

# Suplemento Literário de Mato Grosso

# Nódoa no Brim



## AOS LEITORES,

Em Manifesto da Antropofagia Periférica, publicado pela primeira vez há doze anos, Sérgio Vaz defende: "Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado, a favor de um futuro limpo para todos os brasileiros. A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura e universidade para diversidade" (VAZ, 2011, 50). Se, por um lado, não seja novidade o estudo acadêmico se debruçar sobre a literatura que está na periferia do

cânone, por outro, é notável que nas últimas décadas as pesquisas acerca de autores e poetas não canônicos tenham recebido abordagens bastante peculiares. Provavelmente, em decorrência de os pesquisadores emergirem dos mesmos "becos e vielas" da literatura que se propõe a estudar. Quando a periferia acessa a academia, o cânone é revisto. O Nódoa no Brim dedicará (algumas edições) a textos de pesquisadores cujas trajetórias de vida dialogam com seus objetos de pesquisa.

## EXPEDIENTE

**SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MATO GROSSO: NÓDOA NO BRIM** é um jornal criado em 2012, como projeto de extensão, pelo Núcleo de pesquisa Wladimir Dias-Pino, Universidade do Estado de Mato Grosso, sob a direção de Walnice Vilalva. Nasceu como suplemento cultural impresso pelo Diário de Tangará da Serra, Mato Grosso. Atualmente, continua como projeto de extensão da **UNEMAT** (portaria: 3676/2018), sob a direção de Walnice Vilalva, assumindo uma versão exclusivamente digital.

Abordamos assuntos relacionados à Literatura e a questões do contemporâneo. Nossa periodicidade é mensal e a circulação é nacional.

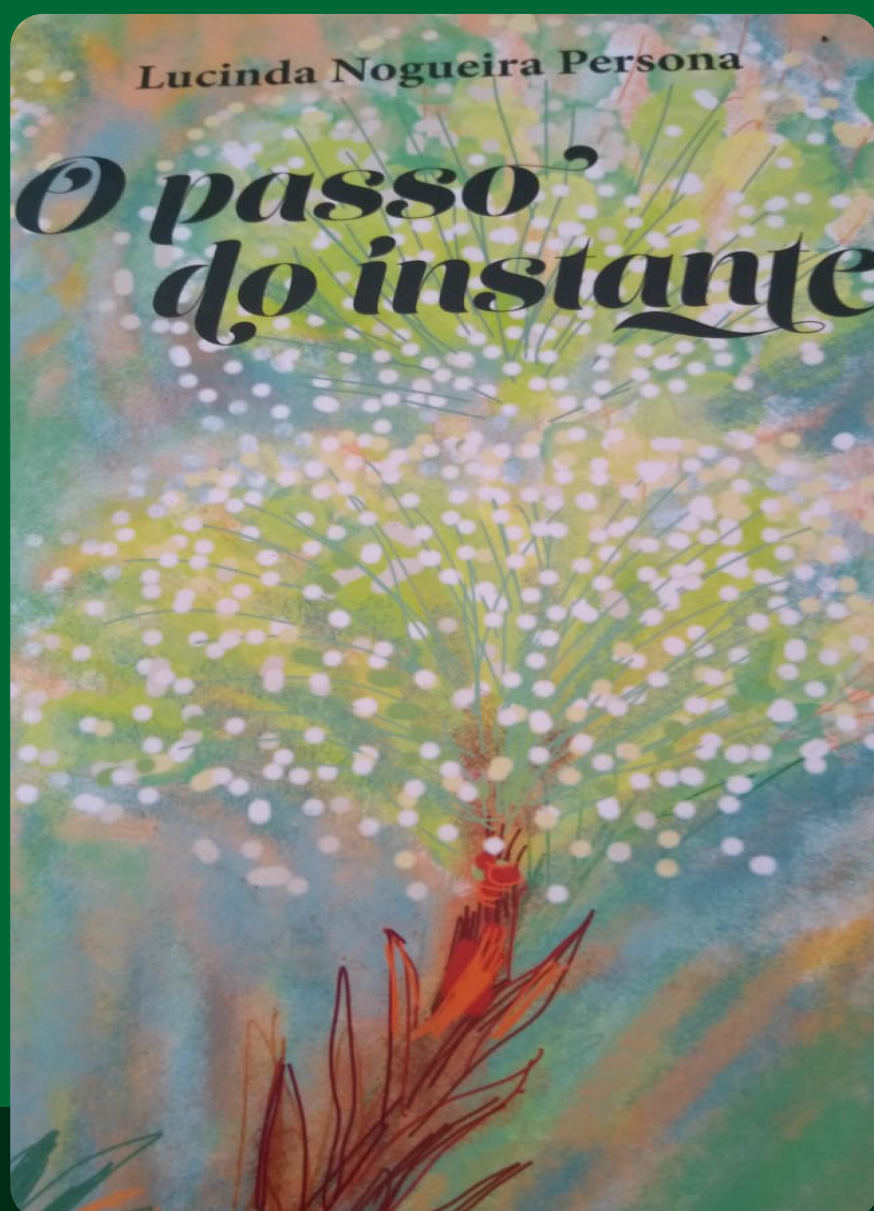
### CONTATO

Por email: [wdiaspino@gmail.com](mailto:wdiaspino@gmail.com)

**Universidade do Estado de Mato Grosso**  
**Núcleo de Pesquisa Wladimir Dias-Pino**  
Endereço: MT-358, 7 - Jardim Aeroporto,  
Tangará da Serra - MT, 78300-000

# SUMÁRIO

<b>CANTILENA</b>	O TRANSITÓRIO NO ESPELHO (O PASSO DO INSTANTE - LUCINDA NOGUEIRA PERSONA)	3
<b>ARTIGO</b>	MANIFESTOS E PARÓDIAS ENTRE MODERNISTAS E PERIFÉRICOS (FÁBIO ROBERTO FERREIRA BARRETO)	4
<b>RESENHA</b>	CONVERSA PRA BOI DORMIR: O REVELADOR LIVRO DE HUMBERTO ESPÍNDOLA EDUARDO MAHON	12



## O transitório no espelho

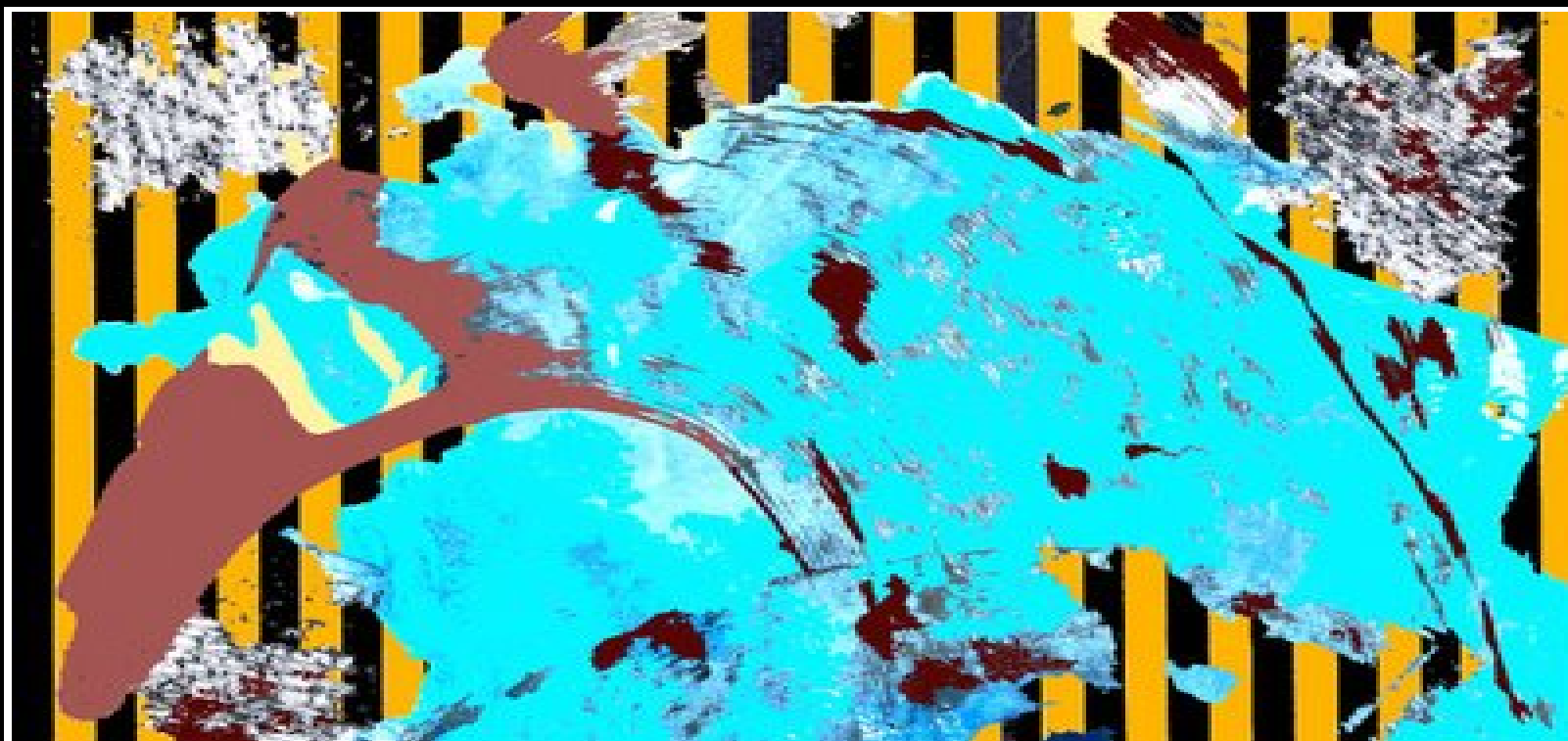
Com a morte  
termina o acesso aos espelhos  
Na noite em que não havia  
a promessa do dia seguinte  
minha irmã foi levada às pressas ao Hospital:  
o coração já não trabalhava o bastante  
o íntimo pulmonar falhando na ventilação  
Restavam-lhe apenas  
duas horas de vida – mas não sabia  
tampouco (perto dela) o marido, a filha, o neto  
e (longe dela) os demais familiares  
Antes de sair de casa (contaram-me)  
ao passar pelo espelho  
de relance  
ela ajeitou os cabelos  
A aparência tratada com tanto zelo  
Depois, cada passo arrastado  
foi um passo rumo ao outro lado  
aquele que sempre dependeu  
de nossas meras suposições  
Lembranças do que fomos  
Fizemos ou passamos  
é tudo o que deixamos.

## Clarice e as palavras

Encontro Clarice  
em certo momento  
quando anunciou o desejo  
de escrever

com palavras  
tão agarradas entre si  
de modo que não existissem  
intervalos entre elas

De seu desejo  
brotou-se a imagem  
onde algo se passa tal e qual  
Vejam-se as flores miudinhas de girassol  
umas ao lado das outras  
tão justapostas que aparentam ser  
uma única flor.



# Manifestos e paródias entre modernistas e periféricos

Fábio Roberto Ferreira Barreto

Ao ler, em *Filhos do barro*, que “a variação e a exceção constituem a regra, (pois) para nós, o tempo não é repetição de instantes ou séculos idênticos: cada século e cada instante são únicos, distintos, outros” (PAZ, 1984, 22), pausei o livro em minhas trêmulas mãos e vaguei entre poéticas do início do Século XX e de começos do XXI. Após me perder em devaneios por alguns instantes, fui me encontrar em Oswald de Andrade e Sérgio Vaz. Oswald de Andrade cantou, em seu Manifesto Antropofágico, nos

de 1920, que “só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, Sem Data, 1). Os ecos dos versos do poeta modernista ressoaram, em sussurros ou aos gritos – ora tenho uma impressão, ora tenho outra –, nos ouvidos de outro poeta, Sérgio Vaz. Este, por sua vez, dialogando com seu colega de ofício, escreveu no Manifesto da Antropofagia Periférica, no Século XXI, encarnando o estilo da “arte que liberta não pode vir da mão de quem escraviza” (VAZ,



2011, 50), para afirmar que “só a periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor” (VAZ, 2011, 50). E, como descrevera Ferreira Gullar, cronologicamente entre ambos, “teceu-se”, neste século, um amanhecer na história de nossa literatura, cuja alvorada é do século anterior.

Tenho comigo, que, em Oswald de Andrade e em Sérgio Vaz, há “a ambiguidade dos poetas, que veem na magia e na revolução duas vias paralelas, mas não inimigas, para transformar o mundo” (PAZ, 1984: 137). Tanto Oswald quanto Sérgio demonstram, em seus textos e em suas intervenções, preocupações estéticas e, também, sociais. De acordo com

Oswald de Andrade, era preciso transcender estilisticamente, ser “contra o Padre Vieira (que foi), autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão” (ANDRADE, Sem Data, 2), mas ter, ao mesmo tempo, uma tomada de consciência, uma vez que “a nossa independência ainda não foi proclamada” (ANDRADE, Sem Data, 4), sendo “contra a realidade social, vestida e opressora” (ANDRADE, Sem Data, 4); conforme Sérgio Vaz, a partir de “uma poesia periférica que brota na porta do bar” (VAZ, 2011, 50), por meio dos “becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune” (VAZ, 2011, 50), porque, afinal, somente quem não goza das

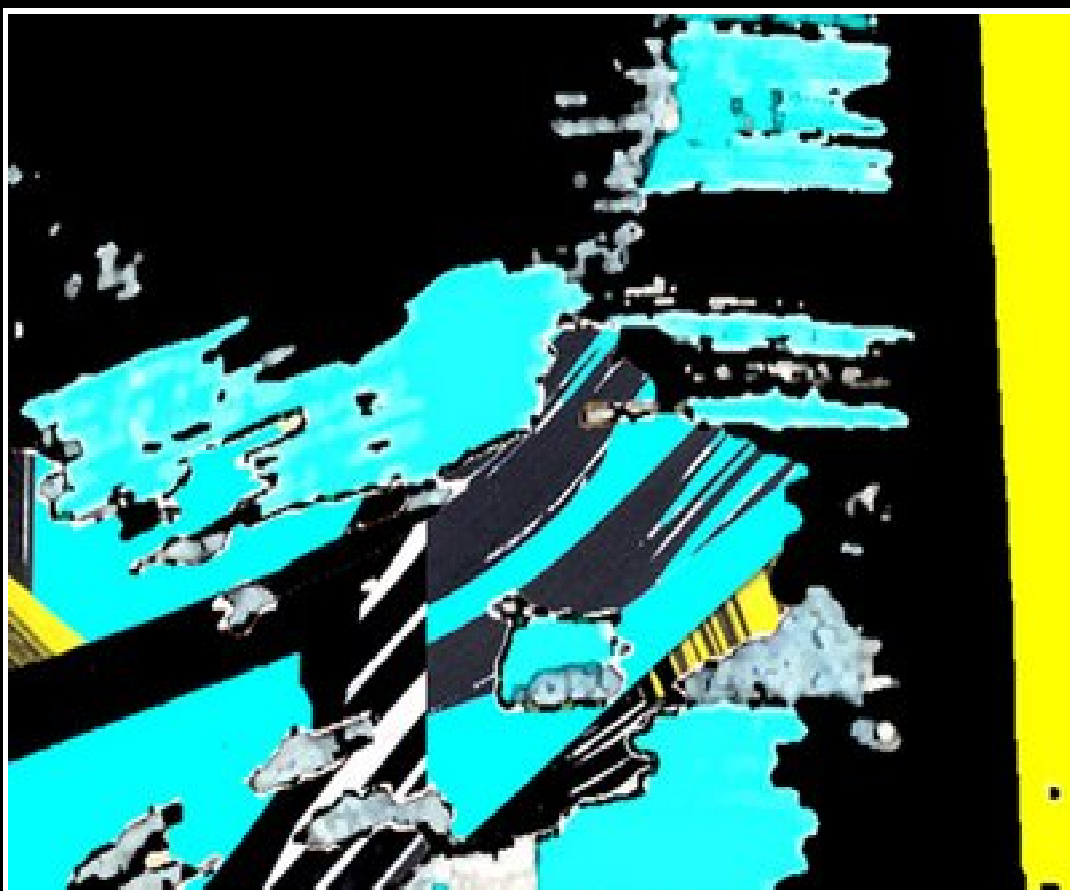
benesses de que a elite desfruta pode hastear a bandeira “contra o capital que ignora o interior a favor do exterior” (VAZ, 2011, 51) – e se, por acaso, for “Miami pra eles? ‘me ame por nós” (VAZ, 2011, 51).

Todavia, se, a despeito da distância temporal, há em ambos o mesmo desejo de manifestar-se por mudanças – não apenas no âmbito das palavras, mas também nas mentes e corações –, os lugares de falas de Mário e Sérgio divergem. Oriundo da burguesia – em um contexto de decadência da agricultura cafeeira e, por conseguinte, de tudo que se ligava a ela –, Oswald ajudou a engendrar um movimento cultural que, clamando por transformações, consagra ao excluído o protagonismo na literatura, em ambientes em estilos – e isso, ressalve-se, não representa pouco –, mas não na cessão do direito ao exercício à voz. Contudo, embora bastante significativa para história da literatura – e por que não a História do Brasil? –, vale reiterar, a contribuição do modernista está em representação dos excluídos, não na atuação deles. Oriundo das classes populares – em um contexto de intensas mobilizações populares –, Sérgio Vaz trabalhou pela construção de um movimento cultural também que, exigindo alteração do status quo, foi um dos excluídos que exerceu o protagonismo na literatura, não apenas a partir seu contexto social, mas por meio de uma expressão inovadora na linguagem poética, que, antes e em última instância, emerge do povo em sua própria voz. O significado da contribuição de Vaz é, como o de Oswald, de suma importância para história da literatura e do Brasil.

Oswald, em seu repúdio a “todas as catequeses” (ANDRADE, Sem Data, 1), procurou outra representação de Brasil em sua época; que, de fato, até o final do Século XX, não incluiu todo o país. Aliás, nosso país tinha (ou tem ainda?) vergonha de se assumir mestiço. Se outro expoente de 22, Mário de Andrade publicava, em 1928, *Macunaíma* – o herói sem nenhum caráter, o sociólogo Noel Carvalho, na introdução de *Dogma Feijoadá*, de Jefferson De, em 2005, lembra que uma revista especializada de cinema, no mesmo ano de 1928, tem espaço para afirmar que além da falta de qualidade técnica de nossa sétima arte, ainda havia “negros e indígenas” como outro grande problema (JEFFERSON DE, 2005, 19). Mas, retomando a discussão, em prol de uma “consciência participante” (ANDRADE, Sem Data, 1), visando a ser “contra todos os importadores de consciência enlatada” (ANDRADE, Sem Data, 1), Oswald pregou: “Queremos uma revolução caraíba. Maior que a Revolução Francesa” (ANDRADE, Sem Data, 1). Enfim, um Manifesto Antropofágico para um país que deveria se apropriar, conscientemente, de elementos externos, mas se voltar para si mesmo. Daí Oswald tratar de tal temática, por meio de um estilo de escrita célere, quase telegráfica, sem floreios de linguagem, seca; em estilo, lembre-se, oposto ao que se fazia e se valorizava à época (ainda contemplando parnasianos e simbolistas). Ao dialogar com Oswald de Andrade, Sérgio Vaz tem pretensões semelhantes no que concerne a superar uma visão de mundo. Mas no texto de Vaz –

eis, talvez, a grande diferença – não se trata de oposições entre o Brasil e seu exterior; é um grito do Brasil para seu interior, incluindo-se aí os excluídos das grandes capitais. É um grito “a favor de um subúrbio que clama por arte e cultura e universidade para diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos” (VAZ, 2011, 50). Em outras palavras, os contrastes entre o centro do Brasil e suas periferias são objeto da antropofagia periférica: apropriar-se do

Antropófago. Em relação a formas da poesia, penso no Movimento Intensivista, Movimento Concretista, Movimento Neoconcretista, Poesia-Práxis, Poema Processo como possibilidades interessantíssimas de dar continuidade a discussões propostas sobre formas de expressão poética pelo Modernismo da Primeira Fase, para não citar, individualmente, Drummond, Cabral, Gullar, cada um deles podendo demandar uma discussão particular sobre forma; apesar



erudito sem desprezar o popular nem o populareSCO para devolver em uma forma de arte, autêntica.

Entre Oswald e Sérgio há um lapso temporal no qual, no que se refere à ruptura estética proposta e promovida pelos Modernistas de 22, se demandou, em ligeiras abocanhadas em alternativas formas de expressão, uma lenta mastigação dos ideais do Manifesto

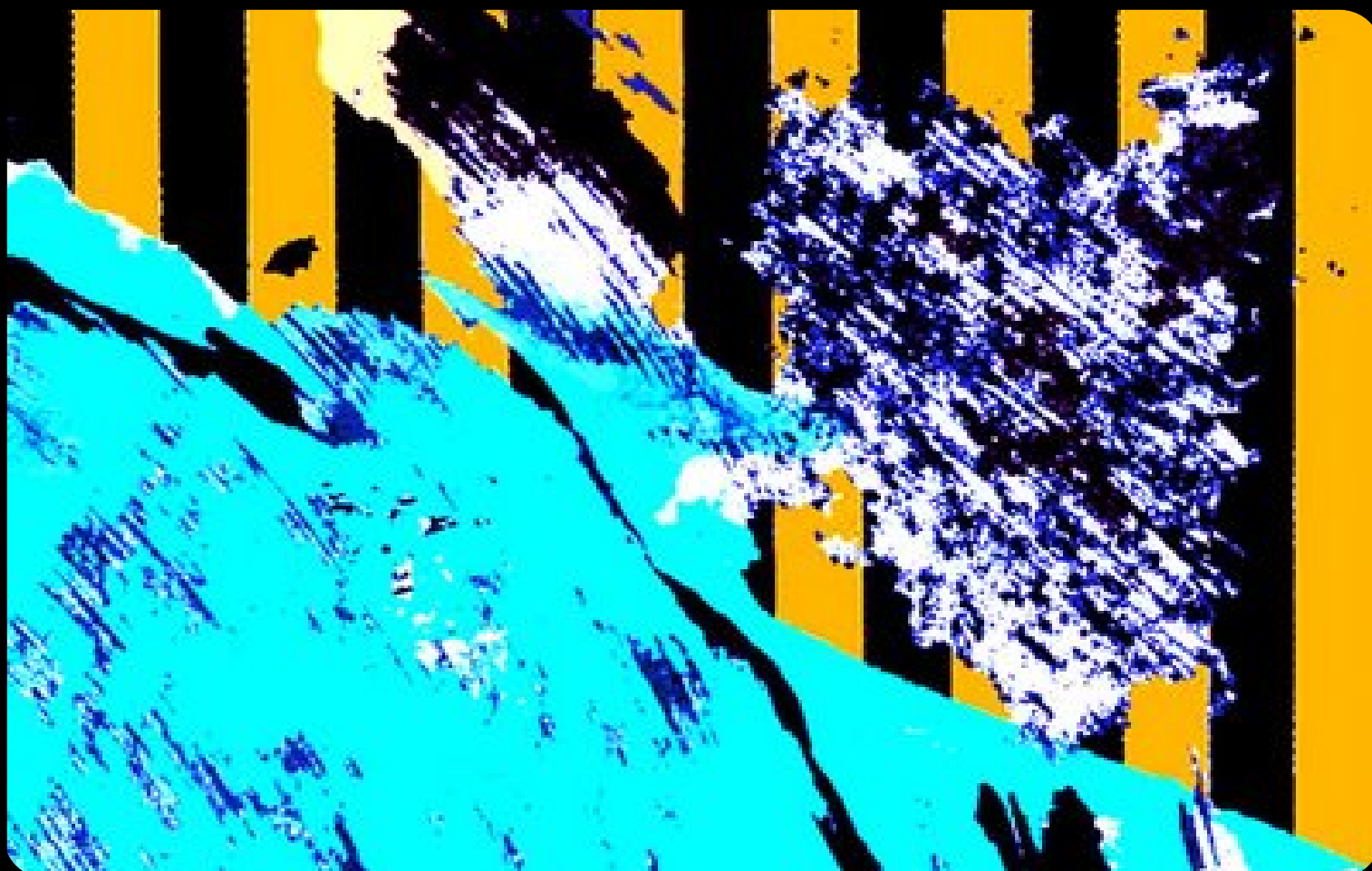
de menos potente, agrada-me o desbunde dos poetas classificados como marginais por Heloísa Buarque de Hollanda, especialmente Ana Cristina César e Paulo Leminski – cada um deles, também, podendo demandar uma discussão particular sobre forma. É a poesia periférica, entretanto, a primeira que possibilita a discussão de estética produzida pelos excluídos; a discussão

é tão recente, mas tão recente, que muitos textos literários da estética periférica nem sequer são considerados literatura por parte (cada vez menor) da crítica acadêmica.

Ainda sobre o gradual processo de digestão de ideais antropofágicos, atendo-me de modo especial à autoria, entre o manifesto do poeta modernista e o manifesto do poeta periférico, há uma discussão que é possível fazer ainda que de forma panorâmica para elucidar discussões que faço neste texto entre os modernistas e periféricos. É oportuno lembrar dos CPCs (Centros Populares de Cultura), os quais, em oposição à preocupação estética de movimentos dos anos de 50 e 60 (especialmente do Concretismo), tiveram boa intenção ao eleger temáticas sociais na literatura, tentando aproximar

poetas de classe média e alta do povo. Para tanto, o CPC lançou três edições de Violões de Rua, nas quais o estilo de escrita de cada um buscou ser assimilável. O fracasso decorreu, justamente, de se tentar degustar o popular por quem só deglutia apenas o erudito: como resultado, expressivamente seus poemas foram, no mínimo, artificiais. Creio que quando o poeta Sérgio Vaz, décadas depois, diz que “quem mora em Moema pode fazer literatura periférica [...] mas não vai ficar bom” (VAZ, 2018, 1) é com o olhar de quem sabe que em panfletagem e poesia há uma complexidade enorme. Para Heloísa Buarque de Holanda, o problema nesse tipo de proposta encabeçada pelos CPCs residiu, especificamente, em “ao reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo, não apenas se faz

paternalista, mas termina, de forma adequada à política da época, por escamotear as diferenças de classe” (HOLLANDA, 19). Encerrando a discussão acerca da autoria, pode-se dizer que algumas mordidas mais gulosas dos ideais modernistas são notáveis, em poucos momentos do Século XX. Em um deles, efetivamente, quando se senta à mesa da literatura brasileira um poeta como Solano Trindade. Foi o único que fez jus, inclusive, aos propósitos dos mencionados Violões. Além de Maria Carolina de Jesus, na prosa, Solano é um dos poucos nomes em que a poesia é efetivamente social; não por outra razão foi reverenciado por Carlos Drummond de Andrade: “Solano Trindade, poeta moderno, simples e de raiz popular” (DRUMMOND, 2011, 92) – em texto publicado pela



primeira vez em suplemento literário de A Manhã, em 1949.

É somente na literatura periférica, concebida a partir do início do Século XXI, creio eu, que se consolidam os ideais de uma expressão literária que rompe, simultaneamente, nos

nistas e periféricos é explorada com mais profundidade. Mas aqui, nos propósitos deste texto, de modo mais sintético: trata-se de tentar explicitar alguns pontos de proximidades e, por conseguinte, de distância entre dois periféricos

seguidos em sua época precisam ser questionados” (ALAVARCE, 2009, 59). No segundo, a despeito de um intenso diálogo, Lorena não parodia Mário, mas aproxima sua indignação de poetisa periférica contra a opressão ditatorial



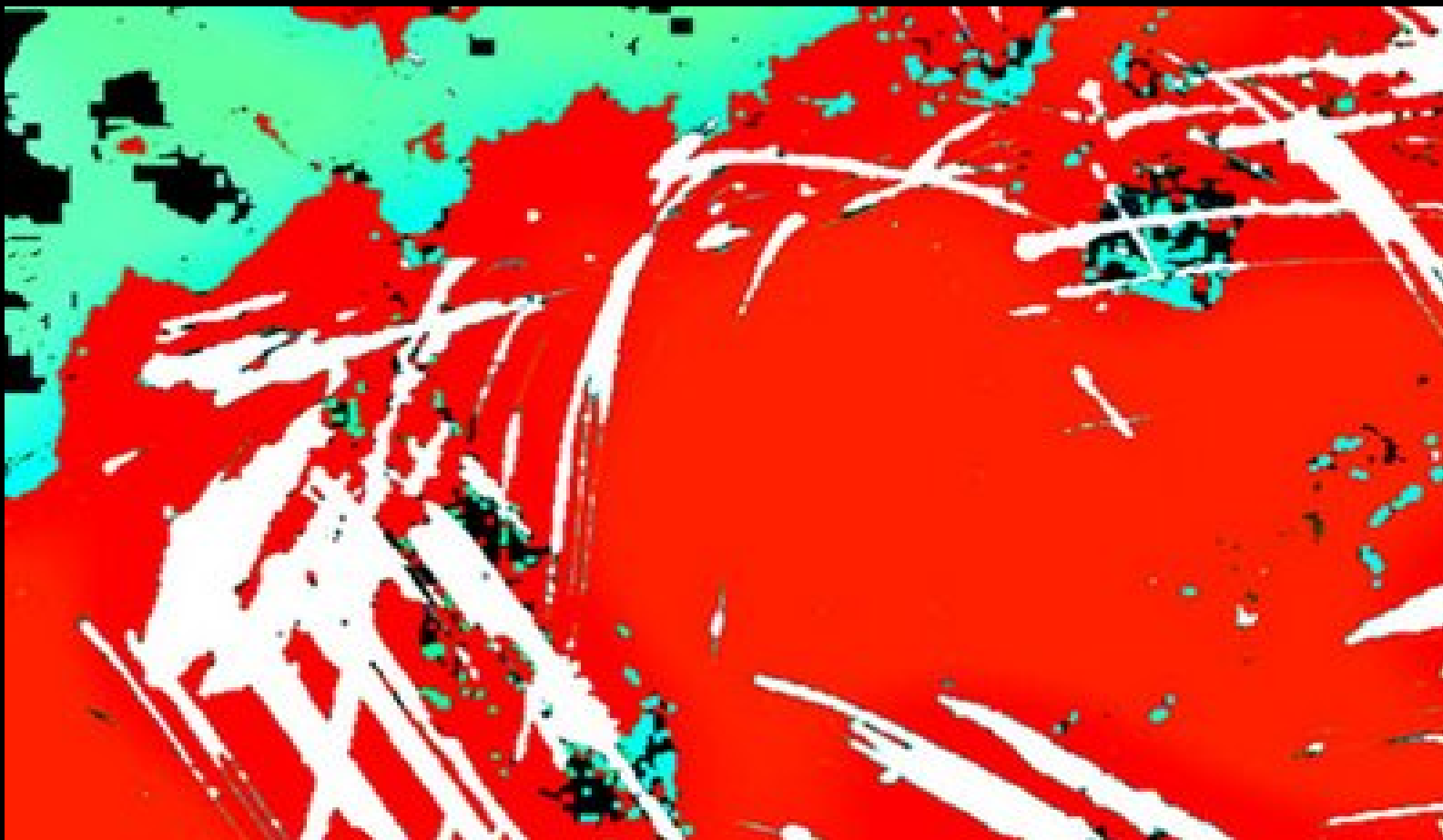
planos do estilo, da temática, do protagonismo do excluído dentro da obra literária e, enfim, da autoria do excluído como autor da obra de literatura. Por se tratar de um pequeno ensaio, não havendo espaço – quiçá fôlego também – para me debruçar todas as possíveis comparações, das mais visíveis àquelas menos evidentes, em um corpus mais abrangente, vou me ater a dois exemplos para uma pequena reflexão; em minha pesquisa de mestrado, a discussão acerca de moder-

e dois modernistas. Objetivamente, sobre como o poeta Rodrigo Ciríaco, em Política, e a poetisa Lorena, em Nunca mais, dialogam, respectivamente, com Manuel Bandeira, em Poética, e Mário de Andrade, em Ode ao burguês. No primeiro dos casos, “o texto parodiado é valorizado e perpetuado” (ALAVARCE, 2009, 69), pois Rodrigo Ciríaco demonstra compreender que o “parodiador é aquele que percebe a necessidade de novas ‘verdades’ em seu meio cultural; sente que os moldes

daquela que o poeta modernista sente ao “insultar o burguês”. Em síntese, são jovens poetas periféricos, situados no Século XXI, que se viram para poetas modernistas, do Século anterior – aos quais, possivelmente, foram apresentados durante o ensino médio, provocando admiração ou desejo de escrever. Sem discordar dos problemas levantados por Bandeira e Mário de Andrade outrora, apresentam Rodrigo Ciríaco e Lorena problemas do agora.

Na releitura que Rodri-





go Ciríaco faz de Manuel Bandeira, opera-se um labor poético por meio do processo de substituição. Em vez de uma questão “Poética”, sobre a qual se debruçou o poeta modernista, opta-se por discutir acerca de “Política”, no poema do poeta periférico. A preocupação de Ciríaco é ética – “estou farto da política comedida” –, opondo-se à preocupação estética de Bandeira – “estou farto do lirismo comedido”. Em nenhuma hipótese, todavia, a paródia do poeta periférico serve para ridicularizar o poeta modernista, mas, sim, expressar uma indignação do poeta paulistano acerca de algo que o incomoda mais do que questões estilísticas: não é possível discutir formas poéticas sem antes mudar conteúdos sociais. No diálogo que estabelece com Bandeira, Ciríaco está preocupado em alertar para o fato de

que as questões estéticas devem vir depois das éticas, haja vista o Brasil ser um país, no qual, no início do Século XXI, os desníveis sociais são tão acentuados que “os seis mais ricos detêm o equivalente à riqueza de 100 milhões de brasileiros”. A (re)escrita poética de Rodrigo Ciríaco é a de um “artista-cidadão [...] a serviço da comunidade, do país” (VAZ, 2011, 51) – conceito concebido por Sérgio Vaz em seu Manifesto da Antropofagia Periférica. Por isso, ainda por meio do processo de substituição, Ciríaco prefere “os loucos” que fazem “a política dos revolucionários” em oposição ao “lirismo dos bêbados”, de Bandeira ou, respectivamente, “os loucos” que fazem “a política dos poemas de Bertolt Brecht” ao “lirismo do Shakespeare”. Ainda que sejam ambas funções da literatura, fuga da realidade e crítica à realidade,

Ciríaco quer sobriedade para enfrentar os dilemas da sociedade brasileira atual em oposição à ebriedade para fugir ao mundo da literatura por causa dos problemas do mundo; para tanto, não dispensa o cânone da tradição literária brasileira. Além disso, não apenas ancora seu contemporâneo discurso de protesto ético em um discurso de um clássico texto de protesto estético, mas, em coerência com o que estabelece em toda a sua paródia, reitera-se, pretere Shakespeare e seu lirismo, prefere Bertolt e seu criticismo.

Não é que a literatura não seja fuga também, mas, nessa paródia, Ciríaco cutuca seu colega Bandeira para a premissa de que a literatura seja luta. Vale lembrar que a preocupação com a estética é presente na obra de Rodrigo Ciríaco. Sua obra de estreia, a

prosa Te pegó lá fora, não se ocupa apenas de questões sobre violência e descaso com a educação pública, mas faz uma escolha lexical que ajuda a construir personagens – bem como tempo e espaço – mais verossímeis. Como um artista-cidadão, tal qual idealizara Sérgio Vaz, o poeta Rodrigo Ciríaco não quer ser “um artista surdo-mudo e (ter) a letra que não fala” (VAZ, 2011,



50). Ciente de que seu engajamento como artista-cidadão, apesar de fundamental, não pode alterar todas as estruturas, mas incitar ao abalo delas, usa sua voz poética para que sua palavra ressignifique Manuel Bandeira. Como colega de ofício, o poeta periférico fala ao poeta modernista que se sente mais incomodado com “a política que para e via resolver problemas privados esquecendo-se do público” do que com a “do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo”. Note-se que, apesar de avisar que sua preocupação é outra da que almeja Bandeira, os versos de Rodrigo Ciríaco exploram sonoridade (com a aliteração em /P/, nesse trecho); isto é, não despreza questões de

forma, ainda que seu principal objetivo seja discutir questões sociais. Enfim, “de resto não é política” afirma Ciríaco, em contraste com o “de resto não é lirismo”, escrito por Bandeira.

De umas pinceladas a outras: entre a Ode ao burguês, Mário de Andrade, e Nunca mais, de Lorena. Ode, em uma das acepções do dicionário Hou-

aiss, é “poema lírico composto de estrofes de versos com medida igual, sempre de tom alegre e entusiástico” (HOAISS, 2001, 2.050). Ironicamente,

Ode ao burguês, de Mário de Andrade, é um canto descomedido, em forma e em conteúdo, de escrachos não metrificadas, de ataques à burguesia de sua época; na composição poética de Lorena, aos que usam regimes de exceção, asfixiando a democracia, em nome dessa mesma burguesia criticada por Mário, contra o povo, o tom é o mesmo. Especificamente, em Nunca mais, Lorena faz uma releitura de Mário de Andrade, de sua Ode ao burguês, por meio da qual sua leitura não se restringe a substituições. A partir de citação *ipsis litteris* de alguns dos versos do supracitado poema, Lorena produz um texto que, ao manter diálogo com o poema de Mário, procura demonstrar uma “preocupação com sua época,

(porque) enxerga as lacunas e sugere novas ideias” (ALAVARCE, 2009, 59). Em outras palavras, Lorena sente “ódio” pela perseguição política, identificando seu sentimento libertário com o sufocado sentimento do poeta modernista. Não sendo tão somente ao “burguês” de Mário, o ódio de Lorena é destilado ao aparelho estatal, que age em favor desse mesmo ser da burguesia – multifacetado, aqui, no ruralista, no banqueiro, no industrial e no político, que, a mando de todos os outros, trabalha pela manutenção do estado de coisas, nem que, para tanto, tenha de recorrer à violência. Aproximam-se aqui não só os sentimentos, mas também a ausência de uma mudança real, na época do modernista e nas épocas apontadas pela periférica: “Tudo o que falta aqui é revolução”. Afinal, como ela mesma lamenta, não se distancia sua indignação daquela sentida por Mário de Andrade: “Imagino sua voz, neste seu poema/ vendo e vivendo tempos que se repetem”.

Mário de Andrade, lembremos, em sua composição poética, utiliza o vocábulo “burguês” em todo o texto – salvo no primeiro verso da segunda estrofe, em que utiliza o termo “aristocracia”, e no segundo verso dessa mesma estrofe, no qual emprega: “barões”, “condes” e “duques” – para fazer alusão às elites dominantes de nosso país: mesquinhas, ensimesmadas, retrógradas. É ao “burguês-níquel”, “burguês-funesto”, “burguês tálburí”, que Mário roga: “come-te a ti mesmo”. Não como um enigma a ser decifrado, mas como uma profecia escatológica a ser consumada. No

poema da poetisa periférica fica explicitado o diálogo e, por conseguinte, o ódio; mas, em decorrência do afastamento histórico, Lorena insere nomes importantes da cultura nacional, associando-os à repulsa pela burguesia brasileira e, ao mesmo tempo, resistência a autoridades não democráticas no transcorrer das últimas décadas. As mesmas que controlam o estado brasileiro, imprimindo o controle pela força bruta contra a sensibilidade de artistas – em uma linha cronológica de regimes de exceção – como Drummond, durante a Ditadura de Vargas, Vandrê e Henfil (“Marias, Clarices e cálices”), na Ditadura Militar, e ela (eu lírico de Lorena), também como artista, na Ditadura do “Bolsolixo”. Por isso, fazendo coro a voz de Mário – bem como “a todos os mortos e torturados” e a “(suas) mães” – Lorena manifesta em seu ódio, seu protesto e sua resistência: “Ditadura nunca mais” (aliás, para encerrar, os versos derradeiros dialogam, propositadamente ou não – poucas são as pistas textuais para apresentar conclusões – com o nome de um famoso grupo de militantes que combateram a ditadura militar, entre 1964 e 1985: Tortura Nunca Mais).

Nem sempre o diálogo textual entre poetas modernistas e periféricos é tão intenso como nas relações entre Oswald de Andrade e Sérgio Vaz, Manuel Bandeira e Rodrigo Ciríaco ou Mário de Andrade e Lorena; não raro, apesar de menos explícitos, eles circulam pelos botecos dos saraus ou pelos logradouros públicos dos slams, de forma implícita, bastando apenas atenção dos espectadores. Nos casos que aponte neste modesto texto,

especificamente, os poetas periféricos içaram textos poéticos de modernistas para, filiando-se à tradição literária brasileira, velejar por mares nunca dantes vistos em nossa literatura. Semelhantemente aos poetas modernistas, os poetas periféricos sentem a emergência de transgredir a palavra e progredir o Brasil. Diferentemente, entretanto, seus lugares de fala são muito particulares, razão pela qual, os primeiros tentaram se expressar por quem não tinha voz ao passo que os últimos expressam-se por si mesmos. São etapas distintas de um idêntico desejo: fazer literatura e algo mais.

#### BIBLIOGRAFIA

ALAVARCE, Camila da Silva. A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; 2009. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/5dc-q3/pdf/alavarce-9788579830259-04.pdf>>. Acesso em: 19 de set. de 2019.

ALMANAQUE BRASIL. Nosso texto tem menos crase, mas ainda assim é literatura – entrevista com o poeta e ativista Sérgio Vaz. Disponível

em: <<https://almanaquebrasil.com.br/2018/10/29/nosso-texto-tem-menos-crase-mas-ainda-assim-e-literatura/>>. Acesso em: 21 de set. 2019.

ANDRADE, Mário. Ode ao burguês. Disponível em: <<http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/odeaoburgu.s.htm>>. Acesso em: 19 de set. de 2019.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/files/manifesto\\_antropofago.pdf](https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf)>. Acesso em: 19 de set. de 2019.

BANDEIRA, Manuel. Melhores poemas de Manuel Bandeira. São Paulo: Global, 2003.

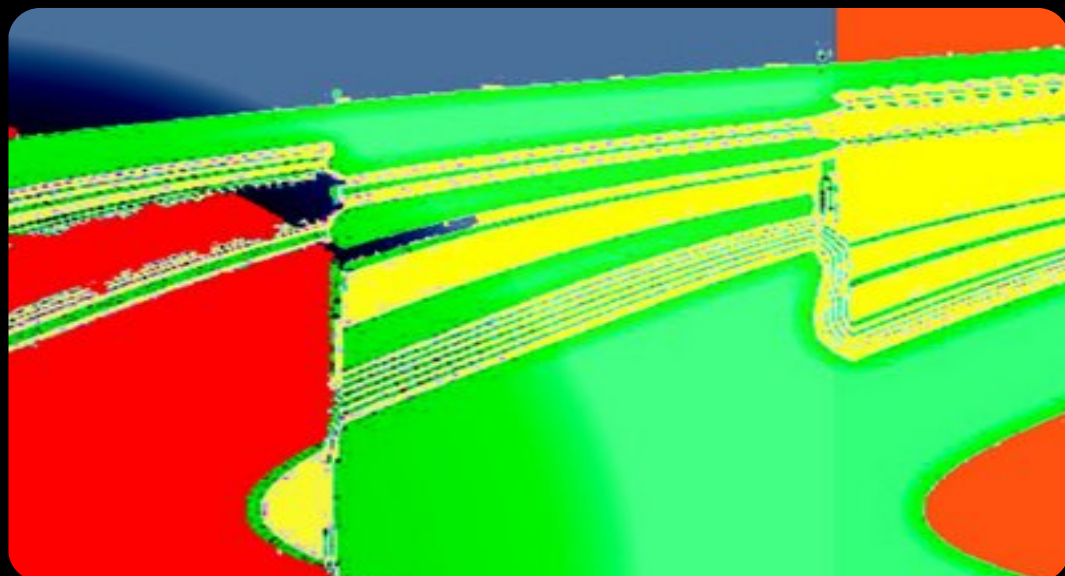
CIRÍACO, Rodrigo. Política. PIXÉ. (aguardando publicação em 1.º 10)

HOUAISS. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LORENA, Ana. Nunca mais. PIXÉ. (aguardando publicação em 1.º 10)

PAZ, Octavio. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984

VAZ, Sérgio. Literatura, pão e poesia. São Paulo: Global, 2011. p. 50-52.



## Resenha - Humberto Espíndola



### CONVERSA PRA BOI DORMIR: O revelador livro de Humberto Espíndola

Eduardo Mahon

Na arte, é relativamente comum que uma geração pretenda afirmar sua estética com base no intenso embate com a geração que a precede. No princípio dos anos 80, o artista plástico Humberto Espíndola foi vítima de críticas severas. Por quê? Talvez pelo simples fato de que transitasse além da gravidade cuiabana, sobretudo estabelecendo pontes em Campo Grande, cidade que rivalizou com a capital mato-grossense em termos de identidade moderna. O ressentimento da abrupta divisão do Estado pode ter, em alguma medida, afetado a crítica com relação à obra de Espíndola. Quem sabe pela temática escolhida pelo artista para refletir múltiplas variantes – o boi. Eu mesmo, devo confessar, via na obsessão temática de Espíndola um pauperismo criativo.

Independentemente das minhas impressões iniciais,

importa compreender as razões desse estremecimento na década de 80. A colonização do interior de Mato Grosso era vista de forma hostil. Não sem razão. Ondas de migrantes chegaram à provinciana capital sem oportunizar a costumeira aclimação cultural que Cuiabá tanto celebrava. As transformações no campo e na cidade abalaram a “cuiabandade”, como deno-

minava Lenine de Campos Póvoas e, muito antes dele, José de Mesquita. Com o agronegócio, deu-se o desmatamento maciço de uma porção considerável do bioma nativo, o deslocamento involuntário de tribos indígenas e a desordenada verticalização urbana, deletéria para a rede fluvial que banha Cuiabá. A bovinocultura precedeu a soja no processo de implantação do agronegócio e, por isso, foi alvo das críticas defensivistas da recém surgida “Geração Coxipó”.

Humberto Espíndola estava no olho do furacão – de um lado, pintava o ícone da predação, razão pela qual foi acusado de glamourizar o boi; de outro, obtinha uma excelente recepção no recém-criado Mato Grosso do Sul. Para completar a emblemática encruzilhada do artista, foi ele quem carimbou com chifres e estrelas o painel superlativo do novo palácio de governo mato-grossense, construído

no então novo Centro Político Administrativo, distante do centro histórico da antiga capital. Espíndola era o artista que encarnava uma nova forma de produzir e de expressar, seja do fazer artístico muralista, seja na arrojada iniciativa comercial. De qualquer sorte, foi o artista que intuiu – desde a década de 60

subúrbio paulista. À adaptação da invenção bovina, Mato Grosso tem que opor a vocação amazônica de nossa gente. Ora, cada espaço de um índio morto é ocupado por uma dúzia de bois. A aculturação pecuarista é ferrada pela homogeneização do capim que o boi provoca no meio ambiente, empobre-

mais preocupados com a situação social das periferias do que em reforçar imagens idealizadas da capital. O choque intergeracional dava-se mais evidentemente pela estética literária, mas não deixou de prosseguir quanto ao modelo de desenvolvimento adotado em Mato Grosso. Muito embora conservadora, as



– as transformações que o Estado experimentou vinte anos depois.

A resistência ao eixo temático adotado por Humberto Espíndola ficou registrada com o manifesto da “Geração Coxipó”, panfletado no X Salão Jovem Arte, de 1986. Destaco um dos trechos do manifesto: “Trata-se de resistir – A divisão do Estado até historicamente desnecessária, no entanto confirmou nosso distanciamento da corte palaciana, dos puxa-sacos do poder, estados periféricos, com mensalidade de

cendo a variedade da natureza, ruminção constante dos mesmos modelos”.

Como se vê, a “Geração Coxipó” formada por jovens estudantes da Universidade Federal de Mato Grosso, cômicos dos custos ambientais do agronegócio, vociferou contra a bovinocultura que se multiplicava no cerrado aniquilado e, na arte, contra os bois pintados por Humberto Espíndola. Tratava-se de estabelecer um contraponto com a geração de 60 e valorizar outra geração de artistas ligados ao Ateliê Livre da UFMT, jovens

gerações que antecederam a “Geração Coxipó” identificavam como progresso o modelo que as colonizadoras propuseram para encampar o interior, “plantando cidades” como era costume dizer.

Não fosse a trajetória já consolidada e os contatos externos com outros centros artísticos, é possível que Espíndola estivesse condenado ao carimbo de esteticamente ultrapassado e politicamente alinhado aos forasteiros, conhecidos como paus-rodados. Nos anos finas da longa ditadura militar, os novos

artistas estavam motivados a retratar questões sociais, marcadamente do universo urbano. A turma do recém-fundado bairro Pedregal estava engajada numa temática muito distante da bovino-cultura. Nas telas de Adir Sodré, Gervane de Paula, Nilson Pimenta, por exemplo, a questão do racismo, do preconceito sexual, da depredação ambiental contrapõem uma visão costumeiramente edênica da exuberante natureza mato-grossense. Cenas de uma desconhecida periferia urbana, retratos do povo empobrecido, marcadamente das populações ribeirinhas, a sensualidade feminina evidenciada, formavam o cardápio temático para a paleta dos artistas estreados.

Foi com grande surpresa que recebi a notícia do lançamento do livro “Pintura e Verso” pela Ed. Entrelinhas. Esse registro de 50 anos de produção de Humberto Espíndola

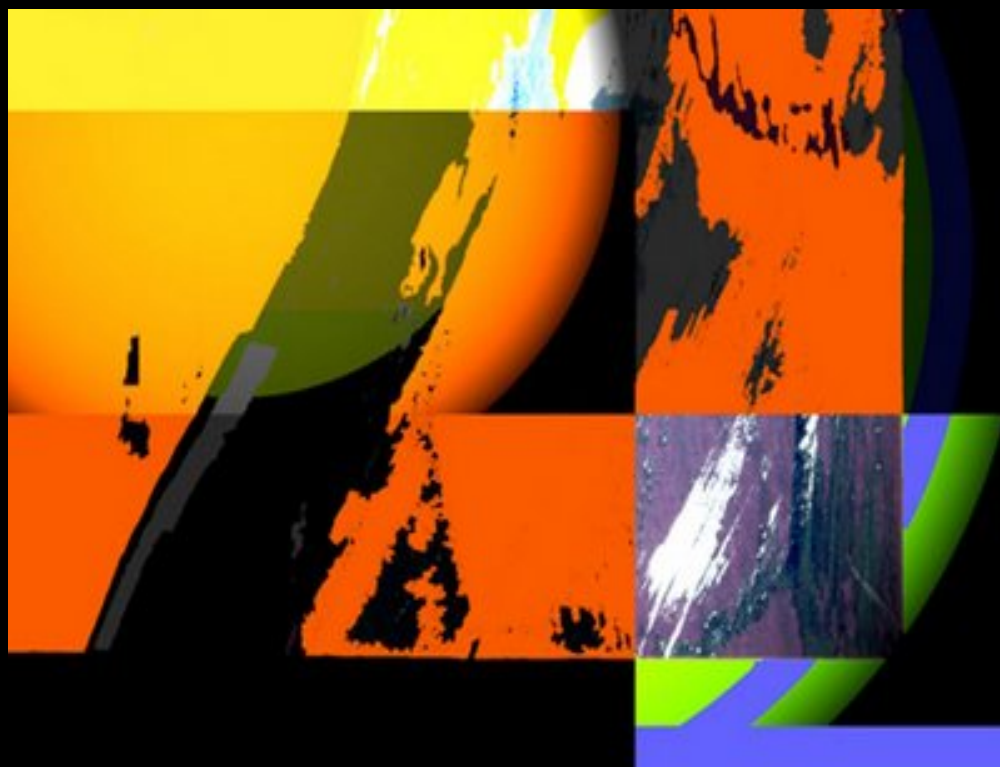
tem o condão de revisar alguns equívocos do açodamento juvenil da “Geração Coxipó”. Muito embora as inquietudes dos estudantes fossem legítimas e ancoradas em fatos incontestáveis quanto à lógica daninha do agronegócio, qualquer leitor atento poderá perceber que Espíndola tecia as mesmas críticas à predação ambiental e, não raro, muito mais consistentes. Eu mesmo, refletindo de uns anos para cá, percebo que a força estética da figura do boi – enxergado enquanto símbolo – remete a vários precedentes artísticos (e míticos) que só se relacionam circunstancialmente com as transformações do modo de produção mato-grossense.

Da pintura rupestre das manadas de bisões ao deus egípcio Ápis, do rapto de Europa por um Zeus transfigurado em touro ao drama do Minos cretense, o boi é um dos temas mais recorrentes no

imaginário humano e aparece em Dante, em Cervantes e mesmo em Camões, no Canto V de Os Lusíadas: “As mulheres queimadas vêm em cima/ Dos vagarosos bois, ali sentadas,/ Animais que eles têm em mais estima/ Que todo o outro gado das manadas”. No Brasil, o imaginário do boi foi amplamente difundido – dos folguedos maranhenses relativos ao sebastianismo à conversa de boi de Mário de Andrade, dos maracatus e bois-bumbás sertanejos às reinvenções linguísticas de Guimarães Rosa, o animal está presente prenhe de significados.

Como já afirmei no início da resenha, a simplificação analítica é resultado de afoitos julgamentos estéticos, comuns inclusive nos enfrentamentos da Semana de 22, cujos organizadores ignoravam haver muito mais modernismo no Rio de Janeiro do que em São Paulo. No afã de fazer o contraponto, a geração mais nova não se põe a refletir com profundidade sobre o que a anterior produziu. Importa mais enfrentá-la do que compreendê-la. No caso de Humberto Espíndola, o livro é bastante revelador. As obras selecionadas para compor a obra remetem à produção do final da década de 60, portanto, vinte anos antes do surgimento da efervescência intelectual do “Baixo Coxipó” como era conhecida o corredor fronteiro entre a UFMT e o bairro Boa Esperança.

Por essa razão, estamos a pensar num artista que produziu nos momentos mais



difíceis da ditadura militar no Brasil. O que Espíndola tem a nos mostrar? Em termos estéticos, nada de novo. Não se trata de uma exposição que marcará uma nova fase do artista. A maioria das pinturas já era conhecida. A questão é a interpretação sobre o mesmo tema, agora com mais distanciamento temporal. Reposicionando as mesmas questões, chegaremos a conclusões diferentes? Como Humberto Espíndola vê o boi no universo mato-grossense? Como ele expressa esse boi? Com que propósitos? Quais as estratégias do artista? Ao operar uma retrospectiva – e é isso que o livro acaba por fazer – poderemos dissolver eventuais equívocos sobre a abordagem de Espíndola sobre o tema para o qual dedicou a vida. Veremos um artista que apresentou uma crítica forte ao modelo econômico nacional em plena vigência do Ato Institucional 5, período em que a censura dos generais ameaçava destruir algumas telas de Espíndola.

Por mais que o autor do livro não relacione os poemas com as imagens, ao leitor é impossível tal dissociação. A obra é o que é, apresenta-se da forma com que foi editada e, portanto, li os textos de “Pintura e Verso” como incontornáveis legendas. Na maioria das vezes, tratam-se de impressões sobrepostas, a maioria delas como facilitação para a apreciação artística, o que é um risco enorme para a literatura que sai depreciada. Em termos pragmáticos, porém, o leitor comum ganhará uma



referência do artista, uma reinterpretação poética da própria obra, anos depois de realizada. É justamente aí que se vê como Humberto Espíndola vê e pensa o boi – como vítima, o que me parece bastante interessante. O livro vai oportunizar não só uma brevíssima revisão pictográfica como conduz à fusão com a semântica relacionada, atento ao hibridismo contemporâneo. Nasce, portanto, uma nova obra das antigas pinturas agora agregadas a poemas.

Ao contrário da visão convencional, o boi de Espíndola não é uma fonte de riqueza. O artista/poeta trata o animal como um personagem manipulado, explorado, vitimado: “bois de corte/ bois de morte/ bois sem sorte/ bois” é um poema que ilustra uma visão que rotaciona o lugar comum atribuído à força, virilidade e prosperidade que o boi inspira. Não se vê o boi como objeto de trabalho, seja meio

de transporte, seja veículo de carga. Os bois-estrelas e as rosas-boi, duas fases da carreira do artista, são ressignificações para o clichê do utilitarismo bovino. Noutras palavras, o mérito de Humberto Espíndola é fazer do boi um protagonista. Mas o artista não teria sucesso nesse intento, se não fosse coerente e continuasse retratando o boi como um animal irracional, cognitivamente limitado. Fez-se necessário projetar humanidade.

Noutro poema, Espíndola prossegue humanizando sua principal fonte de inspiração: “Cristo boi/ cristo rei/ Pecuária de corte/ via sacra de mortes”. O paralelo traçado entre o método de abate em massa do rebanho bovino com a paixão de Cristo não só antropomorfiza o animal, mas chama atenção para a crueldade com a qual a manada é tratada. Para a tradição ocidental, a via sacra significa o ápice da expiação humana,

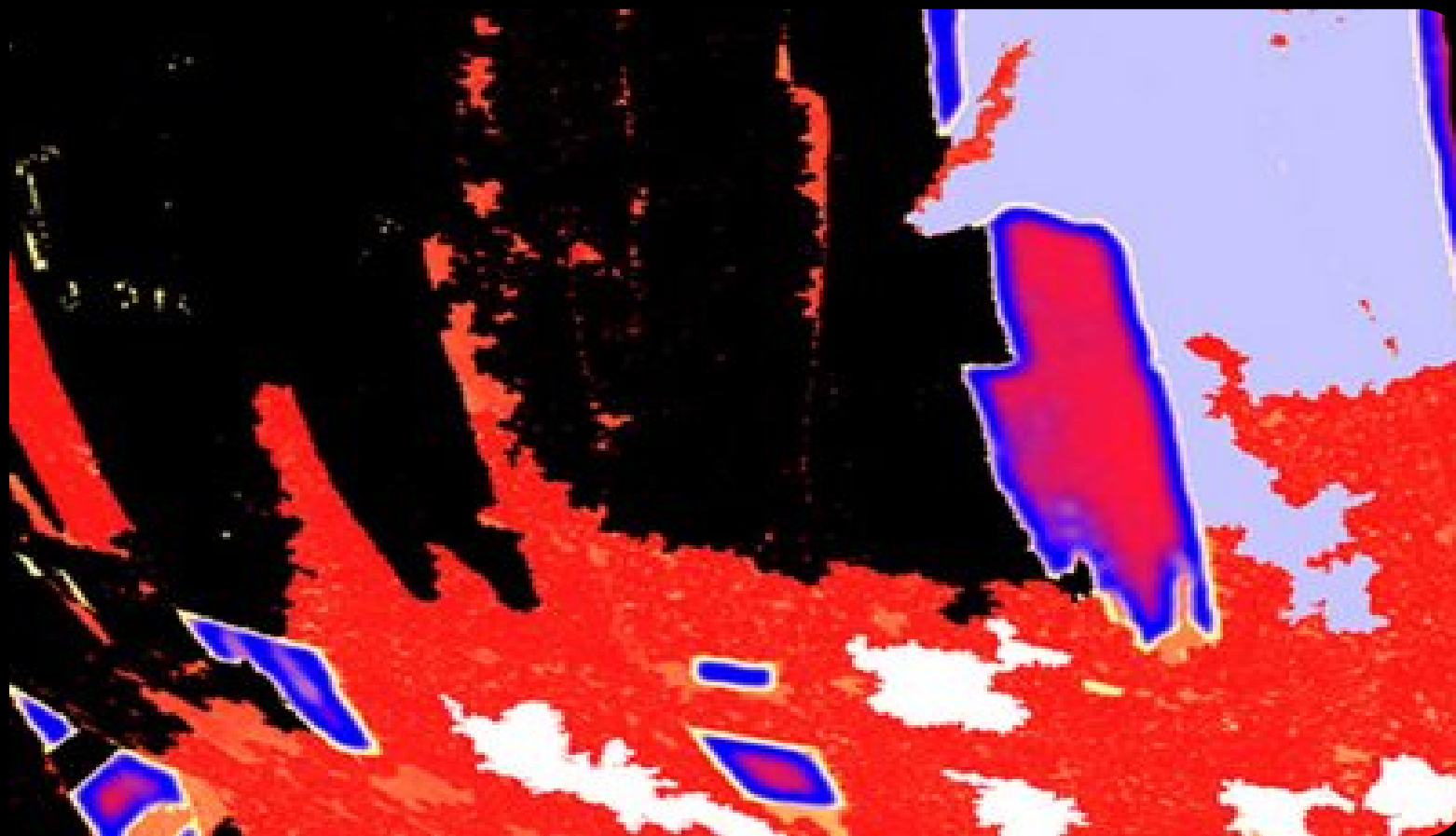
interpretada por inúmeros pontos de vista: injustiça, subordinação, preconceito, censura, exploração etc. Essa humanidade que Espíndola imprime à figura do boi inevitavelmente leva à outra, digna de maior interesse: a relação de poder derivada da bovinocultura, mais particularmente para a conjuntura brasileira e mato-grossense entre as décadas de 60 e 90.

Nesta altura, o artista alcança o ponto alto do trabalho para o qual se propõe: além

terno e gravata, bois gulosos de dentes afiados, bois sentados à mesa de reunião, bois oportunistas, enfim, bois que incorporam uma dupla projeção artística – depois de fazer-se homem, o boi torna-se algoz da sociedade.

Com essa percepção, a arte vai desnudar sentimentos humanos que estão metafORIZADOS. Para ilustrar a provocação, selecionei: “No poder/ ruminantes não sobrevivem/ Criam dentes predadores/ e se unem em matilhas/ Políti-

menção hobbesiana do “homem lobo do homem” foi deslocada para a figura do boi, contando com a ilustração de animais com dentes afiados servindo de máscaras para os humanos que os controlam. Outro exemplo, dessa vez mais afeito à realidade mato-grossense: “O boi-brasão baba/ Poderoso/ Tem o país nas mãos// Sob seus cascos/ matos grossos/ estão virando pastos”. Na ilustração ao lado, os brasões oficiais da República e de Mato Grosso



de ressignificar o boi posicionando-o como vítima e não como vilão, Espíndola manipula o mesmo personagem já humanizado para a denúncia contra a ditadura militar e um sistema político corrupto e predador contra o qual passou a antagonizar. Surgem bois fardados, bois de

cos em pele de bovinos”. O poema promove um interessante deslizamento semântico: do bovino para o lupino, do vegetariano para o carnívoro, da preza para o predador e arremata com o coletivo deslocado “matilha” que não se encaixa nem para bois, nem para homens. A indireta

entre as patas de um boi de terno e gravata.

A depredação ambiental, tônica recorrente da “Geração Coxipó” que apontava para o avanço do agronegócio sobre o bioma nativo, havia sido retratada por Humberto Espíndola 20 anos antes. Uma das mais relevantes pinturas





sobre o tema está registrada no livro “Pintura e Verso” na pág. 101: quatro queixadas bovinas dispostas em suástica rodopiando sobre a Amazônia, deixando o vasto território verde em monocromático amarelo queimado. O poema que faz as vezes de legenda reitera a força pictórica: “Ah esse Nortão/ do mato grosso e misterioso.../ Verde ainda te quero!/ Via sacra de quadros dolorosos/ Madeiro de cruces/ e oxigênios derramados”.

Como se vê, Espíndola não usava o boi para glamourizar a atividades econômica que abriu pastos em meio ao cerrado e à floresta amazônica, mas antes para apropriar-se do signo bovino e denunciar a ação do capital no processo de transformação mato-grossense, questionando a visão desenvolvimentista implementada durante a ditadura militar. O livro não se presta à revisão de maior envergadura sobre os 50 anos da obra de Humberto Espíndola, nem

tampouco deve ser tomado como um profundo esforço literário, mas serve para sacar uma amostragem apta a repensar o engajamento da geração de 60 em meio à maior repressão política da história republicana brasileira. Artistas como Espíndola firmaram um contraponto inteligente e, mesmo contornando a censura e escapando da perseguição do regime de exceção, contribuíram para a resistência.

Talvez agora, passados 30 anos da redemocratização constitucional, seja possível rever o ponto de vista de Espíndola sobre o boi. O diálogo mantido com os mitos e os antecedentes pictóricos clássicos e populares, possibilitam o alargamento da interpretação sobre a dimensão dessa obsessão artística. Muito do que Humberto Espíndola pintou não só prossegue atual, como ainda falará às gerações futuras. Mato

Grosso – qualquer um deles – é tributário dessa visão artística que girou o eixo convencional do imaginário para usá-lo de diversas formas, entre as quais na sofisticada denúncia política, social e ambiental. Dizer que a recorrência temática é uma facilitação ou acomodação artística, que a variação sobre o antigo imaginário bovino glamouriza o agronegócio ou se trata de uma ruptura com a vocação mato-grossense, é conversa pra boi dormir.

