelho do rapaz)

CUNHA (caricioso e ignóbil) — Escuta. O que significa para ti. Sim, o que significa para “você” uma mulher!?

ARANDIR (lento e olhando em torno) —Mas eu estou preso?

O conflito se alarga a medida em que a imprensa transforma o beijo no estranho em prova de um relacionamento extraconjugal que pode ilustrar um crime passionai. A partir da manchete no jornal, Arandir vê sua vida ruir, seus colegas de trabalho o assediam, sua esposa duvida de si, parece que todos preferem a mentira à versão menos picante da realidade. E o final da peça ainda propicia algumas revelações de desejos ocultos, que vêm à tona por conta da notícia fabricada.

Assim, se a peça de Oswald de Andrade tem um enfoque mais superficial nos conflitos interpessoais, por ter o objetivo de denunciar a questão social econômica que mantêm endividados as pessoas e os países mais pobres; as peças dos anos 1950 e 1960 de Guarnieri, Gomes e Gonçalves apresentam conflitos pessoais que são resultado de questões mais amplas da sociedade, como a exploração, a intolerância e a hipocrisia. Tudo isso comprova a importância de conhecermos tais obras, para, quem sabe, buscarmos trabalhar mais com peças teatrais na escola, para melhor compreender o país em que vivemos.