
Jean Pierre Chauvin

Pauliceia
Bandeirante ou
A Fabricação do
Pré-Modernismo



Pauliceia Bandeirante ou A Fabricação do Pré-modernismo



Jean Pierre Chauvin

**Pauliceia Bandeirante ou
A Fabricação do Pré-modernismo**



Copyright © Jean Pierre Chauvin

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Jean Pierre Chauvin

Pauliceia Bandeirante ou A Fabricação do Pré-modernismo. Coleção Labelle. Vol. 1. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 73p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2267-7 [Impresso]

978-65-265-2255-4 [Digital]

1. Historiografia Literária. 2. Literatura Brasileira. 3. Pré-Modernismo. 4. Juó Bananére. I. Título.

CDD – 800

Capa: Marcos Della Porta

Ilustração: Lemmo Lemmi (1884-1926). “Juó Bananére” – representação do pseudônimo criado pelo jornalista Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892-1933).

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Revisão: Ana Maria Bernardes de Andrade

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 – São Carlos – SP
2025

Apresentação

Em maio de 2025, o LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* completou seus primeiros dez anos. Como desconfiávamos, num país desigual e que pouco valoriza a pesquisa em ciências humanas, isso não é pouca coisa. Foi uma década pautada por muito trabalho, em sintonia com a intensa atividade dos professores, investigadores e alunos que integram o grupo.

A nosso ver, não haveria forma mais eloquente de celebrar essa efeméride que convidando os membros do LABELLE a publicizarem ensaios relevantes de sua autoria. Foi justamente com esse propósito que a coleção *Ensaio* foi concebida, planejada e conduzida, em parceria com a Pedro & João Editores.

Como o leitor perceberá, os títulos abordam temas situados temporal e espacialmente, com vistas a aprimorar, quando não problematizar, certas perspectivas relacionadas aos estudos em torno do que se convencionou chamar de “Pré-Modernismo” e/ou *Belle Époque* – quer dizer, o período aproximado entre as décadas de 1870 e 1920, no Brasil.

Colaboradores de diversas instituições analisam exaustivamente a atuação cultural e a produção literária de escritoras e escritores. A pluralidade dos temas e dos métodos de abordagem é emblemática: dialoga com a diversidade que sempre caracterizou o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*. Essa variedade certamente responde pelo êxito dos eventos promovidos e realizados por este grupo de estudos, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Todos os títulos da coleção serão disponibilizados simultaneamente no portal do LABELLE e no site da Pedro & João, casa editorial que prontamente acolheu o projeto. Somos muito gratos a Pedro Amaro e João Rodrigo, pelo intenso

diálogo e troca de ideias que permitiram aquilatar o impacto visual dos *ebooks*. Agradecemos igualmente aos colegas que nos confiaram seus trabalhos.

Cremos que esses livros desempenham diversos papéis, sobretudo dois: (1) o de mostrarem que, afora alimentar o prazer da leitura, a arte literária pode estimular a reflexão sobre as instituições, ou seja, o que está aí e precisa ser constantemente repensado; (2) o fato de que os coletivos geram maior energia e impacto que a pesquisa de seres isolados devido às contingências que induzem a competição entre pares e a concorrência entre colegas de trabalho, embora os interesses sejam os mesmos...

Esperamos que os títulos da coleção *Ensaio* sejam um modo eficaz e eficiente de engajar seus leitores, trazendo-os para a arena do combate cultural e político. Como se vê, as tarefas não são modestas; nem as ambições, pequenas. Por sinal, elas reforçam o empenho do LABELLE em promover os estudos de caráter interdisciplinar em torno dos objetos literários, derivando daí o propósito de estimular o diálogo entre a literatura e as outras artes – situadas em tempos e lugares que carregam traços identificáveis das tensões brasileiras, ainda hoje.

*Carmem Negreiros &
Jean Pierre Chauvin*

Este ensaio é dedicado a Carmem Negreiros.

*Talhado para as grandezas,
Pra crescer, criar, subir,
O Novo Mundo nos músculos
Sente a seiva do porvir.*
(Castro Alves, *O livro e a América*)

*Se num fusse o Christoforo Colombo, hogi nó tinia ni o Bó
Ri tiro, né o Portugálo né també a America do o Sule!*
(Anibale Scipione, *O Pirralho*)

*Para o historiador social do futuro, Voltolino terá a
mesma importância que Debret para o historiador
atual. E assim como não se pode penetrar bem a corte
de D. João VI sem as gravuras do pintor francês,
tampouco será possível entender o início do século XX
paulista sem a coleção de O Pirralho.*
(Sérgio Milliet, *O sal da heresia*)

*Estávamos maduros para o início de uma nova fase
literária. Era o modernismo, cuja aurora se anunciava,
na primeira palidez do horizonte.*
(Alceu Amoroso Lima, *Prefácio a Primeiros Estudos*)

Sumário

Limites da Periodização Literária	11
Atribuições da Crítica Literária.....	21
Fabricação do Pré-modernismo.....	35
Orgulho Bandeirante	47
Juó Bananére: Ufanismo às Aversas.....	59
Sobre o autor	73

Limites da Periodização Literária

Muito já se disse sobre as modestas origens e o auspicioso destino da literatura brasileira. Como sabemos, nem sempre os historiógrafos ou críticos se preocuparam em descrever as diferentes modalidades, gêneros, estilos e temas da arte literária modulando o tom – nem ufanista, nem disfórico –, tampouco em situá-la historicamente e de modo mais concreto com relação às práticas letradas que circularam durante o chamado período colonial brasileiro.

Embalada pelo senso comum, frequentemente a opinião geral se refere aos séculos XVI, XVII e XVIII como se não houvesse maiores diferenças, do ponto de vista social, político, administrativo, econômico e cultural, entre o Estado português do Brasil e o país recém-independente. Como explica Evaldo Cabral de Mello, vários fatores estavam combinados, no início dos Oitocentos:

O Império não foi o produto de uma aspiração nacional preexistente e cruelmente reprimida por uma potência estrangeira [...], mas o desfecho de um somatório de circunstâncias, como a impossibilidade de se fazer aceitar, tanto pelo Brasil, quanto pela Inglaterra, a abolição da liberdade de comércio concedida em 1808; a luta pelo poder entre o regente D. Pedro e os “vintistas”, vale dizer, os constitucionalistas portugueses, conflito de complexas implicações dinásticas; e os interesses da burocracia régia, que, civil ou militar, graduada ou subalterna, fabricava no Rio de Janeiro, desde a chegada do Bragança, seu pequeno paraíso tropical, enquanto não chegava o

dia de se transportar para “a solidão do planalto central”, mais propícia à sua mandância.¹

Ora, desde a promulgação da Independência, quando os territórios americanos² deixaram de constituir Estados do vasto império português, houve necessidade de se forjar o discurso edificante da nova nação. De 1829 em diante, quase todos os manuais de história literária passariam a se referir às letras nacionais ora como um fenômeno cultural de longa duração que, de certo modo, prolongava com feição própria o que se produzira entre os séculos XVI e XVIII; ora como um organismo que aprimoraria o legado das “escolas”, “plêiades”, “estéticas”, “correntes” ou “movimentos” do passado.

A primeira hipótese – que pressupunha a contiguidade parcial entre Brasil e Portugal –,³ foi disseminada não apenas nos manuais de historiografia (de Januário da Cunha Barbosa,

¹ MELLO, Evaldo Cabral de. Fabricando a nação. In: *Um imenso Portugal: história e historiografia*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2022, p. 13.

² Refiro-me à repartição administrativa que perdurou até o final do século XVIII, que considerava a existência do Estado do Brasil e do Estado do Maranhão e Grão-Pará. Cf. SLEMIAN, Andréa *et al.* *Cronologia de História do Brasil Colonial (1500-1831)*. São Paulo: Departamento de História – USP, 1995.

³ “Aqui chegando, em contato com a nova realidade, o europeu ‘esqueceu’ a situação antiga, e, ajustando-se à nova, ressuscitou como outro homem, a que vieram agregar-se outros homens novos aqui nascidos e criados. Esse homem novo, americano, brasileiro, gerado pelo vasto e profundo processo aqui desenvolvido de miscigenação e aculturação, não podia exprimir-se com a mesma linguagem do europeu, por isso transformou-a, adaptou-a, condicionou-a às novas necessidades expressivas, do mesmo modo que se adaptou às novas condições geográficas, culinárias, ecológicas, às novas relações humanas e animais, do mesmo modo que adaptou seu paladar às novas frutas, criando, em consequência, novos sentimentos, atitudes, afetos, ódios, medos, motivos de comportamento, de luta, alegria e tristeza” (COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960, p. 18-19).

Joaquim Norberto de Sousa Silva,⁴ Francisco Adolfo de Varnhagem, Ferdinand Wolf,⁵ Fernandes Pinheiro, Sílvio Romero,⁶ José Veríssimo etc.), mas também em ensaios e paratextos redigidos pelos poetas românticos.

Essa perspectiva grassou ao longo do século XX e persiste nas primeiras décadas do XXI. Basta recordar que, em apostilas ou manuais didáticos voltados ao ensino médio, continua-se a se “ensinar” que: (1) um punhado de literatos a perambular pelas ruas de Paris, liderados por Gonçalves de Magalhães, fundou ou inaugurou o romantismo (graças à publicação de um manifesto na revista *Niterói* e, simultaneamente, do seu livro *Suspiros poéticos e saudades*); (2) daquele movimento patriótico teriam derivado três fases ou etapas – indianista ou nacionalista; byroniana ou ultrarromântica; condoreira ou social – cada uma representada por dois ou três poetas, cujos versos se adequariam temática e estilisticamente aos postulados reiterados pela crítica.

⁴ “Com a Proclamação da Independência, que uma nova época de glória, esplendor e prosperidade marcou nos anais do mais heroico povo do Novo Mundo, vasto campo se abriu à pátria literatura. Com a luz que derrama o farol de nossa liberdade lá se esvaecem as trevas da torva ignorância; difundem-se por todos os ângulos do nascente império as ciências, as artes e as letras” (SILVA, Joaquim Norberto Sousa. Bosquejos da História da Poesia Brasileira. In: _____. *História da Literatura Brasileira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zé Mário Editor, 2002, p. 303).

⁵ Cf. WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. Berlin: A. Asher and Company, 1863.

⁶ “Como era natural, durante os três primeiros séculos, quando ainda não tínhamos nem autonomia política, nem literária, o modelo que seguimos foi a metrópole, dupla imitação, porque era daquilo que ela fazia e daquilo que ela imitava. Assim, as letras portuguesas em geral nos três séculos e as espanholas, peculiarmente durante o XVII, e as italianas durante o XVIII, foram o nosso guia” (ROMERO, Sílvio. *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro; Sergipe: Imago; UFS, 2001, p. 61).

Em consonância com o projeto nacionalista, materializado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (inaugurado em 1838) – assiduamente frequentado pelo imperador D. Pedro II, desde o golpe da maioridade – artistas, políticos, historiadores, advogados, jornalistas e críticos deram sustentação oficial à ideologia da grande nação americana talhada para o porvir, permeada por valores tais como Deus (à época, católico); Pátria (ainda hoje, submissa e entreguista); família (tradicional e hipócrita); propriedade (privada e excludente, explicitada pela Lei de Terras de 1850); o liberalismo reacionário (de cariz econômico); os modos de distinção (social, cultural financeira etc.).

Outra chave interpretativa da historiografia literária brasileira sugere que teria havido uma gradativa autonomia das letras nacionais, resultado da evolução acanhada do rarefeito ambiente cultural.⁷ Essa concepção encontra em Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, em artigo publicado em 1862, um dos primeiros a se referir à formação da literatura brasileira.⁸ No ano seguinte, Ferdinand Wolf voltava a fatiar a história literária do país, sugerindo que a primeira fase se iniciara com o descobrimento e perdurara até o final do século XVII. Já em *Resumo de História Literária*, publicado em 1872, Fernandes Pinheiro chamava de formação aos séculos XVI e XVII, e de desenvolvimento o XVIII, para nomear como período da reforma a literatura produzida no XIX. A seu turno, em *História*

⁷ Essa suposição é bastante problemática, considerando que em 2024 o Brasil é reconhecidamente um país constituído por uma grande maioria de não leitores.

⁸ “Começa com Cláudio Manuel da Costa a segunda fase embrionária, mais um passo dá a nossa literatura para destacar-se dos limbos que a envolviam” (PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Historiografia da Literatura Brasileira: textos inaugurais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, p. 59).

da *Literatura Brasileira*, Sílvio Romero⁹ dividia a história literária brasileira da seguinte forma:

[...] período de formação (1500-1750); período de desenvolvimento autônômico (1750-1830); período de transformação romântica (1830-1870); período de reação crítica e naturalista, ao princípio, e depois, parnasiana e simbolista (1870 em diante até os dias atuais).

Escusa lembrar que, décadas depois, Antonio Candido tenha se referido de modo similar a esse processo, mas situando a segunda metade do século XVIII como início efetivo da *Bildung*, ou seja, da constituição sociocultural brasileira. Desse modo, ele se tornava um dos principais defensores da literatura nacional compreendida como “sistema”, quer dizer, como um organismo em evolução, resultado de um *continuum* relativamente linear e coeso, cujas raízes poderiam ser parcialmente encontradas na produção anterior à Independência.

Vale recordar que, entre 1959 e 1960, Antonio Candido e Afrânio Coutinho deram a público obras consideradas decisivas para uma nova conceituação de Literatura Brasileira, embora adotassem pressupostos e métodos diferentes. Porta-voz de São Paulo (e, mais estritamente, das universidades paulistas), Candido defendia que, a partir do século XVIII, iniciava-se a configuração de um sistema literário, apoiado na relação dinâmica entre autor, obra e público, o que o levou a supor que os momentos decisivos participavam de um modo evolutivo dos gêneros, espécies, formas e estilos literários. Isso lhe permitiu sugerir, por exemplo, que haveria temas indianistas em poemas do Setecentos, como *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama; e que Machado de Assis seria o primeiro grande autor a

⁹ ROMERO, op. cit., p. 71-72.

ter consciência autocrítica¹⁰ do país onde vivia e da cultura de que era produto e produtor. A seu ver, a formação da literatura brasileira envolveria a sucessão de três etapas, situadas entre 1500 e 1750 (quando teriam ocorrido manifestações literárias); de 1750 a 1836 (com a configuração do sistema literário); e de 1880 em diante (a partir de quando o sistema literário se consolidaria). Nas palavras do historiador:

A sociedade colonial brasileira não foi, portanto (como teria preferido que fosse certa imaginação romântica nacionalista), um prolongamento das culturas locais, mais ou menos destruídas. Foi transposição das leis, dos costumes, do equipamento espiritual das metrópoles. A partir dessa diferença de ritmos de vida e de modalidades culturais formou-se a sociedade brasileira, que viveu desde cedo a difícil situação de contacto entre formas primitivas e formas avançadas, vida rude e vida requintada. Assim, a literatura não “nasceu” aqui: veio pronta de fora para transformar-se à medida que se formava uma sociedade nova.¹¹

Contemporâneo de Antonio Candido, mas representando a historiografia produzida no Rio de Janeiro (e em particular, a

¹⁰ Essas hipóteses foram reapresentadas em versão compacta, durante a preparação de um curso para italianos escrito em 1987 (publicado no Brasil em 1997), intitulado *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1997, p. 12. O excerto também pode ser lido como resposta aos pressupostos de Afrânio Coutinho e as ressalvas que fizera à *Formação da Literatura Brasileira*.

¹¹ Em ressalva ao método de Antonio Candido, Abel Barros Baptista (*O livro agreste*. Campinas: UNICAMP, 2005, p. 58), sugere que a ideia de “O que chega pronto ‘de fora’ consiste, afinal, num conjunto de normas, formas e recursos de expressão, susceptíveis de adaptação a uma nova substância: a literatura brasileira forma-se adaptando, integrando, transformando, até atingir o *têlos* inscrito no processo de maturação: o equilíbrio entre substância e forma na expressão do novo país. E neste preciso ponto se pode surpreender a condição de Candido de herdeiro do projeto romântico, quer dizer, revendo-o sob o influxo do movimento modernista, mas prolongando-lhe o projeto”.

UFRJ), Afrânio Coutinho sustentava que a literatura feita no Brasil começara no século XVI, supondo que as letras produzidas em território nacional não seriam como aquelas compostas na matriz portuguesa. Além disso, Coutinho¹² teve o mérito de questionar, com relativo acerto, o caráter artificial da periodização da literatura brasileira, observando que “os períodos são antes manchas estilísticas, sistemas de normas que não têm limites precisos, mas ao contrário se imbricam, interpenetram, superpõem”. Ele também é o responsável pela primeira ressalva respeitosa à *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Candido. Para Coutinho, o conceito de sistema grupal invalidaria “a tese central, o princípio de ordem da conceituação historiográfica de Antonio Candido”, por duas razões: (I) tratava-se de uma perspectiva que reproduziria a percepção colonialista de Almeida Garrett, formulada no primeiro quarto do século XIX; (II) “a formação da literatura brasileira ocorre[ria] desde o início da civilização”.¹³

Seja como for, as diferenças de perspectiva entre Candido e Coutinho tinham alguns pressupostos em comum. Ambos expressavam a concepção teleológica¹⁴ das letras nacionais.¹⁵

¹² COUTINHO, op. cit., p. 31.

¹³ Idem, Ibidem, p. 58.

¹⁴ “Nas histórias literárias escritas segundo o pressuposto teleológico de que as mudanças estéticas alinham-se como superações que expressam o nacional, ‘barroco’ é etapa, ‘O Barroco’, do contínuo sobre o qual as letras, unificadas como estilo de época, vão-se sucedendo umas depois de outras, retornando ao sujeito transcendental kantiano ou ao espírito absoluto hegeliano. Uma teoria que pressupõe a objetivação de si mesma como esquema prévio aplicado aos objetos não pode ser usada em nenhum trabalho de análise histórica” (HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa*, n. 2, p. 14-15, 2001).

¹⁵ “A teoria da ‘formação’ distingue-se, em suma, por deslocar a definição da nacionalidade da origem para a forma final e completa: a ‘formação’ é teleológica, não genealógica. Pode-se dizer que este aspecto distintivo escapou às duas principais críticas que [Candido] sofreu, ambas censurando a Candido a exclusão do barroco: a de Afrânio Coutinho, para quem a nova

Além disso, acentuavam o acento biografista, na tentativa de decifrar psicológica e emocionalmente os homens letrados, localizados antes ou após a Proclamação da Independência. Ao defender um novo modo de formular o pensamento crítico brasileiro, Coutinho¹⁶ parece estar mais preocupado em antecipar o início da literatura nacional, fazendo-o coincidir artificialmente com as cartas e tratados do século XVI. A questão de fundo é terminológica. Isso explica por que ele recusava o conceito de literatura luso-brasileira (adotado por Candido), supondo que haveria relativa autonomia das letras brasileiras em relação à matriz, desde os primeiros estágios da colonização. Para Coutinho,¹⁷ o nome dado às Academias dos Esquecidos e dos Renascidos, na Bahia, durante a década de 1720, seria a expressão da brasilidade, ou seja, da identidade brasileira, articulada ao nativismo político, em gestação pelo menos deste o século XVII.

Embora as perspectivas oscilem, os manuais de História da Literatura Brasileira editados desde meados da década de 1960 tendem a reproduzir os argumentos de um ou de outro historiador, o que não implica a releitura autônoma dos textos pelas novas gerações, tampouco resulta numa revisão conceitual, menos ainda na ampliação do estreito cânon literário. É emblemático que ainda haja quem se afigure ao biografismo e à leitura impressionista como chaves interpretativas que pretendem explicar o autor pela obra e vice-versa.

Somente em 1989, trinta anos após a publicação de *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, e

literatura brasileira nasce pronta com Pero Vaz de Caminha, e a de Haroldo Campos, para quem nasce já adulta, sem ter tido infância, com o barroco. [...] Para Candido, iluminista que não renuncia à ideia de progresso e de razão universal, a literatura ocidental teve que ser plantada – note-se o termo, solidário da tropologia do galho” (BAPTISTA, op. cit., p. 64).

¹⁶ COUTINHO, op. cit., p. 59.

¹⁷ Idem, ibidem.

Introdução à Literatura no Brasil, de Afrânio Coutinho, esse modelo historiográfico das letras nacionais sofreu maior abalo. Naquele ano, João Adolfo Hansen publicaria *A sátira o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* – obra incontornável para quem reconsidera a sobreposição de temporalidades e o lugar de produção, circulação e recepção das práticas letradas produzidas no Estado português do Brasil. Especialmente na segunda edição do livro, os argumentos de Hansen sobre o emprego do termo “barroco”¹⁸ dialogavam com o ponto de vista do filósofo Leon Kossovitch – talvez o primeiro estudioso no país a questionar o uso do termo Renascimento (ao qual continuamos a recorrer com a maior naturalidade):

Não se periodiza em Petrarca, em Vasari, pois em ambos operam topoi de invenção que, remontando à Roma Imperial, republicana, nada positavam: “declínio” especifica “mediação” como roda das três artes do desenho, em que a separativa “Idade Média” ora une luzes ora as alterna: nos dois autores, trevas e baixos explicitam, como lugares, a luz perpétua. É o século XIX que, positivando “estilo”, corta os tempos, petrificando-os; o XX recorta os cortes ou efetua novos, polindo as fissuras, unindo os cheios, evolucionismos, formalismos. Periodizado, “Renascimento” é rótulo como outros, modernos.¹⁹

Ao longo da década de 1990, estudos relevantes (como os de Ivan Teixeira, Joaci Pereira Furtado, Marco Antônio Silveira e Ricardo Valle) sobre a sociabilidade e a produção letrada

¹⁸ “Quando escrevi o texto em 1987, não pensava nisso, mas hoje sei que ‘o Barroco’ é Wölfflin, ou seja, as categorias dedutivas do idealismo adaptado teleologicamente em programas de invenção de tradições nacionais e nacionalistas, sem maior pertinência ou interesse para dar conta da primeira legibilidade normativa da poesia do século XVII” (HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. 2. ed. Cotia; Campinas: Ateliê; UNICAMP, 2004, p. 27).

¹⁹ KOSSVITCH, Leon. Contra a ideia de Renascimento. In: NOVAES, Aduino (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 59.

setecentista ajudaram a redimensionar conceitos, até então considerados inquestionáveis, tais como nativismo, nacionalismo e brasilidade antes do tempo.

Eis que, em 2005, foi lançado *O livro agreste*, de Abel Barros Baptista. Publicado pela Editora UNICAMP, o ensaio provocou verdadeiro cisma na corte acadêmica (especialmente a uspiana) e alimentou desafetos em relação do crítico português, que ousara questionar alguns pressupostos sustentados por Antonio Candido quase meio século antes.

Atribuições da Crítica Literária

O que se espera de um estudioso das letras?

Se aceitarmos que historiar e ajuizar obras literárias sejam tarefas inerentes ao trabalho do pesquisador e do crítico literário, seria razoável aceitar a ideia de que atuamos de modo análogo ao dos cientistas de outras áreas do saber. Considerando-se que o exercício da crítica, compreendida como ciência, não pode ser refém do senso comum e que essa prática tampouco se confunde com a manutenção dos dogmas,²⁰ deveria ser esperado que certos pressupostos e métodos interpretativos fossem superados por outros. Contudo, não é isso que sucede. Ainda hoje, predomina a abordagem de autores e obras identificados com etiquetas afixadas postumamente, segundo critérios anacrônicos, ou respaldados de impressionismo, interessados sobretudo em recriar mitos de fundação e reconstituir uma cultura nacionalista e edificante, quase sempre desprezando-se as convenções e auditórios que orientavam a produção literária de outros tempos e lugares, mesmo no século XIX.

Há, portanto, uma contradição quanto aos métodos empregados: certa historiografia literária não via problemas em julgar autores e obras, dispondo-os linearmente, pressupondo que o modernismo teria superado estética e ideologicamente o que fora produzido no plano cultural. Já os herdeiros dessa crítica, embora reiterem a concepção linear da historiografia literária, que remonta ao positivismo, não admitem superação

²⁰ “Ritos ou dogmas dependem da repetibilidade para garantir sua constância. Costumes, regras e leis repousam na aplicabilidade repetida, sem a qual não pode haver ordem e justiça – qualquer que seja o risco a que estejam expostos” (KOSELLECK, Reinhart, *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014, p. 13).

do trabalho crítico: transformado em repetição de prerrogativas e métodos, por vezes os manuais são utilizados como escrituras eternas e inquestionáveis.

Esse paradoxo – que deveria ser contornado no próprio trabalho crítico – transparece desde os ensaios e coletâneas editados entre as décadas de 1820 e 1830, mas continua a respaldar manuais, apostilas e livros didáticos que, reiterando clichês cimentados pela tradição universitária, referem-se à literatura brasileira como se ela fosse nossa, independentemente de ser uma carta escrita por um escrivão português em 1500 (e só publicada três séculos depois); ou de um sermão que busque justificar a catequização e o armamento dos indígenas, para defesa dos portugueses, escrito por um padre e orador do século XVII; ou de um poema em que o enunciador se refira ao “pátrio rio”, como se se tratasse de uma confissão antecipada de civismo do poeta, desprezando-se os preceitos, artifícios, convenções e tópicos que presidiam a poesia árcade.

Portanto, a primeira providência seria admitir a contradição que há entre historicizar uma obra literária, mas analisá-la de modo anacrônico. Ora, pelo menos desde 1979, aprendemos com Reinhart Koselleck que seria mais produtivo examinar o passado não como uma sequência linear de acontecimentos cujo *télos* fosse o nosso tempo, mas segundo a possibilidade de haver diferentes sedimentos simultâneos, acumulados ao longo das eras:

Normalmente os historiadores organizam o tratamento do tempo em torno de dois polos: o primeiro concebe o tempo de formal linear, como uma flecha, quer teleologicamente, quer com um futuro indefinido; nesse caso, trata-se de uma forma irreversível de decurso. O outro imagina o tempo como algo recorrente e circular. Esse modelo, que destaca o retorno do tempo, é frequentemente atribuído aos gregos; em contraposição, judeus e cristãos teriam desenvolvido o modelo linear. [...] Ambos os

modelos são insuficientes, pois toda sequência histórica contém elementos lineares e elementos recorrentes. A circularidade também deve ser pensada desde o início: o decurso circular é uma linha que remete a si mesma. [...] Os tempos históricos consistem em vários estratos que remetem uns aos outros, mas que não dependem completamente uns dos outros.²¹

Era de modo similar que José Saramago concebia a escrita literária. Em 1997, o escritor cedeu uma longa entrevista a Carlos Reis. Quando o tema recaiu sobre os romances históricos de sua autoria, o escritor enfatizou que ele os concebera de modo alinear. A seu ver, o rótulo tradicional não se aplicava àquelas narrativas porque ele não enxergava a história meramente como sucessão de eventos, mas como uma grande tela em que episódios e atores estariam dispostos ao mesmo tempo, num mesmo plano.²²

Outra reflexão fundamental foi a de Jacques Le Goff em 2013, ano anterior à sua morte. No derradeiro ensaio publicado, o historiador se perguntava se era necessário periodizar, ou seja, decompor a história em pedaços, o que lembrava a imagem sugerida por Reinhart Koselleck e outros estudiosos. Para Le Goff, parecia mais importante discutir o impasse embutido na concepção da história como continuidade ou ruptura.

Feitas essas ressalvas, passemos à historiografia literária.

²¹ KOSELLECK, op. cit., p. 19-20.

²² “Entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projetam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra ‘arrumação caótica’, na qual depois seria preciso encontrar um sentido” (SARAMAGO, José, apud REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015, p. 84).

De modo geral, prevalece algum ufanismo na recomposição, por historiadores, do modernismo paulista, costumeiramente disposto em estágios. Enxergando-se o modernismo como estética, movimento, manifestação etc., ele costuma ser decomposto em fases, descritas assim graças ao exame posterior e em retrospecto das etapas prévias. Disso resulta que a fase heroica, como a caracteriza João Luiz Lafetá,²³ situada entre 1922 e 1930, teria caráter mais combativo: sintoma da luta contra o passadismo²⁴ – o que, segundo a perspectiva também adotada pelo crítico, não havia sido superado por Graça Aranha, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, João do Rio ou Lima Barreto:²⁵

²³ LAFETÁ, João Luiz. 1930: *a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 25.

²⁴ “Sancionado como um dogma, o recorte reducionista e autorreferido de *pré-modernismo*, gerador de clichês e estereótipos que tacha de secundários os ‘passadistas’, vem sendo questionado, trazendo à tona perguntas, reformulando convicções e reatando liames. Ao invés de repouso e esterilidade nas letras, como quis a construção historiográfica, resultante da posição hegemônica que o grupo, capitaneado por Mário de Andrade, passou a desfrutar no cenário nacional, a fase anterior à Semana de 22 foi rica e complexa, contendo os móveis propulsores desse movimento estético” (CAMARGOS, Marcia. *Semana de 22: entre vaia e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 23, grifos no original).

²⁵ A adesão ao modernismo e aos críticos especializados também contagiou Francisco Iglésias. No ensaio que abre a coletânea *O modernismo*, organizada por Afonso Ávila em 1975, o historiador questionava certas datas e episódios que, a seu ver, seriam antecedentes “discutíveis, como 1902, data de *Canaã*, de Graça Aranha, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Também é pouco razoável lembrar o discurso de posse de João do Rio na Academia Brasileira de Letras, em 1909, quando fala na necessidade de renovação, por vago demais. Já digo de referência é o ano de 1912, com a chegada de Oswald de Andrade, com a novidade do futurismo. No ano seguinte há a primeira exposição de Lasar Segall, negação da pintura acadêmica; em 1914 é a vez de Anita Malfatti, que exhibe o expressionismo que aprendeu na Alemanha, sem repercussão; em

Um exame comparativo, superficial que seja, da fase heroica e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira [fase] a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação.²⁶

Houve quem se preocupasse em recontar a história do modernismo, explicando-o a partir de suas origens, teoricamente enfeixadas na década precedente do mesmo século XX. Um dos primeiros a chamar atenção para os episódios que precederam o movimento foi Mário da Silva Brito, em *História do modernismo brasileiro*, publicado em 1958. Nos quatro capítulos iniciais, ele oferece um panorama dos episódios que antecederam (e, de algum modo, teriam propiciado) o evento de três dias, sediado no Teatro Municipal de São Paulo. Reunindo depoimentos de Aluísio Azevedo, Capistrano de Abreu e Raimundo Corrêa, entre o final do século XIX e a primeira década da centúria seguinte, Silva Brito defendia que o modernismo teria sido o auge, o ponto de chegada das transformações mais radicais no plano da cultura nacional. Embora útil, o panorama feito pelo historiador anunciava três senões habituais na historiografia brasileira: (I)

1915 Oswald de Andrade funda o jornal *O Pirralho*, que se bate por uma pintura nacional. Mais digno de nota é 1917, em que se dá a estreia de Mário de Andrade, com o nome de Mário Sobral, em *Há uma gota de sangue em cada poema*, que, sem ser propriamente moderno, ainda marcado pela poética vigente, tem elementos novos". (IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Afonso (org.). *O modernismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 14).

²⁶ LAFETÁ, op. cit., p. 28.

não se tratava apenas de reforçar a perspectiva teleológica, (II) mas de pressupor que a literatura e as outras artes, produzidas a partir de 1922, teriam maior qualidade que as anteriores, sem contar (III) o autoelogio da produção paulista(na), em detrimento do que se fez em várias cidades do país.

Se o propósito do historiador é reconhecer a importância local e momentânea daqueles eventos, é preciso reexaminar os episódios com lupa, com vistas a apreender uma visão mais relativa dos acontecimentos em análise. Ruy Castro reconstituiu de modo saboroso a preparação para a Semana de Arte Moderna, realçando o caráter opulento e provinciano dos partícipes envolvidos no financiamento, na organização e divulgação do evento:

Em fins de 1921, munido de um cartão de Graça Aranha, Di Cavalcanti foi recebido por Paulo Prado em sua mansão, em Higienópolis, e lhe expôs a ideia – uma série de saraus de arte moderna, envolvendo poesia, literatura, escultura e pintura. Prado aprovou-a com entusiasmo, e acrescentou: “É preciso que seja uma coisa escandalosa, nada de festinha do gênero ginásial, tão ao nosso gosto”. E sugeriu que o evento se desse em São Paulo, onde se concentrava sua influência. Di não viu inconveniente nisso, mesmo porque, desde o começo, o imaginara como algo para “meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana”. O próprio recinto em que pensava realizá-lo era a livraria de Jacinto, onde já haviam promovido, meses antes, um recital de poesia de Guilherme de Almeida e a exposição das pinturas de Di. Mas Paulo Prado, membro opulento da dita burguesia, pensou em algo maior. Chamou o advogado e dândi René Thiolier, cavaleiro da Legião de Honra e da Ordem Militar de Cristo, e o instruiu a levantar recursos com seus amigos e reservar por três noites o Theatro Municipal de

São Paulo. O certame agora tinha agora um nome: Semana de Arte Moderna.²⁷

Cientes de que eram porta-vozes prestigiados por assíduos leitores de jornal, os intelectuais e críticos reforçaram o teor dos artigos redigidos pelos representantes mais cabotinos e pretensiosos do modernismo, na imprensa paulista, como mostrou Annateresa Fabris:

Como se não bastassem os debates de 1921, os modernistas ocupam alguns dos principais jornais de São Paulo, através dos quais discutem suas ideias, polemizam com os passadistas, preparam o público para sua apresentação espetacular. Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade lançam sua campanha a partir do *Correio Paulistano* e do *Jornal do Comércio*. Mário de Andrade conquista espaço em *A Gazeta*, que se declara de antemão “crítica” em relação ao evento.²⁸

Nas décadas seguintes a 1922, o paulistano-centrismo adquiriu pretensão nacionalista; o anacronismo contagiou a maior parte dos manuais e ensaios, que passaram a descrever a Semana como ponto de chegada de um largo período; símbolo da vitória sobre o formalismo retrógrado (e ideologicamente conservador) do final do século XIX; ponto de partida da compulsória emancipação cultural e social brasileira, embora praticamente restrita ao chamado “grupo paulista”.

Abel Barros Baptista supõe que a prática do ensaio sociocultural – gênero comum aos escritores e aos críticos adeptos do movimento modernista – favoreceu a fabricação de um novo senso comum, orientado pela ideia de “atualização e estabilização da inteligência brasileira, dentro da universidade

²⁷ CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 168-169.

²⁸ FABRIS, Annateresa, *O futurismo paulista*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1994, p. 138.

e fora dela”.²⁹ A correia de transmissão, que ainda funciona de maneira similar hoje, vinculava o exercício da crítica à docência, ou seja, a imprensa à academia.

A crítica no jornal propunha-se funcionar como mediação entre a obra e o público leitor, educá-lo no conhecimento das obras modernistas e ajudá-lo a receber a nova criação literária brasileira dentro dos modelos e dos valores estabelecidos pelo Modernismo; ao mesmo tempo, o trabalho universitário promovia a revisão da historiografia literária brasileira, reconstituindo-a em duas obras, nos anos 50, *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Antonio Candido, e *A Literatura no Brasil* (1959), trabalho coletivo dirigido por Afrânio Coutinho, a vários respeito de perspectivas opostas, mas não obstante correspondendo ambas à visão modernista da literatura brasileira.³⁰

Além de sobrevalorizar a Semana de três dias, num dos ambientes mais luxuosos e inacessíveis da cidade, persiste o hiperdimensionamento do movimento, combinado à concepção teleológica da historiografia. Para além do anacronismo, historiadores e articulistas tenderam a fatiar a nossa literatura, fazendo o tempo da crítica aderir ao dos escritores e artistas mais engajados no movimento. Até recentemente, esse método épico de contar a pequena-grande história do modernismo paulista era confortável e convincente: bastava alinhar a perspectiva anacrônica com certos clichês (muitos deles herdados ao romantismo) de que a cultura, e a literatura em particular, manifestariam o rompimento necessário com o que viera antes – variando apenas se eram vinte, trinta ou cinquenta anos de precedência.

Como ficou dito, são numerosas as narrativas críticas sobre as intervenções sediadas em São Paulo. Autor de um dos

²⁹ BAPTISTA, op. cit., p. 46-47.

³⁰ Idem, *ibidem*.

panoramas mais abrangentes da produção literária produzida no país, Wilson Martins dedicou um dos tomos de *A Literatura Brasileira* ao modernismo. Na introdução ao sexto volume da série, o estudioso afirma:

Pouco importa que o conceito de qualidade varie de pessoa para pessoa, de época para época; o que importa é que a consciência de qualidade esteja presente, e não se deixe corromper, no trabalho do historiador e do crítico de literatura, [afinal] cada idade da historiografia inclui ou exclui nomes e obras diferentes, assim como os avalia de maneira diversa; é disso que a faculdade crítica tira a sua força criadora e a sua condição estimulante.³¹

Quando apresentou os pressupostos que orientariam a proposta de delimitar a estética, ele supôs que

[...] já em 1909, no discurso de posse na Academia, João do Rio anunciava, de forma aliás confusa e vaga, uma “nova estética”. Entretanto, seria errôneo tomar essas esporádicas erupções desprovidas de toda intencionalidade, por sinais historicamente precursores do Movimento Modernista: o artigo de Bertarelli no *Estado de São Paulo*, em 1914, a propósito do Futurismo italiano; a primeira exposição de Segall em São Paulo, são fatos isolados, não se ligam, realmente, à história do Modernismo.³²

Diferentemente dele, Antonio Candido e José Aderaldo Castello enfatizavam a ocorrência de episódios precursores do Modernismo:

A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, teve sinais precursores, que a partir de 1920 se tornam cada vez mais conscientes e planejados. Em 1917, a exposição de quadros de

³¹ MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira VI: O modernismo (1916-1945)*. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 9.

³² Idem, *ibidem*, p. 13.

Anita Malfatti, em S. Paulo, deu lugar a uma primeira divisão virtual entre os partidários da arte nova e os conservadores, estes representados violentamente por Monteiro Lobato.³³

Naquele ano, saiu a primeira edição de *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*, de Gilberto de Mendonça Teles. Embora o ensaio estivesse permeado por alguns anacronismos e imprecisões conceituais (como sugere o uso da expressão pré-vanguardista em analogia com pré-modernismo), comuns ao período em que ele foi concebido e escrito, devemos ao ensaísta o emprego da expressão *Belle Époque*, ao se referir às três ou quatro décadas que precederam a Primeira Grande Guerra Mundial.³⁴

Como se percebe, pré-vanguardista e pré-modernismo continuavam a refletir a pretensão de abarcar uma margem de tempo imprecisa, mais ou menos situada entre o quartel final do dezenove e as duas primeiras décadas do século vinte – a despeito de se detectarem autores de gêneros literários e estilos narrativos os mais variados, que trabalhavam com pressupostos, métodos e objetivos os mais diversos, resultando em uma produção difusa e frequentemente assimétrica.

Para ilustrar as contradições que o rótulo não recobre, repare-se na prolixidade preciosista de Coelho Neto em contraste com a concisão zombeteira de Lima Barreto; note-se a

³³ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira III: modernismo*. 4. ed. São Paulo: Difel, 1972, p. 11.

³⁴ “O período da literatura europeia que se estende de 1886, por aí, a 1914, corresponde, de um modo geral, ao que informalmente se denomina *belle époque*. Uma de suas características, sob o ponto de vista da história literária, é a pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias, advindas do realismo-naturalismo. [...] É a época das boêmias literárias, como as de Montmartre e Munique. Dessa literatura de cafés e *boulevards*, de transição pré-vanguardista, é que se vão originar os inúmeros -ismos que marcarão o desenvolvimento de todas as artes no século XX” (TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 117).

ourivesaria poética de Olavo Bilac, em contraponto com a mofa centrada nos imigrantes, encimada por Anibale Scipione e Juó Bananére,³⁵ em *O Pirralho*.³⁶

O fato é que, pelo menos até o final da década de 1980, a tradição crítica brasileira reiterou o diagnóstico de que os “antecedentes” ou as “preliminares” do Modernismo não passavam de episódios esporádicos e sem maior efeito para a inovação das letras nacionais. O termo “pré-modernismo” passou a nomear uma etapa intermediária ou de transição, o que colaborou em muito para que escritores e obras, situados aproximadamente entre 1890 e 1920, fossem identificados a uma espécie de limbo cultural, relegados intelectual, política e artisticamente.

Em corajoso ensaio em que ressaltava as virtudes composicionais de Olavo Bilac, Ivan Teixeira supunha que a eleição do poeta como um dos alvos prediletos das diatribes modernistas não acontecera em vão; a escolha previa o efeito de

³⁵ Refiro-me aos heterônimos criados por Oswald de Andrade e Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que assinavam cartas, crônicas e poemas entre as décadas de 1910 e 1920.

³⁶ “Para voltar à origem de Juó Bananére temos de nos dirigir a outro endereço, rua Quinze de Novembro, 50-A. Ali, aos 21 anos, o jovem Oswald de Andrade acomodou a redação de *O Pirralho*, semanário que fundou ‘sob a égide financeira de meu pai’, segundo escreveu. Acrescentou: ‘Era uma simples sala ao fundo de um corredor, para onde minha mãe fizera transferir uma escrivaninha, um sofá e parte das cadeiras de casa’. O pai era rico. Entre outros empreendimentos, loteou uma gleba a que deu o nome de Vila Cerqueira César, na promissora região entre a avenida Rebouças e a rua Cardeal Arcoverde, grudada à Vila América e ao Jardim América. *O Pirralho* seria um brinquedo destinado a impulsionar o desejo do filho de marcar presença nos meios jornalístico-literários da cidade, mas acabou indo além das expectativas” (TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015, p. 156).

se atacar duramente o estilo e desprezar a técnica demonstrada pelo príncipe dos poetas, representante de uma cultura postiça, oca e pretensiosa:

A qualidade de Bilac praticamente não foi contestada em vida. Até José Veríssimo, o mais austero defensor do que então se considerava boa literatura, elegeu alguns de seus sonetos como o ponto máximo a que tinha chegado a possibilidade de beleza nessa espécie de poesia no Brasil. Apesar disso – ou exatamente por isso –, o padrão de bom gosto criado pela geração de Bilac foi vivamente combatido pelos modernistas de 22. No “Prefácio Interessantíssimo”, manifesto de *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade cita alguns versos de sua autoria contra outros de Bilac. Apresenta os versos bilaquianos como “melodia” ultrapassada; os próprios, ele os apresenta como “harmonia” revolucionária, insinuando tratar-se da única opção aceitável para o momento. Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, dentre outros, produziram sátiras bem-humoradas contra os parnasianos. Hoje, não é difícil perceber que a glória póstuma do maior ícone da poesia brasileira de seu tempo dificultava a afirmação dos jovens poetas do Modernismo.³⁷

Ao olhar os episódios de trás para frente, a teleologia edificante passou a nortear o discurso autocrítico dos atores do passado, elegendo protagonistas e relegando ao esquecimento aqueles que, aos olhos da crítica, mereciam ficar em segundo plano. Um dos sintomas disso é que se começou a desconfiar da própria blague como método derrisório. A pretensão de provocar o riso passou a ser identificada como signo do que deveria ser evitado, quando não proscrito. Devido à negatificação da mofa, o maior ônus sobrou para os escritores irreverentes – embora fossem contemporâneos daqueles que pretendiam chefiar o movimento, transformando convicção

³⁷ TEIXEIRA, Ivan. Artifício, persuasão e sociedade em Olavo Bilac. *Revista USP*, São Paulo, n. 54, p. 99, 2002.

peçoal em discurso oficial. O terremoto intentado por Oswald de Andrade ou Emílio de Meneses levaram-nos a ser identificados com o lado pouco sério do movimento, ou seja, eles passaram a ocupar posição adversa, para não dizer antagônica ao discurso oficial do programa capitaneado por Mário de Andrade e, em alguma medida, prolongado pela crítica paulista. A rivalidade entre os Andrades também foi institucionalizada em São Paulo: a PUC adotou Oswald; a USP tornou-se guardiã do acervo de Mário.

Fabricação do Pré-modernismo

Quando saiu o quinto volume de *A Literatura Brasileira*, “empreendimento cultural da Editora Cultrix”³⁸ delegado a Alfredo Bosi, completavam-se vinte e cinco anos da invenção do termo “pré-modernismo” por Alceu Amoroso Lima. Na esteira dos historiadores que o precederam, Bosi pressupunha que deveríamos abordar a expressão de duas maneiras, “1º) dando ao prefixo *pré* uma conotação meramente temporal de anterioridade; 2º) dando ao mesmo elemento um sentido forte de precedência temática e formal em relação à literatura modernista”.³⁹

Apesar da dupla ressalva, reforçava-se a terminologia utilizada por Amoroso Lima. Como etiqueta, a expressão “pré-modernismo” tentava abarcar e recobrir amplo período da cultura e da sociedade brasileira, constituída por autores e obras em contextos sabidamente diversos (o que inclui diferenças não só temáticas, mas também estilísticas, ideológicas, culturais etc.). Dizendo de outro modo, o termo “pré-modernismo”, proposto por Tristão de Ataíde em 1939,⁴⁰ foi reutilizado por numerosos historiadores e críticos da literatura brasileira, especializados ou não, naquele período.

³⁸ Descrição presente na segunda orelha do livro, após a relação de manuais sobre literatura publicados pela editora.

³⁹ BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 11.

⁴⁰ “Os anos de 1919 a 1921 foram a vigília do movimento modernista. Aquela expectativa que desde o fim da guerra começara a trabalhar todos os espíritos da nova geração, agora se tornava mais frequente” (LIMA, Alceu Amoroso. Prefácio. In: _____. *Primeiros estudos: contribuição à história do modernismo literário I – O pré-modernismo de 1919 a 1929*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1948, p. 11).

Além de o rótulo não levar em conta as grandes diferenças entre autores e obras, variava o intervalo de tempo que ele recobria (vinte, trinta, quarenta ou cinquenta anos?), confundindo-se, também, com o que alguns chamaram de neoparnasianismo. Como se nota, ambos os rótulos são insatisfatórios e insuficientes. Identificar os poetas e prosadores editados entre 1880 e 1920 como neoparnasianos implica sugerir que esse foi o estilo predominante durante aquele período, sem considerar a diversidade de gêneros literários, temas e artifícios praticados.

Por outro lado, discriminá-los como pré-modernistas pode sugerir que estavam em escala cultural e estética inferior, ou seja, que o pré-modernismo não ultrapassaria o estatuto de precursor menor e subestimado do Modernismo, como já sugerira Lúcia Miguel-Pereira. No oitavo capítulo de *Prosa de ficção*, intitulado “Prenúncios modernistas”, a ensaísta parece adotar essa perspectiva:

A despeito do *Canaã* e de mais uns poucos livros estimáveis, o século XX não começara auspiciosamente para a ficção. O maior romancista era ainda o velho Machado de Assis que, desde 1881, o ano da publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mantinha incontestável a sua imensa superioridade. [...] O certo é que, apesar de se poderem apontar méritos em alguns ficcionistas, o diletantismo, o amadorismo constituíam um alarmante sintoma de esgotamento de fim de época.⁴¹

Alfredo Bosi parece reiterar as impressões de Lúcia Miguel-Pereira (na prosa) e de Manuel Bandeira (nos versos),⁴²

⁴¹ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 285.

⁴² “Depois do simbolismo nenhum outro movimento ocorreu em nossa poesia até cerca de 1920, quando se inicia em São Paulo, e logo em seguida no Rio, a influência das escolas europeias de vanguarda, gerando entre nós um movimento que se tornou conhecido sob o nome de modernismo”

ao sentenciar que, durante os primeiros vinte anos do século XX, a poesia contaria com uma produção de menor relevância, desprovida de qualidades que valessem a rememoração dos poetas que circulavam no período:

Se a prosa narrativa encontrava seu húmus na variada estilização da vida brasileira, qual seria a situação da poesia? Nesta, o problema do conteúdo histórico, pré-literário, vai-se tornando menos relevante à medida que o poeta o assume e se afirma como criador. De um ponto de vista rigorosamente estético, não se pode asseverar a existência de grandes personalidades poéticas nesse vintênio.⁴³

Contrapor modernismo a pós-modernismo resulta numa concorrência equivocada entre duas fases da literatura nacional que se interpenetram. Recorramos à imagem de um pódio: aos olhos de uma parte da crítica, o modernismo ocuparia invariavelmente o primeiro posto, com direito a troféu ou medalha de ouro, enquanto o assim chamado pré-modernismo se resignaria ao segundo plano. Ainda que o termo tenha sido inventado com a intenção de situar o que veio antes, ele não auxilia a definir a produção literária, mesmo porque pressupõe uma arte de qualidade inferior, não revolucionária nem inovadora, comparativamente ao que se produziu a partir de 1922.

Reconhecer a arbitrariedade da periodização literária brasileira é um dos pontos de partida para conduzir uma discussão de forma e fundo, que não diga respeito somente à terminologia.

(BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*: seguida de uma antologia. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 147).

⁴³ BOSI, op. cit., p. 14.

Em 1887, dois jornais do Rio de Janeiro (*Diário Popular* e *Jornal do Comércio*) reconheciam a província de São Paulo como a mais avançada do país. O articulista do *Diário Popular* sugeria que, devido ao “notável desenvolvimento industrial, breve será enorme o desequilíbrio econômico entre esta província e as do norte. Será então fatal a separação”. Por sua vez, a matéria publicada no *Jornal do Comércio* assegurava que ninguém poderia contestar “a prosperidade e engrandecimento econômico-social da província de S. Paulo, donde como que por encanto, a cada dia, surgem grandes cometimentos inspirados nos mais nobres estímulos”.⁴⁴

Dois anos antes do golpe republicano, o ideal separatista chegava ao auge em São Paulo. Essa discussão, frequente nos jornais paulistas, já era feita desde meados da década de 1870, decênio considerado decisivo para a modernização do pensamento brasileiro: o fim da guerra contra o Paraguai (1865-1870), o debate público em torno da abolição, a questão religiosa (1872), a desestabilização do governo de D. Pedro II após a lua de mel que conciliara liberais e conservadores, a insatisfação crescente do Exército são alguns dentre os vários fatores que, combinados ao bando de ideias novas de que falava Sílvio Romero, talvez explique por que alguns historiadores literários situam a transição entre o país antigo e o moderno entre 1870 e 1922.⁴⁵

⁴⁴ Excertos extraídos de: WEISNTEIN, Barbara. *A cor da modernidade: a branquitude e a formação da identidade paulista*. Trad. Ana Maria Fiorini. São Paulo: Edusp, 2022, p. 66-67.

⁴⁵ “No processo de formação de um Estado escravista, as doutrinas liberais e democráticas defrontaram-se com a escravidão que impossibilitava que fossem adotadas de forma ‘ortodoxa’. A igualdade estava formalmente negada e a liberdade era restrita. Quando, a partir da década de 1870, acirrou-se o debate sobre a escravidão e se evidenciou a inevitabilidade de seu fim, estabeleceu-se uma discussão acerca dos limites dentro dos quais deveria ser

Annateresa Fabris diagnosticou, entre o que estava em jogo antes e durante a realização do movimento, o que não guardava necessariamente relação com a presumida superioridade moral ou estética dos quadros que lideravam as ações e discursos em São Paulo:

Na busca de um começo, de um evento primordial que justificasse o caráter único de São Paulo no cenário brasileiro, os modernistas adotam duas estratégias fundamentais: elegem símbolos destruidores do passado, consubstanciados nas imagens mais vistosas da modernidade; dão vida a um “mito tecnicizado”, isto é, a um mito intencional, finalizado em si mesmo, fruto de uma comunidade particular, que busca em determinados momentos do passado alguns valores congeniais a seus objetivos presentes.⁴⁶

Contraditório, ambivalente, o debate em torno da modernização cultural ganhou maior tração, a despeito do tom de bufonaria embutido nos discursos de seus representantes mais conhecidos. A questão é que, embora imprecisas e redutoras, as nomenclaturas “pré-modernismo” e “modernismo” persistiram.

Dois exemplos disso aconteceram no final do século XX. Em 1975, Affonso Ávila reuniu ensaios de doze pesquisadores (inclusive o próprio)⁴⁷ com a intenção de oferecer uma espécie de

construída a cidadania. A liberdade e a igualdade formais que seriam adotadas abririam a possibilidade da plena constituição da nação brasileira, mas o acesso às teorias deterministas raciais e do meio permitiu a reiteração, em outros termos, da desigualdade, que se transformaria em natural, respondendo, assim, satisfatoriamente, aos anseios e receios de uma sociedade de tradição escravista” (ADDUCI, Cássia Chrispiniano. *A “Pátria Paulista”*: o separatismo como resposta à crise final do Império brasileiro. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial, 2000, p. 39).

⁴⁶ FABRIS, op. cit., p. 8.

⁴⁷ “O que o Barroco trouxera remotamente como abertura criativa ao primeiro esboço de uma expressão brasileira – elemento de tradição que a etapa

balanço crítico do movimento, decorridos trinta anos da chamada terceira fase – ou pós-modernismo (supostamente inaugurada pela geração de 1945, como questionava João Cabral de Melo Neto, em célebre ensaio de 1952).⁴⁸ Em todos os capítulos do livro, parece haver um brado em apologia à postura ufanista, articulada, ora ao caráter disruptivo do movimento, ora em defesa da retomada de outros períodos da literatura nacional (mesmo antes de o Estado do Brasil vir a ser independente).

Treze anos depois, uma comissão constituída na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, organizou um seminário, com duração de três dias, que reuniu especialistas para debater o período. Após dois anos, as comunicações deram origem à coletânea *Sobre o Pré-modernismo*, editada pela própria instituição. Curiosamente, a despeito de a comissão alertar para o caráter arbitrário do chamado Pré-modernismo, tanto nas orelhas do livro quanto no paratexto que abre o volume, a quase totalidade dos ensaios passava ao largo da questão terminológica. A “Nota prévia” anunciava o teor do livro, reforçando o que, supostamente, se pretendia discutir: “em 20, 21 e 22 de agosto, realizou-se no Auditório da FCRB um seminário sobre o Pré-Modernismo”. Não identificada nominalmente, defende-se que aquela obra procura:

romântica sufocaria sob a camada da sua superficialidade formal – é retomado e revigorado pelo movimento de 1922, que, no entanto, já não o conceitua mais como artifício de ornamento da linguagem, porém como pesquisa de linguagem, categoria inseparável da moderna criatividade estética” (ÁVILA, Affonso. Do Barroco ao Modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ____ (org.). *O Modernismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 34).

⁴⁸ “A atitude dos poetas da geração de 1945 também não podia ser uma atitude de revolta. Na verdade, as possibilidades do terreno aberto pelo Modernismo longe estão de esgotadas. Os poetas dos anos 30, juntamente com os poetas de 1922 que puderam superar o combate pelo combate, estabeleceram, dentro desse território, núcleos de exploração importantes” (MELO NETO, João Cabral de. *A Geração de 45*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 743).

[...] relacionar a produção cultural do período ao processo de modernização por que passam então as grandes cidades brasileiras e tenta-se definir a literatura brasileira da última década do século XIX e dos dois primeiros decênios do XX não em função do Modernismo vindouro, nem em função da simples diluição de tendências estéticas da segunda metade do século passado, mas com base em características peculiares a este período comumente denominado de Pré-Modernista.

Ou seja, embora o grupo questionasse o uso do termo “pré-modernista” para se referir à literatura produzida entre as décadas de 1890 e 1920, o paratexto naturalizava o emprego da expressão, sem problematizá-la. O mesmo fenômeno pode se observar na maioria dos capítulos ao longo do volume. O ensaio de abertura, sugestivamente intitulado “Aspectos históricos do Pré-modernismo brasileiro”, é assinado por José Murilo de Carvalho. Desde as primeiras páginas, o historiador dá a tônica do evento sediado pela FCRB e transposto para aquela edição:

Em São Paulo havia maior possibilidade [que no Rio de Janeiro] de um trabalho intelectual em cima de realidade social concreta. Quando Oswald de Andrade, creio que em 1912, trouxe da Europa o movimento futurista, havia condições de ser ele, o movimento, devorado, para usar a excelente expressão que caracterizou uma das correntes posteriores ao Modernismo, de ser devorado e processado em termos de uma realidade social própria. Daí também ter sido possível em São Paulo, sem ter havido manifestações maiores do Pré-Modernismo, surgir o próprio Modernismo, movimento de grande criatividade e de certa consistência interna a que não se obsta a diversificação posterior.⁴⁹

⁴⁹ CARVALHO, José Murilo de. Aspectos históricos do Pré-modernismo brasileiro. In: _____ et al. *Sobre o Pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 20.

Concentrando as origens do Modernismo em São Paulo, embora não tivesse havido manifestações maiores do Pré-modernismo, o historiador empenhou-se mais em celebrar o movimento capitaneado por Mário de Andrade que em rediscutir a acepção teleológica dos episódios que o tornaram possível. Mais uma vez, trata-se de percorrer as décadas de 1910 e 1920, sem levar em conta que o rótulo “Pré-modernismo” não foi criado pelos escritores precedentes, ademais, situados em vários territórios, além de São Paulo e Rio de Janeiro.

Embora o termo “Pré-modernismo” fosse anunciado como insuficiente e sujeito à verificação, raros foram os participantes da coletânea editada pela FCRB que entabularam a discussão necessária, com o fito de revisar o seu uso indiscriminado. Presumia-se que o prefixo fosse algo previamente dado, inenso a maior discussão. “Pré-modernismo” continuava a delimitar temporal, geográfica e esteticamente um conjunto de autores e obras que se prestavam a testemunhar (quando não prenunciar) a modernização acelerada das metrópoles sudestinas, particularmente São Paulo.

Flora Süssekind grafou o termo entre aspas. Contudo, a exemplo dos colegas com que dividia o volume, não questionou o uso da expressão pela historiografia ou pela crítica literária:

Perspectiva necessariamente múltipla quando se está, como é o caso do período “pré-modernista”, diante de uma situação em que o habitante das grandes cidades se acha submetido à mutação violenta nas suas coordenadas espaço-temporais, já que as aceleradas reformas urbanas, a introdução dos bondes que se movimentam por tração elétrica, dos automóveis, a ampliação da rede ferroviária, a difusão de tabuletas de anúncios pelas ruas e fachadas, a vivência do tempo como velocidade parecem deitar por terra simultaneamente uma visão estável de mundo.⁵⁰

⁵⁰ SÜSSEKIND, Flora. O figurino e a forja. In: CARVALHO et al, op. cit., p. 33.

Ao discutir a poesia produzida entre o final do século XIX e o início do século XX, Júlio Castañon Guimarães inicia o capítulo de sua autoria afirmando o seguinte: “Mais do que abordar diretamente a poesia do Pré-modernismo, o que aqui se pretende é examiná-la a partir basicamente de alguns textos que se escreveram sobre o assunto”.⁵¹ Repare-se que o pesquisador utiliza a expressão como uma maneira de situar a poesia do Pré-modernismo, que aborda no capítulo.

De modo geral, pesquisadores e pesquisadoras recorreram à expressão “Pré-modernismo” e adjacentes, ainda quando o propósito fosse desconstruí-las.⁵² Na parte final do volume, imediatamente após os ensaios, há uma “Cronologia (1890-1922)” que lista acontecimentos relevantes – do Encilhamento (republicano) até a realização da Semana de Arte Moderna – e, contradizendo novamente a intenção de refletir sobre o uso da nomenclatura, ainda temos uma “Bibliografia sobre o período pré-modernista”.

Em 1997, da Itália, foi a vez da historiadora Luciana Stegagno Picchio justificar o emprego da etiqueta “Pré-modernismo”, sob o argumento de que o termo estaria “apto a amarrar num único feixe as tendências diversas e frequentemente opostas dos prosadores do início do século XX, dos prosadores pós-machadianos e pós-realistas”.⁵³

Destoando, pelo menos quanto à nomenclatura adotada usualmente, Massaud Moisés nomeou o período de 1902 a 1922 de outra maneira. Lançado em 2001, o segundo volume de

⁵¹ GUIMARÃES, Júlio Castañon. Poesia e Pré-modernismo. In: CARVALHO et al, op. cit., p. 49.

⁵² “Pré-modernismo: poesia e crítica literária”; “Amores pré-modernos”; “Regionalismo e pré-modernismo”; “A linguagem dos pré-modernistas”; “Brouhahas, tric-trics e arranzéis: o léxico pré-modernista” foram os títulos atribuídos aos outros ensaios constantes do volume.

⁵³ PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Trad. Luciano Machado Tomaz; Jefferson Bombachim; Carla R. Andreasi Bassi. Campinas: Sétimo Selo, 2024, p. 343.

História da Literatura Brasileira vinha subintitulado “Do Realismo à Belle Époque”. Ao justificar o uso da expressão francesa, Moisés aludia aos ensaios de Alceu Amoroso Lima (1939), Tasso da Silveira (1954), Afrânio Coutinho (1959) e José Paulo Paes (1983), supondo que:

A crítica, no intuito de alcançar o máximo de abrangência, tem procurado em vão um designativo adequado aos dois decênios inaugurais do século XX. Ora os rotula de período “nacionalista” ou “ecclético”, ou “pré-modernista”, ora de “sincrético” (ou “sincretista”) ou de “transição”, ora de “transição e sincretismo”, ora de *art nouveau*.⁵⁴

Para o historiador:

A *Belle Époque* tem início, entre nós, com a publicação de *Canaã* (1902), de Graça Aranha, momento de ruptura com o Realismo oitocentista, e termina com a Semana de Arte Moderna, em 1922, com que principia o Modernismo. Durante esses vinte anos, refletimos a euforia que dominava o mundo ocidental, notadamente a França. O Rio de Janeiro, então capital do País, procura modernizar-se, acertar o passo com o tempo segundo os moldes europeus, tornar-se parisiense.⁵⁵

Engana-se quem pensa que a etiqueta “Pré-modernismo” se restringiu às obras em prosa. Em coletânea organizada em 2007, Alexei Bueno selecionou poetas para um volume da coleção Roteiro da Poesia Brasileira, que leva o mesmo carimbo. No breve texto de apresentação ao volume, intitulado “Pré-modernismo”, o antologista ressalta:

⁵⁴ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: do Modernismo à Belle Époque*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2016, p. 457.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 459.

O conceito de pré-modernismo [...] muito mais histórico ou sociológico que estético, [seria] um dos mais vagos, dos menos completamente definidos entre os muitos que acompanham o desenrolar das escolas entre nós, da época colonial até a nossa contemporaneidade.⁵⁶

Ao reunir poemas produzidos durante aquele período, Alexei Bueno alerta para o que havia de pejorativo na denominação “Pré-modernismo”: “Trata-se, na verdade, de um conceito negativo, que só se pode definir pela negação, referindo-se àquilo que, sem ser ainda modernista, já não seria mais exatamente parnasiano ou simbolista”.⁵⁷ Embora a ressalva fosse importante, os editores da coleção mantiveram a etiqueta, possivelmente visando a captar leitores interessados em ler poemas que precederam o Modernismo.

Em 2022, Francisco Foot Hardman alerta contra a cristalização do Modernismo paulista, questionando a desmedida importância, tanto local quanto nacionalmente, forjada em parte pela historiografia:

Assim como os sentidos de modernidade e modernização têm sido, com bastante frequência, reduzidos a esquemas ideológicos desenvolvimentistas do Estado brasileiro pós-1930, os sentidos de modernismo, como tendência geral, foram também homogeneizados a partir de valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e artistas que fizeram a Semana de Arte

⁵⁶ BUENO, Alexei. *Roteiro da poesia brasileira: Pré-modernismo*. São Paulo: Global, 2010, p. 6-7.

⁵⁷ BUENO, Alexei. Prefácio. In: _____. *Pré-modernismo*. São Paulo: Global, 2007, p. 5. Talvez a reverberar a solução proposta por Massaud Moisés em *Do Realismo à Belle Époque* (publicado seis anos antes), o crítico dialoga com a hipótese do historiador paulista: “Uma das alternativas de delimitação cronológica situa-se, habilmente, entre dois eventos marcantes, a publicação de *Os sertões*, em 1902, talvez o mais importante marco de uma virada de mentalidade quanto à visão que o povo brasileiro fazia de si próprio, e a já mencionada Semana da [sic] Arte Moderna de 1922” (Idem, *ibidem*, p. 5-6).

Moderna, em São Paulo, no ano de 1922. Boa parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas desde então construíram modelos de interpretação, periodizaram, releeram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 1922. Atados em demasia à noção de “vanguarda” [...], tais esquemas, em flagrante anacronismo, ocultaram processos culturais relevantes que se gestavam na sociedade brasileira, a rigor, desde a primeira metade do século XIX.⁵⁸

No mesmo ano, Rafael Cardoso assinala a arbitrariedade embutida na etiqueta, levando em conta a posição incômoda de Lima Barreto para uma parcela da crítica:

Ao longo da segunda metade do século XX, e mesmo mais recentemente, em certas esferas, resistiu-se a classificar a obra de Lima Barreto como moderna. Qualificá-la modernista, então, era impensável. Ao contrário, ela vivia enjaulada na gaiola do *pré-modernismo*, lado a lado com uma miscelânea de outros escritores ativos nas primeiras décadas do século XX. O melhor a fazer era descartar, de saída, essa categoria desprovida de sentido histórico e carregada de sobredeterminação historicista. Em suma, ninguém se propõe a ser *pré-coisa* alguma no momento em que cria uma obra [...]. Situar Lima Barreto como precursor dos jovens autores que se reuniram em torno da *Klaxon*, rechaçados por ele com tanta impaciência, equivale a dizer que o trabalho deles representa a realização plena de qualidades artísticas ou estilísticas que ele não foi capaz de atingir.⁵⁹

⁵⁸ HARDMAN, Francisco Foot. *A ideologia paulista e os eternos modernistas*. São Paulo: UNESP, 2022, p. 37.

⁵⁹ CARDOSO, Rafael. *Modernismo em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 14-15 (grifos no original).

Orgulho Bandeirante

Ainda que admitíssemos provisoriamente a existência de um período pré-modernista, poder-se-ia afirmar dele algo próximo do que Isaiah Berlin⁶⁰ disse sobre o Romantismo: é muito difícil defini-lo como movimento, embora pareça possível elencar algumas características comuns, em meio aos estilos e traços os mais divergentes. Dentre outras razões para o desconforto, o prefixo reforça mais a ideia de o Pré-modernismo constituir uma etapa prévia que de movimento precursor. Outro problema é que reunir, sob um mesmo rótulo, autores e obras tão díspares quanto Olavo Bilac, Euclides da Cunha, Graça Aranha, Monteiro Lobato, Lima Barreto, Júlia Lopes de Almeida, Emílio de Menezes, Juó Bananére etc. demandaria explicações que, de modo geral, mesmo a crítica especializada parece incapaz de oferecer. Talvez isso aconteça porque, para a maior parte dos historiadores e antologistas, o periodismo preceda a análise e a interpretação do artefato literário, seja em prosa, seja em verso.

É curioso que a antiga fórmula de enfileirar autores e obras – identificando-os a escolas, estéticas ou períodos literários supostamente estanques – persista, apesar de contarmos com estudos tão ou mais rigorosos produzidos no país desde meados da década de 1980. Uma das possíveis causas para a perpetuação de métodos fincados no Oitocentos pode se relacionar a certo egocentrismo que permeia a estratosfera

⁶⁰ “A literatura sobre o Romantismo é maior do que o próprio Romantismo, e, por sua vez, a literatura que define de que se ocupa a literatura sobre o Romantismo também é bem grande. Trata-se de uma espécie de pirâmide invertida. É um assunto confuso e perigoso, no qual muitos já perderam, eu não diria os sentidos, mas pelo menos o senso de direção” (BERLIN, Isaiah. *As raízes do Romantismo*. Trad. Isa Maria Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015, p. 23).

acadêmica. Assim como nem todo historiador literário leu, de fato, todos os autores e obras que constam do manual que leva sua assinatura, há estudiosos não lidos, ou seja, ignorados por uma parcela dos pesquisadores. Aparentemente, o problema gira em torno de uma dupla canonização: a literária e a crítica.

Nesse sentido, parafraseando Reinhart Koselleck e Jacques Le Goff, historiar a literatura brasileira é tarefa que não adquire maior qualidade ou precisão ao ser picotada, fatiada em etapas, como se estivéssemos diante de uma escadaria (ascendente ou descendente), onde cada degrau (ou “escola literária”) superaria o anterior, contrapondo-o. Proceder desse modo incorre supor que a literatura e as outras artes teriam concentrado revoluções socioculturais periódicas, rompendo modelos, preceitos e laços de continuidade com as convenções simultâneas ou precedentes. A questão remanescente envolveria questionar qual o efetivo alcance social das manifestações artísticas num país de não leitores, de não frequentadores de museus etc.

Outra questão: desprezando-se esse diálogo entre as convenções subjacentes às obras literárias, torna-se mais simples pressupor que cada movimento refuta a estética anterior e será contestado pela escola subsequente. Ao chamado Pré-modernismo coube a pecha de nomear uma estética indefinida, cujo maior propósito seria desbastar o terreno formalista (que presidia a prosa e a poesia produzidas na virada entre os séculos XIX e XX), preparando o solo para a fertilização, em tese, inovadora e revolucionária dos modernistas – quase sempre restritos a uma plêiade que, em tese, orbitava exclusivamente em torno dos líderes paulistanos em disputa, Mário e Oswald de Andrade.

Obviamente, os escritores catalogados como pré-modernistas não se percebiam nem se autodenominavam como antecessores, tampouco como prenunciadores ou preparadores do Modernismo. Eis porque a concepção teleológica costuma

derivar da leitura anacrônica: o interesse maior de uma parcela da crítica está em reafirmar o que haveria de progressista, revolucionário, inovador e desestabilizante no movimento paulistano, como se a célula reunida momentaneamente na Pauliceia tivesse alcance nacional.

É preciso salientar que a repercussão do Modernismo paulista foi construída ao longo de décadas, em artigos saídos na imprensa, na fortuna crítica e nas instituições universitárias, popularizando-se em escolas e no imaginário coletivo. Ao reexaminar o balanço do movimento, feito de modo cabotino por Mário de Andrade em 1942, Marcelo Moreschi assinalou, com razão:

A oportunidade de reavaliação do modernismo, por causa dos sentidos diversos atribuídos ao marco, serve também como ocasião para refletir sobre a relação (sempre julgada pertinente a cada nova comemoração) entre cultura e vida nacional, numa tentativa de justificar práticas letradas ou artísticas como decisivas para os destinos do país, que então, em 1922, se revelou original em suas letras e artes. O aniversário da Semana seria mera efeméride artístico-literária caso a pauta de sua celebração não estivesse fortemente atrelada à própria reafirmação da relevância de letras e artes para a vida nacional e, mais do que isso, à própria necessidade periódica de reafirmação dessa relevância.⁶¹

Pode-se dizer que algo similar acontece quando se intenta revisitar a produção jornalística e literária anterior a fevereiro de 1922. Nesse sentido, a palavra “antecedente” passou ao estatuto de categoria historiográfica: solução artificial com que se tenta agrupar ações e discursos os mais variados como se fossem episódios avulsos, mas vocacionados em direção ao

⁶¹ MORESCHI, Marcelo. 22 por 42: o paradigma da celebração. *Remate de Males*, Campinas, v. 33, n. 1-2, p. 256-257, 2013.

ápice modernista. Considerar esses e outros relevantes episódios, sem reconstituir o contexto ou examiná-los a fundo, levou os historiadores a suporem que seria generoso oferecer um panorama daqueles atos premonitórios. É como se os artistas, escritores e jornalistas de qualquer centro ou canto do país, situados vinte, trinta ou quarenta anos antes do evento realizado no Theatro Municipal de São Paulo, se esforçassem todos pela mesma causa no porvir.

Seja como for, questionar a expressão “Pré-modernismo” pode soar como ousadia, pois envolve duplo risco: (I) involuntariamente, pode-se contribuir para a manutenção do termo cujo emprego se está a contestar; (II) colateralmente, podem-se ferir suscetibilidades de pesquisadores especializados nos autores e obras editadas entre 1890 (ou antes disso) e janeiro de 1922. O fato é que atribuir aos escritores, jornalistas, intelectuais e artistas, que viveram entre o final do Oitocentos e os primeiros vinte anos da centúria seguinte, a condição de prenunciadores é um artifício de que ainda se lança mão. Caracterizados como autores menores ou menos relevantes, à luz do que se produziu a partir de 1922, muitos deles foram relegados a meros coadjuvantes, quando não esquecidos pela historiografia. Seu papel foi reduzido quase ao estatuto de caricatura: uma listagem de nomes que servissem a ilustrar a transição entre o mundo burgo-cortesão-imperial-conservador e o plano industrial-golpista-modernizador-revolucionário.

Fixar 1890 (ou 1880, ou 1870) e 1922 como marcos temporais, teoricamente capazes de delimitar um período específico da literatura brasileira, implica reiterar de forma acrítica a existência de um movimento ideológico e estético que teria rompido com a escola realista/naturalista, mas que distaria

igualmente do Modernismo, transubstanciado na Semana de Arte Moderna: evento multicultural e ambicioso apresentado a uma audiência provinciana enfurecida, instalada no maior teatro da cidade – alugado graças ao capital do latifúndio e do baronato cafeicultor paulista(no).

Também dessa perspectiva, o ensaio de Annateresa Fabris, *O Futurismo paulista*, pode ser celebrado como uma das primeiras leituras capazes de desconstruir a aura nobilitante que se construiu em torno dos discursos veiculados nos jornais corporativos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Amparada em documentos, reportagens e textos literários, a pesquisadora recorda que o espectro (neo)bandeirante rondava o imaginário paulista(no), enquanto vigorava a disputa entre nomenclaturas atribuídas ao movimento. Para a pesquisadora, os escritores, em seu “afã propagandístico”,

[...] não conseguem esconder uma leitura positivista do “fenômeno São Paulo”, vazada no tripé tainiano raça-momento-meio. É o que se percebe, por exemplo, na análise de um intelectual não paulista como Ronald Carvalho, que bosqueja um retrato do Estado de São Paulo para explicar a presença do grupo independente, assumindo como axioma tácito a ideia de que o meio é a causa da obra de arte. A figura histórica do bandeirante é transposta e aplicada aos fazendeiros, aos industriais, aos “criadores de fortuna”, aos *self-made*, isto é, àqueles “indivíduos práticos, de gênio claro e positivo”, que se erguem como contraponto aos “gramáticos e bacharéis”, aos “críticos e doutores” que pululam pelo resto do país. [...] Menotti Del Picchia, entre os modernistas de São Paulo, é quem leva mais longe tal tipo de argumentação, enfeixando-a na metáfora dupla do “braço que trabalha” e do “cérebro que cria”, da “incude” e do “pensamento”, sob a égide de duas figuras mitológicas, Hércules e Apolo.⁶²

⁶² FABRIS, op. cit., p. 4.

Aceitando-se a hipótese de que, em parte, o orgulho de ser paulistano terá sido um dos fatores da sobrevalorização dos eventos locais concentrados em 1922, será importante situar as origens da construção do bandeirismo⁶³ e sua manutenção pelos artistas, mas também pela crítica e historiografia literária. Katia Maria Abud recorda:

Somente no século XVIII, o seguinte à formação da “legenda negra”, começou-se a construir a “legenda dourada”, a nova versão sobre os paulistas e as expedições que tinham organizado e levado, para além do Meridiano de Tordesilhas, a posse portuguesa na América. Naquele período, a narrativa da penetração no território sul-americano começou a se confundir com a história de São Paulo – a formação territorial do Brasil passou a ser vista como uma parte da história paulista.⁶⁴

Como se sabe, tornou-se um clichê chamar atenção para a presença do vocábulo “bandeirante” na toponímia paulista: rodovia, colégio, monumentos, emissoras de rádio e televisão disseminam a figuração positiva daqueles heróis que, a serviço da coroa, escravizaram indígenas em busca de riquezas

⁶³ “Uma forma mais acabada desse tipo de concepção é dada por Cassiano Ricardo em seu livro *Marcha para o Oeste*”. [Para Cassiano Ricardo,] “todo brasileiro que pratique ‘atos de bandeirismo’ estará inscrito na tradição bandeira. [...] o bandeirismo é encarado como estado ou imposição de espírito, é o *ethos* paulista ou personalidade bandeirante presente na personalidade brasileira” (DAVIDOFF, Carlos. *Bandeirantismo: verso e reverso*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 87). Marilena Chaui alerta que “não se pode deixar de lembrar que, significativamente, um grupo modernista criará o verdeamarelismo como movimento cultural e político e dele sairá tanto o apoio ao nacionalismo da ditadura Vargas (é o caso do poeta prosador Cassiano Ricardo) como a versão brasileira do fascismo, a Ação Integralista Brasileira, cujo expoente é o romancista Plínio Salgado” (CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 35).

⁶⁴ ABUD, Katia Maria. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante*. Cuiabá: EdUFMT, 2019, p. 18.

materiais. Desconsiderando-se que as bandeiras não eram produto de um movimento nacionalista (antes de o Brasil se tornar independente), mas sim resultado de ganâncias particulares, parte da historiografia, dos artistas e da intelectualidade de São Paulo reconstruiu a figura do bandeirante⁶⁵ como personificação do vigor, da intrepidez e da bravura: virtudes atribuídas à conformação de um suposto caráter paulista.

Barbara Weinstein observou que a reabilitação do bandeirante naquele estado correu gradativamente e em paralelo com as políticas de imigração europeia, incentivadas desde o final do Segundo Império. De um lado, Jeca Tatu figurava o interiorano rude e de sociabilidade simples; de outro, emergiam protagonistas bandeirantes na literatura paulista, em que a imagem do desbravador era celebrada:

Praticamente todos os escritores paulistas a abordar os bandeirantes e São Paulo colonial cujas obras foram publicadas durante as décadas de 1910 e 1920 insistem em que havia poucos ou nenhum resquício da influência racial/cultural “africana” no planalto paulista.⁶⁶

Ademais, eleger a figura do bandeirante como símbolo do *ethos* paulista tinha suas razões: a “ênfase no espírito bandeirante tinha a vantagem de localizar a fonte da

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 23: “Qualquer que seja a abordagem do movimento bandeirista, sua organização, na visão dos seus historiadores, representava uma unidade. Tal noção, presente no conceito de Bandeirismo, se alia à de ‘superioridade’ racial, social e psicológica do bandeirante. O nivelamento, a expressão da igualdade e da integração se fazem representar através das qualidades positivas que foram a ele atribuídas e se fizeram implícitas ao seu próprio conceito.”

⁶⁶ WEINSTEIN, Bárbara. *A cor da modernidade: a branquitude e a formação da identidade paulista*. Trad. Ana Maria Fiorini. São Paulo: Edusp, 2022, p. 87.

superioridade de São Paulo em um momento histórico que precedia em muito a onda migratória pós-abolição”.⁶⁷

No plano estilístico, a sisudez e a prolixidade que caracterizavam os discursos e romances, percebidos quase sempre em sinal negativo, cederiam lugar à linguagem ágil e menos formal, arejada e concisa, popular e dinâmica etc. A controvérsia a esse respeito é que a etiqueta “Pré-modernismo” restringe, reduz a um mesmo denominador movimentos pluriformes, estéticas assimétricas, correntes estéticas díspares, estilos particulares... Como salienta Marcia Camargos:

Audacioso e iconoclasta, o modernismo costuma ser focalizado como contraponto à produção artístico-literária imediatamente anterior, selada por estigmas desabonadores. Sob o guarda-chuva do pré-modernismo, expressão urdida nos anos 1930 por Alceu Amoroso Lima para designar o período que se estende aos fins do simbolismo aos primórdios do modernismo, acabaram abrigo todos os que não cerraram fileiras com os vanguardistas. Por esse território inóspito, vagam nomes tão diversos quanto Augusto dos Anjos, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e até mesmo o maranhense Sousândrade (1833-1902), um dos precursores do verso livre que teria antecipado em mais de meio século a poesia modernista.⁶⁸

Situado no entrelugar e nos entretempos, o carimbo identifica o “ante”, mas também o “sub”. Por isso, ainda hoje o termo “Pré-modernismo” costuma ser percebido como etapa preparatória; degrau inferior do Modernismo, este, alçado ao posto mais elevado da pseudorrevolução intelectual brasileira.

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 87, 89.

⁶⁸ CAMARGOS, *op. cit.*, p. 22.

O prefixo “pré” traduziria uma espécie de anticlímax, em contraste com o ápice modernizador e modernizante: um vale em relação à montanha. Anteposto pelo sinal negativo (pois o “pré” também repercute a postura passadista), os antecessores existiriam para serem superados pelos modernistas.

O acanhamento intelectual de outrora estaria embutido na etapa evolucionista: a provinciana modernização à brasileira seria explicitada pelo discurso que objetivava irradiar a derrisão grandiloquente, a zombaria levada a sério. Não bastasse a afixação da etiqueta (Pré-modernismo) a uma miríade de obras e autores, há que se levar em conta a reprodução análoga do cânon literário na eleição e cristalização do referencial teórico adotado pelo estudioso. Como alerta Roberto Reis:

O *corpus* canônico da literatura está envolto por uma redoma de a-historicidade, como se houvesse sido estipulado por uma supracomissão de cúpula e de alto nível (infensa a condicionamentos de ordem ideológica ou de classe) que, por uma espécie de mandato divino, houvesse traçado os contornos do cânon, elegendo tais obras e autores e varrendo do mapa outros autores e obras.⁶⁹

É preciso levar em conta outro fator, tendo em vista que o exercício crítico percorre um trajeto análogo ao que sucede à apreciação das obras literárias, revelando-se o que nem sempre se desejaria. Para Roberto Reis:

A literatura parece ter sido uma dessas grandes narrativas [...] que se prestou a consolidar a hegemonia das elites letradas. Sendo uma ideologia, tem ocultado e reforçado a divisão social, inclinando-se a transformar o discurso de uma classe em discurso de toda a sociedade.⁷⁰

⁶⁹ REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 71.

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 69.

Dito isso, não será demasiado recordar que o Pré-modernismo – melhor dizendo, a percepção desse período, mais ou menos situado entre o final do século XIX e 1922 – foi construído com Tristão de Ataíde, confirmado pela crítica⁷¹ e sedimentado pela maior parte de nossa historiografia, pelo menos desde a década de 1950, a começar por Lúcia Miguel-Pereira. É preciso reconhecer que a etiqueta “Pré-modernismo” não colabora na leitura crítica das obras, especialmente quando a ideia é caracterizar os variados temas, os diferentes gêneros literários, os diversos estilos autorais ou os léxicos particulares, empregados em poesia e prosa, nos livros e nos jornais, mais ou menos entre 1870⁷² e 1920 – supondo serem esses os marcos mais amplos do período em questão.

O problema não reside apenas no uso do rótulo, redutor e anacrônico, mas na suposição de que a história das letras locais-nacionais pode e deve ser fatiada do modo como vem sendo feito desde 1829 (para nos atermos exclusivamente aos manuais produzidos no Brasil após a Independência). Ainda há outro

⁷¹ Parte dos argumentos de Alfredo Bosi encontrados em *O Pré-modernismo* (também reproduzidos em sua *História concisa da Literatura Brasileira*, publicada pela primeira vez em 1970) parecem ter reverberado em outros manuais de historiografia literária, por exemplo no já citado *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Picchio. Em 1997, ela afirmava que o Pré-modernismo seria “uma designação cômoda que podemos aceitar, seja com valor puramente temporal, seja com conotação estilística” (PICCHIO, op. cit., p. 342).

⁷² “Tanto o episódio de Canudos quanto o da Revolta da Vacina, com suas evidentes afinidades, são dos mais exemplares para assinalar as condições que se impuseram com o advento do tempo republicano. Um tempo mais acelerado, impulsionado por novos potenciais energéticos e tecnológicos, em que a exigência de acertar os ponteiros brasileiros com o relógio global suscitou a hegemonia de discursos técnicos, confiantes em representar a vitória inelutável do progresso e por isso dispostos a fazer valer a modernização ‘a qualquer custo’.” (SEVCENKO, Nicolau. O período republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: ____ (org.). *História da vida privada no Brasil 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021, p. 22).

fator a levarmos em conta: a hipótese de que a concepção autocentrada em São Paulo também tenha reforçado a diferenciação entre o Sul e as demais regiões do país, reverberando ainda as doutrinas eugenistas de Nina Rodrigues e Oliveira Viana, repercutidos em jornais de grande circulação no início do século XX, como *O Estado de São Paulo*.

Carmem Negreiros sintetiza o novo ideário republicano, chamando atenção para a concepção europeizada das capitais, em que o higienismo era representado na reconfiguração citadina:

Na tentativa de alcançar a perfeição do modelo europeu, então considerado moderno, a autoridade travestida, também, na figura do médico e do higienista pregava a defesa do bem-estar dos habitantes das cidades; zonas verdes, espaços abertos com muito sol e muita luz. As vias de circulação no espaço público ou privado deviam ser organizadas, racionalmente, de modo a facilitar a movimentação do homem, especialmente enquanto força de trabalho. De fato, os novos discursos reforçam as técnicas de dominação, ao estabelecer padrões de comportamento sob a tutela de enunciados científicos.⁷³

Durval Muniz detecta que a versão da história contada em São Paulo padece dessa perspectiva racial, que reinventa a ideia de regionalismo como maneira de enaltecer os diferentes estágios civilizacionais no mesmo país:

O regionalismo paulista se configura, pois, como um “regionalismo de superioridade”, que se sustenta no desprezo pelos outros nacionais e no orgulho de sua ascendência europeia e branca. São Paulo seria, para este discurso regionalista, o berço de uma nação “civilizada, progressista e desenvolvimentista”. As mudanças urbanas que estavam ocorrendo na cidade de São

⁷³ FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, p. 87-88.

Paulo, com a “destruição do quadro medievo, representado pela Igreja do Carmo, pelo Piques, pela rua da Santa Casa” e a emergência da “Pauliceia americanizada e fulgurante, mais de acordo com a sementeira metálica do Braz”, são símbolos da modernidade, da civilização que São Paulo estaria em condições de generalizar para todo o país. Os modernistas são fruto deste deslumbramento dos sentidos com o novo mundo urbano que parecia nascer célere, na década de vinte, em São Paulo.⁷⁴

A essa altura, supondo que o leitor esteja parcialmente convencido pela breve argumentação, pode-se perguntar se haveria um modo alternativo de nos referirmos aos autores e obras publicados entre o final do século XIX e 1920. A resposta seria afirmativa. Em vez de associar os escritores daquele momento ao Pré-modernismo, seria mais produtivo identificá-los pelo nome que trazem e por sua produção, procurando estabelecer vínculos com períodos e episódios da história nacional.

Também sob esse aspecto, é quase leviano desconsiderarmos o turbulento período posterior ao golpe republicano de 1889, especialmente se mantivermos em vista a produção satírica produzida nas décadas de 1910 e 1920. Nessa perspectiva, talvez seja o caso de revisitarmos a trajetória e a obra de Juó Bananére, heterônimo criado por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado – jovem talento descoberto por Oswald de Andrade durante os primeiros tempos de funcionamento de *O Pirralho*.

⁷⁴ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2024, p. 57.

Juó Bananére: Ufanismo às Avessas⁷⁵

Será oportuno resgatar a trajetória e os pequenos-grandes feitos de Juó Bananére,⁷⁶ o cronista, autor de cartas e poeta criado por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado,⁷⁷ que ganhou vigor e popularidade graças à palavra afiada e às ilustrações de Voltolino – pseudônimo do desenhista Lemmo Lemmi. Em um livro fundamental sobre a arte desse caricaturista, tão popular durante a Primeira República, Ana Maria de Moraes Belluzzo observa: “Seu desenho, com a espontaneidade de uma piada, surpreendia a gente pacata da cidade, alarmava e suscitava o riso. Estendia-se pela cidade

⁷⁵ Este capítulo retoma e expande “Evocação de Juó Bananére”, breve ensaio publicado em: DEALTRY, Giovanna; FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Guto (orgs.). *Outros Modernismos no Brasil (1870-1930)*. Porto Alegre: Zouk, 2022, p. 265-274. Agradeço aos organizadores por autorizarem a reprodução parcial daquele texto.

⁷⁶ “O Juó Bananére ‘verbal’ surge nas páginas de *O Pirralho* (12/8/1911 a 15/10/1917), assinando ‘As Cartas d’Abax’o Piques’, como sucessor de Annibale Scipione (pseudônimo utilizado por Oswald de Andrade), que se responsabilizaria por essa seção do primeiro ao oitavo número do jornal. No número dez surge Juó Bananére, fazendo o contraponto com Annibale; a partir do número onze, a coluna já está sob a responsabilidade de Juó Bananére” (LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: UNESP, 1996, p. 147).

⁷⁷ “Tomado pelo desejo de escrever e forçado por necessidades financeiras, pois a mãe viúva e sem recursos tem que criar nove filhos, Alexandre inicia-se no jornalismo. Começa como revisor, depois escreve artigos de encomenda para alguns jornais e até mesmo para o poderoso *O Estado de São Paulo*. Nesse momento, Oswald de Andrade, que dirige *O Pirralho*, acolhe o jovem talento em sua equipe” (CARELLI, Mario. Juó Bananére. In: _____. *Carcamamos & comendadores: os italianos de São Paulo: da realidade à ficção (1919-1930)*. Trad. Lygia Maria Pondé Vassalo. São Paulo: Ática, 1985, p. 103-104).

acanhada, mas que já alcançava seu meio milhão de habitantes, avançando na paisagem”.⁷⁸

Decerto o traço de Voltolino ajudou a cristalizar, em relação ao autor, a imagem de uma celebridade aparentemente simplória mas aguda; debochada mas engajada política e culturalmente. Quando seu criador morreu, Antônio de Alcântara Machado ressaltou que “Juó Bananére ficou sendo o cronista social e político de São Paulo. A ele incumbia a vaia, a missão ridicularizadora”.⁷⁹ Juó Bananére era mais que um pseudônimo: transformou-se no heterônimo, em verso e prosa, de Marcondes Machado: fenômeno que precisa ser mais reconhecido, e não relegado ao anedotário como se se tratasse de autor inofensivo e descartável.

Sua tarefa não era pequena, tampouco o êxito que obteve em vida. Entretanto, a despeito do intenso trânsito em jornais e livros durante a década de 1910, chama atenção que, durante muito tempo, a obra de Bananére foi relegada a segundo ou terceiro plano por incerta crítica brasileira – fato para o qual Luiz Franceschini alertava em 1966;⁸⁰ e Milton Ribeiro, em 2015.⁸¹ A conta é simples: somente meio século após a morte de Marcondes Machado é que começaram a despontar estudos de maior fôlego, que ajudaram a reposicionar o nome desse notável heterônimo ao alcance de estudiosos e leitores empenhados em dizer quem ele foi, o que fez e o que legou para as gerações que o sucederam.⁸²

⁷⁸ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do Modernismo*. São Paulo: Marco Zero; Secretaria de Estado da Cultura, 1992, p. 28.

⁷⁹ MACHADO, Antônio de Alcântara. Juó Bananére. In: BANANÉRE, Juó. *La divina incrensa*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. XVI.

⁸⁰ Cf. FRANCESCHINI, Luiz. As sátiras de Juó Bananére não o pouparam do esquecimento. *Paulistania*, São Paulo, n. 72, p. 29-31, out. 1966-jul. 1967.

⁸¹ Cf. RIBEIRO, Milton. Os cem anos de um clássico desconhecido: *La divina incrensa*, de Juó Bananére. *Sul 21*, 8 nov. 2015.

⁸² Refiro-me, em particular, ao quadrinista Iotti, criador do ítalo-brasileiro Radicci, personagem muito popular no Rio Grande do Sul que lembra em

Isso posto, aventemos algumas hipóteses para o ostracismo inicial a que determinados autores de manuais de História Literária submeteram Juó Bananére:

I.a filiação de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado a Oswald de Andrade;⁸³

II. o caráter irreverente de sua produção em verso e prosa;

III. a época em que atuou na redação de *O Pirralho*;

IV. a supremacia do termo “Modernismo” (também conhecido como “Futurismo” até 1922)⁸⁴ e o menor crédito aos

muito os traços, os trejeitos e a linguagem do heterônimo paulista (Cf. CHAUVIN, Jean Pierre. Juó Bananére e o legado da blague na obra de Carlos Henrique Iotti. *Anais Eletrônicos da XV Abralic*. Rio de Janeiro: Abralic, p. 1.072-1.083, 2019). “O Raddici tornou-se uma celebridade. Criado em 1983 por Iotti, ele é uma representação bem-humorada do estereótipo do colono numa época em que, segundo o inventor do personagem, ‘ser colono italiano era uma vergonha’.” (IOTTI, Carlos Henrique. *O livro negro do Radicci*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2003, orelha).

⁸³ Como assinala Vera Chalmers, “Oswald de Andrade é o criador das ‘Cartas D’Abax’O Pignes’, sob o pseudônimo de Annibale Scipione, criando o dialeto ítalo-paulista falado nas ruas de São Paulo pelos imigrantes e seus descendentes, do nº 2, de 19 de agosto, ao nº 10, de 14 de outubro de 1911. Alexandre Marcondes Machado assume as ‘Cartas D’Abax’O Pignes’, sob pseudônimo de Juó Bananére, que o tornou famoso, a partir do nº 11, de 21 de outubro de 1911, antes da partida de Oswald para a Europa em 1912” (CHALMERS, Vera. *Oswald de Andrade n’O Pirralho. Remate de Males*, Campinas, v. 33, n. 1-3, p. 91, 2013). Maria Augusta Fonseca recorda que, em “1911, Oswald de Andrade fundou e dirigiu o semanário *O Pirralho*, contando com a ajuda financeira e com o estímulo intelectual dos pais” (FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008, p. 18).

⁸⁴ Marcelo Moreschi relembra que “Del Picchia afirma na conferência-manifesto [...] que ‘futurista’ é apenas o termo usado para denegrir os esforços de ‘esfarelar’ o velho ‘Ômega’ e instituir o novo ‘Alfa’. Mas, segundo documentos de época, ‘futurismo’ e ‘futurista’ eram termos amplamente usados, tanto pelos próprios ‘futuristas-modernistas’ quanto pelos ‘passadistas’. A título de exemplo, basta referir a reprodução do recibo de locação do teatro municipal para o evento no qual Del Picchia proferiu o discurso. [...] Na nota do teatro, paga por René Thioler, um dos financiadores

eventos que precederam a agitação cultural, realizada por um punhado de jovens, a qual redundou, entre outras coisas, na Semana de Arte Moderna;

V. a negação seletiva do passado por alguns especialistas em Modernismo Paulista, que, ignorando outros movimentos realizados em vários estados do país, coroaram os três dias de atividades joco-sérias transcorridas no Teatro Municipal de São Paulo (alugado pelos herdeiros do latifúndio);⁸⁵

VI. a prioridade dada aos assuntos de temática nacional, em detrimento das caricaturas, paródias e textos de outros gêneros, que, supostamente, não contribuíam para o debate sobre a identidade brasileira;

VII. o caráter supostamente efêmero da produção humorística, a contrastar com a estabilidade atribuída a obras de gênero, temática e estilo diversos;

VIII. certa aversão dos intelectuais paulistanos aos imigrantes.

Passemos ao exame mais detido dos fatores relacionados.

do evento, lê-se 'semana futurista'." (MORESCHI, Marcelo. *A façanha auto-historiográfica do Modernismo brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Filosofia em Línguas e Literaturas Hispânicas) – Universidade da Califórnia, Santa Barbara, 2010, p. 84-85).

⁸⁵ "O evento cravou um marco, a ruptura entre o antigo e o novo e contou com o apoio da tradicional elite paulistana, que pagou as passagens e estadias dos artistas convidados e as despesas do local tão burguês quanto os valores da classe que os idealizadores afirmavam combater. O patrocínio exibia a maior contradição no mecenato bancado por Paulo Prado (latifundiário, erudito e comerciante de café), José de Freitas Valle (empresário e deputado) e Washington Luís, nada menos que o presidente do Estado à época" (PEDROSO, Marialice Faria. 17 de fevereiro de 1922 – Semana de Arte Moderna. In: BITTENCOURT, Circe (org.). *Dicionário de datas da História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012, p. 51-52.

I

É preciso reconhecer o papel sobranceiro que foi atribuído a Mário de Andrade, considerado o principal porta-voz do Modernismo por uma parcela considerável dos estudiosos, especialmente aqueles vinculados à USP. Diferentemente de Oswald, que se tornou seu desafeto no final dos anos 1920, Mário teria se empenhado em contar a “verdadeira” história do “movimento” e institucionalizá-lo, atrelando-o a seu nome. A célebre palestra de 1942, em que revisitou os primórdios e caminhos do movimento, bem o sugere: ele reivindicava ser a voz primeira e principal dos acontecimentos, tendo reagido pronta e severamente frente a versões além da sua.⁸⁶

A contraposição entre os Andrades levou uns a defenderem a seriedade do pesquisador etnográfico, folclorista, musicista, poeta e prosador Mário – estandarte da literatura nacional; e outros a lembrarem a precedência de Oswald, enamorado pelo Futurismo de Marinetti desde a década de 1910. O fato é que, por uma série de fatores, para além dos feitos e contradições de um e de outro, o cosmopolita cedeu lugar ao nacionalista; a irreverência sintética e corrosiva perdeu terreno para o cabotinismo e a maturidade.

II

Parte dos historiadores do Pré-modernismo não atribuiu o devido crédito às obras humorísticas. Com exceção de *A sátira*

⁸⁶ “Na conferência ‘O Movimento Modernista’, proferida em 1942 por Mário de Andrade, haveria dois fatores entrelaçados: o primeiro consistia em legitimar a ‘atuação auto-históriográfica’ do próprio escritor, cujos registros multiplicam-se em documentos dispersos e cujas tentativas de síntese são oferecidas em narrativas principalmente a partir do final da década de 1930; o segundo contexto fundamental para a compreensão da conferência de 1942 seria aquele constituído por outros depoimentos, relatos e balanços contemporâneos ao ‘O Movimento Modernista’ a que o texto reage e responde” (MORESCHI, op. cit., p. 110).

do *Parnaso*, de Alvaro Simões Jr.,⁸⁷ a produção satírica de Olavo Bilac recebeu destino parecido com aquele reservado à irreverência de Emílio de Menezes e Juó Bananére: foi praticamente ignorada por estudiosos que propuseram gêneses e sínteses excludentes da literatura brasileira.⁸⁸ Isso não evitou que o verso prolixo e derramado, produzido por poetas do *entourage* paulista, fosse considerado um produto de tom grave e forma bem-acabada, superior à paródia em verso, à crônica esculhambada e à carta provocativa. Curiosamente, a despeito de a fala do povo ter sido uma das pautas centrais para os modernistas de São Paulo, o procedimento não foi tão considerado quando se tratou de referendar a habilidade dos humoristas e os efeitos produzidos pela sátira, a paródia e a estilização do dialeto ítalo-brasileiro.⁸⁹

III

Devemos muito a Vera Chalmers e Benedito Antunes pelos estudos que restabeleceram o lugar do poeta, jornalista e barbeiro entre as brechas do estreito cânon paulista.⁹⁰ As

⁸⁷ “Quando a *Gazeta [de Notícias]* atingiu a ‘maioridade’, isto é, em seu aniversário de 21 anos, Ferreira de Araújo resolveu dotá-la de uma seção diária exclusivamente dedicada ao humor” (SIMÕES JR., Alvaro Santos. *A sátira do Parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac* publicada em periódicos de 1894 a 1904. São Paulo: Unesp, 2007, p. 164).

⁸⁸ Cf. CHAUVIN, Jean Pierre. Juó Bananére, poeta do entre-lugar. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (orgs.). *Belle-Époque: a cidade e as experiências da Modernidade*. Belo Horizonte: Relicário, 2019, p. 211 e ss.

⁸⁹ “O que singulariza, curiosamente, boa parte dos grandes artistas da risada é se mostrarem pessoas desinteressadas do status que a arte porventura lhes possa dar, por isso mesmo, pouco preocupados com o aspecto oficioso de aceitação de sua produção, e sim em espalhar a alegria e a revolução. Isto faz com que muitas vezes sejam considerados, injustamente, artistas menores” (FONSECA, Cristina. *Juó Bananére: o abuso em blague*. São Paulo: Editora 34, p. 2001, p. 13).

⁹⁰ “O termo [cânon] (do grego *kanon*, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com o sentido de ‘norma’ ou ‘lei’. [...] o conceito de cânon

pesquisas que realizaram sobre as páginas de *O Pirralho* reforçaram a atuação de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado entre 1912 e 1917. Paula Ester Janovitch sintetizou bem os primórdios da imprensa macarrônica em São Paulo, muito antes da espetacularização dos acontecimentos transcorridos em 1922: “Em 1911, as correspondências macarrônicas que, ao longo da primeira década do século XX, haviam aparecido nas várias colunas de narrativa irreverente de seminários paulistanos, surgem reunidas num único periódico, *O Pirralho*”.⁹¹

IV

Apesar dos esforços de Mário da Silva Brito, na década de 1950, o fato é que os acontecimentos decisivos que precederam e prepararam a Semana de Arte Moderna receberam apenas a réstia dos holofotes que fizeram resplandecer a Semana (de três dias) em que se realizaram as conferências, os recitais, as exposições e declamações, organizados pelos papas do Modernismo neobandeirante.

V

Outro dado nem sempre lembrado pela crítica especializada é o modo elitista como o Theatro Municipal de São Paulo foi concebido, projetado com diferentes entradas e pavimentos, de acordo com as camadas da sociedade paulistana. Isso fica evidente quando se examina o projeto arquitetônico de Ramos de Azevedo, inaugurado em 1911.⁹² A

implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder” (REIS, op. cit., 1992, p. 70).

⁹¹ JANOVITCH, Paula Ester. *Preso por trocadilho: a imprensa de narrativa irreverente paulistana de 1900 a 1911*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 184.

⁹² Cf. *Conheça a história do centenário Theatro Municipal de São Paulo*. Disponível em <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/se/noticias/?p=21873>>. Acesso em 13 fev. 2025.

exemplo do que acontecera na antiga capital do país dois anos antes, com a fundação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, as elites paulistas sentiam necessidade de um ambiente *snob* que envernizasse a fachada grã-fina e acolhesse os anseios nobilitantes dos capitães da indústria, do comércio e da baronia. O evento, divulgado inicialmente como “Futurismo” pela imprensa paulistana, consistiu no aluguel do estabelecimento durante os dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, financiado por um punhado de herdeiros da oligarquia da terra, capitaneados pelo mecenas Paulo Prado.⁹³

VI

A certa altura, o humor passou a incomodar os autoproclamados representantes do Modernismo paulista. Elias Thomé Saliba observou agudamente que, durante a *Belle Époque*: “O estudo da representação humorística da história brasileira se articula neste cenário histórico de uma forma peculiar, pois neste período há uma nova e renitente preocupação da cultura brasileira com as questões de identidade nacional”.⁹⁴

VII

Caberia discutir o caráter passageiro, senão descartável, atribuído ao texto humorístico, como sugeriu Otto Maria Carpeaux: “O conceito da poesia no Brasil sempre foi romântico

⁹³ Esses dados são bastante conhecidos pelo público, como sugerem os estudos replicados em evento realizado por um banco privado de São Paulo, disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84382/semana-de-arte-moderna>>. Acesso em 13 fev. 2025. A amizade entre Paulo Prado e Mário de Andrade seria registrada seis anos após a Semana, na dedicatória de *Macunaíma*.

⁹⁴ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle-Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 34.

ou retórico ou solene”.⁹⁵ Só podemos admiti-lo em parte, já que a blague se atualiza a cada (re)leitura. Afora isso, não percebemos questionamentos desse teor quando os críticos se debruçam sobre obras consagradas por eles mesmos – por exemplo, a sátira atribuída a Gregório de Matos, as *Cartas chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado, o “Prefácio interessantíssimo”, de Mário de Andrade, o pseudodiário *Serafim Ponte Grande*, de Oswald...

VIII

Há um aspecto nem sempre lembrado, que ultrapassa as contendas intelectuais. Ele diz respeito ao paulista(no)-centrismo de alguns escritores e intelectuais, antes e durante a Semana de 22. Reverberando a hipótese de Mário Carelli, Franciso Cláudio Alves Marques ressalta:

A presença maciça de estrangeiros no país incomodava a elite quatrocentona paulista, especialmente porque, naquele cenário marcado por repentinas mudanças, seus representantes temiam a ameaça, cada vez mais presente, de que o poder mudasse de mãos, haja vista que muitos imigrantes conseguiam fazer fortuna e se destacar na vida econômica e cultural da cidade de São Paulo. Mário Carelli, por exemplo, consegue enxergar em alguns escritos de Mário de Andrade, embora cautelosamente, um certo mal-estar ante os italianos estabelecidos na metrópole.⁹⁶

⁹⁵ CARPEAUX, Otto Maria. Uma voz na democracia paulista. In: BANANÉRE, op. cit., p. 9. De acordo com Berta Waldman, “se é verdade que a existência do cômico não pôde ser banida, durante séculos foi relegada a essa zona baixa, subalterna aos supostos valores autênticos, apoiados no que se considera sério, verdadeiro, alto, nobre ou sublime” (WALDMAN, Berta. O macarrônico: uma construção dissonante. In: CAPELA, Carlos Eduardo S. *Juó Bananére: irrisor, irrisório*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2009, p. 7).

⁹⁶ MARQUES, Francisco Cláudio Alves. *Nostálgicos na Terra do Banzo: o imigrante italiano em Juó Bananére e Antônio de Alcântara Machado*. São Paulo: Unesp, 2020, p. 12.

Ponderadas as possíveis causas do relativo silenciamento da e sobre a obra de Juó Bananére, a boa notícia é que, felizmente, isso começou a ser corrigido na década de 1990, com a biografia intelectual de Voltolino, por Ana Maria de Moraes Belluzzo (1992); a avaliação do contexto cultural na Pauliceia, que Annateresa Fabris propôs em *O Futurismo paulista* (1994); o panorama reconstituído por Sylvia Telarolli de Almeida Leite, em *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas* (1996).

O ano de 1998 foi ainda mais profícuo, haja vista o debate sobre a representação do italiano nos textos de Juó Bananére, à luz das diatribes políticas, apontado por Maurício Martins do Carmo,⁹⁷ e a compilação de *As Cartas d'Abax'o Piques*, acompanhada do ensaio vertical de Benedito Antunes. Três anos depois, saiu uma nova edição de *La divina incrensa*, que reproduziu integralmente a primeira, de 1915. Ainda em 2001, Cristina Fonseca discutiu as facetas do humor macarrônico de Bananére. No ano seguinte, saíram as *Raízes do riso*, de Elias Thomé Saliba – incontornável para os estudiosos do humor praticado durante a *Belle Époque*. Em 2006, Paula Ester Janovitch publicou *Preso por trocadilho*, um rigoroso panorama da literatura irreverente produzida entre 1900 e 1911 em São Paulo. Três anos depois, Carlos Eduardo Capela rediscutiu a

⁹⁷ “A chegada do cronista do Piques à imprensa paulistana coincide com um período turbulento da política partidária brasileira. A voz estilizada do imigrante enriqueceria a oposição a Hermes da Fonseca, liderada pela oligarquia paulista do PRP. A ‘encrensa’ no título do livro [*La divina incrensa*] do barbeiro, poeta e jornalista expressa também a vida confusa dos anos dez, no Brasil: o alto custo de vida, o choque de opiniões, as barganhas e cavações do toma-lá-dá-cá nos bastidores das transações políticas, o ambiente pré-guerra europeia, a preocupante ‘política de salvções’ do marechal – um presidente popular e folclórico” (CARMO, Maurício Martins do. *Pauliceia scugliambada, Pauliceia desvairada*: Juó Bananére e a imagem do italiano na literatura brasileira. Rio de Janeiro: EdUFF, 1998, p. 113).

contribuição da obra de Juó Bananére para a literatura brasileira, apresentando em seguida uma antologia do que havia sido veiculado nos jornais.

Não há como negar o sabor de descrições que caricaturizam a fala do ítalo-brasileiro, feito esta:

Primiere, quano minho avó xigó qui inzima o Brasile só tenia a ladere do Abax'ó Pigues, o largue du Arrusá e u barro da Liberdá. A Villa Buarca, o Barafunda, o Bó Retiro stavo tutto coperto c'ao mattavirgia. També a Luiz e també a Bixiga" (20 de abril de 1912).⁹⁸

Ou esta, em que tripudia sobre Hermes da Fonseca, rebaixando-o a protagonista de tabloide:

Socorso! Accuda!! Vegna tuttos aqui p'ra vê u Hermeze che stá quireno si gazá otraveiz. Té as trippa da genti si arivorta p'ra dá o strilimo contro di uma imbecilitá cumpletta come istu indigraziato du Hermeze (13 de setembro de 1913).⁹⁹

Tampouco podemos desqualificar o diálogo zombeteiro, nem por isso menos inteligente, com poetas reconhecidos pelo público que consumia livros e jornais. É o que se lê no "Sunetto crassico", em que Bananére parodia os conhecidos versos de Camões:

Sette ano di pastore, Giacó servia Labó,
Padre da Raffaella, serena bella
Ma non servia o pai, che illo no era troxa nó!
Servia a Raffaella p'ra si gazá c'oella.¹⁰⁰

⁹⁸ BANANÉRE, Juó, apud ANTUNES, Benedito. *Juó Bananére: as Cartas d'Abax'ó Pigues*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 138.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 278.

¹⁰⁰ BANANÉRE, op. cit., 2001, p. 28.

Ou na paródia “Os meus otto anno”, que esculhamba o poema lírico de Casimiro de Abreu:

O chi sodades che io tegno
D’aquillo gustoso tempigno,
Ch’io stava o tempo intririgno
Bringando c’oas molecada.

Che brutta insgugliambaçó,
Che troça, che bringadêra,
Imbaixo das bananêra,
Na sombra dus bambuzá.¹⁰¹

A trajetória desse heterônimo sinaliza a alta popularidade e importância que adquiriu. Em poucos anos, Juó Bananére ganhou maior notoriedade e passou de colaborador a poeta, autor de livro, e de versejador a editor. Na seção “O Féxa”, que circulou no *Pirralho*, em 1917, tudo era colocado em questão, inclusive a denominação do veículo, a identificação do proprietário e o número da edição – elementos que costumam atribuir maior identidade visual e credibilidade aos jornais tradicionais e, em tese, legitimavam o compromisso do veículo com a reprodução fiel e isenta dos fatos. Como esperado, esse redator peculiar subvertia a notícia, pondo reparo no caráter artificial do que sai na imprensa: “ORGANO DI INCRENCA” – “Pruprietá da Societá Anonyma JUÓ BANANIÉRE” – “Num. Atrazado – Duzentó”.¹⁰²

A intensa e extensa produção de Bananére relembra que, também em seu caso, a arte de despertar o riso tinha grande fôlego e precisaria ser levada (mais) a sério. A multiplicidade de temas, o estilo macarrônico, a rinha política, a majoração de assuntos triviais, o diálogo do avesso com a alta literatura e a

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 33.

¹⁰² BANANÉRE, Juó. “O Féxa”. In: CAPELA, op. cit., p. 506. [*O Pirralho*, 1917].

transposição prosódica do dialeto ítalo-brasileiro para a escrita são ingredientes que comprovam a verve e a maquinação de um articulista-versejador espirituoso, que se divertia em zombar do senso comum, craquelar a face séria dos acontecimentos e apontar a mediocridade dos atores, pondo a descoberto a ideologia embutida nos jornais.

Entre o deslumbramento com a cidade e a indignação com os homens, sua voz histriônica levava o riso numa mão, enquanto agredia eventuais suscetibilidades com a outra. Nosso barbeiro, jornalista e poeta se ergueu, mordaz e autoirônico, sobre a mascarada paulistana, a protestar contra a conversão da política nacional em politicagem provinciana. À sua maneira, ele celebrou a literatura embananando as fronteiras entre o erudito, o mediano e o popular.

Dado não menos importante, Juó Bananére explicitava o caráter arbitrário das convenções adotadas pela sociedade de seu tempo e lugar. Felizmente, as coletâneas e os estudos de maior fôlego publicados nas últimas décadas têm celebrado o papel desse engenhoso heterônimo, retirando o seu nome dos recôncavos de uma historiografia literária que, por vezes, resulta enviesada, lacunar e parcial.

Sobre o autor

Jean Pierre Chauvin leciona Cultura e Literatura Brasileira (Colônia, Império, República) na Escola de Comunicações e Artes, da USP. Credenciado no programa de pós-graduação Estudos Comparados, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, orienta pesquisas de Mestrado e Doutorado. Autor de *O Poder pelo Averso na Literatura Brasileira* (2013) e de *Pedra, Penha, Penhasco: a Invenção do Arcadismo Brasileiro* (2023), entre outros. É pesquisador do LABELLE desde 2015.



Em 2025, o LABELLE — Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque — completa uma década de atividade ininterrupta, seja na forma de eventos acadêmicos, seja na forma de artigos e livros, parte deles disponibilizada no portal eletrônico. Durante esse período, numerosos pesquisadores nacionais e estrangeiros se somaram a este grupo de pesquisa, colaborando decisivamente para o resgate de obras, o diálogo com a crítica e a renovação das perspectivas de estudo. Para celebrar nosso aniversário, a coleção Ensaios Labelle - 10 Anos dá a público livros autorais produzidos por diversos colaboradores, membros do laboratório. Fica aqui o convite para que os leitores conheçam e divulguem esses e outros trabalhos.

Visitem: <https://labelleuerj.com.br/>

