

Kalum: Utopia e Modernismo Conservador [1]

Gilson Leandro Queluz/Marilda Lopes Pinheiro Queluz

(Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Brasil)

Citação: Gilson Leandro Queluz/Marilda Lopes Pinheiro Queluz, "Kalum: Utopia e Modernismo Conservador", *E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 3 (2005). ISSN 1645-958X.

<http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm>

O principal objetivo deste trabalho é analisar as representações utópicas presentes no romance *Kalum, O Mistério do Sertão* de Menotti Del Picchia, publicado em 1936 (Picchia 1946). Através de um fascinante processo dialógico, Picchia confronta as ambíguas relações entre utopia, tecnologia e sociedade, tentando estabelecer novas visões sobre a identidade nacional.

Menotti Del Picchia é considerado um importante representante do modernismo brasileiro. Ao mesmo tempo em que compartilhava com seus companheiros do movimento o desejo de ruptura com o campo literário tradicional, sua atuação foi marcada pelo paradoxo tão absolutamente modernista entre ordem e transformação. Esse processo levou a sua participação no conservador grupo da Anta, em 1929. Paralelamente a suas atividades artísticas, Picchia teve uma intensa vida política, ocupando diversos cargos eletivos. O período entre 1930-1938, quando escreveu os seus "romances de aventura", [2] caracterizou-se, para Picchia, por um profundo desencantamento com a realidade, motivado pelas suas conexões com o *establishment* da República Velha (Picchia 1972), [3] deposta pela Revolução de 30, liderada por Getúlio Vargas. A forte oposição de Picchia à nova realidade política foi expressa através de sua participação decisiva no Departamento de Propaganda da derrotada Revolução Paulista de 1932.

Provavelmente este ambiente político ajude a explicar a atmosfera de seus romances utópicos. Através deles, nas palavras de Picchia, "procurei afugentar do espírito esses trágicos episódios entregando-me a volúpia de imaginar coisas absurdas que fizessem sentido pelo menos como hipóteses de um mundo maravilhoso" (Picchia 1992: 4). Utopias marcadas, ao mesmo tempo, por um desejo de racionalidade colado a um profundo sentimento de melancolia e opressão, pela vontade de geometrização das relações humanas e por um romantismo contumaz. Nas suas novelas Picchia procurou (re)construir sua república ideal, realizando "um livre passeio pelo universo da fantasia no qual o impossível pode se tornar verossímil" (*ibidem*). Menotti Del Picchia opta por converter sua atividade literária em "móvel importante da luta em torno da imposição de uma interpretação do mundo social a um público emergente" (Micelli 1979: 92).

Constante no romance é a presença, em suas múltiplas faces, do pensamento nacionalista autoritário de direita desenvolvido nas primeiras décadas do século XX. Alguns dos princípios comuns deste pensamento foram identificados por Boris Fausto, como "a defesa de uma ordem autoritária, a repulsa ao individualismo em todos os campos da vida social e política, o apego as tradições, o papel relevante do Estado na organização da cidade" a defesa de "uma modernização do país de cima para baixo, prescindindo das mobilizações populares, especialmente quando não controladas" (Fausto 2001: 15), a identificação das massas populares com o instintivo e o irracional e a visão positiva do sertão em contraste com a visão negativa da cidade. Estes fatores, somados às teorias raciais vigentes no período, compõem como estruturantes da lógica discursiva do romance *Kalum*.

No romance *Kalum*, Picchia construiu uma intertextualidade instigante. A cidade subterrânea de Elinor é descoberta pelo aventureiro e documentarista cinematográfico alemão, Karl Sopor, ao fugir da tribo dos Kurongangs, liderada por Kalum. A cidade é descrita como estando diretamente relacionada à República 3000, a cidade imaginária de seu romance anterior (Picchia 1930), pois ambas teriam sido supostamente fundadas pelos mesmos emigrados cretenses, colonizadores que chegaram à América há milhares de anos. Porém, enquanto os fundadores da primeira cidade conseguiram habitar um vale fértil, os lendários Tamou e Kefir – fundadores da Cidade de Elinor – procurando escapar dos Uros, enclausuraram-se em uma caverna, transformando-se nos habitantes de "uma nação que não existe no mapa", um não-lugar. Enquanto os habitantes da República 3000 estavam prestes a transcender, literalmente, a condição humana, chegando ao conhecimento dos segredos da imortalidade, e rompendo com a lei da gravidade, empreendendo viagens espaciais, o conhecimento científico e tecnológico da Cidade de Elinor encontrava-se estagnado. A Cidade de Elinor, aprisionada na caverna platônica, transparece como simulacro do seu modelo, um duplo sombrio da reluzente República 3000.

Picchia elaborou suas utopias enfatizando as relações entre o desenvolvimento tecnológico e as estruturas de poder. No romance *República 3000*, o governo autocrático e disciplinador corresponderia à civilização da máquina, ainda no estágio da máquina a vapor; o anarquismo individualista corresponderia

ao estágio seguinte, o da civilização da eletricidade. A cidade de Elinor, por sua vez, apesar de ter sua evolução tecnológica e social descrita de forma ligeiramente diferente, – a civilização da máquina recebe em Elinor, a denominação de “nova era”, a “era do instrumento” – acabou por adotar o mesmo sistema de governo da República 3000, o anarquismo individualista, definido da seguinte forma: “Agora reinava entre eles o mais absoluto anarquismo, o que representava a suprema forma de estrutura social. Por esse meio, o individualismo, ilimitado nas suas fronteiras, representava a força de aglutinação das idéias em torno das mais racionais, sedutoras e perfeitas” (Picchia 1946: 229).^[4] Como nos lembra Paul Ricoeur, as utopias, sempre tratam do poder, “Tentam mostrar maneiras como os povos podem ser governados sem ser pelo estado, porque cada estado é o herdeiro de algum outro estado” (Ricoeur 1991: 486).

Mas a adoção do mesmo sistema de organização política não implicou em um mesmo destino. Na República 3000 ele facilitou a continuidade do desenvolvimento tecnológico e a conseqüente transcendência da condição humana através da comunhão com a galáxia. Na cidade de Elinor, as relações de poder, presentes no regime ideal, não impediram a passagem para uma nova era: a era da decadência. Nas palavras de Elinor:

Eu disse que somos uma nação superada e esse é o grande drama do meu povo. Saturamos nossa capacidade material de progresso dentro do limitado ambiente que o destino nos reservou. Giramos em torno do nada...Hoje somos apenas um espectro de povo... O senhor vem surpreender nesta caverna apenas um bando de fantasmas. (Picchia 1946: 231-232)

Picchia recorre frequentemente às imagens de fantasmas e espectros em seu romance. Desta forma, Karl Sopor, ao ser capturado pelos Kurongangs, ameaça capturar a alma de Kalum dentro da máquina cinematográfica, caso ele não quisesse libertar seus companheiros; “É a máquina de tirar os espíritos do corpo. Eu posso tirar os espíritos do corpo” (*idem*, 179). O processo de reprodução técnica transparece aqui plenamente,^[5] na ameaça constante da perda da aura, na “realidade estilhaçada em fantasmas que retornam para atormentar os vivos” (Machado 1997: 22), no processo instantâneo de captura da vida, que já é mesmo morte, do duplo que emerge do mundo das sombras. Picchia parece nos apontar o permanente diálogo da técnica com o mito, já presente na própria origem do cinema, em meio a espetáculos de sombras, fantasmagorias e linguagens mágicas. Se esta dimensão fantástica e mítica parece ser referenciada pelo autor, por outro lado, ele reafirma a possibilidade criativa de redimensionamento do imaginário humano, através das técnicas, seja através do medo, seja através do assombro. No dizer de Arlindo Machado, em “toda invenção técnica, – sobretudo quando se trata de invenção de máquinas “semióticas” – há sempre a emergência de uma dimensão imaginária, algo assim como o seu lado obscuro, apaixonado e anárquico” (Machado 1996: 35).

Desta maneira, Karl Sopor, que empreende a expedição com o objetivo de enriquecer através da feitura de um documentário sensacionalista sobre os “ferozes” Kurongangs, a tribo de “devoradores de homens”, só consegue realizar seu objetivo após a captura de sua expedição por Kalum, o chefe da tribo. Nesta situação tudo parece ilusão, simulacro, os eventos são sempre polimorfos, polissêmicos. O pajé da tribo, Bogum, na verdade, é um padre cético aprisionado. A filmagem na selva, por sua vez, é denominada como a “Hollywood selvagem”, onde o jogo de vida e morte, volúpia e barbárie, inerente às técnicas de reprodução e à indústria cultural, assume uma concretude orgiasticamente trágica. A filmagem da dança da volúpia é descrita em atordoantes e instantâneos movimentos:

Karl parecia abobado. Deixara-se enlevar pelo imprevisto e pela beleza do espetáculo. Fez um esforço, localizou melhor a máquina e começou a virar a manivela. Uma panorâmica. Agora um grupo. Agora um detalhe, um primeiro plano expressivo: a cara alucinada de um pagé, de boca escancarada, olhos revirados para o céu no delírio sagrado da dança. O bailado estava na proximidade do auge. Os corpos retorciam-se, exprimindo ânsia, desespero e volúpia. Os dançarinos cruzavam-se, desarticulavam-se, formavam grupos plásticos que se dissolviam na orgia do movimento para dar lugar a outras composições novas. Feitas por dezenas de estátuas móveis efêmeras (...) Karl estava encantado. (Picchia 1936: 177).

Por fim, após a celebração da vida, Karl acaba por filmar a execução do cozinheiro chinês da expedição: “Karl tinha gravado nas pupilas o trágico e estúpido sacrifício do desgraçado Pei-Fu” (Picchia 1946: 181), agora um *spectrum*.^[6] Os espectros são projetados na natureza, numa conjunção sinestésica de perfumes e escuridão:

O cone de luz cortava a treva operando o milagre de reeditar os movimentos pesados, dando imaterialmente, forma e vida a criaturas fantasmais, tão realmente, com tanta verdade e semelhança, como se fossem eles mesmos. A platéia estava agora muda de assombro. (*idem*, 177)

É no assombro repetido que Picchia localiza a penetração dos processos técnicos na estrutura humana. O fotografado-filmado, aturdido com a imagem do seu próprio espectro. No tremor de Fritz, outro expedicionário, a mente torna-se uma tela de cinema: “pela sua cabeça, como se ela fosse um salão de cinema e a sua memória um filme, desfilavam todas as suas recordações” (*idem*, 184). Assim, um pequeno fragmento de jornal amarelado, perdido no meio da selva, contendo uma breve notícia e significativamente várias propagandas, pode proporcionar o desenrolar de imagens urbanas espectrais, na mente de Karl:

Aquilo o distraía. Pequenos anúncios. Como eram interessantes aqueles anúncios! (...) Coletes para senhoras. Os melhores são de Mme. Henriette. Rua Barão de Ita (...) Não podia decifrar o resto. Esse pequeno anúncio, tão absurdo e tão inútil ali naquela cabana, tinha para Karl a beleza de um poema. Ligava-o a seu mundo. Enquadrava-o na civilização (...) Via a cidade agitada, cheia de movimento, os bondes campainhando. Transportava-se com a imaginação para esse mundo que era seu. E mais do que nunca, então sentiu-se afastado dele. (*idem*, 162)

Assim como Karl utilizou-se da técnica como ameaça à permanência do ser, na cidade de Elinor a estagnação técnica era uma ameaça à morte da alma, pois nela os sujeitos já estavam capturados pelo medo, aprisionados na caverna. As técnicas, neste contexto, eram espectros de si mesmas, distantes reflexos do poder tecnológico da República 3000 e de sua própria potência passada. As usinas fornecedoras de oxigênio, os processos de reversão de materiais sólidos – terra, rochas e outros – para gasosos, o desenvolvimento de aparelhos de televisão e teleaudição, a vitória quase absoluta sobre as doenças, o sofisticado sistema elétrico: todas essas conquistas sintetizadoras do excessivo progresso técnico, uma vez alcançadas, reduziram o trabalho, saturaram a sociedade, intensificaram a melancolia. A abolição do trabalho provocou o retorno da metafísica e a estagnação e fragmentação do conhecimento.^[7] O conhecimento mágico renasceu, a alquimia era o setor de pesquisa mais desenvolvido, e a última e mais ambiciosa invenção era o filtro do olvido, criado para esquecer uma sociedade confinada, sem sentido, capturada pelo aborrecimento. A melancolia, no Romance, torna-se elemento de enfraquecimento da vida política e social. Picchia une utopia, anarquismo, e alquimia como componentes de uma crítica neo-romântica do progresso técnico e das características fantasmagóricas do capitalismo (Lowy 1989: 87).^[8]

A cidade de Elinor não potencializou a conjunção do sistema político e tecnológico para ultrapassar as paixões, como ocorrido na República 3000. Os diferentes destinos de um sistema político parecem estar conectados a uma política das paixões. O autor insere-se, assim, na tradição utópica, encarnada especialmente em Fourier, que considera a existência de um “sistema de paixões que governa todo o tipo de sistema social” (Ricoeur 1991: 489). A civilização, ao reprimir as paixões, transformou-as em perversões, ou vícios, tal como aquela enclausurada claustrofobicamente dentro de uma caverna, pelo medo do outro e pela negação da natureza, com sua organização política e social conduzindo para a alienação. Isto transparece claramente nas relações de trabalho e gênero. Aos homens destinava-se todo o trabalho, que os ocupava completamente, levando à deformação do corpo e à desilusão do espírito, banalizando o suicídio. Desta forma, para uma população de 25000 mulheres, contrapunha-se uma população masculina de apenas 200. As mulheres eram livres de qualquer trabalho, atividade que desprezavam, vivendo em frivolidade e tornando-se profundamente infantis. Seu tempo era consumido em atividades como natação, dança, ginástica e passeios em barcos individuais no pequeno lago interno do reino de Elinor. O desprezo pelo trabalho transmutou-se em repugnância pelos homens. As relações entre gêneros são marcadas por abismos geográficos, demarcações espaciais: os homens habitam a cidade operária, com “edificações diversas e assimétricas”, onde “zuniam dínamos”, “arfavam motores” e emanavam gases e óleos “volatilizados pela combustão”. Essa região era considerada pelas mulheres como “infecta e malsinada”. Por sua vez, as mulheres habitavam a cidade geometrizada, com suas casas idênticas, “de metal fosco, sóbrias de linhas, baixas”, com ruas de um “asfalto de consistência elástica e sem veículos”, uma “cidade morta”, fantasmagórica, pois sem monumentos, sem circulação (Picchia 1946: 212). As relações de gênero também são marcadas por abismos de comunicação, inclusive a completa falta de comunicação sexual. Dentro da lógica da política das paixões, a falta de amor é diagnosticada por Karl Sopor, como a doença fatal que assola a cidade:

(...) bruscamente percebeu que achara a explicação para o pavoroso drama desse povo. Era o povo que não conhecia o amor. Tudo em seu redor perdera o seu sentido. Esvaziara-se. Evaporara-se. Percebia uma absoluta inutilidade naquelas casas, naquelas ruas, naquela luz (...) o trabalho fora apenas um efêmero anestésico para a raça desgraçada que nascera sem o sentimento (...) Formara-se assim uma humanidade monstruosa, doentia, mecânica, sem razão de ser, desprovida de finalidade. O raciocínio e

não o coração governara aquela gente. Eram "coisas", não homens. Eram fantasmas não seres passionais. (*idem*, 251)

Esta civilização, tomada pelo tédio absoluto, advindo de um intenso processo de alienação, não poderia durar, caminhava para a morte. Picchia também insere seu romance no debate, tão premente no período, sobre os processos históricos de mestiçagem racial e sua relação com a ascensão ou decadência civilizacional dos povos. O argumento racial, segundo Lilia Schwarcz, justificava teoricamente, a partir de elementos biológicos, a existência de rígidas hierarquias sociais e a elaboração de projetos políticos conservadores (Schwarcz 1993: 241). A construção imaginária de Menotti parece dialogar com teorias raciais como aquelas elaboradas por pensadores autoritários de direita como Azevedo Amaral, Alberto Torres e Oliveira Vianna. Porém, no romance *Kalum*, parece ser especialmente importante a apropriação das teorias raciais do filósofo mexicano José de Vasconcelos acerca da construção de uma identidade ibero-americana, sobre as quais demonstrara conhecimento na elaboração do Manifesto Verde Amarelo.^[9]

A cidade de Elinor, encerrada em si mesmo, é composta de descendentes dos cretenses, que simbolicamente representam a origem da civilização ocidental. Para Vasconcelos "Na Grécia se funda el desarrollo de la civilización ocidental, o europea, da civilización blanca, que ao expandirse llegó hasta las playas olvidadas del continente americano para consumir una obra de recivilización y repoblación" (Vasconcelos 1948: 16). A sobrevivência dos gregos em um ambiente tão inóspito quanto uma caverna, parece uma releitura da crença de Vasconcelos de que: "La lucha contra el medio obligó al blanco a dedicar suas aptitudes a la conquista de la naturaleza temporal y esto precisamente constituye el aporte del blanco a la civilización del futuro. El blanco enseñó el dominio de lo material" (*idem*, 34). Porém, metaforicamente, Picchia conduz este grupo ao isolamento. Parece, assim como Vasconcelos em seu comentário sobre o segundo dos três estados sociais, enfatizar os perigos do isolamento da raça branca, "La característica de esto segundo período es la fé en la fórmula por eso en todos sentidos no hace otra cosa que dar norma a la inteligencia, límite a la acción, frontera a la patria y frenos al sentimiento" (*idem*, 40). Esse aprisionamento da raça branca nos limites de uma racionalidade estéril é expresso no romance na fórmula platônica da caverna. Apavorados com o mundo exterior, os habitantes de Elinor, entram em irreversível processo de decadência, inclusive física. Picchia parece alertar sobre o processo de condenação à perda da força vital aos povos que negam o sentido da história, ou seja, a procura da transcendência através da mestiçagem, assim como Vasconcelos observara acerca dos ingleses:

El inglés siguió cruzándose sólo con el blanco, y exterminó al indígena; lo sigue exterminando en la sorda lucha económica, más eficaz que la conquista armada. Esto prueba su limitación y es el indicio de su decadencia. Equivale, en grande, a los matrimonios incestuosos de los Faraones, que minaron la virtud de aquella raza, y contradice el fin ulterior de la Historia, que es lograr la fusión de los pueblos y las culturas. (*idem*, 27)

Coerentemente Picchia destinou à cidade de Elinor, culpada de ausentar-se da história, um final apocalíptico através da violenta invasão dos Kurongangs, que após semear a destruição da população subterrânea, acabam também por morrer como consequência da destruição das usinas fornecedoras de oxigênio. A força vital com que o mundo sensível penetra no seu duplo é demasiada, a intervenção da realidade exterior dissolve a tênue estrutura da realidade interior. O simulacro não pode sustentar-se sem a vitalidade do modelo ideal. Não sendo ele Idéia, esvanece-se. Neste território de fantasmas, sustentado pela imaginação, não se pode mais respirar.

A redenção da paixão adâmica parece ser a base estrutural de suas utopias. Ao fracasso das estruturas sociais e de poder, ao fracasso mesmo do discurso, na constatação da impossibilidade de comunicação, Picchia, novamente bebendo na tradição utópica, contrapõe a ressurreição do amor primevo. Karl e Elinor, os únicos sobreviventes da tragédia da Cidade de Elinor, saem da platônica caverna para encontrar a luz: "havia uma louca festa de pássaros nas ramas das árvores e uma doida orgia de sol" (Picchia 1946: 298). Como forma de diminuir a dor causada pelas suas tristes lembranças, bebem o já citado elixir do esquecimento, apagando os "fantasmas da memória", restaurando a "virgindade psíquica", transformando-se numa "chapa fotográfica pronta a receber a mais leve impressão", tornando possível uma nova comunhão com a natureza. Só através do esquecimento é possível entrar novamente em harmonia com a natureza, "reabrir o leque das paixões", em busca da liberdade. Para inverter-se a alienação, ela mesma um esquecimento / perversão das paixões, propõe-se a ingestão do oblívio. A utopia possível é lançar-se ao futuro na busca arqueológica da "regressão à Lei Divina" (Ricoeur 1991: 493):

Quero que nossas almas nasçam como que neste instante, para inaugurar uma vida nova na face da terra. Seremos uma espécie de Adão e Eva deste novo Éden (...) Dê-me este frasco Elinor (...) Uma alegria

imensa vibrava nele. Tomou Elinor pela mão e ergueu-a. Onde estava? Que lugar era aquele? Como tudo era belo, luminoso e virginal! (Picchia 1946: 299-300)

A união dos sobreviventes Karl e Elinor pode, também, na retomada da tradição adâmica, indicar a transcendência possível através da fusão das raças, a chegada ao terceiro estado, aquele onde os homens resgatariam suas vidas de deuses, baseados no dogma do amor, o não lugar onde encontram-se para moldar a paixão utópica:

En el tercer período, cuyo advenimiento se anuncia ya en mil formas, la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón que explica pero no descubre; se buscará en el sentimiento creador y en la beleza que convence. Las normas las dará la facultad suprema, la fantasia; es decir, se vivirá sin norma, en un estado en que todo cuanto nace de sentimiento es un acierto. En vez de reglas, inspiración constante. Y no se buscará el mérito de una acción en su resultado inmediato y palpable, como ocurre en el primer período; ni tampoco se atenderá a que se adapte a determinadas reglas de razón pura; el mismo imperativo ético será sobrepujado y más allá del bien y del mal, en el mundo del pathos estético, sólo importará que el acto, por ser bello produzca dicha. Hacer nuestro antojo, no nuestro deber; seguir el sendero del gusto, no el del apetito ni el del silogismo; vivir el júbilo fundado en amor, ésa es la tercera etapa. (Vasconcelos 1948: 40)

O romance *Kalum* parece inscrever-se no mesmo desejo simbólico de redenção do espírito de conquistas, que assume maior significado se lembrarmos a defesa por outros escritores modernistas como Cassiano Ricardo da “marcha para o oeste”.^[10] Nos espaços imaginários da utopia, Picchia propõe caminhos de convergência entre tradições culturais, como a portuguesa, a grega, a germânica, com o suporte dos caboclos locais. Na síntese apresentada no romance *Kalum*, são excluídos os negros e os índios. Estes, por representarem simbolicamente no romance a “barbárie” tapuia, condenados por sua recusa violenta e antropofágica à integração com o estrangeiro. Os negros, talvez, pela ingestão por Menotti Del Picchia de um similar elixir do esquecimento, tão conveniente para as elites brasileiras que já haviam adotado a teoria do branqueamento racial.^[11] A quinta raça cósmica, no romance *Kalum*, será originada de uma descendente grega, Elinor, e de um alemão, Karl Sopor, diferentemente de seu primeiro romance utópico, onde a raça cósmica surgiu da mestiçagem entre descendentes de portugueses e incas. Metaforicamente, na visão de Menotti Del Picchia, um ano antes da implantação do Estado Novo e no auge da influência dos ideais fascistas, o futuro brasileiro é “branco e ocidental”.

Menotti Del Picchia concretiza pelo imaginário o desejo presente no manifesto do “Nhengaçu verde-amarelo”, publicado em 1929, do surgimento de uma quinta raça, a raça cósmica, capaz de construir a concórdia universal:

Somos um país de imigração e continuaremos a ser refúgio da humanidade por motivos geográficos e econômicos demasiadamente sabidos. Segundo os de Reclus, cabem no Brasil 300 milhões de habitantes. Na opinião bem fundamentada do sociólogo mexicano Jose Vasconcelos, é de entre as bacias do Amazonas e do Prata que sairá a “quinta raça” a raça cósmica, que realizará a concórdia universal, porque será filha das dores e das esperanças de toda a humanidade. Temos de construir essa grande nação, integrando na pátria comum todas as nossas expressões históricas, étnicas, sociais religiosas e políticas. (*apud* Telles 1986: 364) ^[12]

Através da “magia da palavra”, Menotti Del Picchia recorre, de forma criativa, a diferentes gêneros discursivos, como o romance de aventuras e o gênero utópico literário, dialogando com os discursos estéticos e políticos do modernismo, e com o contexto histórico brasileiro e latino-americano. Procura apontar para o cerne da utopia, “a desinstitucionalização de todas as relações humanas” (Ricoeur 1991: 487), a completa “dissolução dos obstáculos” entre os seres humanos, em um futuro marcado pela redenção edênica. Suspensão temporária, pois fortemente restabelecida na nova ordem proposta pelo modernismo conservador, onde impera uma estetização da política aliada a uma hierarquização racial.

Notas

[1] Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada na *5th International Conference of the Utopian Studies Society*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Julho de 2004.

[2] Além do já citado *Kalum*, Menotti Del Picchia escreveu dois outros romances de aventuras/romances utópicos, em 1930, *A República 3000* (Picchia 1930) e em 1938, *Kumunnká* (Picchia 1938). Acerca da proximidade entre romance de aventuras e romances utópicos, Bakhtin nos lembra, ao abordar o tema da sátira menipéia – local de nascença do romance de aventuras e do romance utópico – que ela teria entre suas particularidades a incorporação

de “elementos da utopia social, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos; às vezes a menipéia se transforma diretamente em romance utópico” (Bakhtin 2002: 118).

[3] Menotti Del Picchia foi redator político do Correio Paulistano, jornal do PRP e porta-voz do PRP. Ver Rezende 2000.

[4] Ironicamente, no romance, a população feminina elegeu como rainha a “monstruosa” Elinor. Compare-se, também, a definição acima com a encontrada na República 3000: “nosso individualismo anárquico, tornado possível e harmônico dado o alto nível coletivo de cultura, aboliu a regra coectiva e formou o imperativo comum da consciência. Agimos por instinto, socializando-se, instantaneamente, o novo espírito moral que o pensamento dos nossos sábios cria à medida que evoluímos eticamente. É o próprio interesse individual que determina a harmonia da nossa ação e assegura a constância inalterada do interesse coletivo. Assim perdemos em egolatria o que naturalmente ganhamos em solidariedade social, sublimando o espírito de cooperação...realizamos a liberdade integral dentro da absoluta unidade gregária nacional. É a suprema forma de organização política concebível pela humanidade, somente atingível após a posse total das forças econômicas de que dispõe o planeta e após uma larga e experimental elaboração histórica” (Picchia 1930: 134-136).

[5] Sobre os processos de reprodutibilidade técnica e sua relação com a modernidade ver Benjamin 1985.

[6] Barthes comenta: “E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de ídolo emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o espetáculo e a *ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda a fotografia: o retorno do morto*” (Barthes 1984: 20; itálico meu).

[7] Para uma diferente concepção das consequências da abolição do trabalho, especialmente, como considerado por Marx como atividade instrumental produtiva, ver Zilbersheid 2002.

[8] Para uma discussão do conceito de fantasmagoria em sua relação com o capitalismo ver também Hardman 1991.

[9] Menotti de Picchia, Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo, Cândido Mota Filho, “Nheengaçu da tribo Verde Amarela” (ou Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta), publicado no Correio Paulistano em 17 de Maio de 1929, em Telles 1986.

[10] Para uma análise da visão de Cassiano Ricardo sobre a “marcha para o Oeste”, ver Lenharo 1986.

[11] Neste sentido proliferam afirmações sobre os Kurungangs como: “Eles são feras. Nasceram com a crueldade na alma” (Picchia 1946: 170); “É uma teoria bárbara e complicada que o fanatismo desses monstros engendra” (*idem*, 193); “Ele ia ser assassinado pelos monstros” (*idem*, 213); “aqueles negros demônios pareciam espectros” (*idem*, 257). Sobre Kalum, “os músculos salientes, poderosos tornaram ainda mais grotesco esse rei selvagem de cara infantil, mas de olhos vibrantes. Um monstrengo” (*idem*, 172). Podemos sugerir que aos Kurogangs cabe no romance desempenhar o papel do tapuia, “o próprio preconceito em fuga para o sertão”, aquele que isolou-se na selva para viver; e foi morto pelos arcabuzes e flechas inimigas (*apud* Telles 1986: 362). Seu duplo o tupi, aparece positivamente seja no romance Kummunká, onde demonstra a essência do nacionalismo tupi, ou seja sentimental, onde “pode aceitar as formas de civilização, mas impõe a essência do sentimento, a fisionomia irradiadora da sua alma” (*apud* Telles 1986: 362), ou ainda na República 3000 onde como “raça transformadora de raças”, comparece dissolvida na subjetividade generosa do caboclo brasileiro (Picchia 1930).

[12] Para uma melhor compreensão das relações entre movimento modernista e os processos de modernização da cidade de São Paulo na Primeira República, ver Sevcenko, 1992.

Obras Citadas

Bakhtin, Mikhail (2002), *Problemas da Poética de Dostoievski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

Barthes, Roland (1984) , *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Benjamin, Walter (1985), "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", *in Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Brasiliense, pp. 165-196.

Fausto, Boris (2001), *O Pensamento Nacionalista Autoritário*, Rio de Janeiro, Zahar.

Hardman ,Francisco Foot (1991), *O Trem Fantasma*, São Paulo, Cia. Das Letras.

Lenharo, Alcir (1986), *A Sacralização da Política*, Campinas, Papyrus/Unicamp.

Lowy, Michael (1989), *Redenção e Utopia*, São Paulo, Companhia das Letras.

Machado, Arlindo (1996), *Máquina e Imaginário*, São Paulo, Edusp. __ (1997), *Pré-cinemas e Pós-cinemas*, Campinas, Papyrus.

Micelli, Sergio (1979), *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo/Rio de Janeiro, DIFEL.

Picchia, Menotti Del (1930), *A República 3000*, São Paulo, Companhia Editora Nacional. __ (1938), *Cummunká*, Rio de Janeiro, José Olympio. __ (1946), "Kalum, O Mistério do Sertão", *in Obras*

Completas de Menotti Del Picchia, Rio de Janeiro, Ed. A Noite, Vol. IV, pp. 141-300 [1936]. __ (1972), *A Longa Viagem*, vol.2, São Paulo, Martins Fontes. __ (1992), *Kalum*, Rio de Janeiro, Ediouro [1936].

Rezende, Neide(2000), *A Semana de Arte Moderna*, Ática, São Paulo.

Ricoeur, Paul (1991), *Ideologia e Utopia*, Lisboa, Edições 70.

Sevcenko, Nicolau(1992), *Orfeu Extático na Metrópole*, São Paulo, Cia. das Letras.

Schwarcz, Lilia Moritz (1993), *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil (1870-1930)*, São Paulo, Cia. Das Letras.

Telles, Gilberto Mendonça (1986), *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Vozes.

Vasconcelos, José (1948), *La Raza Cósmica*, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires/México.

Zilbersheid, Uri (2002), "The Idea of Abolition of Labor in Socialist Utopian Thought", *Utopian Studies*, Vol.13, nr 1, pp. 21-42.