

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**EMILY TAVARES NASCIMENTO**

**TEMPO DE *FESTA*: UM ESTUDO DA PROSA DE FICÇÃO PUBLICADA PELA  
CORRENTE ESPIRITUALISTA/TOTALISTA DO MODERNISMO**

Discente: Emily Tavares Nascimento  
Orientador: Alexandre de Melo  
Andrade

São Cristóvão-SE, fevereiro de 2026

**EMILY TAVARES NASCIMENTO**

**TEMPO DE *FESTA*: UM ESTUDO DA PROSA DE FICÇÃO PUBLICADA PELA  
CORRENTE ESPIRITUALISTA/TOTALISTA DO MODERNISMO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) como requisito para defesa de mestrado em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários Linha de pesquisa: Criação e Processos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade.

São Cristóvão-SE, fevereiro de 2026

**EMILY TAVARES NASCIMENTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como requisito para defesa do Mestrado em Letras: Estudos Literários.

Data da aprovação: 06/02/2026

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade - Orientador (UFS)

---

Profa Dra. Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)

---

Prof. Dr. Cícero Cunha Bezerra (UFS)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

N244t Nascimento, Emily Tavares  
Tempo de *Festa* : um estudo da prosa de ficção publicada pela corrente espiritualista/totalista do Modernismo / Emily Tavares Nascimento ; orientador, Alexandre de Melo Andrade.– São Cristóvão, SE, 2026.  
124 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2026.

1. Modernismo (Literatura). 2. Prosa (Literatura). 3. Espiritualidade. 4. Festa (Revista). I. Andrade, Alexandre de Melo, orient. II. Título.

CDU 82.09

*À minha avó, que como tantas outras  
Marias, é o som, a cor; e o suor  
É a dose mais forte e lenta  
De uma gente que ri quando deve chorar  
E não vive, apenas aguenta*

*[...]*

*Mas, que, assim como tantas outras  
Marias,*

*Vive a artear a mistura da dor e da  
alegria.*

## AGRADECIMENTOS

Sou grata a Deus por ser o meu sustentáculo e desanuviar a minha visão nos momentos de tristeza e insegurança;

Agradeço à minha família pelo acolhimento, especialmente aos meus tios Jidelma e Gilmário, por todo apoio afetivo e financeiro;

À Delania por ter sido rede de apoio indispensável nesses dois anos;

À Shirlei por todos os conselhos, companheirismo, amor e, principalmente, por nunca ter me deixado cair;

Aos queridos colegas que conheci no decorrer do curso e que, em inúmeros momentos, com um sorriso, me ajudaram a continuar a caminhada; agradeço sobretudo aos componentes do clube do livro cujo nome não poderia citar;

Aos meus amigos Gustavo e Vitória pelo afeto que construímos, por todas as críticas construtivas, leituras e risadas desde quando a inscrição no mestrado era um pensamento longínquo;

Aos amigos, colegas e familiares que acreditaram em minha aprovação na seleção de mestrado antes de mim – não me arriscaria a citar individualmente por medo de “esquecer”alguém;

Aos professores do PPGL por contribuírem significativamente com o meu entendimento sobre a literatura e sobre a dissertação, especialmente Fernando, Josalba – que durante as aulas da graduação me ajudou a despertar o interesse pela literatura – e Valter;

Ao meu orientador, o professor Alexandre, que desde a graduação acreditou em mim possibilitando o início dessa caminhada pela ciência literária e que, desde então, me orienta com grandes ensinamentos, presença e, principalmente, paciência;

À Ingra Maria Franco de Oliveira, minha psicóloga, por ter me acompanhado nesse percurso;

À Universidade Federal de Sergipe pela formação;

Ao CNPq pela bolsa, fundamental nesse processo.

## POEMAS

*Edifica-te:*

*Longe,*

*Silencioso,*

*Só*

*Edifica-te admirável,*

*Com altitudes imensas,*

*E, para além da tua humanidade,*

*Sê grandioso, excessivamente...*

*Cresce sempre,*

*Como uma árvore de eterna vida...*

*Escapa ao que atinge a todos.*

*Constrói-te para um tempo sem fim,*

*Que nunca te termine,*

*Ainda que morras todos os dias!*

*Sê o infundável,*

*Feito de renascença sem termo...*

*Para lá das amarguras humanas,*

*Sê o que ficará para consolo e exemplo dos que vierem,*

*E cujo nome será,*

*Na terra triste,*

*Benção imortal para tudo o que vive!...*

*Cecília Meireles*

## RESUMO

A Revista *Festa* organizou-se em duas fases: a primeira, de 1927 a 1929, período que coincidiu com os últimos anos da fase heroica do Modernismo; e a segunda, de 1934 a 1935. Idealizado por Andrade Muricy e Tasso da Silveira, o mensário, atravessado significativamente pela fé católica de seus fundadores, tinha como propósito introduzir no movimento modernista uma arte renovada, alicerçada na alegria criadora e no diálogo com a mística cristã e com a metafísica, evocando a universalidade proveniente do divino, como fim de chegar-se a uma arte verdadeiramente nacional. Considerando a estética do grupo como um dos seus principais símbolos, intentamos, com esta pesquisa, observar o modo como essa estética reverbera na prosa de ficção de ambas as fases da revista, analisando também a amplitude temática pertinente a este gênero e levando em conta, especialmente, seus aspectos históricos, políticos, poéticos e regionais. Para alcançar esse objetivo, recorreremos à doutrina do grupo *Festa*, publicada ao longo dos números do mensário, a qual se constituiu como ponte fundamental para a compreensão dos conceitos de universalismo e brasilidade, bem como de outros princípios centrais que orientam o pensamento do grupo. Esse percurso analítico possibilitou, conseqüentemente, a ampliação de nossa compreensão não apenas sobre a revista, mas também sobre o próprio movimento modernista. Destarte, conclui-se que esta pesquisa se caracteriza pela confluência entre espiritualidade, Modernismo e política, configurando-se como uma contribuição para a elucidação de um *corpus*, a *Festa* e sua prosa de ficção, relegado à margem pela crítica especializada.

Palavras-chave: Revista *Festa*. Prosa de ficção. Espiritualismo. Modernismo. Tempo histórico.

## ABSTRACT

The *Festa* magazine was organized into two phases: the first, from 1927 to 1929, a period that coincided with the final years of the heroic phase of Modernism; and the second, from 1934 to 1935. Conceived by Andrade Muricy and Tasso da Silveira, the monthly magazine, significantly influenced by the Catholic faith of its founders, aimed to introduce a renewed art into the Modernist movement, grounded in creative joy and dialogue with Christian mysticism and metaphysics, evoking the universality emanating from the divine, with the aim of achieving a truly national art. Considering the group's aesthetics as one of its main symbols, this research aims to observe how this aesthetic reverberates in the fiction prose of both phases of the magazine, also analyzing the thematic breadth pertinent to this genre and taking into account, especially, its historical, political, poetic, and regional aspects. To achieve this objective, we resorted to the doctrine of the *Festa* group, published throughout the issues of the monthly magazine, which constituted a fundamental bridge for understanding the concepts of universalism and nationalism, as well as other central principles that guide the group's thinking. This analytical path consequently allowed us to broaden our understanding not only of the magazine but also of the modernist movement itself. Thus, it is concluded that this research is characterized by the confluence between spirituality, Modernism, and politics, configuring itself as a contribution to the elucidation of a corpus, *Festa* and its fiction prose, relegated to the margins by specialized criticism.

Keywords: Festa Magazine. Fiction prose. Spiritualism. Modernism. Historical time.

## RESUMEN

La Revista *Festa* se organizó en dos fases: la primera, de 1927 a 1929, período que coincidió con los años finales de la fase heroica del Modernismo; y la segunda, de 1934 a 1935. Concebida por Andrade Muricy y Tasso da Silveira, la revista mensual, significativamente influenciada por la fe católica de sus fundadores, pretendía introducir un arte renovado en el movimiento modernista, basado en la alegría creativa y el diálogo con el misticismo y la metafísica cristianos, evocando la universalidad que emana de lo divino, con el objetivo de lograr un arte verdaderamente nacional. Considerando la estética del grupo como uno de sus principales símbolos, esta investigación busca observar cómo esta estética resuena en la prosa de ficción de ambas fases de la revista, analizando también la amplitud temática pertinente a este género y considerando, especialmente, sus aspectos históricos, políticos, poéticos y regionales. Para lograr este objetivo, recurrimos a la doctrina del grupo Festa, publicada a lo largo de los números de la revista mensual, que constituyó un puente fundamental para comprender los conceptos de universalismo y nacionalismo, así como otros principios centrales que guían el pensamiento del grupo. Esta trayectoria analítica nos permitió, en consecuencia, ampliar nuestra comprensión no solo de la revista, sino también del propio movimiento modernista. Así, se concluye que esta investigación se caracteriza por la confluencia entre la espiritualidad, el modernismo y la política, configurándose como una contribución a la elucidación de un corpus, Festa y su prosa de ficción, relegado a un segundo plano por la crítica especializada.

Palabras clave: Revista Festa. Prosa ficticia. Espiritismo. Modernismo. Tiempo histórico.

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1: TEXTOS DOUTRINÁRIOS DA PRIMEIRA FASE DA REVISTA FESTA (1927-1929).....	33
TABELA 2: TEXTOS DOUTRINÁRIOS DA PRIMEIRA FASE DA REVISTA FESTA (1927-1929).....	35
TABELA 3: PROSA DE FICÇÃO PRIMEIRA FASE DA REVISTA FESTA (1927-1929) ...	42
TABELA 4: PROSA DE FICÇÃO SEGUNDA FASE DA REVISTA FESTA (1934-1935) ...	43

## LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1: WELLINGTON BRANDÃO .....	48
FIGURA 2: BRASÍLIO ITIBERÊ.....	59
FIGURA 3: HENRIQUE ABÍLIO.....	73
FIGURA 4: JOSÉ CÂNDIDO DA SILVA MURICY.....	90
FIGURA 5: A FÉ DE FESTA REPRESENTADA NA OBRA DUETO DE ANGÚSTIA, DE DI CAVALCANTI.....	99
FIGURA 6: MANOEL LACERDA PINTO .....	102
FIGURA 7: REVISTA FANAL: UMA CRIAÇÃO DE TASSO DA SILVEIRA E LACERDA PINTO .....	103
FIGURA 8: JOSÉ VIEIRA ARAÚJO .....	108

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
I CAPÍTULO - A ESPIRITUALIDADE DA ARTE NOVA: UM ELO EM FESTA.....	19
1. DEVIRES SOCIAIS: AS DIGITAIS DA HISTÓRIA ENQUANTO TRAMPOLIM PARA A MODERNIDADE.....	19
2. MODERNISMOS: ECOS DE UM BRASIL EM TRANSFORMAÇÃO .....	20
2.1 REVISTA <i>FESTA</i> : A LINHA E O LINHO QUE TECERAM A CORRENTE ESPIRITUALISTA/TOTALISTA DENTRO DO MOVIMENTO MODERNISTA.....	29
2.2 A ALEGRIA CRIADORA DO GRUPO DE <i>FESTA</i> .....	38
2.3 PROSA DE FICÇÃO EM <i>FESTA</i> : PERCURSOS .....	42
II CAPÍTULO - TECENDO NARRATIVAS E MONTANDO O PALCO: A PROSA DE FICÇÃO DE <i>FESTA</i> COMO FIO CONDUTOR ENTRE A ARTE, A SOCIEDADE E A ESPIRITUALIDADE.....	46
1. A PROSA DE FICÇÃO DA PRIMEIRA FASE DE FESTA: UMA ANÁLISE .....	46
2. A POLÍTICA DE 20 COMO REFLEXO NA PROSA DE WELLINTON BRANDÃO ..	48
2.1 CABEÇA DE COMARCA (1928).....	52
2.2 BRASÍLIO ITIBERÊ: UMA VOZ QUE PENSA A ANGÚSTIA DO ARTISTA DE <i>FESTA</i> E REFLETE EM SUA ESCRITA ASPECTOS DE BRASILIDADE.....	59
2.3 PAU DOS FERROS (1927).....	62
2.4 “SEU” JUJUBA, MASCARADO (1927) .....	66
3. A PROSA DE <i>FESTA</i> EM ASCENSÃO NA OBRA DE HENRIQUE ABÍLIO DA CUNHA: CONCEPÇÕES DE ARTE E A SACRALIDADE DO SACRIFÍCIO NA BUSCA PELO ABSOLUTO .....	73
3.1 “A BALADA VELOZ” (1927).....	77
3.4 “A BALADA TROPICAL” (1928) .....	82

4	ENTRE AS LINHAS DO SAGRADO E DA CRÍTICA SOCIAL: AFINAL, O QUE DIZ A PROSA DE FICÇÃO DO MENSÁRIO DE PENSAMENTO E ARTE? .....	87
III CAPÍTULO - O REGIONALISMO DE 30 E A PROSA POÉTICA: RESSONÂNCIAS NA PROSA DE FICÇÃO DO <i>MENSÁRIO DE ARTE E PENSAMENTO</i> .....		
1	TRAVESSIAS DA PROSA NA SEGUNDA FASE DA REVISTA FESTA .....	89
2	JOSÉ CÂNDIDO DA SILVA MURICY: UMA VOZ REGIONALISTA EM <i>FESTA</i> .....	90
2.1	“COMO O ALEXANDRE CONTA A MORTE DO TIGRE” (1934) .....	93
2.2	“O BOI JAGUANÉ” (1934) .....	97
3	DA CRÍTICA CAPITALISTA À ESPIRITUALIDADE: A PROSA DE MANOEL LACERDA PINTO .....	102
3.1	O BALANÇO DA VIDA (1934) .....	105
4	BRASILIDADE E ESPIRITUALISMO EM JOSÉ DE ARAÚJO VIEIRA .....	108
4.1	DOIS QUADROS (1934) .....	110
5	DO REGIONALISMO À PROSA POÉTICA: ITINERÁRIOS PROSAICOS DO <i>MENSÁRIO DE ARTE E PENSAMENTO</i> .....	113
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	114
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	118

## INTRODUÇÃO

“A arte é uma ascensão em profundidade” (Silveira, 1927, p. 4) que, percorrendo as travessias intrínsecas ao artista, floresce no seu tempo e provoca perenes inquietações naqueles que se dispõem a despetalar as suas rosas, ou – para adentrar as discussões dessa dissertação – dançar os ritmos da sua festa. Assim, transcendendo as barreiras do tempo, caminhamos até a década de 20 para discutir a face menos iluminada e barulhenta do Modernismo brasileiro e, conseqüentemente, distante dos holofotes da Semana de Arte Moderna em São Paulo: a revista *Festa*.

Ajustando o nosso vira-tempo para uma viagem centenária, tocamos a mão não somente do grupo de *Festa*, mas a mão de autores pouco estudados ou intocados pela crítica, assim como as suas contribuições não somente ao mensário, mas ao Modernismo. É importante dizer que, sendo o *Mensário de pensamento e arte* um palco de onde emergem as mais distintas formas de expressão artística, delimitamos o nosso *corpus* à prosa de ficção da primeira e da segunda fases, tecendo considerações gerais sobre os seus escritores e sobre as discussões pertinentes não somente ao aspecto estilístico, mas também às ideias que reverberam nos fundamentos do grupo.

É certo que, para além de abrir espaço para ensaístas, prosadores e poetas que contribuíram significativamente para que os pontos cardeais estivessem delineados em terra brasileira, a revista *Festa* chama a atenção, sobretudo, pelo seu retorno à tradição, pela ânsia universalista, pelo diálogo com princípios metafísicos e, principalmente, pelo seu apego à espiritualidade, evidenciando não somente a sua pluralidade, mas abrindo espaço para teorizar sobre as multifaces do Modernismo, elucidando as suas raízes primitivista, objetivista dinâmica e espiritualista/totalista – onde está alocada a revista em discussão.

Compreendendo as dissimilaridades entre as correntes supracitadas, é essencial dizer que o nosso propósito não está em direcionar uma hierarquia entre elas ou reduzir a importância do grupo primitivista nos cenários artístico, educacional – visto que esta corrente compõe os livros didáticos –, histórico e político, mas discutir as suas diferenças, enriquecendo, conseqüentemente, não somente os olhares para o nosso objeto de estudo, mas para esse movimento que muito contribuiu para a nossa arte e para a nossa formação enquanto povo.

É importante dizer que os primeiros passos desta dança foram dançados inicialmente com o Projeto de Iniciação Científica – PIBIC, entre os anos de 2022 e 2023, onde nos debruçamos especialmente sobre os textos doutrinários da primeira fase do mensário, meio que nos conduziu à compreensão do grupo e dos seus fundamentos. A revista, que, de maneira, geral

é pouco explorada pela crítica, se desmembrada em gêneros e autores que a compõem, torna ainda mais tênue estas explorações, constatação que nos inquietou e continua inquietando. Dado este incômodo, decidimos mergulhar nos estudos de mais um gênero do mensário, decisão que tornou mais solitário e tortuoso o processo, uma vez que não havia muitas outras vozes debruçadas sobre o objeto e às vezes não havia voz alguma; contudo, assim como afirma o compositor, “quando uma canção consola alguém valeu cantar”, então, esperamos que os ritmos suscitados dessa *Festa* contribuam para a fortuna crítica da revista e dos autores discutidos, tocando a mão e somando às vozes de outros pesquisadores e de suas pesquisas vindouras.

No decorrer das nossas pesquisas, percebemos, no que concerne à prosa de ficção, uma dessemelhança se comparada aos textos doutrinários e à poesia, que é uma não uniformidade conteudista; isso significa que, enquanto outros gêneros textuais coadunam com os pilares discursivos do grupo, a prosa de ficção, dadas as amplas possibilidades de caminhos a serem trilhados, pertinentes ao gênero, explora outras possibilidades temáticas, abordando massivamente, por exemplo, a política da época, isto é, a árdua caminhada do povo em direção à aquisição de direitos básicos à dignidade humana, como o direito à escolha dos seus próprios governantes.

Percebendo as múltiplas abordagens que estes textos nos permite e delega, intentamos, no decorrer desta dissertação, demonstrar como os seus escritores tocam os ideais estéticos e teóricos difundidos pelo grupo de *Festa*, bem como a não delimitação destes à estética do grupo, visto que todos eles estruturam as suas narrativas a partir não somente destes fundamentos, mas também a partir de traços estilísticos próprios dos seus atravessamentos, especialmente os históricos e políticos, caracteres que os colocam em profundo diálogo com a prosa de ficção publicada pela segunda geração modernista, uma vez que estão alocadas historicamente no mesmo tempo, e inevitavelmente perpassadas pelos mesmos adventos históricos que tocaram as décadas de 20 e 30.

Amparados nesse pensamento, construímos o primeiro capítulo desta dissertação objetivando elucidar os passos firmes e acelerados da história das sociedades desde a transição entre a vida no campo e a vida na indústria, observando o tempo enquanto o grande ditador dos comportamentos, pensamentos e desejos das gerações que despontavam. Procurando, assim, demonstrar o modo como esses episódios refletiram o caminhar das sociedades até a construção do pensamento moderno e da trovada modernista em São Paulo, trazendo à tona, sobretudo, o modo como as vanguardas europeias que a antecederam atuaram enquanto um estímulo para a sua erupção.

Ainda no primeiro capítulo, discutimos a revista *Festa* e o que ela representa e prega quando analisado o seu conjunto, uma vez que este olhar nos serviria de bússola para perceber e comparar os textos a serem analisados nos capítulos seguintes. Para tal, como já mencionamos, pudemos compreender, através de um dos principais teóricos do grupo, Tasso da Silveira e os conceitos básicos que alicerçaram toda essa movimentação em torno de *Festa* – a Tradição, o Espiritualismo, a Metafísica, o Universalismo, e o Nacionalismo.

Sobre a tradição, consultamos, para além dos textos doutrinários publicados na revista por Tasso, uma obra de ensaios intitulada *O sentido da tradição*, organizada por Daniel Fernandes e publicada pela *Eleia* Editora, em 2022, texto através do qual compreendemos o culto à tradição em *Festa* enquanto “[...] revelação de nossa alma, da nossa vocação. Cultuá-la é cumprir um dever para com o nosso próprio destino”. (Silveira, 2022, p. 19)<sup>1</sup>. Já em relação ao espiritualismo nos detivemos às *Confissões*, de Santo Agostinho; *O livro da divina consolação* e *A nobreza da alma humana*, ambos de Mestre Eckhart, e na *Mística*, de Anselm Grun.

Para entender os conceitos da metafísica à Poesia e Metafísica, de Maria Zambrano e a textos que pensam o processo criativo em consonância com os preceitos metafísicos, a exemplo da *Ciência Nova*, de Giambattista Vico. Já no que concerne ao Universalismo e a Brasilidade, nos debruçamos sobre a própria doutrina de *Festa*. Entre esses escritos é possível mencionar, sobretudo, a *Enxurrada*, de Andrade Muricy; *A modernidade universalista da arte*, de Henrique Abílio; *Renovação*, de Tasso da Silveira, e os textos *O grupo de Festa e a sua significação*, de autoria da redação e que não só elucidam os conceitos em discussão, como ampliam o entendimento em relação ao nosso objeto.

No segundo capítulo iniciamos as análises da prosa de ficção da primeira fase. Para isso, decidimos escolher 5 dos 15 textos disponíveis nesse recorte do mensário, sendo eles: “Cabeça de Comarca”, de Wellington Brandão; “Pau dos Ferros”; “Seu Jujuba, mascarado”, de Brasília Itiberê; “A balada veloz”; e “A balada tropical”, de Henrique Abílio. A escolha desses 5 textos foi motivada pelo nosso desejo particular de que os textos trabalhados dispusessem de elementos mais amplos no âmbito do gênero estudado. Foi, principalmente, através deles que percebemos as variadas camadas discursivas pertinentes à prosa de ficção e, sobretudo, como *Festa* discute a arte e a política daquele tempo através de personagens ficcionais.

---

<sup>1</sup> Trecho retirado da obra *Alegria Criadora*. Entretanto, a parte exposta nessa obra de ensaios não compõe o outro fragmento da obra disponível no número 5 da primeira fase da revista.

No terceiro capítulo, nos dedicamos à prosa de ficção da segunda fase de *Festa* (1934-1935), utilizando como base para as nossas análises a versão digitalizada da Biblioteca Nacional. É certo que essa segunda fase dispõe de um conteúdo mais limitado em números publicados, esse problema torna-se evidente quando comparamos o número de textos publicados em cada uma das fases, de acordo com o gênero; na prosa de ficção, por exemplo, o número de textos publicados é reduzido de 15 textos para 10, o que não é um impeditivo às sustentações da nossa dissertação. Assim, para a construção deste capítulo, selecionamos quatro textos: “Como Alexandre conta a morte do tigre” e “O boi Jaguané”, de José Muricy; “O balanço da vida”, de Manoel Lacerda Pinto; e, por fim, “Dois quadros”, de José Vieira. A escolha dessas obras foi impulsionada pela necessidade de evidenciar a pluralidade discursiva que caracteriza a prosa publicada em *Festa*, a qual, em sua segunda fase, assume contornos marcadamente regionalistas e poéticos.

Dito isto, afirmamos que não é finalidade desta pesquisa preencher todas as lacunas referentes à revista *Festa*, mas somar às discussões e fortuna crítica da revista e, especialmente, dos autores – e dos seus textos –, agregando passos a essa nossa dança. Reconhecemos que, ainda que tenhamos feito consideráveis pesquisas bibliográficas em relação ao nosso *corpus*, há certamente algo que não foi dito, todavia aspiramos que o desassossego das incompletudes nos faça levantar todos os dias em busca de mais respostas.

# I CAPÍTULO

## A ESPIRITUALIDADE DA ARTE NOVA: UM ELO EM FESTA

A arte é sempre a primeira que fala para anunciar o que virá.  
E a arte deste momento é um canto de alegria,  
uma reiniciação na esperança,  
uma promessa de esplendor.  
(Tasso da Silveira)

### 1. DEVIRES SOCIAIS: AS DIGITAIS DA HISTÓRIA ENQUANTO TRAMPOLIM PARA A MODERNIDADE

Para Deleuze e Guattari (1995), o indivíduo é constituído de devires, isto é, múltiplas nuances de si intrínsecas ao ato de existir. Horizontalizando esta visão, é perceptível que a liberdade de ser e estar no mundo não é algo restrito ao humano, muito pelo contrário, as sociedades, em sentido lato, apresentam-se de distintas maneiras ao longo dos séculos, criando e recriando modos de performar no universo e de mostrar-se ao outro, ou seja, reinventando-se, constantemente, ao que se crer ser melhor.

Todavia, tomando o distanciamento necessário em relação ao tempo e espaço desses acontecimentos, há a possibilidade de questionar a positividade ou negatividade destes copiosos modos de pensar e dar vida ao ente social, não de modo taxativo, mas intentando compreender e problematizar os seus desdobramentos. Por isso, neste capítulo nos deteremos aos recortes históricos que ampararam e impulsionaram os acontecimentos concernentes à emblemática década de 20 no Brasil, sobretudo os que desaguarão no movimento modernista.

Sabe-se que as primeiras movimentações que deram palco às transformações sociais que culminaram na década de 20 podem ser percebidas a partir da segunda metade do século XVIII, período marcado pelas premissas da Revolução Industrial na Europa, fenômeno este, de tamanha magnitude, que é entendido, historicamente, em três fases as quais abarcam três séculos seguidos – XVIII, XIX e XX –, sendo considerada pelo historiador Eric Hobsbawm como um episódio sem princípio ou fim: “[...] Não tem sentido perguntar quando se ‘completou’ pois sua essência foi a de que a mudança revolucionária se tornou norma desde então. Ela ainda prossegue” (Hobsbawm, 2013, p. 45; aspas do autor). Apesar de não ser o nosso objetivo discuti-las neste texto, não haveria possibilidade de desconsiderar este episódio histórico-social que marcou a vida das sociedades modernas, tendo em vista que a Revolução, em seu conjunto, simboliza a ruptura no modelo de vida do ser humano, colocando-o, assim, frente à transição

entre a vida no campo e a vida nos centros urbanos. Além de ter se tornado um espaço representativo não só do crescimento dos centros urbanos, mas também da violação à dignidade de milhares de operários que, inseridos nessa engrenagem do sistema fabril, geravam, mediante a cargas excessivas de trabalho, a funesta indústria. É certo que, desde os primeiros passos desse processo de industrialização, a medida do tempo passou a ser a presteza das máquinas, que estavam cada vez mais tecnológicas e velozes, o que contribuía para o aumento expressivo da produção.

Com isso, pode-se afirmar que, reforçado pelo capitalismo, este período reverbera nos sujeitos a ânsia de produzir incessantemente, cultuando, constantemente, a velocidade, palavra de demasiada valia para o dicionário da modernidade. Entretanto, consoante ao que está disposto no primeiro parágrafo, os acontecimentos que marcam as sociedades não são apenas promissores; isso significa que, por mais avançada que a indústria possa parecer, ela carrega fantasmas oriundos das explorações em massa, fantasmas esses deixados em cada fábrica onde o dedo do capitalismo tocou.

Pode-se perceber, assim, que esses eventos sociais que demarcaram as décadas finais do século XVIII tornaram as formas de viver, que ora se entendiam tradicionais, obsoletas, abrindo-se, então, espaço para o novo, isto é, o mais rápido e, por consequência, o mais moderno. A noção efêmera do tempo tornou-se a digital das sociedades modernas, perspectiva essa que se estende até a contemporaneidade. Mediante estas considerações, é possível reconhecer que nenhum comportamento humano ou social acontece despreziosamente ou a partir de um nada, ou seja, os devires dos indivíduos e das sociedades são construídos pouco a pouco, e apesar da sua convicta inclinação à mutabilidade, há caracteres intactos de um período para outro.

## **2 MODERNISMOS: ECOS DE UM BRASIL EM TRANSFORMAÇÃO**

Após o declínio da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os suspiros de alegria do ser potencializaram a retomada do crescimento econômico – principalmente nos Estados Unidos e na Europa –, o que marcou o início do século XX enquanto um período em que as pessoas voltaram a crer na evolução tecnológica, industrial e comercial, até a fatídica crise econômica de 1929. Concomitante a isso, o Brasil estava envolto em suas próprias problemáticas: de um lado a ascensão dos ideais comunistas difundidos por Luís Carlos Prestes; do outro, no Nordeste do país, o cangaço, liderado por Lampião, acontecimentos estes que demasiadas vezes são visitados e revisitados sem se propor uma linearidade interpretativa entre eles, mas que expõem

a imensidão do Brasil e das questões intrínsecas a ele. Desse modo, assim como propusemos comparações sociais entre a Europa da década de 20 e o Brasil, apresentamos também o próprio país imerso em suas complexidades; isso significa que, “Estudados em si, esses movimentos têm uma história de um todo independente; mas, no conjunto, testemunham o estado geral de uma nação (ou de um mundo) que se desenvolvia à custa de graves desequilíbrios” (Bosi, 2017, p. 325, grifo nosso).

Para além desses fatores, a configuração política do país estava sob orientação da chamada política do café com leite, que caminhava para o enfraquecimento. Nela, as oligarquias que detinham de maior poder se uniram com o intuito de controlar a política nacional. Protagonizando esse sistema e posicionados em lados antagônicos estavam Minas Gerais e São Paulo, dando vida à proposta de que a cada período eleitoral um líder político dos respectivos estados, de modo alternado, indicaria um candidato para concorrer à presidência; evidentemente este modelo resultava em significativas fraldes e perseguições políticas, ficando esta última reconhecida ao longo dos anos enquanto “voto de cabresto” – sistema em que os coronéis impunham em quem os eleitores votariam mediante ameaças, troca de favores ou presentes –, modelo derrubado somente em 1932, quando o voto passou a ser secreto, tornando-se um marco para a moralização do processo eleitoral no Brasil, de acordo ao Tribunal Superior Eleitoral - TSE.

O velho regime do café com leite, que marcou a Primeira República – 1889-1930 –, foi rompido somente nos momentos finais da década, quando Washington Luís, fazendo valer o acordo de alternância de poder, deveria indicar à presidência o governador do estado de Minas Gerais, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada. Contudo, o então presidente, contrariando o que foi pactuado, indicou o candidato paulista Júlio Prestes, que ganhou oficialmente as eleições, mas não conseguiu assumir o poder, em decorrência de um golpe fomentado pela oligarquia de Minas Gerais; esta, sentindo-se traída pela oligarquia de São Paulo, juntou-se aos governantes do Rio Grande do Sul para lançar Getúlio Vargas ao poder, derrotado, mas centro do golpe político da década.

É certo dizer que os desdobramentos históricos, políticos e sociais que protagonizaram a década de 20, bem como as expressivas transformações que desaguaram na construção das sociedades modernas e dos seus fundamentos, seja no Brasil ou na Europa, não ficaram restritas somente às esferas mencionadas, muito pelo contrário, pois, entendendo que a arte se alimenta dos ambientes e circunstâncias em que ela está inserida, percebemos que todas essas transformações reverberaram fortemente no fazer artístico e nas reflexões sobre a própria arte. Segundo afirma Rucker, nos delimitando a uma perspectiva nacional,

[...] vários setores do país estavam abalados e aspiravam por mudanças; eles desejavam nos livrar do bolor do antigo regime e das velhas formas. Logo, a arte – também como forma de representação da sociedade – devia se manifestar de maneira heterogênea. (Rucker, 2005, p. 14, grifo da autora).

É comungando com esse pensamento de “livrar-se do bolor do antigo regime e das velhas formas” que se constroem os princípios basilares referentes ao grupo primitivista do movimento modernista brasileiro, grupo este percebido enquanto prova viva do reflexo social no fazer artístico, visto que era de seu interesse romper com os padrões estéticos puristas difundidos, especialmente, pelo Parnasianismo que o antecedeu, e voltar os seus olhares ao futuro e à modernidade. Não se pode, porém, falar em Modernismo sem citar o evento que se consagrou enquanto instante de expressão máxima desse movimento no Brasil, a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922 no Theatro Municipal da cidade de São Paulo.

Contudo, analisando a singularidade e dimensão deste evento, é inviável dizer que cinco dias de uma semana – 13 a 17 de fevereiro – seja tempo suficiente para a criação de um movimento artístico-literário tão emblemático como esse, o que significa que o viés de que o movimento modernista se inicia na Semana de Arte Moderna, muitas vezes sustentado por livros didáticos dispostos nas escolas públicas e privadas do país, apesar de ter se tornado uma referência pontual e didática para elucidar a modernidade que se popularizava nacionalmente, quando estudado pelas fontes que teorizam o movimento, permitem novos entendimentos sobre a Semana e as suas origens.

Em conformidade com o que diz Oswaldo Montenegro no filme *O Perfume da Memória* (2017), “É difícil precisar o exato momento que uma história começa. [...] Ou aquele instante súbito, repentino, em que um fato deixa de ser um fato e se transforma em uma história”. Esse pensamento não é diferente do que acontece com a história do movimento modernista no Brasil, tendo em vista que as movimentações que sustentaram a arte difundida a partir da Semana são iniciadas muito antes, isto é, a arte modernista passou a existir desde o momento em que o sentimento pela arte moderna e pela modernidade se tornaram inspiração para múltiplos artistas do país. De acordo com Mário de Andrade, “A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas.” (Andrade, 1974, p. 16).

O que nos confirmou esta conclusão de Mário de Andrade foi uma exposição organizada por Anita Malfati em 1917, evento no qual a artista demonstrava, através da arte por ela

produzida, nuances derivadas das vanguardas europeias, sobretudo do Cubismo e do Expressionismo; esse acontecimento foi essencial para a criação do futuro grupo dos cinco que em alguns anos encabeçaria a Semana de Arte Moderna, composto por Oswald e Mário de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Menotti Del Picchia, sendo, segundo afirma Bosi (2017), uma espécie de termômetro para a Semana. É fato que da proposta de quebrar padrões academicamente cristalizados emerge o desconforto, isso não foi diferente com as vanguardas europeias, com Anita Malfatti, nem em fevereiro de 1922; em vista disso, ao longo de cada espetáculo da Semana, o público demonstrou o seu desconforto mediante constrangimentos explícitos aos artistas.

Mas de onde teria surgido a ideia de criar uma semana de eventos que lançariam o fazer artístico modernista nacional? Alguns críticos defendem que essa ideia teve início a partir do escritor e diplomata brasileiro Graça Aranha, nome caro ao movimento, que, de acordo a Gilberto Mendonça Teles, havia chegado um ano antes ao Brasil divulgando o que aconteceria na França, especificamente em março de 1922, um evento similar ao acontecido aqui no Brasil, pensado por André Breton e Tristan Tzara; “O que fez Graça Aranha? Logo que chegou, tratou imediatamente de organizar uma Semana de Arte Moderna para fevereiro, em data anterior a do Congresso francês, antecipando-se assim aos franceses” (Teles, 2022, p. 60).

Então, financiada, principalmente, pela burguesia cafeeira de São Paulo que, segundo argumenta Oscar Pilgallo, “[...] tinham interesse pelas artes, embora não necessariamente naquela que os modernistas faziam. Patrocinaram a iniciativa devido a uma conjunção de circunstâncias políticas, econômicas e culturais” (Pilgallo, 2002, p. 19) e, pensada por intelectuais e artistas também burgueses, a Semana foi a público tendo a sua arte primariamente chamada pela crítica de futurista, visto o ideal de ruptura emplacado pelo grupo que muito se assemelhava às representações artísticas pregadas pelo Futurismo, de Marinetti, uma vez que

O futurismo defendia uma arte que captasse o impacto das novas tecnologias no cotidiano. A velocidade do automóvel, o movimento da máquina, o ruído das engrenagens – tudo isso constituía a matéria que a poesia e a pintura deveriam celebrar, de maneira inovadora, original. (Pilgallo, 2009, p. 14).

A designação de arte modernista somente lhe foi atribuída pelos críticos três anos depois da trovoada de 22, embora o viés futurista desde cedo fosse negado pelos próprios artistas, inclusive por Mário de Andrade, a quem foi atribuído este título por ele mesmo rejeitado.

É certo que não somente as vanguardas supramencionadas funcionaram como ponte para a enxurrada do grupo primitivista, muito pelo contrário, o contato de Anita Malfatti, Graça

Aranha e Oswald de Andrade com a Europa e com as vanguardas europeias os inspiraram e instigaram, sendo essenciais para a fundamentação dos eventos que culminariam na Semana de Arte Moderna. Sabe-se que a palavra vanguarda, do francês *avant-garde*, é atribuída a algo que está à frente do seu tempo, por isso a ruptura estética concebida pelo futurismo, pelo dadaísmo, pelo cubismo, pelo expressionismo, pelo surrealismo e pelo espiritonovismo

[...] representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental desde o início do século XX: Toda vanguarda sempre se caracteriza pela sua agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos, nos poderes mágicos, na beleza caótica da anarquia, no instantaneísmo, no dinamismo, na imaginação sem fio. (Teles, 2022, p. 158).

Assim, consoante ao que está disposto na obra *O movimento modernista* (1974), de Mário de Andrade, “[...] o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importadas da Europa” (Andrade, 1974, p.26), tendo o próprio autor, à época, bebido muito da fonte francesa através da Revista *L’Esprit Nouveau*, idealizada por Paul Dermée, Armedée Ozenfant e Pierre Jeanneret. Apesar desse contato, o objetivo geral dos primitivistas era fazer reviver na arte brasileira elementos nacionais que expressassem a imagem do seu povo, ideal esse que não estava circunscrito ao movimento modernista, mas também relacionado a outros importantes momentos da nossa literatura, como por exemplo o Romantismo.

Todavia, a distinção entre as produções artísticas referentes a cada uma delas é que enquanto na fase Indianista do Romantismo há o anseio por trazer à baila elementos essenciais ao Brasil, como, por exemplo, a figura do indígena de uma forma romântica, utópica e como herói popular, conforme apresenta José de Alencar na obra *O guarani* (1857), através do personagem Peri, o movimento modernista suscita elementos similares, mas com uma estética decolonial no que tange a esse padrão representativo, adicionando o tom satírico e político-crítico, assim como pode ser observado na obra *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.

No âmbito da poesia, a liberdade do poeta na composição dos versos se tornou uma das marcas distintivas da poesia modernista, os poetas já não estavam restritos à construção de sílabas poéticas metrificadas, os versos eram livres, fazendo jus ao espírito criador do poeta, que já não cabia em formas ajustadas. As rimas ganharam ritmos menos solidificados; agora, a musicalidade nas letras poderia ser explorada com múltiplas possibilidades. A linguagem acadêmica já não enrijecia a escrita dos poetas. O experimentalismo ganhou vida na poesia de alguns poetas, um dos exemplos é a poesia do poeta alagoano Jorge de Lima com traços do surrealismo – exploração do inconsciente e do espaço onírico – em sua escrita. Com esta proposição o grupo *Festa* estava de acordo, conforme dito por um de seus mentores:

A arte desta hora seleciona. Seleciona sem piedade. Porque não oferece a muleta do verso feito aos capengas. Porque arrancou fora o gancho cômodo da rima, a que os médiocres de todos os tempos se agarravam. A arte desta hora exige formidáveis condensações interiores, para que o verso, liberto dos mortos ritmos – venham com ritmo. Com o ritmo novo, que é a criação de cada momento, que é uma revelação de cada alma. A arte desta hora exige profunda e virginal sensibilidade. Porque o verso, ou a prosa, não tem mais a musiquinha costumeira que enganava os ouvidos. Ou corre seiva por este caule, e ele se ergue, ou não corre, e ele tomba. (Silveira, 1927, p. 5).

Nota-se, então, que enquanto esse cenário poderia ser desafiador aos poetas habituados aos regimentos antigos, poderia revelar-se magnânimo àqueles que se queriam mais livres. Não há dúvidas, portanto, de que essa linguagem livre que evoca elementos nacionais, proposta pela corrente primitivista, seja um dos maiores símbolos da arte desse tempo.

Com base no que foi citado, constata-se que o Modernismo se tornou um movimento de grande expressão no Brasil, tamanha expressão que não fica restrito somente ao modernismo paulista. Como um rio e seus afluentes, o movimento modernista vai desaguando em muitas regiões do país, as quais criaram movimentações artístico-literárias expressivas nos territórios estaduais, havendo, maiormente, registros em suas respectivas capitais; entretanto, parte considerável desses materiais é de difícil acesso, o que resulta em um número baixo de estudos pela crítica; até o momento desta dissertação, sobre o nosso objeto de estudo, por exemplo, localizamos somente 2 dissertações e 1 tese publicadas<sup>2</sup>, embora exista um percentual relevante de artigos científicos compondo a sua fortuna crítica.

Percebendo a grandeza deste movimento, Gilberto Mendonça Teles dedica-se na obra *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* (2022) a demonstrar a expansão desse movimento por algumas regiões do país. No Nordeste, por exemplo, é possível citar representações nas cidades de Salvador, na Bahia, com a Revista *Arco e Flecha* (1928); em Fortaleza, no Ceará, a composição da Revista *Maracajá* (1929); e no estado de Sergipe a *Revista de Sergipe* (1928), e a *Revista Renovação*, um pouco mais tardia (1931-1934). Já no Norte, especificamente na capital do estado do Pará, há registros documentais do *Manifesto Flami-n'*

---

<sup>2</sup> Joseane de Mello Rücker – *A revista Festa e a modernidade universalista da arte*. Estudo de caso: Adelino Magalhães. Dissertação (Mestrado em Letras), UFRGS, 2005;

Tiago Alexandre Viktor – *Trajetória de constituição e fundamentos do modernismo do grupo de Festa*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2016;

Marilda de Souza Castro — *Festa e La Cruz del Sur: aproximações e distanciamentos no projeto modernista de duas revistas latino-americanas*. Tese (Doutorado em Estudos Literários), UFMG, 2007.

*assú*, de Abguar Bastos, com o intuito de analisar as nuances indígenas no modernismo amazônico, segundo afirma Figueiredo 2022<sup>3</sup>.

Além disso, não esgotando os afluentes desse frutífero rio, a região Centro-Oeste conta com o jornal *O Pindorama* (Mato Grosso/MT, 1932) e a revista *Oeste* (Goiânia/GO, 1942). Já na região Sul, há as revistas *Madrugada* (Porto Alegre/RS, 1929) e *Joaquim* (Curitiba/PN, 1946). Enquanto o Sudeste, região que poderia ser considerada berço desse movimento, abarca as revistas mais populares à crítica e algumas outras que não estão muito cobertas por esses holofotes, entre elas é possível citar as revistas: *Terra roxa e outras Terras* (RJ, 1926), *Klaxon* (SP, 1922); *Estética* (RJ, 1924), *Festa* (RJ, 1927), *Revista de Antropofagia* (SP, 1928), *Movimento* (RJ, 1928), *Revista Nova* (SP, 1931), *Lanterna Verde* (RJ, 1934), *Revista Brasileira de Poesia* (São Paulo/SP, 1946), *Orfeu* (Rio de Janeiro/RJ, 1947), *Verde* (Cataguases/MG, 1927), *Elétrica* (Itanhandu/MG, 1928); *Leite Criolo* (Belo Horizonte/MG, 1929) e *A Revista* (Belo Horizonte/MG, 1925). Nota-se, então, que a amplitude desse rio que corta o Brasil de Norte a Sul é de expressiva importância para a construção do entendimento sobre o Modernismo e sobre a sociedade que o produziu. Por essa razão, observa Oliveira (2022), cuja obra analisa os ecos modernistas no estado de Sergipe, que ao destacar o pensamento e os sentimentos modernistas por meio dos escritos dessas revistas “valoramos a História e o patrimônio cultural de um povo, enaltecendo, assim, a identidade local” (Oliveira, 2022, p. 24).

Diante do que afirmamos, é fácil perceber que o Modernismo não é um movimento uno, mas um movimento que expressa diferentes vozes, abrangendo, portanto, as multiplicidades dos artistas que o compuseram. Compreendendo esta dimensão e o eixo Rio de Janeiro-São Paulo enquanto o fôlego que dá vida à imensidão dessa voz, faremos um recorte no intuito de citar as principais correntes desse movimento, isto é, a corrente *Primitivista*, que tanto mencionamos aqui; o *Objetivismo dinâmico* concernente às ideias de Graça Aranha; e a *Espiritualista/Totalista*<sup>4</sup>, do grupo de *Festa*.

---

<sup>3</sup> Artigo: Flami-n'-assú: manifesto e perspectivismo amazônico no modernismo brasileiro na década de 1920. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/196154> . Acesso em: 10 de fev. 2025.

<sup>4</sup> É comum que os textos críticos direcionados à *Festa* se dirijam ao grupo adjetivando-o de “corrente espiritualista”, entretanto, no texto “Totalismo Criador”, publicado no número 6 da primeira fase do mensário, Tasso da Silveira assinala a sua preferência pelo adjetivo “totalista”. Por isso, buscando não apagar a nomenclatura utilizada pela crítica e nem apagar a preferência de Tasso, é comum que no decorrer desse texto a adjetivação a esta corrente venha grafada “espiritualista/totalista”, escolha justificada por compreendermos ambas as nomenclaturas enquanto sinônimos, tendo em vista que a partir da leitura dos textos doutrinários da revista, percebe-se que a busca pela totalidade está no divino, isto é, na espiritualidade.

Sobre essa primeira, o crítico Tristão de Athayde sintetiza que, além do que já pontuamos, para eles era essencial que tudo se fizesse novo, fechando as portas tanto para o passado quanto para o futuro, vivendo o presente como único refúgio e única verdade. Já a segunda, inclinada à valorização do futuro e da civilização, teve as suas primeiras manifestações em uma Conferência denominada “A emoção estética na Arte Moderna”<sup>5</sup>, ocorrida durante a própria Semana de 22, que apontava, desde então, uma definição do que seria o *Objetivismo Dinâmico*. Para Graça Aranha

[...] o objetivismo dinâmico nos revela o universo nas suas forças simples e eternas e recompõe com os seus fragmentos ativos a unidade intelectual e sentimental, criando uma ordem prática, simples, útil, enérgica. Libertador e construtor, o espírito moderno sabe que há uma unidade essencial e infrangível entre todos os seres, os organismos, que por sua vez são órgãos do Todo universal. Uma obra de arte é organismo distinto dos outros organismos, mas por sua vez ela é órgão do pensamento, da emoção, da vida total. Ligar estes organismos particulares ao organismo universal é o senso oculto da cultura. A obra de arte deve ter uma vida interior em relação com a vida exterior, de que é parte integrante. (Aranha, 1925, p. 31).

Na conferência, para além de conceituar a corrente teorizada por ele, o autor constrói uma visão crítica no que concerne à arte modernista, estabelecendo seus contrapontos com as duas correntes supracitadas. É certo que o *Objetivismo dinâmico* se distanciava do *Primitivismo* por desprezar os elementos nacionalistas que o grupo utilizava em sua arte e por defender uma noção universalista do fazer artístico; já do grupo de *Festa* estava distante por conservar um olhar voltado para o futuro, considerando a reverência ao passado e à tradição enquanto obsoletos, elementos esses que são essenciais ao grupo. De acordo com Graça Aranha,

[...] o Passado "que ameaça ruína, diante do Futuro que não tem forma". Como em toda a criação, no princípio era o terror... O passado é uma ficção. Nós o criamos, o interpretamos e o deformamos. Não tem realidade objetiva. A sua existência e a sua persistência são inteiramente subjetivas. Sob este ângulo relativo e realista, o Passado não existe livremente. É uma sugestão do terror. Como função social é a soma de deuses, de monstros, de fetiches, que se disfarçam em regras, métodos, gramáticas para nos governar e nos limitar. O Passado é o pavor, que perdura em cada um de nós. (Aranha, 1925, p. 38-39. Aspas do autor).

Contrastando com o *Objetivismo dinâmico* e com o *Primitivismo*, na corrente Espiritualista/Totalista o passado ganha espaço entre as páginas que compõem a revista, isto

---

<sup>5</sup> O texto lido por na Conferência foi publicado na obra *Espírito Moderno* pela editora Monteiro Lobato em 1925.

significa que, possuindo um ideal místico e, conseqüentemente, sendo uma voz dissonante dentro do movimento, *Festa* cultuava a tradição. Para Tasso da Silveira, “Todos os grandes povos cultuam a tradição. [...] O que a memória do passado registrou foram os gritos supremos de nossa vida: os gestos, as palavras, as ações que mais nos exprimiram em nossa força íntima.” (Silveira, p. 2022, p. 19). Então, enxergando enquanto incompleta a noção de modernismo daquele momento, o grupo de *Festa* trouxe uma proposta que ampliaria a noção de arte modernista, trazendo novos ritmos ao movimento. Era hora de voltar o olhar para o passado, e então reconhecer-se enquanto povo; hora também de olhar para Deus como um meio de atingir a mais profunda instância de si: o espírito.

Somente através do verdadeiro conhecimento de si haveria na arte a representação verdadeira do eu e, conseqüentemente, o conhecimento profundo e acertado tanto do eu enquanto indivíduo quanto do nós enquanto povo, viabilizando, portanto, a máxima expressão de uma arte nacionalista. Era preciso fazer um movimento não de gradação, onde se caminha do individual para chegar-se ao universal, mas um movimento inverso, partir do contato com o universal, nesse caso, Deus, para então atingir o mais profundo de si, de onde nasceria e renasceria a arte verdadeiramente modernista. Isso significa que o artista estaria envolto em um processo metafísico de mergulho em si mesmo/em sua natureza essencial, para contactar substancialmente a espiritualidade, revelando a natureza espiritual do universo. Desse movimento interior e criativo, nasceria uma arte que concilia elementos nacionalistas e universalistas: nacionalista por dialogar com as movimentações de seu tempo e com a tradição, e universalista por fundar-se na busca do uno divino.

A sua finalidade no espaço é, não restringir ao limite geográfico das nacionalidades a sua capacidade reveladora, mas integrar a ânsia viva dessas nacionalidades no concerto harmônico da comunhão universalista. [...] A arte só é verdadeiramente grande quando é moderna no tempo e universalista no espaço. (Abílio, 1927, p. 4).

Conhecendo a proficuidade desse material, buscaremos a compreensão da modernidade universalista produzida pelo grupo de *Festa* e pelos seus colaboradores, nos dedicando, especificamente, a analisar a prosa de ficção que compõe a primeira e a segunda fases deste relevante *Mensário de Pensamento e Arte*, ou de arte e pensamento, como passa a ser chamado na segunda fase.

## 2.1 REVISTA *FESTA*: A LINHA E O LINHO QUE TECERAM A CORRENTE ESPIRITUALISTA/TOTALISTA DENTRO DO MOVIMENTO MODERNISTA

“Nós temos a visão clara desta hora [...] Nós temos a compreensão nítida deste momento/ Deste momento no mundo/ e deste momento no Brasil” (Silveira, 1927); no trecho do poema-manifesto, destacado na página inaugural da revista *Festa*, está explicitamente demonstrada a disposição do grupo em discutir, por meio da arte, os obstáculos da década de 1920, presentes no Brasil e no mundo, não com o intuito de explicá-los, mas de viabilizar a compreensão dessas questões refletidas na arte que ora se revelava, colocando em prática o que afirma Henrique Abílio no texto “A modernidade universalista da arte”, pois, para ele, “A arte não tem função histórica, porque a sua finalidade não é explicar o passado, é antes revelar o presente e profetizar o futuro através de uma criação e beleza” (Abílio, 1927, p. 5)<sup>6</sup>, escrito esse que compõe o vasto repertório doutrinário presente na própria revista, o qual teoriza sobre o movimento modernista e sobre a corrente espiritualista/totalista.

Entende-se o Manifesto enquanto instrumento através do qual se adota um padrão literário como via para difundir os seus ideais, estabelecendo, além disso, críticas aos padrões vigentes. Este gênero ganhou destaque com as vanguardas europeias e foi amplamente adotado no Brasil pelo movimento modernista, como evidenciam o Manifesto Pau-Brasil (1924) e o Manifesto Antropófago (1928), de Oswald de Andrade, cujos objetivos respaldavam a concepção de Modernismo defendida pelo grupo primitivista. Também se inserem nesse panorama os Manifestos Concretistas e Neoconcretistas (década de 1950); esse primeiro buscava pensar e reivindicar uma arte pautada na desconstrução da forma, enquanto o segundo abordava a subjetividade e estava em oposição à objetividade e ao cientificismo. Nesse contexto, o grupo de *Festa*, assim como os paulistas, utiliza o manifesto como um instrumento central para a divulgação de suas convicções, sendo o “Poema-manifesto”, escrito por Tasso da Silveira, a primeira voz a se dirigir ao público, texto que, dada a relevância para a nossa dissertação, foi escolhido como epígrafe em todos os capítulos. De acordo com Gilberto Mendonça Teles,

A palavra *manifesto* [...] já existia no latim e está ligada a *manus* (mão); e a *festus* (por *fastus*), o sagrado, o festivo, indicando desde o início o caráter "sagrado" e festivo de uma proclamação, de um texto programático, feito

---

<sup>6</sup> Levando em consideração que os textos analisados foram escritos entre as décadas de 1920 e 1930, observamos a existência de divergências entre a linguagem da época e a atual. Por essa razão, realizamos uma atualização linguística nas citações diretas ao longo desta dissertação.

(escrito) por quem deseja mostrar ao povo e ao público especial de determinada classe (geralmente política, artística e literária) o sentido "sagrado" (para os seus criadores) e a "importância" das novas ideias, procurando, assim, chamar a atenção para o movimento. (Teles, 2022, p. 15).

Oficialmente integrado ao Modernismo em 1927, o grupo de *Festa* reconhece-se como voz capaz de discutir as preocupações daquela hora: o regime político autoritário no Brasil, as preocupações sintomáticas do pós-guerra e a modernidade em curso. Com as mazelas deixadas no mundo após a Primeira Guerra Mundial, era hora de atenuar o apego à materialidade e aproximar-se da espiritualidade. Isso significa que, contatando a realidade integral, o grupo estabeleceu enquanto propósito fundamental do seu fazer artístico a edificação de uma arte modernista voltada ao divino e profundamente brasileira, ou seja:

fazer viver, pela arte, mais luminosa do que tudo, a realidade brasileira. Porque ela é que está integrada em nós: em nosso instinto, em nossa inteligência, em nosso mundo moral. E a ela é que temos por destino expressar mais luminosamente do que todas as outras realidades. (Silveira, 1927, p. 7).

Destarte, a materialização desses princípios tomou forma quando foi publicado o primeiro número de *Festa*, impresso, como todos os demais, pelas Oficinas Alba – gráfica que à época ficava localizada na Lapa, no Rio de Janeiro. A trajetória da revista estendeu-se no movimento por 5 anos, organizados em duas fases: a primeira, entre 1927 e 1929, recebeu o título de *Festa: mensário de pensamento e arte*, reunindo 13 números; a segunda, publicada cinco anos após o encerramento da fase inicial, ocorreu entre 1934 e 1935 com o título alterado para *Festa: mensário de arte e pensamento*, comportando esta última apenas 10 números e sendo a marca de consolidação do declínio da revista. Nitidamente, o tempo trouxe mudanças não somente ao título do mensário, mas em todo ele. Os números diminuíram e a incidência de cada gênero que embala esta *Festa* acompanhou essa condensação.

Conforme já mencionamos, o grupo de *Festa* insere-se no movimento modernista já nos anos finais da chamada fase heroica, isto é, os primeiros 8 anos da década. E foi a partir disso que o grupo recebeu demasiadas críticas, sobretudo do grupo paulista, que afirmava veementemente que os ecos totalistas de *Festa* terem surgido naquela hora do movimento era algo cômodo, tendo em vista o aparecimento do grupo 5 anos depois da polêmica Semana de 22. Mário de Andrade, com quem o grupo dividiu alguns impasses dispostos em textos publicados pela redação da própria revista, afirma, seguramente, que

O grupo de Festa carece não esquecer de que quem aguentou a pancadaria, as descomposturas, os insultos, as perfídias e as calúnias, fomos nós, unicamente nós, enquanto o grupo de Festa na maciota passeava ileso e até ajudava na pancada e assobio. Mas, hoje está beneficiando do que a gente praticou, brigou e aguentou. Porque se Festa com suas letras minúsculas, bancando maiúsculas em nomes e títulos, com suas disposições tipográficas divertidas, com suas linguagens sintéticas e telegráficas, com seus versos livres, com suas afirmativas desassombradas a respeito de Bilac e outros ídolos, se Festa aparecesse de supetão no Brasil, antes de Klaxon, de Estética (tão livre que acolheu gente de Festa), de Terra Roxa e de Revista, de Minas, havia de causar escândalo e tomava pancadaria na certa. Mas como houve tudo que houve antes de Festa, ela está sendo acolhida com simpatia e interesse. (Andrade, 1928, p.12).

Evidentemente o ano de 1927 assinala uma data significativa para a *Festa*, porém, como as datas não determinam necessariamente um início, em contraposição ao que escreveu Mário de Andrade, o grupo de *Festa* começou a se expressar muito antes da organização e da primeira publicação em meados de agosto daquele ano, registrando os seus ideais anteriormente em outras revistas da época, entre elas a *América Latina*, a *Árvore Nova*, e a *Terra Sol*, que ainda que não tivessem a mesma proporção que viria a ter a *Festa*, foram os meios pelos quais o grupo expressou os primórdios da sua ideologia.

É importante destacar que o ímpeto de criar uma revista surgiu em uma reunião no Café Gaúcho, também localizado no Rio de Janeiro, onde costumavam se reunir em roda literária alguns dos membros do grupo. Assim, inspirado pela revista de teatro *Máscaras*, Tasso da Silveira teve a ideia de criar uma revista cujo nome seria *Festa*, assim como a obra *Festa Inquieta*, que Andrade Muricy acabava de publicar e trazia da Europa. Esses dois nomes, Tasso da Silveira e Andrade Muricy, acabaram se consolidando enquanto os maiores impulsionadores e teóricos da revista, sendo eles a fonte de onde derivaram as nuances espiritualistas expostas em *Festa*, tendo em vista a fé católica de ambos<sup>7</sup>, sobretudo de Tasso. Mas por que *Festa*? O

---

<sup>7</sup> Conforme escreve Helena Isabel Mueller no artigo “*Os ativos intelectuais católicos no Brasil dos anos 1930*”, a década de 1930 no Brasil constitui um momento de forte mobilização católica, voltada não apenas ao fortalecimento da espiritualidade, mas também à preservação das ideologias que sustentavam a Igreja. Nesse contexto, intelectuais como Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) e Jackson Figueiredo – nomes centrais para a revista *Festa*, o primeiro como crítico e o segundo como referência espiritual, sobretudo para Tasso da Silveira e Andrade Muricy –, atuaram de forma intensa no que a autora denomina “militância católica”, empenhada em defender valores que teriam sido enfraquecidos com a instauração da República. Entre os fatores associados a esse enfraquecimento, destacam-se a estatização da educação, a instituição do casamento civil, o reconhecimento do Estado laico e o crescimento do comunismo no país, especialmente com a criação do Partido Comunista. Dentre esses intelectuais, interessa-nos destacar Jackson Figueiredo que, embora exercesse forte influência espiritualista para o grupo, é caracterizado no ensaio *Falando com Morenza* como um “tarado por uma espécie de mania de católico militante e combativo”, de modo que sua luta intransigente pela preservação dos valores católicos “o inabilita para desempenhar a função de utilidade social a que o

nome *Festa* expressa a alegria em se fazer, naquela hora, uma arte voltada ao espiritual, isto é, a alegria expressa no momento de contato entre o humano e o divino.

A esse respeito, é importante destacar que a noção espiritualista presente em *Festa*, embora majoritariamente ancorada no catolicismo de Tasso da Silveira e Andrade Muricy, apresenta uma amplitude significativa. De modo que a fé é representada de diferentes formas: em Cecília Meireles, cuja indagação “[...] do sujeito lírico revela a perturbação de um ser confuso diante dos mistérios que não compreende e de um Deus que não reconhece como o Todo-Poderoso” (Silva, 2009, p. 123), caminhando em busca de respostas “o sujeito poético adquire nos textos a forma transcendente, revelando uma concepção oriental no modo como busca entender os mistérios divinos”; em Nunes Pereira, que desvela a fé e as divindades presentes no estado do Amazonas; em Brasília Itiberê, o culto a divindades de matriz africana como Xangô; e, ainda, na tradição sertaneja, em que a fé, embora alinhada ao catolicismo, atua como símbolo cultural, refletindo tanto a religiosidade quanto a identidade artística brasileira.

Foi assim, então, que se criou oficialmente o *Mensário de pensamento e arte*, contando com figuras literárias de suma importância não somente a esta corrente que aqui se configura, mas ao movimento, todavia alguns deles deixados de lado pela crítica ao longo dos anos. Entre esses nomes, é possível citar: Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Henrique Abílio, Adelino Magalhães, Brasília Itiberê, Barreto Filho, Lacerda Pinto e Porfírio Soares Neto, nomes esses que formam o conjunto dos principais colaboradores e impulsionadores de *Festa*. É fato que, para além desses colaboradores, há muitas outras personalidades que contribuíram massivamente para a vitalidade da revista e dos ideais em torno dela, a exemplo de Cecília Meireles,<sup>8</sup> personalidade que não só é o nome feminino de maior fôlego entre os números da

---

obriga a sua valia intelectual” (Murillo, 1928, p. 13). A partir disso, compreende-se que, embora a espiritualidade do grupo de *Festa* tenha como impulso inicial a fé católica que atravessa seus idealizadores, ele opta por incorporar ao seu escopo uma concepção de espiritualidade multifacetada, bem como uma religiosidade que não se volta à defesa institucional da Igreja, mas ao divino. Soma-se ao que traçamos enquanto distanciamento entre a *Festa* e os intelectuais católicos da década de 1930, o posicionamento crítico da revista em relação às engrenagens do capitalismo, observado em algumas das prosas de ficção que analisaremos adiante, e modelo econômico frequentemente colocado em oposição ao comunismo, este último duramente criticado tanto pela Igreja quanto pelos intelectuais anteriormente mencionados.

<sup>8</sup> Levando em consideração as contribuições de Cecília Meireles ao grupo, bem como o fato de que a autora se alinhava mais estreitamente a uma concepção de espiritualidade oriental, conforme observa Rosana Rodrigues da Silva no artigo “Imagens do absoluto: o simbolismo religioso na poesia de Cecília Meireles” (2009), é essencial fazer a ressalva de que ao nos referirmos a um ideário católico do grupo de *Festa*, referimo-nos ao grupo que o formulou e aos colaboradores que compartilhavam de suas convicções; contudo, considerando a diversidade de escritores e de críticos que publicaram no mensário, nem todos estavam necessariamente alinhados a esses princípios, como é o caso da autora em discussão.

revista, contribuindo com poesias e prosas poéticas, mas alguém que cedia o espaço da sua casa para as reuniões do grupo e para o desenvolvimento do projeto *Festa*, que se formava no movimento a partir de quatro palavras, conforme comenta Manuel Bandeira no livro *Apresentação da poesia brasileira* a partir do ensaio *A enxurrada*,

[...] velocidade, totalidade, brasilidade, universalidade. E definia-as. Velocidade: não se trata de só falar em aeroplanos, trens de ferro, automóveis; trata-se de velocidade expressional, isto é, da expressão que condense fortemente a matéria emotiva, e evite, em transposições bruscas e audazes, os terrenos já batidos do espírito, e seja sempre inesperada, surpreendente. Totalidade, quer dizer: o artista assenhoreando-se da realidade integral: das realidades humanas e transcendentais; das realidades materiais e espirituais. Brasilidade: fazer viver, pela arte, mais luminosa do que tudo, a realidade brasileira. Universalidade: exprimir essa realidade brasileira, não como coisa que começa, erro do primitivismo pau-brasil, mas como coisa integrada na realidade universal, coparticipando dessa perene permuta de forças interiores entre os povos. (Bandeira, 2009, p. 182,183).

É certo dizer ainda que os colaboradores de *Festa* não atuavam unicamente na organização da redação da revista, mas contribuíam com escritos dos mais variados gêneros, sobretudo na construção da teorização dessa dita corrente totalista, consagrando, a propósito, Tasso da Silveira e Andrade Muricy enquanto os dois maiores teóricos desta corrente. Somam-se ao todo 51 textos doutrinários <sup>9</sup>entre a primeira e a segunda fase da revista, tendo sido 42 textos publicados entre os números da primeira fase e apenas 19 ao longo da segunda fase; entre esses números, é certo dizer que 15 deles foram escritos por Tasso da Silveira e outros 12 por Andrade Muricy, o que corresponderia a aproximadamente 53% do total, enquanto os demais colaboradores dispõem de um material que versa entre 1 e 3 textos teóricos publicados, conforme poderá ser observado nas tabelas a seguir.

Tabela 1: Textos doutrinários da Primeira Fase da Revista *Festa* (1927-1929)

<b>Autor (a)</b>	<b>Texto</b>	<b>Página</b>	<b>Número</b>
Andrade Muricy	A crise da prosa	2	I

Essa multiplicidade evidentemente não enfraquece a perspectiva católica do grupo, contribui para ampliar a compreensão da espiritualidade professada em *Festa*, permitindo múltiplas leituras e interpretações do seu ideário religioso.

<sup>9</sup> Compreendemos por textos doutrinários aqueles que apresentam os fundamentos do grupo *Festa*. A adoção desse termo segue a nomenclatura empregada nas pesquisas desenvolvidas com o Professor Doutor Alexandre de Melo Andrade, na Universidade Federal de Sergipe.

Henrique Abílio	A modernidade universalista da arte	4 a 5	I
Tasso da Silveira	Ruskin..	5	I
Barreto Filho	O erro sutil de Bremond	13	I
Tasso da Silveira	Diálogo à sombra dos eucaliptos	14	I
Andrade Muricy	A alma brasileira ou a fallencia do pituresco	1	II
Hamilton Nogueira	O filósofo e a sombra	2	II
Tasso da Silveira	A anta e o carrapato	3	II
Tasso da Silveira	Renovação	6 a 8	II
Adelino Magalhães	Meter o páu	14	II
Andrade Muricy	Alencar	3	III
Tasso da Silveira	O symbolismo brasileiro	08 e 9	III
Tasso da Silveira	A árvore	10	III
Andrade Muricy	O dissidio com o publico	1	IV
Tasso da Silveira	A enxurrada	4 a 7	IV
Plínio Salgado	Significado da anta	13 a 14	
Barreto Filho	O espírito solitário	1	V
Andrade Muricy	Confiança	10 a 12	V
Tasso da Silveira	Alegria criadora i	13 a 15	V
Walter Benevides	Theatro brasileiro	16	V
Tasso da Silveira	Totalismo criador	1 e 2	VI
Redação	O grupo de "festa" e sua significação I	12 a 15	VI
Cardilho Filho	As grandes nascentes	2	VII
Carlos Chiacchio	Modernistas e ultra-modernistas (a reação subjetivista brasileira)	14 a 16	VII
Andrade Muricy	A nova geração	1 e 2	VIII
Tasso da Silveira	Queremos ser ou o nacionalismo brasileiro	5 a 8	VIII
Barreto Filho	O segundo pecado original	9	VIII
Redação	O grupo de festa e sua significação II	13 e 14	VIII
Adelino Magalhães	Notas do instante	16 a 18	VIII
Barreto Filho	O papagaio e a cegonha	1 e 2	IX
Tasso da Silveira	Cateretê n. ° 5 para sanfona e violão	5 a 8	IX
Andrade Muricy	Á procura do tempo perdido	1 a 3	X

Tasso da Silveira	Três simples sugestões sobre a arte brasileira – romance	9 a 11	X
Andrade Muricy	A novella no brasil - a festa inquieta	12 e 13	X
Redação	O grupo de festa e sua significação III	18	X
Tasso da Silveira	A descoberta da alegria	1 e 2	XI
Porfírio Soares Neto	Volta á idade média	16 e 18	XI
Adelino Magalhães	Notas do instante II	23 e 24	XI
Andrade Muricy	Instincto de tatú ou os desiludidos de si mesmo	6 a 10	XII
Henrique Abílio	Objetivação integral (ensaio sobre o egoísmo estético)	18 a 21	XII
Carlos Chiacchio	Tradicionismo dynamico	9 a 11	XIII
Redação	Panorama	15 e 16	XIII

Autoria própria

Tabela 2: Textos doutrinários da Segunda Fase da Revista *Festa* (1934-1935)

<b>Autores</b>	<b>Textos</b>	<b>Página</b>	<b>Número</b>
Tristão de Athayde	Decadência da ficção	4	I
Andrade Muricy	Dois perfis	1 e 2	I
Guilherme de Castro e Silva	Poemas novos	8	II
Enrique Bustamante y Ballivián	9 poetas novos do brasil	9 a 11	II
Porfírio Soares Neto	O golpe na cabeça	14	II
Henrique Abílio	O sentido puro da crítica	1 e 2	III
Barreto Filho	A revolução mundial e a responsabilidade do espírito	5	III
Afrânio Coutinho	Sentido da inquietude	1 e 2	IV
Fernando Carneiro	Catolicismo e comunismo	X	V
Porfírio Soares Neto	A noite e seus mundos acesos	8	V
Bezerra de Freitas	Posição do escritor brasileiro	12	VI
Mario de Andrade	Rimbaud	3	VII
Afrânio Coutinho	À sombra do komsomol	11	VII
Tasso da Silveira	Bialik	12	VII
Tasso da Silveira	Murilo Araújo	15	VII

Afrânio Coutinho	O movimento personalista	X	VIII
Andrade Muricy	O momento do romance brasileiro	15 e 16	VIII
Andrade Muricy	Clareira	1 e 2	IX
Porfírio Soares Neto	A universalidade da moral	14 e 15	IX

Autoria própria

Para além das convicções do grupo de *Festa*, outra característica despertava algumas críticas: o tamanho da revista, que no primeiro semestre de publicação tinha em média 38x28 cm, com espelho de 33x22,5. A partir do sétimo mês, porém, ocorre uma mudança expressiva em seu tamanho, passando a medir 32x23 cm, e 25,5 x 18,5 de espelho. Em 1934, na segunda fase, a editora traz a revista em um tamanho maior novamente, medindo então 36x27,5 cm, e 33x22,5 de espelho. Essas dimensões incomuns recebiam demasiadas críticas, principalmente de Mário de Andrade, como pode ser percebido no texto “O grupo de “Festa” e sua significação I”, republicado pela própria redação de *Festa*. Ainda no âmbito editorial, vale citar a edição da capa da revista na cor vinho e com letras garrafais na cor dourada demarcando o seu título, tendo essa versão sido reproduzida em fac-símile pela editora Inelivro como uma homenagem ao cinquentenário da revista *Festa*, o que foi possível mediante uma doação dos arquivos originais de Andrade Muricy ao Museu Literário da Fundação Casa de Rui Barbosa. Esta reprodução contou ainda com Mário Camarinha e Lúcio Abreu em seu processo de editoração, tendo sido reconstituída apenas a primeira fase. A segunda fase está disponível de forma digitalizada nos arquivos da Biblioteca Nacional.

Apesar da força dos seus princípios e de um número considerável de colaboradores, a revista enfrentava expressivos problemas de ordem econômica, inconveniente que não era particular à *Festa*, mas às revistas da época. Como resultado, vieram as dificuldades em custear as produções; então, para conseguir levar a revista adiante, havia uma arrecadação entre os próprios proprietários, uma vez que não era intuito do grupo lucrar com o material produzido. De acordo a Mário Camarinha da Silva, no texto de apresentação da versão fac-similada, como a assinatura anual era de 5\$000, o arrecadado entre os colaboradores era o dobro da assinatura anual; isso significa que, como eram oito proprietários, o valor final era de 80\$000, o restante era completado com o que recebiam pelos anúncios publicitários – sempre publicados na página posterior à página de apresentação do número – e por alguns patrocinadores, o mais citado deles o Dr. Moisés Marcondes, médico e amigo do grupo.

Essa problemática econômica é expressiva para a revista, sendo apontada por Andrade Muricy em uma entrevista concedida a Neusa Pinsard Caccese para composição da sua monografia – material de grande valia aos estudos em torno de *Festa* – enquanto um dos motivos que levaram a revista ao completo declínio em 1935. Visto que para além dos problemas que desde o princípio enfrentavam, adiciona-se também a morte do Dr. Moisés Marcondes e o fato de que na segunda fase o grupo já não era mais o mesmo, tendo em vista que algumas personalidades morreram e outras se distanciaram, decompondo, assim, o grupo. Com esta decomposição, o grupo em torno da segunda fase já não tinha o mesmo ímpeto para a luta como na primeira fase, por isso Andrade Muricy afirma que

O 1º número da 1ª série foi integralmente custeado pelos "proprietários", como foram então chamados os integrantes do grupo; depois passaram a "diretores". O médico paranaense, também industrial (integrava a então conhecidíssima firma Leal Santos e C., sediada em Lisboa e Pôrto Alegre), Moisés Marcondes de Oliveira e Sá era de convívio diário conosco. [...]. Foi "mecenas" discreto, mas certo, e cobria os deficits da Revista, fôssem quais fossem êles. O seu livro modestamente intitulado Pai e Patrono (patrono na sua cadeira na Academia Paranaense de Letras), Jesuíno Marcondes fôra Ministro do Império e o derradeiro presidente da Província do Paraná, é um clássico das letras paranaenses e digno de figurar nas nacionais. O Dr. Moisés Marcondes, grande amigo de Rocha Pombo e Nestor Vitor, mas também de Farias Brito e Jackson de Figueiredo, mereceu dêste último a publicação dum número especial da revista *A Ordem*, por ocasião do seu falecimento, após o qual nós ainda conseguimos prosseguir na publicação de *Festa* por algum tempo. Suspensa esta, retornou mais tarde, porém sempre sobre bases financeiras precaríssimas. (Caccese, 1971, p. 232. Aspas da autora).

Com isso, é possível perceber que o desaparecimento da revista se deu por diferentes razões, e a necessidade de uma segunda fase também. Para Caccese, “O retorno em 1934, proveio de nova necessidade de afirmação [...]” (Caccese, 1971, p. 233), nova necessidade essa que pouco conseguiu se estruturar e, conseqüentemente, se manter após a dissolução do grupo. Ao longo deste capítulo evidenciamos as distinções quantitativas de uma fase para outra, tanto em relação aos números que compõem cada uma delas, sendo 13 números na primeira fase e somente 9 na segunda fase, quanto em relação ao número de textos doutrinários e prosas de ficção publicados; autores que antes tinham um grande número de publicação aparecem na segunda fase com bem menos força, como é o caso de Tasso da Silveira, evidenciando, assim, o afunilamento de *Festa* neste caminho para o fim.

Por último, vale mencionar que ambas as fases trazem à baila os mais diversos gêneros textuais, a exemplo de manifestos literários, noticiários, ensaios, contos, novelas, romances, poesia e desenhos, cada um dispendo de tessituras distintas, mas coadunando no traço que

corresponde ao arquétipo de sua criação: a espiritualidade. Isto é, mediante estas múltiplas formas de representação artística, fica entendido que

O grupo espiritualista, portanto, vem criar o modernismo continuador. Não quer fazer taboa rasa do passado e sim prender-se a esse passado por meio de raízes profundas. Não vem demolir toda tradição e sim prosseguir em uma tradição iniciada especialmente com o simbolismo. (Athayde, 1927, p. 14).

O material produzido por esse grupo é, portanto, para os estudos literários atuais, uma oportunidade de expandir o entendimento sobre um dos movimentos artístico-literários de maior expressão no país: o modernismo.

## **2.2 A ALEGRIA CRIADORA DO GRUPO DE *FESTA***

Em *Alegria Criadora* – obra de ensaios publicada no *Anuário do Brasil* em 1928 e posta em excerto homônimo no número 5 da primeira fase de *Festa* –, Tasso da Silveira afirma que a originalidade da obra de Deus é a vida. Por isso, a preocupação central do artista verdadeiro deve ser a vida em sua obra, não uma vida no tempo, mas uma vida em si mesma. Dessa maneira, com base nas reflexões propostas pelo autor, percebe-se que o substantivo “vida” é entendido por ele a partir da noção de totalidade que há em Deus, isto é, a ânsia do grupo pela totalidade, em sentido lato, reflete a busca do artista de *Festa* a Deus, fonte de alegria para Santo Agostinho e fonte de alegria criadora para Tasso; propondo uma fusão entre o pensamento de ambos, infere-se que, se para o primeiro “A vida feliz consiste em nos alegrar-mos em Vós, de Vós e por Vós” (Agostinho, 1973, p. 211.), em linhas doutrinárias de *Festa* se poderia dizer que a arte feliz consistiria em alegrar-se e criar em Deus, de Deus e por Deus.

De acordo com Giambattista Vico, “as coisas mais elevadas neste universo são as que se compreendem e se refletem de Deus” (Vico, 2008, p. 49), sendo assim, imerso no divino o artista experimenta a sublimação da alegria criadora, sentindo as coisas que lhe são próprias no ato de criar, ou seja, tamanha é a força da arte no artista verdadeiro, que ela transcende as barreiras da matéria. Sendo possível constatar que o próprio espírito, em sua profunda sensibilidade, é quem dá vida à arte, seria possível dizer que a arte existe no artista antes mesmo de se tornar matéria. É nesse movimento de transcendência do espírito que se revela a expressão do divino no ser. A alegria criadora é, portanto, segundo afirma Tasso, “um dom de Deus que só visita o artista nos seus momentos de suprema humildade” (Silveira, 1928, p.13), ou seja, imerso em sua humanidade, o artista não seria capaz de provocar no seu público a quebra das barreiras do tangível, isso somente seria possível mediante o contato com o divino.

É nessa arte que tem o divino enquanto bússola e o expressa em toda a sua criação e materialização, que se traduz o caráter místico de *Festa*, uma vez que

[...] o indivíduo-místico é aquele que transcende a realidade factual, assentando-se na própria abstração da realidade; por conseguinte, eles se voltam para o Divino, ou para o Uno, com o intuito de permear a própria interioridade do indivíduo. (Reis, Andrade e Araújo, 2024, p. 329)

É essa conflituosa travessia entre a materialidade e a espiritualidade que permite ao artista tornar-se “UM com Deus, a origem de tudo, UM com todos os homens e com o meu – seu – próprio ser.” (Grun, 2014, p.40. Grifo nosso); é então, através do sentimento substancial de unidade com o divino e com o mais profundo de si que a alegria criadora e a arte professada em *Festa* se pretende proficuamente nacional. É certo que ao perceber Deus enquanto princípio sem nenhum princípio, como aponta Mestre Eckhart em *O livro da divina consolação*, tanto os teóricos citados quanto a redação do mensário se relacionam com o conceito de Metafísica de Aristóteles, tendo em vista que para ele a ciência mais elevada é a que se volta às realidades divinas, seja por pertencer originariamente a Deus, seja por ter como objeto o próprio divino, reconhecendo-o como causa e princípio de todas as coisas. Assim, “A criação divina, vontade e liberdade, é o que vai estar no fundo disso que se chamou Metafísica” (Zambrano, 1993, p. 10). Eis então a filosofia de *Festa*, totalmente amparada no divino e no que provem dele, o que a diferencia, como trouxemos, das demais correntes. Para o grupo,

O que sobretudo nos importa é afirmar a nossa alma diferente (porque em toda obra de Deus a diferença é que afirma a realidade) [...] E tal afirmação há de apoiar-se, sem dúvida, em alicerces que sabemos descerem até a raiz do nosso ser. Em nossa intuição de um destino cósmico, em nosso sentimento de Deus, em nosso instinto de bondade mansa e acolhedora. Nas alegrias vivas e nas angústias amargas de que somos capazes. Em nossos generosos impulsos universalistas, como em nossa paixão pela terra natal maravilhosa. No doce idealismo cristão que tem orientado a nossa história, na humaníssima compreensão que temos das outras almas. E, essencialmente, em nossas indefiníveis nostalgias que, mais do que tudo, revelam o nosso sentido do absoluto e do eterno. (Silveira, 1927, p. 2).

De acordo com que expusemos, as nuances místicas e metafísico-religiosas presentes na arte do *Mensário de Pensamento e Arte*, assim como os sentidos de universalidade e totalidade do divino, são elementos centrais na revista. Entendendo que é por meio da epifania do divino no humano que se pode atingir a totalidade, consideramos que a busca incessante por esse ideal reflete, em certo grau, os efeitos do pós-guerra sobre o indivíduo, tendo em vista que

o Modernismo se desenvolveu entre a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), período marcado por anseios políticos e econômicos que afetaram intensamente a vida humana. Além disso, a valorização da espiritualidade surgiu em reação à ênfase nas questões materiais e econômicas da época, posicionando o grupo de *Festa* como detentor de uma visão clara de seu tempo, na qual a salvação do ser humano residia no espírito e não na matéria, uma vez que o absoluto estava em Deus, e não no cientificismo, como prega a sua doutrina.

É importante mencionar ainda que, ao cultuar simultaneamente a tradição e o presente, e ao recorrer à mística cristã, à metafísica e aos sentimentos de brasilidade e universalidade, o grupo de *Festa* evoca o Simbolismo com maior afinco se comparado às demais correntes. Essa diferenciação pode ser evidenciada tanto pelos diálogos com a mística, correspondendo, como observa Alexandre de Melo Andrade, no artigo “Poesia mística e lirismo universalista: o caso da revista *Festa*”: “[...] às primeiras manifestações do lirismo místico universalista no Brasil, revelando as palpitações do espírito nacional.” (Andrade, 2023, p. 13), quanto pela explícita admiração de Tasso da Silveira e de Andrade Muricy aos escritos de Cruz e Souza. Para Tasso,

O período simbolista foi um momento glorioso do nosso espírito. Um instante de revelação, de complexificação de nossa inteligência, tão vivamente característico quanto o período romântico. Deu-nos mais de um grande poeta. Deu-nos pensadores como ainda não havíamos possuído. Integrou-nos melhor em nós mesmos. Apressou o processo da universalização de nosso espírito. Trouxe palpitações desconhecidas à nossa poesia. Encheu-nos de significação humana o nosso pensamento comovido. (Silveira, 1927, p. 8).

Sabe-se que o Simbolismo foi um movimento literário que possuía certa afinidade com o Parnasianismo que o antecedeu, sobretudo no que se refere à forma mais tradicionalista do fazer literário e ao culto à métrica. Características essas antagônicas à ótica das correntes modernistas citadas, tendo em vista que elas optavam pela valorização da liberdade poética, com a utilização, por exemplo, de versos livres e brancos. Entretanto, apesar de se dissociar destas correntes em demasiados pontos, e embora comungue com os preceitos do Simbolismo em relação à mística e às “ânsias metafísico-religiosas” (Silveira, 1927, p. 8), o grupo de *Festa* decidiu preservar em sua poesia a liberdade poética, sendo este o elemento comum entre as correntes abordadas. Para evidenciar essa afirmativa escolhemos uma poesia de outra voz

feminina da *Festa*, Gilka Machado, e a poesia “uma cantiga nova da cigarra de fogo para o outro eu”<sup>10</sup>, publicada no número 2, em 1927:

Minha voz  
leva lampejos de lâminas  
aos teus silêncios.  
Sou a suprema tentadora,  
em minha forma inatingível  
materializo o pensamento.  
Passarei por tua vida  
como a ideia por um cérebro:  
dando-me toda sem que me possuas.

Guardo comigo  
os sentidos da tua formosura;  
tenho-te em mim em radiosidades;  
amo-te porque me olhas,  
se tuas brumas,  
com a fisionomia  
dos meus sentimentos...

Talvez outros braços enlacem teu  
[busto,  
talvez outros lábios murmurem  
palavras líricas  
aos teus ouvidos,  
talvez outros olhos se abismem nos  
[teus...  
agora, e sempre,  
serás, apenas,  
– o mundo por mim descoberto,  
o tesouro por mim desvendado,  
o Homem  
que meu amor acordou  
na imobilidade  
da tua inconsciência.

Longe de mim,

és Beleza sem a Arte,  
a Poesia sem a Palavra;  
longe de mim,  
sei que te não encontras,  
sei que procuras, inutilmente,  
defrontar o teu eu  
no cristal de outras almas,  
porque te falta o fiel espelho  
da minha estranha sensibilidade.

Porque não vens,  
Meu estatuário da volúpia?!  
– há em mim linhas imprecisas de  
[desejo,  
que teu carinho deveria modelar;  
tuas mãos milagrosas  
emprestariam expressões inéditas  
ao meu corpo maleável...

Porque não vens?!  
– à tua vinda.  
fechar-se-iam meus lábios,  
meus braços  
e minhas asas...  
ficarias em mim  
entimesmado,  
no aconchego de eu ser  
que é a tua sombra...  
ficarias em mim  
como a visualidade  
em minhas pálpebras  
cerradas  
para o Sonho... (Machado, 1927, p. 5)

Por último, é importante destacar que, de acordo com Tasso da Silveira, o grupo de *Festa* não segue nenhum mestre, o que há entre as páginas da revista é a manifestação de múltiplas inspirações, evidenciadas no entusiasmo do grupo pelo Simbolismo e pela poética de Cruz e Souza, por exemplo. Além disso, Tasso menciona autores que lhe serviram de referência, entre

---

<sup>10</sup> A menção a essa poesia tem como único objetivo reforçar a citação apresentada no parágrafo, não tentando construir análises. Ao trazê-la aqui, buscamos permitir que o leitor observe a preservação das formas livres na poesia de *Festa*.

eles Goethe e Ruskin; contudo, o teórico não se coloca como seguidor desses ou de quaisquer autores, uma vez que as suas inspirações lhe servem de referência, e não de guia.

Cumprido, enfim, concluir que a revista *Festa*, ao manifestar a arte renovada defendida pelo movimento e servir como palco para discussões filosóficas, consolidou-se como um espaço de referência para a inovação estética e para a sensibilidade intelectual da época. Isso significa que, entre inspirações e convicções firmou-se o ideário e a alegria criadora da corrente espiritualista/totalista do movimento modernista brasileiro, projetando a força da arte que emana do divino e do ser. Essa atuação possibilitou a construção de uma arte nacional não em verde e amarelo ou em quaisquer simbologias representativas deste conceito, mas, sim, espiritual, propondo uma renovação artística, dissociada do que estavam propondo as outras correntes.

### 2.3 PROSA DE FICÇÃO EM *FESTA*: PERCURSOS

A partir do estudo do ideário de *Festa* e da estética espiritualista e filosófica presentes na arte publicada em suas diferentes fases, este trabalho se propõe a investigar a prosa de ficção da primeira e da segunda fases da revista, examinando como sua estética e seus preceitos se manifestam nesses textos. Embora o número de textos em prosa seja consideravelmente menor que o de poesia, esse fato não diminui a relevância das produções literárias em prosa publicadas, muito pelo contrário. Para facilitar a visualização dos textos correspondentes a esse gênero, construímos as tabelas a seguir:

Tabela 3: Prosa de ficção primeira fase da revista *Festa* (1927-1929)

<b>Autores</b>	<b>Texto</b>	<b>Página</b>	<b>Número</b>
Ribeiro Couto	Uma noite de chuva ou Simão, dileitante de ambientes	9 até 10	I
Brasílio Itiberê	Pau dos ferros	6 e 8	I
Henrique Abílio	A balada veloz	11 a 15	II
Adelino Magalhães	Já vai Dedeco para os seus quarenta	4	II
Wellington Brandão	Cabeça de comarca (I, II, III)	10	II
Brasílio Itiberê	Oh! Os meninos...	2	III

Wellington Brandão	Cabeça de comarca (IV, V, VI)	15 e 16	III
Godofredo Rangel	As sete apelações	8 e 9	IV
Wellington Brandão	Cabeça de comarca (VII, VIII)	15 e 16	IV
Henrique Abílio	A balada tropical	2 a 4	V
Brasílio Itiberê	Seu jujuba, mascarado	6 a 9	V
Adelino Magalhães	Evoé	15	V
Cecília Meireles	Aceitação	4 e 5	VI
Wellington Brandão	Cabeça de comarca (IX)	16	VI
Andrade Muricy	Uns canários	5 a 7	VII
Wellington Brandão	Cabeça de comarca (X, XI, XII, XIII)	21 a 23	VII
Wellington Brandão	Cabeça de comarca (XIV, XV, XVI, XVII)	23 e 24	VIII
Wellington Brandão	A última fábula	9 e 10	IX
Adelino Magalhães	Dedeco, discípulo amado de tranquilino	11 a 16	IX
Wellington Brandão	Cabeça de comarca (XVIII, XIX)	23 e 24	X
Henrique Abílio	A balada em mi menor	9 a 15	XI
Wellington Brandão	Cabeça de comarca (XX, XXI, XXII, XXIII)	22 a 24	XII

Fonte: autoria própria

Tabela 4: Prosa de ficção segunda fase da revista Festa (1934-1935)

<b>Autores</b>	<b>Textos</b>	<b>Página</b>	<b>Número</b>
Adelino Magalhães	Tranquilino medita	6	II
José Muricy	Como Alexandre conta a morte do tigre	3 e 4	II
Lacerda Pinto	O balanço da vida	3	III
José Vieira	Dois Quadros	4	IV
Francisco Leite	A última petisqueira	10	IV
José Muricy	O boi jaguané	13 e 14	V
S/assinatura	Uma página de Giono	2	VI

José Muricy	Capitão Porino	6 e 7, 10	IX
Nunes Pereira	Manhã nungára	16	IX
José Vieira	O bem-te-vi da clarabóia	10	IX

Fonte: autoria própria

É certo que os índices apresentados nas tabelas acima permitem constatar a existência de uma quantidade expressiva de textos escritos em prosa de ficção; entretanto, até o momento desta dissertação, por exemplo, no que se refere aos estudos críticos em torno desses textos, havia apenas uma dissertação intitulada *A revista Festa e a modernidade universalista na arte - estudo de caso: Adelino Magalhães*, publicada em 2005. Diante dessa lacuna, propusemo-nos a estudar este *corpus* selecionando cinco textos da primeira fase e outros cinco da segunda fase, buscando contribuir, portanto, com a fortuna crítica em torno desse objeto.

Reconhece-se que a espiritualidade, embora presente fortemente em outros gêneros textuais da revista, como viemos discutindo até aqui, aparece de forma reduzida entre as linhas da prosa de ficção. Considerando a amplitude do gênero e suas possibilidades temáticas, observa-se que as discussões vão além das barreiras estéticas do ideário de *Festa*; ou seja, além dos fundamentos do grupo, emergem outros aspectos, como os impasses políticos e históricos da década de 1920. Destarte, compreendemos que

Toda a raça fala através da sua arte, não porque lhe constitua o único objeto nem seja o círculo estreito dentro do qual ele se há de mover. Mas porque o frêmito da vida que comunica, servindo-lhe de base dinâmica, descerra aos seus olhos as perspectivas transcendentais de uma totalidade humana voltada para um ideal comum. A arte, na sua expressão mais elevada, tem de explicar as nacionalidades não em face de si mesmas, mas em face do universo. (Silveira, 1927, p. 4).

Isto indica que é por intermédio da arte que o artista comunica as suas inquietações não somente artísticas, mas as suas inquietações de indivíduo. Nesse sentido, a história permeia o discurso da arte, demonstrando que o ato de criar é atravessado simultaneamente pelo espírito e pela realidade, sem abandono do mundo real e das questões intrínsecas a ele. É assim que as prosas de ficção publicadas na *Festa* são atravessadas por traços da realidade comuns às décadas de 1920 e de 1930, como a velocidade, expressa na movimentação dos personagens em todos os textos que analisaremos referentes à primeira fase, a política e o regionalismo.

Cabe destacar que a seleção dos 9 textos a serem analisados ao longo dos capítulos dois e três, fundamentou-se na escolha de produções que dialogassem de modo mais estreito com as

décadas de 1920 e 1930, seja em relação ao contexto histórico e político, seja quanto ao caráter regionalista e poético, aspectos amplamente abordados nos textos escolhidos. A partir dessa delimitação, buscou-se tanto evidenciar os pontos de contato entre a produção artística publicada em *Festa* e as convicções do grupo, discutidas ao longo deste capítulo, quanto demonstrar a pluralidade narrativa que caracteriza o mensário. Desse modo, a exploração desse corpus possibilita não apenas o estudo do ideário e da estética da corrente espiritualista/totalista, mas também a apreensão de um amplo cenário que transita entre o real e o espiritual, aspectos que serão aprofundados nos capítulos seguintes.

## II CAPÍTULO

### TECENDO NARRATIVAS E MONTANDO O PALCO: A PROSA DE FICÇÃO DE *FESTA* COMO FIO CONDUTOR ENTRE A ARTE, A SOCIEDADE E A ESPIRITUALIDADE

O artista canta agora a realidade total:  
a do corpo e do espírito,  
a da natureza e a do sonho,  
a do homem e a de Deus,

canta-a, porém, porque a percebe e compreende  
em toda a sua múltipla beleza,  
em sua profundidade e infinitude.  
(Tasso da Silveira)

#### 1 A PROSA DE FICÇÃO DA PRIMEIRA FASE DE FESTA: UMA ANÁLISE

Para Roland Barthes, no ensaio *Introdução à análise estrutural da narrativa*, “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa [...]; a narrativa está aí, como a vida.” (Barthes, 2013, p. 19). É tecendo histórias referentes à vida, à arte, à sociedade, e à política, por exemplo, que as narrativas são construídas na literatura a partir de muitos vieses e gêneros; contudo, entre as múltiplas possibilidades de construção de uma narrativa, é na prosa que se abre espaço para discussões mais amplas e profundas acerca desses fatores, o que possibilita ao leitor – próximo ou não em tempo e espaço – uma aproximação mais íntima do tempo, do pensamento e dos sentimentos de quem escreve.

Foi ao analisar esse território de expressivas possibilidades e significados que delimitamos o foco desta dissertação à prosa de ficção publicada na revista *Festa*, concentrando-nos, neste capítulo, nos textos da primeira fase. Para isso, selecionamos 5 dos 14 textos desse momento inicial do mensário: *Pau dos Ferros*, publicado no primeiro número, de autoria de Brasília Itiberê; *Cabeça de Comarca*, de Wellington Brandão, que se estende por 8 dos 13 primeiros números; *‘Seu’ Jujuba mascarado*, publicado no número 5, também de Itiberê; e, por fim, *A balada veloz* e *A balada tropical*, presentes nos números 2 e 5, respectivamente, ambos escritos por Henrique Abílio. O critério de seleção desses textos baseou-se na escolha de textos que dialogassem mais diretamente com a década de 1920, seja em relação ao tempo histórico, político e com os ideais da revista. A intenção foi evidenciar os pontos de contato entre a arte publicada em *Festa* e as convicções do grupo, discutidas no primeiro capítulo.

Contudo, é importante destacar que alguns dos textos selecionados, afinados com os valores de sua época, refletem vieses ultrapassados, sobretudo no que se refere à representação da figura feminina. Nesse sentido, entendemos, de acordo com Benedito Nunes em *Introdução à filosofia da arte*, que

[...] a Arte excede, de muito, os limites das avaliações estéticas. Modo de ação produtiva do homem<sup>11</sup>, ela é fenômeno social e parte da cultura. Está relacionada com a totalidade da existência humana, mantém íntimas conexões com o processo histórico e possui a sua própria história, dirigida que é por tendências que nascem, desenvolvem-se e morrem, e às quais correspondem estilos e formas definidos. Foco de convergência de valores religiosos, éticos, sociais e políticos, a Arte vincula-se à religião, à moral, e à sociedade como um todo, suscitando problemas de valor (axiológicos), tanto no âmbito da vida coletiva como no da existência individual, seja esta a do artista que cria a obra de arte, seja a do contemplador que sente os seus efeitos. (Nunes, 2016, p. 17).

Percebendo a literatura como uma esfera onde se expressam e se harmonizam diversas problemáticas que reverberam no humano, e, simultaneamente, enquanto espaço desse sujeito atravessado, entendemos a prosa de ficção desta primeira fase – não somente os textos selecionados para a análise –, de modo geral, em pleno diálogo com o grupo. Nela são discutidas, através de personagens, narradores, tempo, espaço e enredo, as angústias dos artistas dissonantes dentro do movimento modernista. Abrindo-se ainda às críticas ao modernismo paulista e suscitando a ânsia por elementos que fundamentam uma brasilidade. Os textos trazem traz à tona também os ritmos brasileiros em formação durante esse recorte histórico, bem como a luta pelo voto secreto, contrária ao sistema autoritário utilizado pelo governo vigente. Por último, discute a visita ao âmbito mais íntimo do ser e sua dissolução, em busca da totalidade/do absoluto, fazendo jus aos princípios místicos e metafísicos pregados pelo grupo, conforme pode ser observado no conto “Aceitação<sup>12</sup>”, de Cecília Meireles, publicado no número 6 da primeira fase, no qual a autora

[...] relata a personagem despindo-se do eu e dos modos da natureza material, chegando à união total com o Absoluto, reconhecendo a sua própria natureza divina, imperecível e suprema. [...] No final, a personagem contempla-se no

---

<sup>11</sup> Destaco que, em todos os momentos desta dissertação em que aparecem citações com direcionamento ao “homem”, elas foram substituídas por “humano”, não no corpo do texto para não corromper a citação direta, mas na leitura subjetiva.

<sup>12</sup> Apesar de entender o íntimo diálogo entre o conto aceitação, de Cecília Meireles, e os princípios do grupo de Festa na busca pelo absoluto, não selecionamos o conto para análise porque queríamos que demonstrar a amplitude temática que a prosa de ficção de *Festa* assume. Vale dizer ainda que, nesse primeiro momento, optamos por trazer texto cujos elementos da narrativa fossem nitidamente percebidos pelos leitores.

espelho diante de um dilema que é o dilema que perpassa toda a poesia cecilianista: a prisão na condição humana em oposição a liberdade encontrada na sua natureza divina. O “eu” estava retornando, mas há algo de diferente, então, com um sorriso sobre-humano, a personagem aceita sua condição, que é ser humana (na prisão do “eu” e do corpo material), todavia com a recordação da sua essência divina: Absoluta. (Marchioro, 2015, p. 7-10)

Nesse sentido, chegamos à conclusão de que a prosa de ficção publicada na primeira fase de *Festa* constitui, portanto, um cenário artístico no qual atuam forças históricas, políticas, sociais e simbólicas, valendo-se das narrativas do real/humano para alcançar as coisas divinas. Com base nesse panorama, e buscando compreender a pluralidade das vozes que publicaram nessa primeira fase, destacamos autores marginalizados pela crítica e, conseqüentemente, apagados, conforme será demonstrado nas biografias que construímos, assim como suas interlocuções com as convicções do próprio grupo de *Festa* e com o contexto sócio-histórico no qual a revista está inserida.

## 2. A POLÍTICA DE 20 COMO REFLEXO NA PROSA DE WELLINTON BRANDÃO<sup>13</sup>

Figura 1: Wellington Brandão



Fonte: Wellington Brandão Poesia e Prosa, 1995.

Na obra *O tratador dos pássaros*, de Wellington Brandão, publicada em 1935, mais especificamente em um ensaio intitulado *Reflexões sobre a arte e a vida*, o autor afirma que “O espírito tem dois caminhos para a perfeição: a arte e a vida” (Brandão, 1935, p. 327). É narrando as inquietações do espírito e da vida, e contando também com inspirações geossociais oriundas da sua vivência em Minas Gerais, que Wellington Brandão torna-se um grande contribuidor não

---

<sup>13</sup> Parte desta biografia foi adaptada para compor um artigo que analisa os vieses místicos da poesia de Wellington Brandão, comparando-o com poetas contemporâneos a ele, a exemplo de Jorge de Lima.

somente do Modernismo, sobretudo desse movimento em Minas, mas da literatura brasileira. Sua sensibilidade se manifesta tanto em poesias que evocam simbologias ligadas à natureza e ao espírito, quanto em narrativas de caráter denunciativo, refletindo o contexto político da época.

Consagrado enquanto um dos principais prosadores da Revista *Festa*, Wellington Brandão nasceu em 3 de agosto de 1894 na Fazenda Bom Sucesso, localizada em Visconde do Rio Branco, e faleceu em 3 de maio de 1965, aos 71 anos, em Passos, ambos municípios de Minas Gerais. Em sua trajetória escolar, estudou nas cidades mineiras de Ubá e Leopoldina, mudando-se posteriormente para o Rio de Janeiro, onde concluiu o curso de Direito em dezembro de 1928, pela Faculdade do Rio de Janeiro. De volta às Minas Gerais, deu continuidade à carreira jurídica, exercendo os cargos de promotor de justiça da Comarca de Cássia (1920 e 1922), e de advogado em seu escritório na cidade de Passos-MG.

Entre seus escritos, destacam-se obras compostas por poesias, como: *Deslumbramento de um triste* (1920), *Seara da emoção* (1925), *Ciranda* (1925), *O Homem inquieto* (1926), *Cantos Municipais* (1932), *O tratador de pássaros* (1935) e *Finale* (1942). Explorando outros gêneros, publicou o livro de contos *Bonecos de Pano* em 1926, *Quarta República*, obra de depoimentos publicada em 1951 e, por último, em 1958, *Caminhos de Minas*. A observação dos anos de publicação permite constatar que Wellington Brandão escreveu em um momento de intensa efervescência modernista no Brasil. Todavia, apesar destas constatações e das recorrentes contribuições ao grupo de *Festa* e ao Modernismo mineiro através dos periódicos *A Revista* (Belo Horizonte) e da Revista *Verde* (Cataguases), o autor não se considerava modernista, apenas moderno, informação revelada em carta a Carlos Drummond de Andrade, em 26 de outubro de 1926.

Além disso, Brandão não acreditava em escolas literárias senão como marcadores de tempo, perspectiva que ele expõe em *Caminhos de Minas*. Nesta obra, utilizada como recurso didático devido às suas relevantes discussões sobre o estado de Minas Gerais e seu povo, também evidencia sua visão acerca do Modernismo:

Eu senti no Brasil e em Minas uma dessas tempestades artificiais, chamada “movimento modernista”, e escrevi e sustento que ele nada criou de novo, senão que, por uma espécie de milagre e desalteração psicológica, revelou alguns preciosos humoristas [...] porque outra coisa não foi tal movimento que uma espécie de mítingue, indiscutivelmente com razão forte de ser – a desse mesmo cansaço, ou desencanto dos inconformados, que sempre existiram em Minas, no Brasil, como na história de todas as literaturas nossas matrizes. Movimentos cíclicos da inteligência autofágica, da sensibilidade longamente masturbada de quantos exponenciais sobretudo, sentem a tragédia da arte

totalizada ou do pensamento especificamente esgotado no caminho dos tempos! (Brandão, 1958, p. 572; aspas do autor).

Apesar de muito escrever sobre o seu estado e sobre o seu povo, o autor afirma não acreditar em uma literatura mineira/regionalista, embora não negue que este espaço histórico e geográfico atravesse não só a sua escrita, mas a de tantos outros prosadores e poetas conterrâneos.

É nessa perspectiva de possíveis atravessamentos da poética de Wellington Brandão que se verifica em seus escritos, assumam eles o formato de prosa ou poesia, a presença de elementos e confissões que o caracterizam como um autor “bucólico e amante da terra [...] buscando sempre a harmonia com a natureza e a sua força telúrica” (Morais, 1995, p. 11); esses aspectos se manifestam, por exemplo, na recorrente menção a simbologias como a árvore, o oceano, o céu, e o vento. Além desse culto à natureza, nota-se, conforme está citado, uma caminhada em direção às inquietações místicas e metafísicas, onde Deus, o espírito e o poeta são elementos primordiais, nuances estas que podem ser encontradas maiormente em suas obras poéticas.

Na obra em prosa, Brandão assume um caráter crítico em relação à arte, à política, à literatura, ao espírito e às Minas Gerais, elementos que não se fazem presentes somente em seus ensaios, mas também nas narrativas. É o caso de *Cabeça de Comarca*, novela publicada na revista *Festa* em 1928, onde o narrador-personagem é descrito a partir de inúmeros caracteres comuns ao próprio autor, permitindo ao leitor a percepção da amplitude dos traços autobiográficos que deságuam em suas narrativas. É fato também que a sua escrita, tratando de elementos profundos e revolucionários, demonstra a intimidade que o autor tem com as letras, assim como afirma Moraes:

A sua facilidade de expressão e o fulgor de sua palavra, firme e sagaz nas suas argumentações, de espírito inquieto, combativo e irônico, fizeram dele uma figura das mais admiradas em todas as camadas sociais, pela sua simplicidade inata, resultante e causadora de sua verve artística, capaz de captar a essência do ser humano, da alma humana, expressada nos seus versos e nos seus escritos. (Morais, 1995, p. 8).

Todavia, apesar de toda a sua trajetória literária e política, incluindo sua participação na Academia Mineira de Letras, a sua fortuna crítica permanece escassa. Em uma consulta à Biblioteca Digital de Teses e Dissertações, não foram encontrados trabalhos dedicados aos estudos da sua obra, e outras buscas não localizaram, até o momento dessa dissertação, artigos científicos sobre sua obra poética e/ou prosaica. Então, para construir as observações aqui

apresentadas, orientei-me na obra *Wellington Brandão – poesia e prosa* (Maza edições, 1995), que reúne, inicialmente, uma biografia escrita por Marília Brandão de Lemos Morais e algumas considerações do escritor Vivaldi Moreira ao amigo e colega na Academia Mineira de Letras. Além disso, a edição compila as obras poéticas: *Deslumbramento de um triste*, *Seara de emoção*, *O homem inquieto*, *Cantos municipais*, *Finale*, bem como as obras em prosa: *Bonecos de pano* (conto), *O tratador de pássaros* (ensaio), *Quarta república* (depoimento), *Caminhos de Minas (cousas & vultos)*, e cartas trocadas entre ele e Carlos Drummond de Andrade.

Em suas correspondências e nos textos narrativos, o autor apresenta alguns literatos e teóricos por quem nutre admiração, como Godofredo Rangel e Abgar Renault, a quem não somente admira, mas também mantém certa amizade. É essencial assinalar que ambos os escritores citados também colaboraram com a *Festa*, Rangel com o texto “As sete apelações”, prosa de ficção publicada no número IV da primeira fase da revista, e Renault com duas poesias intituladas “E a vida sorriu...” e “o amargo desalento [inveja – a triste alegria – indiferença – poemeto matinal]”, ambas também publicadas na primeira fase do mensário. É certo que a escrita de Wellington Brandão é marcada por suas inspirações pessoais e sociais, uma vez que entre as alusões a amigos literatos há ainda referência a outros escritores que o inspiram, como Shakespeare, citado em *Cabeça de Comarca*.

Além de servidor do judiciário, Wellington Brandão instituiu uma cooperativa de laticínios e uma fábrica de manteiga na cidade de Passos-MG. Paralelamente a essas atividades, construiu uma carreira política consolidada, atuando como deputado federal pelo Partido Social Democrático (PSD) em 1945, posição que lhe permitiu defender frentes de interesse popular. Entre essas ações, destacam-se a criação de uma previdência rural em meio à Crise do Zebu – medida que beneficiou expressivamente os pecuaristas locais – e a participação de empregados nos lucros e desenvolvimento da empresa, iniciativa que posteriormente se tornaria o PIS – Programa de Integração Social. Somado a isso, em 1946, participou ativamente da construção da Carta Constituinte, documento que marcou o restabelecimento da democracia após o Estado Novo (1937-1946). Por último, outro ponto marcante em sua atuação político-social é a defesa dos direitos da mulher, enxergando a si como um dos que

[...] encaram com a mais profunda e atenta simpatia a agitação que se esboça no mundo feminino, porque a mim me sorri a esperança de que, mais do que nós, homens, que as leis, a tradição e a própria natureza conservaram até agora no comando dos postos mais perigosos do destino humano, mais do que nós, dispõem as mulheres de reservas bem mais virgens e mais aptas à

conformação do mundo novo que devemos tentar, para salvar o velho.<sup>14</sup>  
(Brandão, 1935, p. 353).

Diante do exposto, percebe-se que Wellington Brandão é um autor cuja produção transborda as margens da escrita, possuindo uma carreira profissional diversificada. Sua contribuição ao Modernismo é particularmente significativa levando em consideração a participação expressiva em revistas do movimento. Nesse contexto, selecionamos a novela *Cabeça de Comarca*, publicada em capítulos ao longo de oito dos treze números da primeira fase do *Mensário de Pensamento e Arte*, em 1928, para construir uma possibilidade de análise para esta narrativa do autor, a qual será desenvolvida no próximo subitem.

## 2.1 CABEÇA DE COMARCA (1928)

A novela escrita por Wellington Brandão, publicada ao longo da primeira fase da revista *Festa*, assume lugar de destaque entre as prosas de ficção do periódico, sobretudo pelo número de partes em que foi publicada, uma vez que o texto tem início no terceiro número, em 1928, e alcança a sua conclusão apenas no décimo segundo número, no ano seguinte, totalizando 23 partes. Embora o autor não se considere enquadrado no rol dos escritores modernistas, a obra pode ser compreendida à luz de uma concepção crítica que entende a literatura como produção inseparável do seu tempo histórico e político. Desse modo, a novela inscreve-se no horizonte modernista não somente em razão de sua data e espaço de publicação, mas também por articular em sua trama elementos diretamente vinculados ao contexto político que atravessava a década de 1920.

Ainda que os recursos prosaicos empregados por Wellington Brandão neste texto não projetem diretamente a linguagem mística e metafísica cultivada pelo grupo de *Festa*, a afinidade linguística e poética com o ideário da revista torna-se perceptível ao longo das suas obras poéticas. É especialmente na poesia que se delinea o espaço em que Brandão celebra o poeta, o seu processo criativo e a Natureza. Um exemplo elucidativo encontra-se em “Exortação”, poema que encerra a coletânea *Deslumbramento de um triste*, no qual o autor afirma: “Homem criador, finito Deus” (Brandão, 1920, p. 58), citação que, tentando revelar o poder criativo do artista, ser ainda limitado em sua criação se comparado às possibilidades

---

<sup>14</sup> Embora faça afirmações sobre a sua admiração e defesa ao direito das mulheres, percebemos em citações como esta que as considerações do autor corroboram com a manutenção de uma visão estereotipada e machista do feminino, tido, nas entrelinhas, enquanto dócil, sensível e, conseqüentemente, capaz de refletir nesse novo mundo essas adjetivações.

criativas do divino, vai na mesma linha discursiva apresentada por Tasso da Silveira no ensaio *Alegria Criadora*, publicado no número 5 da primeira fase do mensário, onde o crítico diferencia a criação do artista da criação de Deus, considerando ele que

O artista verdadeiro não escolhe cores, ritmos ou formas. Sente apenas profundamente as coisas, e a sua visão particular, a sua particular sensibilidade é que lhe determina tiranicamente as formas, os ritmos e as cores que ficarão marcando na obra a sua individualidade poderosa. E se, em geral, os grandes artistas se caracterizam por um conjunto de processos inteiramente seus, por uma inconsciente escolha, de certos ritmos, de certas formas e de certas cores, é porque o homem não tem a sensibilidade infinita de Deus, e só pode sentir através de um prisma determinado e só na limitada linguagem que lhe é própria é capaz de transmitir aos demais a sugestão do sonho. (Silveira, 1927, p. 13).

Além disso, ainda na obra poética supramencionada, o autor reflete sobre o próprio processo criativo evocando, por exemplo, elementos como a noite enquanto “divina, a mão espiritual / em cujas veias anda um sangue de oiro – o luar, / és tu, Noite divina, a mão que o meu ideal / vem, serena e tranquila, outra vez levantar, / – piedosa enfermeira, irmã da caridade / para os doentes do Sonho e os doentes da Saudade!” (Brandão, 1920, p. 35). Recurso simbólico comum no Romantismo, a noite desempenha, em Wellington Brandão, a função de espaço criativo e inspirador que arrebatava os poetas, sendo também um espaço expressivo para a melancolia, sentimento que perpassa a sua lírica e que encontra ressonância, notadamente, na palavra “Dor”, termo recorrente em sua poética. Essa simbologia, entretanto, não está circunscrita à poética de Brandão, uma vez que encontra ecos em outros poetas de inclinação mística do Modernismo, como Jorge de Lima – escritor que também contribuiu com a revista *Festa* através dos poemas “Meu flos Santorum”, publicado no número 11, e “Nordeste”, publicado no número 13, ambos na primeira fase –, que no poema “Alta noite quando escreveis”, presente na obra *A Túnica Inconsútil* (1938), afirma:

Alta noite quando escreveis

Alta noite, quando escreveis um poema qualquer  
sem sentirdes o que escreveis,  
olhai vossa mão - que vossa mão não vos pertence mais;  
olhai como parece uma asa que viesse de longe.  
Olhai a luz que de momento a momento  
sai entre os seus dedos recurvos.  
Olhai a Grande Mão que sobre ela se abate  
e a faz deslizar sobre o papel estreito,  
com o clamor silencioso da sabedoria,  
com a suavidade do Céu ou com a dureza do Inferno!

Se não credes, tocai com a outra mão inativa  
as chagas da Mão que escreve.  
(Lima, 2006, p. 175).

Juntamente a esses pontos de convergência entre as poéticas de Jorge de Lima e de Wellington Brandão, destaca-se ainda o caráter social denunciativo presente em ambos os escritores, e que, no caso do segundo, transborda as margens da poesia e deságua na prosa, como é possível observar em *Cabeça de Comarca*, que analisaremos mais adiante. Além desses fatores, é possível observar que na prosa de Brandão destaca-se a prosa poética, sobretudo nas descrições dos ambientes, na utilização de temáticas do cotidiano e na valorização de sensações subjetivas, o caráter impressionista de sua narrativa. Os aspectos mencionados evidenciam que há significativos diálogos entre alguns dos caracteres que compõem a escrita de Wellington Brandão e a escrita não só do grupo de *Festa*, mas também de outros poetas contemporâneos a ele.

Adentrando no texto e em sua análise, é importante destacar que, desde a sua primeira aparição no número 3 do Mensário, o narrador-personagem adota um caráter eminentemente descritivo, tanto em relação aos personagens quanto à cidade onde a narrativa se desenvolve, articulando reflexões que perpassam desde o contexto político da década de 20 até traços autobiográficos do autor, marca expressiva da sua escrita. Todavia, ainda que esse viés descritivo se mantenha ao longo de toda a narrativa, sobretudo no que concerne aos personagens, o narrador-personagem pouco se detém a si, não deixando ao leitor sequer o seu nome ou características físicas, como faz com os demais personagens, restando ao leitor somente o acesso às suas vivências profissionais, que são, por sua vez, caracteres essenciais à história.

Conforme observa Gerard Genette, uma epígrafe pode exercer função explicativa em relação ao título do texto, sendo útil, por exemplo, “para dar a alguns títulos um sentido mais preciso, ou mais profundo [...]” (Genette, 2009, p. 141). À luz desta perspectiva, é relevante destacar que as nuances iniciais do texto em análise, o título e a epígrafe, apresentam significativo caráter simbólico no imaginário do leitor, uma vez que a expressão “Cabeça de Comarca” remete a cidades que sediavam fóruns judiciais, como é o caso da cidade de Capivaras, situada em meio à paisagem bucólica das montanhas de Minas Gerais. O título é imediatamente complementado pelo abre-alas do escrito, ou seja, por uma epígrafe denunciativa em relação ao padrão político vigente, atribuída ao então redator F. Ventura e retirada de um artigo no jornal municipal *A evolução de Capivaras*, que afirma: “Precisamos

de uma mentalidade anti-coronelícia” (Brandão, 1928, p. 10). Esses recursos textuais preparam o leitor ao entendimento prévio de que o texto se seguirá em uma discursividade política.

Ao trazer à baila o excerto do jornal municipal, o narrador evidencia não somente a sua consciência no que concerne ao tempo e ao espaço em que se insere, mas também situa a narrativa, já em seus primeiros momentos, dentro de um recorte histórico e político específico: a República Velha (1889-1930), período no qual os coronéis concentravam o poder político e implementavam estratégias de manutenção de um sistema que lhes era favorável. Modelo esse marcado pela manipulação do voto popular por meio de ameaças, troca de favores, presentes e cargos públicos, o que sugere que, enquanto sociedade, alteramos nomenclaturas e formas institucionais, mas promovemos poucas transformações estruturais efetivas. Evidentemente, esse modo de governar contribuía para que as mudanças fossem quase inexistentes em Capivaras; por isso, ao descrever a cidade, o narrador a caracteriza como “pobre de movimento, de cor, de variedade” (Brandão, 1928, p. 10).

É certo que, somadas às evidências políticas que protagonizam toda a narrativa, outro elemento que possibilita ao leitor esta alocação histórica do tempo da narrativa, e inclusive está em evidência não somente neste texto de Wellington Brandão, mas em outras prosas de ficção da *Festa*, é o FORD, um veículo automotivo com produção iniciada no Brasil em 1919. Nesta narrativa o veículo FORD desempenha a função de conduzir o narrador-personagem entre a civilização e a cidade de Capivaras, é esta transição que se torna palco para uma ruptura física e interior simultaneamente, tendo em vista que, enquanto o seu corpo está em movimento, o seu espírito transita entre a angústia e a consolação:

[...] a paisagem pastoril, erma e languida como o homem que a formou. Os meus olhos se haviam entrado na contemplação de alongados chapadões, de invernadas enormes, onde, a espaços, uma ou outra árvore alteava os braços negros de crepúsculo, quebrando a mesmice rasteira do “gordura”. Nas clivisidades azulinas de outeiros longínquos, pequenas manchas claras que se moviam com lentura: os rebanhos. Ao meu espírito, amolentado pelo urbanismo e meu obcecado pela saudade dos que deixará, aqueles ermos infundiam uma estranha sensação e abandono um vago, um esquisito pressagio que a hora complicava...

O esbufamento crebro do automóvel parecia-me um ruído irrespeitoso, uma nota profana, insultuosa no profundo recolhimento daqueles rechans, e eu sentia, a medida que me arrastava a máquina, a inquietante impressão de que deixara atrás, sumidas para o sempre na distância, as consoladoras misérias da civilização barulhenta e luminosa que me criara...

Mas pude ganhar alento ante a aparição do casario no pendor da colina fronteira e verificar, consolado que a civilização tatibitava em Capivaras, na eletricidade, na relativa correção de alinhamento de algumas ruas riscadas no mais alto da cidade. (Brandão, 1928, p.10).

A razão para esta mudança está vinculada à profissão do narrador-personagem, que passa a exercer a função de promotor de justiça em Capivaras. Ainda que angustiado pela descontinuidade das suas vivências e costumes da metrópole, adapta-se com relativa facilidade à ambientação interiorana, conforme ele mesmo declara: “Se por um lado, o tumulto e o verniz das grandes cidades exerciam certa fascinação sobre o meu espírito, por outro influíam-no decisivas tendências, à vida do interior: inclinações hereditárias projetadas de remotos antepassados”. (Brandão, 1928, p.15). A rotina, a vida e a história das pessoas e dos acontecimentos da cidade justificam o seu interesse pela descrição minuciosa de cada um; descrever cada personagem é uma marca que aproxima não só o leitor dos personagens citados, mas que sinaliza o processo de aproximação contínua e aprofundada que o narrador-personagem vai construindo com os moradores e com a história da cidade, sendo um processo de identificação e apropriação daquele espaço.

Conforme já foi mencionado, é ao narrar a história política de uma cidade que colhe os frutos amargos de um sistema voltado ao benefício de poucos que o autor constrói a sua denúncia, transformando Capivaras em cenário representativo da história de um Brasil que, nos primeiros anos de república, ainda alimentava modelos políticos segregadores. Nesse sentido, compreende-se a descrição do bairro Pitangas dentro da ambientação ficcional de Wellington Brandão, que, dentro de um contexto de baixo desenvolvimento e injustiça social, não está situado apenas geograficamente à margem da cidade de Capivaras, mas socialmente, tendo em vista que, ao descrever este espaço de tensões entre uma comunidade periférica e a cidade, o autor expõe um contexto de não assistência e violência enfrentados pelos moradores deste local, que é visto como

[...] o bairro velho da cidade [...], presépio sujo de vadiagem e sexualismo, onde a viola gemia por horas mortas e o truque, a cachaça, o amor e a garrucha celebravam as epopeias mais arrepiantes de Capivaras. Ruas que se desurbanizavam em mataréus... casinholas mal rebocadas, de paredes recurvadas para fora, como grávidas de miséria. Numa ou noutra janela, ou nas soleiras de portinhas escuras, mulheres escabeladas, com um ar de quem se imbecilizou na indigência e na fecundidade, e crianças encardidas, mal postas nos caniços das pernas, a nos olharem com uns olhos de muito espanto. (Brandão, 1928, p. 10).

Esse posicionamento antagônico entre Capivaras e Pitangas manifesta-se não somente no imaginário coletivo, mas em fatos. A rivalidade bairrista culmina em um episódio trágico: o assassinato de um familiar do delegado, que, ao saber deste fatídico acontecimento “faz esta coisa épica: dá voz de prisão a Pitangas!” (Brandão, 1928, p. 16). Separados não apenas por

suas divergências sociais, os territórios inimigos são separados também por um limite físico: o córrego “Garrafão”, cuja travessia era necessária para quem desejasse estar do outro lado; contudo, apesar de todos estes entraves, Pitangas detinha uma “superioridade insuperável” (Brandão, 1928, p. 16), o cemitério municipal estava localizado em seu território. Assim, a morte torna-se o fator que coloca estes dois inimigos territoriais em comum condição na hora da morte, ficando ela, portanto, encarregada de sanar todas as discordâncias e disparidades sociais.

É inegável que todas essas problemáticas já compunham a essência da cidade de Capivaras, de modo que o autor evidencia, em diversos momentos, uma condição de imutabilidade em relação a tudo o que permeava o lugar, inclusive no tocante às autoridades locais; isso significa que se trata de um município onde as pessoas, tão condicionadas àquela realidade, já não chegam a esperar um cenário político distinto do que impera até então. Nesse padrão de autoritarismo que se estende desde a política até a polícia local, as autoridades que detinham tal poder agiam sob uma sensação de impunidade diante de seus crimes, pois imperava em Capivaras “[...] qualquer coisa inviolável, fora das leis que regiam os outros, ao sabor da vontade, do prestígio, dos cálculos e dos arranjos da família de Chico Pereira e Campos.” (Brandão, 1928, p. 16). É nesse contexto de arbitrariedade que a cidade segue sem investigação à morte de João da Mota, “vítima de um verdadeiro linchamento na Casa da Câmara por ocasião de um pleito disputadíssimo, que ficara celebre na história da cidade.” (Brandão, 1928, p. 16).

A influência do pai, o assassinado João da Mota, é determinante para a trajetória de Ascânio Mota, que, após ter vivido em São Paulo, retorna a Capivaras e firma-se na política local, alinhando-se aos fundamentos da oposição e tornando-se o seu maior representante. Na narrativa, os grupos políticos são nomeados, simbolicamente, de “jacarés” e “sapos”, grupos esses protagonistas de uma disputa política que, marcada por sangue, cadáveres e bichos, funciona como reflexo da formação política de muitos interiores brasileiros, fora da ficção, até hoje. A oposição ganhava espaço no município com o apoio do governo do Estado e apresentava como objetivos centrais: “1º) Acordar Capivaras, 2º) Pô-la de pé, 3º) Abrir-lhe os olhos, 4º) Fazê-la marchar, em arrancos épicos, para as alturas dos seus destinos excepcionais”. (Brandão, 1928, p. 21). Entretanto, de modo geral, esta tonalidade revolucionária não apenas desestabilizava as autoridades da situação, mas a população geral, habituada ao modelo vigente.

Foi após a demissão de Manoel do Pote, delegado vitalício do município, cuja patente foi cassada em decorrência da pressão exercida pelo delegado auxiliar vindo de Belo Horizonte, Pedro Borges, que exigia explicações sobre o papel da polícia no assassinato de João da Mota,

que se abriu um terreno fértil para a oposição. Essa demissão representava uma fragilidade para a confiança daquele que “[...] não conhecia limite à sua soberania” (Brandão, 1928, p. 16) e, mais amplamente, era a ruptura da certeza de impunidade sentida pelos poderosos locais. Amparados nesse cenário e sem perda de tempo, o narrador-personagem, agora tanto promotor de justiça quanto membro do grupo dos jacarés, juntamente com Ascânio Mota, lançaram o primeiro jornal oposicionista de Capivaras, o jornal *A evolução*. Assim, a voz da mídia passou a ser instrumentalizada como veículo de conscientização e mobilização política, cumprindo o primeiro objetivo do grupo dos jacarés: Acordar Capivaras. Para tal, a redação do jornal se propunha a escrever

[...] copiosos artigos sobre o que chamamos, como todo mundo, as primárias necessidades do município, notadamente sobre a estrada de ferro, que a inabilidade e o misonheísmo dos dominantes não soubera conquistar para o lugar, sobre a moralidade dos costumes administrativos; sobre a difusão intensiva do ensino primário, lembrando que ele, no sentir de um estadista insigne, da “nova corrente” era a “pedra de toque da nacionalidade”; sobre a rede de águas e esgotos primeira condição de salubridade e habitabilidade da urbe; sobre a redução dos impostos escorchantes que os “sapos” haviam inventado para uso dos desafetos; sobre o fomento agrícola; a revisão das obsoletas e risíveis posturas municipais; a questão do charque, do voto secreto... em suma: sobre todas as fecundas cogitações que eletrizavam os leitores de mensagens e proclamações da “gente nova” que sucedera a velha guarda do senador destronado. (Brandão, 1928, p. 22).

A mídia atua, portanto, enquanto meio de diálogo entre a oposição e o povo, tentando revolucionar o contexto político do município, marcado por uma política violenta e fraudulenta, isto é, o voto de cabresto, um mecanismo denunciado não somente na ficção, mas também reconhecido historicamente na política nacional. O narrador-personagem adota uma tonalidade denunciativa ao relatar problemáticas que transcendem o estado de Minas Gerais, refletindo um Brasil que caminhava para uma intensa luta política até a conquista do voto secreto, instituído no Brasil somente em 1932. Contudo, mesmo após 93 anos dessa conquista nacional, é recorrente a divulgação de fraudes em eleitorais, revelando que, embora o tempo avance, certas práticas persistem na política brasileira<sup>15</sup>.

Diante disso, a análise apresentada, bem como a trajetória de Wellington Brandão, demonstra que a postura denunciativa do autor e a descrição romântica do estado de Minas Gerais é algo que transpassa a sua vida pessoal e reverbera em sua escrita ficcional; dito de

---

<sup>15</sup> Gleisi cobra investigação sobre denúncia de compra de votos em mais de 80 municípios: <https://pt.org.br/gleisi-cobra-investigacao-sobre-denuncia-de-compra-de-votos-em-mais-de-80-municipios/>.

outro modo, a realidade social na qual ele está inserido revela-se na sua prosa como algo que está integrada nele. Ao pensarmos a integração entre Brandão e a arte que produz, a qual não apenas expressa a realidade de seu estado, mas também a conjuntura política do Brasil de sua época, percebemos uma aproximação significativa entre sua movimentação estética e os princípios defendidos por Tasso da Silveira no texto *A enxurrada*, publicado no número 4 da primeira fase da revista *Festa*. Nesse texto, Tasso afirma que o artista de *Festa* faz “[...] viver, pela arte, mais luminosa do que tudo, a realidade brasileira, porque ela é que está integrada em nós: em nosso instinto, em nossa inteligência, em nosso mundo moral” (Silveira, 1928, p. 6). Assim, a arte configura-se como uma simbiose entre o artista, o espaço que o circunda e a própria criação artística, concepção central do grupo *Festa*, refletida na escrita de Wellington Brandão.

## **2.2 BRÁSILIO ITIBERÊ: UMA VOZ QUE PENSA A ANGÚSTIA DO ARTISTA DE FESTA E REFLETE EM SUA ESCRITA ASPECTOS DE BRASILIDADE**

Figura 2: Brasília Itiberê



Fonte: Academia Brasileira de Música<sup>16</sup>

Brásilio Itiberê da Cunha Ferreira Luz consolida-se na revista *Festa* a partir da assinatura de “Brásilio Itiberê”, não somente por suas contribuições prosaicas ao Mensário, como os textos “Pau dos Ferros” (número 1), ““Seu” Jujuba, mascarado” (número 5), “Oh! os meninos...” (número 3), todos publicados na primeira fase, mas também ao ser reconhecido dentro do grupo enquanto um dos proprietários da revista. Natural da cidade de Curitiba, capital

---

<sup>16</sup> <https://abmusica.org.br/academicos/>.

do Paraná e, portanto, conterrâneo de Tasso da Silveira e Andrade Muricy, Brasília Itiberê nasceu no dia 17 de maio de 1896, tendo falecido aos 71 anos em dezembro de 1967 no Rio de Janeiro, após a sua consolidada carreira profissional no estado.

Mudando-se para o Rio de Janeiro para estudar engenharia civil e concluído os seus estudos, o autor pouco se dedicou à profissão. Influenciado principalmente pelo espaço familiar que o formou, bem como por Heitor Villa Lobos (1887- 1959) e Pixinguinha (1897-1973), Brasília Itiberê dedicou-se às artes, especialmente à literatura e à música. Herdeiro em nome e talento, o Brasília Itiberê da *Festa* era sobrinho do pianista Brasília Itiberê e de João Itiberê (1870-1953). O primeiro destacou-se como compositor da música *A sertaneja*, obra que o consagrou enquanto não somente um dos primeiros músicos eruditos a incorporar elementos do nacionalismo brasileiro e nuances folclóricos em suas composições, mas também lhe proporcionou o reconhecimento internacional, reflexo também da sua atuação como diplomata; estes espaços permitiram a ele, por exemplo, a promoção de “[...] uma reunião, onde o compositor conseguiu reunir em sua casa três grandes nomes do piano mundial: Gionani Sgambati, Franz Liszt e Anton Rubinstein”. (Pedro, 2019, p. 38). Já o João Itiberê foi poeta, crítico literário, jornalista e também compositor; alinhado ao simbolismo europeu, publicou, em francês, a obra *Preludes* (1890), e participou ativamente das primeiras reuniões da fundação da Academia Brasileira de Música.

Não surpreendentemente, o uso do mesmo nome pelos Brasíliaos gera certa confusão ao se tentar construir uma pequena biografia do autor, uma vez que as informações sobre ele são escassas. Em muitas buscas, somente o tio, Brasília Itiberê, aparece em estudos mais aprofundados, incluindo algumas dissertações que analisam o compositor e a sua obra. Essa dificuldade permeia algumas das biografias consultadas, sendo destacada também em um dos principais estudos sobre a revista *Festa*, a monografia de Neusa Pinsard Caccese, na qual, em entrevista a Andrade Muricy, ele esclarece a confusão de nomes observada ao longo do texto da pesquisadora:

Encontro na tão minudente e eficaz tese da professora Neusa Pinsard Caccese certa confusão entre os dois Brasília Itiberê. O autor de *A Serteneja*, primeira composição de brasileiro usando tema do nosso populário e buscando ambientação característica, foi Brasília Itiberê da Cunha, tio de Brasília Itiberê da Cunha Luz, também compositor, e nosso companheiro de grupo. (Muricy, 1971, p. 239).

O pioneirismo de Brasília Itiberê no uso de ritmos nacionais e elementos folclóricos na música erudita transpõe as barreiras de si e atravessa músicos posteriores a ele, entre eles

destacam-se Heitor Villa-Lobos, um dos nomes musicais mais significativos do Modernismo paulista, especialmente por incorporar aspectos da cultura popular em suas composições, e Brasília Itiberê II ou Brasília Itiberê Sobrinho, como passou a ser conhecido. Este último, além de elementos folclóricos em suas obras, atuou como professor de folclore no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, conforme indica a pequena biografia do autor disponibilizada pela Academia Brasileira de Música – ABM.

Passeando entre partituras e letras, observa-se que o autor proporcionou uma contribuição expressiva à arte, o que nos levou a localizar dentro deste espaço literário, para além dos contos publicados em *Festa*, uma obra de contos intitulada *Mangueira, Montmartre e outras favelas*, publicado em 1970, encontrada em alguns sebos digitais e no acervo da Universidade Federal do Paraná – UFPR, onde há apenas dois exemplares registrados. Já entre as suas contribuições musicais há as músicas: *Suíte Litúrgica Negra* (1939); *Trio n° 1* (1939); *Momento eufórico*; *Prelúdio vivaz*; *Introdução e alegre* (1945); *Duplo Quinteto* (1946); *O Cravo Tropical* (1944); *Invenção n° 1* (1934); *Poema* (1936); *Seis Estudos* (1936); *Ponteio para São João* (1938); *Cordão de Prata* (1939); *A Infinita Vigília* (1941); *Oração da Noite*; *O Canto Absoluto* (1947), cantata; *Estâncias*, poema coral; *Epigrama*; e *Xangô*. Algumas dessas composições podem ser encontradas no canal do *Youtube* do Instituto Piano Brasileiro sendo interpretadas por pianistas como André Pédico<sup>17</sup>, Arnaldo Estrella<sup>18</sup>, e Vânia Pimentel<sup>19</sup>.

Se comparadas à quantidade de partituras disponibilizadas e obras publicadas, é notório que a carreira de Brasília Itiberê é mais fecunda na música. Amigo próximo de Heitor Villa-Lobos e Pixinguinha, foi um dos pioneiros nos projetos da fundação da Academia Brasileira de Música, participando da segunda reunião que discutiria o Estatuto da Academia, realizada em 30 de junho no Clube Ginásio Português. Nela, estiveram presentes nomes como Andrade Muricy, presidente da reunião, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, João Itiberê da Cunha, Jayme Ovalle, Brasília Itiberê da Cunha Luz, Radamés Gnattali, Fructuoso Vianna, Eleazar de Carvalho e J. Octaviano, conforme está registrado no site oficial da ABM. Anos mais tarde, Brasília Itiberê da Cunha Ferreira Luz ocupou a cadeira número 9 da Academia Brasileira de Música, cujo fundador foi o pianista Paulino Chave, e teve como patrono o violoncelista Thomaz da Cunha Lima Cantuária.

---

<sup>17</sup> Conversa de Bach e Nazareth: [https://www.youtube.com/watch?v=JwI\\_HDR0pSM](https://www.youtube.com/watch?v=JwI_HDR0pSM;);

<sup>18</sup> Suíte Litúrgica Negra 3º mov. O protetor Exu: [https://www.youtube.com/watch?v=1a\\_J\\_49A-s](https://www.youtube.com/watch?v=1a_J_49A-s;);

<sup>19</sup> Toccata: <https://www.youtube.com/watch?v=KlTyOhCegiY>.

Apesar da riqueza da sua produção artística, o músico e escritor Brasília Itiberê II, assim como Wellington Brandão, o primeiro escritor estudado, é pouquíssimo estudado pela crítica. Pesquisas realizadas no Banco Digital de Teses e Dissertações – BDT – não localizaram nenhum trabalho dedicado às obras do autor. Ampliando as buscas no acervo digital da Universidade de São Paulo – USP, encontramos um resumo referente a uma dissertação pertencente ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, intitulada “Suíte Litúrgica Negra de Brasília Itiberê II: um estudo interpretativo”, publicado no acervo em 2011, entretanto essa dissertação não foi concluída e, conseqüentemente, não é possível encontrá-la. É certo, porém, que há menções ao autor em alguns artigos disponibilizados, no entanto são artigos com enfoque em outros autores e momentos da nossa música, a exemplo de um artigo que discute obras de Pixinguinha e Benedito Lacerda e apresentam um pensamento de Brasília Itiberê II publicado no *Correio da Manhã* em 1961.

Diante disso, ao montar as peças nem sempre harmônicas desse quebra-cabeça que é a composição da biografia de Brasília Itiberê II, é possível constatar que o autor trouxe para a literatura e para a música letras e notas que refletem a brasilidade do povo brasileiro dando vida, assim, ao que afirma Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1972: “Brasileiro é um povo esplendidamente musical. Nosso populário sonoro honra a nacionalidade.” (Andrade, 1972, p. 26), e foi expressando essa nacionalidade que o autor não somente deu continuidade ao legado do seu tio, mas também perpetuou sua própria contribuição dentro da história do Modernismo brasileiro.

### **2.3 PAU DOS FERROS (1927)**

O conto “Pau dos Ferros”, publicado no primeiro número da fase inicial da *Festa* em 1927, de autoria de Brasília Itiberê, apresenta um narrador-personagem que relata sua passagem pela cidade de Pau dos Ferros, localizada no interior de Minas Gerais. Sem nome ou qualquer descrição de si, o narrador inicia o seu relato a partir do seu percurso à cidade, sem deixar aparentes as motivações que o levaram até lá. No vagão do trem, além de alguns personagens secundários, ele conhece Bibiano, “um homem que não conheço, que fala sem parar um minuto” (Itiberê, 1927, p. 6) e com quem ele mantém, a contragosto, uma conversa, reconhecendo que “Não há nada mais imprudente do que a gente travar relações no trem de ferro” (Itiberê, 1927, p. 6).

Em meio aos encontros incômodos que acontecem no vagão do trem que percorria as estradas mineiras até Pau dos Ferros, o narrador-personagem finalmente chega à cidade, cuja

ambientação se constrói em torno do próprio trem, do Circo Bonifácio e do hotel onde se hospeda. Este último, ainda marcado pela atmosfera colonial que remete tanto ao passado histórico quanto à arquitetura mineira que perdura até hoje, é descrito como “[...] um vasto casarão colonial, todo de pedra, janelas pintadas de azul, e ao redor a varanda de madeira carcomida” (Itiberê, 1927, p. 6). Curiosamente, a presença de Bibiano, inicialmente apresentado como um completo desconhecido, se prolonga pelas páginas do conto em contextos cada vez mais íntimos, indo desde a convivência no mesmo hotel até conselhos amorosos. Bibiano está sempre presente.

É no âmbito desse contato inicial que o narrador dá início à exposição da história de Pau dos Ferros, afirmando que

A sua fundação é anterior ao ano da fumaça. Aquele ano terrível em que matas arderam, numa crepitação vulcânica, acoçando os índios, para a serras, do Anastácio e do Cateriangongo. “Certa vez, surgiram no povoado do Coruja três mulheres damas... Ninguém sabia de onde vinham. Dissolução. Sodoma. Então, o bom vigário, zelando pela pureza das almas, convoca a população. Violência invade o local do crime. Arrasta as ganhadeiras pelas ruas. E solta-as numa jangada, rio abaixo... – Fogo! Fogo! na casa do pecado!” (... O vigário não sabia que a providência divina também vela pelas pecadoras, as coitadinhas). (Itiberê, 1927, p. 6).

A partir do ato cristão paradoxal idealizado pelo vigário, a jangada percorreu rio abaixo até alcançar um rancho abandonado, outrora pertencente a bandeirantes, os quais “deram comida, agasalho às pobres criaturas, que eram lindas. E partiram ansiosos para voltar” (Itiberê, 1927, p. 6). Foi, então, a partir dessas mulheres, cuja origem permanecia desconhecida, que nasceu Pau dos Ferros “Graças ao pecado” (Itiberê, 1927, p. 6).

Bibiano, apresentado como caixeiro-viajante, chega à cidade com o propósito de reencontrar um velho amigo e companheiro de circo, Reco-Reco, palhaço do Circo Bonifácio que retornava a Pau dos Ferros. A partir dos elementos mencionados, percebe-se que o autor constrói uma rede de simbologias que representam o movimento e a transitoriedade: o trem, o circo, o caixeiro-viajante, o palhaço, bem como a própria simbiose entre a narrativa da fundação de Pau dos Ferros e a cultura viajante do circo, que ninguém sabe de onde vem, e que possui uma “natureza epifânica, oscilante entre a ausência e a presença. Seu espaço organiza-se não pelos lugares onde se fixa, mas pelos itinerários que percorre, ao longo de sua atividade ambulante.” (Duarte, 1993, p. 1).

Compreendemos que o jogo entre esses símbolos é reforçado por críticas referentes ao atraso da indústria local, que aparecem no corpo do texto em momentos como quando o

narrador afirma “O Brasil é muito grande... Mas não desenvolve muito...” (Itiberê, 1927, p. 6) e “esta terra precisa de uma carteira de indigente. As duas únicas indústrias são nas escolas e a venda de queijo...[...] Pau dos Ferros é um verdadeiro museu.” (Itiberê, 1927, p. 6), viabilizando a alocação do texto dentro de um tempo histórico específico e revelando a consciência do narrador-personagem acerca desse contexto; isso significa que estes elementos não só coadunam com os pressupostos da arte modernista, mas que eles refletem o processo industrial da época, espaços nos quais passa a existir uma busca incessante pelo avanço, pelo futuro e, conseqüentemente, promove uma ruptura com o passado.

É certo que, ao situar o circo Bonifácio em Minas Gerais, o autor estabelece uma conexão entre este estado e a arte circense, muito significativa a ele desde o século XIX por ter uma quantidade expressiva de passagem de companhias circenses no estado, ação reforçada nos municípios que instalavam ferrovias, o que facilitava o itinerário das companhias de modo mais rápido, conforme aponta a historiadora Regina Horta Duarte na tese intitulada *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX* (1993)<sup>20</sup>. Além disso, o circo consagra-se no imaginário popular como um espaço de ruptura com as suas tragédias pessoais e de encontro com o mistério e com a transcendência imanente da arte e que é reforçado por esse ambiente que, abraçado por uma lona, guarda a história de muitos corpos que abdicam das suas humanidades, e deixam de ser um corpo humano para tornar-se um corpo arte. O circo

[...] pode ser visto como um espaço de mediação cultural e, como tal, deve ser entendido como espaço simbólico (real e imaginário), por meio do qual se desenvolvem trocas, simbioses, bricolagens, hibridismos, enfim, circularidades culturais entre expressões culturais populares, eruditas e de massa, e entre manifestações culturais distintas [...]” (Rocha, 2010, p. 56).

O circo configura-se como o espaço em que o respeitável público se deixa encantar por espetáculos que ultrapassam os limites do humano e, sem saber “se após o salto mortal existe outra encarnação” (Chico Buarque; Edu Lobo, 1983), permite-se, mediado pela arte, vivenciar uma experiência simultaneamente mística e profana, marcada tanto pela transcendência quanto pela irreverência das performances e do riso. Essa dualidade proposta pelos autores também atravessa a prosa da primeira fase de *Festa*, manifestando-se em outros contos da obra.

Marcado pela diversidade de manifestações artísticas, o circo encontra no palhaço sua persona mais emblemática: é ele o único a deter a voz, incumbido da missão de provocar o riso no público, ainda que por trás da máscara sua realidade não corresponda ao tom risível de suas

---

<sup>20</sup> A tese foi publicada no formato de livro pela Fino traço Editora em 2018.

falas. É o que acontece com o palhaço Reco-Reco que, instantes após “morrer na coxia”, surge diante do narrador-personagem e de Bibiano, deixando no primeiro as impressões de que “Reco-Reco [...] é sujeito a crises de melancolia” [...] e de que se tratava de “um homem de 40 anos, com uma máscara aflitiva, uma boca amarga com dois sucos de sofrimento)”. (Itiberê, 1927, p. 7). E é exatamente nesse personagem, o palhaço Reco-Reco, que se concentram alguns dos debates mais significativos da narrativa. Consoante Luís Eduardo Santos de Oliveira Ramos,

[...] podemos considerar o palhaço atual como um herdeiro do riso carnavalesco, em figuras como o bufão ou bobo da corte [...] uma espécie de ser socialmente avesso, intencionalmente ou não. [...] O bufão percebe que suas “imperfeições” o colocam à margem da sociedade e é justamente esta condição, o perceber ser ridicularizado por ser marginal, que o concede liberdade para ridicularizar o que lhe é socialmente imposto como normal, ou seja, como ordem ou poder, em outras palavras, a competência adquirida pela consciência de sua posição o empodera para agir e falar ignorando e criticando as coerções sociais que o impelem, assim como à todos os indivíduos, a incorporar as regras “oficiais” pretensamente ligadas à perfeição do comportamento humano. (Ramos, 2016, p. 41).

Percebendo a marginalização da sua arte, o palhaço Reco-Reco personifica e reflete a arte brasileira em meio à ânsia modernista de construir uma arte nova, desvinculada do passado. Esse efeito é reforçado pela reincidência de palavras como “velho(a)”, “velhice” e “museu”, que evidenciam a angústia do palhaço diante do contexto artístico, para ele “a arte não dá nada neste país...” “[...] a arte no Brasil está em plena decadência...” “[...] A minha arte já não agrada mais... Estou velho!” (Itiberê, 1927, p. 7). Esse sentimento não somente o coloca em uma posição de contraste consigo mesmo, como também espelha a percepção do grupo de *Festa* frente aos ideais da arte modernista paulista, tendo em vista que ao buscar o futuro e a inovação, a arte perpetuada pela tradição – um dos resgates de *Festa* – é relativizada e considerada ultrapassada. Como observa Tristão de Athayde, para os primitivistas, “[...] o passado nada pode nos dar. Sem nada de intencional, pois não sabemos para onde vamos nem o futuro que nos convém. Fechemos, portanto, as nossas portas ao passado e ao futuro”. (Athayde, 1927, p. 6).

A tristeza e a angústia não estão postas somente em Reco-Reco, mas em todos os personagens circenses que são apresentados na narrativa, a exemplo da trapezista Coló que “[...] tem os olhos de pavor” e que “[...] olha assustada” (Itiberê, 1927, p. 7), e do domador de feras Miguelzão que, em uma conversa com o narrador-personagem, relata o sofrimento e desvalorização desta arte marginal:

“... Nenhum dia de descanso... caminhando sempre... a pé... a cavalo...os cargueiros carregando a lona e os mastaréus ... – Vida desgraçada! ... e as geadas e as chuvas ... Perto da Vaccaria, bateu um pé de vento e reduziu a lona a frangalhos ... Mão se aproveitou um pedaço de trapo e o mastaréu rachou pelo meio ... E a fome, meu amigo! Quantas vezes passamos fome no sertão ... Uma vez no Paraná, depois de 3 dias sem comer, encontramos um cargueiro de milho ... Devorou-se aquilo num instante. (Itiberê, 1927, p. 8).

Isso indica que os riscos enfrentados pelo circo estão além dos riscos inerentes a cada número. A arte circense é política e de resistência no enfrentamento tanto da insegurança artística quanto da insegurança econômica, agravadas pelo contexto geossocial da cultura itinerante do circo, que contribuiu para a sua marginalização.

Entre arte e crítica social, a narrativa introduz um romance entre o narrador-personagem e Coló, momento em que se realiza uma releitura da história de fundação de Pau dos Ferros, uma vez que Coló e o circo simbolizam, assim como os bandeirantes da narrativa original, algo que chega misteriosamente, sem se saiba a sua origem. Por isso, ao vê-la, o narrador-personagem afirma: “Senti dentro de mim um ímpeto bandeirante e uma sede de coisas misteriosas” (Itiberê, 1927, p. 8). Esse mistério não é algo que está circunscrito a esta personagem e ao circo, ele é estendido a Bibiano, o desconhecido que chegou de repente e acompanha constantemente o narrador, sussurrando em seus ouvidos segredos que permanecem ocultos ao leitor em toda a narrativa. Entre os mistérios expostos, o único desvendado é o último, tendo em vista que a permanência de Bibiano ao lado do narrador sugere, ao concluir a narrativa, que toda ela se desenrola a partir de um sonho.

Considerando o que foi apresentado, constata-se que a narrativa de Brasília Itiberê absorve e reflete os passos da arte modernista, ao mesmo tempo em que abre margem para a denúncia da desvalorização tanto da arte que antecede o Modernismo quanto da arte circense. Incorporando ainda à sua escrita elementos comuns à prosa ficcional da época e da própria revista tal qual o café, o leite e o FORD, os dois primeiros figuram como símbolos da política do café com leite, discutida no primeiro capítulo, enquanto o último pode ser caracterizado como signo de modernidade e progresso industrial, traduzindo a chegada de novos hábitos de consumo e a ascensão da cultura urbana que passava a transformar as paisagens sociais do país. Diante do exposto, constata-se que Itiberê constrói em sua prosa uma narrativa que, ao mesmo tempo em que sente os mistérios da arte, denuncia problemáticas sociais que permeavam o fazer artístico e a vida cultural da década de 1920.

## **2.4 “SEU” JUJUBA, MASCARADO (1927)**

No segundo conto selecionado, presente no número 5 da revista, publicado em 1927, Brasília Itiberê apresenta uma crítica ao capitalismo por meio de elementos típicos da cultura brasileira, como a música e o carnaval, expressões de uma brasilidade que perpassa toda a obra do autor. O texto se inicia com duas epígrafes, recurso utilizado enquanto guia interpretativo do que será desenvolvido na narrativa. Embora não dialoguem entre si, essas epígrafes antecipam diferentes perspectivas que se entrelaçam ao longo da história. A primeira delas remete a Francisco Manoel Barroso da Silva (1804-1897), o Almirante Barroso, descrito em sua biografia publicada no site oficial da Marinha do Brasil como “austero, objetivo e disciplinador”, características compartilhadas por alguns dos personagens do conto. As adjetivações presentes em sua biografia dialogam com a epígrafe selecionada pelo autor, isto é: “A nação espera que cada um cumpra o seu dever...”; em que o verbo “dever” orienta a ação dos dois protagonistas da história, o Doutor Belarmino e o senhor Júlio Conceição Lima, funcionários da repartição pública onde a narrativa é ambientada.

No que tange à segunda epígrafe, assim como a primeira, ela define bem o que será apresentado no texto, uma vez que é constituída pelo trecho da canção popular “coco da lagartixa”, que diz: “Eu vi uma lagartixa. Redondo Sinhá!...”, música composta pelo artista pernambucano Antônio Carlos Nóbrega, cantor e compositor que, posteriormente, em meados de 1972, ingressou no movimento armorial, movimento artístico que propunha uma brincadeira entre elementos eruditos e populares de modo a compor a sua arte, utilizando-se dessa mistura irreverente enquanto meio de fomento à arte e representação do povo nordestino. É certo que a menção a esta canção popular não é algo solto no texto, visto que todo ele é atravessado pela vivência do próprio Brasília Itiberê enquanto músico, e para tal, neste espaço da narrativa o autor cultua ritmos brasileiros, como o coco e choro, este primeiro muito representativo do nordeste do brasileiro e o segundo mais voltado ao Rio de Janeiro.

Diferentemente dos contos analisados até aqui, uma característica marcante em ““seu” jujuba, mascarado”, assim mesmo grafado em letras minúsculas, é o narrador personagem que conta com uma diferença significativa, pois não somente participa da narrativa, mas recebe um nome: Jojório Velasco, personagem que inicia o conto e direciona o leitor aos acontecimentos subsequentes. A narrativa começa em uma repartição pública, onde Jojório se dirige para solicitar um emprego ao Doutor Belarmino, possuindo somente “um cartão de apresentação para Belarmino. (Era de madame Petronilha Gouveia, amante do Sr. Ministro do Fomento). Um cartãozinho cheio de erros de ortografia – mas muito afetuoso. E tratando Belarmino por tu)”. (Itiberê, 1927, p. 6). De nada precisou, além do cartãozinho, para ser empossado como “Adido extranumerário de 5ª classe” da repartição. Embora grande parte da narrativa se desenrole nesse

espaço, a repartição não recebe um nome específico; o que temos é a descrição, feita pelo narrador-personagem, dos salões e da organização do ambiente.

Percorro alguns salões escuros que são fornalhas trepidantes. Tropeçando nas escarradeiras. Cortina de fumaça asfixiante. Silvo agudo de locomotivas. As maçanetas das portas como mãos amputadas, e as erosões das paredes lembravam moléstias incuráveis da pele. Crepuscular. Cheirando amônia. Um misto de bordel e catacumba cristã... Além das partes numa teoria estranha de inválidos ferroviários. Homens de muletas, com subscrições. Viúvas ferroviárias ... (Itiberê, 1927, p. 6).

De acordo com nossa interpretação, a descrição feita por Jojório remete à organização de órgãos de previdência social, uma vez que a referência aos trabalhadores do setor ferroviário evoca a necessidade de uma proteção previdenciária que surge na década de 20, mediada pelo crescimento industrial no Brasil, e a conseqüente necessidade de amparo aos trabalhadores, especialmente os trabalhadores ferroviários. Nesse contexto, entra em vigor a Lei Eloy Chagas, isto é, o Decreto Legislativo n.º 4.682, de 24 de janeiro de 1923, que, por meio das populares Caixas de Aposentadorias e Pensões – CAPs – não somente institui a assistência aos trabalhadores inativos do setor ferroviário, mas também inaugura os primeiros passos para a formação de uma previdência social no país. Atribuir a repartição do conto esse viés histórico, sustentado por indícios presentes no próprio texto, permite situar a narrativa de Brasília Itiberê nesse período, posição que será reforçada por elementos que serão discutidos mais adiante.

Adentrando a história, o narrador-personagem apresenta-se enquanto alguém maleável e adaptável, sendo a partir dessa consciência de si que ele começa a estabelecer vínculos dentro da repartição, nutrindo maior afinidade, inicialmente, com o “seu Jujuba”, personagem que lhe ensina toda a função do serviço. Apesar de ser o funcionário mais antigo, seu Jujuba “Há 20 anos que é o primeiro a assinar ponto naquela repartição! E não é dizer que obrigado... É apenas uma noção prazenteira do dever, enraizada até a medula”. (Itiberê, 1927, p. 6). Entre assuntos profissionais e pessoais compartilhados durante as atividades laborais, acontece fora da repartição um evento que não só transforma a vida do senhor Jujuba, como marca uma certa ruptura dentro da narrativa: o baile do “Flor de myosolis”. É nesse cenário que “seu Jujuba” avista Teteia cantando a canção popular descrita na epígrafe, acompanhada por alguém que tocava ao violão um choro. Teteia surge, assim, como musa não apenas do fascínio de “seu Jujuba”, mas de outros tantos personagens ao longo da história.

Ficou fascinado. E perguntou logo. – Oh! rapaz! Quem é essa morena? – Essa zinha mora em Dona Clara... Chama Teteia... Dizem que... (aí detalhes,

disque-disque etc.). – Mas, meu filho! Que graça... Que flor de mulatismo! Que expressão serena de força nos maxilares, e nas maçãs salientes... Que sensualidade louca! Teteia era o fruto brasileiro, desabrochado em estufa, sob a carícia do sol tropical. Teteia era seiva, suco, mel silvestre, manga, sereia... tudo isso numa mistura alucinante... E a seda jambo da pele; e o coleio das ancas; e a timidez e a insolência dos seios... e os olhos de fogo negro; e o sorriso criou-o, e uma penugem de veludo, no cantinho da boca ... e ... – Nossa Senhora! (Itiberê, 1927, p. 6-7).

Apesar de declarar-se fascinado pela beleza de Teteia, toda a descrição que “seu Jujuba” constrói da personagem é composta por caracteres que entendemos hoje enquanto meios de objetificação desse corpo feminino; isso significa que, ainda que a tonalidade do discurso seja elogiosa, ela denuncia a visão masculina de culto ao corpo e a redução do feminino a elementos físicos que o sexualizam. Essa noção manifesta-se no conto não apenas ao longo da narrativa, mas já desde a epígrafe, que recorre à música “Coco da lagartixa”. Por meio de metáforas construídas a partir do substantivo “lagartixa”, a canção evoca episódios relacionados à figura feminina em diferentes contextos, mobilizando um imaginário social marcado pela misoginia e pela objetificação do feminino. É necessário observar ainda que o corpo descrito não é somente o corpo de uma mulher, é o corpo de uma mulher negra, historicamente sexualizado e, conseqüentemente, violentado. Segundo afirma Arima de Andrade Santana na dissertação *Caminhos para a despersonificação: uma iconografia de mulheres negras*, “as mulheres negras têm esse lugar de objetificação acentuado também pelo racismo e pelo capital simbólico atrelado à cor de sua pele” (Santana, 2022, p. 30), problemática essa que não fica circunscrita ao século passado, mas que perpassa os dias atuais nos mais diferentes contextos, a exemplo de comerciais de cervejas, fomentados pela mídia, e pelo símbolo do carnaval na Globo – emissora de TV –, a globeleza, uma mulher negra seminua que se apresenta sambando na TV aberta, contribuindo, conseqüentemente, para a manutenção de um padrão de objetificação desses corpos e de enquadramento destes enquanto representativos de um conceito de brasilidade.

Entendemos, porém, que apesar do texto ter sido escrito em um determinado tempo histórico e político, o detalhamento da imagem de Teteia causa, inevitavelmente, um certo desconforto; contudo, é preciso considerar que a análise está sendo feita a partir de um texto escrito em meados da década de 20 e que ele expõe caracteres que não particularizam a narratividade do autor, mas que o colocam em um espaço discursivo comum à sua época, uma vez que é mais recorrente a descrição do feminino por escritores homens do século passado seguindo uma visão machista e de objetificação do que o contrário disso. O problema em relação aos fatos narrados no texto não está relacionado ao que um homem do século XX expôs

em sua literatura e o que, conseqüentemente, dado o tempo passado, superamos enquanto sociedade, mas o que escolhemos manter.

Entre brasilidades, afetos e críticas sociais, a narrativa constrói um romance entre Seu Jujuba e Teteia, cujo início se revela inusitado. “Apesar de ter ascendido profissionalmente e dedicar-se inteiramente ao trabalho, Seu Jujuba, em meio ao ponto alto da sua paixão, anseia escrever uma declaração à Teteia, mas não se sente capaz para relatar à personagem os seus afetos; tanto tempo se dedicou à vida profissional que não aprendeu a construir e demonstrar os seus afetos. Diante desse desconforto, ele delega a tarefa de escrever uma declaração a Jojório, o narrador-personagem, justificando sua escolha com o seguinte argumento:

– Escute, aqui ... Seu Jojório. Vosmecê que está mais prático ... Não acha melhor fazer a declaração por escrito? Ora, francamente... para essa coisa de mulheres, eu sou um bocó. Não sou apologista da epístola amorosa... As únicas cartas de amor que escrevi são deploráveis! Nunca soube mesmo dizer coisas bonitas para elas. (Itiberê, 1927, p. 7)

Jojório conhecia as travessias dos afetos e nutria um particular interesse por um livro intitulado *Secretário Completo dos Amantes*, atribuído à “Dona Regina Tavares”; a obra era destinada “aos que sentiram no coração os arroubos do Divino Amor...” (Brasília Itiberê, 1927, p. 7). Apesar de aceitar a tarefa da escrita da carta e de ler alguns versos para o próprio seu Jujuba, Jojório escreve a Teteia, mas em seu próprio nome:

Dona Teteia, baseado na muita simpatia que me inspirou a gentil donzela que teve o poder de subjugar o meu coração, queria ter uma pena de ouro para patentear a essa donzela, para com as avezinhas implumes e belas... O adorável cupido feriu-me com as suas setas... Quando decorria a festa deslumbrante, numa alegria esfuziante, própria da ocasião... Sim, amo-a. Amo-a loucamente. Rasgue esse céu! Mostre-me o céu ou o inferno, e eu me curvarei ao destino... Mas sempre amando-a! Do seu fiel admirador – Júlio da Conceição. (Itiberê, 1927, p. 7).

A partir da citação destacada, percebe-se que mais uma característica da prosa de Itiberê é o léxico de caráter significativamente romântico, evidenciado na utilização de expressões como: gentil donzela e avezinhas implumes e belas. Nota-se, assim, que sua prosa de ficção preserva os tons característicos do século anterior, de clara inspiração romântica, aspecto que merece ser ressaltado, pois constitui uma marca forte não apenas de sua escrita, mas também de outros prosadores ligados à *Festa*, como Henrique Abílio em “A balada em mi menor”, uma vez que ambos evocam elementos como a subjetividade, o sentimentalismo e o lirismo.

No desenrolar da narrativa, Jójório não é o único a demonstrar interesse por Teteia; ao contrário, soma-se a ele o Doutor Belarmino, chefe de “seu Jujuba” na repartição. Brasília Itiberê, ao narrar a história de Júlio da Conceição e de seu drama afetivo e laboral, abre um espaço para introduzir ao leitor uma digressão biográfica que expõe aspectos centrais da trajetória de Belarmino, cuja descrição o define enquanto um homem dotado de “três qualidades que impelem os homens para a glória – a ambição, a inconsciência e a fome” (Itiberê, 1927, p. 7). Vindo da cidade do Crato, no interior do Ceará, o Doutor Belarmino estudou Direito na cidade de Recife, financiado pelo governo, mas, como ironiza o narrador, “estudava muito pouco porque para vencer na vida é preciso a gente não se cansar com coisas inúteis. O essencial é o título de bacharel” (Itiberê, 1927, p. 7). Além da sua carreira jurídica, Belarmino dedicava-se à música e à poesia, tendo publicado um “volume de sonetos comemorando as grandes datas nacionais, e fazendo o elogio fúnebre de alguns vultos eminentes. (Itiberê, 1927, p. 7).

Em linhas gerais, o texto de Brasília Itiberê apresenta ao leitor a história de personagens demasiadamente envolvidos com os seus trabalhos, de um lado o Doutor Belarmino, do outro lado o senhor Jujuba, que harmonizam como ponto de contato em suas histórias, não somente no espaço no qual trabalham; ambos contam a história de uma infância difícil. Tendo o Doutor Belarmino ascendido socialmente através do acesso ao ensino superior mediado pelo governo, e Seu Jujuba crescido em um contexto comunitário de não assistência pública que é o morro do Mangueira, local descrito por ele da seguinte maneira: “O Mangueira. Morro a pique. Casas seccionadas exibindo o ventre pútrido. Casas em equilíbrio instável sobre o flanco do morro. Formigueiro humano. Soalheira branca. Pendura-saia. Latas d’água na cabeça, ascendendo o morro em monômio.” (Itiberê, 1927, p. 7). Para além dessas diferenças estruturais, que refletem desigualdades sociais evidentes, ambos os personagens partilham afetos e nutrem desejos pela mesma mulher.

Narrado de modo não cronológico, com saltos e digressões – recurso marcadamente impressionista e característico tanto da prosa de *Festa* quanto da geração de 30 –, o conto constrói uma narrativa fragmentada; essa característica confere ao texto uma atmosfera subjetiva e descontínua, onde o tempo vivido adquire maior relevância do que a linearidade dos fatos, um exemplo disso é o adendo que insere a história de Belarmino no enredo principal. À vista disso o conto abre espaço para recursos estéticos no corpo do texto que o particularizam entre os contos analisados: um giroscópio, utilizado como metáfora para o fluxo de pensamento de Seu Jujuba; uma tábua de preços de armazém; e excertos de músicas, como a canção citada

no início desta análise e a música “Pinião<sup>21</sup>”, composição de Augusto Calheiros e Luperce Miranda, artistas nordestinos que compunham o grupo Turunas da Mauricéia, grupo que tocava alguns ritmos nordestinos como: “cocos, emboladas, trizadas, baiões, martelos, entre outros”, conforme aponta Monaquelly Carmo de Jesus. Assim, embora a narrativa seja atravessada por diferentes ritmos da musicalidade brasileira, é o choro e o coco que assumem protagonismo no enredo, dialogando com a própria trajetória artística de Brasília Itiberê, cuja produção musical se entrelaça à sua criação literária e contribui de modo significativo para a consolidação de uma arte marcada pela brasilidade.

A última ambientação da narrativa ocorre em uma festa de carnaval, reconhecida como a maior manifestação popular brasileira, reafirmando, assim, a centralidade da brasilidade na obra de Itiberê, perceptível também nas divindades suscitadas, nos ritmos destacados e nos próprios nomes dos personagens: Juju, Jojório, Teteia – nomes que refletem não somente marcas da oralidade, mas que compõem o arcabouço de uma identidade cultural brasileira. É nesse cenário que se desenha um episódio decisivo envolvendo “seu” Jujuba: embora a cidade estivesse tomada pela celebração, com blocos nas ruas e foliões em festa, o personagem opta por não se integrar ao clima carnavalesco. Motivado pelo recebimento de um ofício que lhe comunicava uma promoção, decide dirigir-se à repartição para assumir imediatamente o novo posto, deslocando-se do espaço de celebração coletiva para o ambiente burocrático que simboliza sua vida de devoção ao trabalho:

É... eu tenho que ir... O serviço é urgente ... O serviço ... (Quero uma prova!)  
... Nou, sim... Não posso me negar ... é para promoção ... – Mas você não come? Está doente? – é ... um pouco ... enxaqueca! Tive uma tontura ... (Quero uma prova!) ... Deitando passa ... Me dá água ... Vou amanhã, que é carnaval ... É pra não perder o ponto... (Itiberê, 1927, p. 8).

No caminho até o trabalho, um acidente trágico acontece: seu Jujuba é atropelado e, em meio à agonia de uma quase morte, recorda-se da necessidade de assinar o ponto na repartição, o que o faz melhorar repentinamente. Esse episódio ilustra com contundência um dos aspectos centrais da narrativa que é a denúncia feita por Brasília Itiberê ao sistema capitalista, materializada, sobretudo, nos personagens do Doutor Belarmino e o seu Jujuba, tendo este último “Vinte e tantos anos de repartição, sem ter faltado um dia, sem um ponto cortado, sem uma advertência, sem uma mancha [...] a vida de Jujuba era regular como um cronômetro

---

<sup>21</sup> Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=huaBMt0mJWo>

suíço... Levantar às 6 horas, almoçar às 8, tomar o trem às 9 na estação do Mangureira” (Itiberê, 1927, p. 8). Essa crítica torna-se ainda mais incisiva pela reincidência lexical de termos como “emprego”, “serviço”, “ofício”, “fortuna”, “ambição”, bem como dos verbos “dever” e “trabalhar”, todos reiterados ao longo da narrativa, além da ênfase na expressão “assinar o ponto”. Soma-se a isso a presença recorrente da palavra “ferroviários”, trabalhadores apontados enquanto heróis pelo autor. Assim, entendendo as ferrovias enquanto um símbolo marcante do capitalismo, o autor faz um paralelo não somente contra esse sistema, mas também a um modelo de trabalho com rotina exaustiva em um setor específico que são as ferrovias.

À vista do que foi exposto, constata-se que neste espaço narrativo não linear, Brasília Itiberê projeta em seus personagens caracteres e contextos musicais que lhe são próprios, evocando não só os ritmos com os quais têm afinidade, como o choro e o coco, de acordo com o que já mencionamos, mas também abre espaço para citar danças como a polka e a capoeira, além da menção a orixás como Ogum e Xangô, todos eles elementos que, ao mesmo tempo, remetem à cultura nordestina e se consolidam como marcas expressivas da cultura popular brasileira. Como aponta Miranda Neto, “Brasília falava de música e folclore e poesia popular”. (Neto, 1970, p. 1), características essas que não se explicam apenas pelo contato do autor com esses universos, mas também pela sua atuação como professor de Folclore na antiga Universidade do Distrito Federal, cargo que assumiu por indicação do romancista Cornélio Penna, conforme registra a biografia póstuma escrita por Miranda Neto na obra *Mangureira, Montmartre e outras favelas* publicada pela Livraria São José em 1970. Assim, torna-se evidente que essas nuances não apenas perpassam a sua produção literária, mas também constituem as partituras que compôs, configurando uma trajetória artística na qual a literatura e a música se entrelaçam sob o signo da cultura popular.

### **3. A PROSA DE *FESTA EM ASCENSÃO* NA OBRA DE HENRIQUE ABÍLIO DA CUNHA: CONCEPÇÕES DE ARTE E A SACRALIDADE DO SACRIFÍCIO NA BUSCA PELO ABSOLUTO**

Figura 3: Henrique Abílio



Fonte: *Revista de Letras e Artes*, 1948<sup>22</sup>

Para Henrique Abílio, no texto “A modernidade universalista da arte”, “A arte é uma ascensão em profundidade. E tende assim a acompanhar a vida, descobrindo-lhe a própria essência no significado íntimo da realidade objetiva.” (Abílio, 1927, p. 4). Nessa perspectiva, ao buscar a essência da obra de arte, como observa Mário Camarinha em “Tempo de Festa”, publicado na edição fac-símile da revista *Festa*, ao “deslocar o interesse da crítica para o núcleo da obra de arte”, Abílio aproxima-se dos ideais metafísicos dos idealizadores da corrente espiritualista/totalista, Tasso da Silveira e Andrade Muricy. Ao unir-se a eles na construção do projeto doutrinário que orientaria o *Mensário* e os rumos da arte modernista por ele defendida, Henrique Abílio consolida-se, entre os prosadores de ficção, como aquele que mais se dedicou à formulação da doutrina e ao fomento da arte universalista, tendo publicado textos referenciais como: “A modernidade universalista da arte” e “Objetivação integral (ensaio sobre o egoísmo estético)”, na primeira fase, e “O sentido puro da crítica”, na segunda fase.

É certo, ainda, que, tendo Tasso da Silveira enquanto um dos seus principais líderes, Henrique Abílio partilhava com o grupo não somente a influência literária, mas também o ideário da fé, uma vez que, à semelhança dos dois nomes supramencionados e de diversos outros colaboradores do *Mensário*, havia passado por uma conversão ao catolicismo. Experiência essa que reflete em sua produção crítica sobre a arte, como se pode observar no seguinte registro:

[...] a manifestação estética não era um produto do mundo objetivo visto através da emoção criadora, mas o próprio mundo objetivo em sua essência divina, revelado aos homens pelo artista. Herdava, deste modo, a concepção metafísica de arte, vinda do Simbolismo, segundo a qual toda arte é uma

---

<sup>22</sup> <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=114774&pagfis=1006>.

espécie de manifestação da qual beleza divina, pulsando na substância íntima de todos os seres e de todas as coisas. (Camarinha, 1980, p. 19).

Nascido em Belém do Pará em 2 de janeiro de 1893 e falecido no Rio de Janeiro, em 19 de janeiro de 1932, aos 39 anos, vítima de tuberculose, Henrique Abílio da Cunha teve uma trajetória inicial marcada por condições materiais favoráveis, tendo realizado parte de sua formação educacional na Inglaterra e na Suíça. Contudo, esse privilégio econômico não se estendeu por toda a sua vida. Conforme registra uma breve biografia publicada no número 85 da *Revista Letras e Artes* (1948), disponível em versão digitalizada no acervo da Biblioteca Nacional, o autor “vinha liquidar os restos dos seus bens hereditários em violenta aventura passional” (Muricy, 1948, p. 14). Ademais, mesmo após a perda de seus bens, manteve hábitos e padrões de vida compatíveis com o conforto anteriormente usufruído, sobretudo no que tange ao vestuário e a determinadas práticas cotidianas, circunstância que, consoante a mesma fonte, acabou por lhe acarretar dificuldades no exercício das funções profissionais.

Apesar desta problemática, Abílio muito se aproveitou da herança intelectual que lhe restou, isto é, as diferentes línguas que aprendeu, e a sua formação em Direito e Jornalismo. Como escritor, destacou-se sobretudo na revista *Festa*, periódico no qual, além de ser reconhecido em documentos como um de seus fundadores, exerceu a função de secretário, “função que desincumbia com zelo e minúcia” (Andrade Muricy, 1948, p. 14). Nesse espaço, publicou não somente os textos já mencionados, mas também “A realidade brasileira” (ensaio), “Vozes Argentinas” (ensaio), “A balada veloz” (conto), “Selvagens e fósseis” (ensaio), “Ceci – divagações sobre o afeto de Ceci e Peri” (Prosa poética), “A hora fulva”, “A balada tropical” (conto), “A balada em mi menor” (Conto), e “O pântano” (poesia). Para além da *Festa*, colaborou ainda com a editora *Anuário do Brasil*, por intermédio do próprio Tasso da Silveira.

No âmbito de suas influências literárias, além de Tasso da Silveira, Henrique Abílio “lia Kant com aplicação terrível. À “Crítica da razão pura” seguiram-se novas leituras de Santo Tomás, de Garrigou-Lagrange. Apaixonou-se por Berdiaev, mas sobretudo pelo enigmático René Guénon”. (Andrade Muricy, 1948, p. 14). No que concerne ao grupo *Festa*, as referências de Henrique Abílio não se restringiam a Tasso da Silveira, uma vez que Andrade Muricy também exerceu influência decisiva em sua concepção crítica da arte. Este último foi-lhe apresentado pelo escritor e crítico sergipano Jackson Figueiredo, em um encontro na Livraria Católica, localizada na rua Rodrigo Silva, n.º 7. Jackson, que compartilhava da mesma fé do grupo, não chegou a publicar no *Mensário*, mas sua presença intelectual se fez sentir. O contato de Henrique Abílio com Jackson Figueiredo ocorreu por meio do ensaísta e político Hamilton

Nogueira, que contribuiu com a *Festa* através do ensaio “O filósofo e a sombra”, publicado no número 2 da primeira fase. A motivação para essa apresentação inicial aconteceu em virtude de um artigo publicado por Henrique Abílio sobre Jackson Figueiredo.

Embora tenha contribuído significativamente com a literatura e principalmente com a nova crítica literária, o autor em questão foi esquecido pela crítica, não constando, assim como os outros escritores estudados até aqui, artigos, dissertações ou teses que se dediquem aos seus escritos; todavia, o que torna o acesso a Henrique Abílio ainda mais difícil, se comparado aos anteriores, é que não há, até o momento dessa dissertação, a indicação de dados biográficos sobre ele na sua obra *Crítica Pura*, em navegadores eletrônicos como o Google em buscas simples e, em última instância, é um nome não localizado em algumas plataformas de inteligência artificial.<sup>23</sup> Para a construção deste fragmento, localizamos a pequena biografia mencionada, que destaca um projeto interno da revista voltado a trazer à tona informações biográficas de autores falecidos e desconhecidos ou pouco conhecidos; isto significa que, assim como aponta Tasso da Silveira no prefácio da *Crítica Pura* seguida de *O Erro Objetivo do Primitivismo*, publicada postumamente entre 1938 e 1940<sup>24</sup> pela editora Panorama, Henrique Abílio foi inegavelmente um precursor – ignorado, mas genuíno – da análise em profundidade da expressão e do sentido da obra de arte.

Assim, por mais significativa que a obra de Henrique Abílio para a crítica da arte e para a preservação do seu pensamento, tendo sido considerada por Andrade Muricy enquanto “uma experiência sem precedentes às nossas letras brasileiras” (Andrade Muricy, 1948, p. 14) e abordando elementos que vão em direção à Psicanálise, Psicologia geral e da Linguística, a obra não foi muito difundida, chegando a afirmar Andrade Muricy que a sua verdadeira significação não escapou, em sua totalidade, daqueles que a receberam. Ele destaca ainda que uma das possibilidades para o insucesso do escrito está relacionado ao fato de que Henrique Abílio constrói a sua crítica utilizando como ponte interpretativa a obra *Festa inquieta*, de autoria do próprio Andrade Muricy, mas não destaca explicações para ter chegado a essa conclusão.

---

<sup>23</sup> Ao pesquisar sobre Henrique Abílio encontramos uma nota de rodapé sobre a Revista de Cultura do Pará indicando a existência de um estudo sobre o autor, cujo título seria: “Henrique Abílio: ideário crítico”, de Sônia Brayner, entretanto fazendo pesquisas e buscando também no site da CENTUR, responsável pelas revistas do Pará, não conseguimos localizar esse material, decidimos deixar no texto o resultado das pesquisas que fizemos.

<sup>24</sup> Constatamos uma pequena divergência quanto à data mencionada. Na biografia anteriormente citada, refere-se o ano de 1940; entretanto, em *Introdução ao estudo da nova crítica no Brasil* (1965), publicada pela Livraria Acadêmica, Leodegário de A. Azevedo Filho indica o ano de 1938. Optamos, portanto, por registrar a informação desta maneira.

Enquanto Mário Camarinha aponta o temperamento avesso do autor à publicidade enquanto uma possível justificativa.

Entretanto, mesmo diante do seu baixo reconhecimento, Leodegário de A. Azevedo Filho, um dos maiores críticos da *Festa* e o responsável por escrever o texto de apresentação no fac-símile, reconhece, em *Introdução ao estudo da nova crítica no Brasil* (1965), Henrique Abílio como um dos pioneiros da crítica moderna, abrindo margem a discussões no âmbito da arte e reconhecendo-a enquanto espaço de valorização em si mesma, objetivo central da *Crítica Pura*. É certo que “deslocando o interesse da crítica para o núcleo da obra de arte, nem por isso deixava de apelar para motivos de ordem transcendente ou metafísica na explicação dos fenômenos artísticos”. (Camarinha, 1980, p. 19).

Posto isto, levando em consideração a singularidade das contribuições de Henrique Abílio para o grupo de *Festa*, dedicamo-nos à análise de duas das suas prosas de ficção publicadas na *Mensário de pensamento e arte*: “A balada veloz” e “A balada em mi menor”, respectivamente, textos nos quais são evidenciadas as inclinações místicas e metafísicas do autor refletidas a partir das narrativas e dos personagens que as compõem.

### 3.1 “A BALADA VELOZ” (1927)

A escrita de Henrique Abílio perpassa intensamente as páginas da primeira fase da *Festa*, contribuindo, sobretudo, para a consolidação da doutrina que orientava o grupo. Para a nossa primeira análise, escolhemos o conto “A balada veloz”, publicado no segundo número da primeira fase, em 1927. Nesse texto, permeado por nuances simbolistas, o autor emprega uma linguagem poética para apresentar o processo criativo de uma mulher com uma beleza incomparável – reproduzindo um padrão de olhar para o feminino já observado nos textos analisados anteriormente –, abordando, ao longo desse processo criativo, questões centrais à concepção criativa do movimento modernista. Além disso, constrói críticas à conjuntura política da época e ao Parnasianismo, conforme será observado.

Inicialmente, é pertinente observar que o título do conto selecionado carrega múltiplos significados, uma vez que a universalidade do gênero balada, segundo Massaud Moisés

[...] permite considerá-la uma das mais primitivas manifestações poéticas. [...] Cantar de feição narrativa, girava ao redor de um único episódio, de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural. Na verdade, trata-se de forma literária mista, pois reúne elementos da poesia dramática e lírica bem como de narrativa. (Moisés, 1928, p. 49).

Maiormente ligado à poesia, o gênero balada expressa, seja na prosa ou na poesia, uma estética narrativa marcada por elementos poéticos, românticos e misteriosos. Nos textos de Henrique Abílio que serão analisados, o fantástico, o romântico, o mistério e a linguagem poética ganham espaço entre as curvaturas do texto. Considerando o conceito atribuído à balada e relacionando-a ao adjetivo “veloz” que a acompanha, o leitor passa a antever, até certo ponto, o desenvolvimento da história. Essa percepção se consolida a partir do contato com as efemeridades que permeiam toda a narrativa, reforçadas pelos elementos associados à velocidade, especialmente os que são enfatizados pela corrente primitivista, e manifesta-se tanto no processo criativo do narrador-personagem, quanto na ambientação do texto, cujo espaço, recorrente nos contos analisados até aqui, é representado por um trem.

Cumprе ressaltar que, para além da ambientação física – o trem – nos chama a atenção o fato de que, embora se trate de uma viagem, diferentemente dos contos analisados até aqui, não há indicações precisas sobre o destino do narrador-personagem. O único apontamento nesse sentido refere-se à direção de um beijo cândido que, com igual ânsia, o espera. Além desse espaço físico, identifica-se também um espaço onírico, configurando um outro plano para o desenvolvimento da narrativa. É nesse espaço imaterial que a voz narrativa se perde em sonhos, após tentativas frustradas de ler o jornal enquanto percorre os trilhos da viagem, considerando que,

Diante de algumas horas de caminho de ferro eu sou perfeitamente capaz de ler um jornal. Mas no mesmo momento em que o abri, a política escancarou uma face tão repulsiva e hedionda, que o arremessei com ódio pela janela. E abri outro. E menos feliz ainda. Recuei intelectualmente o fantasma que a literatura fazia saracotear aos meus olhos aturdidos – desarticulado, ébrio, falsificado e espúrio de fazer dó. Olhei desconfiado para o meu terceiro jornal e fui direto aos anúncios de cinema. (Abílio, 1927, p. 11).

É certo que, conforme já destacamos aqui, a conjuntura política da década de 20 no Brasil e no mundo era de tensão, considerando o recente término da Primeira Guerra Mundial e as transformações nacionais que apontavam para o declínio da Primeira República e do autorismo intrínseco a este modelo governamental. O narrador, que permanece sem nome ao longo do texto, demonstra consciência desse contexto histórico e político, assim como contrariedade em engajar-se em discussões relacionadas à política vigente. Somado a isso, a citação destacada marca um ponto crucial para a narrativa: exatamente após a leitura do jornal, nos anúncios de cinema, adentramos definitivamente na história, momento em que, em

referência às atrizes Laura La Plante, Greta Nissen e Madge Bellamy, o narrador-personagem comenta, em notas eróticas:

E acheguei-me consolado ao banco hostil, exatamente como se aquelas três estranhas flores da minha volúpia estivessem ali, tais como as tenho visto em horas de abandono; em camisinha de seda, seminuas e gloriosas, transidas de medo cênico ante o olhar irreverente do vilão. E creio que as possuí a todas três, totalizadas e diluídas na mesma essência lúbrica e inebriante e as sorvi por todos os meus sentidos desacorrentados, através da pura eficiência cerebral da minha arte. Com aquele vinho macio, de um sonoro perfume ondulante, deixei-me ficar embriagado, filtrando através da minha turbilhonante lascívia, os mil ruídos diversos do wagon que se enchia. (Abílio, 1927, p. 11).

A perspectiva erótica direcionada ao feminino, demonstrada no excerto acima, não está circunscrita a este momento do conto, muito pelo contrário, a construção da narrativa ocorre em um plano no qual todo o desejo da voz narrativa ganha vida nesse espaço intangível. É essencial chamar a atenção para o fato de que, uma vez que as qualidades atribuídas às simbologias de beleza, representadas por mulheres, dão vida a este conceito, são direcionadas ao corpo e às suas curvaturas, revelando um olhar que objetifica estes corpos, corpos estes que não podem representar nada além de beleza. É uma constituição de um feminino emudecido e incapaz de pensar. Nas palavras do texto, “uma mulher pensando! Absurdo! Apaguei-lhe a ruga e ela cessou de pensar e era assim muito mais bela. Deixando de pensar começou naturalmente a sentir” (Abílio, 1927, p. 12). Isso indica que, antes mesmo das tessituras textuais do conto representarem um artista atribuindo tons e texturas em sua liberdade poética, a narrativa denuncia o poder masculino estrutural refletido na transfiguração de um corpo feminino, refletindo e corroborando para a ratificação de um padrão social violento e misógino<sup>25</sup>, ainda que estas discussões se materializem em um lugar ficcional e poético.

É através disso, portanto, que entre as distintas companhias que partilham com o narrador-personagem o seu vagão e os barulhos provenientes do trem, que de modo recorrente o resgata das suas divagações, ele aponta que “vinda não sei de onde, provavelmente da minha

---

<sup>25</sup> Esta menção segue o padrão das que outrora perpassaram as páginas destas análises. Isso significa que, assim como os demais autores analisados, reconheço também em Henrique Abílio os recortes históricos nos quais ele está inserido e nos quais esta análise está acontecendo; contudo, compreendemos que a violência a corpos femininos e feminizados, nas palavras de Verónica Gago, compõe esta sociedade desde os seus primórdios, o que nos faz não isentar as posições colaborativas destes escritores, seja em âmbito pessoal ou ficcional, independentemente da época em que eles estejam alocados, visto que o espaço violento contemporâneo existe, sobretudo, a partir de mãos antepassadas que o construíram embaçadas em fundamentações que lhes eram convenientes. Ainda que este não seja o objetivo deste estudo, é essencial demarcar as nossas considerações no que tange a este tema.

abstração, uma criatura em xadrez de seda com um chapéu marrom, vivia aqueles minutos da sua vida na atitude estúpida, vegetal, de quem não sabe, não pode, não tem o que pensar”. (Abílio, 1927, p. 11-12). E envolto em seus tons aristocráticos, Henrique Abílio se propõe, dentro do texto, a estilizar/transfigurar essa mulher a quem ele acha dissonante dentro dos padrões de beleza representados no decorrer do conto, removendo tudo aquilo que lhe é humano para transformá-la em uma obra de arte. Então,

Dilui-lhe o chapéu de mau gosto num «clôche» de feltro cinza, com uma tarja purpura, quebrada em curvas, sangrentas, imprevistas. Mas dentro dele, aquele rosto gorducho, braquicéfalo, era uma irrisão. Desbastei-o sem piedade, ovalei-o, tingi-o de uma carnação aristocrática, lembrando água tépida, interiores silenciosos, espelhos facetados, toalhas de seda frouxa. Escondi-lhe as orelhas malfeitas sob o cabelo escuro. Abri-lhe em sangue vivo um pequenino coração de «rouge» na boca, afilei-lhe o nariz, tornei-o fremente, capaz de sentir os perfumes da vida. Mas os olhos, os olhos resistiam a todos os processos! Impacientei-me. E pus a transfigurá-la. Arranquei-lhe os olhos. E em lugar, deles apliquei-lhe nas órbitas duas enormes jaboticabas, lustrosas, magnéticas, cintilantes de mistério e de instinto profundo. (Abílio, 1927, p. 12).

É possível perceber, na citação destacada, que a mulher é convertida aos padrões de beleza reconhecidos pelo narrador enquanto representações estéticas admiráveis, isto é, mediante vestimentas elitizadas e traços eurocêntricos que transformam gradualmente todo o seu corpo: “Cortei-lhe a cabeça e arrumei-lhe por baixo de uma só vez, com o corpo da Vênus de Milo” (Abílio, 1928, p. 12). Essa escultura, cuja autoria é desconhecida ou imprecisa, conforme observa Ana Claudia de Oliveira no artigo “*Aphrodite de Milo* na transversalidade do sentido de mulher, beleza e moda”, apresenta uma postura ativa e serena, com a cabeça levemente inclinada e os traços faciais proporcionais, realçados pelo penteado discreto. O tronco desnudo, em contraste com o drapeado que cobre os membros inferiores, acentua a sensualidade da figura, destacando os seios firmes, a linha da cintura e o ventre, cuja conformação sugere movimento e atrai o olhar para a cavidade umbilical, conduzindo-o em um percurso pelas curvas do corpo até a parte encoberta pelo tecido. Na atualidade, a escultura da Vênus de Milo permanece

[...] as a symbol of the ideal woman or a symbol of modernist lyric poetry, and, above all, as a highly valuable and admirable work of art. Perhaps no other poetic movement versified sculpture as often as the Parnassians, whose aesthetic programme, in opposition to Romanticism, embraced art for art's

sake, or “pure poetry,” i.e. technical perfection, and the ideals of impersonality [impersonnalité] and impassibility [impassibilité]. (26 (Milián, 2024, p. 141).

É essencial destacar que, envolto na criação de sua obra de arte, o autor não inicia o processo de modo desprezioso; ele o utiliza como instrumento representativo da liberdade e das múltiplas experimentações artísticas, vislumbrando, nesse percurso, um ideal de continuidade. Isso significa que, embora a transformação se dê em um espaço de brevidades, essas brevidades não são efêmeras, mas intensas e persistentes, “Transfigurar tudo aquilo era nunca mais acabar”. (Abílio, 1927, p. 12).

E é dentro desse palco de movimentações, experimentações e velocidades – características preciosas ao modernismo –, que o autor satiriza: a Vênus de Milo que ele criara era um ser “estático e impassível de fazer inveja a um soneto parnasiano” (Abílio, 1927, p. 12); porém, mesmo ciente da impossibilidade comunicativa que ele próprio lhe impusera, realiza também a transfiguração do seu idioma, explicando a ela, por meio de uma “translíngua abstrata, sem vogais nem consoantes, nem sílabas, nem sintaxes rígidas e complicadas, nem vocabulário, nem nada: um puro ritmo emocional capaz de exprimir o incriado – ele próprio” (Abílio, 1927, p. 12), algumas das transformações correspondentes àquele início de século.

[...] o que há hoje é movimento, velocidade, ineditismo. As mulheres que não cruzam as pernas passaram. E fiz-lhe um resumo da vertigem de século, descerrado aos seus olhos imperturbados até aquele momento um panorama feérico e maravilhoso da nossa vida crepitante. Falei-lhe do cinema, do automóvel, dos arranha-céus, do jazz-band, da dissonância musical, da escala natural, da radiotelegrafia, da transmissão aérea das imagens, das impressões dactiloscópicas, das dirimentes passionais, do «flirts, de Josephine Baker, dos bailados russos, da arte-revelação, do futurismo, do cubismo, do criacionismo e de todos os *ismos* possíveis e imagináveis, inclusive o renascimento dadaísta brasileiro. (Abílio, 1927, p. 12).

Mediante esta língua “mais plástica, mais ágil, mais moderna, – mais brasileira” (Abílio, 1927, p. 12), conforme reflete o autor em seu ensaio *Selvagens e fósseis*, publicado no primeiro número da revista, o autor se dirige à sua Vênus de Milo, que simboliza não somente a beleza, mas a estaticidade do Parnasianismo. Após expor suas explicações sobre as mudanças refletidas no processo de modernização da arte e diante desta mulher, tão imóvel que não conseguia sequer

---

<sup>26</sup> “como um símbolo da mulher ideal ou um símbolo da poesia lírica modernista e, acima de tudo, como uma obra de arte altamente valiosa e admirável. Talvez nenhum outro movimento poético tenha versificado a escultura com tanta frequência quanto os parnasianos, cujo programa estético, em oposição ao romantismo, abraçava a arte pela arte, ou a “poesia pura”, ou seja, a perfeição técnica, e os ideais de impessoalidade [impersonnalité] e impassibilidade [impassibilité]”. (tradução nossa).

cruzar as pernas, e que não o compreendia, inicia-se outro processo de transfiguração: desta vez, o narrador-personagem imprime-lhe notas de modernidade ou, em suas palavras, “[...] fiz-lhe uma injeção profunda e abundante de ritmo moderno”, era agora uma mulher que para além do movimento e da liberdade, sorria. Porém, não se contendo as aprazíveis tessituras da sua nova criação, o narrador-personagem destaca que ela era agora “o maior encanto do mundo para qualquer homem que não fosse o seu marido. E eu não era – e os meus olhos estavam molhados de emoção.” (Abílio, 1927, p. 13).

Diante do exposto, constata-se que os processos de transfiguração refletidos na escrita de Henrique Abílio, tanto no âmbito da representação da mulher quanto da língua, revelam sua busca incessante pela modernidade. Contudo, percebe-se que esse percurso é marcado por uma nítida influência do Simbolismo, uma vez que o conto se configura como espaço de uma narrativa envolta em mistério, contrária à objetividade e em permanente diálogo com o onírico. Soma-se a isso a recusa ao Parnasianismo e a harmonização de elementos sinestésicos, e associados à natureza, como a chuva, a névoa e o ar, aspectos que confirmam, portanto, as heranças simbolistas apontadas por Mário Camarinha na obra do escritor.

### **3.4 “A BALADA TROPICAL” (1928)**

De acordo com Mircea Eliade, na obra *O sagrado e o profano*, o sagrado é, por excelência, poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade. O desejo do ser religioso de viver no sagrado corresponde, em essência, ao anseio de situar-se na realidade objetiva. Nesse sentido, evocando a vitalidade de uma realidade objetiva, o conto “A balada tropical”, último texto da nossa seção de análise, também de autoria de Henrique Abílio e publicado no quinto número da primeira fase, em 1928, explora, por meio de uma experiência espiritual sentida primariamente pela carne, o antagonismo entre o sagrado e o profano, trazendo à baila notas de erotismo e brasilidade, aspectos de grande relevância na ficção do autor veiculada pela revista.

O conto se inicia pela observação do horizonte que pulsa para além dos limites da janela, espaço que acolhe o olhar da protagonista. Personagem que, embora ocupe o centro da narrativa, não recebe um nome; a ela são atribuídas somente algumas adjetivações: mulher, branca, enlutada e órfã. A supressão do nome, tanto da protagonista quanto dos demais personagens, pode ser compreendida como um recurso para intensificar e tornar nítida a busca incessante da personagem pelas experiências místicas, uma vez que essa ausência reitera o distanciamento das coisas humanas. Cabe ressaltar que, entre as múltiplas possibilidades contemplativas que uma janela pode oferecer, o ato de olhar é, antes de tudo, uma decisão; é

justamente a partir dessa escolha de permanecer observando o que acontece para além de suas molduras que a narrativa se desenvolve.

Nessa perspectiva, o narrador onisciente revela ao leitor o fluxo de pensamento da personagem, instaurado a partir do olhar lançado à movimentação ruidosa e marcante da rua. Para ela,

Havia por certo uma beleza complexa e formidável naquela ansiada trepidação oceânica que subia para o céu num halo de incêndio. Mas era uma beleza cujo intrínseco sentido lhe escapava e que a ingenuidade dos seus grandes olhos, infinitamente curiosos e deslumbrados, envolvia de mistérios vertiginosos. Uma beleza selvagem, rolando em ondas pujantes, espumando num surdo clamor em que se somavam os mil estrépitos confusos de um alarido perenemente desdobrado, tinindo em gritos agudos, espoucando em gargalhadas rubras, fluindo em risos mais sonoros do que lascas de cristais. [...] E toda atmosfera ressoava de cornetas, de gaitas, de guinchos, e apitos mais finos do que arestas, cortantes como gumes. Esguichando em todos os sentidos, o éter trazia à tona do labirinto os odores plebeus da multidão, dissolvendo na mesma embriaguez paroxística os perfumes vulgares, as transpirações sufocantes, um cheiro humano, violento e acre, em que se sobrepunham todas as nuances, desde o branco perfeito até o negro absoluto. E pelo ar um cheiro de carapinha – o próprio instinto da espécie gritando em exalações lúbricas, o suor do desejo desencadeado e furioso criando antenas na mistura fácil dos contatos. (Abílio, 1928, p. 2).

Verifica-se, nesse primeiro momento, uma dualidade semântica na percepção da multidão descrita pela personagem. No primeiro plano, ela enxerga na aglomeração festiva uma beleza cuja origem não consegue precisar; no segundo, percebe que a multidão está envolta em perfumes plebeus, suor e embriaguez. Todavia, ainda que condenada aos olhos da observadora da janela, essa aglomeração dançava e sorria às gargalhadas, performances que a personagem considerava superficiais, recusando-se a perceber, enquanto total e perene, aquilo que, desde o princípio, rotulava como efêmero. Isso indica que a alegria manifestada por aquelas pessoas não era e não poderia ser integral, pois, envoltas no suor do desejo e reféns dos quereres da carne, não podiam alcançar plenamente o espírito.

Não era aquela uma alegria mais forte entre as alegrias triviais da vida: era antes um desespero degenerescente de um ano inteiro de burocracia humilde, de escritório carrança, de tédio doméstico, de lugar-comum – de renúncia, de humilhação, de miséria urbana, semiurbana e suburbana – a deliberação explosiva que uma vez na vida transpõe para o plano da realidade objetiva a desforra de intermináveis dias de mentira e tapeação: a mediocridade ambiente e multiforme acolhendo todas as infelicidades ambiciosas, fundindo na mesma substância anônima a pelintrace toda da cidade. Não, não era real a aquela alegria desbordante que torcia o povo na ânsia tentacular da vertigem. Era antes a revelação imprevista, inconsciente e brutal de milhares e milhares de

alma, que a voragem da hora incandescente afastava para além das restrições sociais e humanas: uma lavagem de potassa nos últimos vestígios frágeis da decência, esmagada e reduzida a poeira sob o vitriolo atordoante dos instintos. (Abílio, 1928, p.2).

Contudo, apesar desse olhar taxativo, a ênfase do narrador na ambientação do conto conduz à reflexão sobre o desejo da personagem de permanecer à janela, observando da sua realidade “objetiva” a realidade “subjetiva” vivida pela multidão. Trata-se, portanto, de um olhar que, a partir de sua sensibilidade e espiritualidade aristocráticas, contempla esse ar de erotismos agudos encenados por uma multidão pagã. Entendemos, assim, essa postura como a denúncia de um desejo inconsciente, em consonância com a teoria lacaniana segundo a qual o desejo não se funda necessariamente na existência do outro ou em qualquer elemento externo, mas na representação daquilo que falta ao sujeito, não de maneira superficial, mas essencial: “[...] um desejo sem forma e sem nome, indefinido e vago, cuja realização ela sentia faltar-lhe como uma completação” (Abílio, 1928, p. 4).

Cabe destacar ainda que, para Octavio Paz, em *A dupla chama – amor e erotismo*, o erotismo é, em si mesmo, desejo. É nesse palco narrativo, em que atuam intensamente, para além da espiritualidade, o desejo e a sensualidade, que compreendemos o erotismo no texto não a partir de um corpo desejado, mas desse momento de celebração e afirmação da identidade do povo brasileiro: o carnaval – “[...] efêmera doçura que vai tornar mais amargo o fel dos dias que hão de vir e mais frias as cinzas de amanhã” (Abílio, 1928, p. 3) –, festividade reconhecida no conto como profana. Isso significa que não há um corpo convertido em objeto de desejo; há, antes, a própria festa de carnaval e tudo o que ela representa, sobretudo a obsessão por liberdade.

Sob esse prisma, entendemos que o desejo, acidamente mascarado pela personagem, contribui decisivamente para a construção de sua visão avessa ao ambiente, intensificada quando um homem da festa lhe dirige um comentário obsceno. As palavras, que racionalmente poderiam ofendê-la, não a atingem; todo o seu desprezo volta-se para o espaço: “Não fora, contudo, a frase que a ferira, mas a entonação da voz que as pronunciara e lhe dera a impressão mais condensada e intensa do veneno ambiente que a cercava” (Abílio, 1928, p. 2). Esse episódio assinala, no texto, a primeira irrupção do desejo da personagem, que insurge confrontando-a. É o desejo de seu inconsciente que, em toques ásperos, faz-se sentir na superfície de sua consciência.

[...] aquele homem lhe revelara subitamente a realidade íntima de toda aquela exasperante obsessão: cada um procurando realizar-se, exteriorizar-se, projetar fora de si, num delírio de salvação de si mesmo, o seu próprio eu

recalcado até a compressão deflagrante, o seu eu verdadeiro, que era menos uma equação ingênita tentando atuar num ambiente propício do que um conjunto de tendências reativas a uma condição de vida ingrata e coercitiva procurando libertação e sobretudo compensação. De tal sorte, que aquele desabrochamento de alegria demoníaca era uma desforra num meio conforme a sua objetivação ou era por outro lado o aproveitamento de uma atmosfera compatível ao exercício de tendências inatas, mas represadas em inércia pelas exigências do sistema social. (Abílio, 1928, p. 2).

Contudo, é importante lembrar que todo o texto se constrói a partir do olhar da personagem e da religiosidade que lhe é intrínseca. A multidão não possui voz; ela apenas existe. Ainda que seja adjetivada como demoníaca, sintomática de uma ausência de Deus e, portanto, incapaz de edificar uma personalidade espiritual integral, a multidão é em sua própria essência: despida das problemáticas cotidianas e indiferente a olhares corrompidos pela religiosidade ou pelo conservadorismo, ela vivencia um momento de alegria plena, justamente porque essa alegria não se deixa corromper pelo que lhe é externo. Além disso, encontra-se envolta em harmonia, refletida nos elementos que compõem o espaço festivo: ritmos, timbres e sonoridades instrumentais contornados por coros e vozes. Trata-se de uma harmonia que só se pode experimentar no divino, o que revela, assim, um espaço que se torna palco para a simbiose entre o sagrado e o profano. Os ritmos harmoniosos do lugar invadiam pouco a pouco o espírito e o corpo daquela que escolhera ficar na janela, protagonizando um conflito entre a carne e o espírito, que são, para ela, elementos distintos e impossibilitados de viverem harmoniosamente em um só corpo/espaço.

O desalento, que era, entretanto menos um sentimento depressivo de derrota do que a manifestação inconsciente de uma força ignorada e íntima vindo progressivamente dos abismos do seu ser à tona da vida sensitiva, começou vagamente a amolecê-la, imprimindo uma diretriz divergente à evolução do seu pensamento. Sem que ela se apercebesse, abria-se-lhe outro horizonte diante dos olhos, e um vapor tênue, imperceptível, ia afogando o seu mundo interior, envolvendo-o em brumas cada vez mais densas, mais espessas, mais opacas. Toda a luta do seu espírito recuava para longe, esbatida em perspectivas remotas, confusas, incoerentes, perdia o significado na universal desintegração da forma primitiva. Era uma metamorfose degenerescente, que ao mesmo tempo que lhe obliterava a eficiência mental exausta, cancelando-lhe todas as defesas espirituais, lhe hiperestasiava a emotividade virgem, hipertrofiando-lhe a imaginação, rasgando-lhe dentro da alma um hiato, que a reflexão nervosa acentuava, acelerando o ritmo do seu confrangido coração. (Abílio, 1928, 4).

Vencida, então, pela necessidade essencial de dar vida e forma ao desejo que a compunha, a personagem desce à festa, momento que simboliza o encontro erótico, no qual ocorre a fusão entre quem deseja e o objeto desejado. Trata-se de um momento simultaneamente

de harmonia e de ruptura, pois a sacralidade atribuída à religiosidade é rasgada diante da sacralidade harmônica da festividade carnavalesca. É certo que se pode interpretar o carnaval como realidade inteiramente profana; contudo, o que nos leva a concebê-lo como sagrado relaciona-se à noção de sacralidade enquanto experiência integral. Assim, compreendemos que nada que é sagrado, porque completo, precisa olhar para fora ou desejar aquilo que lhe é exterior. E é precisamente essa dinâmica que realiza a personagem, que se revela mais religiosa do que propriamente sacra. Enquanto ela deseja o que lhe é externo, a festa, como já mencionado, permanece alheia a qualquer exterioridade, sem olhar ou escutar o que está fora de si.

É certo que o autor assinala duas marcas fundamentais dessa ruptura: a do espírito, quando a personagem questiona a si mesma e aos seus princípios de sacralidade, e a do corpo, já que sua virgindade constitui, na narrativa, um ultraje sangrento, “E devia ela sacrificar-se [...]” (Abílio, 1928, p. 4), configurando-se como sacrifício vivo e ofertado a Deus, em consonância com o entendimento bíblico da representação do sacrifício, exemplificado na experiência do próprio Cristo: “E graças a essa vontade é que somos santificados pela oferta do corpo de Jesus Cristo, realizada uma vez por todas”. (Bíblia, Heb. 10:10). Por isso,

[...] rogo-lhes pelas misericórdias de Deus que se ofereçam em sacrifício vivo, santo e agradável a Deus; este é o culto racional de vocês. Não se amoldem ao padrão deste mundo, mas transformem-se pela renovação da sua mente, para que sejam capazes de experimentar e comprovar a boa, agradável e perfeita vontade de Deus. (Bíblia, Rom. 12: 1,2).

Em sacrifício, “Um indivíduo surgiu. Levou-a. E quando a aurora raiou em sangue através das árvores do parque, despertando a frescura sonolenta e húmida das frondes, ela chorava caída sobre a grama” (Abílio, 1928, p. 4). De acordo com Georges Bataille, em *O erotismo*, no âmbito do erotismo sagrado, o sacrifício é representativo de uma ruptura com a ordem da continuidade profana, instaurando uma experiência limítrofe em que o sujeito, ao perder algo de si, – seja o corpo, a integridade ou a pureza –, abre-se para uma dimensão que o coloca em contato com o sagrado. Nessa perspectiva, o sacrifício da personagem, marcado pela perda de sua virgindade, ultrapassa a esfera individual para assumir um valor simbólico: ele se converte em um gesto de transgressão que, ao mesmo tempo em que destrói, cria uma possibilidade de experiência outra, revelando a tensão entre erotismo, religiosidade e carnaval enquanto espaço de fusão entre o profano e o sagrado. É

[...] uma fusão dos seres com um além da realidade imediata [...] insisto no fato de que o parceiro feminino do erotismo aparecia como a vítima, o masculino como o sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição. (Bataille, 1987, p. 14).

Isso significa que a destruição é compreendida aqui como um sacrifício, sacrifício esse representativo da morte ou da descontinuidade daquilo que está antagônico à sacralidade.

Diante do que foi exposto, reafirmamos que os personagens de Henrique Abílio perseguem de maneira contínua a experiência do sagrado, numa trajetória marcada por paradoxos entre o profano e o divino, entre o corpo e o espírito, e entre o desejo e a sacralidade. Esse percurso não se realiza de forma linear, mas por meio do sacrifício do corpo, configurando uma tentativa de totalização e de expressão integral do humano. Essa busca pela sacralidade, apresentada no conto, reflete de modo contundente os princípios do grupo de *Festa*, que valorizava o sentido do absoluto e do eterno, e o anseio por completude e pela afirmação definitiva de si: “É esta a nossa gloriosa audácia espiritual” (Silveira, 1928, p. 2). Assim, compreendemos que a narrativa, ao representar o encontro entre o erótico, a espiritualidade e o carnaval, evidencia a possibilidade de experienciar a totalidade do divino, delineando a harmonia entre o universo ficcional construído ao longo do conto e os fundamentos estéticos e espirituais do grupo de *Festa*.

#### **4 ENTRE AS LINHAS DO SAGRADO E DA CRÍTICA SOCIAL: AFINAL, O QUE DIZ A PROSA DE FICÇÃO DO MENSÁRIO DE PENSAMENTO E ARTE?**

A obra de arte existe para exprimir o mistério do ser e do destino. “[...] Se não fora para isto, nada significaria. [...] Toda a profunda gravidade de sentido da obra de arte está em que ela existe para exprimir esse mistério, que pulsa vivo [...]”. (Silveira, 2022, p. 173). Entre o mistério do divino e os enigmas do humano, a obra de arte funciona, para Tasso da Silveira, enquanto um elo entre os dois eixos, sendo, portanto, espaço de harmonia onde ambas as expressões, a do corpo e a do espírito, brincam. É nesse espaço de diálogo entre o humano e o divino que está alocada a *Festa* e as convicções do grupo idealizador da revista. É certo ainda que, se isolados os múltiplos gêneros publicados entre as páginas do mensário, eles continuam conectados às suas mensagens centrais, mas dialogando maioritariamente com o social, como é possível observar nos textos críticos, doutrinários e na prosa ensaística e de ficção.

No *corpus* aqui delimitado e analisado fica nítida a simbiose entre narrativas místicas, metafísicas e a brasilidade que dá o tom dessa festa a partir de ritmos brasileiros como o choro

e o coco, evocando, para além das marchinhas referentes aos festejos carnavalescos, o próprio carnaval enquanto elemento de transição entre o sagrado e o profano. À brasilidade se soma, nesse palco, a dimensão política da década de 1920, na qual se percebe o despertar combativo do povo, em busca do declínio de uma política opressora e coronelística, que governava para poucos, narrando, além disso, o levante popular pela conquista do voto secreto, configurando-se como uma forma de resistência frente aos modos violentos de governança.

Em conjunto aos caracteres citados, está ainda a angústia do artista de 20 em relação à sua arte, para a época, ultrapassada. Uma vez que para a trovada modernista paulista, voz de maior destaque dentro do movimento, mais valor se dava ao futuro, a tradição negada encontrava-se enfraquecida, e o artista de *Festa*, que a retomava, vivia agora as inquietações do “palhaço” de Itiberê. Nota-se ainda um viés que se poderia considerar regionalista, apesar da negativa do autor, dado o seu culto a Minas Gerais e descrição impressionista das suas paisagens na prosa que se propõe a escrever Wellington Brandão. Essa atmosfera impressionista, marcada pela fragmentação narrativa, pela valorização das sensações e pela ênfase em percepções subjetivas que dissolvem a linearidade do enredo, configura-se como uma grande marca da prosa de *Festa*, inspirando todos os escritores que selecionamos para esse capítulo.

Dessa forma, observa-se que a revista *Festa* e os autores que a compuseram constituem um espaço de síntese entre tradição e modernidade, entre o humano e o divino, e entre o regional e o nacional; a sua produção revela uma arte que combina reflexões místicas, metafísicas e políticas com a brasilidade pulsante dos ritmos populares e do carnaval, refletindo, ao mesmo tempo, a tensão do artista frente às transformações culturais de seu tempo. Assim, o *corpus* analisado evidencia não apenas uma literatura engajada com o social e com o político, mas também uma prática estética capaz de integrar o erótico, o espiritual e o simbólico, consolidando *Festa* como um espaço de experimentação artística e reflexão sobre a totalidade da experiência humana.

### III CAPÍTULO

## O REGIONALISMO DE 30 E A PROSA POÉTICA: RESSONÂNCIAS NA PROSA DE FICÇÃO DO *MENSÁRIO DE ARTE E PENSAMENTO*

O artista voltou a ter os olhos adolescentes e  
encantou-se novamente com a Vida: todos os  
homens o acompanharão!  
Tasso da Silveira

#### 1 TRAVESSIAS DA PROSA NA SEGUNDA FASE DA REVISTA FESTA

Para Terry Eagleton, na obra *Teoria da Literatura: uma introdução*, “a literatura [...] nasce do sujeito coletivo da raça humana” (Eagleton, 2006, p. 140, supressão nossa). A partir dessa compreensão, torna-se essencial conceber a literatura como parte de um todo dinâmico que, ao refletir o caráter humano de quem a produz e a inspira, engloba cultura, identidade, tradição e atravessamentos políticos de um povo. É justamente nesse espaço que celebra tradições fortemente marcadas, representativas da dinamicidade de um povo, que se insere a prosa da segunda fase da revista *Festa*, que agora recebe do grupo a adjetivação ao título de *Mensário de arte e pensamento*.

Nessa etapa, destaca-se uma prosa regionalista que se estende desde as vozes dos sertões ribeirinhos do estado do Paraná aos símbolos da cultura amazonense, exemplificados no conto “*Manhã Nungára*”, de autoria de Nunes Pereira, no qual o autor destaca “[...] as divindades lacustres e fluviais da Amazônia”, ressaltando que “todas as coisas e todos os seres, ali, se atraem e se repelem delirantemente, no recesso da brenha, na profundidade da água e da terra, ao léu dos ventos, sob o fulgor do sol e da lua” (Pereira, 1935, p. 16), evidenciando, para os leitores de *Festa*, as múltiplas possibilidades de compreensão do divino, que se manifesta não apenas na prosa aqui analisada, mas também no reconhecimento plural das formas de representação do sagrado legitimadas pelo grupo. Além dessa vertente regionalista, sobressai também a prosa poética; isto é, textos escritos com a estrutura de uma prosa, mas que adota elementos comuns à poesia, à exemplo da musicalidade e do lirismo comuns a esse gênero, sendo ambas – a escrita regionalista e a poética –, os principais expoentes da segunda fase.

Ao reconhecer esses dois expoentes, percebe-se um diálogo estreito entre a prosa da segunda fase da revista e a produção literária da segunda e da terceira geração do Modernismo.

Essa aproximação manifesta-se tanto na representação do sertão e de suas tradições, como se observa em autores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, quanto na elaboração de uma escrita mais intimista, voltada à subjetividade e à narrativa de memória, alguns desses traços recorrentes na obra de autoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. Para contemplar tanto o regionalismo quanto a prosa poética, selecionamos quatro textos para análise nesse capítulo.

Vale dizer que o número reduzido dessa seleção, em relação ao segundo capítulo, explica-se pelo fato de que nesse momento da revista há expressiva redução tanto dos números publicados mensalmente quanto da quantidade de textos publicados em cada um deles. Dos dez textos distribuídos ao longo dos nove números que marcam os últimos passos de *Festa*, foram escolhidos para análise nesse terceiro capítulo: *Como o Alexandre conta a morte do tigre* e *O Boi Jaguané*, de José Muricy, publicados, respectivamente, nos números dois e cinco; *O balanço da vida*, de Lacerda Pinto, publicado no número três; e, por fim, *Dois quadros*, de José Vieira, publicado no número quatro.

Dito isso, é possível concluir que existem distinções bastante marcantes entre a prosa publicada na primeira e na segunda fases, perceptíveis já na seleção dos textos analisados. Enquanto a primeira fase concentra-se em abordagens políticas, na discussão da arte da década de 20 e no diálogo com os fundamentos da *Festa*, a segunda fase volta-se a um campo mais regionalista, evidenciado pela representação do sertão, de sua linguagem e tradição, bem como por uma prosa mais intimista. Esses aspectos destacam a pluralidade da produção publicada na revista e revelam o interesse do grupo em abordar questões relevantes para o país em ambos os momentos.

## 2 JOSÉ CÂNDIDO DA SILVA MURICY: UMA VOZ REGIONALISTA EM *FESTA*

Figura 4: José Cândido da Silva Muricy



Fonte: Viagem ao país dos jesuítas (1975)

José Cândido da Silva Muricy destaca-se na literatura sobretudo pelo caráter regionalista de seus escritos. Nascido em Curitiba, Paraná, em 30 de julho de 1863, o escritor aborda em sua produção temáticas intimamente ligadas a aspectos de sua própria biografia. Como ressalta o texto sem assinatura nas páginas iniciais da obra *Viagem ao país dos jesuítas*, publicada postumamente em 1975 pela Imprensa Oficial do Estado do Paraná e organizada pela Secretaria dos Transportes, Muricy é um autor de projeção tanto no campo militar quanto no sociológico, uma vez que através das memoráveis incursões que faz no folclore brasileiro e, especialmente, do Paraná, descobre em abordagem franca uma linguagem amena e aspectos curiosos que marcaram e deram vida aos feitos das civilizações de 1896. Nos relatos em que o autor narra a história de Vila Rica e as travessias dos rios Ivaí, Corumbataí e Tabagi, ele retrata “[...] os problemas de uma época e, mais do que isso, as soluções inteligentemente emanadas de um agrupamento humano responsável pelos primeiros passos da interiorização do Paraná” (Imprensa oficial do estado do Paraná, 1975). Esse aspecto justifica o interesse da Secretaria em promover os relatos desse homem que marcou os primeiros caminhos do estado.

Além de suas experiências como explorador das terras paranaenses, José Muricy realizou os estudos primários em seminários de São Paulo e do Rio de Janeiro, ingressando, em 1883, aos 20 anos, na Escola Militar, conforme registra a biografia disponibilizada nos arquivos da Academia Paranaense de Letras. Sua vivência militar rendeu-lhe o título de general e participações significativas em âmbito nacional, destacando-se, por exemplo, em 15 de novembro de 1889, durante a Proclamação da República. A essas funções somam-se sua carreira como deputado na Assembleia Legislativa do Paraná<sup>27</sup>, presidente do Centro Paranaense, no Rio de Janeiro, e um dos idealizadores do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense<sup>28</sup>, fundado em 24 de maio de 1900, atualmente situado na Rua José Loureiro, 43, no Centro de Curitiba.

---

<sup>27</sup> Em busca de mais informações sobre o autor, consultamos o site da Assembleia Legislativa do Paraná onde estão disponíveis as listas dos deputados estaduais por biênio desde 1854, todavia apesar de constar o nome de José Cândido da Silva Muricy e todos os seus mandatos, isto é, de 1896 a 1905 quando renunciou, não há biografia, fotos, notícias e leis idealizadas por ele, tendo em vista a criação posterior do site e a responsabilidade dos deputados ou familiares para disponibilização dessas informações.

<sup>28</sup> Entramos em contato com o Instituto em busca de documentação mais específica sobre o autor – o Instituto conta com 5.000 documentos catalogados sobre o Paraná –, mas a equipe estava de férias até o início de fevereiro, em data provável que a dissertação já esteja defendida.

É desbravando margens e raízes que José Muricy constrói a bibliografia historiográfica do estado do Paraná, fundamentada nas investigações dos costumes regionais, do folclore e, sobretudo, dos hábitos dos povos indígenas que habitavam os territórios reconhecidos como sertões, uma vez que se compreendia que

[...] o sertão do país como um vasto espaço vazio, em branco, habitado por populações ainda “arredias a civilização”, que representavam barreiras ou limites ao avanço da República, os engenheiros militares ligados à comissão Rondon defendiam a necessidade de ocupar esses espaços e dilatar as “fronteiras da Pátria” como um dever do estado a ser conduzido pelo exército “as forças armadas da nação”. (Maciel, 1981, p. 168, aspas da autora)

É certo que os depoimentos de José Muricy refletem uma concepção de colonização das terras e dos povos brasileiros nos territórios que a República, iminente, buscava explorar. Sabendo disso, constatamos que é a partir dessas interações sertanejas que emerge sua literatura, alicerçada em depoimentos e contos que retratam suas experiências na exploração das terras paranaenses, embora ele “não tenha tido propósito de afigurar-se um paranista”. Entre seus escritos destacam-se: *Foz do Iguaçu – 1896*; *Parada morta – 1943*, *Revolução de 1893 Nos estados de Santa Catarina e Paraná (Memórias) – 1946*, *Viagem ao país dos Jesuítas – 1975*, *Ligeira Descrição de uma Viagem Feita de Guarapuava à colônia da Foz do Igassú em novembro de 1892* – publicada na coleção *Monumenta* pela editora *Aos quatro ventos* em 1998, os 4 últimos publicados postumamente, uma vez que o autor faleceu em 17 de julho de 1943, aos 80 anos – *Parada morta*, *Revolução de 1893 Nos estados de Santa Catarina e Paraná (Memórias)*, e *Viagem ao país dos Jesuítas* estão catalogados no acervo da Universidade Federal do Paraná. Além disso,

Colaborou assiduamente sobre assuntos atinentes à pecuária, equitação, artilharia, bem como a respeito de pontos controversos da história nacional na *Revista Acadêmica* e *Revista do Clube Curitibano*, e nos jornais *A República*, *Diário da Tarde*, *Comércio do Paraná* e *Jornal do Comércio*, este do Rio de Janeiro. (*Revista da Academia Paranaense de Letras*, 2020).

Entre as revistas com as quais colaborou, destaca-se a *Festa*, na qual publicou três contos presentes na segunda fase, dos quais dois serão analisados mais adiante: “*Como Alexandre conta a morte do tigre*” e “*O Boi Jaguané*”, publicados em 1934 nos números dois e cinco do mensário, respectivamente. O vínculo de José Muricy com a revista se dá por meio de seu filho, Andrade Muricy, que, como já ressaltado, foi um dos idealizadores da revista. As gerações da família Muricy trouxeram contribuições significativas ao estado do Paraná, especialmente no

âmbito da Academia Paranaense de Letras. Sendo a cadeira número 4 da instituição ocupada pelo pai, José Cândido Muricy, como patrono, reconhecido por suas contribuições como médico nos primórdios do estado e ainda homenageado na contemporaneidade, pelo próprio José Cândido da Silva Muricy, como fundador, e por seu filho, José Cândido de Andrade Muricy, como primeiro ocupante.

É certo que, ao contrário dos autores analisados no capítulo anterior, José Muricy, inserido em uma família popular e celebrada no Paraná, possui pequenas biografias disponíveis em sites acessíveis por buscas simples na web. No entanto, em âmbito acadêmico, tanto no Banco de Teses e Dissertações quanto em pesquisas online, identificam-se apenas três trabalhos, nenhum deles dedicado à dimensão literária de seus escritos, todos voltados à análise geográfica dos aspectos destacados por ele em seus depoimentos <sup>29</sup>. Há, porém, outros trabalhos que mencionam o autor, mas não investigam os seus textos. Por fim, nos contos analisados a seguir, evidencia-se a experiência do autor com o sertão paranaense, bem como os costumes e a linguagem característicos da região.

## 2.1 “COMO O ALEXANDRE CONTA A MORTE DO TIGRE” (1934)

Publicado no número dois do *Mensário de Arte e Pensamento*, o conto “*como alexandre conta a morte do tigre*”, de José Cândido da Silva Muricy – apresentado com todas as letras do título em minúsculas, hábito comum entre os escritores de *Festa* –, narra uma história fruto de uma caçada no sertão do alto Ivaí. Ambientada nesse espaço, a narrativa dialoga plenamente com o sertão, inclusive no modo de falar dos personagens. Reconhecendo que um dos pontos altos da prosa de ficção dessa segunda fase é o regionalismo, especialmente expresso na fala, optamos por preservar a grafia original dos textos de Muricy, sem adequá-la à ortografia atual,

---

<sup>29</sup> GRUBER, Tayná. “*Urros das feras e a música soturna do vento*”: *As matas paranaenses nos relatos de viagem (1875-1921)*. 119 páginas. Dissertação (Mestrado em História – Área de concentração – Discursos, Representações: produção de sentidos), Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2018.

SECARIOLO, Fabiana Marreto. *O espaço paranaense em relatos de viajantes: fronteira, território e ocupação (1870-1900)*. 105 páginas. Dissertação (Mestrado em História), Universidade do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2010.

PACHALY1, José Ricardo; et. al, Trabalho de Conclusão de Curso. *A contribuição de José Candido da Silva Muricy ao conhecimento da fauna de vertebrados do Estado do Paraná – Brasil*. *Arq. Ciên. Vet. Zool. UNIPAR*, 8(1): p. 41-46, 2005.

como vimos fazendo com os outros textos, de modo a manter a identificação sertaneja presente na linguagem dos personagens.

O conto, retirado da obra de contos e depoimentos *Viagem ao país dos Jesuítas*, descreve um cenário de caçadas no alto sertão, vivenciado de perto por quem conhecia esse espaço. Repleto de descrições e simbologias, o texto retrata uma atividade comumente coletiva que, embora proibida pela Lei de Proteção à Fauna (Lei nº 5.197/1967) e pela Lei de Crimes Ambientais (Lei nº 9.605/1998), ainda ocorre de forma significativa nos sertões do país, como evidencia o documentário *Esperas – caçadas e caçadores no interior do Brasil (filme)*<sup>30</sup>, do documentarista brasileiro Dêniston Diamantino, que se dedica a documentar a vida e os costumes das comunidades ribeirinhas do Vale do São Francisco.

Mesclando elementos ficcionais e documentais, o narrador-personagem, acompanhado de seu grupo – Nhô Porfilio, Nhô Vadô, Nhô Izidio, Nhô Xando, Nhô Chico, e os cachorros Pretinho e Pintado, essenciais para perceber a presença da presa –, narra a história de uma emboscada no sertão do Ivaí que culminou na morte de um tigre.

- Enquanto Nhô Porfilio s'invorvia c'ô armôço e o resto da camaradagem roçava o mato da barraca, p'ra armá o pôso, nós com Nhô Vadô e Nhô Izidio inventemo de dá ua batida ali por roda, p'ra vê se caçava argua immundicia, p'ra janta, que nós tava sem carne fresca. Nós tava junto dum barrêro, já fundo de tanto bigitada, e a rastalada da immundicia fazia antãoce, no chão, aquella lama, de tão pisoteado. Tinha rasto de tudo e onde tamem tava, esparramado, fresquinho, o rasto dum brutão de tigre, p'rali de grande! Sortemo metade da cachorrada, c'ô Pintado, tigrero mestre e c'ô Pretinho. Nem bem afroxemo as guasca das colera, já teve tudo de fucinho no chão e fizeram um semeiante entrevero que cada quar farjava o rasto d'ua immundicia. De repende escuitemo um latido secco, e já vimo o Pintado se pinchá no mato e já o Pretinho de atrais, e o resto da guapecada e se foram fazendo um guajú de mir inferno! (Muricy, 1934, p. 3).

Considerando que o Brasil não é habitat natural de tigres, a figura do animal pode ser compreendida de duas maneiras: como criação puramente ficcional ou como referência a outros predadores comuns nos sertões brasileiros, como a onça-pintada e a onça-parda. Além disso, de acordo com a citação em destaque e os elementos que fornece ao leitor, a busca pelo alimento parece estar mais relacionada à caçada como sobrevivência do que como tradição, ponto comum entre o ambiente sertanejo retratado por José Muricy e outras prosas regionalistas da década de 1930, como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Nesse sentido, o grupo de Alexandre dialoga

---

<sup>30</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Uc\\_T0psVA54](https://www.youtube.com/watch?v=Uc_T0psVA54).

com Fabiano tanto ao traduzir em sua fala e vivência a rigidez do sertão quanto na aproximação do motivo da caçada.

No matto adonde nós tava, tinha raleado bastantinho o sor antãoce fazia aquelalas réstea, aqui, ali, ná clarêra que encadeva um pôco a vista da gente. De repente, n'ua réstea, branqueô aquelle burto arvação, que varô de verêda, relampeando de réstea em réstea, sarvando por riba as gaiada secca e as tôcêras de crissiuma, inté garrá o matto e se sumi no serradão. – Êh! puxa lo tigre graúdo, Nhô Xando! Disse Nhô Izidio, meio amarelão e com cadas óio ansin. Lá se foi o cachorro véio e nós no mato sem cachorro, não tamo mais é bem! (Muricy, 1934, p. 3).

É certo que a partir do uso de palavras fora do padrão gramatical da língua portuguesa a exemplo de: adonde, nós, tava, sor, antãoce, sarvando, ansim, véio, inté e de fenômenos linguísticos como supressão e aglutinação, expressos nas palavras: clarêra, pôco, n'ua, branqueô, varô, garrá, óio, José Muricy traz um espelhamento de elementos referentes à oralidade comum daquele espaço social, ou seja, essas características utilizadas pelo autor traduzem um conceito verossímil em relação à vivência e à linguagem daqueles que ele intenta representar, recurso esse que também está presente em toda a obra de Guimarães Rosa – autor que será um dos grandes destaques da terceira geração do modernismo. Neste sentido, José Muricy antecipa aspectos que seriam muito valorizados na década de 50. Portanto, o discurso ilustrado pelo contista materializa o que Maria Aparecida Barbosa (2009) define como discurso etnoliterário, uma vez que nele reverberam a cultura e a memória de um povo. Nesse contexto, Ana Paula Corrêa Pimenta, na tese *Representações do léxico sertanista em corpus da literatura regionalista brasileira: protótipo de vocabulário etnoterminológico online*, é possível

[...] incluir manifestações literárias, como as obras regionalistas sertanistas no escopo dos discursos etnoliterários *lato sensu*, visto que os seus discursos-ocorrência utilizam, com frequência, elementos provenientes de discursos etnoliterários *strictu sensu* (como elementos da literatura oral, do folclore, das lendas e mitos da cultura sertaneja), estabelecendo relações intertextuais e interdiscursivas. (Correia, 2019, p. 132, parênteses da autora).

Assim, o conto constrói, através desse discurso etnoliterário que reflete tanto a fala quanto a descrição dos símbolos que compõem aquela ambientação, tais quais a mata, o rio, os cachorros e os próprios caçadores, não somente uma nitidez imagética desse espaço cujos pinces da memória e da fantasia sobem e descem desenhando as múltiplas histórias que o mato abarca, mas também demonstram mediante uma linguagem ríspida e entrecortada nuances que sustentam a tradição e a cultura desse espaço social e/ou ficcional.

É no percurso entre a ideia/necessidade da caçada e o desfecho do ato que se traduz uma travessia marcada por uma alta observação, uma escuta atenta e uma leitura precisa das marcas deixadas pelo caminho.

– Não dexemo s’escapá aquelle côro bonito... – Qu’esperança! Por baixo d’aquelle côro bonito tem tigre e sem cachorro... [...] Tamem não perguntei mais nada. Me finquei no rasto dos dois e fui abrindo matto, meio c’o facão, meio c’os encontro, que na corrida ás veis não tinha tempo de picá. Mais não corri muito, que já escutei ali pertinho a acuação firme do Pintado. Era num bibocão escuro, feio, suturno, c’um matto cerrado d’ua veis! Só s’escutava aquella roncarada, que nem trevoada que vinha de toda banda, sem se sabe dadonde, de mistura c’o alarido do cachorro, barroando de veis em quando e acuando sempre, fazendo aquelle azuadão crué na cabeça dum christão! (Muricy, 1934, p. 3).

Enquanto o narrador persegue o ruído e as pegadas do cachorro Pintado, que corria para emboscar o tigre, ele percebe que o tigre, sem se importar com a presença do cachorro está espreitando-o: “[...] Enquanto eu percorrava enxergá a immundicia, que dantes que ella já tava me seguindo c’a vista e esperando de certo a horinha de pulá ne mim.” (Muricy, 1934, p. 3); a cena de tensão, na qual os personagens presentes formam uma cadeia de emboscada onde o cachorro ameaça o tigre, o tigre ameaça o caçador e o caçador observa, esperando ansiosamente o desfecho, promove a desconstrução da imagem tradicional de uma caçada, em que o caçador e a presa ocupam posições antagônicas, sem a ameaça em cadeia.

Em meio à tensão, e encorajado pela presença do narrador, o cachorro Pintado avançou, ameaçando o tigre.

Mais tamem não demorô muito que já foi aquella barbaridade de bufo e ronco e gritaiada do cachorro e já enxerguei o Pintado que vinha s’imbolando, por o chão, p’ra s’capá, c’aquelle bruto de atrais, errando botes em riba d’elle. Meio escuro como tava e n’aquelle mattinho rastêro e cerrado, não se enxergava nenhum supricante, e só aquelle rebolício, que tanto tava aqui, como ali, como lá, que o bicho era vê corisco! De repente ficô tudo quieto! Lá em riba da serra vinha despontando o rumo do resto da cachorrada, descambando p’ra nossa banda, e me veio um nadinha de corage; [...]. (Muricy, 1934, p. 3).

A interação entre o cachorro, que se encoraja ao perceber a presença do narrador, e o próprio narrador, que se vê estimulado pela companhia dos animais, cria uma tensão que evidencia o vínculo entre o narrador-personagem e os bichos retratados no conto: de um lado, o animal companheiro; do outro, a presa. É certo que, sem o bicho companheiro, parte da caçada não se concretizaria, já que o cachorro, como destacamos, é elemento essencial para o grupo de caçadores. Por outro lado, o tigre representa o alimento ou, fora dos limites da ficção, animais

como onças, jacarés e outros são caçados não para subsistência, mas para a comercialização de suas peles. Dessa forma, constatamos que a relação alternada entre o caçador e os animais é reflexo da utilidade atribuída a cada um: sem o cachorro, não há caça; sem a presa, não há alimento ou renda.

Não demoro muito que o Pintado veio c'aquella pella dependurada tapando um zóio, querendo defende o Pretinho da Immundicia! Ccachôrrro balente! Cachôrrro immortalá! Tamem não lerdei, Nhô Chico, e em ante que o marvado esfregasse o cachorro véio, cheguei de vereda c'a ponta do facão na mála grande do sobaco da banda de amuntá e imbainhei inté o cabo. Já debruçô ali mesmo ciscando deito de banda, deu dois tranco e não ciscô mais! [...] Que vontade que me deu de rí, cantá, dançá e já bati parma, me pinchei p'rriba e desandei nua tyrana gostosa em derredó do defuncto. Mais tive de me assentá, porque me deu ua vontade de se rí, se rí, e se rí de não podê mais pará e tamem já desandô n'ua tremedêra crué de batê os queixo, que nem porco brabo a chaquaiá os osso, que nem maleita! Dei antãoce, pra suá em bica por todo corpo, sem jeito, que a rôpa ficô de trocê. (Muricy, 1934, p. 3).

Diante do exposto, observa-se que o desfecho do conto é marcado pela concretização do objetivo inicial. É na vontade de “rí, cantá e dançá” que se materializa o triunfo do narrador-personagem diante da ação compartilhada com o cachorro Pintado — “*cachôrrro balente! Cachorro importa!*” — que, pela funcionalidade de suas ações, cumpre plenamente o objetivo esperado. Por meio do narrador, José Muricy relata uma experiência vivenciada nos sertões brasileiros que se mantém até a contemporaneidade: apesar da existência de leis que proíbem a caça objetivando a preservação da fauna e da flora, a prática continua como tradição local. Ao final, os sertanejos, assim como o narrador-personagem, “Voltam [...] triunfantes, / assunto novo para três meses / e se fotografam entre bichos mortos / com inocência de heróis / regressando de Troia” (Andrade, 2017, p. 40, supressão nossa).

## 2.2 “O BOI JAGUANÉ” (1934)

O conto “O boi jaguané”, também de autoria de José Muricy, foi publicado no número 5 do *Mensário de arte e pensamento* e, assim como o conto anteriormente analisado, combina elementos ficcionais e reais para relatar expedições ao redor do rio Corumbá, cujo “[...] principal objetivo era a descoberta de outra mina de cobre explorada outrora pelos Jesuítas.” (Muricy, 1934, p. 13). O texto é estruturado em partes e apresenta histórias que não dialogam diretamente entre si; isto é: a história da cadela Diana e a história do boi Jaguané, textos que dialogam pela expressão das tradições sertanejas, mas não necessariamente em suas histórias.

É certo que ambos os contos de José Muricy analisados nesse capítulo apresentam similaridades, perceptíveis, por exemplo, na configuração dos personagens, sempre em grupo, e os grupos contando com um personagem em comum que, apesar de não haver muita clareza sobre ser o mesmo personagem, o que conseguimos extrair é que ambos têm o mesmo nome: Alexandre. Quanto às diferenças, observa-se que, como já mencionamos, “Como Alexandre conta a morte do tigre” retrata uma caçada no alto sertão, enquanto “O Boi Jaguané” narra uma história centrada na exploração de minérios, em uma ambientação que se alterna entre o rio e as suas margens.

A escolha dos contos evidencia um aspecto central da prosa de ficção da segunda fase da revista *Festa*: o regionalismo, marcado por narrativas que trazem à tona os costumes e as tradições de uma região e de seu povo. Essa característica configura um importante ponto de contato entre a prosa de *Festa* e a prosa produzida em outros núcleos do Modernismo brasileiro ao longo da segunda e da terceira fase desse movimento. Nesse contexto, José Muricy nos traz, nos dois contos, “A mesma natureza, as mesmas paisagens, em reprodução constante. Até o Sol quentíssimo era o mesmo a causticar-nos, com seu calor, desde cedo.” (Muricy, 1934, p. 13) para contar os sertões paranaenses e as suas jornadas que descortinam o estado e as suas tradições.

Era inverno e, naquele meio sombrio, as sombras também vieram depressa e a pouca claridade que ainda iluminava a atmosfera mostrava-nos, como sempre, o arvoredo em recortes no horizonte e sobre a superfície negra das águas, no reflexo claro-fosco da abóbada, as nossas silhuetas e o vulto da canôa. (Muricy, 1934, p. 13).

As simbologias mobilizadas pelo narrador-personagem chamam a atenção para elementos que refletem o espaço de incertezas vivido por aqueles que atravessam matas e rios sem saber ao certo o que poderão encontrar. Entre esses elementos, destacam-se o ambiente sombrio e a superfície escura das águas, que refletem não apenas a ausência de luz, mas também a solidão dos exploradores durante as travessias, sensação reforçada pela recorrência desses símbolos. Nesse percurso, ritmado pela imprevisibilidade, o grupo – composto por Tomasheck, Antonio Cyrino, Tônico Colasso, Salvador, Izidro e a cadela Diana – adapta-se às condições impostas pela jornada, ficando rotineiramente

[...] sentados em torno do fogo, ouvindo as conversas dos camaradas e fazendo-os, mesmo contar histórias e anedotas, ficando às vezes até tarde nesse passa-tempo. Numa dessas paradas de conversação, o Baptista aproveitou para perguntar: – Os Srs. não sentem um mau cheiro de vez em

quando? Todos Tinhamos sentido já. – E’ essa pobre cachorra, a Diana, que está com uma bicheira em baixo do queixo e que é preciso curar. (Muricy, 1934, p. 13).

Ao perceber a doença da cadela Diana, o grupo conclui que, para sua cura, seriam necessários remédios antissépticos e que o Nhô Cassimiro, personagem cuja descrição não é desenvolvida no conto, benza a cadela. Publicado em 1934, o texto estabelece diálogo com uma narrativa de grande relevância na literatura brasileira, retomada por Ariano Suassuna em *O Auto da Compadecida* (1955). Nessa obra, inspirada no folheto de cordel *O testamento da cachorra* (1909), do poeta nordestino Leandro Gomes de Barros, narra-se a história de uma cadela que, por deixar dinheiro à diocese, passa a ser digna de ser benzida. Diferentemente das narrativas de Suassuna e de Barros, José Muricy não associa a necessidade da bênção a qualquer compensação financeira; ainda assim, a figura da cadela benzida, já amplamente consolidada no imaginário literário brasileiro, torna inevitável o estabelecimento desse diálogo intertextual.

Por outro lado, sabendo que a fé é um elemento estético de *Festa* e que é representada ao longo da revista a partir de diferentes perspectivas, conforme destacamos no primeiro capítulo, entendemos que ao evidenciar a necessidade de benzer a cadela, o autor coloca o leitor diante desse elemento de grande força não só na revista, mas nas narrativas ficcionais e nas vivências do sertão: a fé sertaneja, que, para além da espiritualidade, constitui-se como parte indissociável desse povo, expressando uma forma máxima de sacralidade profundamente ligada à cultura e às tradições sertanejas, presente não somente na história da cadela Diana, mas nas duas histórias que o autor escreve a partir do título “O boi Jaguané”.

Figura 5: a fé de Festa representada na obra *Dueto de Angústia*, de Di Cavalcanti



Fonte: *Revista Festa: Mensário de arte pensamento e arte.*

Somente na segunda parte do conto é desenvolvida a história do boi Jaguané, que dá título ao texto. A narrativa inicia-se com o narrador-observador descrevendo a compra de dois novilhos pelo personagem Nhô Bino. Realizada na cidade de Guarapuava, a negociação resulta na aquisição de “[...] dois bichão de novios, p’rali de grande e bonito!” (Muricy, 1934, p.13), entretanto, um dos bois “[...] já veio com tangolomango que foi só chegá e estaqueá o côro p’rao prejuízo sê mais pequeno”. Em meio às lamentações pela perda do animal recém-comprado, Nhô Bino passa a procurar um novo novilho, e é nesse percurso que seu caminho se cruza com o do boi Jaguané, que era

[...] inda maió que o novio que ficô, mais porém já boi criado. P’ra Nhô Bino, isso de côr e d’idade, já não vinha mais amorfiná, que mais aborrecido do que andava, não era possível! Nhô bino, o que que ria, era que o tar puxasse no arado, que o mais tudo elle orvidava. Maia decerto elle tava devendo bastantinho, p’rao Véio lá de riba, que mandô p’relle o Tinhoso na figura de boi! De’da premêra noite, que já foi aquelle destrago crué, na roça de mio e feijão de Nhô Bino e depois deu de passeá, por as roça do vizindario tudo. Um boi d’aquelle burto, veja quantas táias de mio não comia! E não era mais o mio que comia, que o que derrubava e a acamava no chão! Nhô Bino só farto fica demente do juízo! Praga Desgraciada! (Muricy, 1934, p. 13-14).

A partir do trecho destacado, observa-se que, assim como na primeira parte do conto “O Boi Jaguané”, o texto apresenta marcas linguísticas próximas da oralidade, característica recorrente do falar sertanejo. Nesse sentido, são perceptíveis os mesmos fenômenos linguísticos

apontados na primeira análise, a exemplo da aglutinação e da supressão em determinadas palavras. Além disso, o autor continua a evidenciar elementos centrais da cultura sertaneja, como símbolos ligados ao trabalho no campo: o arado, o boi, o cultivo do milho e do feijão, bem como o uso dos animais no auxílio às atividades da lavoura e às demandas da roça.

Um ponto de distinção entre os “Como Alexandre conta a morte do tigre” e “O boi Jaguané”, reside na representação da fé, elemento que, como já sinalizamos, possui grande simbologia nos sertões brasileiros e que ganha destaque no conto que ora analisamos, quando o boi, após ficar “[...] todo enredado n’um cipoá d’espinho e não tinha um parmo de côro que não tivesse um lanho, ô um pontão” (Muricy, 1934, p. 13), necessitou que Nhô Cyrino lhe rezasse com o objetivo de curar seus ferimentos.

O hominho, de certo pr’a não amostrá a reza p’ra nós, escoieiu um lugá meio apertado, de modos que só pôde garrá ua distancinha pôca e ficô ansim meio annêcho; mais como no dizê delle, sempre dava p’ra benzê, se arrumô ali mesmo, bem confronte da bichêra. Tirô antãoce do beicho um fiapo de páia, pego despois c’ua mão em cada ponta, espichô os braços c’a paia esticada, bem confronte o inchú da bichêra e deu de falá baixo e ligêro, tempos esquecido. Ua horinha, meio que entreparô, mais foi um nadinha só e já rompeu firme, na rezarada, ôtra veis; pinchô fora, p’ratrais, das costa a painha, pegô na ôtra, fechô os óio, e espichô os braço violento, mais sem medida, que a páia foi de raspão na bichêra. (Muricy, 1934, p. 14).

Escondendo-se de Nhô Bino e recolhendo-se à concentração exigida pelo momento sacro, Nhô Cyrino, guardião dos mistérios do sagrado e responsável pela reza, realiza um ritual em que a fé, embora imaterial, se manifesta por meio de gestos concretos. A fala baixa e ligeira, os movimentos dos braços e o manejo da palha tornam-se formas de intercessão pela cura do boi. Assim, cada detalhe descrito pelo narrador – da postura corporal à cadência da voz – compõe a própria reza, transformando a cena narrativa em expressão viva não somente do ritual, mas um exemplar da beleza da fé sertaneja. Isso significa que, em consonância ao que afirma Maria Clara Souto Ferraz na dissertação intitulada *O sertanejo nordestino – representações culturais brasileiras de resistência e de fé*,

Com as práticas de culto aos ícones religiosos do contexto regional percebe-se que elas estão penetradas pelas sensações de transcendências e da eterna procura de aproximação com Deus, como forma ativa de evangelização e de vida que pode congrega multidões. O sertanejo não se silencia nas suas ações, ele as expressa, através de promessas - pedidos e pagamentos, romarias, rezas, cantos, ladainhas, cruces, velas acessas – a luz, toques, fitas, olhares, santuários, bilhetes para os santos. Expressam a sua religiosidade na representação da esperança da chuva, pela chuva, pelos filhos que se foram para os “céus” ou outros estados do Brasil. Rezam pelos doentes, velhos e

crianças. Rezam, também, por eles mesmos, pelos amores perdidos ou não conquistados. (Ferraz, 2004, p. 49).

Ao trazer uma literatura de caráter documental sobre os sertões brasileiros, demonstradas através dos dois contos, José Muricy apresenta ao leitor um espaço que, para além de formar sujeitos imersos nas lutas pela sobrevivência diante das adversidades próprias do sertão, constrói também indivíduos em permanente busca pelo divino. Busca essa que está em diálogo tanto com a prosa regionalista de 30 quanto com os fundamentos do grupo no que tange à busca pelo divino.

Por isso, a centralidade do divino na obra de Muricy demonstra tanto uma busca perene e simples daqueles que se apegam a fé para chegar mais perto da graça divina, quanto apresenta, a partir da observação de ambos os contos, uma imagem plural da noção de sertão – frequentemente associada a regiões secas do país, mas que na realidade é representativo das regiões mais afastadas dos centros urbanos –, que apesar de ser diverso, comumente apresenta diálogos entre uma representação e outra; por isso, traduzindo o que nos traz Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas*, “O sertão está em toda parte.” (Rosa, 2006, p.7).

### **3 DA CRÍTICA CAPITALISTA À ESPIRITUALIDADE: A PROSA DE MANOEL LACERDA PINTO**

Figura 6: Manoel Lacerda Pinto



Fonte: *Círculo dos estudos bandeirantes documentado*

Manoel Lacerda Pinto conquistou espaço na elite cultural paranaense a partir da publicação de sua única obra literária, *Fonte Rústica* — um livro de poesias lançado em 1923 pela editora Candeia Azul. Nascido na Lapa, interior do Paraná, em 4 de dezembro de 1893, e falecido em 15 de fevereiro de 1974, aos 81 anos, o escritor realizou seus estudos primários e

secundários em Curitiba. Posteriormente, mudou-se para São Paulo, onde cursou o bacharelado em Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, concluindo-o em 1917, antes de retornar ao estado natal.

Durante sua carreira jurídica, Lacerda Pinto atuou como conselheiro consultivo do Estado do Paraná e ocupou cargos importantes, como procurador-geral do estado e secretário de Estado do Interior e Justiça. Em 1941, foi nomeado desembargador do Tribunal de Justiça, onde também exerceu a presidência do Tribunal Regional Eleitoral (TRE), conforme registrado na biografia apresentada no livro *Biobibliografia* da Academia Paranaense de Letras e no próprio site da Academia. Além dessa trajetória marcada por posições de destaque, em 1934 foi eleito deputado federal constituinte, contribuindo para a criação da Assembleia Constituinte de 1934 dedicada à elaboração da Constituição Brasileira daquele ano.

Ainda no âmbito profissional, Manoel Lacerda Pinto destacou-se não somente como um dos fundadores do Círculo de Estudos Bandeirantes, criado com o objetivo de estudar e divulgar elementos da cultura brasileira e paranaense, mas também da Universidade Católica. Além disso, lecionou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), ocupando a cátedra de Ciências Políticas, conforme registrado pelo site do Ministério Público do Paraná.

Em paralelo à sua carreira profissional, Manoel Lacerda Pinto consagrou-se também na literatura, por meio da poesia e das prosas poéticas, sendo o primeiro ocupante da cadeira número dezoito da Academia Paranaense de Letras, cujo patrono e atual ocupante são, respectivamente, os escritores Joaquim de Almeida Faria Sobrinho e Laurentino Gomes. É válido citar ainda que o seu contato com a *Festa* surgiu por meio de Tasso da Silveira e Andrade Muricy, cuja relevância para o *Mensário* já destacamos ao longo desta dissertação, e que são ambos seus conterrâneos. Além disso, Lacerda Pinto fundou junto a Tasso da Silveira o periódico *Fanal*, dedicado a reunir poesias, prosas poéticas, ensaios e que já abria os caminhos para a consolidação de *Festa* anos depois.

Figura 7: Revista *Fanal*: uma criação de Tasso da Silveira e Lacerda Pinto



Fonte: site da Biblioteca Nacional

O contato entre Lacerda Pinto e Tasso da Silveira, além do periódico *Fanal*, também se manifesta na publicação do autor no periódico *Terra do Sol: Revista de Arte e Pensamento*, uma revista carioca iniciada em 1924 sob a direção de Tasso da Silveira e do escritor português Álvaro Pinto, publicada pelo *Anuário do Brasil*. Na revista *Festa*, além do texto que será analisado adiante – “O Balanço da Vida” –, Lacerda Pinto publicou as poesias “Da – terra distante”, “O Poema Colorido” e “As Estrelas”, todas disponibilizadas na primeira fase.

Além de suas contribuições em prosa e poesia, Lacerda Pinto publicou artigos nos jornais *O Dia* e *Gazeta do Povo*, abordando temas relacionados à vida acadêmica e literária. Publicou ainda, em 1984 e 1985, os livros *Discursos* e *Conferências*. Diversas falas e imagens do autor, relativas a personalidades paranaenses, encontram-se registradas no livro *Círculo de Estudos Bandeirantes Documentado*, de Sebastião Ferrarini. Apesar do amplo reconhecimento no estado, não foram localizadas teses, dissertações ou artigos científicos dedicados ao autor, tampouco as obras citadas constam no acervo da UFPR; apenas dois artigos foram identificados: “Conferências, palestras e discursos proferidos em datas universitárias” (1949) e “O fundamento do imposto” (1936).

A partir dos dados apresentados, é possível concluir que Manoel Lacerda Pinto teve uma vida de significativa contribuição ao país e, sobretudo, ao estado do Paraná, por meio de sua atuação política, docente e literária. Na literatura, contudo, sua obra revela um teor distante da rigidez associada aos cargos que ocupou, apresentando uma poética sensível e rica em símbolos ligados à natureza, a exemplo do céu, da terra, da noite, das manhãs, das tardes e das estrelas.

Como aponta a poesia “*As Estrelas*”, ele não canta “a terra escura”, mas sim “a beleza silenciosa dos astros lucilantes”, permitindo que estes derramem em sua alma e em suas palavras “a sua serenidade incomparável” (Pinto, 1927, p. 15). Dessa forma, evidencia-se “o voo largo em que a imaginação se descobre ampla e liberta na sua ânsia de infinito” (*O Dia*, 1923, p. 2), conforme observa o texto crítico publicado pelo jornal *O Dia* sobre a obra *Fonte Rústica*.

### 3.1 O BALANÇO DA VIDA (1934)

*O balanço da vida*, recorte de uma novela publicado no terceiro número do *Mensário de arte e pensamento*, apresenta aos leitores uma narrativa construída em prosa poética que reflete, por meio do pensamento do narrador-personagem, as inquietações diante das engrenagens da vida. Tendo vivido uma infância muito pobre no interior, ele precisou se mudar para a capital quando ainda estava no Ginásio. Dando seguimento aos estudos, ingressou nos estudos em engenharia e, em meio a uma vida ordinária de quem muito trabalhou para vencer as adversidades impostas por uma infância pobre, nos apresenta as suas reflexões sobre tudo o que se ganha e tudo o que se perde no caminho.

Assim, o balanço da vida que o protagonista propõe ao longo do texto configura-se de duas maneiras: a primeira ocorre de forma explícita, vinculada ao contexto comercial apresentado logo no início, menção que antecipa parte do que será discutido ao longo da narrativa; e a segunda manifesta-se de modo mais subjetivo, próprio da linguagem poética, indicando uma vida que flui como as estações, em uma caminhada constante, cíclica e sempre em renovação.

Fazer o balanço da vida... (Balanço é termo comercial. Os anos de engenharia. Todo mal estar passado. Uma pasta enorme, recheada de papeis, pesando sobre o meu coração). Balanço, sim, que importa? Não é outra coisa. Quanto devo a vida! Quanto a vida me deve! (Pinto, 1934, p. 3).

Logo no início do texto, ao destacar o que a vida lhe deve, o narrador inaugura uma crítica que se estenderá por toda a narrativa: trata-se de uma reflexão sobre a produtividade e o utilitarismo, mecanismos sintomáticos da imersão no sistema capitalista, que inscreve o indivíduo em um trajeto supostamente evolutivo rumo à ascensão social – a crítica ao capitalismo é uma das defesas sociais discutida em ensaios ao longo do mensário e que ganha espaço na ficção também, como constatamos não somente nesse texto, mas também no escrito de Brasília Itiberê, analisado no capítulo anterior. Nesse percurso, ao concentrar-se no

“balanço”, a vida em si permanece intocada, reduzida a números e resultados. A citação inicial evidencia ainda o impacto dessas engrenagens sobre o narrador, expresso nos adjetivos atribuídos às pastas que são “enormes” e que, através do seu peso simbólico sobre o coração, demonstra o quanto o narrador-personagem é afetado por essa lógica.

Ao apresentar essa perspectiva inicial, o narrador passa a desenvolver o texto apresentando as memórias da sua infância simples e pura, imersa em “[...] passeios no campo, quando eram compridas as tardes. Cavalgadas de madrugada [...] O jogo dos buricos. Os papagaios, e os peões, e os cavalos de pau. Tudo isso distribuído a espaços pelo ano inteiro”. (Pinto, 1934, p. 3). Ao narrar esse momento da sua vida em que a pureza da infância o fazia transcender enquanto passeava no campo e contemplava a natureza, o autor afirma que problemas de qualquer ordem não se apresentavam a ele, nem sequer os problemas dos seus pais, sempre imperceptíveis ao seu olhar genuíno; ele é tocado pela glória de viver, sentimento próprio da infância e da pureza intrínseca a ela, como reflete Gaston Bachelard em *A poética do devaneio*. Nesse texto, a pureza da criança é compreendida como uma ponte privilegiada para a apreensão do divino na vida ordinária, instaurando uma forma de integração que não se configura como uma busca, como se observa em outros autores analisados anteriormente, mas como uma disposição que lhe é inata; o que amplia ainda mais a noção espiritualista que podemos encontrar em *Festa*.

É pertinente chamar a atenção para o fato de o narrador estabelecer um paralelismo entre os recortes de sua vida e a imagem do circo: o “circo de cavalinhos”, associado à infância, e o “circo maior”, que remete à vida adulta. Essa construção metafórica permite compreender a narrativa como a comunicação de um processo gradual de perda da magia própria do “circo de cavalinhos”, isto é, da experiência encantada da infância, substituída por uma vida adulta imersa na aridez do real, onde, nas palavras de Gilberto Gil, a agulha do real sai das mãos da fantasia e vai costurando os dias sem o encantamento do olhar do infante. Entre a transição do “circo de cavalinhos” para o “circo maior”: o Ginásio e a consideração de que aquele momento escolar não possuía nenhum valor.

Os livros (oh! Os livros, sempre eles!) eram os inimigos. Só mais tarde, já aos quatorze anos (quantos anos nessa idade, já tinham preparatórios!) veio um professor que fazia a escola bôa e atraente. Nesse tempo eu fiz um soneto. O Casimiro de Abreu e o amor de minha mãe foram os responsáveis por esse monstro. [...] O Ginásio se criassem uma cadeira especial, destinada a ensinar que as humanidades têm outra finalidade que não a de degrau para a doutorice, tudo iria bem. Mas, não existindo ela, que era de esperar? A pressa de chegar ao fim. (Pinto, 1934, p. 3).

O desprezo do narrador pelos livros evidencia uma crítica ao sistema tradicional de ensino e ao papel da educação na manutenção dos mecanismos do capitalismo. É certo que, apesar da crítica de Lacerda Pinto ter sido construída em 1934, continua atual e pertinente, uma vez que ao buscar formar – seja no âmbito do ensino técnico ou regular – alunos preparados para serem aprovados em vestibulares ou no Exame Nacional do Ensino Médio e futuros profissionais, a educação tradicional sustenta métodos inflexíveis, centrados na funcionalidade e na eficiência. Nesse percurso, ficam de lado estudantes que, assim como o narrador, cultivam o gosto pela escrita de sonetos e pelo questionamento dos problemas da humanidade, mostrando o afastamento entre a formação técnica e a sensibilidade intelectual ou poética; “O curso de engenharia era o passo decisivo para o encarniçamento do circo maior (Hoje tem espetáculo?)” (Pinto, 1934, p. 3), ou seja, é no trajeto para a “doutorice” que vão morrendo pelo caminho os artistas e as estrofes dos seus sonetos.

E veio a dualidade da vida mental. O terra-a-terra dos projetos, dos relatórios, dos orçamentos, dos negócios, com todo o cortejo de competições mesquinhas, e a sofreguidão das leituras, das leituras infundáveis. Livros, livros, livros que já não eram inimigos. Literatura, ciência, filosofia, história, línguas vivas e mortas ... Três ou quatro obras lidas, às vezes ao mesmo tempo. Era preciso refazer o perdido. E uma palavra de Miguel Ângelo. Lida não sei onde a causticar o torturado, sem culpa, afinal do que lhe acontecera: “Não há desgraça maior do que o tempo que se perdeu”. Os versos, as obras, as realizações artísticas eram pra quando a cultura lhe pudesse dar o cunho das criações que ficam. A pena, embotada só funciona na *struggle*. Os poentes e as madrugadas assinalaram com a sua beleza a passagem dos dias, e eu não os vi. Os anos, com a florescência maravilhosa dos jardins e dos campos, com a abundância dos frutos, com a luminosidade dos outonos cismadores, com o recolhimento os invernos longos – passaram e eu não os vi. A mulher que me esperava, guardando para o seu esposo o carinho da sua alma pura e a virgindade do seu corpo em flor, passou certamente diante dos meus olhos, e eu não os vi. Vi somente que a minha alma não podia viver no circo em que se trava a *struggle*. Vi somente que já não podia cantar meus poemas, porque a pena nada mais exprimia, romba e viciada nos chavões do ofício. (Pinto, 1934, p. 3).

A dinâmica do “circo maior” vivenciada pelo narrador-personagem traduz uma problemática social pautada na imposição da pressa e da produtividade, conceitos caros à modernidade. Como vimos assinalando desde o início dessa dissertação, o tempo é a maior digital da modernidade, é preciso estar na corrida para pegar um lugar no futuro, como canta Paulinho da Viola na música Sinal fechado (1994). Diante da máxima de que não há tempo a perder, o narrador-personagem, assim como tantos, ganha os relatórios, os orçamentos, os negócios e as competições, enquanto perde a beleza da passagem dos dias, os amores, e a pena

que antes conduzia as palavras dos sonetos ao papel, se perde em meio à pressa que mata a criação.

Diante do que foi exposto, é certo afirmar que, mais de 90 anos depois da sua publicação em *Festa*, a crítica de Lacerda Pinto segue tocante e pertinente, uma vez que ao construí-la, ele não só expõe a sua angústia diante de um contexto que preza pela produtividade e mecanicidade, mas dialoga com essa angústia ainda presente seja no cenário dos negócios ou acadêmico, ambos tocados por ele no recorte da novela que ora analisamos. Por fim, verificamos que a cadência do texto, a narratividade em primeira pessoa e a sensibilidade com que Lacerda Pinto aborda temáticas próprias da existência humana aproximam o narrador do leitor ao longo de toda a narrativa, possibilitando uma leitura mais íntima e dialogada, na qual as angústias do narrador-personagem são compartilhadas e vivenciadas pelo leitor.

#### 4 BRASILIDADE E ESPIRITUALISMO EM JOSÉ DE ARAÚJO VIEIRA

31

Figura 8: José Vieira Araújo



Fonte: *O Malho*, 1947.

José de Araújo Vieira iniciou sua trajetória literária com a publicação de poesias em jornais paraibanos, como *Almanaque da Paraíba*, *A União* e *O Correio*, utilizando o pseudônimo Félix de Araújo, conforme indica a breve biografia presente na obra *Pequeno Dicionário dos Escritores/Jornalistas da Paraíba do Século XIX: de Antonio da Fonseca a Assis Chateaubriand*, organizada por Socorro de Fátima Pacífico Barbosa, que busca resgatar

---

<sup>31</sup> Retrato do pintor ucraniano Dimitri Ismailovitch

vozes da literatura paraibana marginalizadas pela crítica especializada. Nascido em Mamanguape, interior da Paraíba, em 23 de março de 1880, Vieira teve uma vida marcada por deslocamentos, residindo também no Rio de Janeiro – onde faleceu em 8 de julho de 1948, aos 68 anos, além de Pernambuco, Ceará e Pará. Neste último estado, publicou em jornais como *A Província do Pará* e *O Jornal*.

Das diferentes localidades em que viveu, resultaram importantes contribuições de José Vieira à literatura e ao desenvolvimento dos estados em que atuou, tanto por meio de sua produção literária quanto como funcionário público. Colaborou com jornais como *Diário da Noite* e *Gazeta da Tarde* e chegou a ocupar o cargo de redator-chefe da Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro. No serviço público, também trabalhou no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), sendo responsável pela revisão da coleção *A Nova Política do Brasil* (1938–1947), de Getúlio Vargas, conforme observa Rafaella Collaneri Carrilho na biografia construída na terceira edição da obra *Vida e Aventura de Pedro Malasarte*, publicada pela editora *Edusp*. Ainda em idade escolar, o cronista, poeta e romancista, realizou os estudos primários em seu estado natal, ingressando no curso de comerciários e, posteriormente, iniciando o curso de Direito no Pará, concluído anos mais tarde no Rio de Janeiro.

Ao longo de sua extensa carreira literária, Vieira publicou obras que abrangem crônicas, romances e poesias, das quais podemos citar: *A cadeia velha* (1913); *Sol de Portugal* (1918); *O livro de Thilda* (1923); *Ladrão de moças* (1924); *Espelho de casados* (1932); *O bota abaixo* (1934); *Romance da solteira* (1941-1942)<sup>32</sup>; e *Vida e aventura de Pedro Malasarte* (1944), escritos que refletem uma literatura que, segundo afirma José Lins do Rego em nota ao jornal *O Globo*, têm

[...] sabor brasileiro, embora de sintaxe lusíada. O encanto da sua literatura estava justamente neste ajuste, sem ranço, de uma língua que era do nosso cotidiano, mas que se compunha presa aos velhos cânones. Não parecia nunca um esforço de erudito pretendendo corrigir os outros. Era a própria natureza do escritor no exercício da sua função de criar. [...] A verdade, porém, é que os contemporâneos não deram a José Vieira o lugar que ele mereceu, muito mais que tantos outros que andam por aí. (José Lins do Rego, “José Vieira”, *O globo*, 1948).

Apesar da força da sua escrita, o escritor José Geraldo Vieira destacou, no *Jornal de Notícias* em 1948, que algumas das obras de Vieira, a exemplo de *O livro de Thilda*, muitas vezes tinham a autoria erroneamente atribuída a ele pela crítica da época, enquanto os seus

---

<sup>32</sup> Constam 2 anos na descrição porque o romance foi publicado pela *Revista Brasileira* em dois números, cada um em um dos anos destacados.

livros tinham a autoria atribuída a José Vieira, em virtude da similaridade dos seus nomes. Embora José Vieira tenha sido reconhecido pela crítica especializada como um grande autor, como sinalizamos anteriormente e como ressalta Antônio Cândido no artigo “Notas de Crítica Literária: Pedro Malasarte”, publicado no jornal *Folha da Manhã* em 1944, seu nome não figura entre os membros da Academia Paraibana de Letras.

Na revista *Festa*, José Vieira publicou as prosas poéticas “Dois Quadros” e “O Bem-te-vi da Claraboia”, ambas na segunda fase, sendo o primeiro no número 4 e o segundo no número 9; entre eles, escolhemos “Dois Quadros” para nossa análise. Embora os diálogos entre a escrita de Vieira e os fundamentos do grupo *Festa* sejam evidentes nos textos publicados pelo autor no mensário, assim como sua forte presença na elite intelectual carioca, supõe-se que o contato do autor com o grupo tenha surgido a partir desse contexto. É importante destacar, porém, que, mesmo após buscas para encontrar informações mais concretas sobre esse vínculo, não foi possível localizá-las, restando-nos apenas os dados disponíveis e a tentativa de traçar linhas interpretativas a partir deles.

Por fim, ressalta-se que José Vieira, embora aclamado por nomes como Almeida Fisher, Oswald de Andrade e Rachel de Queiroz, e sendo reconhecido como “[...] uma das maiores figuras literárias de sua geração. Romancista de grandes qualidades, culto e brilhante, crítico literário de notável profundidade de análise e de perfeito senso de equilíbrio.” (Fisher, 1947), permanece pouco estudado no âmbito acadêmico, sem artigos, dissertações ou teses dedicados à sua obra. Apesar disso, Vieira se destaca na revista *Festa* por meio de uma escrita profunda e sensível, reafirmando sua importância como um autor singular da sua geração e como voz essencial para compreender o panorama literário da segunda fase do *Mensário*.

#### **4.1 DOIS QUADROS (1934)**

O texto “Dois quadros”, publicado no número quatro da segunda fase da revista *Festa*, constrói uma narrativa ancorada nas memórias e percepções do narrador-personagem acerca da Natureza, estabelecendo um contraste entre as cidades de Petrópolis e do Rio de Janeiro; em cada uma delas, a Natureza se manifesta de maneira distinta, produzindo formas diversas não somente de comunicação e de experiência sensível com o sujeito narrativo, mas como representação máxima da sua noção de espiritualidade. Ao contemplar a natureza, o narrador-personagem está em transcendência não só pelo que os seus olhos veem, mas pelo embalo dos pássaros que somam à cadência da sua leitura. É certo ainda que a palavra “Natureza” destacada com uma maiúscula alegorizante, juntamente com os títulos que estruturam o texto – I sabiá da

serra e II luar – antecipa o tom e orienta os eixos temáticos que serão desenvolvidos pelo autor ao longo da narrativa.

Eu morava no sobrado, em frente à rua. De minha janela via os cimos do arvoredo, os telhados fronteiros e montes verdejantes unindo-se com o céu azul. No começo enlevou-me a visão destas belas coisas, sempre iguais a si mesmas, tão próximas de mim. Abria a vidraça, encostava a cadeira na parede e lia, olhando para fora e escutando os rumores da Natureza a cada pausa da leitura. (Vieira, 1934, p. 4).

A seleção dos recursos textuais mobilizados por José Vieira na abertura do texto revela ao leitor o caráter poético de sua narrativa, perceptível tanto no ritmo, construído pela repetição do fonema /s/, quanto na imagem que se forma por meio da descrição do ambiente e da adjetivação dos elementos que compõem o cenário de leitura: os telhados fronteiros, os montes verdejantes, o céu azul, as belas coisas. Tal procedimento evidencia a experiência sensível do autor, que se manifesta na construção da imagem poética. Para Octavio Paz,

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. (...) Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras (...) o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. (Paz, 1996, p. 45).

Assim, traduzindo sua experiência de mundo e seu contato com a natureza, o poeta observa em seu espaço que, entre os voos dos pássaros e os bem-te-vis que encontra, aqueles que revelam “a alma verdadeira da serra” são os sabiás: “[...] há em Petrópolis um sabiá cinza e carvão, bico e pés flor de ipê, que no inverno deixa a mata para vir catar no cacho o fruto da magnólia” (Vieira, 1934, p. 4). Sabendo que o sabiá é uma ave simbólica no Brasil e amplamente representada na literatura brasileira como emblema da brasilidade, é possível observar que ao apresentá-lo como elemento capaz de manifestar a verdadeira alma da serra, o poeta estabelece um diálogo com a estética da *Festa*, grupo cujo objetivo era construir uma arte genuinamente brasileira, reflexo de artistas que começaram a sentir intensamente a realidade que lhes pertencia (Silveira, 1928, p. 7).

Entretanto, enquanto, em sua experiência de observação e transcendência, o narrador escuta o canto do “sabiá intimista dos poetas” (Vieira, 1934, p. 4), paralelamente à sua contemplação lírica, surgem crianças que, a caminho da escola, matam os sabiás e os lançam aos rios: “De vez em quando, um baque na água. É um sabiá ferido, que tombou. O leve corpo

desce estremecendo na corrente”. Sem o seu canto, o sabiá que jaz inerte simboliza a esperança interrompida; ainda assim, a natureza ressurgiu e, com ela, o canto se renova.

Em voltando a primavera, o sabiá preto do inverno se torna o rei dos pássaros de Petrópolis. Na mesma frondosa magnólia, onde, ao certo, escapou das pedradas do bodoque, quando o sol vai morrendo, quando menos se espera, um gorjeio vibrante, feito de variações, que parece não findar, quebra o silêncio das ruas friorentas. Escutando-o, esquece-se o bem-te-vi, o sanhaçu. [...] Que gorjeio grandiloquo é este? Para-se, procura-se na folhagem. É o sabiá preto, que canta. Seu canto é um canto de saúde e de alegria consagrando a beleza da montanha sempre em flor. (Vieira, 1934, p. 4).

Nesse sentido, o canto do sabiá preto representa a vida e a alegria; é a própria natureza, tão próxima ao poeta, que o convida a esperar novamente. Deixando nítido nessa primeira parte do texto que Vieira, por meio dos símbolos presentes no texto, não apenas compartilha sua visão da natureza, mas também conduz o leitor a refletir sobre a sensibilidade e a riqueza da arte brasileira.

No texto seguinte, intitulado *Luar*, José Vieira apresenta a vida transfigurada em arte, ou a própria vida como arte, ao descrever o luar banhando a terra. Ao longo do texto, o modo de narrar do poeta transforma em imagem as palavras dispostas no papel, permitindo que o leitor acompanhe, a cada palavra, o nascimento da lua. Assim como o canto do sabiá, o luar surge como símbolo de renovação, trazendo novamente a esperança. Desse modo, a natureza em Vieira configura-se como um pacto de esperança firmado entre o divino e o humano.

Dois homens que dir-se-ia de carvão, lançavam uma rede quase invisível: Aquele baque molhado e os dois pescadores, movendo os braços no lenho misterioso, deram-lhe vida à Guanabara, inda agora tão fúnebre. O arco volteou em frente ao farol e sumiu-se na escuridão. Amparo debruçara-se à muralha seguindo-o em pensamento e esquecendo de si no silêncio das coisas. Algum tempo assim esteve, até que de repente, além do Icaraí, além da serra, o céu se iluminou e uma nesga cor de sangue emergiu detrás do espinhaço escavado, crescendo logo, subindo mais, arredondando aos vapores do espaço. A lua cheia dominou enfim a cordilheira, rubra, monumental. (Vieira, 1934, p. 4).

Ao incorporar a pesca à imagem construída, o narrador-personagem evidencia a pescaria como elemento constitutivo da cena, ainda que a centralidade da narrativa recaia sobre o nascimento da lua. O gesto do pescador, desde o movimento do corpo ao lançamento da rede, aliado à movimentação das águas do mar, imprime cadência ao texto de Vieira e contribui para a construção de uma estética imagética que o autor desenvolve em sua voz poética desde o primeiro texto analisado.

Assim, a narratividade de Vieira expressa, por meio de uma linguagem poética, a experiência do poeta e seu olhar sobre a vida ordinária transfigurada em arte. Como afirma João Cabral de Melo Neto, “[...] o poema é, em regra geral, a tradução de uma experiência direta. O poema é o eco, muitas vezes imediato, dessas experiências. É a maneira que tem o poeta de reagir à experiência. O poema traduz a experiência, transcreve, transmite [...]” (Neto, 1995, p. 728). É justamente nesse gesto de transmitir a experiência, mediado pelo olhar sensível do poeta, que se constitui a poética de José Vieira.

## **5 DO REGIONALISMO À PROSA POÉTICA: ITINERÁRIOS PROSAICOS DO MENSÁRIO DE ARTE E PENSAMENTO**

O texto literário constitui um espaço escrito que reflete pensamentos, sentimentos e ações de um contexto social, harmonizando ficção e realidade por meio das palavras que o compõem. Como observa Antônio Carlos Secchin, “A narrativa nos acompanha desde a infância, somos imemorialmente imersos num universo de histórias [...] a ficção vem a nós [...]” (Secchin, 2010, p. 15). É seguindo esse percurso que se constrói a narratividade presente na segunda fase de *Festa*, especialmente no que se refere ao viés regionalista que nela se materializa.

Em relação ao entendimento de literatura regionalista, construímos ao longo das análises uma perspectiva que se alinha às afirmações da pesquisadora Joycelaine Oliveira, na tese *Homens Anfíbios: os remeiros do São Francisco na literatura regionalista*, segundo a qual

Tanto a literatura regionalista quanto a sertaneja partem de um mundo concreto, a região ou o sertão, e não necessariamente do fato literário, enquanto tal. Essa região é delineada e representada no texto literário de forma que caracterize os seus aspectos físicos, antropológicos, psicológicos e políticos. O reflexo de tais aspectos no texto é fundamental para a identificação do mundo regional em destaque, dependendo dessa identificação o caráter regionalista do texto. (Oliveira, 2014, p. 30).

É ao refletir aspectos do real social e pessoal, tanto do autor quanto dos povos que constituem aquele espaço, que a literatura regionalista se configura. José Muricy, autor selecionado neste capítulo e maior representante da prosa regionalista de *Festa*, tendo publicado três das dez narrativas da segunda fase, apresenta em seus escritos um sertão imerso em tradições e marcado por uma linguagem crua. Conforme ressaltado, Muricy atuava como explorador dos sertões paranaenses, e dessas explorações nasce uma literatura que, por vezes, se aproxima mais do registro documental do que da ficção propriamente dita.

Além do regionalismo, observamos a prosa poética, que, enquanto na primeira fase aparece apenas uma vez, com o texto *Aceitação*, de Cecília Meireles, assume na segunda fase uma presença significativa como outra voz prosaica da revista. Essa vertente é encarnada por dois escritores mais reconhecidos como poetas do que como prosadores: Lacerda Pinto e José Vieira, que constroem sua narratividade a partir de uma voz intimista, centrada na consciência e nas emoções, utilizando cadência e musicalidade características da poesia. Em ambas as abordagens, regionalista e poética, o ponto de contato é a espiritualidade que se manifesta de diferentes formatos, contribuindo com o nosso olhar múltiplo não só em relação à prosa de *Festa*, mas à espiritualidade por ela professada.

Diante disso, observa-se que, embora a disponibilidade de textos em prosa nos anos de declínio de *Festa* seja reduzida, conseguimos identificar que o material existente constitui um terreno fértil que viemos explorando ao longo desse capítulo. Cabe destacar, por fim, que a prosa de ficção publicada pelo grupo, dada a sua pluralidade e densidade, nos foi oferecendo amplas possibilidades discursivas, tanto sobre os contextos das décadas de 20 e 30 quanto sobre as contribuições do grupo para o desenvolvimento do movimento modernista no Brasil e da sua concepção de arte.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Nietzsche, “A Arte e somente a Arte! É o elemento máximo que torna a vida possível, que seduz a vida, que estimula a vida!” (Nietzsche, 2008, p. 427). Pensando na arte enquanto novelo cujo fio está em perene rotação, reconhecemos que há camadas visíveis e outras ocultas, cabendo ao tempo e ao olhar atento dos pesquisadores desvelar esses estratos, nos quais residem os sentidos que sustentaram a vida e a obra de tantos artistas. Observando esse contexto, percebe-se que, na literatura, esse processo ocorre de maneira semelhante e foi justamente propondo investigar algumas das dimensões menos iluminadas desse novelo que estruturamos a presente pesquisa.

Nesse sentido, compreendemos que a revista *Festa*, enquanto representante da corrente espiritualista do Modernismo brasileiro, atuou como uma voz dissonante dentro do movimento ao propor, em contraposição ao que propunha o grupo primitivista – idealizador da Semana de Arte Moderna –, uma arte voltada à renovação, que não buscasse desconstruir a noção de arte vigente no país, mas que dialogasse tanto com a tradição quanto com as inquietações do espírito, com o objetivo de construir uma arte genuinamente brasileira, uma vez que

O pensamento que os orienta já significa uma elaboração superior do espírito filosófico, a que só pequeno escol intelectual pode atingir. Eles querem, também, a expressão virgem e luminosa de nossa alma profunda, afirmada perante os outros povos como uma realidade digna de existir. Mas as indicações mais altas das virtualidades íntimas dessa alma, pretendem eles bebê-las na fonte viva da tradição. E além disso consideram a realidade brasileira integrada na realidade universal, coparticipando dessa perene permuta de forças interiores entre os povos, que faz a complexa grandeza do mundo de nossos dias. (Silveira, 1928, p. 1).

Defendendo princípios intimamente ligados ao espírito e à tradição, o grupo de *Festa* dispõe de uma face menos iluminada do Modernismo, como afirma Mário Camarinha no fac-símile publicado pela editora Inelivro em 1980, tornando-se uma revista que “[...] reivindica para si e para o Rio a prioridade e o papel principal na renovação da arte brasileira, em oposição ao que estava sendo feito – ou tinha sido feito – em São Paulo.” (Caccese, 1971, p. 26).

Ao constatar que a revista e os fundamentos do grupo constituíam um terreno fértil e ainda pouco explorado, delimitamos nosso *corpus* ao estudo da prosa publicada na primeira (1927-1929) e na segunda (1934-1935) fases da revista. Esse recorte nos conduziu à análise de sete autores pouco abordados pela crítica especializada. Embora não fosse nosso objetivo trabalhar exclusivamente com autores inéditos, essa coincidência favoreceu a construção de alguns quebra-cabeças, especialmente na elaboração das biografias apresentadas no primeiro capítulo, cujo resultado poderá auxiliar pesquisas futuras.

Dando continuidade à discussão dos resultados, verificamos a pluralidade da prosa publicada em *Festa*, que, pela amplitude do gênero, aborda, em sua primeira fase, temas relacionados à história e à política da década de 1920. Observa-se, ainda, o debate em torno da concepção de arte defendida tanto pelo grupo de *Festa* quanto pelo grupo paulista. Soma-se a esse conjunto a presença da prosa poética “Aceitação”, de Cecília Meireles, que, embora seja a única publicação do gênero nesse primeiro momento, já sinaliza os caminhos pelos quais a prosa será desenvolvida na segunda fase da revista.

Entendemos, portanto, que, nesse estágio inicial, a prosa de *Festa* dialoga com as produções do movimento modernista, sobretudo a partir da busca por uma brasilidade, construída em *Festa* pela exploração de ambientes tipicamente regionais, como na escrita de Wellington Brandão. Além disso, a prosa da primeira fase reflete massivamente a modernidade e acontecimentos intrínsecos a ela, especialmente por meio de abordagens ligadas à velocidade, às máquinas e a personagens em constante movimento. Por fim, é essencial destacar que a prosa publicada entre 1927 e 1929 revela uma produção marcadamente impressionista, uma vez que privilegia a expressão das sensações, da memória e da subjetividade dos personagens,

principalmente em Henrique Abílio, enfatizando a percepção individual como elemento central da construção narrativa.

Somada à pluralidade prosaica já observável na primeira fase, destaca-se, na segunda fase da revista, uma produção em prosa marcada por características próprias desse período, uma vez que se verifica a forte presença de vertentes regionalista e intimista. A primeira volta-se à representação de espaços específicos do território nacional, como o sertão paranaense, especialmente por meio dos textos de José Muricy – explorador das terras do Paraná –, bem como do estado do Amazonas, a partir das contribuições do antropólogo Nunes Pereira.

Paralelamente, a prosa poética ganha maior destaque, se comparada à primeira fase, manifestando-se em vozes como as do paraibano José Vieira e de Lacerda Pinto, autores frequentemente identificados em suas biografias mais como poetas do que como prosadores. Nessa vertente, observa-se uma ampla recorrência de símbolos ligados à natureza e à sua renovação, compreendida como promessa de esperança legada ao sujeito poético pelo divino. Ambas as modalidades de prosa presentes nessa segunda fase estabelecem uma relação estreita com a produção nacional da década de 1930, seja pelo viés regionalista, seja pelo caráter intimista que marca as prosas poéticas do período.

Considerando que o objetivo desta pesquisa consistiu em analisar de que modo e em que medida a estética de *Festa* reverbera na prosa publicada nas duas fases da revista, os resultados encontrados nos levaram a considerar que a prosa publicada em *Festa*, diferentemente dos demais gêneros veiculados pela revista, a exemplo da poesia, que segue uma linha estética estreitamente alinhada aos fundamentos do grupo, sobretudo no que diz respeito à espiritualidade, apresenta maior amplitude temática e formal.

Tal característica, possivelmente decorrente da natureza mais abrangente do gênero, permite que a prosa incorpore fatores que dialogam em certa medida com os ideais do grupo, mas não os incorpore integralmente. Tendo em vista que aspectos biográficos dos autores exercem influência significativa sobre a escrita, o que se evidencia, por exemplo, na recorrência da música nos textos de Brasília Itiberê, na valorização das paisagens mineiras na prosa de Wellington Brandão e nas narrativas de exploração das terras paranaenses em José Muricy, entre outros casos. Assim, constata-se que a prosa de *Festa*, ao mesmo tempo em que converge com determinados princípios do grupo, evidencia a diversidade de percursos que a arte narrativa pode trilhar.

É oportuno destacar que, embora tenhamos explorado muitos caminhos ainda pouco trilhados da revista e dos autores estudados, ainda existem diversas possibilidades de investigação tanto sobre a revista quanto sobre esses autores. Nosso trabalho, embora com

significativas limitações em relação a materiais e informações não encontradas, buscou revisitar essas vozes, seguindo um percurso que se opõe à marginalização e ao esquecimento, deixando aos estudos literários uma contribuição não somente em relação à revista *Festa*, mas em relação a cada um dos sete escritores que escolhemos discutir aqui; entretanto, reconhecemos que ainda há muito o que ser dito. A riqueza da pesquisa literária está justamente nesse caráter contínuo: há sempre outro autor, outra obra, outra palavra a ser descoberta, e sempre surgirá uma nova investigação capaz de refazer o percurso, em busca de cada uma dessas vozes.

## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABÍLIO, Henrique. A balada tropical. In. *Festa: Mensário de Pensamento e arte*. Rio de Janeiro, n<sup>o</sup> 5, 1928, p. 2-4. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=164526&pagfis=83> . Acesso em: 20 set. 2025.

ABÍLIO, Henrique. A balada veloz. In. *Festa: Mensário de Pensamento e arte*. Rio de Janeiro, n<sup>o</sup> 2, 1927, p. 11-15. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=164526&pagfis=33> . Acesso em: 20 set. 2025.

ABÍLIO, Henrique. A modernidade universalista da arte. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, agosto, n<sup>o</sup> 1, 1927, p. 4-5. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=164526&pagfis=6>. Acesso em: 20 set. 2025.

ABÍLIO, Henrique. *Crítica pura seguida de O erro objetivo do primitivismo*. São Paulo: S.E.Panorama, 1940.

ABÍLIO, Henrique. Selvagens e Fósseis. In. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, agosto, n<sup>o</sup> 1, 1927, p. 12. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=164526&pagfis=14> . Acesso em: 20 set. 2025.

Academia Paranaense de Letras: Biobibliografia. Túlio Vargas, Valério Hoerner Júnior, Wilson Bóia. - ed. rev. Por Albino Freire, Ernani Buchmann e Valério Hoerner Júnior. -Curitiba, PR : Academia Paranaense de Letras, 2011.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Eudoro de Souza. 1. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ANDRADE, Alexandre de Melo. *Poesia mística e lirismo universalista: o caso da revista Festa*. Signótica, Goiânia, v. 35, 2023.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: Esquecer para lembrar*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins.

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. In: Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo: Martins Editora, 1974.

ANDRADE, MÁRIO. *Festa n<sup>os</sup> 1, 2,3 (O grupo de Festa e sua significação)*. Festa: mensário de pensamento e arte. Rio de Janeiro, março, n<sup>o</sup> 6, 1927, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&pagfis=113>. Acesso em: 20 set, 2025.

ARANHA, Graça. A emoção estética na Arte Moderna. In. *O espírito Moderno*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1925.

ARISTÓTELES. *Metafísica I e II*. Trad. Eudoro de Souza. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ATHAYDE, Tristão. Gente de Amanhã (O grupo de *Festa* e sua significação). *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, março, nº 6, 1927, p. 14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&pagfis=115>. Acesso em: 20 set. 2025.

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia/posfácio de Otto Maria Carpeaux* - São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARBOSA, M. A. Para uma Etno-Terminologia: recortes epistemológicos. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 58, n. 2, jun. 2006a. Disponível em: [https://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S000967252006000200018&lng=en&nrm=iso](https://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S000967252006000200018&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 20 dez. 2025.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Pequeno Dicionário dos Escritores / Jornalistas da Paraíba do século XIX: de Antônio da Fonseca a Assis Chateaubriand*. João Pessoa, 2009. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/jornaisefolhetins/>. Acesso em: 20 dez, 2025.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise estrutural da narrativa. In. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 8. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução das introduções e notas de La Bible de Jérusalem”. ed: revista e ampliada, Paris, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Wellington. Cabeça de Comarca. In. *Festa: Mensário de Pensamento e arte*. Rio de Janeiro, 1927-1928.

BRANDÃO, Wellington. *Poesia e prosa*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *O Grande Circo Místico*. Som Livre, 1983.

CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa: contribuição para o estudo do Modernismo*. São Paulo: Instituto de estudos brasileiros da Universidade de São Paulo, 1971.

CANDIDO, Antônio. Notas de crítica literária: Pedro Malasarte. São Paulo: *Folhas da Manhã*, 1944.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Ed. 1ª, São Paulo, Editora 34, 1997.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. 1993. 2 v. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad: Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECKHART, Mestre. *O livro da divina consolação*. Trad. Raimundo Vier. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. Editora, 1974.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 4. Ed. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2018.

FERRAZ, Maria Clara Souto. *O sertanejo nordestino – representações culturais brasileiras de resistência e de fé*. Ano de Conclusão: 2004. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2004.

*FESTA: Mensário de pensamento e arte. 1927/1929*. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: PLG Comunicação: Inelivro, 1980.

*FESTA: Revista de arte e pensamento*. 2ª phase. Ano 1, n. 2, jul. 1934. Ed. digitalizada. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, [2015]. p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=164526&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=0>. Acesso em: 20 set. 2025.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo. *Introdução ao estudo da nova crítica no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria acadêmica, 1965.

FISCHER, Almeida. *Depoimento do escritor José Vieira*. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1947.

GAGO, Verónica. *A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo*. Trad. Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GIAMBATTISTA, VICO. *Ciência Nova*. Trad. Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

GIL, Gilberto. A linha e o linho. In: *Extra*. Wea Discos, 1982.

GRÜN, Anselm. *Mística: Descobrir o espaço interior*. Trad. Luiz de Lucca. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789–1848*. Trad. Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. 25. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

ITIBERÊ, Brasília. *Mangueira, Montmartre e outras favelas*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.

ITIBERÊ, Brasília. Pau dos Ferros. In. *Festa: Mensário de Pensamento e arte*. Rio de Janeiro, n.º 1, 1927, p. 9-10. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=164526&pagfis=8> . Acesso em: 20 set. 2025.

ITIBERÊ, Brasília. Seu Jujuba mascarado. In. *Festa: Mensário de Pensamento e arte*. Rio de Janeiro, n.º 5, 1928, p. 6-9. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=164526&pagfis=87> . Acesso em: 20 set. 2025.

LETRAS E ARTES. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 1948. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=114774&pagfis=1006> . Acesso em: 20 set. 2025.

O DIA. Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1923. Disponível em: [https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/092932/per092932\\_1923\\_00037.pdf](https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/092932/per092932_1923_00037.pdf) . Acesso em: 20 dez, 2025.

LIMA, J. de. *Anúnciação e encontro de Mira-Celi. Tempo e eternidade. A túnica inconsútil*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MACHADO, Gilka. Uma cantiga nova da cigarra de fogo para o outro eu. In. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, 1927, n.º 2. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?>. Acesso em: 20 set. 2025.

MARCHIORE, Camila. Uma mulher em festa: mística e simbolismo em três publicações pouco conhecidas de Cecília Meireles. *Revista Mulheres e Literatura*. vol.15, 2015.

MEIRELES, Cecília. Aceitação. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, n.º 6, 1927, p. 4. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&Pesq=moema&id=2298303658106&pagfis=105>. Acesso em: 20 dez. 2025.

MILIAN, Orsolya. *Ekphrastic poetry on the Venus de Milo*. Acta Universitatis Sapientiae, Philologica, 2024.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

MONTENEGRO, Oswaldo. *O Perfume da Memória*. [Filme]. Brasil: Oswaldo Montenegro Produções Artísticas, 2016. 73 min. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=v6P2cLd\\_eUo](https://www.youtube.com/watch?v=v6P2cLd_eUo). Acesso em: 27 fev. 2025.

MURICY, José Cândido da Silva. Como Alexandre conta a morte do tigre. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, n.º 2, 1934, p. 3-4. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&Pesq=moema&pagfis=333>. Acesso em: 20 dez. 2025.

MURICY, José Cândido da Silva. O boi Jaguané. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, n.º 5, 1934, p. 13-14. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&Pesq=moema&pagfis=394>. Acesso em: 20 dez. 2025.

Muricy, José Cândido da Silva. *Viagem ao país dos jesuítas*. Curitiba: Imprensa oficial do estado do Paraná, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. A inspiração e o trabalho de arte. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A vontade de poder*. Trad. Wille zur macht. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Aphrodite de Milo na transversalidade do sentido de mulher, beleza e moda*. 2005. 17 f. Trabalho apresentado no Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), XIV, 2005, Niterói.

OLIVEIRA, Edna Caroline Alexandria da Cunha. *A poesia precursora do modernismo em Sergipe*. Ano de Conclusão: 2022. Tese. (Doutorado em Letras) Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2022.

OLIVEIRA, Joycelaine. *Homens Anfíbios: os remeiros do São Francisco na literatura regionalista*. Ano de conclusão: 2014. Tese (Doutorado em Geografia) Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2014.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEREIRA, Manuel Nunes. Manhã Nungára. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, nº 9, 1935, p. 16. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&Pesq=moema&pagfis=467>. Acesso em: 20 dez. 2025.

PILAGALLO, Oscar. *A história do Brasil no século 20 (1900–1920)*. 1. ed. São Paulo: Publifolha, 2002.

PIMENTA, Ana Paula Corrêa. *Representações do léxico sertanista em corpus da literatura regionalista brasileira: protótipo de vocabulário etnoterminológico online*. Ano de conclusão: 2019. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2019.

PINTO, Manoel Lacerda. O balanço da vida. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, nº 3, 1934, p. 3. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&Pesq=moema&pagfis=350>. Acesso em: 20 dez. 2025.

RAMOS, LUÍS EDUARDO SANTOS DE OLIVEIRA. *ENTRE A PROEZA E A BOBAGEM: uma análise sociológica sobre o palhaço e o circo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

REGO, José Lins do. *José Vieira*. Rio de Janeiro: O globo, 1948.

REIS, Gustavo Santos. Andrade, Alexandre de Melo. ARAÚJO, Rodrigo Michell dos Santos. *Perspectiva Mística do Modernismo brasileiro: os poetas e os poemas que fizeram a revista Festa*. Revista Miguilim. v. 13, n. 1, p. 324-345, jan.-abr. 2024.

ROCHA, Gilmar. O Circo no Brasil: Estado da Arte. In. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, São Paulo, 2010.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 5ª ed. São Paulo. José Olympio, 1967.

RUCKER, Joseane Mello. *A revista Festa e a modernidade universalista na arte: o caso de Adelino Magalhães*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SANTANA, Arima de Andrade. *Caminhos para a despersonificação: uma iconografia de mulheres negras*. 2022. 116 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

SECCHIN, Antônio Carlos. Memórias de um leitor de poesia. In: *Percursos da poesia brasileira*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2018.

SILVA, Mário Camarinha da. *Tempo de Festa*. Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 1980.

SILVA, Rosana Rodrigues da. Imagens do absoluto: o simbolismo religioso na poesia de Cecília Meireles. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 31, n. 1, p. 121-138, jan./jun. 2009.

SILVEIRA, Tasso. *O sentido da tradição*. Organização: Daniel Fernandes. 1. ed. Rio de Janeiro: Eleia Editora, 2022.

SILVEIRA, Tasso. A enxurrada. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, nº 4, 1928, p. 4-7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&pagfis=66>. Acesso em: 20 set. 2025.

SILVEIRA, Tasso. Alegria criadora. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, nº 5, 1928, p. 13-15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&pagfis=94>. Acesso em: 20 set. 2025.

SILVEIRA, Tasso. O simbolismo brasileiro. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, nº 3, 1927, p. 8-9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&pagfis=50>. Acesso em: 20 set. 2025.

SILVEIRA, Tasso. Renovação. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, nº 2, 1927, p. 6-8. Disponível em: [https://memoria.bn.br/pdf/164526/per164526\\_1927\\_00002.pdf](https://memoria.bn.br/pdf/164526/per164526_1927_00002.pdf). Acesso em: 20 set. 2025.

SILVEIRA, Tasso. Totalismo criador. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, nº 6, 1928, p. 1-2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&pagfis=102>. Acesso em: 20 set. 2025.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 21. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

VIEIRA, José de Araújo. Dois quadros. *Festa: mensário de pensamento e arte*. Rio de Janeiro, nº 4, 1934, p. 4. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&Pesq=moema&pagfis=368>. Acesso em: 20 dez. 2025.

VIEIRA, José de Araújo. *Vida e aventura de Pedro Malasarte*. 3ª ed. São Paulo: Com-Arte, Edusp, 2023.

VIOLA, Paulinho da. *Sinal fechado*. EMI-Odeon, 1969.

ZAMBRANO, María. *Poesia e Metafísica*. Trad. José Bento. Lisboa: LusoSofia, 2008.