

LAS ENFIBRATURAS DE IPIRANGA¹

José Miguel Wisnik
Universidad de São Paulo
São Paulo, Brasil
jmwisnik@uol.com.br

RESUMEN / ABSTRACT

El siguiente ensayo analiza “As enfibraturas do Ipiranga”, poema final de *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade. El poema escrito en 1921, que imita la forma de un oratorio profano interpretado por el conjunto de la población en el centro de la ciudad de São Paulo, ofrece una visión anticipatoria, alegórica y problemática del movimiento modernista de 1922, en la que se hacen presentes disputas estéticas atravesadas por choques sociales en el anfiteatro abierto de la ciudad. Los *impasses* del proceso de modernización en Brasil, presentes en el poema, continúan resonando, como un eco, cien años después de su escritura.

PALABRAS CLAVE: Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada*, modernismo brasileño, literatura brasileña, vanguardias, poesía, Semana de Arte Moderno de 1922

ABOUT THE POEM AS ENFIBRATURAS DO IPIRANGA BY MÁRIO DE ANDRADE

The following essay analyzes “As enfibraturas do Ipiranga”, the final poem of *Paulicéia desvairada*, by Mário de Andrade. The poem written in 1921, which imitates the form of a secular oratory performed by the entire population in the center of the city of São Paulo, offers an anticipatory, allegorical, and problematic vision of the modernist movement of 1922. Here, the aesthetics disputes are presented as permeated by social clashes in the open amphitheater of the city. The *impasses* of the modernization process in Brazil that are present in the poem continue to resonate, like an echo, a hundred years after its writing.

¹ Traducción del artículo de Rebeca Errázuriz Cruz.

KEYWORDS: Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada*, Brazilian Modernism, Brazilian Literature, Avant-Garde, Poetry, Modern Art week of 1922

Recepción: 19/01/2022

Aprobación: 11/05/2022

“As enfiaduras do Ipiranga” es uno de los grandes textos públicos de la obra literaria de Mário de Andrade que hacen de la música su impulso conductor. Podemos decir que esta característica, lejos de ser una casualidad, es casi una regla. *Macunaíma*, como se sabe, no es una novela, sino una rapsodia que, aunque hiperletrada, es entonada ficcionalmente por un cantor popular que sigue los modos de transmisión propios de la cultura oral. La rapsodia macunaímica y el *Ensaio sobre a música brasileira*, ambos de 1928, manifiestan en la teoría y en la práctica el proyecto de cultura nacional propugnado por Mário durante los años veinte y treinta, que buscaba una alianza de la cultura erudita con la popular. A su vez, el poema *Café* (1942) fue escrito como texto base para una ópera revolucionaria social y constituye un testimonio del compromiso político del poeta durante el período final de su vida. *Café* hace dúo con *O banquete* (1944-1945), un diálogo socrático sobre arte y sociedad que tiene como protagonista a un compositor y cuyo núcleo problemático aborda las vicisitudes de la vida musical. En suma, no hay inflexión importante en la trayectoria literaria de Mário de Andrade (vanguardia en 1922, nacionalismo en los años veinte y treinta, compromiso político en los cuarenta) que no esté marcada por una operación crítica y creativa apoyada en la música. Para Mário, la música funciona como un requisito definitivo: sus herramientas analíticas y sus argumentos estéticos son muchas veces extraídos de ella (como el armonismo y el polifonismo que articulan la poesía moderna en el “Prefácio interesantíssimo” y en *A escrava que não é Isaura*). Aún más, sus apuestas explícitas se interconectan subterráneamente con ese estado de fascinación al que la música nos convoca a través de la “indestinação do sentido”² y la fuerza del ritmo; características que impulsan sus poderes “cenestésicos y dinamogênicos”³, su potencia terapéutica (Andrade “Terapêutica”), sus

² Nota de la traductora: sin un sentido prefijado o determinado.

³ “cenestésicos y dinamógenos”

“dinamogénias políticas”⁴ (Andrade “Dinamogénias”), su poder de incitar el trance (Andrade *Música de feitiçaria*) y su capacidad de instaurar procesos rituales y míticos de muerte y renacimiento, como los que identificó en *As danças dramáticas do Brasil*.

Marcado por una aventura pianística malograda y traumática durante su juventud, Mário tiene con la poesía la relación sustitutiva de quien abdicó de la música sin desligarse de ella (Wisnik, “O ensaio” 212-4; “O que se pode saber”). La voz del sueño recurrente referido por Sócrates en el *Fedón* —“¡Sócrates, haz música y aplícate a ello!” (Platón 60e)— parece resonar también en Mário, con la diferencia de que, en lugar de filosofar como quien compone, Mário escribe literatura, en ciertos momentos clave, como quien hace música, impulsado por el deseo de devolver la palabra al mundo vocal, instrumental y ritual de los sonidos. “As enfiibraturas do Ipiranga” es la primera gran manifestación de este síndrome. El poema imita la partitura y el libreto de un oratorio profano, coral-sinfónico, cuya ejecución se realiza en el valle del río Anhangabaú ocupado por la misma multitud que lo interpreta. Escrito en las vísperas del centenario de la Independencia, en 1921, la obra alude paródicamente a los grandes eventos conmemorativos de la fecha nacional y a las disposiciones morales y cívicas (las *enfiibraturas*⁵) asociadas a Ipiranga: el riachuelo del grito y del himno⁶. Propone una contramarcha ante la visión apologética del centenario, exponiendo embates a escala urbana y, sobre todo, ofreciendo una espantosa visión anticipatoria, alegórica y profética, de la Semana de Arte Moderno, una visión que prefigura el juego de fuerzas involucrado en el *arregaço*⁷ modernista, para usar aquí el término empleado con precisión por Emicida al referirse al evento de 1922 en el filme *AmarElo*.

⁴ “energías políticas”

⁵ Nota de la traductora: la palabra en portugués alude a las fibras de un tejido (social en este caso), pero también refiere a la energía, determinación y fuerza de voluntad para asumir una posición difícil o tomar una decisión. Se relaciona con lo que en español entendemos como “fibra moral”, entereza y temple.

⁶ Nota de la traductora: La declaración de Independencia realizada por el príncipe portugués Pedro (que más tarde sería Pedro I, el primer emperador de Brasil) el 7 de septiembre de 1822, suele denominarse como el grito de Ipiranga.

⁷ Nota de la traductora: *arregaço* es una palabra popular que significa polémica, discusión, confusión, tumulto. El artista de rap y hip-hop Emicida usa esta expresión en el documental *AmarElo* para referirse a la Semana de Arte Moderno de 1922, dándole al evento un tratamiento informal que lo despoja de su aura académica.

En su delirio *desvariado*, el poema ritualiza un acto modernista que no se escenifica en el Teatro Municipal, sino en el anfiteatro de la ciudad, en la hendidura geológica que cruza el centro de São Paulo, contigua al teatro. Allí se desarrolla una batalla campal de fuerzas comportamentales y artísticas que exhiben sus estridentes contradicciones. Por eso, el poema da al acontecimiento entonces virtual de la Semana una escala urbana y telúrica, ampliando su horizonte de clase y exponiendo anticipadamente algo de sus entrañas, de sus límites y sus fracasos, dirigidos dramáticamente hacia el futuro (Wisnik “A república”).

Destemplado y desmedido, marcado por algo de aquel *rúim esquisito* que Manuel Bandeira identificó en su poesía inmadura, y situado como *gran finale* de *Paulicéia desvairada*; podríamos decir que este poema de Mário es un *tour de force* artístico si no fuese por el hecho de que nace más bien de un brote de lirismo (en el sentido técnico del “Prefácio interessantíssimo”⁸), es decir, de una explosión de contenidos reprimidos que buscan su forma y que están investidos de la entrega sacrificial de quien sabía bien, al escribirlos, que estaba presto a bañarse en una tempestad de burlas⁹. Sus fibras convulsionadas son una especie de sismógrafo, traducido en escala alegórica, del estallido íntimo que precedió, en Mário, a la experiencia de la Semana, y que lo llevó a lanzarse agónica y agonísticamente en las constricciones, en las contradicciones e incluso en las contricciones propias de su acto transgresor. Por eso, por su embocadura convulsionada, su carácter ruinoso, fracasado y utópico, por exhibir su ambición y sus límites con una sinceridad galopante y una fantasía sin estribos, el poema nos habla también hoy, cuando está en juego el destino de la ciudad, del modernismo y de Brasil (Wisnik “A república”).

⁸ “Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada” (Andrade *Poesias* 17). Traducción: “Creo que el lirismo, nacido del subconsciente, acrisolado en un pensamiento claro o confuso, crea frases que son versos enteros, sin perjuicio de medir tantas sílabas, con acentuación determinada”

⁹ “Apesar da confiança absolutamente firme que eu tinha na estética renovadora, mais que confiança, fé verdadeira, eu não teria forças nem físicas nem morais para arrostar aquela tempestade de achincalhes. E si aguentei o tranco, foi porque estava delirando” (Andrade “O movimento” 232). Traducción: “A pesar de la confianza absolutamente firme que tenía en la estética renovadora, más que confianza, fe verdadera, no tenía las fuerzas físicas y morales para enfrentar aquella tempestad de burlas. Y si aguanté el tranco, fue porque estaba delirando”.

“Todos os 550.000 cantores concertam apressadamente as gargantas e tomam fôlego com exagero” (Andrade *Poesias* 53)¹⁰: el oratorio profano, que va a comenzar, es la escena imaginaria de una gigantesca presentación coral-sinfónica en la que toda la población de São Paulo (de acuerdo con los datos de la época) se ofrece para el espectáculo en el valle de Anhangabaú. Dispuesta estratégicamente en nichos que marcan territorios en conflicto, se divide en bloques que vociferan con sus oponentes en un generalizado *coro de contrarios* (Wisnik *O coro*). *Os Orientalismos Convencionais* –escritores y demás artífices elogiados, es decir, poetas parnasianos, pintores académicos, compositores operáticos, críticos conservadores, escritores y adeptos a las bellas letras en general– se sitúan en las ventanas y terrazas del Teatro Municipal, en complicidad con las *Senectudes Tremulinas*: millonarios y burgueses apostados al otro lado del valle, en los elegantes balcones del Automóvil Club, de la Prefectura, de la *Rôtisserie*, de la Tipografía Weisflog, de la Livraria Alves. Debatiéndose con ambos, pero principalmente con los *orientalismos* atrincherados en el Municipal, las *Juvenilidades Auriverdes* (*nosotros*, es decir, los asumidos modernistas, entre los cuales destaca el solo de *Minha Loucura*), levantan sus voces desde el fondo del valle de Anhangabaú, con los pies enterrados en el suelo. Viendo y escuchando desde afuera ese embate cruzado entre burgueses pasadistas y modernistas burgueses, el coro de los *Sandapilários Indiferentes* (obreros, lumpen, gente pobre) ocupa el Viaduto do Chá y abuchea ora a unos ora a otros, vociferando su preferencia por la ópera italiana (arias de Puccini) y por los recientes éxitos de carnaval reproducidos por el gramófono (*marchinhas* de Sinhô).¹¹

El poema se desarrolla con una abundancia (podríamos decir, con Mário, una *inmundicia*) de indicaciones dinámicas que simulan la partitura de un oratorio, que van del pianísimo al fortísimo (*fffff*), pasando por el crescendo fantástico (58), el estampido negro (54), el clamor (59), el berrido, la vociferación y el grito desacompañado (61), para volver luego a la suave “cántiga de adormentar”¹² (62) y terminar con una “enorme vaia de assovios, zurros,

¹⁰ “Todos los 550.000 cantores ajustan apresuradamente las gargantas y toman aliento con exageración”

¹¹ Para todas las descripciones de los diferentes personajes que integran este coro de contrarios, véase Andrade *Poesias* 52.

¹² “canción de dormir”

patadas”¹³ (64). Abundan las indicaciones vocales –voces que “perturbadas com o fabordão, recomeçam mais alto, incertas”¹⁴ (55)– e instrumentales –“miados de flautim impotente”¹⁵ (59), “gargalhada de timbales”¹⁶ (56), “glissando de harpa” (57), “notas longas de trompas”¹⁷ (57), órgano–, las referencias a géneros musicales (canto gregoriano, minueto, recitativo y balada, gavota, marcha fúnebre), y las indicaciones técnicas de ritmo y de forma, como *a tempo* y *da capo*.

En estas enfiaturadas se refuerza más que nunca aquello que Mário de Andrade enfatiza en el “Prefácio interessantíssimo” a propósito del impulso oral de su libro: “versos não se escrevem para a leitura de olhos mudos”¹⁸, sino que “cantam-se, urram-se, choram-se. Quem não souber cantar não leia Paisagem n. 1. Quem não souber urrar não leia Ode ao Burguês. Quem não souber rezar, não leia Religião”¹⁹ (31). En las enfiaturadas, las voces hacen todo eso y más: cantan, braman, rezan, lloran, desprecian, maldicen, mecen y, más aún, irrumpen en bloques corales cruzados que se interfieren los unos a los otros y se superponen entre sí en un trance simultáneo, subrayado por un polifonismo desbocado (el mismo que el “Prefácio” toma como una de las marcas diferenciales de la poesía moderna). En realidad, solo una experiencia de oralización colectiva y panorámica (con voces que provienen de diferentes puntos en el espacio), podría dar cuenta del carácter efectivamente polifónico de este poema en que las diferentes voces corales están escritas no solo para contraponerse, sino, además, en algunos momentos extremos, para enredarse entre sí. A medida que se recrudecen y se intensifican, las imprecaciones de los *Orientalismos* y de las *Juvenilidades* se imponen a los oídos virtuales como si se emitieran *juntas*, en estado de franca fricción, en un griterío desacompañado.

Las tumultuosas condiciones de producción musical, indicadas en la pompa y en las circunstancias estruendosamente irrisorias del evento, la imposibilidad de afinación entre planos tan grandiosamente desencontrados,

¹³ “enorme abucheo de silbidos, rebuznos, patadas”

¹⁴ “perturbadas con el fabordón, recomienzan más alto, inciertas”

¹⁵ “maullidos de flautín impotente”

¹⁶ “carcajada de timbales”

¹⁷ “notas largas de trompa”

¹⁸ “[los] versos no se escriben para la lectura de ojos mudos”

¹⁹ “se cantan, se gritan, se lloran. Quien no sepa cantar que no lea Paisaje n. 1. Quien no sepa gritar que no lea Oda al Burgués. Quien no sepa rezar, no lea Religião”.

la enérgica mezcolanza instrumental que se moviliza (“banda e orquestra colocadas no terraplano que tomba sobre os jardins”²⁰ con “cinco mil instrumentistas dirigidos por maestros... vindos do estrangeiro”²¹), la mixtura de instrumentos sinfónicos e indígenas (“borés e maracás” que anticipan a Villalobos), de “*tutti* formidando” con desafinación, de intervenciones aleatorias sumadas al ingobernable “*rubato* lancinante”²² (52); alegorizan también la fragmentación de una sociedad atravesada por tensiones agudas que se proyectan en un campo detonado de choques culturales. Así, el coral grandioso, que ofrece comúnmente la imagen de una sociedad pacificada cuya voz colectiva habla a través de la utopía de la comunidad, es minado por la exposición de bloques en conflicto cuyos diálogos, cada vez más áspers y exasperados, son engarces de fracturas.

Aunque se insinúe en el horizonte, el choque entre clases (sugerido por la presencia explícita de la burguesía y el proletariado) comparece apenas como telón de fondo de la colisión principal: la renovación estética contra el pasadismo; donde la disputa sobre el gusto y el comportamiento ocupa el primer plano. “As enfiibraturas do Ipiranga” es una especie de *danza dramática* (para usar un término caro al Mário posterior) en que se desdobra el conflicto técnico-estético entre la velocidad simultaneísta del mundo moderno y el marasmo obstinado de representaciones monocordes, la disputa del exotismo parnasiano (oriental) frente a la invocación local (auriverde), el antagonismo arquetípico entre las fuerzas convencionales y seniles, y la juventud emergente; todo en el ámbito convulsionado de una ciudad que se ha transformado en el epicentro del comercio mundial del café y que fuera hasta hace poco un burgo provinciano. En otras palabras, se trata de un São Paulo –“risco de aeroplano entre Mogi y París”²³ (47)– que pasó en poquísimos años de los hábitos medidos a la conmoción de la metrópoli, aspirando profusamente las humaredas cosmopolitas (neblinas londinenses, perfumes parisinos) sin dejar de ser un “galicismo a berrar nos desertos da América”²⁴ (32).

En esta lucha alegórica, la burguesía senil y su equivalente cultural conservador sellan un pacto de apoyo mutuo, mientras que la vanguardia estética está lejos de encontrar correspondencia en los proletarios y en la

²⁰ “banda y orquesta en el terraplén que cae sobre los jardines”

²¹ “cinco mil instrumentistas dirigidos por maestros... venidos del extranjero”

²² “*rubato* punzante”

²³ “trazo de aeroplano entre Mogi y París”.

²⁴ “galicismo que grita en los desiertos de América”.

gente pobre, formándose así una suerte de paralelismo desencontrado, que gira en falso²⁵. Las *Juvenildades* modernistas, aunque enclavadas sobre un suelo físico, se debaten por la falta de un correspondiente suelo social. Descontando el ímpetu telúrico con que se manifiestan las potencias vegetales y primaverales de la naturaleza naciente –“as forças vivas do torrão natal”²⁶ (53)–, se puede decir de ellas que socialmente encarnan un grupo paraburgués y anarco aristocrático –apoyado y financiado, como Mário explicitaría más tarde, por el sector progresista de la oligarquía cafetera (“O movimento” 241)–. A su vez, los obreros del poema están lejos de aquellos anarquistas movilizados que provocaron las impactantes huelgas de São Paulo en 1917. Los *Sandapilários* –denominación que alude a los sepultureros de entierros pobres– cautivados por la popularidad de la ópera italiana y por la emergencia de la música popular, claman, más que su indiferencia, su incomodidad frente a la querrela estética burguesa:

Vá de rumor! Vá de rumor!
 Esta gente não nos deixa mais dormir!
 Antes “E lucevan le stelle” de Puccini!
 Oh! pé de Anjo, pé de Anjo!
 Fora! Fora o que é de despertar!²⁷ (54)²⁸

²⁵ Se puede decir que, en la obra de Mário de Andrade, tanto el proyecto de nacionalización artística de los años veinte y treinta, como el compromiso político de los años cuarenta, buscan superar esa distancia, aunque de modos diferentes. Podemos leer *Café* como una conversión término a término del programa estético de “As enfiaduras do Ipiranga” a un programa políticamente comprometido, con los *Sandapilários* saliendo del margen y transformándose en protagonistas, ahora como héroes obreros.

²⁶ “las fuerzas vivas del terruño natal”.

²⁷ “¡Qué ruido! ¡Qué ruido! / ¡esta gente no nos deja dormir más! / ¡Antes “e lucevan le stelle” de Puccini! / ¡Oh! ¡Pie de ángel, pie de ángel! / ¡Fuera! ¡Fuera todo lo que nos viene a despertar!”

²⁸ Nótese que el “Prefácio interessantíssimo” presenta una acentuación ideológica diferente del mismo tema cuando afirma que los aparentes disturbios de la multitud hablan la retórica exacta de las reivindicaciones, comparándolos con el desorden tan solo aparente de la poesía moderna: “A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o imponente desenvolver-se dessa alma coletiva, falando a retórica exata das reivindicações” (21). Traducción: “La turba es confusión aparente. Quien sepa apartarse idealmente de ella, verá el imponente desarrollo de esa alma colectiva, hablando la retórica exacta de las reivindicaciones”.

Si sumamos todo, el cuadro agónico contiene una contraposición compleja que se exagera y se enmaraña en aquello que llamamos coro de contrarios, ya que los modernistas son parte de la burguesía a la que se oponen, en cambio los obreros, estructuralmente enfrentados a la burguesía, forman con ella un bloque que se opone a la invocación modernista. Un embrollo que podemos representar provisoriamente así:

Juvenilidades Auriverdes + Minha Loucura X Orientalismos Convencionais + Senectudes Tremulinas
Sandapilários Indiferentes

Uno de los aspectos más interesantes del poema es que este amplía el encuadre de la polémica estética que caracterizó a la Semana de Arte Moderno –poetas modernistas contra parnasianos, pintura académica contra expresionismo, poema sinfónico versus ruidismo futurista–, dándole la perspectiva de un *arregaço* mayor que involucra clases y grupos sociales en sus reacciones dispares y autocontradictorias. El oratorio profano de la alta cultura no rige más, como tampoco, idealmente, la sociedad de masas industrializada; así también, la vieja política del “café con leche” de las oligarquías no logra dar cuenta de la progresión de los nuevos embates socioculturales. La masa de trabajadores, ahora también consumidores, oscila entre la vieja ópera y el carnaval de gramófono, indicando la insidiosa entrada en escena de la naciente industria cultural; la exaltación modernista, consciente de sus tanteos y cargada con el peso y la culpa por el ataque a los paradigmas asentados, coquetea, en delirios febriles, con la autoaniquilación decadentista. El poema no se da, pues, en la clave de una épica modernista y autoapologética, sino que se desgarrá como un drama confesional dilacerado capaz de ofrecer un diagnóstico de la política y la cultura (Wisnik “A república”).

El conflicto central –máquina de moler desplegada en un duelo coral exasperado y exasperante– posee colores míticos y arquetípicos que no esconden lo que está en juego: la libido contra la represión, el apetito erótico de vivir y su torsión masoquista, trabados en una lucha oscura que atraviesa todo el cuerpo social. En la “Aurora do Novo Dia”, en *pianíssimo*, las *Juvenilidades Auriverdes* –fuerzas vegetales primaverales animadas por Eros, en cuanto deseo ardiente de expansión y contacto–, brotan en la indecisión del alba como ignorancias iluminadas (53) y ocupan el valle de Anhangabaú, entonando una suerte de “Himno a la alegría” tropical:

Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!
 As franjadas flâmulas das bananeiras
 As esmeraldas das araras,
 Os rubis dos colibris, [...]
 Todos para a fraterna música do universal! (53-4)²⁹

Este último verso suena como un equivalente antitético de aquel otro de la “Ode ao burguês”: “Todos para a Central do meu rancor inebriante!”³⁰ (38). Además, los Orientalismos Convencionales no dejan de ser una multiplicación coral del “burguês-burguês” de la “Ode ao burguês”, la “digestão bem feita de São Paulo”³¹ (37): un ser de fachada, anclado en su inmovilismo corporal y mental, empeñado en la retención de la primavera y en el congelamiento de los ciclos naturales, impermeable a las ondulaciones de la energía biológica, reducido al mínimo en su horizontalidad, su superficialidad, su estancamiento:

Nada de subidas ou de verticais!
 Amamos as chatezas horizontais!
 Abatemos perobas de ramos desiguais!
 Odiamos as matinadas arlequinais! (54).³²

La apología a la mismidad es subrayada, en un isomorfismo paródico, por la mecanización del procedimiento de la rima, creando un campo de ruido/redundancia dentro del cual el convencionalismo convencional (el pleonismo es intencional) reverbera en una grotesca microfonía de masa:

Temos nossos coros só no tom de dó!
 Para os desafinados, doutrina de cipó!
 Usamos capas de seda, é só escovar o pó!
 Diariamente à mesa temos mocotó!
 Per omnia saecula saeculorum moinhos terão mó!
 Anualmente de sobrecasaca, não de paletó,

²⁹ “¡Nosotros somos las Juvenilidades Auriverdes! / las franjeadas flâmulas de los plátanos / las esmeraldas de los guacamayos / los rubies de los colibríes [...] ¡Todos para la fraternal música de lo universal!”.

³⁰ “¡Todos para la Central de mi rencor embriagador!”

³¹ “la digestión bien hecha de São Paulo”.

³² “¡Nada de subidas o verticales! / ¡Amamos las chaturas horizontales! / ¡Abatimos perobás de ramas desiguales! / ¡Odiamos las madrugadas arlequinales!”

vamos visitar o esqueleto de nossa grande Avó!
 Glória aos Iguais! Um é todos! Todos são um só!
 Somos os Orientalismos Convencionais! (55)³³

El conflicto cultural se presenta como un juego de fuerzas naturales donde el invierno impide la entrada de la primavera. Si recurrimos al esquema de la crítica arquetípica de Northrop Frye (con su interpretación de las correspondencias entre los ciclos de las estaciones y los mitos literarios), podemos decir que el mundo invernal de la ironía y la sátira en el que impera la esterilidad, domina de salida a las fuerzas fecundas y juveniles, cerrando el paso al desenlace positivo de la comedia primaveral (Frye 159-235).

Al hablar por segunda vez, iniciando un nuevo *round* en la contienda, las *Juvenilidades* (“perturbadas com o fabordão, [...] incertas”³⁴) absorben el choque con la realidad externa (dado por el antagonismo con los otros grupos), y en sus exhortaciones entremezclan el tópico de la sed de infinito (“Apelos do estelário visível aos alguéns... / - Pão de Ícaros sobre a toalha extática do azul!”³⁵), el gozo de espasmos y martirios (“Suaviloquências entre as deliquescências [...] Investe com os cardos! / Rasga-te nos acúleos! Tomba sobre o chão!”³⁶), los anuncios utópicos entre estertores (“Hão de vir valquírias para os olhos fechados! / Anda! Não pares nunca!”³⁷) (55). A lo largo de la secuencia, el juego de fuerzas recrudece cuando la creciente marcha fúnebre de los Orientalismos, acompañada de orquesta y banda *tutti formidando*, es repetida y redoblada sin ningún pudor a la redundancia, mientras las *Juvenilidades*, entre la desafinación y la falta de ensayos, insisten en sus imágenes ambiguas de alborada y martirio:

³³ Nota de la traductora: la siguiente traducción es literal, es decir, mantiene las palabras originales del poema, pese a que se pierden las rimas finales en cada verso, que es justamente el elemento que destaca el autor de este artículo como alusión paródica a los poetas parnasianos. “¡Tenemos nuestros coros solo en tono de do! / ¡para los desafinados, la doctrina del cipó! / ¡usamos capa de seda, solo hay que sacudir el polvo! / ¡diariamente en la mesa tenemos mocotó! / ¡Per omnia saecula saeculorum los molinos tendrán muela! / ¡anualmente de levita, no de chaqueta! / ¡vamos a visitar el esqueleto de nuestra gran Abuela! / ¡Gloria a los Iguales! ¡Uno es todos! ¡Todos son uno solo! / ¡Somos los Orientalismos Convencionales!”.

³⁴ “perturbadas con el fabordón, [...] inciertas”.

³⁵ “Llamados del estelario visible a los alguienes... / - Pan de Ícaros sobre la toalla extática del azul”.

³⁶ “Suavelocuencias entre las delicuescencias [...] ¡A embestir con los cardos! / ¡Rásgate en los acúleos! ¡Tírate al suelo!”.

³⁷ “¡Han de venir valquírias a los ojos cerrados! / ¡Anda! ¡no pares nunca!”.

Clangorem nossas palavras proféticas
na grande profecia virginal!
Somos as Juvenilidades Auriverdes!
A passiflora! o espanto! a loucura! o desejo!
Cravos! mais cravos para nossa cruz! (58).³⁸

En su primera entrada en solo, *Minha Loucura* entona un lamento, tejido todo de metáforas, contra el desperdicio de la oleada erótica que choca contra el paredón represor (“Estas marés da espuma branca / e a onipotência intransponível dos rochedos!”³⁹); de las aguas redentoras recusadas (“Estas nuvens da tempestade branca / e os telhados que não deixam a chuva batizar!”⁴⁰); de las floraciones parasitadas por hierbas dañinas (“Estas espigas da colheita branca / e os escalrachos roubando a uberidade!”⁴¹) (57). El mar, el cielo y la tierra; las olas, las tempestades y las germinaciones, son bloqueados por roqueríos, tejados, malezas. Los impulsos de Eros, fuerza de vida expansiva, se intensifican necesariamente en la oscilación y la incerteza (“A passiflora! o espanto! a loucura! o desejo!”) y se vuelven contra sí mismos en una tortuosa ostentación masoquista: “Cravos! mais cravos para a nossa cruz”.

Si, con un crescendo fantástico, las *Juvenilidades* redoblan su refrán torturante (“A passiflora! o espanto!” etc.), los Orientalismos repiten tres veces *da capo* su muletilla de la redundancia (“Para que cravos? Para que cruces?”⁴²), seguida de tres mandamientos estéticos: 1. “Submetei-vos à metrificacão”⁴³ (59) (las formas fijas son tomadas aquí como un lecho de Procusto y de tortura, a la manera de lo que dice el “Prefácio interessantíssimo”, reforzando el motivo del achatamiento de las diferencias: “Aos maiores: serrotes; aos menores: o salto...”⁴⁴); 2. “Submetei-vos à poda!”⁴⁵ (59) (preconizando para las artes

³⁸ “¡Clangoren nuestras palabras proféticas / en la gran profecía virginal! / ¡Somos las Juvenilidades Auriverdes! / ¡La pasiflora! ¡El espanto! ¡La locura! ¡El deseo! / ¡Clavos! ¡Más clavos para nuestra cruz!”.

³⁹ “¡Estas mareas de espuma blanca / y la omnipotencia insuperable de los peñascos”.

⁴⁰ “¡Estas nubes de tempestad blanca / y los tejados que no dejan a la lluvia bautizar!”.

⁴¹ “¡Estas espigas de la cosecha blanca / y la maleza robando la fertilidad!”.

⁴² “¿Para qué clavos? ¿Para qué cruces?”

⁴³ “Someteos a la metrificacão”.

⁴⁴ “A los mayores: serruchos, a los menores: el salto”.

⁴⁵ “¡Someteos a la poda!”

“o regime do quartel”⁴⁶ y domesticando las fuerzas creadoras y libidinales en un régimen de fecundidades regulares); 3. “Universalizai-vos no senso comum”⁴⁷ (60) (“Primavera, inverno, verão, outono... / Para que estações?”⁴⁸).

Después de la tercera repetición insistente de los Orientalismos, las *Juvenilidades* ya vociferantes, aguzan su estribillo:

Cães! Piores que cães!
Somos as Juvenilidades Auriverdes!
Vós, burros! malditos! cães! piores que cães! (60)⁴⁹

La nueva secuencia de ataques y contraataques, entrecortados y sordos, sin mediación posible, con las voces creciendo en niveles sucesivos hasta un súper *fortíssimo* (fffff), culmina en la dilaceración:

As Juvenilidades Auriverdes

(loucos, sublimes, tombando exaustos)

Seus.....!!!
(A maior palavra feia que o leitor conhecer)
Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!
A passiflora! o espanto!... a loucura! o desejo!...
Cravos!... Mais cravos... para... a nossa...

Silêncio. Os *Orientalismos Convencionais*, bem como as *Senectudes Tremulinas* e os *Sandapilários Indiferentes* fugiram e se esconderam, tapando os ouvidos à grande, à máxima VERDADE. A orquestra evaporou-se, espavorida. Os *maestri* sucumbiram. Caiu a noite, aliás; e na solidão da noite das mil estrelas as *Juvenilidades Auriverdes*, tombadas no solo, chorando, chorando o arrependimento do tresvario final (62).⁵⁰

⁴⁶ “el régimen del cuartel”.

⁴⁷ “Universalizaos en el sentido común”.

⁴⁸ “Primavera, invierno, verano, otoño... ¿para qué estaciones?”.

⁴⁹ “¡Perros! ¡Peores que perros! / ¡Somos las Juvenilidades Auriverdes! / ¡Vosotros, burros! ¡Malditos! ¡Perros! ¡Peores que perros!”.

⁵⁰ “*Las Juvenilidades Auriverdes* / (Locos, sublimes, cayendo exaustos) / ¡¡¡Ustedes.....!!! / (la palabra más fea que el lector conozca) / ¡Somos las Juvenilidades Auriverdes! / ¡La pasiflora! ¡El espanto!... ¡La locura! ¡El deseo! / ¡Clavos!...

El clímax del poema está en este punto de ruptura por intensificación y por agotamiento, detonado por la palabrota estruendosa y catártica de las *Juvenilidades* (púdicamente referida como “a maior palavra feia que o leitor conhecer”) que el texto deja abierta como si concediese bondadosamente al lector, siguiendo la bufonada del “Prefácio Interessantíssimo”, la gloria de colaborar en los poemas (27). Pero el hecho de que permanezca sin ser pronunciada refuerza su carácter de palabra tabú, dotada de una violencia profanadora ante la cual las otras partes huyen y se esconden, “tapando os ouvidos à grande, à máxima VERDADE”. La verdad que emerge, en este caso, no es una revelación positiva del orden del imaginario, que no se da, sino un real inconsciente que no se dice, y que, entre el alarido y el silencio, solapa las bases del pacto que sutura las fibras del orden social, exhibiendo por un momento lo que ella tiene de insustentable y sacudiendo las estructuras de las *enfibraturas de Ipiranga*. Se trata de la emanación en grado máximo, podemos decir, de aquel rencor embriagador, del “ódio fecundo” y de la ira afirmativa de la vida, contenidos en la “Ode ao burguês”. Aun así, mientras las demás partes huyen ante la contundencia de esa irrupción a la cual no soportan exponerse, las *Juvenilidades Auriverdes* sucumben a su incapacidad de horadar el bloqueo, permaneciendo en el fondo del valle, donde yacen entre la muerte y la vida como fuerzas latentes, dispuestas a fructificar en el futuro.

Por la nitidez con que se presenta, podemos reconocer casi automáticamente los pasos del esquema arquetípico que Northrop Frye denomina como el “mito de la búsqueda”, escandido en cuatro fases: *agón* (instauración del conflicto); *páthos* (intensificación y muerte de uno o dos de los lados de la lucha); *sparagmós* (despedazamiento o desaparición del héroe); y *anagnórisis* (reconstitución, reaparición o reconocimiento de aquello que había sido despedazado o que había desaparecido) (Frye 190). Curiosamente, este esquema corresponde exactamente al movimiento simbólico que Mário de Andrade identificaría más tarde en *As danças dramáticas do Brasil*, donde destaca el *bumba-meu-boi*, cuyo núcleo es el juego de antagonismos que resulta en la “Morte e Ressureição dum qualquer benefício”⁵¹ (*As danças* 31). Es como si, queriéndolo o no, hubiese acabado encontrando en el material

Más clavos... para... nuestra... / Silencio. Los *Orientalismos Convencionales*, tanto como las *Senectudes Tremulinas* y los *Sandapilarios Indiferentes* huyeron y se escondieron, cerrando los oídos a la gran, a la máxima VERDAD. La orquesta se evaporó, despavorida. Los *maestri* sucumbieron. Cayó la noche, y en la soledad de la noche de las mil estrellas las *Juvenilidades Auriverdes*, caídas, en el suelo, llorando, llorando el arrepentimiento del desvarío final.”

⁵¹ “Muerte y resurrección de cualquier benefício”.

de investigación de la cultura popular una estructura mitopoética que ya actuaba secretamente en su poesía, y cuyo trasfondo ritual dionisiaco (la muerte y el renacimiento de un dios) depende intrínsecamente de la música para consumarse.

Para los efectos del poema, podemos llamar a esas cuatro fases fricción (la refriega sin mediación entre fuerzas opuestas), fritura (el aumento de la temperatura conflictual hasta su ruptura), fractura (la fuga, desaparición general y muerte seminal de una de las partes), y redención futura (el anuncio del renacimiento de las fuerzas vitales y telúricas).

La redención es prometida, al final, por el personaje de *Minha Loucura*. En su papel de proyección órfica del yo lírico *desvairista*, entona una “cantiga de adormentar”, consoladora y, aun así, locuaz, con la que anuncia el futuro renacimiento de las *simientes-perséfontes* enterradas en la grieta que divide el centro de la ciudad, a la espera de que su fertilidad germine en la estación propicia:

Virão os setembros das floradas virginais!
 Virão os dezembros do sol pojando os grânulos!
 Virão os fevereiros do café-cereja!
 Virão os marços das maturações!

Virão os abris dos preparativos festivais!
 E nos vinte anos se abrirão as searas!
 E virão os maios! E virão os maios! (63)⁵²

Nótese que este calendario cíclico corresponde al calendario de la producción cafetera, indicando una fuerte introyección, en Mário de Andrade, de la economía material y simbólica del mundo paulista, por lo demás explícita en *Paulicéia* (“Enguilandemo-nos de café-cereja [...] Oh! Este orgulho máximo de ser paulistanamente!!!”⁵³ (52), como dice en “Paisagem n. 4”). Pero el horizonte de la promesa, como siempre en Mário, es problemático y más complejo de lo que parece, pues se da como una lucha agónica entre la

⁵² “¡Vendrán los setiembres de las floraciones virginales! / ¡Vendrán los diciembres del sol hinchando los granos! / ¡Vendrán los febreros del café-cereza! / ¡Vendrán los marços de las maduraciones! / ¡Vendrán los abriles de los preparativos festivos! / ¡Y en veinte años se abrirán las mieses! / ¡Y vendrán los mayos! ¡Y vendrán los mayos!”.

⁵³ “¡Enguirnaldémonos de café-cereza! [...] ¡Oh! ¡¡este orgullo máximo de ser paulistanamente!!!”.

positividad y la negatividad, entre el deseo de prometer y la propia imposibilidad de hacerlo. Se anuncia el renacimiento cíclico y pagano de la naturaleza en su eterno retorno; al mismo tiempo, se sugiere la resurrección escatológica y cristiana de la promesa que ha muerto. En ambos casos, que aquí se acaban confundiendo, la pulsación de la vida, aunque reprimida, es inextinguible, está en todo lo que vive y pulsa y volverá forzosamente. Pero, a pesar de esa fe en Eros y para mayor ambigüedad, el canto de *Minha Loucura* entona en su arrullo una invocación a Tánatos, a la espera de un estado de aniquilación nirvánica, de un no-existir que anule definitivamente el dolor de vivir, más allá del retorno de la naturaleza o de una resurrección trascendente:

E enim no luto em luz, (Chorai!)
 das praias sem borrascas, (Chorai!)
 das florestas sem traições de guaranis
 (Depois dormi!)
 Que vos sepulte a Paz Invulnerável!⁵⁴ (64)

Hay un eco amargo del *ser o no ser* en ese *pôr-para-dormir* que implica la voluptuosidad de morir, en la esperanza de que eso traiga la anulación definitiva del conflicto abrumador de estar vivo —como en el dilema hamletiano entre soportar “las pedradas y dardos de la atroz fortuna” o “darles fin” con aquel “morir para dormir” (Shakespeare 129)—. El epígrafe de “As enfibraturas” refuerza esa asociación shakespeariana: “O, woe is me / To have seen what I have seen, see what I see!” (“Pobre de mí; ay, haber visto lo que vi y ver ahora lo que veo” (135), según la traducción poética de Tomás Segovia). La frase, que manifiesta la decepción y el desconcierto de Ofelia ante los accesos histriónicos del príncipe, aparece al final de su diálogo con él, exactamente en la misma escena y en la secuencia del afamado monólogo (*Hamlet*, Acto III, Escena 1). Pero también es posible leer el deseo de extinción total, más que como pulsión de muerte, como estrategia política, como utopía negativa contrapuesta intencional y provocadoramente, al orden represor, como manera de desafiarlo reinando por la ausencia, como si lanzase un radical *no estoy ni ahí* contra la tempestad de burlas:

⁵⁴ “¡Y al fin en el luto iluminado (¡Llorad!) / de las playas sin borrasca (¡Llorad!) / de las florestas sin traiciones de guaraníes / (¡Después dormid!) / que os sepulte la Paz Invulnerable!”.

(As *Juvenildades Auriverdes e Minha Loucura* adormecem eternamente surdas, enquanto das janelas de palácios, teatros, tipografias, hotéis –escancaradas, mas cegas– cresce uma enorme vaia de assovios, zurras, patadas.)

LAUS DEO⁵⁵ (64)

En suma, “As enfiibraturas do Ipiranga” se presenta como un oratorio profano. El género, sacro en sus orígenes, se constituye como una pieza musical dramática en que voces solistas y corales desempeñan papeles narrativos sin que haya, a diferencia de la ópera, una representación escénica con acción, escenario y utilería. Basado en textos religiosos ligados muchas veces a los temas de la vida, pasión y muerte de Jesucristo, surgió en Italia en el siglo XVII y se difundió ampliamente en Europa, siendo practicado sin grandes interrupciones desde el siglo XVII al XX. Haendel compuso muchos, entre ellos el *Messiah* que culmina en el famoso “Hallelujah”. Las *Pasiones* de Johann Sebastian Bach son también oratorios, aunque no se los nombre como tales, al igual que los oratorios de Navidad, de Pascua y de Ascensión.

Por su parte, el oratorio profano aparece durante la primera mitad del siglo XVIII en Alemania, especialmente gracias a Telemann, contemporáneo de Bach. Consistía en poemas cantados que trataban de temas mitológicos, alegóricos y morales, piezas de carácter teatral ejecutadas fuera de la *mise en scène* teatral e incluso fuera del espacio del teatro. Mário de Andrade incorporaba, pues, una tradición musical que, aunque vetusta, continuaba viva en la música erudita de su tiempo y que incluso pasaba, en aquellos años, por un renacimiento temático y formal que proseguiría durante el siglo XX. En el mismo año en que escribía “As enfiibraturas do Ipiranga”, por ejemplo, Arthur Honegger escribía *Le roi David*. Practicaron el género, entre muchos otros, Stravinski (*Oedipus rex*, ópera-oratorio, 1927), Hindemith (*De lo incesante*, 1931), Schönberg (*Un superviviente de Varsovia*, 1947) y Shostakóvich (*La canción de los bosques*, 1949).

El oratorio profano que cierra la *Paulicéia desvairada* narra a su modo una versión de la pasión de Cristo, haciendo de la apuesta modernista no una apoteosis heroica, sino un drama agónico situado en el horizonte del fracaso y la promesa. Las fuerzas nacientes, que anuncian la buena nueva,

⁵⁵ “(Las *Juvenildades Auriverdes* y *Mi Locura* se adormecen eternamente sordas; mientras de las ventanas de los palacios, teatros, imprentas, hoteles –abiertas de par en par, pero ciegas– crece un enorme abucheo de silbidos, rebuznos y patadas). LAUS DEO”.

son martirizadas o invocan para sí el martirio. Se evoca su pasión y muerte, se canta el renacimiento/resurrección. Además de la crucifixión, asumida por las Juvenilidades como un emblema de identidad (“Cravos e mais cravos para a nossa cruz”), comparecen en el poema otros motivos martirológicos –la pasiflora, “flor de la pasión” asociada comúnmente a la corona de espinas; el destino sacrificial dictado en “diuturnamente cantareis e tombareis”⁵⁶ (63)–. El tema de la apertura coral, entonado en latín por todos los componentes –“Utilius est saepe et securius quod homo non habeat multas consolationes in hac vita” (53)– es tomado de la *Imitación de Cristo*, obra escrita por Tomás de Kempis en el siglo XV. La muerte de las Juvenilidades, como la de Cristo, es seguida de una tempestad –social y profana, en este caso– de “assovios”, “zurros” y “patadas”. El Cristo que aparece en el poema tiene afinidad con aquel definido por Wilhelm Reich como el “principio de vida” que “muere todas las veces que la vida es asaltada, golpeada, molestada, reprimida, forzada en su funcionamiento y sus expresiones auténticas” (Dadoun 317) (“o todo dia dos imolados sem razão”⁵⁷ (63), en las palabras del poema).

Es también, según Octavio Paz, aquel Cristo de pesadilla, “soñado, pensado y padecido” (77) por muchos poetas, filósofos y novelistas de la modernidad, que se remonta al romanticismo radical de Jean-Paul y Nerval: el Gran Huérfano, hijo del Dios muerto, con el cual se identifican los hijos del limo –hijos del lodo, de la lama, del barro–, herederos heteróclitos de la trascendencia vacía, que se zambullen de cabeza en la modernidad desencantada, llevando consigo las astillas de todos los mitos. En el caso del poema de Mário, el síndrome del hijo del limo se hace presente sobre todo por su mixtura peculiar de un cristianismo sin Dios (sacrificio y esperanza sin trascendencia) con un paganismo cristiano (ritualización en tono martirológico del retorno cíclico de la naturaleza)⁵⁸.

Finalmente, con toda su impulsión alegórica, social y a la vez arquetípica, siendo una inusitada declaración *avant la lettre* sobre la experiencia tumultuosa de la Semana de Arte Moderna proyectada a escala urbana y con una amplitud que sobrepasa el encuadramiento de clase del movimiento; ostentando sus

⁵⁶ “Diuturnamente cantaréis y caeréis”.

⁵⁷ “El día a día de los inmolados sin razón”

⁵⁸ Según Paz, “Estas dos experiencias –cristianismo sin Dios, paganismo cristiano– son constitutivas de la poesía y la literatura de Occidente desde la época romántica” (78), pero quizás pocas veces encuentran una realización tan acabada y casi didáctica como en “As enfiuraturas do Ipiranga” (70-8).

límites y sus contradicciones, el poema, aun así y por eso mismo, parece tener una extraña resonancia hoy, cien años después de su escritura. Me refiero al hecho de que escenifica el rito de instauración de lo moderno en Brasil y el *impasse* de dicha instauración (estoy entendiendo moderno en una acepción genérica de apertura al polifonismo de los lenguajes y –aunque limitada y con un sesgo de clase– a la sociedad como un todo problemático). Si bien parecemos estar condenados a lo moderno (conforme a la afirmación de Mário Pedrosa), parecemos condenados, a la vez, a no serlo nunca. Hoy, cuando nos vemos enredados en los *escalrachos*⁵⁹ (para usar la palabra fea del poema) de la más agresiva de las acciones conservadoras, cortejada por la connivencia empresarial, garantizada por las corporaciones militares, insuflada por las presiones del moralismo religioso; parecemos estar aún en la escena de las *enfibraturas do Ipiranga*, aunque hayan cambiado los domicilios y se hayan multiplicado las armas de la violencia negadora en su acción sobre el imaginario de masas.

El poema suena entonces como un *déjà vu* en dirección contraria, en que el pasado fantasmático nos hace recordar un real que insiste en no cambiar, a pesar de todas las mudanzas ocurridas en este siglo de distancia, como si no hubiese existido el movimiento modernista que, sin embargo, sí existió y constituyó algunos de los fundamentos civilizatorios más importantes del país. En las vísperas del centenario de la Semana de Arte Moderno –en clima de áspera fricción, fritura y fractura– utopías, proyectos colectivos, compromisos públicos, acción artística, universidades, diversidad humana, racial y de género, vida indígena y floresta; son vilipendiados por los ataques dirigidos contra todo lo que se ha construido sobre los pilares progresistas de la vida brasileña, comenzando por el “direito permanente à pesquisa estética”⁶⁰, la “atualização da inteligência artística”⁶¹ y la “estabilização de uma consciência criadora nacional”⁶², para retomar los términos del propio Mário de Andrade (“O movimento” 242).

Pero el sonido y la furia del poema nos devuelven también al duelo y a la lucha investidos en el *arregaço* modernista, arrancándonos de la actitud quejumbrosa y derrotista. Apunta hacia aquello que ha venido driblando,

⁵⁹ Nota de la traductora: planta de la familia de las gramíneas, muy resistente y nociva para los cultivos. Es una especie de maleza.

⁶⁰ “derecho a la investigación estética”

⁶¹ “la actualización de la inteligencia artística”

⁶² “la estabilización de una consciencia creadora nacional”

a pesar de todo y con todo, la “baja antropofagia” brasileña, tal como fue formulada por Oswald de Andrade en el “Manifiesto Antropófago”, fundada en la envidia (resentimiento), usura (liberalismo oportunista), calumnia (*fake news*) y asesinato (necropolítica asumida). A este respecto, es emblemático el show de Emicida en el Teatro Municipal de São Paulo el 2020, que sutura la materia documental y artística del filme *AmarElo*. El espectáculo es una luminosa y asumida profanación (en cuanto ocupación de un espacio prohibido, tomado para el usufructo de los excluidos), al mismo tiempo que una consagración del espacio público destinado a todos; en otras palabras, como una exultante conversión del tabú en tótem. Dialoga directamente con la Semana de Arte Moderno, elige un epígrafe de Mário de Andrade (“nosso modernista preferido”), homenajea la antropofagia oswaldiana (“só o que é do outro me interessa”⁶³), y, más importante, muestra hasta qué punto el Municipal y el valle de Anhangabaú han permanecido, a lo largo del tiempo, como eje de referencia de las pulsaciones culturales de la ciudad para los invisibilizados y puestos al margen. Al rescatar las *enfibraturas* históricas de la negritud en São Paulo, Emicida llama la atención sobre el hecho de que el Movimiento Negro Unificado eligió las escaleras frontales del Municipal como espacio para sus manifestaciones históricas, en 1978, y cómo las batallas de ritmo y poesía del hip-hop escogieron el largo São Bento como su territorio, homenajeando al arquitecto esclavizado Tebas, constructor de iglesias durante el siglo XIX. Más recientemente, las batallas de *slam* escogieron la plaza Roosevelt: con mayor o menor proximidad, todos estos espacios giran en torno al valle de Anhangabaú.

Así, *AmarElo* rescata un arco temporal y espacial que contiene múltiples manifestaciones políticas y creativas, individuales y colectivas, construyendo, a partir de las periferias, un puente inesperado sobre la grieta. De este modo, trae consigo una sorprendente anagnórisis actual para el sueño convulsionado e inconcluso de “Las enfibraturas do Ipiranga”, reconocimiento y maduración de las fuerzas disipadas y sembradas en el poema final de *Paulicéia desvairada*⁶⁴.

⁶³ “solo lo que es de otro me interesa”

⁶⁴ Los tres últimos párrafos retoman, con pocas alteraciones, un trecho de Wisnik “A república”.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARÉLO – *É TUDO PRA ONTEM*. Dirigida por Fred Ouro Preto. Laboratório Fantasma, 2020.
- ANDRADE, MÁRIO. “Dinamogenias políticas”. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963. 104-11.
- _. “Terapêutica musical”. *Namoros com a medicina*. São Paulo: Martins, 1972. 13-59.
- _. *A escrava que não é Isaura. Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- _. *As danças dramáticas brasileiras*. São Paulo: Martins, 1959.
- _. “O movimento modernista”. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. 231-55.
- _. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963.
- _. *Poesias completas*. 3º edición. São Paulo: Martins, 1972.
- DADOUN, ROGER. *Cien flores para Wilhelm Reich*. Barcelona: Anagrama, 1978.
- FRYE, NORTHROP. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- PAZ, OCTAVIO. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- PLATÓN. *Diálogos III. Fedón – Banquete – Fedro*. Madrid: Gredos, 1988.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. *Hamlet*. Versión bilingüe. Traducción de Tomás Segovia. Barcelona: Penguin Clásicos, 2015.
- WISNIK, JOSÉ MIGUEL. “A república musical modernista”. *Modernismos 1922-2022*. Org. de Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 170-195.
- _. “O ensaio impossível”. *Gilda, a paixão pela forma*. Org. Sérgio Miceli y Frankin de Mattos. São Paulo / Rio de Janeiro: Fapesp / Ouro sobre Azul, 2007. 212-35.
- _. “O que se pode saber de um homem?”. *Piauí* 109, 2015.
- _. *O coro dos contrários – A música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.