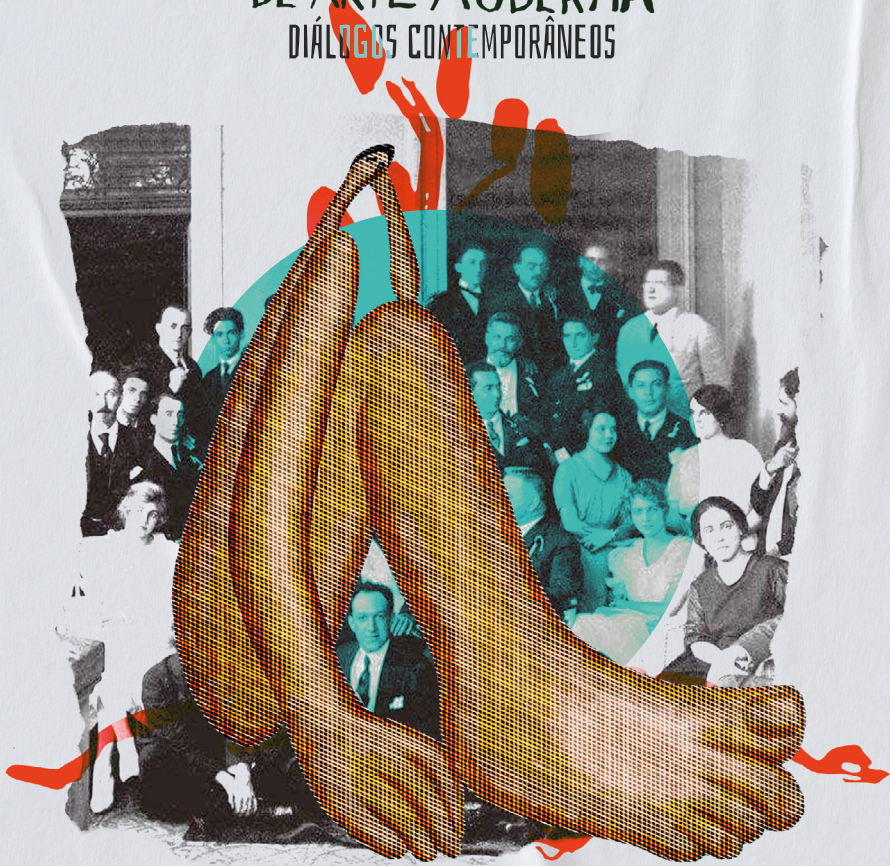


KELI PACHECO  
LETÍCIA FRAGA  
(ORGANIZADORAS)

CEM ANOS DA  
SEMANA  
DE ARTE MODERNA  
DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS



*Texto e Contexto*

EDITORA

REALIZAÇÃO:



II SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE  
TESES E DISSERTAÇÕES  
E O V SEMINÁRIO DE  
TESES E DISSERTAÇÕES

APOIO:





CEM ANOS DA  
SEMANA  
DE ARTE MODERNA  
DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS

KELI PACHECO  
LETÍCIA FRAGA  
(ORGANIZADORAS)

*Texto e Contexto*

---

EDITORA  
PONTA GROSSA, PARANÁ  
2023

©2023Keli Pacheco; Letícia Fraga

## TEXTO E CONTEXTO PRODUÇÕES

CAPA: Luciana Ramos

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO: Equipe Texto e Contexto

Revisão: Keli Pacheco e Rosenéia Hauer

Supervisão editorial: Keli Pacheco

C394

Cem anos da Semana de Arte Moderna: diálogos contemporâneos [livro eletrônico]/ organizado por Keli Pacheco; Letícia Fraga. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2023. 90 p.; E-book PDF Interativo

ISBN: 978-85-94441-86-7

Textos apresentados nas mesas redondas e conferências do II Seminário Internacional de Teses e Dissertações e V Seminário de Teses e Dissertações do PPGEL, 2022.

1. Formação acadêmica – estudos da linguagem. 2. Produção acadêmica –pós-graduação. 3. Formação - pesquisador. 4. Semana de Arte Moderna - Brasil - 100 anos. I. Pacheco, Keli (Org.). II. Fraga, Leticia (Org.). III. T.

CDD: 808

Ficha Catalográfica Elaborada por Maria Luzia Fernandes Bertholino dos Santos – CRB9/986

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



*Texto e Contexto*  
EDITORA

[www.textoecontextoeditora.com.br](http://www.textoecontextoeditora.com.br)  
[contato@textoecontextoeditora.com.br](mailto:contato@textoecontextoeditora.com.br)  
(42) 988834226

**CONSELHO EDITORIAL:**

Presidente:

Dr<sup>a</sup>. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (Unicentro)

Membros:

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Silvana Oliveira (UEPG)

Doutorando Anderson Pedro Laurindo (UTFPR)

Dr<sup>a</sup>. Marly Catarina Soares (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dr<sup>a</sup> Letícia Fraga (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Eunice de Moraes (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Joice Beatriz da Costa (UFFS)

Dr<sup>a</sup>. Luana Teixeira Porto (URI)

Dr. César Augusto Queirós (UFAM)

Dr. Valdir Prigol (UFFS)

Dr<sup>a</sup>. Clarisse Ismério (URCAMP)

Dr. Nei Alberto Salles Filho (UEPG)

Dr<sup>a</sup> Ana Flávia Braun Vieira (UEPG)

Dr. Marcos Pereira dos Santos (UTFPR)

## SUMÁRIO

Apresentação.....	6
Wilson Bueno lê Guimarães Rosa: modernismos inventados e reinventados.....	13
<i>Rita Lenira de Freitas Bittencourt</i>	
Bicentenário da Semana de Arte Moderna dos excluídos.....	33
<i>Regina Aparecida Kosi dos Santos</i>	
Semana de 22 e exclusão dos povos indígenas.....	38
<i>Alexandre Kuaray de Quadros</i>	
100 Anos de Semana de Arte Moderna de 22: lembrança pálida de nossa arte ancestral.....	41
<i>Álvaro Franco da Fonseca Jr.</i>	
Caçados como onça: o cangaço como movimento indígena anticolonial e antimoderno – onde estavam os indígenas do nordeste na Semana de Arte Moderna de 1922?.....	51
<i>Felipe Coelho Iaru Yê Tacariju</i>	
As contradições futuristas no modernismo conservador de Plínio Salgado.....	72
<i>Leonardo Tonus</i>	
Sobre as organizadoras e autores.....	90

## APRESENTAÇÃO

O II Seminário Internacional de Teses e Dissertações e o V Seminário de Teses e Dissertações, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, teve como tema os 100 anos da Semana de Arte Moderna, momento inovador no cenário das artes nacionais, quando, em 1922, um grupo de artistas, escritores, músicos brasileiros, desejou alcançar um espaço de igualdade na cena cultural mundial desde a periferia econômica e, para tal, ousou opor-se à tradição estética vigente, chocando muitos de seus coetâneos, provocando reflexões e disputas que tem sido revisitadas e ressignificadas em seu centenário. De lá para cá tensões, naquele momento figuradas por atores sociais do campo cultural brasileiro, se realçaram na sociedade civil. Por um lado, uma parte do país tem desejado um retorno ao passado violento e de exclusão, privilegiando grupos que compactuam com práticas anti-democráticas, promovendo a perseguição e a redução do espaço de debate de ideias distintas, através do uso da brutalidade e outros recursos subterrâneos, como as *fake news*. Por outro lado, em poucos momentos da história, e através da luta coletiva de parte da sociedade civil, apoiada por políticas públicas, como o acesso à universidade, foi possível, aos povos e grupos violentados socialmente, tornarem-se enfim protagonistas e alcançarem condições de traçar suas linhas, elevar suas vozes e expor seu ponto de vista numa sociedade que, tem dado sinais, deseja a democracia em pleno funcionamento. Contudo, para isso, sabemos que a defesa e a manutenção de espaços para o desenvolvimento dos saberes deve ser permanente.

O SETEDI tem o objetivo de criar espaços de discussão e de encontro de discentes e docentes dos estudos da linguagem, a fim de trocar experiências de pesquisa em nível de mestrado e doutorado. O evento também busca divulgar as produções acadêmicas e promover debates com a comunidade universitária, pois entende que a partilha de conhecimentos entre pesquisadores/as convidadas/os (nacionais e internacionais) e os/as alunos/as em processo de escrita de dissertação e de tese é uma oportunidade de grande impacto positivo na formação acadêmica desses/as pesquisadores/as.

Pensando nisso, o evento reúne, de um lado, professoras/es comprometidas/os com a pesquisa acadêmica e, de outro, discentes que estão

vivendo uma experiência determinante em suas carreiras profissionais: o processo de redação e submissão de um texto a uma banca avaliadora. Além disso, no SETEDI, os/as alunos/as têm a oportunidade de expor publicamente seus trabalhos antes das avaliações oficiais (qualificação e defesa) e de conhecer os trabalhos de seus colegas e de outros pesquisadores, criando e fortalecendo laços de pesquisa.

Por fim, o SETEDI também propõe a aproximação dos/as alunos/as do PPGEL e os/as egressos/as, divulgando as pesquisas realizadas nos 12 anos de existência deste Programa de Pós-graduação. No SETEDI de 2021, além de criar espaços de discussão teórico-prática na área dos estudos da linguagem, a organização do evento propôs que os/as professores/as e alunos/as da UEPG dialogassem com a comunidade externa, principalmente, com pesquisadores/as internacionais e professores/as da Educação Básica e do Ensino Superior, estabelecendo intercâmbio de informações e experiências entre os diversos sujeitos que constroem o conhecimento científico na comunidade acadêmica, nas áreas de Ensino, Pesquisa e Extensão.

Na 5ª edição do evento, segunda em sua edição internacional, além dos debates sobre os trabalhos apresentados pelos/as participantes, o SETEDI contou com a participação de pesquisadores/as de universidades brasileiras e estrangeiras que ministraram palestras e realizaram uma mesa-redonda e são os textos desses/as convidados que compõem essa obra.

O texto que abre este livro, “Wilson Bueno lê Guimarães Rosa: modernismos inventados e reinventados”, provém da conferência de abertura do Evento: nele, a professora doutora Rita Lenira Bittencourt, da UFRGS, volta-se para a literatura de Wilson Bueno, escritor paranaense contemporâneo. A pesquisadora, inspirada pelo sentido estendido que Giorgio Agamben atribui à palavra contemporâneo, no ensaio *O que é o contemporâneo?*, observa ecos e diálogos com o passado na literatura de Bueno, notadamente na obra *Meu tio Roseno, a cavalo*, como um caso da prática de reinvenção modernista do “inventor” Guimarães Rosa. Rita Bittencourt percorre o que nomina “dicção selvagem” que, como afirma, sempre pertenceu à literatura brasileira, lançando Bueno em uma série modernista de uma literatura em deslocamento para o interior, lugar onde habitam os remanescentes de quilombos, ciganos e índios guaranis, os resistentes ao projeto de civilização. Segundo a autora, a literatura

de Bueno, herdeiro (in)fiel de uma certa tradição modernista, em ruptura e continuidade, vem nos lembrar, ao “dizer de novo” aquilo que a domesticação civilizatória recalca.

Considerando o tema do evento, o V SETEDI abriu espaço para o debate e discussão acerca dos efeitos da Semana, já que as questões identitárias e de subjetividades concernentes às proposições que pautaram a Semana de Arte Moderna foram, ao longo destes 100 anos, ampliadas, rediscutidas e ressignificadas. Por essa razão, o título da mesa-redonda realizada foi “A semana moderna de 22 e o contraponto indígena”, e contou com a participação de quatro estudantes do PPGEL, dos quais três são estudantes indígenas: Alexandre Kuaray de Quadros (Guarani), Regina Aparecida Kosi dos Santos (Kaingang), Felipe Coelho (Takariju) e Álvaro Franco da Fonseca Júnior.

O segundo texto é de autoria de Regina e tanto o texto dela quanto o de Alexandre e de Felipe foram textos que se originaram de suas falas, em respeito à importância que a oralidade tem para os povos originários. Em seu capítulo, “Centenário da Semana de Arte Moderna dos excluídos”, Regina apresenta aos leitores vários exemplos de situações em que os povos indígenas são excluídos na história desse território que o Estado batizou de Brasil: *Nós somos excluídos desde 1500. Muitas vezes olham para nós, indígenas, e acham que estamos bem, mas a verdade é que muitos nem sabem da nossa existência. Para nós, é difícil falar da cultura indígena, porque somos excluídos desde 1500. Não excluídos somente na universidade ou na história do Brasil. No nosso dia a dia, sentimos na pele essa exclusão.*

Em sua reflexão, Regina questiona: onde, na história do Brasil, está a voz dos indígenas contando sua perspectiva dos acontecimentos? Ela mesma responde que essa voz é silenciada, pois *a história indígena*, na maior parte das vezes, *é contada por outra pessoa e não pelo indígena*. Foi tão silenciada que até pouco tempo os indígenas eram tutelados pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI), um sistema, segundo o Estado brasileiro, criado para proteção dos indígenas. Mas protegê-los do quê?, pergunta Regina. Na sua opinião, na verdade não se tratava de proteção, mas do entendimento do não-indígena de que os indígenas não tinham condições de falar por si mesmos, por serem pessoas desvalorizadas e sem voz. Nem as línguas indígenas serviam para esse Estado, razão pela qual a língua portuguesa foi imposta a todos. Resumindo, o que a história do



Brasil mostra é que os povos indígenas nunca fizeram e não fazem parte da população brasileira. Sempre foram, são e serão excluídos, não apenas da Semana da Arte Moderna de 22.

O terceiro texto, intitulado “Semana de 22 e exclusão dos povos indígenas”, é de autoria de Alexandre Kuaray de Quadros. Em seu capítulo, Alexandre reflete sobre a Semana de Arte Moderna de 22 como mais um episódio que comprova a exclusão dos povos originários da história oficial brasileira. No entanto, apesar de alguns artistas da Semana afirmarem que estavam defendendo uma verdadeira arte brasileira, que incluía a arte indígena, onde, naquele evento e em outras situações, é possível encontrar a verdadeira cultura indígena, mostrada pelos próprios povos indígenas? Para Alexandre, na Semana de 22 isso não aconteceu, mas há alguns anos isso vem mudando, pelo fato de os próprios indígenas assumirem a responsabilidade de mostrar suas verdadeiras raízes e culturas, por meio da produção de textos, livros e obras artísticas.

Segundo Alexandre, a maior parte das pessoas se surpreende quando entram em contato com as culturas indígenas, afirmando desconhecê-las completamente, mesmo que elas já existissem desde antes da invasão do Brasil. Antes de 1500, não existiam brancos neste território, apenas milhares de povos originários, diferentes entre si. Atualmente existem 225 línguas e 305 culturas diferentes, mesmo depois do genocídio contra os indígenas – genocídio esse que ainda acontece. Quando têm acesso a essa informação, as pessoas brancas consideram que se trata de uma grande diversidade cultural e linguística, mas Alexandre ressalta que, para os povos indígenas, ela é pequena, considerando que há 520 anos o número de povos diferentes, pessoas e de línguas era muito maior.

O quarto texto, intitulado “100 anos de Semana de Arte Moderna de 22: lembrança pálida de nossa arte ancestral”, é de Alvaro Franco da Fonseca Junior. O autor inicia seu texto afirmando que suas reflexões nascem de uma crítica ao colonialismo, o que se deve à sua trajetória familiar, que fez com que ele experienciasse a latinidade de forma intensa. Essa formação pessoal, que depois teve continuidade no campo profissional, leva o autor a analisar a Semana de Arte Moderna de 22 como algo impregnado de questões que precisam ser debatidas, como o pensamento hegemônico da elite da época em relação às apropriações ancestrais culturais de povos invisibilizados, romantizados e estereotipados. Devido a sua an-

cestralidade e ao convívio que tem com pessoas indígenas, percebe que, na formação do professor de Artes, há uma enorme lacuna na discussão sobre a arte indígena. Muitas vezes, os professores de Artes são reduzidos a reprodutores da *mística de que a Semana de Arte Moderna de 22 foi e é símbolo de criatividade e rebeldia, de nacionalismo e valorização de nossas raízes*. Por isso as inúmeras releituras do quadro “O Abaporu” de Tarsila do Amaral, que multiplicam-se em atos quase devocionais. Mas passados 100 anos da Semana de 22, os professores de artes podem analisá-la de outra forma, pois agora é possível ter acesso ao questionamentos e fundamentações teóricas decoloniais de Anibal Quijano (2005) e de artistas indígenas, como Denilson Baniwa.

O quinto texto, intitulado “Caçados como onça: o cangaço como movimento indígena anticolonial e antimoderno – onde estavam os indígenas do nordeste na semana de arte moderna de 1922?”, é de Felipe Coelho Iaru yê Tacariju.

O convite para participar da mesa-redonda instigou o autor a dar movimento ao pensamento sobre algo que ele já vinha questionando há muito tempo: a releitura dos modernismos e não só da Semana de Arte Moderna de 1922, porém a partir de perspectivas indígenas e não mais da perspectiva da “elite”.

Em seu capítulo, Felipe escolhe não falar sobre a Semana de Arte Moderna de 22, pois considera que muita gente já faz isso. Por outro lado, julga importante falar sobre literatura, sem, no entanto, defender os artistas visuais como criadores do “pensamento brasileiro” e como “intelectuais de vanguarda”. Sua estratégia é contrapor essa perspectiva de acontecimento de “vanguarda”, trazendo outras perspectivas, para discutir a implantação dos modernismos no Brasil, mais especificamente, abordando a forma como os povos indígenas do Nordeste sentiram a imposição do pensamento moderno. Portanto, em seu texto, Felipe direcionará o foco *aos modernismos, ao conceito de modernismo e como ele foi sendo instalado e utilizado como instrumento de colonização e poder de violência da coroa e depois do Estado-nação Brasil, como continua até hoje*. Nesse sentido, o autor argumenta que a colonização nunca acabou. Ela continua acontecendo e continuará a todo vapor, pelo fato de que, *enquanto existirem povos indígenas, o Estado continuará com seu projeto de “ordem e progresso”. O conceito de modernismo no Brasil é seletivo, pois ele só serve para os colonizadores. Por essa razão, dizer que existem*

*modernismos no Brasil é compactuar com as políticas de extermínio dos povos indígenas. Não existe “Brasil moderno”, o que existe é um país em processo colonizatório atualizado em capitalismo. O Brasil não é mais colônia, mas ainda age e relaciona-se com os povos indígenas de maneira colonial, por isso os modernismos são seletivos.*

Por fim, o texto que encerra este livro desvela outras contradições do período, intitulado “As contradições futuristas no modernismo conservador de Plínio Salgado”, e fruto da conferência de encerramento proferida pelo professor Doutor Leonardo Tonus, da Sorbonne Université. Nele o pesquisador volta-se aos conflitos do movimento modernista, que possuía uma ala nacionalista e ultra-nacionalista, inspirada pelo futurismo italiano de Marinetti e, no Brasil, encabeçada pelo projeto estético, de cunho revolucionário-fascista, de Plínio Salgado. Será a obra de Salgado que fará Tonus alertar para um perigo intrínseco à libertação do peso do passado, também presente no projeto modernista, uma vez que resultou no nacionalismo isolacionista xenófobo do Integralismo brasileiro. Para o autor, Salgado despreza o espírito característico de outros escritores da sua geração que promoveram, em suas obras, uma inserção cosmopolita da identidade nacional sem deixar de reconhecer a presença da singularidade local como componente de tal identidade, que estava em recalque, ou idealizada ou apagada, em prol de um processo civilizatório excludente. Ou seja, diferentemente de Salgado, estes outros escritores reconhecem o passado, ao mesmo tempo em que são infiéis à tradição.

Dessa forma, como o leitor poderá atestar na leitura dos capítulos a seguir, este livro demonstra que A Semana de 1922 foi um acontecimento ressignificado por uma série de correntes que representam as tensões que, como já dissemos, ainda hoje compõe a sociedade brasileira e permanecem irresolutas. Nela estão presentes os que querem a pronúncia do mundo e os que não querem. Entre eles não há diálogo, como ensina Paulo Freire, em *A pedagogia do Oprimido*: “Esta é a razão por que não é possível o diálogo entre os que querem a **pronúncia** do mundo e os que não a querem; entre os que negam aos demais o direito de dizer a palavra e os que se acham negados deste direito. É preciso primeiro que, os que assim se encontram negados no direito primordial de dizer a palavra, reconquistem esse direito, proibindo que este assalto desumanizante continue” (1970, p. 45).

Composto pelos textos gentilmente cedidos por seus autores, os quais agradecemos pela partilha, este livro alcança também seus propósitos: Fazer memória e propagar, para além do instantâneo do Evento, os saberes destas pronúncias e dos que querem a “pronúncia do mundo”, nos termos de Freire. Agradecemos, por fim, ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, que através do PROAP/CAPES amparou esta publicação.

Keli Cristina Pacheco e Leticia Fraga  
*As organizadoras*

## Wilson Bueno lê Guimarães Rosa: modernismos inventados e reinventados

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

*Aqui tudo parece  
Que era ainda construção  
E já é ruína...*

Caetano Veloso. *Fora da Ordem*, 1991.

Ao comentar o lançamento de *Mil Rosas Roubadas* (2014), em entrevista para o site da Pós-Graduação em Letras da UFMG, Silviano Santiago, destacando a elaboração babélica e tecnológica da cidade, aponta, desde sua ficção, alguns caminhos crítico-teóricos da Literatura Brasileira. No texto, o professor mineiro repensa a historiografia literária, defendendo que, em tempos atuais, é preciso elaborar um movimento de saída do paradigma instituído pela famosa obra de Antonio Candido, os dois volumes de *Formação da Literatura Brasileira*, lançados na década de 50 e vigentes, até hoje, como referência e modelo, dentro e fora da academia. O problema, segundo o crítico, da noção de formação foi provocar certa estagnação e isolamento da literatura brasileira, que perdeu de vista as pesquisas mais atuais, especialmente as decorrentes dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais.

A marca de Antonio Candido, ainda que extremamente relevante, acabou configurando um modo de ler e de pensar a literatura do Brasil, que, para Santiago, precisa ser desconstruído. A cena literária contemporânea<sup>1</sup> não poderia mais pensar apenas em termos de constituição e autonomia e, segundo Santiago, deve passar urgentemente para o plano da inserção, tendo como base o que ele denomina “linguagem Brasil”, tomada em campo expandido, incluída no mundo e capaz de explorar suas

---

1. As reflexões aqui citadas foram tema de uma Aula Inaugural, no PPG de Estudos Literários da UFMG, em 10/03/2015, intitulada “A literatura brasileira da perspectiva pós-colonial- um depoimento”. Ver trechos da entrevista no site *Notícias da UFMG*, em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/037483.shtml>. Uma discussão anterior sobre o tema saiu no “Caderno Ilustríssima” do *Jornal Folha de São Paulo*, em 07/09/2014: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/151606-a-literatura-brasileira-a-luz-do-pos-colonialismo.shtml>

tensões em plano cosmopolita. O termo “linguagem Brasil” foi retirado do texto “Brasil diarreia”, do artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980), ao qual voltarei mais adiante.

Santiago afirma que, anacronicamente, o novo paradigma deve provocar um movimento de desrecalque cultural, trazendo de volta o que veio antes na cena brasileira literária e exibindo elementos anteriores à instauração unívoca implementada pelos portugueses, algo já apontado por Candido em *Literatura e Sociedade*, quando identifica no vanguardismo antropofágico uma valorização do exotismo, o que, a seguir, denotaria autenticidade:

Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia. Sublinhemos também o nacionalismo acentuado desta geração renovadora, que deixa de lado o patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas. Um certo número de escritores se aplica a mostrar que somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. Em todos eles encontramos latente o sentimento de que a expressão livre, principalmente na poesia, é a grande possibilidade que tem para manifestar-se com autenticidade um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade (CANDIDO, 2006, p.128).

No entanto, ao levar adiante as postulações de Candido, o crítico mineiro não está pensando apenas nos termos ou na existência de uma concreta “autenticidade” brasileira. O que ele busca rever, de modo anamnésico, são os lugares ocultos da cultura, que assinalam o quanto camuflamos passados e presentes potenciais, no melhor sentido de exótico – aquilo que não é simples diferença, é o que permanece fora de ótica. Por isso, um movimento deliberado de desconstrução<sup>2</sup> deve exibir as fissuras de uma literatura brasileira não inteiramente infectada pelo

---

2. Talvez seja redundante apontar, mas o pensamento da desconstrução apontada aqui se liga à noção de Jacques Derrida, desenvolvida a partir da década de 60 do século XX, em inúmeras publicações que conjugam foras híbridas em torno da poesia, das artes, da filosofia. Silviano Santiago, quando retornou da França, na década de 70, foi um dos primeiros teóricos brasileiros a estudar o pensamento derridiano e a publicar o pioneiro *Glossário de Derrida* em 1976, que organizou a partir de aulas na pós-graduação na PUC-RJ.

“vírus” da aculturação colonial, em movimento para fora de si mesma, em espaço amplo e transnacional.

Na hipótese desenvolvida neste ensaio, verificando as injunções da “linguagem Brasil”, proponho não a retornar diretamente ao passado, mas a desenhar um gesto em abismo, a partir de uma pequena novela que resgata a língua indígena e na qual tudo é intercambiável, inclusive os tempos. Desde o presente, *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), do escritor paranaense Wilson Bueno, abriga, a meu ver, possibilidades críticas muito próximas das apontadas por Santiago. A partir da abordagem à literatura de Bueno, é possível, por exemplo, retomar um passado ainda recente, do modernismo brasileiro, onde se apresenta *Grande Sertão: Veredas* (1956), obra-prima de João Guimarães Rosa, divisor de águas na nossa literatura. Em Bueno, o sertão de Rosa figura como apoio e, simultaneamente, se configura em homenagem.

Na conjugação do regionalismo modernista, com a retomada de uma proposta em diálogo, no presente, se encontra, a meu ver, uma relação entre formação (Candido) e inserção (Santiago), dando-se a passagem de uma a outra e montando-se em uma literatura que, enfim, explora os interstícios, as linhas de fuga, os lugares recalque de dicções e culturas outras dentro da mesma e grande cultura nacional. Exibir o que a formação - unívoca e no singular - deixou à margem torna-se, portanto, um gesto ético-crítico tanto necessário quanto urgente. Este gesto é desenhado em *Genealogia da Ferocidade. Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa* (2017), pondo em revisão justamente as camadas críticas que solidificaram determinadas chaves de leitura da obra rosiana. Silvano Santiago retorna à monstruosidade, já tematizada por ele, tanto na entrevista citada quanto em um artigo, “A ameaça do lobi-somem” (1998), no qual, ao operar uma homenagem a Borges e remontar ao Foucault de *As palavras e as coisas* (2002), entende que, no escritor argentino lido pelo teórico francês, o exótico latino-americano foi reposicionado no lugar do monstro, personagem representante por excelência daquela condição familiar-estranha identificada por Freud, em “Das Unheimliche”<sup>3</sup>, artigo de 1919:

3. “Das Unheimliche” já foi traduzido para o português, em sucessivas reedições, como “o estranho”, “o inquietante” ou, mais recentemente, como “o infamiliar”. A citação de Santiago (1998), descreve uma atmosfera sombria e uma força destruidora que está bem de acordo com as formas do barroco latino-americano, do fantástico e do maravilhoso. A força do monstro rosiano reside em certa versão psíquica da mentalidade coletiva que resiste à domesticação parcialmente levada a cabo no processo de colonização.

Os latino-americanos sempre vivemos no lugar da desordem nos encontros arruinados, nos escombros catastróficos. Por isso, desde o princípio, tivemos que acatar a vizinhança de guerreiros inesperados, que saem dos mares atlânticos em casas flutuantes, como verdadeiros deuses do trovão; tivemos de sofrer como vizinho o peso cultural eurocêntrico, que vem sob o jugo de uma nova língua, novo código religioso, ambos desestruturantes dos hábitos e comportamentos; tivemos de aprender a conviver com esta presença imposta, extraindo dela o sumo da própria identidade vilipendiada (SANTIAGO, 1998, p.33).

Assim, não por acaso, no ensaio sobre a ferocidade, as considerações a respeito da crítica de Antonio Candido retornam à leitura de Santiago, que vai apontar, tanto do ponto de vista da teoria sociológica, quanto da apropriação concretista posterior – em Augusto e Haroldo de Campos, por exemplo, -, os sintomas de domesticação da potência transgressora da literatura de Guimarães Rosa. Neste sentido, persistiria, ainda um viés de apreensão do nacional que opta pela assimilação e explicação do informe, “em detrimento do conhecimento intrínseco do processo” (SANTIAGO, 2017, p.93).

Na parte final do texto, intitulada “O aberto”, não restam dúvidas a respeito da exigência derridiana proposta por Santiago em relação a um reciframento e a um gesto de ativação dos lugares do enigma:

A desconstrução não visa escorraçar do palco da arte a crítica especializada, por isso não tem como finalidade exibir a criação literária – romance ou poema – tal e qual. Ela simplesmente questiona os labirintos corretos ou os subterfúgios mistificadores usados pelos adestradores para deles se valerem com ou sem pertinência. Nomeia uma estratégia teórica, embora não indicie um caminho teórico único. Depois de mil e um protocolos de leitura, a desconstrução quer encarar o romance publicado, no caso *Grande sertão: veredas*, como o monstro que permanece selvagem, até mesmo quando adestrado por competentes e exímios treinadores (SANTIAGO, 2017, p.96).

Nada disso é novidade, pois a postulação do indecidível leva, como sugere o teórico, a um estado de *convivência conflitiva* (Idem, ibidem,



p,96) da crítica com o objeto literário e do objeto literário com a própria vertente crítica que o envolveu. Levando a proposta em direção ao campo minado que é o fazer contemporâneo, em suas ruínas, vertentes, veredas, este ensaio propõe um breve trânsito do modernismo regionalista surrealista de Guimarães Rosa ao presente bárbaro barroco<sup>4</sup> de Wilson Bueno, cuja obra funciona como reconfiguração da herança e intensificação da selvageria, que dá a ver a identidade prismática que já anunciava, no fim do milênio, o futuro distópico que vivemos hoje.

Neste momento, em salto temporal, não posso deixar de citar um filme distópico, *Bacurau* (2019)<sup>5</sup>, com direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, em produção franco-brasileira, que mistura vários gêneros em cenário nordestino. Na contramão da leitura de *Candido* e próxima à de *Silviano*, em tópico que será explorado no final deste ensaio, a tessitura fílmica dialoga com o gênero faroeste e o canibaliza; assim como com a ficção científica e certo naturalismo literário brasileiro, exibindo em combinação monstruosa uma potente recuperação da ferocidade e da selvageria cívica perdidas.

As conexões entre linguagens e textos de diferentes naturezas e temporalidades tornam-se possíveis, do ponto de vista da literatura comparada, a partir dos estudos interdisciplinares e das reflexões a respeito da literatura mundo, conforme será desenvolvido a seguir.

4. O artigo “Brasil bárbaro barroco: uma genealogia glocal” foi apresentado pelo professor e crítico Raúl Antelo na Cátedra de Estudos Brasileiros na Universidade de Leiden, na Holanda. O evento ocorreu no ano 2000, na virada do milênio, marcando certas contradições políticas e artísticas que se evidenciam hoje, em ecos de selvageria antecipados pela obra de Rosa e repercutidos por Bueno, segundo a proposta deste ensaio.

5. *BACURAU*: De 2019, o filme foi definido como “ação/suspense/western”, tem 132min. e é uma produção entre Brasil e França. Sinopse: “Num futuro recente, Bacurau, um povoado no sertão de Pernambuco, some misteriosamente do mapa. Quando uma série de assassinatos inexplicáveis começam a acontecer, os moradores da cidade tentam reagir. Mas como se defender de um inimigo desconhecido e implacável?”. Além da direção, tem o roteiro de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Fotografia de Pedro Sotero, Arte de Thales Junqueira e Som de Nicolas Hallet. Música original de Mateus Alves e Tomaz Alves de Souza e Efeitos de Tayce Vale. No elenco, Sonia Braga, Udo Kier, Bárbara Colen, Thomas Aquino, Silvero Pereira, Wilson Rabelo, Carlos Francisco, Karine Teles, Antonio Saboia, Rubens Santos, Luciana Souza, Eduarda Samara, Lia de Itamaracá, Jonny Mars, Alli Willow, James Turpin, Julia Marie Peterson, Charles Hodges, Chris Doubek, Brian Townes, Rodger Rogério, Jr. Black, Zoraide Coletto, Jamila Costa, Ingrid Trigueiro, Edison Silva, Thardelly Lima, Buda Lira, Fabiola Liper, Márcio Fecher, Val Junior, Uirá dos Reis, Valmor do Coco, Suzy Lopes, Clebia Sousa e Danny Barbosa. Consultado em 11/11/2022 e disponível em <https://globofilmes.globo.com/filme/bacurau/>

## Modernismo regionalista surrealista

Sempre que as questões da literatura, por conta da herança da *Formação da Literatura Brasileira*, desembocam no modernismo ou no regionalismo, um dos nomes incontornáveis, conforme já comentei, é o de Guimarães Rosa, cuja obra é adjetivada por Alfredo Bosi como “espantosa” e “de alquimia”, já que “a grande novidade do romance vinha de uma interação profunda no modo de enfrentar a palavra” (BOSI, 1987, p.484, 485). Em Rosa, a temática regionalista é passada por uma codificação formal de feição experimental, que de algum modo se aproxima das pesquisas das vanguardas e permite suas criações dialogarem, por exemplo, com as de James Joyce ou de Jorge Luís Borges. Embora, como já aponte, Santiago considere as experiências dos concretistas mais no sentido de acomodação que de estranhamento, por conta das várias traduções, não se pode negar que o *Grande sertão: veredas* foi uma das mais fortes tentativas de inserção, em meados do século XX, da literatura brasileira no plano da literatura mundo e, para isso, teve uma contribuição importante dos teóricos e poetas concretos.

A noção de literatura mundo, desenvolvida nos estudos comparatistas contemporâneos, é considerada, aqui, basicamente, um modo de ler, inclusivo e reparador. Ao apresentar a figuração de variantes da mesma operação com capa de novidade, bem como ao considerar alguns desvios possíveis em relação às outras denominações – *weltliteratur*, literatura planetária, literatura geral -, talvez seja o termo mais adequado para dar suporte aos estudos em literatura comparada que vão pensar em agrupamentos em rede, em cosmopolitismo planetário e em trânsitos locais e que, ao mesmo tempo, reverte o ponto de vista ao periférico, a partir de um índice incontornável de intradutibilidade, postulado pela pesquisadora Emily Apter e recuperado por Raúl Antelo<sup>6</sup> na mesma chave em que Santiago se move quando aborda a obra-monstro de Guimarães Rosa: “Uma pedra lascada difícil de ser compreendida pela mera visão acrítica do passado pátrio. Intolerável, se lida no seu presente anacrônico. E indigesta, se assimilada espontaneamente pelo leitor

---

6. Em palestra intitulada “Emily Apter: Tradução, transnação, intradução”, em 01/04/2022, no Grupo CNPQ Estudos de Poéticas do Presente: Literatura Comparada na América Latina, Antelo pensa a intradutibilidade em Apter em diálogo com Walter Benjamin: “na tradutibilidade há um núcleo estranho que sempre permanece na linguagem” (1994) e com a psicanálise, a partir na noção de “aturdido” em Lacan (2003), que ao invés de “ilegível” escolhe “atordoado” ou “esgotado” para situar a transferência/tradução no horizonte de um “não dizer”.

compulsivo, ou às pressas, pelo medíocre estudioso das letras nacionais” (SANTIAGO, 2017, p.11).

Afora a condição universal dessa e de outras obras de Rosa, que beiram o mítico e, que, por isso, propiciam uma confluência intercambiável de tempos e de espaços, a pesquisa linguístico-sonora, volta-se para a fala do sertanejo e o transfigura, fugindo das marcas primeiras do exótico e jogando-a para fora do registro local e realista. A habilidade fantástica de manipular as potências narrativas do romance e a mobilidade do autor, sendo um diplomata que conviveu com culturas diferentes em várias partes do planeta, da Alemanha à Colômbia, forjaram as condições de existência do personagem Riobaldo, que pode afirmar sem medo: “O sertão está em toda a parte” (ROSA, 2019, p.8) ou “o sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2019, p.73).

Tendo suas fronteiras distendidas, a obra, que é ao mesmo tempo narrada como uma aventura nordestina, com foco nas façanhas e modos de vida dos jagunços, suporta igualmente uma leitura para fora desse espaço, tomando o mundo, via traduções, e motivando leituras em outros contextos. Considerando, em chave transnacional, que há um “sertão de dentro” passível de existir em toda e qualquer pessoa, - onde se mesclam violência, valentia, vida precária e poucos recursos expressivos -, as sobrevidas do texto cruzam elementos ambivalentes, nos quais ecoa o comentário “viver é muito perigoso” - aquela espécie de repente que atravessa o romance, sendo enunciado de tempos em tempos -, o que acaba por multiplicar a equivocidade: escrever (ou narrar, no caso de Riobaldo) torna-se, também, muito perigoso.

Os perigos de viver e de escrever também podem estar nas projeções fantasmáticas de um mesmo que é outro. Quando, na década de 60, traduzido para o inglês, por James L. Taylor e Harriet de Onis, *Grande sertão: veredas* se torna *The Devil to Pay in the Backlands*, - uma empreitada que apenas recentemente foi retomada, em novas tentativas tradutórias, das quais comentarei a seguir, - e, tornada fábula ou lenda, em dimensão supranacional, vai adquirir outros sentidos, para além dos já estabelecidos termos de relações de formação da narrativa do ponto de vista de dentro - da nação, do homem e do espaço do sertão, ou da obra paralela, ainda que anterior, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, apontada por Santiago como chave de leitura a Antonio Candido, embora em seus termos o crítico ignore a temática da luta, desenvolvida no terceiro capítulo. Para Santiago,

para além dos espaços exteriores, torna-se um problema, em *Grande sertão: veredas*, pensar as questões tensas da masculinidade entre a jagunçagem<sup>7</sup>. Se as personagens de Rosa são ciosas de sua “macheza”, não é diferente o caso da de Bueno: Tio Roseno é brigão e bebedor, sanfoneiro e sem emprego definido. Além disso, é capador de galo.

Voltando às inserções em outras literaturas, o romance de Guimarães Rosa tem inúmeras traduções e retraduições: para o alemão, espanhol, francês, holandês, inglês e italiano. As mais conhecidas são as traduções para o alemão, de Curt Meyer Clason (1964); para o italiano, de Edoardo Bizarri (1976); para o francês, de Jean-Jacques Villiard (1965) e, mais recentemente, de Maryvone Laponge-Pettoreli (1991). Em 2015, anunciou-se uma nova tradução para o inglês, a ser realizada por Alison Entrekin, uma tradutora australiana radicada no Brasil. Em 2016, o professor e tradutor da UFSC Berthold Zilly também apresentou trechos em progresso de nova tradução ao alemão. Assim, a obra se joga, com cada vez mais frequência, para fora do sistema literário nacional e se estabelece no plano da literatura mundo, amplo e disseminador.

Um exemplo da riqueza vocabular e da multiplicidade de sentidos ativadas no corpo do texto e da linguagem, que desafiam as tentativas tradutórias, é a quantidade de termos que o narrador utiliza para dizer - não dizendo - o nome do demônio (que, segundo ele, também não existe). Vale dizer que a listagem se incorporou na cultura popular brasileira, sendo conhecida em outras regiões do Brasil, também apropriada no campo intermediário:

...O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Dubá-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, o Que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos...(p.39)

Em perspectiva tensa, portanto, - sendo e não sendo - é que a dicção rosiana vai assombrar a personagem “meu tio Roseno”, na novela de Wilson Bueno - que mescla o estranhamento intrínseco com o qual a língua

7. Não há espaço, neste ensaio, para explorar as questões do gênero masculino ou do travestismo no *Grande sertão: veredas*, mas considero importante assinalar aqui, pois, ainda que subentendido em *Meu tio Roseno, a cavalo*, em outros livros de Wilson Bueno essa problemática também é sugerida, geralmente em parceria com as escritas em portunhol ou em outras mesclas de línguas. Ver as novelas *Mar Paraguayo* (1992) e *Mascate* (2014), por exemplo.

falada opera no corpo da narrativa, em analogia com o título de um conto, “Meu tio Iaruetê”<sup>8</sup>, de *novas Histórias*, onde a personagem principal devém onça, além de glosar, o sobrenome do autor de *Grande sertão: veredas* – Rosa, como se verá na próxima seção. Some-se a isso a temática das andanças, que obviamente recupera a memória e os movimentos de deslocamento empreendidos no *Grande sertão: veredas* e temos uma novela curta, muito atual, aberta a uma leitura heterotópica e portadora, como em Rosa, de uma marca constitutiva de intradutibilidade.

A conformação que pensa o modernismo rosiano como regionalista surrealista, para me aproximar ainda mais da leitura monstruosa de Santiago, é a contraparte suplementar da condição bárbara barroca apontada por Antelo. Em ambas, a conjugação e tensão entre os planos narrativos remete aos termos do indecível e da diarreia, a respeito da arte brasileira, de Hélio Oiticica, que comentarei na parte final. O importante é, a seguir, abordar mais detidamente *Meu tio Roseno, a cavalo*, a novela de Wilson Bueno, segundo termo desta montagem.

## Presente de trânsitos

Já na configuração do *Grande sertão: veredas*, as fronteiras entre a lírica e a prosa foram intencionalmente abolidas, o que nas avaliações teórico-críticas é um dado recorrentemente destacado, tendo muitos estudos sobre a poeticidade e sobre relações interartísticas na obra. São vários inventários formais que citam os momentos de lirismo do romance e que, em alguns contos, exibem os cruzamentos destas e de outras fronteiras, expandidas ao espaço cultural, questionadoras da norma: as passagens entre o humano e o animal, a lucidez e a loucura, o sono e a vigília, a imanência e a transcendência, o popular e o erudito<sup>9</sup> etc.

8. Haroldo de Campos (1992, p.61), no artigo “A linguagem do Iaruetê” relaciona a personagem rosiana a Joyce e a Pound, situando a prosa do conto no momento em que “incorpora o ‘momento mágico ou da metamorfose’ (...) metamorfose em ato”. Sendo a língua, aos poucos, tomada por expressões onomatopaicas e que remetem ao tupi, a personagem transforma-se em onça - jaguetê - e, para o teórico paulista “acaba, arrastado por sua própria narrativa proteica, transformando-se em onça diante dos olhos de seu interlocutor [e dos leitores]”. (Idem, p.61. Acréscimos meus entre colchetes).

9. Exemplo de estudo a respeito da convivência entre opostos em *Grande sertão: veredas* é o artigo de Katrin H. Rosenfield “O popular e o erudito: Lirismo e reflexão na obra rosiana” (2002).

Em *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), os modos de ultrapassagem definitivamente se consolidam, tornando-se constituintes da narrativa dividida em céus e entrecéus que marcam a passagem do tempo e a distância percorrida. A cavalgada do personagem desde um lugar entre o norte do Paraná (Paranavaí) e o sul do atual Mato Grosso do Sul seguem as coordenadas de um mapa imaginário por onde amor e ódio circulam e as culturas se desterritorializam, nos interstícios de uma literatura menor (Deleuze, 2015) em direção a vários fins, que podem ser lidos em chave simbólica: quer se trate de explorar as tensões políticas do estado nacional ou os impasses da biopolítica, que atingem os corpos não domesticáveis e as questões imigratórias (Pelbart, 2003; Esposito, 2010), quer se trate de narrar, simplesmente, o desejo de encontro amoroso do personagem “Roseno” com a *bugra*, uma mestiça de negro e indígena, chamada “Doroí”. Nessas condições, a narrativa promove uma espécie de negociação impossível, do lado de quem conta e de quem é contado, do ponto de vista da palavra, da sua sobrevivência, diante da guerra e da possibilidade da morte, afetando o destino individual e coletivo e tornando-se o dispositivo fundador do texto.

A visita aos pensamentos e desejos do personagem solitário, um tio que se move à procura do destino, elabora um texto que se desloca em direção ao trágico, alimentado por esperanças e sonhos de felicidade universal ativados no espaço da escritura, também denominada de “fábula” ou “lenda”. Um resumo simples do enredo seria: um homem sai de sua casa e da plantação de milho na zona rural do Paraná ou do sul de Mato Grosso, e vai até a fronteira do Brasil com o Paraguai para encontrar a mulher que espera uma filha sua – que se chamará Andradazil. No caminho, ainda de floresta, encontra um indígena e sua jovem filha, que lhe é ofertada e com a qual passa a noite, abandonando-a em seguida; mais adiante, recupera, em forma de visagens, fantasma de guerras passadas e boitatas; a seguir, briga e se embriaga em um bar na cidade de Araré, confirmando a fama que o antecede; em uma hospedaria, conhece um lobisomem e participa de sua caça, para chegar, por fim, a um cenário que anuncia a violência e a destruição. O final, de certo modo, desmonta todas as passagens - denominadas sete céus -, e reduz a viagem a uma espécie de visita ao inferno.

Na chegada a Ribeirão do Pinhal, aumentam os sinais de desgraça, narrativas se sucedem, de violências gratuitas e coincidências numéri-

cas, visitas de Lobisomem, façanhas do Desdentado, do Encorvado, do Filho do Cão, que afinal se revela um gaúcho de Viamão, morto a pauladas e desvirado em homem à luz do dia. A guerra do Paranaíba também leva de roldão, na mão da soldadesca, a mãe ainda com a filha na barriga, para muito longe dali.

Este pode ser o ponto de vista do narrador, o sobrinho, que nasce bem mais tarde e reconta a viagem do tio muitos anos depois de acontecida. Nada se sabe do seu retorno. Assim, a pequena novela, que também é um relato de viagem temporal, que vai do passado ao futuro; da literatura do presente à literatura moderna - o sertão e as veredas de Guimarães Rosa; do Brasil central à fronteira com o Paraguai e pode ser lida como uma alegoria dos trânsitos da literatura nacional e das relações desiguais, culturalmente registradas em palavras que circulam entre brancos, negros, castelhanos e indígenas, muitas vezes expressas na utilização da mescla entre as línguas e, não raramente, de forma crua, direta e eivada de hostilidades.

Para Santiago (2017), a profusão de elementos dispostos no aberto (AGAMBEN, 2017), que habitam o *Grande sertão: veredas* com a multiplicidade e a variedade dos pequenos animais que se espalham no texto, reverte a visão antropocêntrica do mundo e promove uma espécie de “intoxicação” causada por uma selvageria de significantes: “... não é mata, são florestas” (SANTIAGO, 2017, p.109). Guardadas as devidas proporções, – a novela de Wilson Bueno tem apenas 80 páginas -, as estratégias narrativas de Rosa reverberam em *Meu tio Roseno, a cavalo* como replicação, glosa e recriação.

Na tessitura do texto, entre outros movimentos, há um nome que se expande e inclui outros nomes, uma espécie de declinação de Roseno, em Rosa. Por exemplo, “Roseéno, Ros, Roseveno, Roselno, Rosano” (BUENO, 2000, p.13); “Rosalvo, Roselvo, Rosilvo, Rosevildo” (BUENO, 2000, p.14, 15); “Rosevago, Rosenando, Rosevalgo” (BUENO, 2000, p.18,19); “Rose-ni’irú” (BUENO, 2000 p.50); “Rosenares, Rosereno, Rosevero” (BUENO, 2000, p.71,72, 75); “Rosimeno” (BUENO, 2000, p.80).

Assim recuperados, os jogos de linguagem de Guimarães Rosa são potencializados a partir, inclusive, da mescla linguística entre português, espanhol e guarani e as camadas de saberes se desfazendo permitem que uns personagens vejam mais que outros, ou sintam coisas diferentes, que leiam na paisagem sinais ocultos, decifrem senhas e pro-

duzas inquietações de outros tempos e lugares. Um exemplo disso é o encontro de Rosenaves ou Rosesíris com uma velha senhora indígena, que assume a função de oráculo:

O bronze a velha contou, nota por nota, capciosa, mas é o gosto da guerra que às vezes a boca azeda. A índia sustentava um franzido sobreceño: “Dize temprano a la niña que no guarde miedo a los vientos. El ívitú, senhor, el ívitú...” Que vento índia? Que vento? Ocupada com distribuir os troços sobre o tapete, aí que ela olhou direto no fundo verde dos olhos de nosso tio, aguda, punhal, e mais não disse, por tudo o que o tio reperguntasse, insistente, escabroso – “Que vento, índia? Que vento?” (BUENO, 2000, p.43).

As relações fronteiriças, como mencionei anteriormente, sofrem uma extensão, tanto em Rosa quanto em Bueno, e incluem paisagens e bichos, crenças e tentativas de convivência que, não raramente, resultam em violência e extermínio dos mais frágeis: os animais e os humanos remanescentes de escravos. Os indígenas, sertanejos, as mulheres e as crianças, mesmo as ainda não nascidas. Em uma região sem lugar de fronteiras definidas, sem moeda e sem língua oficial<sup>10</sup>, os indígenas e os bugres são açoitados tanto por brancos quanto por negros, embora a mistura, na figura de Doroí, afro-indígena, retinta e de olhos azuis, se aponte uma tentativa de convivência anterior, já em evidente declínio no tempo narrado.

Roseno, assim como o narrador de Rosa, se nega a acreditar na previsão da velha indígena e tenta justificar a selvageria apelando ao demônio cristão, embora a língua o delate: “A alma humana não nasce ruim; o

10. A região norte do Paraná ou sul do Mato Grosso, onde se desenha o espaço narrativo de *Meu tio Roseno, a cavalo*, durante muitos anos, desde o fim da Grande Guerra do Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai (séc. XIX), até meados do século XX, ou mesmo até construção de Itaipu, quando se assentou, definitivamente acordos bilaterais entre Brasil e Paraguai, foi habitada por sujeitos chamados “vagos”, remanescentes da guerra, que falavam várias e mescladas línguas e intercambiavam moedas e mercadorias livremente. A “guerra” a qual o narrador se refere seria, provavelmente, da década de 40, quando o exército nacional brasileiro expulsou o povo nômade e oficializou as fronteiras do Paraná. Consta no site da Hidrelétrica de Itaipu a seguinte nota: “**Usina Hidrelétrica de Itaipu** (em castelhano: Itaipú, em guarani: Itaipu) é uma hidrelétrica binacional localizada no Rio Paraná, na fronteira entre o Brasil e o Paraguai. A barragem foi construída pelos dois países entre 1975 e 1982. O nome Itaipu foi tirado de uma ilha que existia perto do local de construção. Na família linguística tupi-guarani, o termo significa “pedra na qual a água faz barulho”, através da junção dos termos itá (pedra), i (água) e pu (barulho).” Acesso ao link em 04/11/2022. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Usina\\_Hidrel%C3%A9trica\\_de\\_Itaipu](https://pt.wikipedia.org/wiki/Usina_Hidrel%C3%A9trica_de_Itaipu)



mundo é que torna a gente assim meio bicho, añaretã, añaretãmeguá, as mãos, añaretã, tintas de sangue” (BUENO, 2000, p.61).

A fim de incluir o leitor, ajudando-o a integrar o substrato indígena, o autor fornece, nas páginas finais da novela uma espécie de glossário - o *Elucidário guarani* -, do qual cito alguns exemplos, incluindo termos que estão nas citações:

*Îvítú* – Vento

*Îvítúro* ñ – Vento frio, às vezes maus presságios

*Îvítupí* – Vento calmo, ventinho

*Îvítupîambú* – O rugir do vento, prenúncio de tempestade

*Îvítuvaí* – Vento ruim, às vezes no mesmo sentido de vento frio

*Îvítîmbó* - pó, poeira

*Añá* – entidade má, diabo, demônio (em uma espécie de “tradução cultural” ao catolicismo, como em Guimarães Rosa)

*Añangá* – outro nome do demônio, entidade má

*Añaretã* – inferno, lugar demoníaco

*Añara* ñ - filho do demônio, filho do diabo

*Ãñaretãmeguá* – infernal, coisa infernal (BUENO, 2000, p. 81 e 83).

Uma das características mais marcantes da língua guarani é o uso da perspectiva, que vai acrescentando sufixos e produzindo o efeito de apequenar infinitamente o que nomeia, além da declinação, aplicada, por exemplo à palavra “îvítú” - vento - nos exemplos citados, que muda de sentidos: pode ser frio, calmo, de tempestade ou prenúncio de coisa ruim, organizando os significados em espécies de palavras derivadas. Na topologia da mescla, o guarani, em Bueno, é uma língua trazida do fundo inalcançável dos tempos, que contribui para minar por dentro as certezas linguísticas e perturbar as figurações historiográficas das literaturas nacionais, apoiadas ou no português ou no espanhol/castelhano, as línguas dos primeiros colonizadores.

Tanto os textos de ficção quanto as derivas críticas produzem e assinalam os limites do estado moderno, ao buscarem as marcas da identidade que se pode rastrear no próprio modernismo, desde a Semana de 1922. No entanto, depois da preocupação política salvacionista e datada, de construir as nações modernas, na tentativa de minimizar os efeitos

do naufrágio provocado pela globalização, talvez seja a oportunidade de testar os alcances da teoria de Santiago, que propõe a descolonização e a inserção da linguagem Brasil no mundo, desde um presente que relê o passado e ativa alguns lugares de fundação - que foram, obviamente, formadores, mas que, igualmente, tornaram-se hoje marcas de possibilidade de diálogo com o outro/outros. Conforme a proposta já citada, do filme *Bacurau*, talvez, hoje, só a ferocidade nos una, a partir de uma potência transgressora que seja capaz de abalar os alicerces e produzir outras possibilidades de escrever, ler e compartilhar o habitável.

## A linguagem-Brasil e o monstro que mora em nós

Ao propor uma aplicabilidade da “linguagem Brasil”, Silviano Santiago regressa ao Barroco, à carta de fundação de Pero Vaz de Caminha, ao *Sermão da sexagésima*, do Padre Antonio Vieira. Também revê o romântico *Iracema*, de José de Alencar, o pré-modernista *Triste fim de Polícarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e o modernista *Macunaíma*, de Mário de Andrade, na busca de traços culturais e linguísticos do que se poderia entender como literário antes de 1868. Por outro lado, percebe a perspectiva que ele propõe, da inserção do Brasil na literatura mundo, como um trabalho posterior ao da *Formação da Literatura Brasileira*, elaborado por Antonio Candido, e a adota como marca de passagem a um pensamento de tipo menos centrado e mais cosmopolita, conforme a visão, já nos anos 60 do século XX, do artista plástico Hélio Oiticica, que afirma, em “Brasil diarreira”, a respeito da arte brasileira: “Sou contra qualquer insinuação de um “processo linear”; “a meu ver, os processos são globais” (OITICICA, 1973, p148).

Vale lembrar que, conforme comentado no início deste ensaio, o termo “linguagem Brasil” é de Oitica, retirado por Silviano do artigo “Brasil diarreira”, no qual o artista pretende, com certa urgência, escapar das amarras do localismo:

A pressa em criar (dar uma posição) num contexto universal a esta linguagem-Brasil, é a vontade de situar um problema que se alienaria, fosse ele “local” (problemas locais não significam nada se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal; são irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais, o que não quer dizer que os

exclua, pelo contrário) – a urgência dessa “colocação de valores” num contexto universal, é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma “saída” para o problema brasileiro (OITICICA, 1973, p.148).

É do confronto entre o local e o global, portanto, que, para o artista plástico, deve partir toda a reflexão que pretenda dar conta de um “surrealismo brasileiro” (OITICICA, 1973, p.147), a ser trazido à luz não mais nos limites do nacional, mas em cena expandida e de alcance mundial. A proposta de Santiago, trabalhando em composição que pressupõe a abordagem crítica permanente articulada aos desafios de uma arte e uma literatura experimentais, desenhada na sobreposição Candido-Oiticica-Derrida, vai gerar questões teóricas mais amplas e complexas. Cito mais uma vez Oiticica:

É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; - envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos; paternalismos; etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão (OITICICA, 1973, p. 150).

Por tentar discutir hoje os problemas e a crítica que envolvem a literatura brasileira modernista, do ponto de vista do surrealismo, resgatando, alegoricamente, da dicção roseana uma palavra- desleí - é que me aproprio da “linguagem Brasil” de Silviano Santiago para pensar o contemporâneo, na entrevista citada no início deste ensaio, naquilo que o teórico aponta, em forma de perguntas e aponta como tarefa:

Como é que você insere essa “linguagem Brasil” sobre indianismo no mundo? E a questão negra? A questão diaspórica? Essa é a grande questão do século 21, a questão da diáspora.

E não estamos falando “isso é parte da nossa formação”, porque hoje já está claro que “isso é parte da nossa formação”. E ponto. Agora, o que nos interessa é olhar como o jogo acontece (SANTIAGO. Site UFMG, 10/03/2015).

Atendendo ao desafio, entendo que ao circular entre o épico e o mítico, o português, o guarani e o espanhol, a novela *Meu tio Roseno, a cavalo*, de Wilson Bueno, responde, de algum modo, essas perguntas e configura uma “linguagem Brasil” desconhecida até mesmo dos próprios brasileiros, que se aproxima do contemporâneo e que precisa entrar no jogo da literatura mundo.

## Ferocidade

Para encerrar, retorno ao “monstro de Rosa”, denominação de Silviano Santiago para o *Grande Sertão: Veredas*, em seu ensaio de 2017, citando uma passagem importante, que ironiza e localiza o romance na contramão dos esforços de domesticação da selvageria:

O monstro de Guimarães Rosa nada tem a ver com o singelo, doce e nostálgico balanço da bossa-nova que, tão *cool* quanto o jazz moderno que o adjetivo inglês tão bem qualifica, assalta as estações de rádio e o mercado fonográfico das capitais em busca de um mercado internacional adocicado pelo bem-estar alcançado no pós-guerra pelas sociedades do Primeiro Mundo. Para as imaginações ilustradas e bem pensantes, *Grande sertão; veredas* é ácido, corrosivo e principalmente intempestivo. Ao se distanciar “do barquinho a deslizar no macio azul do mar (Roberto Menescal), dispensa todo e qualquer antídoto contra os absurdos retóricos de que se faz campeão absoluto na avara e impecável língua gramatical de Camões, de Machado de Assis e de Graciliano Ramos (SANTIAGO, 2017, p.23).

Na outra face, ainda oculta ou pouco estudada, seguindo ao trote com o personagem do tio, é no contraste entre mundos que já não se conectam que, na novela de Wilson Bueno, o narrador toma a palavra e, desde o início, assume a potência do incerto e da mescla, entre a apreensão e o desejo:

O dia em que meu tio Roseno montou o zaino Brioso e tocou de volta para Ribeirão do Pinhal, ainda não era o dia em que eu nasci, aquele treze de março de mil novecentos e quarenta e nove, e nem havia chegado a hora da quinta tentativa da mulher, Doroí, de dar á luz um filho que legitimasse o entranhado amor que nutria, bugra esquizada e de olhos azuis, por este meu tio tocador de sanfona e capadeiro de galo, aquele tempo antes da Guerra do Paranaíba. / E aí então que foi o primeiro céu – o meu tio Roseno, também Roseéno, Ros, Roseveno, Roselno, o meu tio Rosano, distante cinquenta léguas e meia de Ribeirão do Pinhal, e a menos de um quilômetro do rancho que acabara de deixar no entroncamento do Breu com o Laranjinha, para lá de Guairá, onde, com o negro chucro Tionzim, cultivava uma roça de milho, extenso maizal, aí então que foi o primeiro céu. Veio vindo assim nem que o ouro desmaiado de um baio, a luz do sol que se põe numa vertigem de entardecer fulvo, longe as montanhas azuis. Roseno, meu tio, a primeira coisa que pensou, a trote lento na quase maciez do zaino, foi num segredo: o da cigana que lhe dissera, com rude presteza, e cru mistério, que desta vez, Doroí ia lhe dar um filho, uma filha, por ser mais certo, e que chegasse a tempo para batizar a menina com o nome de Andradazil. Andando baixo este primeiro céu, meu tio Roseno, dizia repetidas vezes o nome. Andradazil, Andradazil, escandindo-o ao trote calmo do zaino, para gravá-lo melhor. Andradazil. Nome esquisito, e necessário, segundo a cigana, para que Andradazil forjasse no barro daqueles ermos sua índole de cão. Isto a cigana não disse mas era como se dissesse, do modo e jeito como decifrava meu tio Roseno aquela profecia, agora que rumo a Ribeirão do Pinhal, e a Doroí, seu amor bugro retinto, ao manso dos olhos dela, azul, pudesse segurar nos seus braços de homem aquele toco de gente marcado para crivar de bala toda a guerra do Paranaíba, muitos anos depois deste céu que ora embala e sossega, melhor ainda agora ao trote ronceiro de Brioso, cavalinho bom, comprado na feira de Araré, um dia de cachaça, sanfona e capação de galo, um dia adventício. Desnecessário pressa – só daqui a cinquenta léguas e meia é Ribeirão do Pinhal. Não longe o Aquidaban-nigui, ouro barro, memorioso, que passa na beira do túmulo de López, proximidades do rancho de

um compadre Diegue, tapera ornada de flor, no país do Paraguai (BUENO, 2000, p.13-14)

Aqui também o deslocamento recupera uma instância do improvável, seja nas marcas da existência de um povo mestiço, nas zonas em que as fronteiras marcadas não definem a nacionalidade, seja no recurso a um vocabulário escorregadio, quando as palavras não são estáveis e se multiplicam, híbridas e imprecisas, entre as línguas.

Apoiada em lendas indígenas, em relatos da Grande Guerra - a Guerra do Brasil, da Argentina e do Uruguai contra a jovem república do Paraguai, do final do século XIX - e, por tabela, a guerra de Canudos e o Cangaço de Rosa - a guerra do Contestado, a luta para expulsar os argentinos e paraguaios do território, dito nacional, e a criação do Território Federal de Iguaçu, no Paraná, e Território de Ponta Porã, em Mato Grosso (atualmente do Sul), em 1943, ano da viagem do personagem Roseno - essa visada narrativa em deslocamento para o interior, a fronteira seca, onde o Brasil se encontra com os países de língua espanhola, onde se encontram os remanescentes de quilombos, os ciganos e os índios guaranis, resgata uma dicção selvagem que sempre fez parte da literatura brasileira, desde os tempos da colônia, passando pela cena modernista-regionalista e constituindo o “surrealismo brasileiro” em que a *glocalidade* do monstro nos joga na conexão bárbara barroca que, vale dizer, é indomável.

Na resistência à acomodação, os seres, os povos e as culturas perecem, avessos às propostas oficiais de civilização - diga-se “domesticação” de corpos e culturas alheios às premissas dos estados modernos - de uma suposta barbárie. A literatura nos seduz por trazer o que foi recalcado de volta, em dimensão anacrônica, assombrando e reinventando, na língua e no espaço, outras possibilidades de dizer, de habitar o nosso tempo e de fazer circular as pulsões do inconsciente literário, que precisam ser levadas em conta no trabalho crítico, sobretudo nas propostas cosmopolitas de trabalhar em campo expandido.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O Aberto**. O homem e o animal. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes de; CAPELA, Carlos Eduardo S. (Orgs.) **Ruino-logias**. Ensaios sobre destroços do presente. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016.

ANTELO, Raúl. Palestra “Emily Apter: Tradução, transnação, intradução”. Reunião virtual Grupo CNPQ Estudos de Poéticas do Presente: Literatura Comparada na América Latina. Consultado em 01/04/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D-MAuELLY2c>.

**Brasil bárbaro barroco: uma genealogia glocal.** Cátedra de Estudos Brasileiros: Universidade de Leiden, 2000.

APTER, Emily. **The Translation Zone.** A New Comparative Literature. United Kingdom: Princeton University Press, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas.** Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. **Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1987.

BUENO, Wilson. **Meu tio Roseno, a cavalo.** São Paulo: 34, 2000.

**Mar Paraguayo.** São Paulo: Iluminuras, 1992.

**Mascate.** Ponta Porã: Yiyi Jambo: 2014.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: Campanha de Canudos (1902).** São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles e GUETTARI, Félix. **Kafka, por uma literatura menor.** Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

**Entrevista com Silviano Santiago.** A literatura Brasileira à luz do pós colonialismo. Folha de S. Paulo. Ilustríssima. 2014. Acesso: 07/11/2022. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1511606-a-literatura-brasileira-a-luz-do-pos-colonialismo.shtml>

ESPÓSITO, Roberto. **Bios.** Biopolítica e Filosofia. Lisboa: Ed. 70, 2010.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes: 2002.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar / Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia.** Trad. Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GALVÃO, Walnice. **As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

LACAN, Jacques. **Outros escritos.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

NUNES, Benedito. **Crivo de papel.** São Paulo: Ática, 1998.

OITICICA, Hélio. “Brasil diarreia”. In. **Arte Brasileira hoje.** Org. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. P. 147-151.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital.** Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2013.

RIBEIRO, Ewerton Martins. Silviano Santiago: A literatura brasileira precisa superar o paradigma da formação e entrar no da inserção. Entrevista com Silviano Santiago. UFMG. 2015. Acessado em 07/11/2022. Disponível: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/037483.shtml>.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** (1956) São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSENFELD, Katrin H. O popular e o erudito: Lirismo e reflexão na obra rosiana. In. **Scripta.** Vol.5, no.10, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da Ferocidade**. Ensaio sobre “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2017.

**Nas Malhas da Letra**. Ensaaios. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.

A Ameaça do lobisomem. In. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Vol.4, N.4, 1998. P. 31-44.

**O Cosmopolitismo do pobre**. Crítica Literária e Crítica Cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

(Org.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.



## Bicentenário da Semana de Arte Moderna dos excluídos

*Regina Aparecida Kosi dos Santos*

Meu nome é Regina Aparecida Kosi dos Santos<sup>1</sup>, sou aluna do Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa e licenciada em História pela mesma instituição. Sou da etnia Kaingang, da aldeia indígena de Faxinal, pertencente ao município de Cândido de Abreu, estado do Paraná, que é a comunidade onde eu nasci. Sou casada com um indígena da etnia Guarani Mbyá. Para mim é uma honra estar casada com ele, pois aprendo muito com a sua etnia, assim como ele aprende com a minha.

Gostaria de dizer que falo<sup>2</sup> diretamente da minha comunidade indígena, por isso o alto-falante está ligado e estão anunciando que está chegando o dia do indígena. Estou na casa do meu pai, por causa do sinal de Internet e ele tem um pequeno bar, por isso é um lugar muito movimentado, o que nos faz olhar para os lados. Além disso, temos nosso filho Miquéias, que é outro integrante do PPGEL, e precisamos sempre ficar de olho nele.

Somos os primeiros indígenas alunos do PPGEL e da pós-graduação de toda a UEPG e, para nós, isso foi uma luta muito grande. Como o tema da nossa mesa é “Bicentenário da Semana de Arte Moderna”, eu dou o seguinte título para essa minha fala: trata-se do “Bicentenário da Semana de Arte Moderna dos excluídos”.

No mestrado, eu já fui excluída, já na entrada, em pleno século XXI, em 2019, 2020. Nós, indígenas, já fomos excluídos desde o início e isso é algo que nos toca muito. Por essa razão, quando falo da situação dos indígenas nas palestras que ministro sempre acabo chorando por tudo que

---

1. Este texto é fruto de minha participação na mesa-redonda intitulada *A Semana de Arte Moderna de 22 e o contraponto indígena*, ocorrida no V SEMINÁRIO DE TESES E DISSERTAÇÕES –SETEDI promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

2. Em respeito à importância que a oralidade tem para os povos indígenas, este texto é um registro escrito fruto de adaptação da transcrição da fala, a qual conserva algumas referências utilizadas pela autora em sua fala, de modo que os leitores podem ter noção de como se deu a discussão oral.

já passamos. Então se hoje eu ainda sinto isso na pele, imagine como não se sentiam nossos antepassados.

Nós somos excluídos desde 1500. Muitas vezes olham para nós, indígenas, e acham que estamos bem, mas a verdade é que muitos nem sabem da nossa existência. Para nós, é difícil falar da cultura indígena, porque somos excluídos desde 1500. Não excluídos somente na universidade ou na história do Brasil. No nosso dia a dia, sentimos na pele essa exclusão.

Vou trazer um exemplo da nossa vida cotidiana, do que passamos na comunidade em relação à exclusão indígena da sociedade brasileira. No Paraná, há o programa Leite das crianças (PLC), que “é um auxiliar no combate à desnutrição infantil, por meio da distribuição gratuita e diária de um litro de leite a crianças de seis a 36 meses, pertencentes a famílias cuja renda por pessoa não ultrapasse meio salário-mínimo regional”. Há três meses, quando nosso filho Miquéias completou 6 meses, eu fiz o cadastro dele no programa. Aqui perto, há uma comunidade não-indígena, que faz divisa com a nossa, que se chama Barrancão, onde fazem a entrega de leite dentro desse programa. Segundo a prefeitura, nós, indígenas, teríamos que nos deslocar da comunidade até esse local para receber o leite. Alguns indígenas reclamaram dessa determinação, porque o carro da entrega passa pela comunidade indígena, que fica ao lado da BR, e segue para a comunidade não-indígena, razão pela qual, argumentamos, não faz sentido nos deslocarmos ao Barrancão para receber o leite. Já que eles passam pela comunidade indígena, eles poderiam fazer a entrega do leite primeiramente na comunidade indígena e então seguir ao Barrancão. A solicitação inicialmente foi aceita, o motorista entregou o leite por 1 semana, mas depois desistiu. Por que ele desistiu de fazer as entregas? De todo o leite que é entregue, a maioria é para as mães indígenas. Da comunidade não-indígena, são apenas 3 ou 4 mães. Mesmo assim o motorista achou por bem parar de fazer as entregas.

Por que eles nos olham desse jeito? Eu vejo a exclusão já na entrega do leite. Pode ser que o restante da comunidade não veja, mas eu tenho visto e é muito triste para a comunidade.

Há também dentro da comunidade indígena a exclusão nos auxílios-maternidade. As mães que ganham seus bebês têm direito de receber o auxílio maternidade, tanto é que eu recebi. Mas a Funai não aparece na comunidade indígena para verificar se alguém necessita de algo, então

posso dizer que estamos abandonados, nos viramos como podemos para pleitear auxílios-maternidade, aposentadorias e outros benefícios.

Todas as mães que necessitam do auxílio-maternidade, precisam contratar um advogado. Ele aparece aqui toda semana para dar entrada nos auxílios e cobra entre R\$1.200,00 e R\$1.300,00 pelo serviço. Onde está a exclusão aqui? A Funai poderia colocar alguém para nos orientar, nos ensinar o caminho, nos orientando, mas isso não acontece. É por esse motivo que as mães indígenas precisam contratar advogados para poder conseguir aquilo que é direito delas, mas esse direito é tirado delas na hora do recebimento do benefício, porque quando recebem precisam pagar o advogado.

Esses são alguns dos exemplos de exclusão dos indígenas no Brasil, não somente na universidade ou na história do Brasil, mas dentro das comunidades, na cidade, a começar da forma como nos olham. Muitas vezes as pessoas não nos falam nada, mas seu olhar já denota a exclusão, porque a pessoa não te aceita. Há locais em que os indígenas não são aceitos. As pessoas não nos falam isso diretamente, mas nós vemos o desprezo que têm por nós no rosto delas. Temos visto isso todos os dias, estando na cidade ou na comunidade indígena. A forma como nós, indígenas, somos tratados, a exclusão e o desprezo são visíveis.

E quando se fala em exclusão, eu imediatamente penso nos livros didáticos, pois esse é o meu trabalho de dissertação: a exclusão dos indígenas dentro dos livros didáticos. Onde está a história indígena? Como ela é contada? Muitas vezes, a história indígena é contada por outra pessoa e não pelo indígena. Alguém elabora o livro didático, coloca dentro dele o que acham que é o melhor para nós, colocam a melhor história contada na perspectiva dessas pessoas não indígenas. Ao analisar os livros, eu cheguei à conclusão de que a exclusão não está somente dentro desse material, mas no nosso dia a dia.

Gostaria de falar sobre o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), que foi um sistema colocado para proteção dos indígenas. Eu me pergunto: proteger os indígenas do quê? Por que proteger os indígenas? Porque, na visão do não-indígena, não éramos capazes de falar por nós mesmos, não tínhamos voz. Éramos considerados pessoas desvalorizadas e sem voz, de modo que não poderíamos falar. Por isso deveria haver um outro grupo que pudesse falar por nós, que falasse aquilo que seria melhor para nós, na visão deles. Essa era a função do SPI.

Como o SPI estava integrado nas comunidades? Seu objetivo era integrar os indígenas à “nação brasileira”. E por que falar do SPI? E por que falar da tutela dos indígenas? Para que todos vejam que fomos excluídos desde ali, nós não tínhamos voz, não tínhamos o poder de falar e éramos considerados menores de idade, como se nós não soubéssemos agir por nós mesmos. Nós não podíamos definir o que fosse bom para nossa comunidade ou, melhor, para nossos filhos. Havia um outro grupo que falava por nós.

No Estatuto do Índio, Lei Nº 6.001, DE 19 DE DEZEMBRO DE 1973, se afirma que o propósito do SPI era preservar nossa cultura e nos integrar à sociedade. Isso quer dizer que, até agora, nós não estamos integrados à história do Brasil e às comunidades não-indígenas. Na visão dos não-indígenas, primeiramente nós devíamos ser ensinados, pois até então éramos considerados animais. Quem estudou história aprendeu que os indígenas não tinham alma; na visão dessas pessoas, não sei se hoje já temos. Éramos considerados sem alma, sem cultura e não estávamos aptos a estar dentro de uma outra comunidade não-indígena.

Nós não poderíamos fazer parte da nação brasileira, porque éramos considerados crianças. Tudo isso está no Estatuto do Índio, que afirma que éramos relativamente incapazes de realizar certos atos ou exercê-los. Aos olhos SPI, que foi extinto em 1967 e deu lugar à Funai, não tínhamos capacidade de exercer funções. Na minha opinião, o que mudou foi apenas o nome, de SPI para Funai, já que os integrantes do grupo continuaram os mesmos. Por que, então, o SPI foi extinto? Porque fez coisas terríveis aos povos indígenas, mesmo que, em tese, se tratasse de um órgão de proteção. Algumas pessoas achavam que o SPI era um órgão bom para as comunidades indígenas e outros o viam como não cumpridor de suas funções. O SPI não fazia nada em prol dos indígenas, somente o que trouxesse benefícios ao Governo Federal.

O Brasil e a nação brasileira queriam que os povos indígenas aprendessem a falar o português. E quando se fala em ensinar a língua portuguesa nas comunidades indígenas, isso é algo que me parte o coração. Passou a ser proibido, dentro das Terras Indígenas, falar nossas línguas maternas, o Kaingang, Guarani e as línguas de outras etnias. Passamos a ser obrigados a falar o português. Por que fomos obrigados a falar português? Para que um dia – eu digo “um dia” porque acho que ainda não

fazemos parte da sociedade – pudéssemos integrar e fazer parte da nação brasileira.

Por isso, deixo uma pergunta para reflexão de todos: quando iremos efetivamente integrar a sociedade brasileira? Quando seremos considerados capazes de fazer algo por nós mesmos? Ainda somos vistos como piada, como um teatro ou algo que faz as pessoas rirem. Até nos carnavais nossas pinturas e cocares são vistos como fantasia. Vejo que, até hoje, em 2022, nós, indígenas, não fazemos parte da nação, mas somos vistos como fantasias do governo e da nação brasileira. Quando se fala das histórias indígenas, como Kamé, Kairu e dos mitos de criação dos povos indígenas, é como se estivéssemos contando uma historinha. É como se entrássemos dentro de uma sala de aula e contássemos apenas uma história, que seria fantasiada pelo branco. Na visão dele, é isso que somos. No entanto, para nós, Kaingang, as histórias indígenas, principalmente Kaimé e o Kairu, são algo verdadeiro. Não é algo que deve ser contado como uma história ou algo que nunca existiu. Elas existem até hoje ou não seguiríamos contando sobre elas.

Deixo registrada a minha fala: é dessa forma que a nação brasileira tem visto cada um de nós, indígenas. Ainda não me sinto uma pessoa integrada à nação brasileira, porque aonde eu for ou estiver, vejo o desprezo estampado na cara das pessoas e na forma pela qual sou vista. Isso significa que ainda não faço parte e nem sou vista como integrante da nação brasileira.

Ainda há muitas coisas a serem ditas, quando falamos de indígenas excluídos. Não somente em relação ao “Bicentenário da Semana da Arte Moderna”, mas de todos os eventos dos quais não fizemos parte.

## Semana de 22 e exclusão dos povos indígenas

*Alexandre Kuaray de Quadros*

Meu nome é Alexandre Kuaray de Quadros<sup>1</sup>, sou da etnia Guarani Mbyá, natural da terra indígena Rio das Cobras, no município de Laranjeiras do Sul, no Paraná, mas atualmente moro na aldeia Faxinal, junto com minha esposa, Regina, na aldeia dos Kaingang, situada em Cândido de Abreu, no mesmo estado.

Eu inicio minha fala<sup>2</sup> comentando um pouco sobre a data de comemoração do “Bicentenário da Semana de Arte Moderna”. No Brasil, a história indígena é contada somente pelos europeus, tal como vemos retratado nos livros didáticos. Os livros didáticos presentes na escola e também as literaturas que estudamos na maioria das vezes não são escritas por brasileiros, mas por pessoas de outros países e até continentes, os quais são apenas traduzidos para o português.

Por isso me pergunto: onde está a verdadeira cultura indígena? Quando iremos entrar na fila para sermos reconhecidos como brasileiros por todo mundo? Até hoje não somos reconhecidos. Inclusive, nesse exato momento, nós, indígenas, estamos correndo atrás de reconhecimento. Estamos tentando mostrar nossas verdadeiras raízes e culturas e quem está escrevendo textos, livros e obras sobre indígenas não são os indígenas.

Quem poderia escrever essas obras? Somos nós, Kaingang e Guarani, mas não é isso o que acontece. É muito importante mostrar a cultura indígena, pois é fato que ela está sendo excluída. Estamos tentando mostrá-la e colocar nossas raízes e identidades no palco, para que todos possam ver.

---

1. Este texto é fruto de minha participação na mesa-redonda intitulada *A Semana de Arte Moderna de 22 e o contraponto indígena*, ocorrida no V SEMINÁRIO DE TESES E DISSERTAÇÕES – SETEDI promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

2. Em respeito à importância que a oralidade tem para os povos indígenas, este texto é um registro escrito fruto de adaptação da transcrição da minha fala, a qual conserva algumas referências utilizadas por mim, de modo que os leitores podem ter noção de como se deu a discussão oral.

Quando nós colocamos nossas culturas no palco, as pessoas se surpreendem ao descobrirem que aquilo pudesse existir. Mas elas já existiam antes da invasão do Brasil, pois aqui não existia cultura branca.

Antes de 1500, não era Pedro Álvares Cabral que habitava em nossa terra, mas os milhares de povos indígenas. Tanto é que portugueses, quando chegaram ao território, achavam que estavam chegando nas Índias, por esse motivo nos chamaram de índios.

Naquela época, quando eles chegaram aqui em nosso território, já havia diferenças, tanto é que o tema do meu trabalho é sobre racismo contra os indígenas. Nesse primeiro contato, já houve os primeiros preconceitos e racismos contra os indígenas. Os colonizadores perceberam diferenças entre os seus modos de vestimenta, de vivência, de fala e os nossos, assim como diferenças culturais entre eles e nós e foi aí que a exclusão começou e infelizmente continua sendo assim.

Aqui na região em que moro, eu percebo isso. Quando chego em um estabelecimento comercial e há pessoas não-indígenas conversando sobre determinado assunto, eles simplesmente param de falar e mudam de assunto quando eu me aproximo. Nós sentimos isso na pele.

Eu, como professor de geografia, sinto a exclusão dentro da sala de aula, pelos alunos. Na graduação, me senti excluído pelos professores que me diziam que eu deveria voltar para o Ensino Médio, fazer alguns cursos e depois voltar para terminar a graduação.

Imagina ouvir tais palavras dos próprios professores. Como eu poderia lutar e me defender? Naquela época, em que sofri racismo e passei por discriminação, eu não tinha poder para me defender. Eu dava razão a eles e dizia para mim mesmo que deveria voltar atrás e começar tudo de novo, para depois terminar a graduação. Mas com o passar do tempo, pensei melhor e resolvi que não iria fazer isso.

Com que cara eu chegaria na comunidade? O que eu diria às pessoas? Que eu não conseguiria enfrentar os desafios lá fora?

Nós, indígenas, somos indígenas com orgulho em qualquer onde colocarmos nossos pés, seja na praia, na cidade, no restaurante. Podemos usar terno e gravata. Isso não fará com que sejamos menos indígenas.

Cada indígena sente isso e nós carregamos as nossas raízes e identidade cultural desde que nós conhecemos a realidade da cultura brasileira. A verdadeira história do Brasil começa a partir da cultura indígena,

porque a demografia brasileira começou a partir dos povos indígenas. E hoje, quando falamos de geografia nas palestras que realizamos em escolas, eu comento muito sobre isso. Quando se fala em demografia brasileira, ou seja, no número de habitantes brasileiros, fala-se somente de habitantes, não de quando começou a demografia.

Em nossas palestras, eu e Regina comentamos muito sobre isso nas escolas: não se pode pensar que a demografia, quando se fala de sociedade cultural no Brasil, que ela tenha começado em 1500. Não começou em 1500, começou muito antes. Porque aqui já existia demografia dos povos indígenas.

Hoje temos 225 línguas e 305 culturas diferentes. Parece muito, mas é muito pouco para nós. Nós achamos que somos muito pouco, somos poucos, pois éramos muito mais há 520 anos. Mas o governo acha que ainda há muitos indígenas no Brasil.

Nós fomos massacrados pelo racismo e pelo preconceito. Em 2020 e 2021, houve a pandemia de Coronavírus e continuamos enfrentando a epidemia de racismo contra nós. Mas continuaremos lutando para que nossa cultura possa ser reconhecida.

Eu auxilio uma professora em um projeto de inclusão de alunos indígenas nas escolas públicas e eu penso muito sobre essa inclusão. O que realmente é isso? É o reconhecimento, dentro da escola, da sociedade indígena? Ou é inclusão de conteúdos somente para dizer que a cultura indígena está sendo incluída nas escolas públicas? Inclusão de que, realmente? Para nós, essa luta é muito triste, porque estamos correndo atrás de reconquistar um espaço que um dia já foi nosso. Estamos correndo atrás de nossos direitos, do nosso espaço nas escolas e nas universidades, espaço que é nosso, mas foi tomado completamente de nós um dia.



# 100 anos de Semana de Arte Moderna de 22: lembrança pálida de nossa arte ancestral<sup>1</sup>

*Álvaro Franco da Fonseca Jr.*

## Introdução

Este texto, a respeito da Semana de Arte Moderna de 1922, contém algumas reflexões sobre o Modernismo como conteúdo curricular da formação de Artes enquanto conteúdo das aulas de Artes nas escolas públicas a partir de minha própria formação e práxis em várias escolas a que tive acesso como professor sob uma visão decolonial. Minhas reflexões percorrem um caminho de crítica ao colonialismo, o que se inicia em meu aprendizado familiar de mãe paraguaia falante guarani e pai pardo paraense que me fez experimentar a latinidade de forma intensa. Essa experiência de criação se transforma em meu aprimoramento técnico de minha formação profissional, e vem sendo lapidado com as pesquisas e produções realizadas como integrante fundador do Coletivo de Estudos e Ações Indígenas (CEAI), em meu trabalho como professor e culminando com as pesquisas sobre a Arte Contemporânea Indígena, que está sendo desenvolvida no Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no Paraná.

## Questionamentos ao modernismo sob uma ótica decolonial

A Semana de Arte Moderna de 22 está impregnada de questões a serem pesquisadas sob um olhar contemporâneo, que reflita sobre o pensamento hegemônico da elite da época no tocante às apropriações ancestrais culturais de povos invisibilizados, romantizados e estereotipados. Devido às referências da minha ancestralidade, de meu convívio

---

1. Orientação: Prof. Dr. Ligia Paula Couto. Ano de ingresso e conclusão do mestrado/ doutorado: 2021 - 2023.

e aprendizado que afortunadamente tive e ainda tenho com várias etnias indígenas, com amigos e posso dizer também como parentes, percebo na práxis de minha profissão de professor de Artes, uma enorme lacuna sobre o espaço dado ao indígena quando trabalho a arte brasileira dos anos 20, do século XX, estando essa época salpicada de uma retórica das vanguardas europeias.

Para começar, a Semana de Arte Moderna de 22 está para a formação do professor de Artes assim como o cálculo para a formação do engenheiro, faz parte de um fator *sine qua non* de seu currículo; considerada e ratificada como um símbolo de criatividade e rebeldia, de nacionalismo e valorização de nossas raízes. Esse evento *sui generis*, com essas representações básicas, foi propagado, revisado e reavaliado nos anos seguintes sob intensa cobertura jornalística e estudos na área da literatura e crítica literária.

Nós, professores de Artes, como bons reprodutores da mística de que a Semana de Arte Moderna de 22 foi e é **símbolo de criatividade e rebeldia, de nacionalismo e valorização de nossas raízes**, tratamos de alimentá-la sempre que seja este nosso tema momentâneo. As inúmeras releituras do quadro *O Abaporu*, de Tarsila do Amaral, por exemplo, multiplicam-se em atos quase devocionais, transformam as paredes das escolas em mosaicos coloridos de pés e mãos enormes com a cabeça pequena apresentada como fazendo alusão ao trabalhador braçal brasileiro. As releituras em suas melhores versões são estilizações com intervenções atualizadas das mais variadas; as piores: xerox em preto e branco somente o contorno para serem pintadas. Essas releituras são materiais utilizados inclusive por alguns artistas atuais, como Romero Britto por exemplo, porém, diferente dos moldes escolares, são extremamente monetizadas.

No entanto, passados 100 anos desse grande evento, aprendemos a analisar alguns aspectos que anteriormente, como professores de Artes, não nos era possível, pois ainda não havíamos tido amparo nos questionamentos e fundamentações teóricas decoloniais como as de Anibal Quijano (2005), capazes de criar solo fértil para contrapontos.

Um dos primeiros questionamentos lançados aos ideais da Semana de Arte Moderna de 22 reside sobre o cunho nacionalista de um Brasil dissociado da realidade dos brasileiros, mesmo tendo sido usados temas das periferias, dos interiores e dos trabalhadores. Segundo José de Paula Ramos Jr. (2018, p. 98), professor do Departamento de Jornalismo e

Editoração da ECA-USP, cita Mário de Andrade em seu ensaio de 1942, o qual reconhece o caráter aristocrático do evento de 22 “Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito”.

Quanto à temática indígena, nos voltamos às críticas que estão sendo tecidas por artistas indígenas contemporâneos. Um deles é o artista plástico indígena Denilson Baniwa que, em evento organizado pela Pinacoteca de São Paulo “1922: modernismos em debate, | Mesas 11 e 12, Artes indígenas: apropriação e apagamento”, explica:

(...) O problema é que é impossível aprender a arar lendo livros? Enquanto os artistas indígenas de agora se propõem a caminhar num êxodo por escolha própria em busca de conhecer o mundo branco ocidental, o contrário não parece ser verdade. Os brancos não se preocupam em aprender a arar pegando em ferramentas ou tocando a terra, preocupam-se em aprender a arar tocando em livros geralmente livros escritos por outros brancos e não livros escritos por indígenas. Então, como é possível pensar numa arte brasileira que bebe o sangue indígena, se esses artistas brancos nunca foram a uma aldeia ou nunca viveram uma experiência indígena (...) (BANIWA, 2021).

Ainda, no mesmo evento, Denilson Baniwa trata sobre seu quadro em que a cabeça de Mário de Andrade está posta em um cesto indígena. E comenta:



mais do que a cabeça do Mário decapitada e colocada num cesto indígena, ele é uma oferta a todos os artistas indígenas, que devorem o cérebro do Mário, do Oswald e dos modernistas porque de lá pode sair algo muito incrível. Porque parece que foram iniciados, não são gente como nós, mas parece que foram iniciados. E se eles construíram uma coisa e colocaram nossos nomes, é possível que a gente consiga um processo de reverter algumas dessas narrativas (BANIWA, 2021).

A arte indígena contemporânea nos dá o norte para a reantropofagia, conceito apresentado por Denilson Baniwa, da experiência, da permanência do indígena e da sua arte anterior à brasilidade e posterior ao Modernismo. Nos mostra a consequência da falta, da invisibilidade do corpo e da voz indígena.

Em minha percepção, nesses muitos Brasis que se alastram por este solo, o Brasil branco vem a fórceps modificando o entendimento da história a seu interesse, atrás de uma eliminação ou fagocitose total, esquecendo-se do adágio popular “enquanto tem bambu tem flecha” a resistência permanece cada vez mais entranhada no seio intelectualidade branca que dentro das universidades.

Sem dúvidas, a Semana de Arte Moderna de 1922 foi um rolo compressor no academicismo, ela se transformou num verdadeiro marco histórico artístico brasileiro posicionando a arte moderna no país. Aglutinou em um momento de inspiração não só artistas de várias linguagens, mas também, imprensa, intelectuais, políticos, críticos de arte e grande público. Foi o que deu pra ser em um ambiente afrancesado nos modos e nos comentários da burguesia brasileira.

Segundo extensa pesquisa realizada por Thaís Chang Waldman, em sua dissertação de mestrado “Moderno Bandeirante: Paulo Prado entre espaços e tradições”, ela demonstra todo o poder de influência da oligarquia cafeeira paulista. Apoiados pelo partido político republicano, defensor de ideais dos bandeirantes, **e de René Thiollier**, um dos mecenas do evento que alugou de seu próprio bolso o teatro municipal de São Paulo, o evento de 22 havia de decolar com o frenesi causado pelas primeiras críticas negativas como as de Monteiro Lobato e manifestações ainda mais furiosas com tomatadas em Oswald de Andrade (fato que fora suspeito de fraude segundo boatos no meio acadêmico, pois ele teria pago estudantes da escola de Direito da USP para gerar a polêmica).

Penso que apesar da importância artística de tal evento para a história da arte brasileira, considerá-lo como o exemplo da arte nacional, sem levar em consideração também os pintores negros de altíssimo nível como, por exemplo, João Timótheo da Costa (1879-1932) com traços impressionistas em quadros impactantes de rara beleza, é muito complicado.

Cabe questionar, mesmo tendo em conta o momento histórico, que valorização é essa de uma arte genuinamente brasileira onde um grupo

branco rico se posiciona como representante da brasilidade? Basicamente por utilizar temáticas populares, tons terrosos como nos quadros de Vicente do Rego Monteiro? Figuras de representação simbólica como no posterior *O Abaporu*, de 1928 generalizando um ritual afeito por algumas culturas ancestrais em rituais complexos de dominação espiritual não ajudaram em nada na diminuição da desenfreada tentativa de extermínio dos povos originários. Para os Guaranis, Kaingangs, Xetás no sul do país, comer o outro é **coisa que não faz o menor sentido**.

Não se põe em dúvida as intenções de fomentar uma arte nacional a partir da visibilidade dada a um evento dessa natureza, tampouco seu valor enquanto produção artística. No entanto, há que se questionar a forma como a arte modernista é apresentada e trabalhada nas escolas por sua intenção até os dias atuais. Houve afinal uma valorização genuína do que havia aqui no país ou várias representações artísticas populares não foram consideradas? Era, então, o evento de 22 um movimento de valoração da arte nacional? Ou somente uma exposição elitista de temáticas interessantes como pesquisa das linguagens artísticas na busca de aprovação exterior?

Há que se registrar que o evento da Semana de Arte Moderna 22 foi o estopim de movimentos posteriores na direção de conhecer culturalmente um interior ainda povoado pelo imaginário dos relatos dos invasores sob a ótica eurocentrada. Conforme Ramos (2018, p. 102), Mário de Andrade iria também, em 1942 reconhecer em seu discurso sobre “O Movimento Modernista”, “o Modernismo não deveria ser um exemplo, mas uma lição. A consciência crítica dos problemas suscitados pelo movimento poderia conduzir a arte à participação no necessário processo de “am melhoramento” do homem, missão que o autor estende às ciências e aos ofícios”.

A experiência prática ou o “arado”, como colocado por Denilson Baniwa, se deu apenas em 1938, dezesseis anos após o evento. Mário de Andrade, na posição de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, organiza um grupo e sai para o Nordeste e o Norte do país para comandar a missão de registrar em gravação de som, vídeo e coleta de material, informações sobre o folclore dessas regiões. Esse trabalho de verdadeiro reconhecimento do interior do Brasil é praticamente desconhecido nas escolas hoje em dia.

Nesse sentido, a segunda fase do Modernismo no Brasil, marcada pelas revoltas do tenentismo iniciada em 22 e que culmina com a revolta de 1930 encabeçada pela Coluna Prestes, deveria, ao meu ver, ganhar mais atenção para discussão cultural revolucionária nos bancos escolares do que propriamente a Semana de 22.

Em 1928, Mario iria escrever e eternizar a história de *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter apoderando-se da história de Makunaimã, que é originalmente do povo Makuxi, como tantas vezes nos ilustrou o artista indígena Jaider Esbell, Aurekuná e Tauripanki no extremo norte de Roraima, que fora contada ao etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg em sua obra *Vom Roraïma zum Orinoco* (1924).

Então, vemos que a Semana de Arte Moderna de 1922 acabou dialogando mais de perto com as vanguardas europeias do que com as histórias do próprio Brasil. Apesar de ter sido esse grande evento de variadas linguagens artísticas e repercussões no mundo das artes jamais visto no país, observa-se a grande contradição do evento ter sido proposto propositamente como parte das comemorações do centenário da Independência do Brasil, marcando a “segunda independência do Brasil” onde tivemos, na verdade, a perpetuação do pensamento de valorização dos movimentos vanguardistas europeus, representados no Brasil pelos herdeiros da nossa elite cafeeicultora juntamente com vários artistas de nacionalidade europeia.

E a repercussão da Semana de 22 como conteúdo curricular da formação de Artes nas escolas públicas? De maneira geral, o pensamento colonizador esteve presente na formação dos brasileiros brancos que para aqui vieram e os que aqui nasceram. Foi tão forte e violento que os descendentes de muitos povos quase dizimados, não se consideram indígenas, tão pouco preservam qualquer tradição muito menos sua língua original. A escola sempre foi uma instituição de suporte para a manutenção de tais violências.

[...] pela escola, pelo museu e pela mídia, entre outros aparelhos ideológicos e equipamentos culturais [...]. A ideia do índio genérico, com o apagamento da diversidade cultural e linguística, como se formassem um bloco único, está presente na maioria das respostas, assim como a visão de que os índios pertencem a culturas ‘atrasadas’, ‘inferiores’, ‘ignorantes’, despossuídas de tecnologia e de saberes. Da mesma

forma, tais imagens consideram os índios como ‘coisas do passado’, como ‘primitivos’, acreditando que suas culturas são incompatíveis com a existência de um Brasil moderno (BESSA FREIRE, 2016, p. 33-34).

Mais uma vez, reproduzimos dentro de nossas escolas, um conteúdo de uma arte branca, preconceituosa, não inclusiva e que, apesar de sua beleza, força e influência, perpetua o processo de colonialidade na educação por ainda não ser devidamente apresentada, numa visão decolonial.

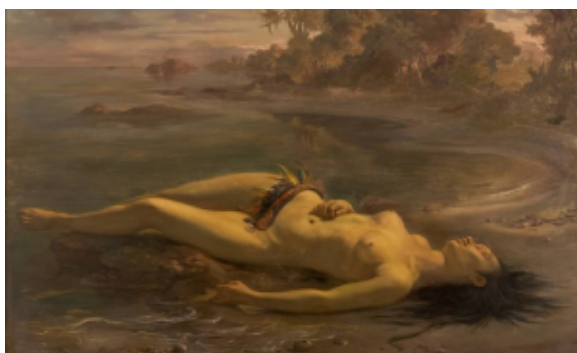
Percebemos que não há nada de arte indígena para ser trabalhada na Semana de Arte Moderna de 22 por reduzirmos as leituras desse evento ao circuito de São Paulo e acabando o Antropofagismo com a imagem d'*O Abaporu*, mesclando-se ao evento.

Fora desse movimento nuclear, pouco observamos o artista pernambucano, Vicente do Rego Monteiro, que pesquisava e fazia trabalhos artísticos com as temáticas indígenas antes de 22, com belos desenhos e pinturas em aquarela. Mesmo não tendo participado pessoalmente do evento, acaba por deixar algumas obras para serem expostas. Vicente do Rego Monteiro desvia esse olhar de antolhos à São Paulo. Um modernista que trazia bem antes da antropofagia de Oswald de Andrade uma antropofagia pesquisada na arte Marajoara e nas peças do Museu Nacional.

Podemos observar em nossa prática, que a arte indígena apresentada às escolas pela literatura ou figuras ilustrativas nas apostilas, continuam na sua condição de arte ancestral, primitiva, pré-invasão portuguesa, imprimindo em nosso consciente as figuras idealizadas de indígenas da literatura e de pinturas dos tempos do império como, por exemplo, “Moema” e “A Primeira Missa”, ambas de Victor Meirelles. A primeira inspira-se no canto VI do poema épico *Caramuru* (1781), de frei José de Santa Rita Durão (1722 – 1784), retratando o desafortunado destino de Moema, indígena apaixonada que nada atrás de seu amado branco até a exaustão e morta, seu corpo é levado à praia. Seu corpo é retratado com grande sensualidade e em posição acadêmica de modelos europeias. A segunda retrata indígenas Tupiniquins, ferozes guerreiros, pasmos com a cerimônia em atitude de curiosidade infantil e uma indígena com inocente gesto de devoção.



‘Primeira Missa no Brasil’ de Vitor Meirelles 1861



“Moema” de Vitor Meirelles 1866

Esses e outros estereótipos do academicismo posicionam o imaginário escolar ainda hoje, e o evento de 22 não contribuiu para que houvesse alguma mudança, ao contrário, posicionou-se de forma excludente nesse quesito.

## Considerações finais

A atenção que é requerida para perceber e questionar são comparáveis ao esforço que se faz para estudar muito no intuito de se cometer menos erros. As escolhas de conteúdos e sob qual serão as abordagens que serão encaminhados são um reflexo da formação inicial e contínua do profissional. **É fundamental ao docente de Artes (e docentes de outras disciplinas também, como os de línguas, que podem vir a trabalhar com pinturas)** ter o comprometimento para avaliar como os textos imagéticos impactarão seu aluno, como as ideias que criaram



os movimentos sobreviverão intactas se não houver o árduo trabalho de questioná-las.

O Modernismo nos trouxe as contestações de uma época de conturbada saída da primeira guerra mundial, estilhaçando conceitos “definitivos” sobre a sociedade, a família, o trabalho, técnicas e valores morais. Sob o impacto de tendências anarquistas, o ufanismo nacionalista questionava tudo que se entendia que havia de ser questionado numa sociedade que imaginava estar exaltando, sem perceber que suas intenções acabavam optando pela manutenção do processo de invisibilização e apagamento dos povos ancestrais. Mais tarde, e principalmente, na segunda fase do Modernismo, os modernistas iriam questionar os rumos tomados e trabalhar pelo redirecionamento desse movimento. De acordo com Valente:

Mário partiu de um pré-conceito do povo, em 1922, reunindo material de literatura e música popular em função de um postulado estético e ideológico. Depois, à medida que vive seu tempo, que busca contribuição popular para cada acontecimento, evolui para o conceito de povo. Tentando explicar o comportamento popular com base em teorias políticas, sociológicas, psicológicas e antropológicas, o escritor forçosamente atinge, através da pesquisa e da dedicação teórica constante, a análise do povo através de sua expressão. Esse já é um dado de maturidade crítica que o leva a sentir a carência de obras que funcionassem como um depoimento, com informação sobre a problemática do povo, através da própria literatura popular (VALENTE, 2018, p. 140 apud LOPES, 2010, p. 307).

Cabe, neste momento do texto, ressaltar a importância da introdução da Arte Indígena Contemporânea em seu modo de Artivismo de resistência nas escolas públicas. Esse movimento artístico é capaz de apresentar o indígena nos dias atuais, suas lutas, suas contribuições de uma forma jamais esperada pela governança tanto daquela época como na atual. E, inclusive, fazer releituras e críticas à Semana de 22.

As reflexões sobre o exposto nesse texto suscitam mais algumas perguntas sobre essas representações criadas a partir da Semana de Arte Moderna de 22 e que usamos sem constrangimento nas salas de aula. Duas dessas perguntas me faço já há algum tempo pensando sobre o

planejamento do conteúdo do evento de 22: Estamos como educadores reproduzindo que tipo de pensamento reflexivo em nossos alunos? Seria possível superar as consequências das apropriações das manifestações artísticas feitas pelos artistas brasileiros ou ainda trabalhamos na manutenção uma educação que reproduz o pensamento burguês eurocentrado desses intelectuais?

## Referências:

BANIWA, Denilson: **Arte contemporânea indígena e a relação entre o artista e a sociedade não-indígena**. Palestra PUC Campinas, 2021. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=sR4NJYNJqWs&ab\\_channel=PUC-Campinas](https://www.youtube.com/watch?v=sR4NJYNJqWs&ab_channel=PUC-Campinas)>. Acesso em: 27 out. de 2021.

BESSA FREIRE, José Ribamar. Cinco Ideias Equivocadas sobre os Índios. **Revista do Centro de Estudos do Comportamento Humano**, Manaus, n. 1, p. 17-33, set. 2002.

ESBELL, Jaider. **Makunaima, o meu avô em mim! Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.

QUESADA, Luis Roberto Andrade - **Artivismo indígena e indigenista**. Tese de Doutorado. UNESP. Instituto de Artes. São Paulo, 2019.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder: eurocentrismo e América Latina**. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RAMOS, José de Paula Jr. Mário de Andrade e a lição do Modernismo. **Revista USP**. São Paulo, n. 116, p. 97-106, janeiro/fevereiro/março, 2018.

VALENTE JUNIOR, Valdemar. Em busca do Brasil profundo: As duas viagens de Mário de Andrade. **Revista Anthesis**, v. 6, n. 11, 2018, p. 136-150.

WALDMAN, Thaís Chang. **Modernismo Bandeirante: Paulo Prado entre espaços e tradições**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Dep. De Antropologia Social, 2010.

## Caçados como onça: o cangaço como movimento indígena anticolonial e antimoderno – Onde estavam os indígenas do nordeste na semana de arte moderna de 1922?<sup>1</sup>

Felipe Coelho Iaru yê Tacariju

Um dos meus nomes indígenas é Iaru Yê. Meu povo é o Tacariju, que é um povo que tem como territórios sagrados o Ceará e o Piauí e eu sou indígena de onde hoje é o Ceará. Minha família e clã habitavam e habitam onde hoje ficam os limites entre PI e CE, na Serra da Ibiapaba, conhecida como Serra Grande. Meu povo foi chamado e classificado pelos invasores e por outros povos como *tapuya* que, em uma tradução livre do tupi, dentre outras coisas, significa “aquele que não se rende”. A camisa que eu estou usando nesta fala é do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), de um movimento indígena e campestre que acontece no México, oficialmente no estado de Chiapas, desde primeiro de janeiro de 1994. É muito importante saber, conhecer e entender como ocorrem as resistências indígenas não só aqui no Brasil, mas também pelo planeta. O convite para essa mesa me instigou a dar movimento ao pensamento sobre algo que eu já vinha questionando há muito tempo. Trata-se da releitura desses modernismos e não só da Semana de Arte Moderna de 1922, porém a partir de perspectivas indígenas e não mais da perspectiva da “elite”<sup>2</sup>.

Eu não falarei sobre a Semana de Arte Moderna de 22, nem sobre os artistas. Já tem gente os bajulando suficientemente. Talvez eu fale sobre literatura, que é arte, mas não farei comentários sobre os artistas visuais, nem sobre como eles “criaram” o “pensamento brasileiro” e como eles são

---

1. Este texto é fruto de minha participação na mesa-redonda intitulada *A Semana de Arte Moderna de 22 e o contraponto indígena*, ocorrida no V SEMINÁRIO DE TESES E DISSERTAÇÕES – SETEDI promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

2. Aqui ponho *elite* entre aspas, pois como Tacariju não os reconheço como elite de nada. No entanto, para fazer a crítica de forma didática utilizarei esse conceito com as aspas para mostrar que essa elite é uma invenção da violência e do regime imperialista escravocrata.

“intelectuais de vanguarda”. Pelo contrário, irei destruir essa perspectiva de acontecimento de “vanguarda” e trarei outras, para falar sobre como foram implantados os modernismos no Brasil e, mais especificamente, falarei sobre como os povos indígenas do Nordeste sentiram essa imposição do pensamento moderno. O foco será direcionado aos modernismos, ao conceito de modernismo e como ele foi sendo instalado e utilizado como instrumento de colonização e poder de violência da coroa e depois do Estado-nação Brasil, como continua até hoje. A colonização nunca acabou, ela continua e continuará a todo vapor. Enquanto existirem povos indígenas, o Estado continuará com seu projeto de “ordem e progresso”. O conceito de modernismo no Brasil é seletivo, pois ele só serve para os colonizadores. Por essa razão, dizer que existem modernismos no Brasil é compactuar com as políticas de extermínio dos povos indígenas. Não existe “Brasil moderno”, o que existe é um país em processo colonizatório atualizado em capitalismo. O Brasil não é mais colônia, mas ainda age e relaciona-se com os povos indígenas de maneira colonial, por isso os modernismos são seletivos.

## Modernismos brasileiros: ação de extermínio colonial dos mundos indígenas no Nordeste

A “ideia” modernista chega ao Brasil em forma de lei e atinge principalmente os povos indígenas, que são os alvos dessa mudança transcossmológica. A força de destruição cosmológica e de arrastão amparada na Lei da Coroa e depois do Estado se configuram e impregnam o cotidiano. O modernismo é um projeto de comportamento, relação e pensamento. O modernismo, como lei, aparece no Brasil com mais força de projeto pela primeira vez com o “Diretório dos Índios”, de Marquês de Pombal, de 1757, decreto que visa exterminar cosmologicamente os povos indígenas, transformando o Brasil num país que está no rumo certo do progresso, da ordem e da modernidade. Assim, tem início com o “Diretório dos Índios” uma série de leis que criminalizam e tratam de forma racista as cosmologias dos povos indígenas. A Semana de Arte Moderna de 1922 é só uma atualização desse tipo de movimento e pensamento moderno que já explodia na Europa.

O “Diretório dos Índios” institui que nós, indígenas, não podíamos mais falar nossas línguas maternas, podíamos apenas falar e nos expres-

sar utilizando o português. Nem a língua de “contato” era mais permitida. Decretaram também a vergonha e a culpa, criaram o tabu, a hipererotização e o desrespeito em relação ao corpo nu indígena, razão pela qual nós passamos a ter que andar com roupas; nós não poderíamos mais viver em ocupações coletivas, as casas e as ocupações teriam de ser individualizadas. O modernismo é um projeto de transfiguração cosmológica que violenta, extermina e transforma as cosmovisões indígenas, do nosso país, em mundos modernos. Não se trata apenas de invadir as terras, mas de invadir os modos de viver dos povos indígenas para transformá-los num produto genérico moderno. O modernismo tem essa característica imperialista colonialista, esse é o seu código-fonte, que chega com as caravelas e vai se atualizando durante a guerra dos mundos entre mundos indígenas e mundos ocidentais. Até hoje os modernismos no Brasil se atualizam em capitalismo para aniquilar os povos originários.

A invasão da perspectiva moderna traz consigo a forma de pensar e de se expressar deles; uma invasão dos corpos e da *psique*; a invasão do campo cosmológico e a implantação de uma educação voltada para transformar todos em “brasileiros”, de súditos do império a súditos da nação. “Súdito” e “cidadão” (sujeitos) são atualizações do domínio e dos mundos invasores. O súdito e o cidadão são produzidos a partir de códigos-fonte similares e isso é tão explícito que até hoje brasileiros “acompanham” e admiram a realeza racista e escravocrata britânica. O súdito é aquele que tem na coroa seu alicerce; o cidadão é a atualização do súdito, aquele que tem o seu alicerce na “pátria amada” Brasil. Este é código-fonte do movimento do modernismo no Brasil. As cosmovisões indígenas vão sendo soterradas, por essas formas de se relacionar.

Com o “Diretório dos Índios” têm início os modernismos, que transformam os indígenas em cidadãos modernos e retira deles a ideia de “primitivismo”, pois ele é levado ao Estado moderno, estado civilizatório. A educação foi um dos instrumentos para a transformação dos indígenas em cidadãos modernos e por educação aqui entenda-se catequização. Isto foi nos violentando, pois fez com que assumíssemos a posição de outros mundos, assim implantando em nós o código-fonte do mundo moderno. O código-fonte da colonização vai se firmando no cotidiano, produzindo identidades e relações, eliminando as multiplicidades coletivas de alguns povos indígenas, com o objetivo de criar uma homogeneidade de nação.

No período do “Diretório dos índios”, encerram-se as atividades do regime de terras das sesmarias, assim como com os aldeamentos indígenas de missões jesuíticas. As aldeias indígenas tornam-se terras devolutas ao império e passam a ser consideradas vilas. Agora outros colonos podem viver em “contato” direto com os indígenas e é desse modo que surgem os posseiros, as disputas “oficiais” por terras se acirra, a criação de vilas e lugarejos aumenta, as câmaras municipais são criadas, assim como são criadas mais leis que protegem os colonos e desfavorecem os indígenas. A igreja agora ocupa outro lugar de poder nesta nova ordem social; se antes ela tinha uma posição “benevolente” na visão dos seus padres, agora ela compõe com o Estado.

Os aldeamentos indígenas de missões jesuíticas foram desativados em função dos interesses dos senhores nas terras dos indígenas e nos indígenas como mão-de-obra escrava. Assim, as antigas aldeias viraram vilas e se abriram para os “novos invasores”. As percepções de mudanças aconteceram gradativamente, cotidianamente. Assim as vilas iam crescendo até tornarem-se cidades como são hoje. Quase um século depois do Diretório Pombalino, partir de 1850, a Lei de Terras oficializou a alienação e a invasão das terras que já vinha sendo feita desde sempre e oficialmente a partir do Diretório dos Índios. Com a Lei de Terras, agora a terra pode ser comprada “com escrituras” de forma “legal” e protegida pelo regime do Estado, que estava se organizando. A partir de 1850, o império, em seu segundo reinado, obteve seu auge com estabilidade política e econômica, sempre às custas da invasão, exploração, escravização dos povos indígenas e do povo preto. Nesse período, foram instituídas muitas das aristocracias rurais que ainda perduram até hoje.

Os fazendeiros, comerciantes, jagunços, caçadores, pistoleiros, todo tipo de gente invadiu as vilas e entrou em contato e em conflito com os modos de vida daqueles povos indígenas que viviam ali em regime de colonização. Ocorreram variados tipos de migração dos povos indígenas à medida que as vilas iam crescendo e tornando-se cidades.

Podemos entender que o “Diretório dos Índios” é uma política indigenista, no sentido que entende os povos indígenas em um estágio primitivo de evolução humana, social e civilizatória. Estas políticas indigenistas visam transformar todos em cidadãos brasileiros, “iguais perante a lei”. O Diretório dos Índios é uma política indigenista de extermínio da singularidade dos povos indígenas. É uma política indigenista modernis-

ta que visava, com esse movimento, modernizar o Brasil e o pensamento dos brasileiros, livrando-os de todos os resquícios dos povos primitivos, indígenas e pretos. Foi nesse período, entre o diretório e o segundo reinado inteiro, que o Brasil passou por políticas indigenistas modernistas extremamente violentas para fazer nascer a nação Brasil. Também foi no período do auge do império, em sua segunda fase, que os coronéis do café começaram a trazer trabalhadores assalariados europeus, com o intuito de não empregar negros e indígenas e de, aos poucos, ir “embranquecendo” a população.

As primeiras ideias e políticas indigenistas e de indigenismos são ideias de tutelamento, violência e aculturação. O “princípio” da noção de indigenista parte disto. O “Diretório dos Índios” é uma política indigenista, assim como o foi o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e ainda é a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), dentre outras políticas de Estado que são de tutelamento indigenista. É por isso que a FUNAI não gosta quando os povos indígenas têm autonomia, ela sempre busca estar por perto e criar um modo de se fazer necessária. Por quê? Nós já sabemos. Então, o imaginário do modernismo é criado por uma aristocracia, pela elite que, muitas vezes, se caracteriza por uma aristocracia rural, ou seja, os filhos dos fazendeiros, dos senhores de engenhos, dos coronéis do café criam a “vanguarda” do pensamento que eles trazem da Europa. No fundo é só uma brincadeira de atualização das formas de pensamento europeu que têm em seu código-fonte vigente o colonialismo.

Tarsila do Amaral, por exemplo, era filha dessa aristocracia escravocrata, que fez muita riqueza às custas da escravidão, da invasão das terras e do extermínio dos povos indígenas. Sua família, que fez riqueza desse modo, pode proporcionar a ela uma educação na Europa e foi a partir dessas viagens e encontros que ela voltou e criou conceitos de “vanguarda moderna”. Outra figura de “vanguarda” é Oswald de Andrade, que também era filho de figurões ricos de São Paulo. Nos dias atuais, seria considerado um “playboy”, que vivia viajando para a Europa, gastando dinheiro com belas mulheres e conhecendo as escolas que iriam lhe influenciar a pensar um “modernismo brasileiro”. Esses pensadores, artistas de “vanguarda”, foram criados às custas da escravização e morte de indígenas e pretos do Brasil, mas ninguém fala disso. Por que será?

Nesse período, mais especificamente na Semana de Arte Moderna, firmou-se um pensamento, um código-fonte para a aristocracia refletir e

criar seu modelo “próprio”, influenciado pelas elites europeias: o conceito de “modernismo” brasileiro. A aristocracia sempre pensa a sua história como a oficial, escrita, pensada e atualizada por ela sendo disseminada pela educação. Assim, o traço de fragmento indígena que aparece representado na Semana de Arte Moderna de 1922 é o “índio do branco”, assim como fez José de Alencar e tantos outros que vieram antes. O índio criado pelo modernismo brasileiro é mais uma atualização do “índio do branco”. Não há nada dos povos indígenas na representação “moderna” dos fragmentos indígenas apresentados na Semana de 22, até porque não há unidade-genérica entre os povos indígenas. O modelo de classificação dos brancos em relação aos nossos povos é genérico. As experiências e percepções cosmológicas dos povos indígenas é multiplicidade.

A antropofagia, como é trazida no “Manifesto Antropofágico”, é representação romântica de uma suposta forma de primitivismo dos nossos povos indígenas. Na minha visão, o conceito de antropofagia não pode ser ressignificado para nós, indígenas, até porque nem todos os povos eram antropofágicos. Em segundo lugar, porque este foi um dos argumentos para se matar muitos indígenas. Para nós, indígenas, a antropofagia foi e é justificativa para as “guerras justas” e se atualizam por meio da continuação das invasões das Terras indígenas por empresários, posseiros, garimpeiros, gado, agronegócio e pelos traficantes de madeira.

A antropofagia foi associada ao canibalismo de forma errada, por convenção e conveniência, vinculando os povos indígenas ainda mais ao conceito de primitivismo. Antropofagia e canibalismo foram aglutinados no imaginário comum de propósito pelo pensamento colonial acerca dos povos indígenas. O conceito de canibalismo e de antropofagia são conceitos diferentes: um diz respeito a uma identidade e cultura e o outro diz respeito a cosmologias. Canibalismo é a naturalização da alimentação de humanos pela carne humana, portanto o canibalismo só existe entre iguais. Ou seja, o conceito de semelhança é o fundamento para o entendimento dessa categoria e prática. Portanto, o canibalismo é um conceito que transforma o mesmo em mercadoria, produto. A antropofagia é um conceito cosmológico, não existe semelhança na sua prática, no seu entendimento e na sua vivência. Não se come o semelhante, se devora a diferença, é uma conexão com outros mundos. Portanto, a antropofagia é um conceito e uma prática relacional e o canibalismo é uma prática objetual. Para alguns povos indígenas, humano é só uma sin-



gularidade de um povo, um referencial, mas não o único, pois muitos povos indígenas não são humanos e muitos humanos não são indígenas. Existem outras singularidades de povo que não se identificam com o conceito de humano na experiência com a vida. Portanto, muitos povos indígenas não estavam cometendo canibalismo quando praticavam seus ritos de antropofagia, pois não se consideravam semelhantes em relação àqueles que comiam. O canibalismo transforma o semelhante em produto e depois o devora, esse é o movimento do capitalismo/colonialismo. A antropofagia celebra a diferença e a alteridade das trocas de energia pela alimentação, não se come só a carne, são conexões com cosmos diferentes que se atravessam. O conceito de humano usado pelo mundo moderno para englobar todos numa só natureza é o grande impeditivo da ampliação das perspectivas de relação com a vida.

Portanto, para pensarmos a Semana de Arte de 1922 e o movimento do modernismo no Brasil, não podemos fazer isso apenas pela perspectiva da elite brasileira. Se a Semana de Arte de 22 e os modernismos refletem o que é o pensamento brasileiro, onde está o indígena nesse pensamento? No “índio dos brancos”? Nos romances alencarinos? No mito da democracia racial? A Semana de Arte Moderna de 22 e o movimento modernista são atualizações coloniais baseadas nos conceitos de antropofagia, guerras justas, mestiçagem e conversão. A antropologia generalizou os primitivismos dos povos indígenas, as guerras justas justificaram o massacre dos “índios comedores de humanos”, a conversão instrumentalizou o controle através da culpa, da educação e da religião e a mestiçagem formulou e firmou todas as categorias de identidade criadas pelo Estado para classificar e justificar as desigualdades sociais, assim como o fizeram os massacres nas periferias e o mito da democracia racial existente nos mundos modernos coloniais.

É com o “Diretório dos Índios” que a base fenotípica começa a ser utilizada como base de classificação do indígena. Até então, antes do “Diretório dos Índios”, a classificação não ocorria pelo fenótipo, dava-se pela relação com a ancestralidade e com o território. O império “classificava” o sujeito de “índio” pela conexão dele com sua ancestralidade; agora novos critérios vão ser utilizados para esta classificação, tendo em vista a criação de outras identidades que estão ligadas às instituições do império e, mais tarde, do Estado.

O critério do fenótipo entrou como critério válido para a classificação dos indígenas a partir do momento em que a mestiçagem era amplamente incentivada pelos órgãos públicos. Seria mais fácil, pela cor e pelos traços físicos, afirmar e julgar que o indivíduo não era mais indígena e, assim, fortalecer as outras identidades nacionais como sertanejo, caçara, caipira, cearense, nordestino. A prática da criação de identidades “mestiças” é uma prática colonial para confundir e tirar a força dos povos originários que resistem à colonização. Pelo critério do fenótipo, quando uma indígena se casa com um homem branco e tem um filho, sendo este branco, ele não pode ser classificado como indígena, porque a partir do “Diretório dos Índios” o fenótipo dele, ou seja, a pele branca, não condiz com o que seria o fenótipo de um indígena.

O modernismo não faz a crítica ao pensamento de Estado, ele atualiza o pensamento de Estado, atualiza o conceito, a unidade e a diversidade da imagem sobre o que seria o brasileiro e, com isso, também cria a imagem do “índio genérico”, o “índio manso”, o “índio do branco”, razão pela qual ele classifica as sociedades e pensamentos indígenas como pré-moderno, assim nasce o pensamento antropofágico “moderno” brasileiro, de uma mistura das formas genéricas de pensar sobre os povos indígenas com a petulância da aristocracia rural escravocrata. A aristocracia colonial e seus descendentes constroem o pensamento moderno nacional, com o objetivo de criar uma nacionalidade, um conceito nacional, uma identidade nacional, influenciados pelos pensamentos de Estado-Mercado nação europeus.

## A “história oficial” do Nordeste e do cangaço é escrita por fascistas

Os modernismos dos quais falo não são só o movimento na arte, eles ocorrem também na arte, mas são construídos em todas as outras áreas de atuação da construção da história oficial do Estado-nação Brasil. O modernismo é um projeto de destruição cosmológica dos mundos indígenas para a criação de uma nova fase do “desenvolvimento” do Brasil como país e Estado-nação.

Câmara Cascudo, talvez mais conhecido pelo pessoal do Nordeste, é considerado um dos “intelectuais de vanguarda” por algumas universidades. Foi ele que tornou popular as identidades genéricas de

“nordestino” e do “Nordeste”. Câmara Cascudo é filho da aristocracia rural escravocrata que fez riqueza às custas da morte de indígenas e pretos. Fazendeiros como os antepassados de Câmara Cascudo foram os precursores das violências de Estado e das invasões de terras nos sertões nordestinos. Câmara Cascudo é filho do projeto modernista do Brasil, projeto de morte e exploração dos povos indígenas e dos pretos que até hoje está em curso. Sua produção “intelectual” cria imagens genéricas, mentirosas e identitárias do brasileiro nordestino, a partir de seus ideais políticos e do pensamento da elite, silenciando os povos originários desta região do país.

O Nordeste, como folclore, ou seja, mentira e violência narrativa, é criado por Cascudo, alimentando, assim, a imagem distorcida que a elite tem da região e dos povos originários dali. É considerado pela elite como “um dos principais folcloristas e pesquisadores das raízes étnicas do país”. A partir desta afirmativa, podemos perceber como as narrativas de violências da história “oficial” do Estado-nação matam toda e qualquer perspectiva dos povos indígenas da história. Sua voz e autoridade na cultura foi e é justificada e sustentada pela elite intelectual criando o discurso cultural “oficial” brasileiro.

Foi adepto da monarquia no Séc. XX, e fazia parte do Integralismo, partido fascista brasileiro, daí podemos perceber as inclinações de pensamento da elite e do império, ou seja, era um adepto da destruição das raças menos “avançadas”. Foi esse tipo de “intelectual” que escreveu as histórias sobre “folclore” do Nordeste. O Instituto de Antropologia da UFRN hoje leva seu nome, dando a dimensão de como os “intelectuais” das universidades se preocupam com a história dos massacres dos povos indígenas. Dar o nome de um fascista escravocrata para o instituto de antropologia de uma universidade pública é, a meu ver, louvar um fascista.

Câmara Cascudo, fascista e herdeiro da aristocracia escravocrata, é mais um desses “intelectuais”, assim como Oswald de Andrade e Tarila de Amaral, que escreveram os projetos de modernismos do Brasil, criando narrativas de violência e silenciamento contra nossos povos indígenas a partir de suas perspectivas genéricas e mentirosas da elite. São esses intelectuais que são “referências” para o pensamento brasileiro, assim podemos perceber que o “pensamento brasileiro” é também fruto do colonialismo, imperialismo e fascismo europeu. Para pensarmos outras perspectivas da história do Brasil temos que entender que não existe

oficialidade, mas, sim, uma pressão colonial da elite para tornar a sua história oficial. Se quisermos pensar outras perspectivas a partir dos povos indígenas não podemos deixar de lado a vida desses “intelectuais” de vanguarda cultuados pelas elites “intelectuais”. Foi Cascudo que escreveu sobre os modernismos brasileiros e fortificou as elites regionalistas. Estes “intelectuais” são estudados dentro das universidades brasileiras e do Nordeste. Um fascista é estudado nas universidades do nordeste, sendo aclamado como “intelectual” e um grande autor.

Outro fascista nacionalista entusiasta do modernismo e das elites regionalistas da época, que é considerado “mestre folclorista brasileiro”, é Gustavo Barroso, cearense, que foi diretor do Museu Histórico Nacional e presidente da Academia Brasileira de Letras. Foi um dos que começou a escrever as primeiras histórias sobre o cangaço como regional e depois como movimento de banditismo.

Gustavo Barroso, fascista que foi diretor do Museu de História Nacional e presidente da Academia Brasileira de Letras, que ocupa uma cadeira na mesma, era antissemita e a favor do racismo biológico. A partir desses dois “intelectuais” de vanguarda do “pensamento brasileiro”, podemos entender o projeto de modernismos no Brasil e nas suas atualizações, já que os cargos de “chefia” no Estado-nação Brasil sempre foram ocupados por fascistas. Um sujeito histórico que é antissemita, a favor do racismo biológico, que tem uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, foi presidente e tem um busto seu no Museu de História Nacional e em Fortaleza é celebrado como um “filho ilustre”, pois estudou no Liceu do Ceará, que era colégio da Elite na época. O que pensar do pensamento brasileiro e dos modernismos? Quando você é indígena, o que pensar de um país como esse? Para nós, indígenas, não existe surpresa, o projeto de Brasil que os nacionalistas querem é um Brasil onde indígenas não existam. Por isso, os mundos indígenas estão em guerra contra os mundos ocidentais e nacionais que querem nos eliminar há mais de 500 anos.

O que nós, indígenas, podemos esperar de um país que é fundado às custas de mortes de indígenas e pretos, onde um fascista moderno e nacionalista é homenageado com um busto? O que esperar de uma história e de um pensamento que provém das lentes intelectuais desse povo? Nós temos que começar a questionar quem cria essa “cultura nordestina” e a “cultura brasileira”, questionar que tipo de influência isso

gera nas formações do pensamento e nos modos de se relacionar de um povo e de uma sociedade.

Quando começarmos a questionar, percebemos que essas narrativas hoje colocadas como “clássicos de cultura nordestina” e como “pensamento nacional” foram escritas pela aristocracia escravocrata e seus filhos, que sistematizaram de forma genérica em forma de cultura as diferentes experiências dos povos indígenas da região. A elite “intelectual” teve financiamento do Estado para produzir o “clássico” cultural da nação. Temos que parar de colocar em destaque aqueles intelectuais ocidentais que são filhos das aristocracias que nos escravizaram. Temos que deixar de lado essa tradição aristocrática rural e seus filhos que falam de nossos povos de maneira preconceituosa, violenta e genérica. Não podemos mais admirar este tipo de pensamento e movimento. Os indígenas hoje não podem mais deixar de ter esta postura crítica.

Como foi dito antes, os modernismos não foram só um movimento de arte na Semana de 22, são um projeto de silenciamento que estão sendo executados no Brasil contra nossos povos indígenas desde sua invasão e aqui estou dando ênfase a partir do “Diretório dos índios”, de 1757.

## Cangaçu

Onde estavam os indígenas do Nordeste na Semana de Arte Moderna de 22? Onde estavam os indígenas no início do projeto modernista brasileiro? Gustavo Barroso, fascista declarado, em seu livro de 1912, chamado “Terra de sol”, apresenta a ideia genérica da identidade cearense, contribuindo para o modernismo a partir de sua visão “antropológica” preconceituosa elaborada pela elite de que ele faz parte.

Gustavo Barroso contribuiu para a criação da identidade nordestina cunhando uma maneira genérica de ver a região, efetivando a ideia da existência de uma “cultura nordestina” junto com todos os outros estereótipos criados pela sua visão distorcida e preconceituosa da elite. Adepto do racismo biológico, Gustavo Barroso chegou a levantar a hipótese de inferioridade da raça e do homem sertanejo, a qual se justificaria em função do meio inóspito em que vivia o nordestino, que explicaria sua natureza bruta. Esses conceitos de miséria e inferioridade da raça vinham sempre conectados com o conceito de miséria geográfica da região.

Há uma diferença entre a ideia de litoral (civilizado) e interior (primitivo), o qual se baseia na evolução racial e aponta que o sertanejo não teria conseguido evoluir, estando fadado a agir e pensar como no período medieval. Esse meio apresentado pelo cearense dava a ideia de que aspectos ambientais e a hereditariedade condicionaria amplamente o agir humano, o cangaço seria visto como reação natural de seu meio (ZANIBONI, 2020, p. 16).

O movimento modernista, principalmente a partir de Gustavo Barroso, tem como mote o racismo biológico e isso atravessa a criação da identidade do homem nordestino e do nordeste. A divisão conceitual que ele faz entre litoral (civilizado) e interior (primitivo) é a mesma divisão binária do pensamento colonial. Nos primórdios da invasão, os portugueses e outros ocidentais dividiram os indígenas entre “mansos” e “selvagens”: os indígenas “mansos” eram os mais “civilizados”, os que viviam no litoral, local de primeira violência e invasão. Os indígenas “selvagens” eram os *tapuya*, que viviam no interior. Assim, desde essa época existe esse traço dualista na classificação dos povos originários do Ceará. Gustavo Barroso não inventou nada, ele apenas atualizou de maneira preconceituosa e racista criando outras categorias identitárias para os povos que habitavam aquela região. Esse movimento conceitual contribuiu com o silenciamento dos povos indígenas da região, que agora não eram mais “identificados” como indígenas, mas, sim, como sertanejos, caboclos, caiçaras, confundindo os povos indígenas com esses conceitos identitários, ampliando o processo de “desindianização”<sup>3</sup>. Os povos indígenas, a partir desse cotidiano e desses discursos e narrativas conceituais, vão se identificando com os códigos-fonte do Estado-nação, portanto essas identidades vão fazendo “sumir”, por um determinado tempo, os povos indígenas no Nordeste. No Ceará, ele foi responsável por escrever a história oficial da província. Porém, tudo isso é uma parte da história, a parte contada pelos invasores e ocidentais.

Para Gustavo Barroso, o cangaço é aquilo que é pertencente ao “povo nordestino” e todo o seu atraso como raça. “*O atraso no sertão, os líderes religiosos e “seus aliados políticos” seriam os principais fatores para explicar o movimento do Cangaço, segundo Barroso.*” (ZANIBONI, 2020, p. 17). O Nordeste só surgiu, oficialmente, a partir de 1919, com a

3. Processo cosmológico de identificação com o código-fonte do Estado-nação.

criação do DNOCS. A formação do Nordeste como conhecemos hoje, com essas fronteiras, criou-se em 1971. Então a narrativa de criação do Nordeste como região de um país é muito recente. O Nordeste é uma invenção, como diz o professor Durval Muniz, no seu livro “A invenção do nordeste e outras artes”. Tudo isso é uma invenção moderna escrita em sua maioria pela elite filha dos aristocratas e escravocratas rurais. Se o nordestino e o Nordeste são uma invenção moderna, onde estavam os indígenas no Nordeste antes dessa invenção? Foram extintos? Aculturados? Os indígenas participaram dessa invenção ou foram extintos com ela? A narrativa que o Estado ensina sobre a história da região e sobre a história dos povos indígenas do Nordeste é genérica, mentirosa e colonial, narrativas essas reforçadas pela educação em todos os seus âmbitos, desde a educação infantil, com o dia do “índio” até a universidade, por meio do estudo e da criação de cátedras para autores fascistas como Gustavo Barroso e Câmara Cascudo.

A partir de todo esse “progresso”, o Estado-nação vai silenciando as experiências coletivas e as narrativas dos povos indígenas de forma violenta no Nordeste. O indígena vai sumindo oficialmente deslegitimado a partir do estereótipo estipulado como classificação pelo Estado a partir do diretório dos “índios”. É o Estado agora que diz quem é e quem, não é mais indígena e é assim que, no Nordeste, o indígena vai se tornando o pobre sertanejo sem-terra e explorado pelos aristocratas rurais. O indígena passa a ser classificado como caboclo, sertanejo, pardo, mateiro, cearense, nordestino e, por fim, favelado.

## Mandu Ladino canguçu: a força da onça ancestral

Para abordar a perspectiva que trago, começarei pelo que foi chamado pelos historiadores de “guerra dos bárbaros”, que durou de 1683 a 1713. Foi um grande movimento dos povos indígenas do Ceará, de Pernambuco, do Piauí e do Maranhão, em legítima defesa contra a invasão. Foi um movimento que lutou e resistiu por mais de 70 anos contra as invasões dos povos brancos da Europa. Essa guerra tinha como objetivo o extermínio dos povos indígenas pelo lado dos brancos. Alguns povos que, anos antes, tinham sido domesticados e chamados pelos brancos de “índios mansos”, ajudaram na guerra contra seus parentes indígenas que lutavam pela ancestralidade e contra a violência colonial. Estes “in-

dios mansos” foram criados nas aldeias, nasceram nas vilas, assumiram os códigos-fonte da colonização, aprenderam a se relacionar pelos códigos ocidentais e fizeram guerra contra seus parentes “índios selvagens”.

Ao final da guerra dos bárbaros, em 1713, muitos povos se dispersaram, outros foram presos e escravizados e outros foram “amansados” ou fugiram para se reagrupar e voltar à resistência. Nesse contexto de miséria e de reagrupamento da guerra dos bárbaros, a fome, o descaso social, a figura do coronel foi ganhando força. Isso foi o mote para que outros grupos se reunissem em resistência, primeiramente em pequenos bandos, que libertavam parentes presos ou em regime de escravidão, revidando e retomando territórios e expulsando fazendeiros. Estes grupos de indígenas que continuaram a luta armada contra as formas de repressão colonial, que foram os desdobramentos da guerra dos bárbaros, foram criando outras perspectivas de luta, outras maneiras de guerrear e resistir contra a violência do Estado, estes movimentos foram ganhando outros adeptos e outros funcionamentos, porém contando sempre com a forte influência e táticas de guerrilha indígenas.

O povo que hoje é chamado de sertanejo são todos indígenas que foram violentados a esconder sua condição de povo originário para não sofrer maiores repressões e preconceitos. Os indígenas que resistiam e guerreavam eram chamados pelos invasores ocidentais de “índios de corso” ou “índios selvagens” pois seus atos e ataques às vilas eram comparadas pelos colonos como ato de “corsários, piratas”, daí a alcunha de “índios de corso”. “Índios selvagens” é outra alcunha para estes grupos de indígenas. Esta alcunha é mais antiga, desde a época da invasão do Brasil, em 1500, eram chamados de “índios selvagens”, os indígenas que não aceitavam a colonização e queriam ser livres como seus ancestrais foram. A alcunha de “selvagens” era uma comparação feita aos “índios mansos”, que eram aqueles indígenas catequisados e que ajudavam o progresso dos invasores.

Estes grupos de indígenas começaram a se organizar de maneira mais firme pelo que hoje é o Nordeste a partir do “Diretório dos índios”. Os “índios de corso” atacavam as vilas e as câmaras municipais, atacavam diretamente a aristocracia rural colonial daquela época. Eles atacavam fazendo pilhagens, queimando fazendas, soltavam e roubavam o gado, queimavam as plantações, libertavam indígenas presos ou escravizados e depois fugiam para o sertão, para a caatinga, todas práticas reconheci-



das como práticas do cangaço. Uma dessas resistências foi iniciada pelo indígena Mandu Ladino e seu bando na região que hoje é o PI e o CE. Mandu organizava e fazia parte de grupos de indígenas que atacavam as vilas, minando o poder militar das vilas, trazendo resistência e esperança para os povos indígenas daquela região. Na mata, era muito difícil capturá-los, porque eles não ficavam muito tempo em um lugar só. Permaneciam, no máximo, um mês em um mesmo lugar e depois eles ficavam soltos pela mata, pois conheciam e sabiam andar por ali. Eram os grandes conhecedores do sertão e suas picadas e entradas e movimentos eram fruto do conhecimento milenar dos povos indígenas que ali viviam. Mandu e seu bando transitavam nessa pegada do litoral ao sertão e pela fronteira de onde hoje é a região dos estados do PI e CE, assim como faziam os cangaceiros.

Esse tipo de comportamento levou o império a contratar os bandeirantes, assassinos de São Paulo, como Domingos Jorge Velho. Foram contratados para matar os “índios de corso” que resistiam ao modernismo. Então, onde estavam os indígenas nos modernismos do Brasil? Aqui manifesto minha suspeita e perspectiva de que o cangaço é um movimento iniciado pela resistência indígena que se faz mais forte e presente. O cangaço não é movimento de banditismo, o *cangaço* é movimento anticolonial indígena.

Muitos ditados da oralidade do cangaço vêm de provérbios indígenas, como o ditado do cangaço: “em tempo de buriti, cada um cuide de si”. Ou seja, o “tempo do buriti” era quando as folhas da caatinga caem, assim a mata, branca, ficava sem folhagem e facilitava que as pessoas fossem rastreadas na mata, facilitando ser caçados pelos macacos<sup>4</sup>. Os primeiros cangaceiros eram indígenas, mas não eram considerados cangaceiros como ficaram conhecidos os da Era lampiônica, eles eram indígenas “aculturados”. Segundo a lei oficial, eram chamados de caboclos e pardos. As táticas de rastreio, de caçada, de emboscada e caminhada na mata branca é prática de resistência e de guerra indígena. O cangaço surge do *cangaço*: “caçados como onça”.

Mandu Ladino, para os povos indígenas daquela região, naquela época, tem a mesma força de Zumbi dos Palmares. Mandu Ladino é um indígena do Piauí e do Ceará, acredita-se que ele seja do povo Tacariju, pois algumas fontes dizem que ele é da cidade de São Miguel do Tapuio,

---

4. Macaco era como os cangaceiros chamavam os policiais ou aqueles que os ajudavam.

que era território reconhecidamente do povo Tacariju, porém não existe essa certeza oficial. A revolta de Mandu Ladino, que ocorre desde o começo da Guerra dos Bárbaros até 1719, e um tempo depois tem início o “Diretório dos Índios”, ali começa a transformação cosmológica moderna no Brasil e começa pelo Nordeste com o extermínio de todos os mundos indígenas, porém isso nunca se efetivou totalmente, continuamos em guerra e os povos indígenas do Nordeste ainda lutam.

O Mandu Ladino não lutava pela resistência só do povo dele, junto em seus grupos estavam todos que lutavam pela liberdade e contra o império. A luta de Mandu não era por uma classe social, era uma luta pelo seu povo, uma luta cosmológica, uma guerra de mundos, a luta pela liberdade das terras. Para falar um pouco sobre essa guerra cosmológica que Mandu Ladino travou contra os modernismos do império, temos que apresentar os conceitos que estavam sendo criados no momento pela Europa, os conceitos de humano e de humanidade. Será necessário falar mais uma vez dos conceitos de canibalismo e de antropofagia que serviram como polo negativo para a criação dos conceitos de humano e de humanidade.

O canibalismo é a naturalização da alimentação de carne humana, faz parte do mesmo mundo. Enquanto a antropofagia é um ritual cosmológico, são mundos diferentes. Naquela época, os povos indígenas e, até hoje em dia, alguns povos indígenas não se entendem como humanos, enquanto conceito. “Humano” é um conceito legitimado e tornado “lei” com a Revolução Francesa, junto com o cidadão, mas seus ideais de formação e funcionamento no cotidiano já existiam, o humano nasce com o “civilizado”. Cidadão e humano são conceitos conectados pela Revolução burguesa. Este conceito, que se pretende universal, não é, é um conceito geográfico, ele tem limites cosmológicos, ou seja, não serve para todos os mundos e povos do planeta.

O projeto de invasão e colonização é isso, a transformação de todos os povos em um único povo genérico, “somos todos humanos”. Para os mundos indígenas, o conceito de humano é só uma postura cosmológica, por exemplo, para nós, Tacariju, eu não sou humano, humano é postura de outro mundo, eu sou Tacariju e tenho a postura do mundo do meu povo, a partir de nossas narrativas e perspectivas de relação com a vida. Existir e ter experiências coletivas como Tacariju é se orientar na vida a partir da cosmologia do meu povo e não pela cosmologia humana

ocidental dos mundos modernos. Nós entendemos que existam outras plurais maneiras de existir e de ter experiências coletivas, mas não admitimos que uma seja melhor ou maior que outra, são diferentes, singulares. Portanto, voltando ao conceito de canibalismo, canibalismo seria a naturalização da alimentação de humana, com base na carne humana. Porém, como os povos indígenas não são humanos, não podem ser canibais. Por isso a questão da antropofagia é cosmológica e não cultural.

A antropofagia, mesmo com esse nome, é um ritual cosmológico. O nome está errado, pois ele foi dado por humanos. Esse ritual sagrado cosmológico não se resume a um comer a carne do outro. É um ritual de conexão de energia e mundos, a força daquele povo, a força daquele mundo está ali em uma centelha. O ritual cosmológico é um acontecimento entre povos indígenas, entre singularidades coletivas, não entre humanos. O movimento antropofágico do modernismo brasileiro deveria se chamar “movimento canibal”. Trago a ideia de humano, porque existem alguns relatos do Mandu Ladino que contam que ele foi um dos envolvidos na morte do Padre Amaro e Mandu havia comido seu coração. Os padres, naquela época, tinham aliança com o império. Ele matou o padre Amaro e, em seguida, ele arranca o coração do padre, levanta-o e come. A partir disso, utilizaram o argumento da “desumanidade” como justificativa para assassinar Mandu Ladino. E mais uma vez fica a pergunta: onde estavam os indígenas na modernidade brasileira?

## Caçados como onça: *Cangaço*

Ao final da revolta de Mandu Ladino, alguns anos depois, nasce Cabelleira, considerado o primeiro cangaçeiro, em 1751; depois dele, Lucas Evangelista, com seu bando, de 1822 a 1848, na Bahia. Então surge João Calango, no Cariri, em 1877. Nessa época, o coronelismo no Nordeste imperava e dava as cartas, mas o *cangaço* resistia como movimento anticolonial. Estes sujeitos agiam como os “índios de corso”, pois utilizavam as mesmas táticas de guerrilha e conectavam-se com as ancestralidades da Terra e de seus antepassados, fazendo lembrar com honra Mandu Ladino e tantos outros parentes que vieram antes.

Os movimentos de resistência puxados por Mandu Ladino se atualizaram e sua força de resistência influenciou outros a continuarem existindo por outros meios e nomes. Onde estavam os indígenas quando o

projeto modernista foi instalado e executado no Brasil? Eu digo: estavam nos movimentos anticoloniais anteriores ao cangaço e estavam no cangaço, que é um movimento anticolonial de luta contra a modernidade. Não era um movimento de banditismo, como muitos dizem, como diz a história oficial, foi um movimento de resistência cosmológica.

Por que o cangaço é colocado como um movimento de banditismo pela história oficial? Por que querem criminalizar tudo que é resistência contra a modernidade? Na época, em 1922, acontecia a última era do cangaço, a mais “famosa” a chamada **era lampiônica**. No decorrer das eras do “pré-cangaço”, nos acontecimentos pós-guerra dos bárbaros e nos desdobramentos e atualizações, os povos indígenas puxaram os movimentos anticoloniais no Nordeste. Estes movimentos contaram com a adesão de não-indígenas que se juntaram à luta e, assim, as conexões e os funcionamentos dessas revoltas e bandos foi mudando, mas uma das “gêneses” do cangaço é de influência indígena. Cangaço é movimento de indígenas livres e selvagens que lutaram contra a colônia e o império por seus povos e pela Terra. Mandu Ladino viveu em 1712 e vive hoje como força ancestral anticolonial. O cangaço teve várias eras e uma delas foi marcada pelos “índios de corso” de Mandu Ladino e de tantos outros bandos cuja existência não ficamos sabendo por falta de “registros oficiais”. O movimento de resistência anticolonial indígena que desaguou no cangaço vem de muito longe, com muitas influências dos “índios livres e selvagens”. O movimento não era de criminalidade, banditismo e de destruição, era um movimento de libertação contra a violência, criminalidade, banditismo e destruição do império.

Anos depois da Semana de Arte Moderna, os modernismos no Brasil foram se atualizando e ampliando a ideia de “brasilidade”, justificando a ideia de modernismos Brasileiro. O cangaço foi utilizado em sentido nacionalista, como brasilidade estereotipada do sertão, do nordestino e da bruta força dos povos da região, porém sem menção alguma aos povos indígenas. Podemos citar como algumas dessas manifestações culturais e de pensamento o cinema novo, que coloca o cangaço como “originalidade” e movimento cultural brasileiro e o movimento tropicalista na música e nas artes em geral, para citar duas das manifestações que têm influências modernistas. Assim, esse movimento vai apagando e silenciando a forte influência indígena, para fortalecer o nacionalismo e uma identidade genérica brasileira.

O cangaço foi absorvido pela elite e transformado numa condição superficial identitária brasileira cunhando outras formas genéricas de pensar os povos da região, que fortaleceu o imaginário comum de que os povos indígenas não existem mais no Nordeste. O cangaço não é um movimento nacional brasileiro, o cangaço é um movimento anticolonial com fortes influências indígenas. Glauber Rocha, que foi muito influenciado pelo modernismo, retrata o cangaço como a imagem do Nordeste. Em *Deus e o diabo na terra do sol* não há nenhuma menção aos povos indígenas, mas há menção ao conceito genérico criado pelo império para silenciar os povos indígenas, que é o de “sertanejo” e “caboclo”. Os variados sincretismos que ele faz entre as festas indígenas, as manifestações africanas e festejos europeus legitimam o brasileiro como sendo essa “mistura de raças”. E assim, no Nordeste, o indígena vai sendo apagado e se torna só um adereço de uma história primitiva que ficou para trás com o advento dos modernismos brasileiros.

É nesse sentido que eu faço essa retomada do cangaço a partir dos povos indígenas, tentando fazer com que o cangaço seja visto como movimento de resistência, recontando uma narrativa a partir da perspectiva indígena e não da perspectiva da elite. Retomando narrativas para honrar as lutas e as vidas em resistências dos parentes que vieram antes.

O cangaço é um movimento anticolonial contra o modernismo. O nome cangaço, segundo os historiadores “oficiais” não tem uma origem oficial, mas algumas das referências é que vem de “canga de aço”, uma canga que colocavam nos cavalos na era medieval que foi trazida para cá, da qual os cangaceiros se utilizavam para colocar em seus cavalos nos deslocamentos pela caatinga. Porém, o nome cangaço, a partir das perspectivas indígenas vem do nome CANGUÇU: “Canguí” que significa ossada e “açú” que significa grande e se refere a uma onça grande e carniceira que vivia pela região do Nordeste, as onças canguçu. O nome dessa onça, chamada pelos indígenas da região nordeste, era Iaguará Canguçu, uma onça com grandes ossos. Ela era tratada pelos povos indígenas da região como um animal de poder, encantado, ela era de rara aparição e devorava “homens” que não respeitavam a Terra. Os “índios de corso” se utilizavam da força espiritual e das mesmas táticas de ataques que as onças canguçu<sup>5</sup>. Nesse período, os “índios de corso” eram caçados pelos

---

5. Canguçu, Canghui açu em tupi em tradução livre quer dizer “ossada larga”, era como se chamava uma onça pintada que na época vivia pela região do nordeste. Essa onça era muito grande e forte e não podia ser caçada sozinha, era preciso uma junta de pessoas para caça-lá. Quando os

bandeirantes e eles diziam: “eles são como as onças kanguçu, precisamos caçá-los como onça”, assim surgiu o nome do *canguçu*, *cangaçu*, cangaço.

*Canguçu* e mais tarde cangaço eram, para os invasores, os “índios que eram caçados como onças.” E para nós, indígenas, o *Canguçu* significava “índios que têm a força e a proteção da grande onça Kanguçu”. O movimento anticolonial do cangaço tem a força da grande onça, a influência da encantaria ancestral indígena que resiste e resistiram. O império e depois a república caçaram e combateram não só o cangaço, mas todo e qualquer movimento anticolonial, como Canudos e o Caldeirão, por exemplo. O projeto de modernismo é a atualização da colonização no Brasil. O cangaço foi se atualizando como movimento e continuou a luta contra as elites coronelistas do Nordeste. Durante a Semana da Arte Moderna de 1922, onde, pois, estavam os indígenas? Estavam no cangaço, em influência e em luta contra os modernismos no Nordeste e contra os coronéis e a república.

No Brasil, na história oficial, não se pensa o cangaço por esta perspectiva e nem poderia, o pensamento brasileiro é nacionalista, ele não é um pensamento indígena. A maioria das pessoas, em seu senso comum, foi levada a pensar o cangaço como um movimento antinacional, de banditismo, feito por malfeitores, razão pela qual foi necessário e bem feito o massacre de Angicos, por exemplo. Porém, a história pode ser questionada em suas perspectivas e reescrita, por isso levanto aqui a possibilidade de pensarmos o cangaço como um dos inúmeros movimentos de resistência anticolonial na guerra dos mundos entre ocidentais invasores e povos indígenas.

Apresento, portanto, outra perspectiva do cangaço, como uma história de um movimento anticolonial, antimodernista de resistência e influência indígena e não mais como banditismo. Portanto, puxe sua peixeira, bata o pé e diga: o cangaço está aqui e nós também.

---

bandeirantes vieram caçar os “índios de corso” de Mandu Ladino foram alertados que teriam que caçar eles como se caça a onça cangaço, pois estes indígenas eram como onças, fortes, astutos e conhecedores da região e de sua mata. Assim, o termo cangaço foi cunhado e sofreu atualizações até chegar ao nome de hoje Cangaço. Portanto, Cangaço significa: caçados como onça, mas podemos traduzir como indígenas kanguçu: indígenas de ossos fortes, indígenas-onça.

## Referências

ÍNDIOS: ASPECTOS HISTÓRICOS, CULTURAIS E SUA RELAÇÃO COM O CANGAÇO. PARTICIPAÇÃO: ADRIANO CARVALHO HEITOR FEITOSA JOSÉ FRANCISCO LEANDRO CARDOSO. 26 de ago. de 202. Canal no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=bQwoxbyB-v3o&t=1s>

MOREIRA, Harley Abrantes. **Lourenço Filho, Rodolfo Teófilo e Gustavo Barroso: a reinvenção do sertão cearense no início do Século XX**. 2009. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

TAKARIJU, Felipe Coelho Iaru Yê. **Alienindi: Os portais dos mundos**. Ponta Grossa: UEPG-PROEX, 2021.

ZANIBONI, I. L. O sertanejo e o cangaço: uma análise da obra de Gustavo Barroso e sua concepção sobre os sertões nordestinos como parte da nação brasileira. In: **20º encontro de História da Anpuh-Rio (Anais)**, 2022, Rio de Janeiro, v. 1. p. 13-33.

## As contradições futuristas no modernismo conservador de Plínio Salgado<sup>1</sup>

Leonardo Tonus

É através de Menotti del Picchia que Plínio Salgado entra em contato com os modernistas paulistas às vésperas da Semana da Arte Moderna. Sua discreta participação nas atividades organizadas em 1922 já testemunhava certa desconfiança por parte do autor em relação à euforia vanguardista que ele passará a criticar abertamente após a visita de Marinetti ao Brasil. 1926 constitui uma data central no percurso de Plínio Salgado. Ele integra o grupo Verde-Amarelo, publica seu primeiro romance *O estrangeiro* e revindica publicamente uma postura nacionalista e ultra-nacionalista cujos princípios (a interpretação intuitiva da Pátria, o isolacionismo e a luta contra as forças materialistas) constituirão as bases ideológicas da revolta integralista de que fora o principal fomentor<sup>2</sup>.

O presente artigo visa pontuar as relações conflituosas dos modernistas, e, em particular, os das alas nacionalista e ultra-nacionalista, com as vanguardas artísticas, nomeadamente, com o futurismo marinettista. Pois, como aponta o crítico francês Pierre Rivas, se o Futurismo foi apenas um termo incorreto, muitas vezes empregado por falta de uma palavra mais adequada para descrever os modernismos brasileiro e português, esta corrente artística constitui, apesar de tudo, uma das principais referências para as vanguardas lusófonas, inclusive da ala conservadora. De fato, é a partir da chave futurista que Plínio Salgado elabora parte de seu projeto estético. É através dela, igualmente, que ele articula

---

<sup>1</sup> Neste texto foi mantida a normalização da instituição de origem do autor

<sup>2</sup> Em viagem à Europa em 1930, Plínio Salgado descobrirá alguns dos novos regimes políticos que surgiam na altura. Ele se interessa particularmente pelo fascismo italiano de Benito Mussolini que ele encontra pessoalmente. Em uma carta de 1936, ele relata o seu encontro com Mussolini nos seguintes termos : «Contando eu a Mussolini o que tenho feito, ele achou admirável o meu processo, dada a situação diferente de nosso país. Também como eu, ele pensa que, antes da organização de um partido, é necessário um movimento de idéias [...]. Refleti sobre a necessidade que temos de dar ao povo brasileiro um ideal que o conduza a uma finalidade histórica. Essa finalidade, capaz de levantar o povo, é o Nacionalismo impondo ordem e disciplina no interior, impondo a nossa hegemonia na América do Sul». TRINDADE, Héliogio (1988). *La tentation faciste au Brésil dans les années 30*. Paris, Editions de La Maison des Sciences de l'homme.



a seu posicionamento político-ideológico que visa, entre outros, denunciar as conseqüências do desenvolvimento industrial e manifestar sua desconfiança em relação aos sistemas vigentes na época. Em sua obra o autor critica o desinteresse político dos intelectuais brasileiros e defende a única revolução capaz, em sua opinião, de estabelecer uma nova ordem social: a revolução integralista de cunho fascista.

## O isolacionismo nacionalista

A interpretação intuitiva da história não é uma criação das correntes conservadoras do modernismo brasileiro. Segundo o crítico e sociólogo Nicolau Sevcenko trata-se do denominador comum de grande parte da geração de intelectuais do período entre guerras que, diante do processo de industrialização e urbanização, abominava tudo o que estava relacionado à ciência e à razão (SEVCENKO, 1992, p. 31). Segundo o crítico, tal posicionamento pode ser observado em vários dos discursos liberais, conservadores e nacionalistas da época que, a partir do final do século XIX, buscam dar conta do carácter nacional do homem brasileiro mediante a clássica oposição entre as bases espirituais e materiais da sociedade. No caso de Plínio Salgado esta postura toma a forma de uma atitude anti-intelectual que tende a denunciar sistematicamente as conseqüências do determinismo científico imposto aos diferentes campos do conhecimento. Segundo o autor, desde o advento do Iluminismo e seu esforço para compreender o universo de forma factual, racional e materialista, a ciência teria distanciado o homem de seu verdadeiro caminho: o encontro com o absoluto. Nas palavras do autor em texto publicado durante o seu exílio em Portugal ele comenta<sup>3</sup>:

Tendo sido o século XIX, pelo seu carácter de pesquisador de natureza, um século extremamente analista, o homem que nele viveu, à força de analisar, isto é, de considerar aspectos isolados dos fenômenos, tornou-se incapaz de conceber grandes sínteses pela apreciação do conjunto dos factores

3. Graças ao apoio das instituições religiosas e do governo salazarista, Plínio Salgado profere diversas palestras durante o seu exílio em Portugal. Segundo o crítico Gilberto Grassi Calil tais conferências e publicações, longe de expressar exclusivamente preocupações religiosas do autor, respondiam a uma estratégia clara de retorno ao Brasil. Diante da derrota do nazifascismo, Plínio pensa em apresentar-se como o novo líder político e espiritual do país. CALIL, G. G. (2011). «Plínio Salgado em Portugal (1939-1946): um exílio bastante peculiar». *XXVI Simpósio Nacional de História*.

componentes da vitalidade universal. Deduziu vastas generalizações de simples acidentes. Cada ramo das ciências particulares, pretendeu criar um sistema filosófico baseado nas observações dos seus restritos objetos. [...] Entretanto, negando o Criador e o destino superior da criatura humana, o homem-científico construiu sistemas filosóficos baseados na própria criatura humana, tornada medida de si mesma, chave interpretativa do cosmos e reguladora das leis morais e da ordem social. Nada mais egocêntrico do que essa concepção materialista da vida. (SALGADO, 1945, p.38)

Seu posicionamento anti-materialista não se restringe, no entanto, ao período de ação política pós-1930. Ele se verifica desde os seus primeiros textos estéticos, ainda considerados hoje por parte da crítica literária como integrantes da aventura modernista no Brasil. Neles, Plínio Salgado denuncia a falência do pensamento racional e clama por um retorno a uma abordagem científica a partir de uma postura que ele qualifica de «emocional» e «intuitiva». Esta se traduz por uma indefinibilidade da natureza humana e do caráter do homem brasileiro se opondo abertamente às teorias consideradas pelo autor como exógenas e malélicas. Tal hipótese constituirá um dos eixos centrais do manifesto Nhengaço verde amarelo que ele assina em 1929:

Toda e qualquer sistematização filosófica entre nós será tapuia (destinada a desaparecer assediada por outras tantas doutrinas) porque viverá a vida efêmera das formas ideológicas de antecipação, das fórmulas arbitrárias da inteligência, tendo necessidade de criar uma exegese específica, unilateral e sem a amplitude dos largos e desafogados pensamentos e sentimentos americanos e brasileiros. Foi o índio que nos ensinou a rir de todos os sistemas e de todas as teorias. Criar um sistema em nome dele será substituir a nossa intuição americana e a nossa consciência de homens livres por uma mentalidade de análise e de generalização características dos povos já definidos e cristalizados. (SALGADO, 2002, p. 365)

Cabe aqui lembrar que, em 1927, o Verdeamarelo sofria uma importante cisão decorrente da rejeição, por parte de Plínio Salgado, de algumas propostas apresentadas. Tal ruptura conduzirá à formação da Escola da Anta que, segundo leitura posterior do autor, se posicionava

contra um verdeamarelismo que estacionado num nacionalismo demasiadamente «exterior e pictórico», ao passo que no país «urgia um nacionalismo inteiro, intuitivo». A escola Anta critica o colonialismo da cultura de imitação e busca sua revalorização através de um processo de integração dos valores pelo elemento tupi, considerado, de acordo com a perspectiva ultra-nacionalista, como a base de um processo de assimilação eucarística. O índio constituiria o denominador comum desta nova raça brasileira harmoniosa que o autor vislumbra na figura do Caboblo<sup>4</sup>. É através desta leitura intuitiva da história, fundamentada na indivisão social, que Plínio Salgado pensa o futuro do país e a participação dos artistas neste processo. Ele confere ao intelectual um papel mediador próximo ao do gênio romântico que, enquanto intermediário entre o homem e o absoluto, torna-se o tradutor de um Brasil incompreensível. A arte desempenharia aqui um papel de catalisador enquanto instrumento do poder. Sobre este assunto, o protagonista do seu romance *O Estrangeiro*, publicado em 1926 comenta:

- Não, reconvinha Juvêncio, a Arte deve ter uma função civilizadora; não pode ser apenas uma consequência do ambiente, mas uma força, nas mãos do Homem, dirigindo os homens. [...] A Arte será a ditadura benéfica. (SALGADO, 1936, p. 200)

Esta mesma função programática, o autor confere à história, que ele concebe enquanto manifestação de um todo divino inexplicável. A história da humanidade nada mais seria, segundo a perspectiva pliniana, do que um conjunto de eventos e revoluções iniciados pelo espírito divino. Em outras palavras, a história é uma ficção que exige do escritor/

4. É em 17 de maio 1929, depois de o Verdeamarelo ter anunciado publicamente sua dissolução que Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Alfredo Élis e Cândido Motta Filho lançam no Correio Paulistano o artigo « O atual momento literário ». O documento constitui uma espécie de discurso de ingresso e sintetiza, segundo a crítica Helaine Nolasco Queiroz, todo o programa que se havia desenvolvido desde a fundação do grupo. Ao citar o crítico Cláudio Cucagna, ela enfatiza: « Se, por exemplo, dois signatários do manifesto como Menotti del Picchia e Cândido Motta Filho aderiram à Anta, foi mais pelo interesse em defender objetivos sociopolíticos e culturais comuns, valorizados na luta para o prestígio e a supremacia sobre os da Antropofagia, do que pelo endosso sincero à concepção de um Brasil formado pela ação de forças étnico-culturais tupis, que eles, conforme haviam motivado na polêmica de 1927, rechaçavam com decisão. » Cf CUCCAGNA, Cláudio. *Utopismo modernista: o índio no ser-não-ser da brasilidade (1920-1930)*. São Paulo, USP, 2004, p. 213 e NOLASCO QUEIROZ, Helaine, « Antropófago e Nhengaçu Verdeamarelo: dois manifestos em busca da identidade nacional brasileira » in *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2011.

historiador uma nova postura e novos meios para expressá-la e decifrá-la. O mito seria um de seus principais articuladores.

Além da compreensão «do movimento eterno do Homem em torno do Absoluto», o mito asseguraria a possibilidade de compreender as chamadas «leis essenciais dos ritmos humanos». Do mesmo modo, enquanto dispositivo político, ele asseguraria a mobilização das massas em torno de um projeto comum, no seu caso, um nacionalismo integral fundamentado no isolacionismo cultural. No prefácio da reedição de seu romance *A voz do oeste*, Plínio Salgado sublinha este princípio, em letras garrafais:

Só a ficção, só a fantasia, só a imaginação, só o mito são capazes de apreender essas realidades profundas. Foi por isso que escrevi numa página em branco esta legenda: «SÓ A ARTE TEM O DIREITO DE CRIAR A HISTÓRIA». (SALGADO, 1948, p.8)

## Decadência e a espiritualidade do caboclo

Após a realização Semana de Arte Moderna, muitos dos modernistas, sobretudo os vinculados à ala nacionalista, distanciam-se das vanguardas europeias. Plínio Salgado insere-se neste dinâmica redigindo, a partir de 1922, uma série de artigos e ensaios nos quais ele alerta sobre os perigos do processo do transplante cultural que conhece o país. Segundo o autor, a importação de movimentos artísticos é fatal para as nações jovens que, como no caso do Brasil, ainda não possuem uma cultura sólida. O autor entrevê neste processo a dissolução da autenticidade de cultura, o primeiro passo, segundo ele, em direção à anarquia. A juventude da nação brasileira, sua fragilidade cultural, a necessidade de uma tutela através da ação do intelectual guia, guardião e protetor dos bens culturais, constituem os elementos norteadores do pensamento nacionalista e conservador de Plínio Salgado que anotava em «Nhengaçu verde amarelo» de 1929:

O Tapuia isolou-se na selva, para viver; e foi morto pelos arcaibuzes e pelas flechas inimigas. O tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça. O tapuia é morto, o tupi é vivo. [...]Todas as formas do jacobinismo na América são tapuias. O nacionalismo sadio, de

grande finalidade histórica, de predestinação humana, esse é forçosamente tupi. Jacobinismo quer dizer isolamento, portanto desagregação. (SALGADO, 2002, p.362)

A postura pliniana é a mais radical dentre todos discursos modernistas nacionalistas, especialmente ao denunciar o perigo das forças exógenas e a sua nefasta influência na vida cultural e política do país. Tais elementos se encontram na tese central do romance *O Estrangeiro* publicado em 1926.

O romance começa no porto de Santos com a chegada dos imigrantes, embora os momentos de destaque da trama aconteçam na pequena cidade de Mandaguary, em São Paulo e em Campinas. À pequena cidade marcada pela submissão dos cidadãos às vontades dos chefes regionais se opõe no texto, o cenário urbano capitalista industrial e identificado como responsável pela destruição das civilizações. A montagem narrativa gira em torno de uma trama extremamente simples: de um lado o imigrante italiano bem sucedido pelo trabalho árduo; de outro a história de Ivan, militante revolucionário perseguido pela polícia czarista, personagem que divide a cena com o professor Juvêncio, alter-ego do autor. O estrangeiro do título é Ivan, o refugiado político marcado por uma grande pena de amor.

Na primeira parte do romance, Ivan se dirige para as fazendas de café no interior paulista onde assiste à decadência das famílias tradicionais. Ele constata a miséria dos camponeses brasileiros, abandonados pelos governos, e a prosperidade dos recém-chegados. Na segunda parte do romance, Ivan se instala na cidade grande, em São Paulo. Ele abre uma fábrica e se enriquece passando a viver como um industrial próspero num espaço cosmopolita que perdeu o contato com as suas raízes culturais. Apesar de ser bem aceito na sociedade, Ivan é incapaz de criar novas raízes. Ele será sempre um estrangeiro, um apátrida. Para complicar a situação narrativa a Revolução de 1917 traz para o Brasil imigrantes russos que rejeitam o comunismo. Ivan sonha com a possibilidade de encontrar, entre eles, a sua amada Ana, descendente de uma família aristocrática.

O final do romance é patético. O protagonista pensa reconhecer Ana dentre alguns refugiados que vêm pedir emprego em sua fábrica. Durante o Ano Novo ele organiza uma festa mas planeja envenenar todos os convivas. O texto termina com Ivan descobrindo a verdadeira identidade da jovem russa (que não era sua amada Ana) que morrerá enve-

nenada junto com o protagonista. A conclusão que o autor tira do final trágico de Ivan é que o distanciamento com a pátria o enlouquece e que, a esta ameaça, estaria fadada a sociedade brasileira, ao se distanciar de suas raízes e abolir o espírito de união nacional que deveria caracterizá-la. Mas o romance reserva ainda uma surpresa: os capítulos finais colocam em cena Juvêncio, o mestre-escola nacionalista, que redige uma narrativa durante sua marcha em direção ao sertão, às raízes da pátria.

A maioria dos escritores da primeira fase do modernismo brasileiro descreve a cidade como um espaço eufórico, a própria encarnação de um Brasil novo, misto e moderno. Para Plínio Salgado a cidade é, pelo contrário, o espaço de dispersão. Nela o indivíduo perdido na multidão é constantemente confrontado com a indiferença geral. Como demonstra a citação abaixo do romance *O Estrangeiro*:

Os dramas passavam, ignorados, no turbilhão indiferente da cidade.

Os industriais cuidavam de sua indústria. Os políticos, da sua política. Os artistas, da sua arte. E, todos, do seu dinheiro, da sua ambição, da sua glória.

Só os mendigos, estendiam as pernas ulceradas nos passeios; e os suicidas, e os passionais, na praça pública dos “fatos-diversos”

Ninguém tinha tempo para ver as chagas.

Nem para ler a crônica trabalhada do repórter. (SALGADO, 1936, p. 250)

Imagens de decadência são frequentemente acompanhadas na narrativa de metáforas oriundas de um discurso pseudo-científico e médico. Estas salientam a visão crepuscular da sociedade urbana brasileira que descreve o autor. A vila de Mandaguary, por exemplo, será associada à célula de um corpo aleijado e enfraquecido por uma doença crônica. Esta doença, responsável pelo envio de tropas brasileiras para as trincheiras de Verdun, possui um nome para Plínio Salgado: o transplante de modelos culturais decadentes.

A caserna, instinto de conservação ululante, açularia fibra antiga letalizada nas derrotas sucessivas dos ideais.

E o Brasil, bacharel botocudo, picado de malária e amolecido nos moles almofadões das poltronas inglesas, surgiria soldado de farda, com banhos de chuveiro e concursos de tiro ao alvo. (SALGADO, 1936, p.138)

Na perspectiva pliniana o Brasil surge como um corpo infectado há tempos pelo vírus do cosmopolitismo, do qual colonizadores e imigrantes foram os principais vetores. O autor testemunha em seu texto certa ansiedade acerca da alteração do elemento nacional, vítima, segundo ele, da influência nefasta das forças exógenas.

A civilização estrangeira é uma toxina secretada pelo adventício, para anular todos os meios de defesa do organismo nacional, como o fenômeno biológico das invasões mortais das bactérias...O luxo de Paris amacia as arestas. Amolgaram o granito todas as filosofias cétricas e literaturas ressoantes dos gemidos e extertores dos povos decrepitos. A Sorbonne e os cafés de Montmartre aliaram-se à rue de La Paix e ao Maxim's. Depois, vieram os yankees e nos ofereceram um ideal de convencionalismos, que o país ainda não entendeu; e Comte traçou o lema da nossa bandeira. Os italianos encontraram cidades sem feição e um fundo desdém do brasileiro por tudo o que é seu. (SALGADO, 1936, p.264)

Para Plínio Salgado, o cosmopolitismo teria levado à fragmentação do corpo social e à dissolução das comunidades tradicionais localizadas no interior do Brasil. Esta observação condu-lo a estabelecer uma oposição constante entre uma zona costeira decadente, marcada pela influência estrangeira, e um interior puro e original, que ele associa ao espaço do sertão e à figura do caboclo. Apesar de suas origens mestiças, o caboclo constituiria, para o autor, a síntese de um espírito nacional genuíno e puro, em razão, nomeadamente, de seu relativo isolamento. No espaço do sertão, o caboclo teria se imposto contra as forças materialistas (liberalismo, comunismo, socialismo, marxismo e bolchevismo) e, longe da costa e da sociedade urbana e moderna, ele encarnaria, à imagem dos cavaleiros medievais, uma raça de homens viris, puros e fortes. Corajoso, ele não teme o perigo. Generoso, ele expressa uma rejeição categórica da sociedade urbana dissoluta. Leal, ele nunca abandona os compromissos aos quais toda a sua vida está sujeita. Zé Candinho se opõe assim ao próprio tipo de

Jeca-Tatu, o camponês ignorante, símbolo do povo brasileiro, vítima de sua ingenuidade e de um sistema hegemônico cultural opressivo.

A conquista era fácil. Não éramos o Jeca-Tatu acororado e banzeiro? Pobre caboclo! Que culpa lhe cabe, se lhe acenaram com o idealismo que ele não compreende? Se os diretores da nacionalidade não souberam integrar o homem à onda exata do seu destino? (SALGADO, 1936, p. 264)

Para descrever a magnificência do caboclo e sua luta contra o elemento estrangeiro, o narrador emprega inúmeras metáforas silvestres em torno da imagem da palmeira. Se a árvore é uma metáfora tradicional da retórica nacionalista para sugerir a força, a autenticidade, a sacralidade e o enraizamento, buritis, bagüassus, jerivás, macaúbas, macumãs, indaiás, brejaúvas acabam por inscrever o destino dos caboclos na linguagem direta dos Bandeirantes, os heróis do sertão.

A guabiroba e o jerivá são irmãos do gavião-rei, viciados no amor do céu.[...]

A última palma cai com o derradeiro sonho. O caule, sem fronde, é um desespero decepado. Lança negra de algum misterioso Quixote, investindo contra o céu.

Coluna votiva.

Obelisco da Nacionalidade (SALGADO, 1936, p. 219)

Suas formas em cruz lembram, aliás, o sacrifício do messias sobre o qual repousa a esperança da salvação eterna, neste caso, a do nascimento de uma nova civilização brasileira.

Partiu o outro aventureiro no seu cavalo ressupino.

A Maleita saiu das águas esverdinhadas e estendeu sobre o insensato o seu manto glacial. O cavalo transformou-se num rio e o cavaleiro num baguaçu, a palmeira de fronde bipartida, à maneira de duas asas ameaçando o vôo interrompido.

Foi por isso que o sertão ficou triste. (SALGADO, 1936, p. 52)

[...]



Os buritis fixam nas asas abertas a volada inicial da fuga vertiginosa. E os braços do caboclo são como as asas dos buritis agitadas pelo vento. (SALGADO, 1936, p. 17)

A palmeira, como símbolo do gênio sedentário, se opõe aqui à imagem maligna dos povos nômades a que o narrador associa imigrantes e judeus. Como testemunha a interpretação de Ivan acerca do destino dos homens desprovidos de vínculos com a terra:

Tal o grito de uma sentença, escutava no íntimo, do ser, a palavra látego, que enxotava o Judeu errante, até finalizar do caminho dos séculos :

– Anda ! Anda ! Anda !

– “Caminha, Estrangeiro, que não sabes falar a linguagem, de nenhuma terra, que não soubeste tomar uma paisagem para tua moldura, nem um amor para o teu ócio; que ficaste indeciso entre as mil formas de ser e não te deste inteiro senão ao ideal que brotou, vingativo e cruel, do teu coração,

– destruindo-o. O homem é como as árvores: não vive sem raízes, lançadas nalguma terra... (SALGADO, 1936, p. 273)

A partir do tema do eterno viajante, Plínio Salgado conjuga ao mito barresiano do desenraizado o do judeu errante, que, no romance *O Estrangeiro*, formam uma entidade única, prejudicial ao futuro da Pátria. Esta torna necessária a morte de Ivan, o protagonista da história, que, pelo seu ato redentor (o suicídio), proclama a vitória espiritual sobre as derivas materialistas sociedade urbana e cosmopolita. Através da metáfora da árvore e do tema do enraizamento, o autor presta aqui uma verdadeira adoração à Terra Mater como a fonte de sabedoria. Segundo a lógica narrativa é só através do distanciamento com mundo urbano e de um mergulho no universo do interior que o homem brasileiro conseguirá redescobrir a felicidade de outrora, a de uma época anterior à modernidade. Ao cosmopolitismo se opõe o regional e a sua indiferença pelas cidades, a beleza e a autenticidade do vilarejo e de um sertão situados fora de qualquer temporalidade, desprovidos do elemento estrangeiro nocivo.

Dois sertões se superpõem na romance: o da infância de Zé Candinho, que o narrador situa nas terras do norte do estado de São Paulo. Colonizadas há séculos, este espaço, ancorado no passado, vive uma es-

pécie de sono letárgico ao qual ele associa a imagem da mãe educadora; o outro sertão, o das áreas pioneiras do oeste do estado paulista em que Zé Candinho irá se estabelecer no final do romance, é o universo bandeirante, símbolo do futuro do país, onde o homem, em comunhão com a terra, descobre seu valor. É a partir da sobreposição destes dois espaços, um feminino, materno e ancorado no passado, o outro masculino voltado para o futuro, que o narrador elabora seu projeto de reestruturação e modernização da sociedade brasileira em que o progresso se manifesta pelo culto à tradição.

É aqui que está a Voz-que-chama; o ímã do sertão, que irmanar todo o país na unidade política e que o definirá na unidade futura de uma raça forte”. [...] Juvêncio exultou, ao vê-lo [Zé Candinho]. Como estuava, no caboclo forte, a vitalidade da raça, livre das contaminações dos grandes centros! E como era diferente dos brasileiros urbanos, chocados, ao desequilíbrio das civilizações improvisadas! (SALGADO, 1936, p. 213 e 264)

No diagnóstico da civilização brasileira, onde se conjugam antiliberalismo, anticomunismo e anti-cosmopolitanismo, o tema do mal urbano surge como um eixo central do pensamento estético e político de Plínio Salgado. O ritmo da urbanização parece assustar o jovem jornalista de São Bento do Sapucaí, que, em seu primeiro romance, denuncia as consequências econômicas da industrialização capitalista, os males da hegemonia das cidades sobre a província e o papel maligno do cosmopolitismo sobre a ingenuidade do povo brasileiro. Segundo ele, a nação brasileira deveria ser mais forte e nunca deixar-se subjugar por essas forças sombrias. Ela deveria resistir e ser capaz de conduzir o povo americano a uma nova ordem social: a quarta humanidade.

A decadência da sociedade brasileira estaria, neste sentido, diretamente ligada ao estabelecimento do que o autor chama de sistemas urbanos plutocráticos, responsáveis pelo enfraquecimento das instituições estatais e pela dissolução dos valores morais. Esta idéia, anunciada no romance *O estrangeiro*, será retomada no artigo “Literatura e Política” publicado em 1927 na antologia *O Curupira e o Carão*, redigida em colaboração com os escritores Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo.

A angústia do homem do início do século XX tem suas raízes nesse processo vertiginoso de industrialização combinado com a intensificação da urbanização. Um mal-estar acomete o conjunto das sociedades modernas provocado pelas perdas das referências e da tradição, no esgarçamento dos laços comunitários, no qual modos de vida e pensamento estavam ancorados, deixando o homem a sorte de todos os tipos de invenções doutrinárias e sociais. (SALGADO, 1955, p. 51-59)

Segundo a lógica pliniana, o conflito mundial já não se baseia na oposição entre regimes políticos, mas sim, entre as forças de poder dentro desses sistemas que visariam apenas assegurar a ascensão econômica e política das elites. É, talvez, por esta razão, que Plínio Salgado multiplica em seus romances as imagens de decadência e as situações de fracasso que ele associa às escolhas ideológicas de seus personagens: o anarquismo liberal de Ivan em *O estrangeiro* e o comunismo oportunista de Gruber em *O Cavaleiro de Itararé*, em torno do qual, o escritor concentra toda sua verve anti-semita. A identificação destes males (socialismo, o comunismo e o liberalismo) sublinha as características fundamentais do discurso nacionalista pliniano: um projeto baseado no desejo de erradicar a decadência social do país por meio de uma amálgama entre o espiritual e o material e cujas fontes ele encontra, parcial e ambigualmente, no imaginário futurista.

## Estratégias e contradições futuristas

Desde a véspera da Semana da Arte Moderna, os modernistas, dentre os quais, os mais conservadores, multiplicam na imprensa local artigos nos quais expõem sua relação ambígua com as vanguardas européias. Em 1920, Menotti del Picchia redigirá dois textos no espaço de poucos meses nos quais ele tanto exalta como critica a influência do futurismo italiano. No primeiro, intitulado «Arte Nova», o autor denuncia as manifestações de uma arte brasileira fossilizada, utilizando fórmulas oriundas do primeiro manifesto de Marinetti tal qual a defesa da destruição de bibliotecas e de museus, túmulos de nossa civilização ocidental, segundo ele. Alguns meses depois o autor inverte sua posição e defende em «O Futurismo» um compromisso entre modernidade e tradição como o único caminho possível para a arte nacional. Tais contradições também se

encontram na famosa palestra que Del Picchia profere na segunda noite da Semana de Arte Moderna.

O texto compreende uma série de temas e imagens abertamente futuristas que o autor utiliza para criticar o parnasianismo: o elogio à velocidade e a força dinâmica das cidades modernas. Segundo ele:

Aos nossos olhos riscados pela velocidade dos bondes elétricos e dos aviões, choca a visão das múmias eternizadas pela arte dos embalsamadores. Cultivar o helenismo como força dinâmica de uma poética do século é colocar o corpo, enrolado em bandas (sic.), de um Ramsés ou de uma Annésis, a governar uma república democrática, onde há fraudes eleitorais e greves anarquistas. (DEL PICCHIA, 2002, p. 288)

A palestra de Del Picchia retoma o tom irônico e polêmico do manifesto de Marinetti, no qual o autor italiano enfatizava:

Admirar uma pintura antiga é derramar nossa sensibilidade em uma urna funerária, em vez de jogá-la para frente em jatos violentos de criação e ação. Você quer desperdiçar suas melhores forças em uma admiração inútil pelo passado, do qual você inevitavelmente sairá exausto, diminuído, pisoteado?<sup>5</sup>

Del Picchia expõe neste texto o mesmo desprezo futurista pela representação tradicional do objeto feminino. Ele condena o que ele chama de “mulheres-fêmeas-gordas”, “mulheres-fétiches”, “mulheres-cocaína”, “mulheres-monotonias”, em suma, todas aquelas “Madames” incapazes de integrar o pragmatismo da “civilização moderna”. Ora, no final do artigo o tom futurista toma um rumo completamente diferente. O escritor destaca as diferenças entre o movimento italiano e a vanguarda paulista, sobretudo, no que tange à preservação da tradição:

No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura.

5. «Admirer un vieux tableau c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire, au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action. Voulez-vous donc gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés?» minha tradução. Manifeste Futuriste in Giovanni Lista, *Futurisme (manifestes documents - proclamation)*, Lausanne, L'âge d'homme, 1973, p. 88.

Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade. (DEL PICCHIA, 2002, p. 288)

O que Del Picchia expõe neste artigo, e que mais tarde se torna evidente quando comparado com outros textos publicados na época, é uma leitura parcial e, por vezes, equivocada que os modernistas têm do movimento italiano. A amálgama entre o Futurismo e o Marinettismo sublinha o desconhecimento da evolução do movimento na Itália, especialmente após sua fase heróica entre 1909 e a Primeira Guerra Mundial. Pois, como sublinha a crítica Anateresa Fabris, os modernistas brasileiros tiveram somente acesso aos postulados da corrente florentina através dos críticos de Papini ou *Rete Mediterranea* que passam a circular a partir de 1919 nos círculos intelectuais de São Paulo. Este conhecimento parcial explicaria a distância tomada pelos escritores paulistas em relação a Marinetti, que se tornará, para eles, o porta-voz do fascismo mussoliniano.

O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaça como um aríete. Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é, para nós, um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga seu *front* em todo o mundo (DEL PICCHIA, 2002, p. 288)

A atitude de Plínio Salgado é semelhante à de Del Picchia, na medida em que ele critica o Futurismo sem nunca de prestar homenagem a Marinetti, que ele sempre considerou como o primeiro articulador da modernidade no Brasil. Em um artigo publicado em 1927, intitulado “O significado da Anta”, ele enfatiza:

Depois de nossa renovação estética, que teve seu início em São Paulo, com a Semana de Arte Moderna, em que Menotti del Picchia, Graça Aranha e Ronald de Carvalho apresentaram os escritores, poetas, escultores, pintores e músicos da nova geração, nós nos libertamos, no Brasil, «dos preconceitos da cultura clássica». Com o futurismo de Marinetti, e

os movimentos dadaístas, cubista, ultraísta, etc, nós liquidamos definitivamente: o soneto; a métrica de Castilho; a colocação de pronomes; o parnasianismo; a frase acadêmica; a retórica; a construção portuguesa. Foi uma grande, uma enorme vitória. (SALGADO, 1995, p. 497)

Como outros modernistas, Plínio Salgado concebe o Futurismo como um elemento estratégico e circunstancial. Ele serve de base para preparar e garantir o movimento de independência estética (e política) a que o autor almeja e que, no seu caso, toma a forma de um discurso xenóforo ultranacionalista. Traços futuristas permanecem em seu pensamento, nomeadamente, no que tange à exaltação da guerra e o culto da força. Pela luta liderada por personagens desiludidas com a evolução da sociedade Plínio Salgado entrevê a possibilidade de retirar a literatura brasileira das armadilhas do psicologismo do século XIX e do uniformismo dostoiévskiano inscrevendo-a, segundo ele, no dinamismo de uma nova era que “voa à velocidade de um avião”.

Não foi possível criar nada de novo como forma para o século do rádio. Ainda há tempo para se ler Proust, para discuti-lo. A literatura não tomou conhecimento da velocidade e da tremenda luta social. Ela está repleta de estudos psicológicos exaustivamente analíticos, de narrativas realistas terrivelmente repetidas desde Zola e Flaubert. A cadência dos estilos ainda é a dos troles, das minuciosidades do século XIX. (...) O romance atual, capaz de apreender o sentido cinemático e o tultuto da vida moderna, ainda não foi criado. No Brasil, esta série perdura como uma tentativa. É um convite que ficou sem resposta. (SALGADO, s/d, p.16-17)

Mas a resposta que o escritor traz à literatura fica aquém das expectativas anunciadas. Apesar de um tom e estilo abertamente futurista, os romances de Plínio Salgado, ainda muito marcados pela retórica edificante do final do século XIX, privilegiam o programa discursivo em detrimento da dimensão estética. Sua escrita se apóia nos mecanismos básicos do romance de tese, dentre os quais, o recurso à alegorização, a estrutura formadora binária ou ainda a redundância discursiva. O objetivo aqui é aumentar a recepção do programa narrativo dos textos e assim reduzir as lacunas de uma leitura plural. Talvez por esta razão os romances de Plínio Salgado sempre contem a mesma história: o desencanto dos

personagens e seu compromisso com uma luta incansável contra forças exógenas à nação brasileira.

Pensava em recrutar um exército de tradições e instintos da terra, sonhos definidos de nação que já se esboçava, para construir com eles a viva muralha chinesa, que tornaria o Brasil invencível. [...] A Batalha não tinha tréguas. [...] Mas Juvêncio percebia que se travava uma guerra, pior do que a do fogo e da bala: a guerra gentil, a solapar, de manso, sob as aparências de fraternidade... (SALGADO, 1936, p.100-101)

Como Marinetti, Plínio Salgado concebe a guerra como uma espécie de iluminação teatral através da qual o escritor lança os impulsos fundamentais do homem nu e a relação arte-vida. Este processo de glorificação é acompanhado por uma estetização da virilidade masculina que, no romance *O estrangeiro*, se cristaliza em no papel messiânico da figura centáurica da personagem de Zé Candinho.

O Urbanismo, — escrevia, contemplando a figura ingênua e varonil do Zé Candinho — é a morte da nacionalidade. Porque é a morte do homem transformado no títere cosmopolita. O homem degrada-se em contato com o homem ; só a íntima correspondência com a Natureza o eleva da condição universal de símio. (SALGADO, 1936, p. 263)

Com sua coragem e sua monumentalidade, Zé Candinho se insere na pura tradição dos heróis proto-fascistas marinettistas do mundo de *Mafarka, o futurista* publicado em 1910. Sua força física lembra a obsessão pela virilidade marinettista de que Plínio Salgado se serve para glorificar a aventura guerreira no processo de renovação da raça. Esta anda de mãos dadas com um certo desprezo pelas mulheres, consideradas um obstáculo ao papel messiânico do intelectual, próximo ao da figura do asceta.

Maldito o luar, dizia o professor, que nos faz sonhar e chorar. O nosso sonho deve ser tecido de sol, vigoroso e ardente. O luar não tem notícia de homens. Nunca ouviu imprecações e gritos viris. (...) Só os homens de destino comum se enroscam e paralizam nuns braços de mulher. (SALGADO, 1936, p.64)

Finalmente, no que tange ao entusiasmo futurista pela cidade e pela máquina, tais questões, embora presentes no trabalho de Plínio Salgado, são abordadas de forma caricatural, especialmente através da paródia de preceitos futuristas. Se para Marinetti a máquina encarnava a potencialidade da tensão entre o presente, especialmente através de seu impulso destrutivo e transformador de sensibilidade e conformismo ocidental, no universo rural de Plínio Salgado ela é sinônimo de escravidão e de submissão às leis de uma modernidade desumana:

Eis a criatura que supera o criador (...) O dedo é menos providencial do que o cérebro que a ideou. No entanto, o homem é o escravo da máquina. Que são as densas populações, senão a massa tributária dos consumidores de estoques? A máquina cria necessidades novas, confortos desconhecidos, superfluidades inéditas impositivas. Que seria dos estoques se não fossem os costumes? Há novos costumes, porque há novas máquinas, e aperfeiçam-se as máquinas para se axacerberem os costumes. Essas multidões que trabalham e sofrem, que se agitam, que choram, que raivam, derramam o suor quotidiano para consumir a produção, que a concorrência impõe, habilmente, ou violentamente, através dos hábitos adquiridos. O homem é escravo da máquina. (SALGADO, s/d, p. 267)

A ambigua relação entre os modernistas brasileiros e o futurismo italiano não é simples e admiração e o desprezo pela tendência italiana parece-nos ser um dos principais dilemas que esta geração de escritores enfrentou: habitar a modernidade e livrar-se do peso de um passado sem nunca, no entanto, abdicar da tradição. A resposta de Plínio Salgado a esta pergunta se faz mediante uma clave retrógrada fundamentada num isolacionismo xenóforo. Pelo retorno à terra, o autor entrevê a continuidade entre passado e futuro desprezando, no entanto, o espírito característico da modernidade, ao qual outros escritores de sua geração serão mais sensíveis: a delicada equação entre o reconhecimento do passado e a infidelidade permanente à tradição e ao previsível.



## Referências:

CALIL, Gilberto Grassi (2011). Plínio Salgado em Portugal (1939-1946): um exílio bastante peculiar. XXVI Simpósio Nacional de História. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299594801\\_ARQUIVO\\_textoanpuh2011.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299594801_ARQUIVO_textoanpuh2011.pdf). Acesso em 06/01/2022.

CUCCAGNA, Cláudio (2004). **Utopismo modernista: o índio no ser-não-ser da brasilidade (1920-1930)**. São Paulo, USP.

DEL PICCHIA, Menotti. «Arte moderna» in MENDONÇA TELES, Gilberto (2002). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, Editora Vozes.

FABRIS, Annateresa (1994). **O futurismo paulista**. São Paulo, Editora Perspectiva.

LISTA, Giovanni (1973). **Futurisme (manifestes documents – proclamation)**. Lausanne, L'âge d'homme.

MENDONÇA TELES, Gilberto (2002). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, Editora Vozes.

NOLASCO QUEIROZ, Helaine (2011). «Antropófago e Nhengaçu Verdeamarelo: dois manifestos em busca da identidade nacional brasileira» in *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308167440\\_ARQUIVO\\_ArtigoAhpuph2011\(2\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308167440_ARQUIVO_ArtigoAhpuph2011(2).pdf). Acesso em 20/12/2021.

SALGADO, Plínio (1945). «século das luzes» in **A aliança do sim e do não**, São Paulo, editorial Presença.

— (1936). **O estrangeiro**. 3ª Edição, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio.

— (1948). **A voz do oeste**. 3ª edição, São Paulo, Edições Panorama.

— (1955). **Literatura e Política**, São Paulo, Editora das Américas.

— (s/d). «Préface à 3ª edição de O estrangeiro, à 2ª de O esperado e à 2ª de O cavaleiro de Itararé.», in *Obras completas*, V. 12, São Paulo, Editora das Américas.

— (1975) «O significado da Anta», in SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos**, São Paulo, Edups, Iluminuras, Fapesp.

— «Nhengaço verde amarelo ( manifesto do verde-amarelismo, ou da escola anta)» in SEVCENKO, Nicola ( 1992). **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo, Companhia das Letras.

TRINDADE, Héliogio (1988). **La tentation faciste au Brésil dans les années 30**. Paris, Editions de La Maison des Sciences de l'homme.

## Sobre as organizadoras

### KELI PACHECO

Professora de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa, no Departamento de Estudos da Linguagem, e da linha de Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG. Autora do livro *A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt* (Annablume, 2013), e organizadora, em parceria com André Cechinel, do livro: *A comunidade errante: ensaios de literatura e exílio* (Texto e Contexto, 2020).

### LETÍCIA FRAGA

Mãe e avó. Professora-pesquisadora-extensionista da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) dos cursos de graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL). Membro do Coletivo de Estudos e Ações Indígenas (CEAI) e coordenadora do Laboratório de Estudos do Texto (LET).

## Sobre os autores

**Alexandre Kuaray de Quadros** - indígena da Etnia Guarani Mbya, natural da Terra Indígena Rio das Cobras. Desde 2021, resido na Aldeia Faxinal, Terra dos Indígenas Kaingang, em Cândido de Abreu. Licenciado em geografia pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Mestre em Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, também pela UEPG. Atualmente, Professor da Rede Estadual no Colégio Estadual Indígena Professor Sérgio Krigrivaja Lucas). Membro do Coletivo de Estudos e Ações Indígenas (CEAI) e da Coleção Retomadas (Selo Editorial).

**Alvaro Franco da Fonseca Junior** – Sou carioca, professor de artes do Estado do Paraná, indígena em retomada, artista plástico, desenhista e ilustrador, pós-graduado em Educação de Jovens e Adultos, mestre em Estudos da Linguagem pela UEPG, membro do Coletivo de Estudos e Ações Indígenas (CEAI), membro da Coleção Retomadas (Selo Editorial), esposo da Letícia, pai do Lucas, Mariana, Gabriel, Maria Clara e avô do Heitor.

**Felipe Coelho Iaru Yê Tacariju** – indígena do povo Tacariju-CE. Palestrante e autor do livro Alienindi - Os portais dos mundos. Tatarneto de Maria Balbino da Conceição, Bisneto de Maria Vieira de Sousa, Neto de Maria Juraci Rodrigues Coelho e filho de Gonçalo de Oliveira Brito, Ana Célia de Sousa e Regina Telma Coelho. Membro do Coletivo de Estudos e Ações Indígenas (CEAI), membro da Coleção Retomadas (Selo Editorial) e estudante do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UEPG.

**Leonardo Tonus** - é professor em literatura brasileira na Sorbonne Université (França). Em 2014 foi condecorado pelo Ministério de Educação francês Chevalier das Palmas Acadêmicas e, em 2015, Chevalier das Artes e das Letras pelo Ministério da Cultura francês. Curador do Salon du Livre de Paris de 2015 e da exposição «Oswald de Andrade: passeur anthropophage» no Centre Georges Pompidou (França, 2016)» é o idealizador e organizador do festival Printemps Littéraire Brésilien e do

Projeto MIGRA. Publicou diversos artigos acadêmicos sobre autores brasileiros contemporâneos e coordenou, entre outros, a publicação de Samuel Rawet: ensaios reunidos (José Olímpio, 2008), do volume 4 da *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures* (Indiana University Press, 2020) e das antologias *La littérature brésilienne contemporaine — spécial Salon du Livre de Paris 2015* (Revista Pessoa, 2015), *Olhar Paris* (Editora Nós, 2016), *Escrever Berlim* (Editora Nós, 2017) e *Min al mahjar ila al watan - Da Terra de Migração Para a Terra Natal* (Revista Pessoa/ Abu Dhabi Departement of Culture and Tourism/Kalima, 2019). Vários de seus poemas foram publicados em antologias e revistas nacionais e internacionais. É autor de três coletâneas de poesia: *Agora Vai Ser Assim* (Editora Nós, 2018), *Inquietações em tempos de insônia* (Editora Nós, 2019) e *Diários em mar aberto* (Folha de Relvas Edições, 2021).

***Regina Aparecida Kosi Dos Santos*** - nome indígena Kosi, sou da etnia Kaingang, Nascida na terra indígena Faxinal, sou licenciatura em história pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), mes-tranda em Estudos da Linguagem pela mesma universidade. Professora no Colégio Indígena Professor Sérgio Krigrivaja Lucas. Membro do Coletivo de Estudos e Ações Indígenas (CEAI) e da Coleção Retomadas (Selo Editorial).

***Rita Lenira de Freitas Bittencourt*** - Professora Titular, Departamento de Teoria Literária (DLFT), e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLet) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Autora de *Guerra e Poesia. Dispositivos Bélico-poéticos do Modernismo* (EDUFRGS,2014), organizou, em parceria, vários volumes de ensaios de Literatura Comparada, e o mais recente *A Ficção Científica de Dinah Silveira de Queiroz: Leituras e Perspectivas Teóricas* (CLASS, 2022). É PQ2 e líder do Grupo “Estudos de poéticas do presente: conexões comparatistas e latino-americanas” no CNPQ. Contato: rita.lenira@ufrgs.br

*Texto e Contexto*

EDITORA

**[www.textoecontextoeditora.com.br](http://www.textoecontextoeditora.com.br)**

[contato@textoecontextoeditora.com.br](mailto:contato@textoecontextoeditora.com.br)

(42) 988834226