

Revista de Literatura,
História e Memória



Seção:

Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e
Literatura, Ensino e Cultura

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 32 – 2022

UNIOESTE/CASCAVEL - p. 145-161

ENCRUZILHADAS NA ESCRITA DA ARTE MODERNA: “O DOMADOR”, DE MÁRIO DE ANDRADE, E “CUADRITO DE MOVIMIENTO”, DE LUIS VIDALES¹

Crossroads in modern art writing: Mário de Andrade’s “O domador” and Luis Vidales’ “Cuadrito de movimiento”

Lisbeth Juliana Monroy Ortiz²

RESUMO: *Pauliceia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, e *Suenan timbres* (1926), de Luis Vidales, são dois livros de poemas que tanto por seu caráter polêmico quanto por sua potência criativa marcaram, ainda que de forma diferente, a história literária de Brasil e Colômbia. Este artigo propõe um diálogo entre estas obras a partir da leitura de dois poemas: “O domador” e “Cuadrito de movimiento” (quadrinho de movimento). Estes poemas foram escolhidos, porque eles apresentam características que são significativas para

compreender a “escrita da arte moderna” (a expressão é de Mário de Andrade) que se imbricou, embora possa se diferenciar claramente, com os processos de modernização que experimentaram as principais cidades brasileiras e colombianas durante a primeira metade do século XX. Esta leitura grifa coincidências e divergências entre os contextos culturais e os procedimentos construtivos nos poemas, visando elaborar uma trama de continuidades, ainda que fragmentária, entre as histórias culturais do continente.

PALAVRAS-CHAVE: Arte moderna; Poesia; Cidade; Histórias culturais.

ABSTRACT: *Pauliceia desvairada* (1922), by Mário de Andrade, and *Suenan timbres* (1926), by Luis Vidales, are two poetry volumes that, both for their polemic character and their creative force, have had an impact, although differently, on the literary history of Brazil and Colombia. This work establishes a dialogue between those works resulting from the analysis of two poems: “O domador” (the tamer) and “Cuadrito de movimiento” (motion painting). The poems are chosen because they exhibit some key characteristics that aid in understanding the “writing of modern art” (as defined by Mário de Andrade), which is intimately linked to, but distinct from, the modernization processes that hit the major Brazilian and Colombian cities throughout the twentieth century. This reading reveals both the similarities and differences in the cultural environment and in the poem’s construction techniques, with the goal of constructing a nexus, even if fragmented, within Latin American cultural histories.

KEYWORDS: Modern art; Poetry; City; Cultural stories.

INTRODUÇÃO

Em *Arte de América Latina (1900-1980)*, Marta Traba aponta que, no começo do século XX, as formas de desenvolvimento econômicas e políticas produziram a necessidade

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil (nº 141020/2021-0).

² Filósofa pela Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá (2015). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2020). Atualmente, é discente do Doutorado em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit/UFSC). Bolsista CNPq. E-mail: ljmonroyo89@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1838480435666088>.

de distinção, de formação de identidades, entre os países do continente. Segundo a crítica, a consequência mais importante da “balcanização” cultural foi a dificuldade de estabelecer uma trama de continuidades, ainda que fragmentária, entre as formas artísticas e culturais destes territórios. Isto se traduz, para Traba, no desejo de produzir uma arte nacional moderna com limites muito definidos, o que implicou a perda dum passado “relativamente comum”. Esse passado estava cifrado tanto na proximidade temporal das lutas independentistas (XIX) e dos séculos coloniais (XVII-XVIII) quanto, numa temporalidade mais distante, nas culturas indígenas e na migração escravista de africanos, com a consequente miscigenação que isso implicou. E, embora a mestiçagem seja um elemento compartilhado nos diversos países que conformam a América Latina, este, “longe de operar como base para a continuidade cultural, segue sendo ainda hoje uma fonte de polêmicas” (1994, p. 3, tradução nossa).

Quis partir deste comentário de Traba, porque nosso propósito neste trabalho é, justamente, explorar algumas coincidências nas emergências da modernidade em dois países do subcontinente: Brasil e Colômbia. Isto, partindo da leitura de dois poemas: “O domador” e “*Cuadrillo de movimiento* (quadrinho de movimento)”, que fazem parte de dois livros importantes nas histórias literárias destes países: *Paulicéia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, e *Suenan Timbres* (1926), de Luis Vidales. Os poemas foram escolhidos, porque eles apresentam características que resultam significativas para compreender a “escrita da arte moderna” (a expressão é de Mário de Andrade) que se imbricou, embora possa se marcar uma clara diferença, com os processos de modernização que experimentaram as principais cidades brasileiras e colombianas durante a primeira metade do século XX.

A CIDADE E O COTIDIANO COMO MATÉRIA DA POESIA

O desenvolvimento técnico e industrial trouxe consigo enormes mudanças para vida dos seres humanos, porém se houve uma alteração determinante nesse processo foi o crescimento das cidades, a tendência à concentração de grandes populações humanas. Em “Os sentimentos unânimes e a poesia”, manifesto do Unanimismo, Jules Romains assinala que estas transformações não só implicaram câmbios na forma de viver, mas também na forma de sentir: “desde que o homem deixa de ser isolado, ele experimenta as impressões nascidas de suas ligações com outrem” (ROMAINS, 2009, p. 94). Isto, segundo o autor, conduz a uma indeterminação das emoções que dispõe a experimentá-las sem formulá-las. Conseqüentemente, o papel dos escritores e dos poetas seria cantar esses estremecimentos novos e informes. E, nesse sentido, ele acredita que a relação entre o/a poeta e a cidade é

capaz de “criar um lirismo muito penetrante” (ROMAINS, 2009, p. 96). As ideias de Romaines incluem ecoam no leitor da *Paulicéia desvairada*, livro polêmico que Mário de Andrade dedica a sua cidade: “Pauliceia – a grande boca de mil dentes” (“Os cortejos”), em que todos os homens “iguais e desiguais” parecem, ao dizer do eu lírico: “uns macacos” (ANDRADE, 1987 [1922], p. 84).

A princípios de 1900, São Paulo era ainda uma cidade com mais ou menos dois mil habitantes. A consolidação da economia, baseada na exportação de café, estava em curso e São Paulo foi transformando-se de uma cidade “com um cotidiano pacato e abastado” numa enorme urbe que se desenvolvia rapidísimamente (LAFETÁ, 1990, p. 5). Mário de Andrade, que tinha nascido em São Paulo em 1893, viveu em primeira pessoa a virulência do crescimento da cidade. Vinte e sete anos depois, inspirado pela leitura das *Cidades tentaculares*, de Émile Verhaere, Mário de Andrade quis “fazer um livro de poesias ‘modernas’, em verso-livre’, sobre minha cidade” (ANDRADE, 1974, p. 233). Contudo, em *Pauliceia desvairada*, e um pouco contrariamente à ideia de Romaines, não são os sentimentos unanimistas os que encontram expressão, como se o poeta fosse o tradutor de uma massa incapaz de se expressar, pelo contrário, os poemas do livro são a (re)apresentação de um eu que insiste em diferenciar sua experiência concreta da modernização de São Paulo enquanto quer fazer emergir dela a escrita da arte moderna (LAFETÁ, 2004, p. 350).

Por sua vez, Luis Vidales escreveu *Suenan timbres* no seio duma Bogotá que em 1926 começava a despertar para a experiência da modernização, porém no que respeitava à vanguarda cultural continuava dormindo uma longa soneca. Com razão diz Luis Tejada em “Um poeta novo”, texto publicado no jornal *El Espectador*, no qual elogia a poesia do jovem Vidales, que Colômbia é “um país essencialmente conservador em todos os aspectos da vida, porém singularmente no que diz respeito à literatura” (2017 [1923], s. p., tradução nossa). O livro de Vidales apresenta uma “poesia de ideias, sóbria e sintética” (TEJADA, 2017 [1923], s. p., tradução nossa) que tem a cidade como ponto de partida, mas oferece sobre ela um olhar que a transforma. E foi por isso que *Suenan timbres*, que como diz o próprio Vidales em “Um aprendiz do século”, se fez duplamente em relação às multidões crescentes das que falava Romaines: em contato com as imagens das ruas, essas imagens que produz “o ator humano em seu transitar cotidiano”, e em “pugilato” com o público daquela “*povoado mau formado*” que, segundo Vidales, era a Bogotá de 1900 (1976 [1926], p. 34, tradução nossa). E aqui cabe lembrar que para o período em que Vidales escreveu seu livro de poemas, Colômbia ainda era governada pelos Conservadores da chamada Regeneração, que tinham voltado ao poder por volta de 1880 após o chamado “Olimpo radical”, tempo durante o qual o país tinha

funcionado administrativamente como federação. Os conservadores não só centralizaram o poder com o pretexto de acabar com as guerras civis que aconteceram durante o período federativo, mas instituíram também outra constituição, em 1886, que fortalecia os vínculos com a Igreja católica e com o legado colonial.

Ora, tanto nos poemas da *Paulicéia desvariada* quanto nos de *Suenan Timbres* caminhar é um elemento estético latente. Em “O movimento modernista”, Mário de Andrade conta que gastava o dinheiro que ganhava em livros e que, por essa razão, às vezes tinha que andar a pé porque não tinha dinheiro para pagar o bonde. E em “Um aprendiz do século”, Luis Vidales confessa que muitas vezes ele tinha uma ideia para escrever um poema a partir do que escutava circulando nas ruas. A criação de passagens e praças para passear pela cidade foi uma “invenção do luxo industrial” (BENJAMIN, 2015, i 74 [e-book]), uma consequência da urbanização e modernização das cidades. Em *Baudelaire e a modernidade*, Benjamin aponta que a massificação das cidades e a permanente circulação de pessoas que isso envolve produziu uma condição que foi fundamental para o desenvolvimento da literatura moderna tanto na Europa como nos Estados Unidos: o anonimato.

Essa característica também é marcante na atitude do eu lírico que observa a cidade em *Paulicéia*. Em “Paisagem N.º 1”, o eu lírico observa e cria desde o conforto de não ser identificado: “Meu coração sente-se muito alegre! / Este friozinho arrebitado / dá uma vontade de sorrir! / E sigo. E vou sentindo, / à inquieta alacridade da invernia, / como um gosto de lágrimas na boca...” (1987 [1922], p. 87-88). E Vidales até dedica um poema às atividades do dia, entre as quais está deambular:

2 1/2. O esqueleto me esmaga / como um corselete. / Mais tarde / o Café sozinho / o luar da cidade / as ruas longas de bancos / os terraços das mesas. / E agora passeio sem rumo / a longa rua / que entra à noite / como um cais / e/ Luis Vidales / a caminho da perspectiva. (1976 [1926], p. 99-100, tradução nossa)³

A ideia de movimento (com suas implicações semânticas de progresso, câmbio etc.) é muito frequente na narração das experiências de modernização que trouxe a industrialização nos países latino-americanos, a poesia, como veremos nos poemas “O domador” e “*Cuadrinho de movimento*” (quadrinho de movimento), não foi uma exceção.

³ 2 1/2./ El esqueleto me aprieta / como un corsé. / Más tarde / el Café solitario / Ciudad a medialuz / las calles largas de asientos / las azoteas de las mesas. / Y ahora / paseo sin sentido / larga calle / que se interna en la noche / como un muelle / y / Luis Vidales / camino de la perspectiva”.

DOMINAR

Em “Arte Moderna”, conferência de Menotti del Picchia na segunda noite da Semana de Arte de 1922, o autor afirma que a estética dos participantes da Semana..., Mário de Andrade apresentou neste contexto sua *Paulicéia desvairada*, era uma estética de reação, guerreira. E acrescenta que foi por isso que o termo futurista, “com o que erradamente a etiquetaram”, foi aceito porque era “um cartel de desafio”, porém “Não somos, nem nunca fomos “futuristas” (PICCHIA, 2009, p. 424). O esclarecimento de Del Picchia orienta-se a distinguir os modernistas brasileiros do futurismo italiano, movimento que Marinetti tinha começado em 1909 com a publicação do manifesto que deu nome ao grupo. Contudo, no “Prefácio interessantíssimo”, que de modo paródico funda o “desvairismo”: movimento transitório e com um único seguidor/criador, Mário de Andrade afirma que “não é futurista (de Marinetti)”, porém “Tenho pontos de contato com o futurismo” (1987 [1922], p. 61).⁴ Aliás, mais para frente no mesmo prefácio aponta que a grandeza de Marinetti foi redescobrir “o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade” (ibid.). Tanto para Del Picchia quanto para De Andrade o “erro” de Marinetti e do futurismo foi tornar a liberdade sistema, dogma.

“O domador” é um dos poemas que conjuga elementos futuristas com o “individualismo estético” que proclamavam os artistas da Semana..., e que Del Picchia descreve como “atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade” (2009, p. 424). Na primeira estrofe, lê-se:

Alturas da Avenida. Bonde 3. / Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira /
Sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde... /As sujidades implexas do
urbanismo. /Filets de manuelino. Calvícies de Pensilvânia. / Gritos de
goticismo. / Na frente o *tram* da irrigação, /Onde um Sol bruxo *se dispersa*
/Num triunfo persa de esmeraldas, topázios e rubis... /Lânguidos boticellis a
ler Henry Bordeaux / Nas clausuras sem dragões dos torreões... (1987
[1922], p. 92).

Como observa-se nos primeiros seis versos do poema, os substantivos apresentam-se sem nenhum verbo, simplesmente estão juntos sem exigir nenhuma ligação imediata entre eles. Segundo descrito no “Prefácio interessantíssimo”, essa estratégia compositiva produz não melodias, mas harmonias, quer dizer combinações de sons simultâneos: **Asfaltos. Vastos,**

⁴ No “Prefácio interessantíssimo”, Mário de Andrade esclarece este ponto em relação com um artigo que sobre *Paulicéia desvairada* escreveu Oswald de Andrade. Não tenho conhecimento direto do artigo, cito só as palavras do próprio Mário no Prefácio: “Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse” (1987 [1922], p. 61).

altos, repuxos ou As sujidades implexas do urbanismo. Filets de manuelino. Calvícies de Pensilvânia. / Gritos de goticismo. Estes sons “Não formam uma enumeração. Cada um é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico” (1987 [1922], p. 68). A conexão que se privilegia, então, não é semântica, mas sonora.

Ora, nesta tática compositiva, ecoa um dos pontos abordados por Marinetti no “Manifesto técnico da literatura futurista”: destruir a sintaxe dispondo os substantivos ao acaso. Porém, o “desvairismo” da Paulicéia não segue ao pé da letra as indicações do manifesto de Marinetti, há, especialmente, um elemento que destoa: no Manifesto técnico da literatura se proclama a destruição do *eu* na literatura, entretanto se há uma característica marcante no estilo da *Paulicéia* é a presença, ainda que problemática, do lirismo. João Lafetá descreve o lirismo, seguindo a Hegel, como a “passagem de toda a objetividade à subjetividade”, e neste sentido, afirma que na *Pauliceia desvairada* a oscilação entre as visões da cidade e “o desvairado trovador arlequinal” desestabiliza a “cristalização do lirismo”, produzindo nos poemas “uma dissonância que é índice das dissonâncias da vida moderna” (LAFETÁ, 2004, p. 358).

No ensaio a *Escrava que não era Isaura* (1925), Mário de Andrade considera, como o subtítulo indica: algumas tendências da poesia modernista. Ali, ele assinala que se o lirismo é a expressão de um “eu profundo”, então a ideia de “assunto poético” é a “conclusão mais anti-psicológica que existe”, porque “A impulsão lírica é livre, independente de nós, da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstea de cebolas como de um amor perdido” (ANDRADE, 1925, p. 24). *Paulicéia desvairada* é, sem dúvida, uma amostra desta compreensão da poesia. Concepção da poesia que também compartilha o jovem Luis Vidales, que em *Suenan timbres* tornou os objetos cotidianos um eixo central de seus poemas: guarda-chuvas, manequins, mesas, cadeiras, sinos, pianos, espelhos, entre outros, são assuntos recorrentes em seus poemas. Em “Um aprendiz...”, Vidales diz que entende seu quefazer poético como um gigante laboratório e que, por isso, ele “ensaia” distintas estratégias para “não ancilosar-se” (VIDALES, 1976 [1926], p. 23, tradução nossa).

“*Cuadrinho de movimento*” (quadrinho de movimento) é um bom exemplo dos experimentos desse laboratório que foi *Suenan timbres* em seu intento, como diz Juan E. Villegas-Restrepo, de “deslocar a rígida e ortodoxa concepção que a Colômbia de começos do século XX tinha sobre a poesia” (VILLEGAS-RESTREPO, 2017, p. 467, tradução nossa). Uma parte do poema diz: Estou na janela. / Pequeninho/ a paisagem suporta por cima / todo o enorme peso da distância / ¡Oh! da vontade / de domesticar a paisagem / e amestrá-la com docilidade / até que possa coloca-la numa moldura. (VIDALES, 1976 [1926], p. 103, tradução

nossa)⁵. A primeira palavra que aparece no poema é o verbo ‘estar’, conjugado na primeira pessoa do singular: ‘estou (*estoy*)’, ou seja, se pressupõe um ‘eu’. Conseqüentemente, é a situação desse eu o que se explicita como relação com outro corpo, neste caso, um objeto: uma janela. Outro corpo que serve de acesso, como com os olhos: ‘as janelas da alma’, à visão da paisagem.

Ora, a palavra que é fundamental para ensaiar possíveis leituras é, como resulta evidente: paisagem. Em “Filosofia da paisagem”, Georg Simmel mostra que a existência desta depende de uma perda fundamental: a do sentimento de unidade com a natureza. Por isso, segundo o autor, a experiência da paisagem não existiu para os seres humanos na Antiguidade nem na Idade Média: ela é uma experiência fundamentalmente do indivíduo moderno. Então, na visão de Simmel, esta experiência é um estrato novo de imagens que depende da individuação, não da comunhão, é uma síntese indissolúvel entre ver e sentir. Contudo, é só o/a artista que “consome este ato conformador do ver e do sentir com tal pureza e força que absorve em si totalmente a matéria natural dada e a cria de novo a partir de si” (SIMMEL, 2001 [1985], p. 282). A paisagem é, assim, uma expressão da luta com a matéria, com a natureza, com essa distância da qual fala o poema de Vidales, mas também com a tradição que se expressa nessa cristalização da cultura, que é, ideia corriqueira, uma segunda natureza. Visto assim, no poema de Vidales se manifesta um duplo conflito: entre as formações subjetivas e a matéria (natureza); e entre as formações subjetivas e as formas culturais canonizadas: as tradições.

A racionalização da natureza para poder controlá-la faz parte dos fundamentos da modernidade europeia, cujos embasamentos ideológicos encontram-se nas relações coloniais pré-modernas (CASTRO-GÓMEZ, 2005). Aqui cabe lembrar que no *Discurso do método*, na sexta parte, Descartes afirma, contra o conhecimento especulativo, que é possível encontrar um conhecimento prático que permita controlar as forças da natureza como se fossemos “mestres e donos da natureza” (DESCARTES, 1998, p. 35, §62). Estes modelos de relação com a natureza foram exportados de Europa através da estética Barroca, que no caso da Coroa espanhola se impôs no intento de homogeneizar os territórios de ultramar, mas também foram importados durante o período independentista da França e dos Estados Unidos.

O desejo do eu lírico no poema de Vidales é domesticar e amestrar (com docilidade) a paisagem. Até este trecho do poema, e seguindo a teorização de Simmel, não temos evidência

⁵ “Estoy en la ventana. / Pequeñito / el paisaje soporta encima / todo el enorme peso de la lejanía. / ¡Oh! si dan ganas / de domesticar el paisaje / y amaestrarlo con docilidad / hasta que se le pueda poner un marco”.

para pensar que paisagem e natureza são sinônimas, pelo contrário, se a paisagem é já sempre uma elaboração artística, então parece que o objeto de domesticação é mais um objeto cultural que “natural”. Contudo, na outra parte de “*Cuadrito de movimiento* (quadrinho de movimento)” se diz:

E assim / completamente civilizado / tê-lo pendurado na biblioteca. / E então / enquanto eu leio o livro novo / sentado na poltrona giratória – seria muito agradável / olhar sem pensar / e ver que no quadrinho chove / ou tem sol / -o tem vento- / o empezam a sair as primeiras estrelas. (VIDALES, 1976 [1926], p. 103, tradução nossa)

Aqui já fica evidente que paisagem e natureza são termos sinônimos no registro de Vidales, isso porque a paisagem deve ser civilizada, ou seja, domesticada para entrar no “*cuadrito* (quadrinho)”, quer dizer, nos moldes da cultura. O pesquisador Diego Parente diz em seu artigo “Violencia ecológica: tres argumentos en torno al vínculo hombre/naturaleza” que:

“domesticação” é uma palavra poderosa e incômoda que, contudo, caracteriza adequadamente essa concepção moderna da relação homem/natureza. O projeto de controle científico-técnico da natureza trata-se essencialmente dum processo de domesticação, num duplo sentido. Em primeiro lugar, como tarefa de amansamento, como extração das propriedades imprevisíveis e nocivas [...] Porém a domesticação também – como aponta o termo latino *domus* – orienta-se na direção da construção dum lugar para *habitar*, quer dizer, da instalação do natural dentro da casa, dentro da cultura. (2006, s. p.)⁶

Ambos os pontos encontram suporte no poema de Vidal, porque o desejo de amestrar a paisagem é incorporá-la ao mobiliário da casa. Ora, no poema precisamente convergem dois aspectos conflitantes que são, precisamente, como vimos no caso do lirismo-desvairismo de Mário de Andrade, as próprias dissonâncias da vida moderna nas cidades latino-americanas. No caso de Vidales: são as dissonâncias entre o urbano e o rural. No já citado texto de Luis Tejada sobre Vidales, ele aponta que a tradição lírica colombiana está entregue à contemplação do passado e que, por isso, não tem olhos para o “mundo comovido e maravilhoso que caminha para frente” (2017 [1923], s. p.). Precisamente, “*Cuadrito de*

⁶ “domesticación” es una palabra poderosa e incómoda que, sin embargo, caracteriza adecuadamente esta concepción moderna de la relación hombre/naturaleza. El proyecto de control científico-técnico de la naturaleza consiste esencialmente en un proceso de domesticación, en un doble sentido. En primer lugar, como labor de amansamiento, como extracción de sus propiedades impredecibles y dañinas [...] Pero también – como lo indica el latín *domus* –, la domesticación se dirige hacia la conformación de un lugar para habitar, es decir, a la colocación de lo natural dentro de la casa, dentro de la cultura.

movimento” (quadrinho de movimento), assim como outros poemas do livro em que aparecem esses vestígios de ruralidade no espaço da cidade, ou seja, da civilização, confirmam “quão interessado estava o poeta em seu projeto poético de corroer o muro que separava a esfera da cultura da esfera da natureza” (VILLEGAS-RESTREPO, 2017, p. 469, tradução nossa). Para Vidales, então, a renovação da poesia mantém uma estreita relação com a atualização histórica e política do país. Consequentemente, para o poeta, “o sucesso deste processo modernizador de começo do século XX em Colômbia depende não só de um novo entendimento do ato poético, senão também da domesticação da paisagem e da variedade animal, vegetal e mineral que ela possui” (VILLEGAS-RESTREPO, 2017, p. 472, tradução nossa). Precisamente, em “Um aprendiz...”, Vidales cita a Expedição Botânica e a Comissão Coreográfica como tarefas que devem ser continuadas “não só [para] redescobrir o país para seu progresso científico e material, mas também [para] instalar fundamentos sólidos para uma cultura própria, dentro dos conteúdos universais de nosso tempo” (1976 [1926], p. 26, tradução nossa).

A Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada foi a mais importante empresa científica que aconteceu durante o período colonial na Nueva Granada. A expedição foi realizada entre 1783-1816 e tinha como objetivo estudar os recursos naturais do território e as técnicas para sua exploração. Chama a atenção que, embora não exista uma relação direta entre os movimentos independentistas *criollos*⁷ e a Expedição, foi no seio desta e da biblioteca de José Celestino Mutis, que trouxe a América as notícias do Iluminismo, que se organizou o primeiro complot contra a Coroa espanhola em 1810 para pedir autonomização do governo (PIEDRAHITA, s. d.). Posteriormente, em 1850 se realizou a Comissão Coreográfica que tinha o propósito de fazer uma descrição completa das províncias da República da Nueva Granada. Nos primeiros anos período republicano, a Comissão Coreográfica foi essencialmente um projeto político que buscou, por uma parte, compreender a geografia (física e humana) para empreender o processo de modernização e, por outra, configurar as bases para uma identidade coletiva mestiça. Ao retomar estes referentes, Vidales evidencia que a modernidade que propõe sua poética busca ultrapassar o conflito entre natureza e cultura, entre urbano e rural. Contudo, no poema este conflito não logra dissolver-se totalmente, porque tanto a janela como o afastamento da paisagem mostram “uma frialdade expressiva, quase que de fatura parnasiana” (VILLEGAS-RESTREPO, 2017, p. 469). Assim, a marca dessa fronteira entre natureza/cultura aparece de novo na necessidade de domesticar,

⁷ Mantenho a palavra *criollo* ao invés de traduzir por crioulo, porque a primeira refere concretamente à uma classe política, e não só aos descendentes dos espanhóis nascidos em América. Porém, a questão racial é de muita relevância na formação de clãs políticos e na ocupação do espaço de poder deixado pela coroa com as independências.

ainda que docilmente, a natureza para que possa entrar na cultura.

DOMAR

Pensada em contraste com a proposta de Vidales descrita acima, a proposta de Mário de Andrade em “O domador” é muito mais ousada, porque não contrapõe já natureza e cultura, senão cultura e cultura. Na última estrofe do poema se diz:

Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens / Esse espetáculo encantado da Avenida! / Revivei, oh gaúchos Paulistas ancestralmente! / E oh cavalos de cólera sangüínea! / Laranja da China, laranja da China, laranja da China! / Abacate, cambucá e tangerina! / Guardate! Aos aplausos do esfusiente clown. / Heróico sucessor da raça heril dos bandeirantes, /Passa galhardo um filho de imigrante, /Louramente domando um automóvel! (ANDRADE, 1987 [1922], p. 92)

Como se observa, as saudades dos “ontens”, cujas características não são especificadas e, portanto, podemos supor que se trata de um passado próximo rural/natural, são rapidamente deixadas para trás ante o “espetáculo encantado da Avenida”. Aqui cabe lembrar que São Paulo, segundo diz Mário de Andrade em “O movimento modernista”, carece da interpenetração do rural com o urbano que caracteriza outras cidades do Brasil como Salvador, Rio, Belém ou Recife (ANDRADE, 1974, p. 236). E, neste sentido, embora São Paulo nunca foi a capital do Brasil, o desenvolvimento industrial que trouxe a economia do café fez com que a cidade estivesse “muito mais ‘ao par’ que o Rio de Janeiro” do espírito modernista europeu. E é justamente por isso que Mário de Andrade acredita que “o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província”, ainda que o Rio possuísse um “internacionalismo ingênito” (ANDRADE, 1974, p. 236).

Nos seguintes versos, a questão da tradição e do passado se coloca sempre dentro do âmbito da cultura e não mais em contraste com a natureza, esse contraponto vem no próximo poema na sequência do livro: “Anhangabaú”. Em “O domador”, que pode se pensar como um poema sobre as mudanças da paisagem social com a chegada dos migrantes, o passado de grandeza bandeirante é parodiado⁸. Paródia e ironia são recursos retóricos muito usados na *Paulicéia*, pois é através deles que Mário de Andrade desestabiliza a cristalização do lirismo. Assim, como aponta Lafetá sobre “Paisagem N.º 1”, em “O domador” o lirismo dominante na

⁸ Cabe anotar, que São Paulo foi um dos principais destinos para migração no período de 1890 a 1930. Segundo dados de Lanza e Lamounier, se estima que neste intervalo de tempo “entraram no estado 2.561.981 imigrantes, sendo que 1.151.389 se beneficiaram dos subsídios oferecidos pelo governo paulista” (2015, p. 95).

primeira parte do poema é “rompido pela súbita irrupção da paródia, a coerência interna da composição é abalada e as dissonâncias antes integradas produzem agora desagradável efeito de irregularidade formal” (LAFETÁ, 2004, p. 369). A tais deformações formais contribui outro procedimento léxico muito recorrente na *Paulicéia* que, aliás, também desobedece às máximas do Manifesto futurista: a invenção de novos advérbios. O advérbio é um tipo de palavra que tem o poder de modificar ou completar outros tipos de palavras: verbos e adjetivos, assim como frases ou orações. Nos versos de “O domador”, duas vezes se usa um advérbio como neologismo: a primeira em relação com os gaúchos paulistas (= bandeirantes?); a segunda, em relação com o “filho do migrante”. No primeiro caso, o advérbio modifica o substantivo/adjetivo paulistas, atribuindo o caráter “ancestral” às figuras dos gaúchos. No segundo, modifica o gerúndio que descreve a ação do filho do imigrante “domar” (domando), ele doma ‘louramente’; isto enfatiza a continuidade temporal do ato. O neologismo provavelmente foi formado a partir do substantivo/adjetivo: ‘louro’, que pode significar enquanto substantivo a folha da árvore e, por analogia, glória-triunfo; assim como, enquanto adjetivo, o que tem a cor do ouro ou o cabelo louro.

Ora, voltemos um pouco a considerar a cena que descreve esta última estrofe de “O domador”. Aqueles antepassados paulistas são convocados com seus “cavalos de cólera sanguínea”, porque seu herdeiro tem se transformado em um “esfuziante *clown*” que aplaude, presumivelmente, o show dum elegante filho de migrante dirigindo um carro. Assim, em “O domador” o eu lírico revela-se contra os aplausos do bandeirante: “*Guardate!*” se diz a se mesmo o eu lírico, usando o imperativo em segunda pessoa em espanhol. Mostrando, simultaneamente, que está em curso uma transformação imensa da paisagem cultural e econômica que vai deixando os herdeiros dos bandeirantes como simples espectadores do show dos migrantes que, presumimos pelo fato de possuir um carro num momento em que isso não era nada comum, estão se tornando os senhores da cidade. Cabe destacar que De Andrade não coloca nenhum signo sobre a questão da migração, de fato, como parte da transformação da Paulicéia, ela tem seu lugar no livro. Para fechar estas considerações sobre a estrutura do poema, gostaria frisar que Mário de Andrade propus no último verso de “O domador” uma das inovações mais potentes de seu livro: se os bandeirantes desbravaram com a cólera de seus cavalos a natureza, o filho de migrante desbrava com seu automóvel (o cavalo moderno) a cultura da raça heril dos bandeirantes. E aqui cabe lembrar que, embora sutilmente distintos, domar e domesticar são sinônimos e têm na palavra latina *domus* (‘casa’) um passado comum. Assim, o migrante quando desbrava a cultura transforma ela em sua casa, num lugar habitável, porém essa transformação só acontece na forma dum palimpsesto, duma

reescrita.

Por último, gostaria refletir brevemente sobre o contraste que oferece “O domador” com “Anhangabaú”. Partirei da palavra “palimpsesto” que aparece na última estrofe do poema: “Meu querido palimpsesto sem valor! / Crônica em mau latim / cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio!...”. A écloga é um poema ambientado na natureza na forma de um diálogo ou solilóquio. A nostalgia da natureza, cujo conflito no sujeito não surgia em “O domador”, reaparece aqui nas perguntas do solilóquio do eu lírico: “Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris, / onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?”. A natureza desponta aqui transformada nesse “toquinho” que é o parque dentro da cidade, brota como uma natureza que já perdeu suas características: águas, sapos e bananeiras, assim como seu mistério: “Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros, / contando histórias aos sacis?...”. E essa natureza já domesticada a que torna o palimpsesto, quer dizer, a reescrita da écloga “sem valor” (ANDRADE, 1987 [1922], p. 93). É porque o vínculo com a natureza está totalmente perdido para o homem moderno que a écloga é pura teatralidade, assim como o show do filho de migrante.

ESCREVER A ARTE MODERNA: OBSERVAÇÕES FINAIS NÃO CONCLUSIVAS

No “Prefácio interessantíssimo”, Mário de Andrade afirma que

Escrever a arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (2013 [1922], s. p.)

Neste trecho, De Andrade expressa com muita contundência a que para ele é a problemática da arte moderna: encontrar uma linguagem própria que permita dar forma à subjetividade. Mas quais seriam as condições em que tal subjetividade emerge na forma duma linguagem artística? Em vários de seus textos, incluindo o “Prefácio”, ele repete que a arte não tem como fim reproduzir a natureza, que a arte é deformadora da natureza. E isso tem uma importante consequência para seu lirismo, pois para ele é justamente a primazia do subjetivo o que domina a construção da sua poética. Contudo, como dissemos antes, seguindo a Lafetá, o lirismo de Mário de Andrade é *sui generis*, porque ele não chega a cristalizar. Isso, até porque ele concebe sua poética no tempo da *Paulicéia* como destruição (ANDRADE, 1974, p. 241).

Por sua vez, Luis Vidales também pensa sua poética em *Suenan timbres* como demolição, como revolta contra todas as formas instituídas. Contudo, como foi mostrado, esse imaginário de ruptura não chega a se realizar plenamente, porque Vidales conecta com os imaginários de dominação da natureza que perpassaram desde o século XIX toda a tradição literária e científica na Colômbia. A poética de Vidales tenta resolver o conflito entre natureza/cultura, que entende como o centro da problemática histórica de uma cultura própria na Colômbia, sugerindo a necessidade de exprimir da domesticação da natureza o fato cultural. Assim, a natureza domesticada é potencial cultura, e, por tanto, a forma de uma identidade.

Em “o caráter destrutivo”, Benjamin aponta que este caráter não vê nada estável e, por isso, “vê caminhos em toda parte” e que “[c]omo vê caminhos por toda parte, ele mesmo se encontra sempre numa encruzilhada” (BENJAMIN, 1986, p. 188). Assim, mais que o conflito com o passado (que em *Mestres do passado* Mário de Andrade conduz até o extremo de maldizer aos antigos (ANDRADE, 1974, p. 308-309) ainda que ao mesmo tempo entenda que não há necessidade de apagar o passado para continuar na frente (ANDRADE, 1925, p. 42); ou a morte definitiva dos fantasmas da velha poesia e, com ela, da moral e ‘os bons costumes’ que anuncia Vidales em “Um aprendiz...”), o caráter destrutivo que proclamam para suas poéticas Mário de Andrade e Luis Vidales é mostra da encruzilhada na que se encontra o sujeito do poema, como o chama Meschonnic, para produzir a modernidade a partir de uma experiência de modernização que vai muito rápido e que exige da consciência um ritmo impossível.

Em “Para salir de lo posmoderno”, Henri Meschonnic tem outorgado um papel predominante ao pensamento sobre a linguagem, ou seja, sobre a arte e a literatura para desenvolver o que ele chama a modernidade da modernidade, e que não é outra coisa que uma crítica à concepção da modernidade como antagonismo entre o antigo e o novo. Para ele, que segue a Baudelaire, o conflito moderno se dá entre o moderno e o contemporâneo, e, por isso, ele pensa como o poeta francês que o que está em jogo na modernidade é transformar algo do transitório em eterno. Esta crítica, segundo o filósofo, permite historicizar a atividade de produção da subjetividade/linguagem, que para ele é “uma atividade de conexão indefinida sobre o presente” (2017 [2009], p. 164, tradução nossa). Esta perspectiva abre a possibilidade de entender as emergências da modernidade em América Latina além da auto-universalização das modernidades europeias (filosófica, histórica e estética) (2017, [2009], p. 7)). Precisamente este deslocamento da modernidade que permite pensá-la como poética, quer dizer, em termos de Foucault, como uma produção de efeitos de subjetividade que se dá a

partir de uma “ontologia crítica de nós mesmos” (2005 [1984], p. 350), traz à tona a dimensão ética e política que resulta muito relevante para nossa proposta de leitura dos poemas da *Paulicéia* e de *Suenan timbres*, porque se alguma coisa se deixa ler nas entrelinhas destes textos é o desejo de trabalhar nesses “espaços residuais” que se produzem com o descentramento da herança colonial europeia (ESCOBAR, 1998, p. 2); é produzir uma nova visão da história que, tanto em Mário de Andrade quanto em Luis Vidales, “realça a necessidade de invenção do dado contemporâneo” (VELOSO E MADEIRA, 2000, p. 115) em diálogo com o passado e com o por vir de forma não linear, de maneira que seja o sujeito que, na sua própria auto-poiesis, produza também imagens e sínteses autênticas desde e para a cultura.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **A escrava que não era Isaura**. São Paulo: s. i., 1925.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Mário de. **Literatura comentada**: Mário de Andrade. Seleção, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por João Lafetá. São Paulo: Nova Cultura, 1990.

ANDRADE, Mário de. **Pauliceia desvairada**. Poesia Completas (vol.1). Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documento por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013 [1922].

BENJAMIN, Walter. “O caráter destrutivo”. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1986. p. 187-188.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro – I**: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. São Paulo, Saraiva, 1958.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La hybris del punto cero**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

DESCARTES, René. **Discourse on Method**. Trad. Donald A. Cress. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1998.

FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? *In*: MOTTA, Manuel Barros da (org.). **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-351.

LAFETÁ, João. A representação do sujeito lírico na Pauliceia Desvairada. *In*: LAFETÁ, João. **A dimensão da noite**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 348-371.

LANZA, André Luiz; LAMOUNIER, Maria Lucia. A América Latina como destino dos imigrantes: Brasil e Argentina (1870-1930). **Cadernos Prolam**, São Paulo, v. 14, n. 26, 2015, p. 90-107.

MESCHONNIC, Henri. **Para salir de los postmoderno**. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Cactus, 2017 [2009].

PARENTE, Diego. Violencia ecológica: tres argumentos en torno al vínculo hombre/naturaleza. **VI Jornadas Nacionales Agora Philosophica**. Asociación argentina de Investigaciones éticas. Buenos Aires/Mar del Plata, 2006.

PIEDRAHITA, Santiago. La Real Expedición Botánica. **Credencial Historia N° 240**. Disponível em: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-240/la-real-expedicion-botanica>.

PICCHIA, Menotti del. Arte Moderna. In: TELES MENDOÇA, Gilberto (ed.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas. 19. ed. Petrópolis: 2009.

SIMMEL, Georg. Filosofía del paisaje. In: SIMMEL, Georg. **El individuo y la libertad**. Barcelona: Península, 2001 [1835]. p. 165-282.

TEJADA, Luis. Un poeta nuevo. In: TEJADA, Luis. **Gotas de tinta**. 19 de setembro de 2017 [originalmente publicado em *El Espectador* em 1923]. Disponível em: <https://www.gotasdetinta.co/26-cronica-de-luis-tejada/>.

TELES MENDOÇA, Gilberto. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas. 19 ed. Petrópolis: 2009.

TRABA, Marta. **Arte de América Latina: 1900-1980**. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

VELOSO, Mariza e Madeira, Angélica. **Leituras Brasileiras**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

VIDALES, Luis. **Suenan timbres**. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1976 [1926].

VILLEGAS-RESTREPO, Juan. Poesía, naturaleza y vanguardia en Colombia: una lectura ecocrítica de *Suenan timbres*, de Luis Vidales. **Escritos**. Medellín, v. 25, n. 55, 2017, p. 465-483.

Recebido: 24/01/2022
Aprovado: 08/09/2022