

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Madalena Simões de Almeida Vaz Pinto

**Modernismo em língua desdobrada
Portugal e Brasil**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do título Doutor em Letras

Orientadora: Cleonice Berardinelli

Rio de Janeiro, março de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Madalena Simões de Almeida Vaz Pinto

**MODERNISMO EM LÍNGUA DESDOBRADA
Portugal e Brasil**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Cleonice Serôa da Motta Berardinelli

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Eduardo Jardim de Moraes

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias

Departamento de Teoria da Literatura – UNICAMP

Profa. Ida Maria Santos Ferreira Alves

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - UFF

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, _____ de _____ de _____.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Madalena Simões de Almeida Vaz Pinto

Licenciou-se em Inglês-Português na PUC-Rio em 1998. Desde então é pesquisadora e professora de literatura portuguesa. Em 1998 obteve o título de mestre em Literatura Portuguesa na mesma universidade com a dissertação “Eça-Pessoa: Atitudes terapêuticas em relação à mentalidade portuguesa”. Doutorou-se em 2007 na PUC-Rio com a tese “Modernismo em língua desdobrada: Portugal e Brasil. É diretora do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura e coordenadora do núcleo Cultura e Sociedade de Pólo de Pesquisas do Real Gabinete Português de Leitura.

Ficha Catalográfica

Pinto, Madalena Vaz

Modernismo em língua desdobrada: Portugal e Brasil: / Madalena Vaz Pinto ; orientadora: Cleonice Berardinelli. – 2007.
137 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Letras)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Modernismo-português. 3. Modernismo-brasileiro. 4. Literatura comparada. I. Berardinelli, Cleonice. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Ao Martim e à Helena, com amor.

AGRADECIMENTOS

À Fundação Calouste Gulbenkian pela concessão da bolsa que permitiu esta pesquisa.

À professora Cleonice Berardinelli por ter aceitado ser minha orientadora apesar das condições adversas.

À professora Ida Alves a interlocução amiga e atenta.

Ao Luiz Camillo a amorosa interlocução.

Aos meus filhos, Ricardo e Catarina, por aturarem uma mãe às vezes “chata”.

Aos meus irmãos, pelo acompanhamento carinhoso “à distância”.

RESUMO

Vaz Pinto, Madalena Simões de Almeida; Berardinelli, Cleonice. **Modernismo em língua desdobrada: Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro, 2007, 137 p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica.

Os Modernismos português e brasileiro iniciam-se com sete anos de diferença (1915 – 1922), o português com a publicação da revista *Orpheu*, o brasileiro com a *Semana de Arte Moderna*. Como países à margem dos centros hegemônicos, Portugal e Brasil convivem com um déficit de autonomia cultural. O modernismo representa, nos dois casos, ainda que partindo de pressupostos distintos, uma forma de superação dessa desvalia. Se era essencial “ser absolutamente moderno”, como dizia Rimbaud, tal postura implicava uma ruptura com a tradição, e, como consequência, uma releitura da própria história. É nesse ponto que os caminhos começam a bifurcar-se. No caso do Brasil, esta releitura estará marcada pela necessidade de reformulação-libertação do seu papel de ex-colônia; no caso de Portugal, a questão do império, quando abordada, será tratada por sua carga simbólica, desvinculada da existência concreta das colônias, uma vez que a prioridade era europeizar o país. Para discutir estas diferenças vamos concentrar-nos nas obras de Almada Negreiros e Oswald de Andrade e ver como nelas se dá a relação entre elaboração de uma cultura nacional e invenção de uma nova linguagem.

Palavras chave

Modernismo-português, modernismo-brasileiro, literatura comparada.

ABSTRACT

Vaz Pinto, Madalena Simões de Almeida; Berardinelli, Cleonice. **Modernismo em língua desdobrada: Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro, 2007, 137 p. Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica.

Portuguese and Brazilian modernist movements started between 1915 and 1922, with the *Orpheu* Magazine and the “Week of Modern Art”, respectively. As both nations were at the margins of the hegemonic centers, they parthake a deficit in cultural autonomy. Modernism represented for them, although for different reasons, the possibility of overcoming this deficit. If it was essential to be absolutely modern, as Rimbaud said, a rupture with tradition was necessary, opening the way for a re-reading of their own history. At that point their routes started to diverge. For Brazil, this re-reading signified a rupture with its colonial past. For Portugal, the priority was to become *european* and the imperial issue, when discussed, incorporated a symbolic tone, divorced from the concrete existence of its colonies. To discuss those differences, we will focus on the writings of Almada Negreiros and Oswald de Andrade. Through their works, we will relate national identity with the invention of a new language.

Key words:

Portuguese-modernism, brazilian-modernism, comparative-literature.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Modernidade	
1.1 Modernidade: conceituação	13
1.2 Modernidade, modernismos	17
1.3 Modernidade e linguagem	21
2. Paris não é aqui	
2.1 Vanguardas em Portugal e no Brasil	24
2.2 Conceituação vanguardas periféricas	28
2.3 Caráter literário das vanguardas periféricas	34
2.4 Um pouco de Europa na alma	37
2.5 Antecedentes Geração de <i>Orpheu</i>	39
2.6 Antecedentes Semana de Arte Moderna	46
3. Futurismo como desejo de futuro	
3.1 Textos de Intervenção: Almada Negreiros	49
3.2 Textos de intervenção: Oswald de Andrade	60
3.3 Conclusão	68
4. Ficcionalizar para existir	
4.1 Invenção de uma linguagem	71
4.2 Histoire du Portugal par coeur	77
4.3 Poesia Pau Brasil	94
4.4 Conclusão	112
Bibliografia	117
Anexos	
Entrevista Eduardo Lourenço	123
Entrevista Silviano Santiago	128

Introdução

A estrutura cultural eufórica que caracteriza o modernismo brasileiro – nisso quase oposta à do nosso modernismo, ainda muito preso à névoa e ilusão simbolistas – vai constituir-se como uma *segunda natureza do Brasil*. E a partir de então a imagem de marca, o mito de que precisava para exprimir cabalmente o novo sentido de força, de existência, de progresso, **um país que mudava profundamente e rejeitava com a água do banho a criança colonial e escrava que fora durante séculos**. (Grifo nosso)

Eduardo Lourenço
A Nau de Ícaro

O nosso modernismo importa essencialmente, na sua fase histórica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. **Este sentimento, de triunfo, que assinala assim o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular**. (Grifo nosso)

Antonio Candido
Literatura e Sociedade

Existe uma rasura de Portugal no imaginário contemporâneo brasileiro? ¹ Esta questão serviu como ponto de partida para o tema desta tese: o estudo do modernismo português e do modernismo brasileiro com a intenção de investigar a transformação das relações entre os dois países durante esse movimento.²

A pergunta traz a marca das interpretações de Antonio Candido e Eduardo Lourenço. O primeiro é autor da “célebre” afirmação, ao comparar Romantismo e Modernismo: “enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente”.³ O segundo considera que o modernismo brasileiro “vai constituir-se como uma segunda natureza do Brasil [...] que mudava profundamente e rejeitava com a

¹ As entrevistas com Eduardo Lourenço e Silviano Santiago apresentadas no fim deste trabalho, foram feitas com a intenção de buscar um olhar contemporâneo sobre o modernismo em cada país, suas diferenças internas e desdobramentos.

² Como se afirma no resumo, referimo-nos à primeira fase do modernismo de cada um dos países. Em Portugal, o primeiro modernismo representado pela *Geração de Orpheu*, começa em 1915, data do lançamento de revista *Orpheu*, podendo considerar-se que acaba em 1927, ano do aparecimento da *Geração de Presença* ou segundo modernismo português. Já a primeira fase do modernismo brasileiro começa em 1922 com a *Semana de Arte Moderna* e estende-se até a Revolução de 30.

³CANDIDO, A. “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)”. In: *Literatura e sociedade*, p. 112.

água do banho a criança colonial e escrava que fora durante séculos”.⁴ Abel Barros Batista desfaz o nó da tensão entre as duas posturas quando pergunta “se o afastamento recíproco entre as duas literaturas não era condição constitutiva da literatura brasileira”⁵ e, partindo dessa hipótese, re-pensa a afirmação de Antonio Candido: “‘Desconhecer Portugal’, não designa [...] algum estado de coisas prévio, lastimável ou louvável, mas uma construção e o resultado de uma construção projetada”.⁶

De fato, em 1925, Mário de Andrade definia Portugal como um “‘paisinho desimportante’ para os modernistas”,⁷ e em 1932 reconhecia “muito menos ligação contemporânea na expressão intelectual brasileira com a portuguesa, que com a francesa e a inglesa”.⁸ Entretanto, parece claro que não era com o Portugal contemporâneo à revolução modernista que o seu movimento pretendia romper. É o que se percebe pela resposta de Mário ao comentário de Graça Aranha, de que os modernistas eram a “câmara mortuária de Portugal”: “Quem pensava nisso! Pelo contrário: o que ficou dito foi que não nos incomodava nada ‘coincidir’ com Portugal, pois o importante era a desistência do confronto e das liberdades falsas”.⁹ Ou ainda, quando se refere às críticas ao projeto de criação da língua brasileira: “Enquanto isso, a melhor intelectualidade lusa, numa liberdade esplêndida, aceitava abertamente os mais exagerados de nós, compreensiva, sadia, mão na mão”.¹⁰ O movimento modernista português, por seu lado, integrava na revista *Orpheu* os brasileiros Ronald de Carvalho e Eduardo Guimarães.

Apesar da proximidade cronológica, o modernismo em língua portuguesa dá-se em momentos diferentes das duas culturas: o Brasil está num momento de expansão, de reconhecimento da sua potência como país; Portugal vive um momento de depressão, de reconhecimento de sua fragilidade como nação. Não obstante essas diferenças, a Europa está no horizonte dos dois países. O Brasil vai a Paris aprender o modo de realizar o desrecale localista, Portugal vai buscar aí o necessário contraponto ao nacionalismo compensatório do Saudosismo. É nesse sentido que podemos designar suas poéticas como “poéticas de dilaceramento”, provocado por um sentimento de ambigüidade no confronto com essa “europeização”. O Brasil, por ser um “povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por

⁴ LOURENÇO, E. “Da literatura brasileira como rasura do trágico”. In: *A nau de Ícaro*, p. 201.

⁵ BATISTA, A. B. “Romantismo português e brasileiro: separação, exclusão”. In: *logovemos*, revista de poesia online, n.1.

⁶ Id., “O cânone como formação”. In: CANDIDO, A. *Direito à literatura e outros ensaios*, p.3.

⁷ SARAIVA, A. *O modernismo português e o modernismo brasileiro*, p.15.

⁸ Ibid., p.15.

⁹ ANDRADE, M. de. “O movimento modernista”. In: Aspectos da literatura brasileira, p. 244.

¹⁰ Id., Ibid., p. 245.

culturas primitivas, ameríndias e africanas”;¹¹ Portugal, por ter sido “durante muitos séculos, simultaneamente o centro de um grande império colonial e a periferia da Europa”.¹² Como se verá são os desvios ao modelo “europeu” o que dará o tom de originalidade aos modernismos periféricos.

Entretanto, se a autonomia requerida pelo projeto de modernização pode explicar a inexistência de um diálogo explícito entre os modernistas de ambos os países, a falta dele não nos impede de tentar aproximações entre poéticas e a partir daí identificar um outro diálogo, não localizável nas histórias da literatura, mas nas idéias que estiveram na base da criação das obras que compõem o modernismo em língua portuguesa.

Romper com formas de dizer é romper com formas de ver, ser, conhecer.¹³ A invenção de uma nova língua – meio através do qual se comunica uma cultura, um ritmo, um “modo de ser” – constitui um aspecto fundamental para os dois modernismos. Para o Brasil era importante o “abrasileiramento” da língua portuguesa, adequá-la à realidade brasileira, para melhor expressão de sua identidade. Para Portugal a questão da renovação da língua dizia respeito à ruptura com velhos arcaísmos e adequação como “moeda de troca” com o mundo “civilizado”. Quando na viagem que faz a Portugal em 1923, Oswald defende a criação de uma língua no Brasil diferente do português clássico, Almada já tinha escrito, em 1915, no Manifesto Anti-Dantas: “O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, [...] saberá tudo menos escrever que é a única coisa que ele faz!”¹⁴

Almada e Oswald foram aqueles que, dentro dos modernismos português e brasileiro inventaram linguagens próprias. Há nos dois um compromisso com a modernização sem submissão aos modelos. Da Europa, trouxeram sobretudo a liberdade de pensar: “O facto de ter nascido português pesou totalmente na minha pessoa e arte”,¹⁵ dizia Almada, bem próximo do que disse Oswald: “Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo”.¹⁶ Suas intervenções tinham como marca a positividade já que, embora fossem críticos do atraso, recusaram-se a aderir ao complexo de inferioridade. Mesmo os seus balanços têm um tom afirmativo, não melancólico.

¹¹ CANDIDO, A., op. cit., p. 119-120.

¹² SANTOS, B. S. “Onze teses para mais uma descoberta de Portugal”. In: *Pela mão de Alice*. O social e o político na pós-modernidade, p. 59.

¹³ LAFETÁ, J. L. “Os pressupostos básicos”. In: *A crítica e o modernismo*, p. 12.

¹⁴ NEGREIROS, A. “Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso”. In: *Textos de intervenção*, p. 19.

¹⁵ Id., “Orpheu”, op. cit., p. 178.

¹⁶ ANDRADE, O. de. “O caminho percorrido”. In: *Ponta de lança*, p.111.

O original em Oswald é que “abrasileirar o Brasil” passa pelo questionamento dos valores eurocêntricos seguido da reconciliação com a colonização portuguesa. Também para Almada, a descoberta de que Portugal não pesa nada na balança da Europa, é a descoberta de que só poderá ser um país europeu “diferente”, o que o leva a reforçar a singularidade portuguesa.

Oswald de Andrade e Almada Negreiros inventaram modos de existência, para si, para seus países. Muitos dos “pensamentos-fulgurações” com que captaram traços da própria cultura continuam válidos até hoje.

1. Modernidade

1.1 A era moderna

São três os eventos que marcam o começo da modernidade: descoberta da América; cisão religiosa da Reforma e invenção do telescópio. Segundo Hannah Arendt, os protagonistas dessas ações situam-se ainda no “limiar da era moderna”, porque não eram movidos pela intenção de ruptura com a tradição nem podiam prever o impacto de suas ações:

Os nomes ligados a estes eventos – Galileu Galilei, Martinho Lutero e os grandes navegadores, exploradores e aventureiros do tempo das descobertas – pertencem ainda a um mundo pré-moderno. Além disso, não se encontra em nenhum deles, nem mesmo Galileu, a estranha sensação de novidade, a veemência com que quase todos os grandes autores, cientistas e filósofos, desde o século XVII, declaravam ver coisas que nenhum homem jamais vira antes e ter pensamentos que jamais haviam ocorrido a ninguém. Nos três casos, os precursores não eram revolucionários; seus motivos e intenções estavam ainda fortemente arraigados na tradição.¹

A filosofia e ciência modernas decorrem desses acontecimentos, uma vez que “não são idéias, mas eventos, que mudam o mundo”.² Dentre esses, principalmente a invenção do telescópio e a conseqüente constatação de que a terra gira à volta do sol – e não o oposto como até aí se tinha acreditado – provocou conseqüências imediatas.

A era moderna inicia-se com o que a filósofa chama *the ritual of doubt*, decorrência direta da invenção desse instrumento, o primeiro “puramente científico a ser concebido”,³ que abalou de forma radical a confiança que os homens até aí tinham depositado em seus próprios sentidos como forma de acesso ao mundo:

Se o olho humano pode trair o homem de tal forma que tantas gerações haviam sido levadas a crer que o Sol girava em torno da Terra,[...] se o Ser e a Aparência estão definitivamente separados – e este, como observou Marx certa vez, é realmente o pressuposto básico de toda a ciência moderna – então nada resta que possa ser aceito de boa fé;⁴

¹ ARENDT, H., *A condição humana*, p. 260/1.

² Id., *Ibid.*, p. 285.

³ Id., *Ibid.*, p. 261.

⁴ Id., *Ibid.*, p. 287.

A partir desse momento a ciência toma à filosofia sua anterior posição de orientadora dos atos humanos, uma vez que são os seus progressivos avanços que imprimem novos rumos à humanidade, cabendo à filosofia a tarefa de ajustá-los à conduta do homem. Por outro lado, a instauração da dúvida cartesiana leva à necessidade de encontrar algo “a salvo” dessa desconfiança que tudo englobava. É deste modo que Descartes chega à certeza indubitável, “penso, logo existo” e, como decorrência dela, à conclusão de que só os “produtos” construídos pela consciência humana são dignos de confiança:

[...] da mera certeza lógica de que, ao duvidar de algo, o homem toma conhecimento de um processo de dúvida em sua consciência, Descartes concluiu que aqueles processos que se passam na mente do homem são dotados de certeza própria e podem ser objeto de investigação na introspecção.

De fato, a introspecção [...] deve produzir a certeza, pois na introspecção só está envolvido aquilo que a própria mente produziu; ninguém interfere, a não ser o produtor do produto; o homem vê-se diante do nada e de ninguém a não ser de si mesmo.⁵

Fundada na capacidade de raciocínio humano, a ciência moderna e a filosofia que daí derivam, afastam o homem da sua relação com o mundo:

O raciocínio cartesiano baseia-se inteiramente “no pressuposto implícito de que a mente só pode conhecer aquilo que ela mesma produz e retém de alguma forma dentro de si mesma”. Assim, o seu mais alto ideal deve ser o conhecimento matemático, tal como a era moderna o concebe, isto é, não o conhecimento de formas ideais recebidas de fora pela mente, mas de formas produzidas por uma mente que, neste caso particular, nem sequer necessita do estímulo – ou melhor, da irritação – dos sentidos por outros objetos além de si mesma.

O que os homens têm agora em comum não é o mundo, mas a estrutura da mente – e esta eles não podem, a rigor, ter em comum; o que pode ocorrer é apenas que a faculdade de raciocínio é a mesma para todos.⁶

Voltados para os processos da mente, os homens iniciam um processo de conhecer não “as coisas em si”, mas como estas podem ser apreendidas pela consciência. O homem torna-se a medida de todas as coisas e a experimentação, sobre a qual se fundam a partir de então seus conhecimentos, constitui a sua decorrência direta. A afirmação de Kant: “Dai-me a matéria e eu construirei com ela um mundo, isto é, dai-me a matéria e eu vos mostrarei como o mundo foi criado a partir dela”,⁷ demonstra de

⁵ Id., Ibid., p. 292-293.

⁶ Id., Ibid., p. 295-6.

⁷ Kant, Apud ARENDT, H., op. cit., p. 308-309.

forma inequívoca essa postura. O conhecimento passa a fazer parte de um processo, da fabricação e maior sofisticação de instrumentos que permitam ao homem ir sucessivamente desvendando os mistérios da natureza, dominando-a e reproduzindo-a.

Se a filosofia cartesiana impulsionou o mundo em direção a uma crescente secularização, – “do mundo encantado dos deuses ao mundo desencantado mas cognoscível da coisas”,⁸ – enfatizou também o papel do sujeito, “a vontade do indivíduo de ser produtor e não somente consumidor de sua experiência individual e de seu meio social”.⁹ Para que isso fosse possível, era preciso entretanto que estruturas sociais e políticas permitissem sua atuação “em liberdade”, o que estava longe de ser uma realidade no século XVII, como aliás demonstra a retratação de Galileu diante do tribunal do Santo Ofício. É no séc. XVIII, com a revolução francesa e o iluminismo, que a filosofia cartesiana conhece um novo impulso. Da mesma maneira que tem o mérito de estender a todos os homens o que antes era propriedade só de alguns, a filosofia iluminista aposta também em uma sociedade regida segundo princípios racionais, minimizando assim a vertente subjetiva do *cogito* cartesiano:

A particularidade do pensamento ocidental, no momento da sua mais forte identificação com a modernidade, é que ele quis passar do papel essencial reconhecido à racionalização para a idéia mais ampla de uma sociedade racional, na qual a razão não comanda apenas a atividade científica e técnica, mas o governo dos homens tanto quanto a administração das coisas.¹⁰

A idéia de progresso e a nova concepção de história daí decorrente, ao fortalecer a crença no avanço progressivo da humanidade, não só legitimava seu anterior percurso, como assegurava seu futuro:

A idéia de progresso afirma a identidade entre políticas de desenvolvimento e triunfo da razão; ela anuncia a aplicação da ciência à política e por isso identifica uma vontade política com uma necessidade histórica. Acreditar no progresso é amar o futuro ao mesmo tempo inevitável e radioso.¹¹

Mas seria sobretudo no século XIX que a história, “o verdadeiro saber englobante do século”,¹² unifica o percurso do homem dando-lhe sentido:

⁸ TOURAINE, A. *Crítica da modernidade*, p. 245.

⁹ Id., *Ibid.*, p. 245.

¹⁰ Id., *Ibid.*, p. 18.

¹¹ Id., *Ibid.*, p. 72.

¹² LOURENÇO, E. “Dois fins de século”. In: XII ABRAPLIP, p. 33.

Não é apenas a mudança espetacular que tem lugar no presente cada vez mais dinâmico das primeiras metrópoles industriais do Ocidente que conforta o mito progresso. É essa inédita e paradoxal reapropriação pelo saber e pela imaginação de um percurso humano de que se podem identificar não só os seus vestígios, os traços, mas uma ordem de sucessões, de acumulação e de metamorfose de heranças sugerindo um sentido, discutível mas inegável, que dá corpo a essa ideia de continuidade ascensional da Humanidade [...]¹³

Essa crença, no entanto, não era uma unanimidade. Se a história dava sentido ao percurso do homem, introduzia também a noção de transitoriedade e incompletude.

É comum definir modernidade como um conjunto de reações a aspectos diferentes da crise da representação. Gumbrecht descreve a história da arte e da literatura na Europa desde 1800, como um conjunto de reações a aspectos diferentes dentro da crise da representabilidade:

O que talvez nos separe mais claramente do Início da Modernidade é a sua confiança – confiança cega, como muitas vezes constatamos – no conhecimento produzido pelo observador de primeira ordem. Entre o Início da Modernidade e nosso presente epistemológico há um processo de modernização, abrangendo as décadas em volta de 1800, que gerou um papel de observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo.¹⁴

Neste sentido da crise da representação como estranhamento reflexivo do sujeito, podemos encontrar em Baudelaire uma figura paradigmática, o poeta da “agonia romântica”, aquele que para além do eterno e imutável percebe o lado transitório e efêmero da modernidade.

¹³ Id., *Ibid.*, p. 33.

¹⁴ GUMBRECHT, H. U. “Cascatas de modernidade”. In: *Modernização dos sentidos*, p. 13.

1.2 Modernidade, modernismos

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. [...] não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes.

Charles Baudelaire
O pintor da vida moderna

A tecnologia imprime um novo ritmo à existência. A vida acelera-se. Mais coisas acontecem, e ao mesmo tempo. Não importa tanto discutir se essa aceleração é ou não real; interessa, sim, reconhecer que a percepção do tempo subjetivo se modifica.¹⁵ Mudanças técnicas, políticas e sociais provocam novas respostas do intelecto e da arte. Como notou Walter Benjamin, “em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência coletiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial”.¹⁶

Essa mudança foi sentida primeiramente nas grandes metrópoles européias, transformadas pelos efeitos de uma revolução industrial extensiva a todas as esferas da vida. Em plena era burguesa, Paris, cidade anteriormente palco de revoluções, vivencia com igual ímpeto o esforço para impedi-las. Seus boulevards, projetados por Haussman com o intuito de modernizar a cidade e impedir barricadas, tornam-se, com suas dimensões gigantescas e tráfego heterogêneo, o espaço de convivência entre o resplandecente e o horrível, marca da era moderna. O próprio material em que foram construídos, o macadame, poeirento no verão e enlameado no inverno, estampava essa dualidade.

É nesse cenário em profunda mutação que Baudelaire anota suas reflexões. Se reconhecermos nele o formulador do conceito de modernidade estética¹⁷, veremos que este era intrinsecamente ambíguo e paradoxal: por um lado reconhecia o caráter efêmero e fragmentário da vida presente e a impossibilidade da tradição em fornecer-lhe os meios de com ela interagir; por outro, sua postura resistia à “febre de modernizar” imprimida pelos ideais progressistas da burguesia. Se havia um lado seu em total

¹⁵ PAZ, O. *Os filhos do barro*, p.17-35.

¹⁶ BENJAMIN, W., *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, p. 80.

¹⁷ É importante, ao falar de modernidade, especificar de que modernidade se trata já que o termo é usado para definir a modernidade filosófica (séc. XVII); a modernidade política (séc. XVIII) e a modernidade estética (séc. XIX).

envolvimento e desejo de participação na vida presente, este não era dissociado de um outro que renegava seus aspectos mais sinistros. O próprio cenário que surgia a seus olhos era por si só contraditório: a vida efervescente da cidade iluminada, com suas lojas, terraços e cafés, olhada por orlas de miseráveis que somente podiam enxergar esse espetáculo sem jamais poder aceder-lhe.

Essa “civilização excessiva” é legitimada pelo conceito de história surgido no séc.XIX, como saber que unifica e dá sentido ao percurso do homem, imprimindo um sentido positivo ao tempo a partir da noção de progresso. No entanto, paralelamente a uma noção de tempo positivo, de crença no caminho da humanidade rumo à superação de suas limitações, surge já, por parte da *intelligentsia* européia, um cepticismo, um sentimento de frustração e desilusão relativamente ao mundo burguês, conquistador e implacável.¹⁸

Fin de siècle, se não significava fim do mundo, exprimia para uma parte significativa da “intelligentsia” européia de então, – e da que a repercutia noutros continentes – um sentimento de cansaço, de frustração, de decadência e, sobretudo, de desilusão. Essa tonalidade finissecular, a natural ressaca de um século de prodigiosas mutações – de que ainda somos herdeiros – contrastava sobretudo com a crença universal do século, o seu grande mito popular concretizado pela confiança nos poderes da Ciência e nos seus efeitos para a melhoria material e moral da Humanidade.¹⁹

Como lembra Octavio Paz, essa atitude de suspeita em relação à inexorabilidade do tempo e aos ideais progressistas da burguesia, sempre esteve presente na poesia, por ser o poema uma máquina que produz anti-história:

A contradição entre história e poesia pertence a todas as sociedades, porém somente na idade moderna manifesta-se de um modo explícito. O sentimento e a consciência de discórdia entre sociedade e poesia converteram-se, a partir do romantismo, no tema central, muitas vezes secreto, de nossa poesia.²⁰

Pode dizer-se que Baudelaire avança um passo em relação aos românticos, no sentido em que se torna consciente da mudança incessante ao mesmo tempo em que se dá conta do quanto será ingênuo querer combatê-la. O que não significa, entretanto, adesão sem restrições, mas antes uma tentativa de reconciliação com essa realidade, um

No estudo que dedica a Baudelaire, “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, Walter Benjamin afirma que a multidão é um tema fundamental para o escritor do séc. XIX. O seu aparecimento reflete a mudança da metrópole moderna, o aumento da sua população e o crescente anonimato entre seus habitantes. O convívio com essa massa urbana “sem alma”, é assinalado por Benjamin, para quem o mundo moderno é caracterizado pelo número elevado de choques a que o homem fica sujeito: no trabalho, em que age segundo os ritmos da máquina; no dia-a-dia, onde se choca com a multidão; na esfera política, em que assiste à mudança abrupta de regime pela força. A um excesso de excitações, a consciência age com uma atitude de defesa não deixando que estas permeiem sua sensibilidade e se transformem em experiência, provocando a sua atrofia:

O spleen é aquela forma específica de *taedium vitae* que reconhece a experiência como irrecuperável, e em vez de recriá-la artificialmente, transforma essa perda na própria matéria de sua reflexão. O spleen é a forma pela qual Baudelaire se confronta com a extinção da experiência e a dissolução do passado.²¹

Assim como Baudelaire, também Nietzsche é ciente das contradições inerentes à modernidade. A sua filosofia, ponto de ruptura decisivo com seus ideais, contesta radicalmente qualquer tipo de discurso unificador do percurso humano ao colocar sobre suspeita tanto a ciência como a religião, metanarrativas de sustentação desse discurso: “A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida. A arte como a redenção do que conhece – daquele que vê o caráter problemático da existência, que quer vê-lo, do conhecedor trágico”.²²

Com sua defesa da arte como única prática com poder aglutinador entre os homens e de reconciliação do homem com seu destino, o artista assume um estatuto de suma importância na procura dos rumos da humanidade:

Na medida em que Nietzsche dera início ao posicionamento da estética acima da ciência, da racionalidade e da política, a exploração da experiência estética – “além do bem e do mal” – tornou-se um poderoso meio para o estabelecimento de uma nova mitologia quanto àquilo a que o eterno e imutável poderia referir-se em meio a toda a efemeridade, fragmentação e caos patente da vida moderna. Isso deu um novo papel e imprimiu um novo ímpeto ao modernismo cultural.²³

²¹ Nietzsche (1844-1900) - O Livro de Nietzsche (1988) - 18.800 páginas - 19.2mg Woatder Ben 18.8ju am2 n18.8. p. 51”.

O desafio que então se coloca é o de representar o eu em meio a este cenário contraditório. Em um mundo de experiências efêmeras e fragmentárias, o artista tem como meta descobrir o eterno e imutável.²⁴ Baudelaire sente a necessidade de uma linguagem nova, nascida da “freqüentação das cidades enormes” e “do cruzamento de suas inúmeras relações”:

Quem de nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, suficientemente solta e contrastante para adaptar-se aos movimentos líricos de uma alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência.²⁵

A “exploração da experiência estética” será o que caracteriza a poética do modernismo e a distingue dos movimentos culturais anteriores. O modernismo caracteriza-se assim por uma “pluralização de visões de mundo”,²⁶ de uma forma geral como um movimento cultural fundamental para os países onde ocorreu, pela ruptura que provocou com a arte tradicional e direito à pesquisa estética que daí decorreu.

²⁴ Ibid., p.22.

²⁵ BAUDELAIRE, C. “O pintor da vida moderna”. In: *A modernidade de Baudelaire*, p.16.

²⁶ BRADBURY, M. McFARLANE, J. “O nome e a natureza do modernismo”. In: *Modernismo Guia Geral*, p. 14.

1.3 Modernidade e linguagem

A linguagem surgida com a modernidade estética decorre da crise da representação mimética. Esta tem suas raízes na crise ético-religiosa que se inicia com a ascensão da burguesia.²⁷ A racionalidade burguesa opõe-se aos valores transmitidos pela literatura. Daí a criação de uma “outra” literatura, subjetiva, complexa e por vezes inatingível. Baudelaire instaura o processo de despersonalização da lírica moderna ao instituir a separação entre o sujeito autoral e o sujeito empírico. O “eu” presente em sua poesia não equivale a seu eu empírico nem reflete a sua interioridade. São os problemas da modernidade, do homem moderno em seu esforço de adaptação à grande metrópole, que lhe interessam. Escrever “sem olhar para fora de si” quer dizer olhar para dentro não para expressar seu sentimento, mas uma experiência comum a outros homens. Quando o poeta modernista diz “eu”, afirma Jorge de Sena, “não se trata da identificação romântica, em que a pessoa se identifica com a subjetividade do poeta. Não, não, trata-se da linguagem só e de caber nela ou não, o que está dito”.²⁸

Com a intenção de localizar as bases da instabilização autoral, Manuel Gusmão analisa as poéticas de Rimbaud e Mallarmé, a primeira designada por “anonimato”, a segunda por “alterização”. No primeiro caso discute o ensaio “A morte do autor”, de Barthes, em que este autor afirma ter sido Mallarmé o primeiro a ver que “é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – impossível de alguma vez confundida com a objectividade castradora do romance realista –, atingir aquele ponto em que só a linguagem actua, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita [...]”.²⁹ “A linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’”³⁰, escreve Barthes “e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer ‘suportar’ a linguagem[...]”.³¹

²⁷ COSTA LIMA, L., *Mimesis e modernidade, formas das sombras*. No entanto o Romantismo já pode ser entendido como um sinal desta crise, pela autonomia assumida pela estética bem como pela legitimação do autor. “O homem perde em deuses mas ganha em autonomia”, afirma Pedro Eiras. É o que o autor denomina “história fáustica da literatura”, momento em que o homem precisa criar os deuses que não existem mais.

²⁸ SENA, J. de. Apud NEGREIROS, A. *Poesia*, p. 20.

²⁹ BARTHES, R. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*, p. 50.

³⁰ BARTHES, R., op. cit., p. 50.

³¹ Id., Ibid., p. 50.

Rimbaud, segundo Manuel Gusmão, ao configurar essa crise através da alterização, acaba com a idéia do sujeito cartesiano – “entendido quer como um sujeito psicológico, quer como um *Ego* transcendental, garantido ontologicamente pela *propriedade* do seu pensamento“³² – embora reconheça que “o autor é ainda um operador de inscrição histórica, não só na medida em que há uma historicidade das grandes representações autorais, mas no sentido em que ele é um dos factores que aponta para uma primeira enunciação do texto. Esta primeira enunciação pressupõe também co-enunciadores reais e imaginários, e um contexto espaço-temporal irrepetível”.³³

A alterização colocada em Rimbaud pode ser melhor entendida através da visão psicanalítica do descentramento do sujeito. Este descentramento dá-se, entre outras razões, pela “descoberta” do inconsciente. É Lacan quem propõe que o inconsciente se estrutura como linguagem e coloca o problema da relação entre signo e realidade. A palavra não dá conta do real, ou melhor, o real não existe a não ser simbolicamente, e por isso estamos irremediavelmente presos a “signos” que mais não podem fazer que tentar aproximações do real. Lacan explica o processo de “substituição” operado pela linguagem “que se coloca em lugar da posse direta, sem palavras do próprio objeto”. Nesse sentido a linguagem é “vazia” porque não pode possuir as coisas, e é esta falta que nos faz incessantemente passar de um significante para outro.

A incapacidade de representação do “eu” reflete a insuficiência da linguagem. “Porque a realidade não pode ser dita” diz Jorge de Sena, “aquilo que nós dizemos literariamente é a criação doutra realidade”.³⁴ O sujeito que fala não pode ser totalmente apreendido por nenhum signo. Foi a esta impossibilidade que se referiu Rimbaud quando escreveu “JE est un autre” pois o que se deveria dizer não era “eu penso” mas “eu me penso”, porque quando eu me penso, não sou eu, sou um outro que me pensa: “Car JE est un autre [...] j’assiste à l’eclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute”. A diferença entre Mallarmé e Rimbaud é que, se Rimbaud reconhece um acontecimento “da linguagem”, onde fonte e voz divergem, evita no entanto o anonimato, ou seja, “a destruição de toda e qualquer voz, de toda a origem [e] identidade”.³⁵ São estas que devem ser problematizadas. A fragmentação da linguagem e a multiplicação de “vozes

³² GUSMÃO, M. Anonimato ou alterização? In: *Revista SEMEAR* da Cátedra Pe. António Vieira de Estudos Portugueses, p. 269.

³³ Id., *Ibid.*, p. 269.

³⁴ SENA, J., *op. cit.*, p. 17.

³⁵ GUSMÃO, M., *op. cit.*, p. 265.

autorais, caracterização, como veremos, guardadas as diferenças, tanto o modernismo português como o brasileiro.

2. Paris não é aqui

2.1 Vanguardas em Portugal e no Brasil

A Europa do *avant-guerre* era um campo de ação cujo centro era Paris mas cuja circunferência, por meio da língua francesa, abrangia tanto São Petesburgo como Londres e New York [...]. É emblemático do movimento que o italiano F. T. Marinetti tenha publicado o seu manifesto de 1909 no *Figaro* de Paris [...].

Marjorie Perloff
O momento futurista

Se com a Modernidade se dá uma valorização da mudança, a vanguarda acelera esse processo. A procura de Baudelaire por uma “prosa poética, musical sem ritmo e sem rima” que traduzisse as mudanças por que passava a cidade de Paris no séc. XIX mostrava-se já insuficiente. Era preciso quebrar a imobilidade do texto literário, libertar as palavras, atingir a expressão e intensidade da vida moderna.

As vanguardas surgidas no começo do século, em sua busca de adequação às características do mundo moderno – sua velocidade e transitoriedade – implicavam uma ruptura com relação ao tempo que lhes é anterior. Podemos entendê-las como “picos de energia” que buscam romper com a realidade vigente e propor alternativas em seu lugar. São, por isso, movimentos de destruição e criação. As vanguardas iniciam-se com manifestos, propostas teóricas que antecedem suas práticas e pretendem estender-se a todas as esferas da vida: a arte deixa de tratar só da arte, de suas técnicas e procedimentos, e passa a interferir na vida, na política, nas experiências da cotidianidade¹. Como gênero performático, as palavras tomam corpo, saem do papel, incitam à ação:

É portanto numa óptica de práticas textuais, sociais e políticas que aqui se encontrarão as Vanguardas do séc. XX conferindo-lhe aquilo que elas reivindicaram para si, em oposição às estratificações literárias e filosóficas típicas do séc. XIX: o serem um conceito operacional que de fato opera; o serem uma ação que de facto age; o serem um programa que se objectiva; o serem uma teoria que, como tal, modifica as práticas. Daí que as Vanguardas façam “Manifestos” – documentos que são em si próprios as produções que vão agir nos contextos sociais, e que a noção de obra de arte, neste caso do

¹ Como explica Marjorie Perloff em *O momento futurista*, o manifesto, que começou por ser “uma declaração ou proclamação pública, geralmente publicada com a sanção do príncipe ou Estado soberano” vai transformar-se, com a Revolução Francesa, em texto de combate que dá voz aos que estão contra a ordem instituída, sendo o Manifesto Comunista, publicado em 1848 o mais conhecido.

Poema (ou de Poesia) vá sendo progressivamente substituída pela de produção textual e pela de texto.²

No que toca à arte de vanguarda, o século XX começa com o *Manifesto Futurista* publicado em 1909 por Marinetti. A sua invenção consistiu em transformar um texto portador de uma mensagem política em um texto que é uma obra de arte em si mesmo. O que se pretendia era a dramatização da mensagem, a não separação entre corpo e palavra, em contraste com a imobilidade do texto literário: não só a explicação ou defesa de uma causa, mas pronunciamento que quer afetar a audiência, onde o “que” se diz é tão importante quanto o “como” se diz. Trata-se de um caso paradigmático de estetização de esferas não pertencentes à arte. O culto pela máquina e pela velocidade, a ruptura com o passado, a ênfase no futuro demonstram a adesão aos e defesa dos aspectos da modernização.

Embora como texto de intervenção pretendesse ir ao encontro das massas, o *Manifesto Futurista*, ao insistir na “vanguarda, no esotérico, no antiburguês” representava no fundo a continuidade do pensamento progressista e burguês do século XIX. Este contraste entre complexidade da mensagem e desejo de ampla recepção será uma das questões mais polêmicas no que diz respeito aos movimentos de vanguarda.

Tanto em Portugal como no Brasil, a fraca industrialização levanta dúvidas quanto à necessidade de uma nova linguagem que correspondesse à simultaneidade e rapidez de uma civilização que se acelerava, o que nos leva a pensar se não terá sido de outra ordem a necessidade dessa invenção: em vez de uma linguagem que refletisse as modificações do mundo moderno, Portugal e Brasil sentem a necessidade da invenção de uma linguagem que lhes permitisse aceder ao mundo moderno.

Periferia opõe-se a centro, o que pressupõe uma relação de dependência, visível na importação de bens materiais e culturais. Por essa razão, as vanguardas periféricas revestem-se de um carácter essencialmente modernizador.³ Se a vanguarda se caracteriza pelo desejo de acelerar o tempo, este desejo é mais forte nos países à margem do desenvolvimento, onde os artistas experimentam: “A dor de se viver no presente quando é no futuro que se está”.⁴

² MELO e CASTRO, E. M. de. *As vanguardas da poesia portuguesa do séc. XX*, p.17.

³ Faço uso da terminologia proposta por Boaventura Sousa Santos em *Pela mão de Alice* para distinguir os países dentro do sistema mundial: sociedades centrais ou mais desenvolvidas (primeiro mundo); sociedade periféricas ou menos desenvolvidas (terceiro mundo); sociedades semi-periféricas (de desenvolvimento intermédio).

⁴ NEGREIROS, A. Apud MELO e CASTRO, E. M. de., op. cit., p. 20

Se essa particularidade fica mais clara no modernismo brasileiro por sua condição de ex-colônia e necessidade de criação de um discurso fundador, em Portugal é possível descobrir uma preocupação com a sua “re-criação”, o que significava “europeização”. Essa diferença faz recair a ênfase dos dois modernismos na necessidade de atualização, se comparada ao modernismo nos países do primeiro mundo, onde a questão fundamental era a invenção de uma nova linguagem que melhor traduzisse as mudanças provocadas pela civilização industrial.

Subjacente às inovações surgidas e às atitudes tomadas de forma a dar-lhes validade, existia uma palavra de ordem: “modernizar”. Se era essencial “ser absolutamente moderno”, tal postura implicava uma ruptura com a tradição, e, como consequência, uma releitura da própria história. É nesse ponto que os caminhos começam a bifurcar-se. No caso do Brasil essa releitura estará marcada pela necessidade de reformulação-libertação do seu papel de ex-colônia; no caso de Portugal a questão do império, quando abordada, será tratada por sua carga simbólica, desvinculada da existência concreta das colônias. Portugal quer recuperar o “gesto” que deu origem às colônias, o esforço conjunto que representou esse ato, de coragem e risco. O Brasil tem como tarefa afirmar-se para além da colônia que foi.

Ruptura é assim uma palavra-chave nestes movimentos, o que implicava pôr em causa a tradição. Todavia, como ressalta Renato Cordeiro Gomes, a questão é “como tornar o Brasil um país moderno se somos produto de uma tradição que complica nosso acesso à modernidade?”⁵, interrogação que pode ser deslocada para o modernismo português.

Tradição, para o Brasil, tinha um duplo significado: uma herança genuína, popular, que era preciso preservar e de certo modo descobrir e inventar; uma outra que lhe pertencia por transposição, incluindo-se nesta a herança portuguesa, de que se precisava desfazer.⁶ Assim, independentemente do grau que atingisse a renúncia a essa tradição, ela implicaria, sempre, uma redefinição de sua identidade. Neste sentido, não soa incoerente que um projeto de modernização no Brasil passasse por uma rasura, mesmo que posteriormente revogável, do diálogo com a nação colonizadora. Já em Portugal, a tradição fazia parte da sua história, dum corpo ao qual seria impossível renunciar, tratando-se antes de o modificar a partir de “dentro”.

⁵ GOMES, R. C. “Que faremos com esta tradição? Ou: Relíquias da casa velha”. *Revista brasileira de literatura comparada*, n.5, 2000, p. 43-54.

⁶ Veja-se Antonio Candido, *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária, e Eduardo Jardim, “O modernismo revisitado”. In: *Estudos históricos*, v. 1, n.2.

Romper com formas de dizer é romper com formas de ser, ver, conhecer. Se esta foi a proposta das vanguardas, nas vanguardas periféricas a ruptura vem acompanhada de um desejo de construção que prevalece sobre a destruição: construção de uma pátria, de uma língua, de um cidadão. Para Portugal como para o Brasil, ruptura foi, acima de tudo, esforço de inserção.

2.2 Conceituação vanguardas periféricas

Antes de mais, convêm deixar claro que não existe um consenso sobre o que caracteriza a vanguarda. Enquanto alguns autores consideram que se trata de um fenômeno universal, outros defendem que se trata de um fenômeno típico dos países periféricos, enquanto outros defendem que, embora universal, adquire características particulares nos países onde ocorre.

O historiador Giulio Carlo Argan distingue modernismo e vanguarda. Enquanto modernismo é o nome genérico dado às “correntes artísticas que, na última década do século XIX, se propõem a interpretar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial”⁷, as vanguardas “são um fenômeno típico dos países culturalmente menos desenvolvidos e apresentam-se como rebelião contra a cultura oficial geralmente moderada, aproximando-se dos movimentos típicos progressistas. Seus esforços, embora intencionalmente revolucionários, em geral reduzem-se a um extremismo m.7êmico. [...] a revolução que se deseja é, na verdade, a revolução industrial ou tecnológica, isto é, ainda uma revolução burguesa.”⁸

Parece uma distinção acertada, uma vez que Portugal e Brasil, como países à margem dos centros hegemônicos, conviviam com um déficit de autonomia cultural e as vanguardas modernistas representam, nos dois casos, uma tentativa de superação dessa desvalia. Isto não quer dizer, entretanto, que essa condição diminua sua capacidade de invenção estética, isto é, que a arte produzida em países subdesenvolvidos tenha de ser subdesenvolvida.

O sociólogo Marshal Berman, m.r exemplo, defende que a adversidade a que estão sujeitados países periféricos imprime a esses modernismos uma maior inventividade:

O modernismo do subdesenvolvimento é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e luta contra miragens e fantasmas. Para ser verdadeiro para com a vida da qual emerge, é forçado a ser estridente, grosseiro, incipiente. [...] Contudo, a bizarra realidade de onde nasce esse modernismo e as pressões insuportáveis sob as quais se move e vive — pressões sociais e políticas, bem como espirituais — infundem-lhe uma incandescência desesperada que o modernismo ocidental, tão mais à vontade nesse mundo, jamais conseguirá igualar.⁹

⁷ ARGAN, C. “O modernismo”. In: *Arte Moderna*, m. 185.

⁸ Id., *Ibid.*, m. 313.

⁹ BERMAN, M., *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, m.220.

Nas nações periféricas, o modernismo resultou mais do desejo de ser moderno que dos efeitos da vida moderna e por isso foi feito de “fantasias e sonhos de modernidade”. Precisou, para se afirmar, de ser “estridente, grosseiro, incipiente” na tentativa de “tomar para si toda a carga da história” e lidar com as pressões sociais, políticas e espirituais sobre as quais se move. Para Marshall Berman, são estas condições adversas, experimentadas no esforço pela inserção no mundo moderno, que conferem ao modernismo periférico a vibração que o modernismo nas sociedades desenvolvidas não tem. Esta opinião aproxima-se de Antonio Candido, que usa o termo “dilaceramento”, para se referir à dinâmica espiritual que caracterizou o modernismo brasileiro na tensão entre localismo e cosmopolitismo:

O intelectual brasileiro, procurando identificar-se a esta civilização [européia], se encontra todavia ante particularidades de meio, raça e história, nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe, e que por vezes se elevam em face deles como elementos divergentes, aberrantes. A referida dialética e, portanto, grande parte da nossa dinâmica espiritual, se nutre deste dilaceramento, que observamos desde Gregório de Matos no século XVII, ou Cláudio Manuel da Costa, no século XVIII, até o sociologicamente expressivo

Grito imperioso de brancura em mim

de Mário de Andrade, - que exprime, sob a forma de um desabafo individual, uma ânsia coletiva de afirmar componentes europeus da nossa formação.¹⁰

Portugal também viveu, à sua maneira, esse dilaceramento causado por seu progressivo afastamento em relação ao resto da Europa. Durante o período dos descobrimentos, paralelamente à abertura para o mundo, Portugal fechava-se para a Europa:

Passando à margem dos três decisivos acontecimentos espirituais da idade moderna – a cisão religiosa das reformas, a criação físico-matemática e a filosofia cartesiana –, a nossa cultura dos séculos XV e XVI perdeu o que tinha de vivo e promissor, para conservar apenas o comentarismo ruminante e estéril, do qual aliás jamais se libertara completamente, mesmo nas horas mais felizes.

De então para cá, têm-na salvo da morte absoluta os raros que teimaram em acreditar ser possível ascender de novo ao espírito da Europa.¹¹

É preciso não esquecer que descobrimentos, miscigenação e inquisição são eventos que acontecem ao mesmo tempo! Com a perda das colônias, acostumado a viver de recursos externos, esse atraso – visível nas frágeis estruturas políticas, baixos níveis educacionais e dependência cultural – vai-se agravando progressivamente. Isso

¹⁰ CANDIDO, A., op. cit., p. 110.

¹¹ LOURENÇO, E., *Heterodoxia*, p.7.

explica que Portugal ocupe, dentro do sistema mundial, uma condição semi-periférica¹², simultaneamente centro das colônias e periferia do centro. Esta condição conferiu ao país uma cultura de fronteira, onde “são imensas as possibilidades de identificação e de criação cultural, todas igualmente superficiais e igualmente subvertíveis”.¹³ Por seu duplo estatuto, Portugal não desempenhou, em relação às colônias, o papel central que seria de esperar, pelo que estas se tornaram, elas também, “culturas fronteiriças”:

Do ponto de vista cultural, o Brasil e os países africanos nunca foram colônias plenas. Fiel à sua natureza semiperiférica, a cultural portuguesa estendeu a elas a zona fronteiriça que lhes permitiu usar Portugal como passagem de acesso às culturas centrais, como aconteceu com as elites culturais do Brasil a partir do séc. XVIII e com as africanas sobretudo no nosso século. Daí que a forma cultural da fronteira caracterize também, em parte, as culturas do Brasil e da África portuguesa, conferindo a estas o acentrismo, o cosmopolitismo, a dramatização e a carnavalização das formas e o barroco que atribuímos à cultura portuguesa.¹⁴

Segundo o sociólogo, a cultura em Portugal e no Brasil caracteriza-se por grande permeabilidade e dificuldade na estabilização de normas. A partir dessa caracterização, trata-se de entender como foi pensada a questão da identidade no diálogo com a cultura europeia. Como propõe Boaventura Souza Santos, as identidades culturais são “resultados sempre transitórios e fugazes”, “identificações em curso”, embora por vezes “ficções necessárias”. Quem pergunta pela sua identidade, ao mesmo tempo em que questiona as referências hegemônicas, por outro coloca-se numa posição de subordinação. O êxito da resposta à questão da identidade traduz-se numa “reinterpretação fundadora que converte o êxito da pergunta no excesso de sentido da resposta”. Essa reinterpretação faz-se a partir da instauração de um “começo radical” que combine “o próprio com o alheio, o individual e o colectivo, a tradição e a modernidade”.

[...] a resposta, com êxito à questão da identidade se traduz sempre numa reinterpretação fundadora, que converte o défice de sentido da pergunta no excesso de sentido da resposta. Fá-lo, instaurando um começo radical que combina fulgurantemente o próprio e o alheio, o individual e o colectivo, a tradição e a modernidade. Fulgurações deste tipo podem ser identificadas em criadores culturais e políticos como Lu Xu na China, Tagore na Índia, Marietegui no Peru, Martí em Cuba, Cabral na Guiné-Bissau e Cabo Verde, Fernando Pessoa em Portugal e Oswald de Andrade no Brasil.¹⁵

¹² SANTOS, B. S., op., cit., p.134.

¹³ Id., Ibid., p.134.

¹⁴ Id., Ibid., p.135.

¹⁵ Id., Ibid., p. 119.

O conceito de identidade pressupõe por sua vez a noção de sujeito. Enquanto a era moderna reconhece o lugar central do homem no mundo e abre caminho para a construção de sujeitos ficcionais fortes, na modernidade estética, ocorrida na virada do séc. XIX para o XX, assiste-se a um estilhaçamento deste sujeito e ao surgimento, em seu lugar, de sujeitos múltiplos, fortes e débeis, totalizantes ou fragmentados.¹⁶ Se movimentos estéticos e intelectuais associados ao modernismo põem em causa a concepção de sujeito como ser uno e indivisível, os modernismos periféricos dificilmente podem abdicar dela. Apesar da heteronímia em Pessoa, das várias *personas* assumidas por Almada, do desvairismo de Mário de Andrade e da antropofagia em Oswald de Andrade sinalizarem o desejo de querer pensar a identidade como multiplicidade e de ultrapassar a noção estática de personalidade. Esta é sem dúvida uma das tensões presentes no modernismo periférico, resultado da difícil conciliação entre esse novo sujeito, aceite em sua fragmentação, e a necessidade de um sujeito forte e coeso que a construção das nações modernas requeria.

Essa tensão, própria das vanguardas periféricas, impede que as análises sobre as vanguardas ocorridas nos países centrais, desde o momento em que se aceita que existiram, sejam deslocadas para as vanguardas periféricas ou semi-periféricas. Quando Peter Bürger considera que “os movimentos de vanguarda europeus podem ser definidos como um ataque sobre o status da arte na sociedade burguesa”¹⁷ – uma vez que o que se nega não é uma forma anterior de arte, (um estilo), mas a arte como uma instituição que é dissociada da práxis da vida do homem – esta descrição não se aplica a Portugal ou ao Brasil onde a classe burguesa, no começo do séc. XX, era pouco expressiva, numérica e culturalmente. Aí não se tratava de romper com um estilo artístico, mas com um estilo de fazer arte, baseado na importação de modelos ou em nacionalismos compensatórios. Segundo Bürger, a principal distinção entre a arte burguesa e a arte de vanguarda está no fato de que, enquanto a primeira é “um ato do gênio individual”, a vanguarda responde com a radical negação da categoria da criação individual, outro aspecto que não se aplica no modernismo português ou brasileiro.

Ferreira Gullar, sem negar a existência das vanguardas centrais, põe em questão a universalidade do conceito de vanguarda: “um conceito de ‘vanguarda’ estética válido na Europa ou nos Estados Unidos, terá igual validade num país subdesenvolvido como o

¹⁶ Izabel Pires de Lima, apontamentos tomados no curso: Estudo das narrativas – A construção do sujeito na narrativa moderna e pós-moderna: entre totalidade e fragmentação, PUC-Rj, 2004.02.

¹⁷ BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*, p. 90.

Brasil?”¹⁸. Partindo da premissa de que a renovação estética está condicionada pelo processo global, que as transposições de movimentos estéticos para o Brasil sofrem aí deformações, Gullar faz a sua defesa por uma arte de vanguarda que “deverá surgir do exame das características sociais e culturais próprias a esse país e jamais da aceitação ou da transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos”.¹⁹ O que nos interessa nesse ponto de vista é a oposição à idéia de que a vanguarda se defina exclusivamente pela radicalização das pesquisas formais ou irracionais. Gullar retoma a oposição entre arte formalista – historicamente indeterminada, que não leva em consideração as ligações dos autores com seus países e culturas – e a arte engajada, que privilegiaria estas ligações. Segundo Gullar “a renovação não significa romper com todo o patrimônio de experiências acumulado. Forma revolucionária não é a mera diluição de achados formais e sim a forma que nasce como decorrência inevitável do conteúdo revolucionário, são os fatos, a História, que criam as formas e não o contrário”.²⁰ A prova disso está, segundo o poeta, na própria poesia concreta “que se estagnou num número extremamente reduzido de variações formais”.²¹

O problema de sua análise é que, ao reconhecer a legitimidade da atração exercida pelo desenvolvimento nas vanguardas periféricas, Gullar parece vislumbrar um único caminho para esse desenvolvimento, menosprezando o potencial de invenção de cada país: “A *grosso modo*, somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o “esl

moseo mosnressasupea

cultural, à qual não se podia furtar a produção poética e que permitia identificar o surgimento do novo ainda nas condições de uma economia subdesenvolvida”.²⁴ Tese apoiada por Octavio Paz: ”No se puede llamar ‘subdesarrollados’ a Kavafis, Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grécia, Espana y América Latina”.²⁵

²⁴ CAMPOS, H. “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”. In: *Colóquio-letras*, n. 62, p. 10-25.

²⁵ Id., *Ibid.*, p.11.

2.3 Caráter literário das vanguardas periféricas

Até aqui temos falado sobretudo de literatura, o que aponta para o caráter sobretudo literário dos modernismos em língua portuguesa em comparação com as vanguardas européias. Se as compararmos às vanguardas modernistas de Portugal e Brasil, um primeiro aspecto salta à vista: enquanto nas primeiras existe a tendência para o visualismo, nas segundas o que predomina é o verbo. Mesmo nas artes plásticas, o “suporte” é dado pela palavra:

O que se fala pouco, ou não se fala nunca, é o caráter literário da ideologia da brasilidade. O fato evidente de ser ela, antes de mais nada, verbo, e por isso infundir, de fora para dentro, conteúdos ao trabalho dos pintores e escultores. [...] A vigência e a premência do tema da brasilidade nas artes plásticas e conseqüente subordinação do olho a uma inteligência apenas ilustrativa, é indissociável da herança portuguesa do totalitarismo do verbo. O Cubismo. O Fauvismo, o Suprematismo, o Neoplasticismo são exemplos de Modernismo exclusiva ou predominantemente visuais”²⁶

Ao contrário do que disse Pound sobre a revista Blast: “principalmente uma revista de pintores comigo para fazer alguns poemas”²⁷ e apesar de Almada afirmar que “’Orpheu’ tinha sido o nosso encontro actual das letras e da pintura”²⁸ *Orpheu*, a *Revista de Antropofagia* e *Klaxon* foram revistas literárias, com alguma pintura.

A predominância da literatura neste período deve-se, segundo Boaventura Sousa Santos, à inexistência ou fraca atuação das ciências sociais nos países periféricos. Enquanto nas ciências precisariam de se provar suas hipóteses, a literatura não carecia de se provar. Este aspecto, ligado à ausência de uma burguesia atrelada, explica que nos países onde as ciências sociais apareceram tardiamente, as elites culturais funcionassem em círculos fechados, sem o debate que pusesse à prova suas idéias.²⁹ Antonio Candido concorda em parte com essa opinião: “Diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, [no caso de Portugal], mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito”.³⁰ E apesar de reconhecer a “divisão do trabalho intelectual, o estabelecimento nota

²⁶ BRITO, R. “O trauma do moderno”. In: *Sete ensaios sobre o modernismo*, p. 17. Apesar de Ronaldo Brito deixar claro que desconhece os pintores do modernismo português como Amadeu de Souza-Cardoso ou Santa-Rita Pintor, o comentário interessa pela justificativa para a predominância da literatura.

²⁷ PERLOFF, M. “Erza Pound e a tradição da prosa em verso”. In: *O momento futurista*, p. 309.

²⁸ NEGREIROS, A. “Orpheu”. In: *Textos de intervenção*, p. 174.

²⁹ SANTOS, B. S. “Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal”. In: *Pela mão de Alice*, p. 50.

³⁰ CANDIDO, A., op. cit., p.130.

vida científica [...] apesar do surto das ciências humanas a partir de 1930; apesar de tudo isto a literatura permaneceu em posição-chave”.³¹ Antonio Candido atribui esta tendência, por um lado, ao contato com a Europa e ao prestígio que aí tinham as humanidades clássicas; por outro, ao atraso da educação e fraca divisão do trabalho intelectual no Brasil. O que não o impede de admitir a poderosa atração exercida pela literatura, mesmo depois de mudado esse quadro, e admitir a sua contribuição para formar uma consciência nacional:

O poderoso imã da literatura interferia com a tendência sociológica, dando origem àquele gênero misto de ensaio, construído na confluência da história com a economia, a filosofia ou a arte, que é uma forma brasileira de investigação e descoberta do Brasil, e à qual devemos a pouca literária *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Populações meridionais do Brasil*, de Oliveira Viana, a obra de Gilberto Freyre e as *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Não será exagerado afirmar que esta linha de ensaio, - em que se combinam com felicidade maior ou menor a imaginação e a observação, a ciência e a arte, - constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento.³²

Trata-se de uma visão que reconhece o papel da literatura como porta-voz das narrativas modernistas em Portugal e no Brasil, papel indissociável da procura por novos ideais de brasilidade e portugalidade. É exatamente esta busca que é posta em causa por Ronaldo Brito: “Enquanto as vanguardas europeias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira [e portuguesa] se esforçava por assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Era este o nosso Ser moderno”.³³

Se essa busca de sentido não desvaloriza o modernismo de 22, (nem o modernismo de Orpheu,) nem nega a sua inventividade, não há como não reconhecer sua “dialética inevitável:

A semana de 22 representou o primeiro esforço organizado para olhar o Brasil moderno. [...] Daí o absurdo em pretender reduzi-la a um mimetismo de modas artísticas europeias. [...] ingênuo seria, por outro lado, imaginar que não estivesse vinculada, numa posição obviamente subalterna, aos modelos culturais dominantes. Frente a estes modelos, o Modernismo brasileiro, digo o verdadeiro e consciente, sempre obedeceu a uma dialética inevitável – a de lutar para compreender e assumir o intuito de emancipação: a conhecida teoria antropofágica de Oswald de Andrade apenas faz esta exigência em um plano ironicamente visceral.³⁴

³¹ Id., *Ibid.*, p.134.

³² Id., *Ibid.*, p.130.

³³ BRITO, R., *op. cit.*, p. 15.

³⁴ Id., *Ibid.*, p. 14.

Se o alto modernismo, dominado pelas “vanguardas históricas”, equivale ao momento de radicalização da “perda do equilíbrio entre significante e significado”, “problematizar e, em última análise, renunciar às funções de representação, é apenas um lado do movimento artístico e literário do Alto Modernismo”³⁵, aplicável “aos países europeus que ocupavam o centro do mapa do prestígio cultural”.³⁶ Segundo Gumbrecht, a periferia gerou uma outra versão desse modernismo em que a arte, por mais experimental e inovadora, não rompe com a função de representação.

Gumbrecht enfatiza antes as estratégias encontradas pelas vanguardas periféricas para sair de seu lugar de menos valia. Uma das formas encontradas (o seu exemplo é Borges e o poema “Fundación Mítica de Buenos Aires”) é a subversão da ordem cronológica das histórias nacionais, tornando simultâneos acontecimentos distantes (o tempo apresenta-se em cascatas), desta forma explorando caminhos que não têm, na crise da representação, seu principal foco.

Estudar as vanguardas periféricas – no caso específico as vanguardas modernistas em Portugal e no Brasil – se não pode ignorar a sua situação de dependência frente aos modelos culturais dominantes, não deve impedir o reconhecimento de sua criação original.

³⁵GUMBRECHT, H. U. “Cascatas de modernidade”. In: *Modernização dos sentidos*, p. 19.

³⁶ Id., *Ibid.*, p. 19.

2.4 Um pouco de Europa na alma

Paris e as diretrizes estéticas aí captadas – questionamento da arte acadêmica, desconstrução da arte mimética, liberdade de expressão, – foi um denominador comum aos modernismos português e brasileiro, com uma diferença: Portugal vai a Paris porque quer ser europeu; o Brasil, para se separar culturalmente de Portugal.

Se, como acontecera em movimentos culturais anteriores, a inspiração para a renovação das respectivas culturas nacionais vem do modelo europeu, dois novos aspectos chamam a atenção neste momento. O primeiro deles é a sincronicidade: Paris, capital da cultura ocidental, é uma cidade familiar a portugueses e brasileiros. Esta familiaridade com o que se passa “lá fora” permite que, em vez da defasagem dos períodos anteriores, experimentações artísticas aconteçam simultaneamente em França, Portugal e Brasil. O segundo deles é a atitude: em vez do deslumbramento responsável pela transposição direta de tendências vindas do estrangeiro, existe agora uma atitude crítica com relação aos modelos.

Em 1912, Mário de Sá-Carneiro e Oswald de Andrade estão em Paris, mas não se conhecem nem vão conhecer-se, o que não impede que a experiência de viver na cidade seja determinante para a renovação estética ocorrida em seus países. Mas nem todos passam por Paris. Para Fernando Pessoa, por exemplo, a atração pelas grandes cidades é sinal de provincianismo, como escreve a Mário de Sá-Carneiro: “[...] V. é europeu e civilizado salvo em uma coisa, e nessa você é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se você tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura européia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si”.³⁷

Acontece também que o entusiasmo se dissipe no contato direto, como no caso de Almada Negreiros: “Em Paris procurei os artistas avançados. Fiquei amigo de vários. Mas, e aqui é que bate o ponto, essa convivência com os artistas avançados de Paris, foi apenas amizades pessoais. Não apareceu nunca o motivo que juntasse no mesmo ideal a minha arte e a de cada um deles. [...] O nosso ideal não era o mesmo. A arte não vive sem a pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro”.³⁸ Existem também os casos em que, vista em retrospectiva, a experiência em Paris adquira outra

³⁷ PESSOA, F. “O provincianismo português”. In: *Obras em prosa*, p.336.

³⁸ NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Textos de intervenção*, p. 60.

importância: “Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo”.³⁹

Viajando ou não a Paris, é indiscutível a importância da cidade como espaço de criação e difusão das estéticas que renovaram a cultura e a arte do século XX. Estar a par delas vai ser fundamental para as mudanças realizadas nos próprios países:

Paris, mais especialmente, constituiu o pólo a partir do qual se irradiaram as forças que deram vida ao nosso grupo renovador em sua tarefa de modernização/atualização do ambiente cultural do país. Foram ativados todos os canais diretos em seus contatos de viagens, ou indiretos, através dos incipientes meios de comunicação, na importação de toda informação de vanguarda da capital francesa.⁴⁰

Em Portugal e no Brasil os primeiros sinais de mudança são dados pelas artes plásticas que rompem com os padrões naturalistas. Em Lisboa, realiza-se em 1911 a “Exposição livre” de jovens artistas residentes em Paris. Como observa José Augusto França, se a “‘liberdade’ programada destes quadros e desenhos que se mostravam ao público lisboeta não ia muito longe, em invenção ou pesquisa [...] Paris dava-lhes apenas uma autoridade polêmica, sem conseqüências maiores.”⁴¹

No Brasil, em 1917, a exposição de pintura de Anita Malfatti, em São Paulo, provoca escândalo, e é duramente criticada por Monteiro Lobato:

Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude. As medidas de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem do que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós “sentimos”; para que sintamos de maneira diversa, cubista ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em “panne” por virtude de alguma grave lesão.⁴²

Oswald de Andrade “responde” elogiando a exposição exatamente pelo grau de ruptura que apresenta quanto aos padrões naturalistas: “As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia”.⁴³

³⁹ ANDRADE, O. “O caminho percorrido”. In: *Ponta de lança*, p.111.

⁴⁰ JARDIM, E., *A brasilidade modernista, sua dimensão filosófica*, p. 53

⁴¹ FRANÇA, J. “A ‘exposição livre’”. In: *A arte em Portugal no século XX*, p. 25.

⁴² LOBATO, M. “A propósito da exposição Malafatti”. In: 1º. *Tempo Modernista – 1917 – 29*, Documentação, p. 45.

⁴³ ANDRADE, O. de. “A exposição Anita Malafatti”. In: , 1º. *Tempo Modernista – 1917 – 29*, Documentação, p.50.

2.5 Antecedentes Geração de Orpheu

Em Portugal, a República implantada em 1910, não promove a prometida modernização nem unifica o país que continua dividido entre monárquicos e republicanos. É a essa crise que a *Renascença Portuguesa* (1912), movimento cultural nascido no Porto, pretende responder com um programa de renovação estética: o Saudosismo. A união aparentemente contraditória das duas noções, Renascença e Saudade, é possível pelo entendimento original que o movimento faz desse sentimento: saudade como o traço mais genuíno da alma portuguesa, “impulso vital” necessário para o ressurgimento nacional cujo sentimento de frustração tinha sido agravado pelo Ultimato.⁴⁴

Fernando Pessoa começa por aderir ao Saudosismo: “A nossa causa é importante de mais para nos estarmos a constituir em partido político ou seita religiosa. Cada poeta lusitano a mais que possamos pôr em evidência, mais uma honra será para nós, mais um serviço à literatura pátria, e à Pátria portanto”.⁴⁵ É na revista *A Águia*, órgão oficial do movimento, que vai publicar seu primeiro artigo: *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*.

Pessoa começa por estabelecer uma relação entre literatura, sociedade e época histórica: “é evidente que aquilo a que se chama uma corrente literária deve de algum modo ser representativo do estado social da época e do país em que aparece”.⁴⁶ Em seguida, observando as literaturas inglesa e francesa, conclui que “aqueles períodos em que essas nações nada criaram, nem para os outros nem para si — oferecem como mais importante facto espiritual a *desnacionalização da literatura*” tese comprovada pelo simbolismo que, sendo “essencialmente confuso, lírico e religioso é absolutamente contrário ao espírito lúcido, retórico e céptico do povo francês”.⁴⁷

Pessoa analisa então a poesia saudosista, começando por destacar sua originalidade: “O primeiro facto que se nota é que a actual corrente literária portuguesa é absolutamente nacional [...] mas nacional com idéias especiais, sentimentos especiais,

⁴⁴ Ultimato colocado por Inglaterra a Portugal exigindo a retirada do território africano situado entre Angola e Moçambique e que resultou na sua perda. Silvína Rodrigues Lopes, autora da introdução à “Poesia de Teixeira de Pascoaes”, observa que é empobrecedora uma leitura da poesia saudosista “inteiramente [...] em favor da ideologia”. Não nos detemos em sua análise uma vez que o que nos interessa é o Saudosismo enquanto movimento poético-filosófico ao qual se segue o Modernismo.

⁴⁵ PESSOA, F. “Carta a Álvaro Pinto. In: *Correspondência*, 1905-1922, p. 80.

⁴⁶ Id. “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”. In:

modos de expressão especiais e distintos de um movimento literário completamente português”. (grifo nosso)⁴⁸. O fato de aparecer durante “um período de pobre e deprimida vida social”,⁴⁹ leva-o a concluir que “deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra”.⁵⁰

A conclusão a que chega, um choque para os meios literários portugueses, é oposta à do inquérito aos intelectuais realizado pelo Jornal República (1912), segundo o qual o país atravessava uma grave crise de criatividade: “Desaparecidos os grandes escritores do século XIX — Eça e Camilo, na prosa, Antero, Cesário, Nobre, na poesia, — o panorama, dois anos após a tão desejada República, mostrava-se desolador aos olhos dos nossos intelectuais”⁵¹, entre eles Almada Negreiros:

Com uma herança literária e artística bastante desorientadora, sobretudo para os que se iniciavam nas letras e nas artes; uma herança literária e artística resumida aos talentos isolados de um período manifestadamente decadente; num meio hostil, congestionado de realidades políticas que tiranizavam exclusivisticamente todo o país; num desinteresse máximo e nacional pelas coisas chamadas do espírito; tais foram os primeiros dias que couberam por sorte a esta geração.⁵²

A diferença explica-se porque, para Pessoa, como seu artigo tentava demonstrar: “a corrente literária, [...] *precede* sempre a corrente social nas épocas sublimes de uma nação”.⁵³

Paralelamente à função de crítico, Pessoa vai escrevendo poesia cada vez mais distante dos ideais saudosistas. A separação definitiva concretiza-se quando a sua peça “*O Marinheiro*, drama estático” é recusada pelo editor de *A Águia*:

Sei bem a pouca simpatia que o meu trabalho *propriamente literário* obtém da maioria daqueles meus amigos e conhecidos, cuja orientação de espírito é lusitanista ou saudosista; [...] eu *a priori* saberia isso, porque a mera análise comparada dos estados psíquicos que produzem, uns o saudosismo e o lusitanismo, outros obra literária no gênero da minha e da (por exemplo) do Mário de Sá-Carneiro, me dá como radical e inevitável a incompatibilidade de aqueles para com estes. (Grifo nosso)⁵⁴

Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa conhecem-se em 1912. A partir dessa data e até à morte de Mário, em 1916, trocam cartas que funcionam como uma espécie

⁴⁸ Id., *Ibid.*, p. 22.

⁴⁹ Id., *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰ Id., *Ibid.*, p. 24.

⁵¹ JÚDICE, N., *A Era de Orpheu*, p. 9.

⁵² NEGREIROS, A. “Os pioneiros”. In: *Ensaio*, p. 55.

⁵³ PESSOA, F., *op. cit.*, p. 25.

⁵⁴ PESSOA, F. “Carta a Ílvaro Pinto”. In: *Correspondência 1905-1922*, p. 131.

de laboratório poético.⁵⁵ Numa delas, escrita em 1913, Pessoa compara a forma de escrever do amigo à de Mário Beirão, do grupo Renascença: “[...] você escreve europeicamente! Você escreve sem ver a pátria e a sua obra, que eu creio genial, esbarra com o provincianismo constante da nossa atitude. Para nós o universo está entre Mesão e Vila Real de Santo António”.⁵⁶ Neste comentário, Pessoa não só deixa claro o que o separa da poesia praticada pelo grupo da Renascença, como aponta o caminho para a nova poesia, que deverá ser cosmopolita e desnacionalizada: “O que é preciso é ter um pouco de Europa na alma”.⁵⁷

A idéia de uma revista onde pudessem publicar é logo aceite por Mário: “A sua idéia sobre a revista entusiasma-me simplesmente. É, nas condições que indica, perfeitamente realizável (materialmente) disso eu me responsabilizo. Claro que não será uma revista perdurável. Mas para *marcar* e *agitar* basta fazer sair uma meia dúzia de números”.⁵⁸ A vontade de *marcar* e *agitar*, além da certeza de que a revista não terá grande duração, mostram a clareza que tinham quanto à sociedade de que faziam parte.

Lusitânia, *Europa*, *Orpheu* são os títulos pensados para a revista. A hesitação entre um título nacional ou europeu é no fim abandonada em favor de um nome “poético”, de acordo com a heterogeneidade das participações que a incluem, ponto de reunião de textos simbolistas, modernistas e futuristas: “Orpheu, verdadeiro cruzamento entre passado, presente e futuro, será a exemplificação perfeita desta condição híbrida típica da nossa modernidade”.⁵⁹

O nome tinha sido sugerido pelo poeta brasileiro Eduardo Guimarães que, com Ronald de Carvalho, fazem parte da formação da revista. *Orpheu* começa portanto por ser um projeto luso-brasileiro! Que espera contar, para sua manutenção, com assinaturas do Brasil:

Vamos a ver se conseguimos agüentar a revista até, pelo menos, ao 4º. número, para que ao menos um volume fique formado. Vai ficar uma coisa muito boa, com um ar *definitivo*, de coisa *que fica*. Bem orientada, deve pegar a valer. Parece-me isto, sobretudo por causa da venda e das assinaturas no Brasil, que o Luís de Montalvor (director em Portugal), que esteve bastante tempo no Brasil, e o Ronald de Carvalho, director do Brasil, devem conseguir obter⁶⁰.

⁵⁵ As cartas escritas por Pessoa não foram encontradas. Por essa razão só são conhecidas as cartas que Pessoa copiou, ou aquelas que não chegou a mandar.

⁵⁶ SÁ-CARNEIRO, M. de. *Correspondência com Fernando Pessoa*, p. 159.

⁵⁷ Id., *Ibid.*, p. 139.

⁵⁸ Id., *Ibid.*, p. 142.

⁵⁹ REIS, C., *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*, p. 167.

⁶⁰ PESSOA, F. “Carta a Armando Cortes Rodrigues”. In: *Correspondência 1905-1922*, p. 156.

Nas cartas que antecedem a publicação do 1º. número da revista, Fernando Pessoa mostra-se consciente do grau de ruptura proposto:

esta revista representa a conjugação de esforços da nova geração portuguesa para a formação de uma corrente literária definida, contendo e *transcendendo* as correntes que têm prevalecido nos meios cultos da Europa [...]. Nela terá a surpresa de encontrar qualquer coisa que não se lhe terá deparado no seu percurso através das literaturas conhecidas. Como temos a consciência absoluta da nossa originalidade e da nossa elevação, não temos escrúpulo algum em dizer isto.⁶¹

Percebe-se que, mais importante que a duração da revista, é o impacto que pretendem criar sobre o lepidóptero⁶² português. Quando é lançado o 1º. número, em março de 1915, Pessoa descreve o acontecimento como um grande escândalo:

Foi um triunfo absoluto, especialmente com o reclame que *A Capital* nos fez com uma tarefa na 1ª. página, um artigo de duas colunas. [...] “Somos o assunto do dia em Lisboa”; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente — mesmo extra literária — fala no *Orpheu*.⁶³

“O escândalo maior tem sido causado pelo 16 do Sá-Carneiro e a Ode Triunfal [...]”⁶⁴, continua. E na carta seguinte acrescenta: “Tantos e tais foram os artigos, que em três semanas o *Orpheu se esgotou* — ‘totalmente, completamente se esgotou’”.⁶⁵

Anos mais tarde, ao comentar o impacto causado por *Orpheu* no público conservador português, Almada observava: “O escândalo que o aparecimento de *Orpheu* produziu no público, foi e ficou inédito na vida literária portuguesa. Portugal leitor, de norte a Sul, delirava de regozijo, exactamente como se cada português tivesse sido o achador daqueles loucos à solta”.⁶⁶ “Ao evocar o advento do “Orpheu” vê-se o que nele scandalizou ser o épocal. Escandalizou apenas o ser doutra maneira que a habitual. Mas a atitude humana que esta ‘outra maneira’ implicava, escapava clamorosamente ao escândalo”.⁶⁷ É o que se deduz do artigo abaixo, publicado na imprensa:

⁶¹ Id., *Ibid.*, p. 160.

⁶² Nome científico de borboleta usado por Mário de Sá-Carneiro para chamar os lisboetas.

⁶³ PESSOA, F., *op. cit.*, 163.

⁶⁴ Id., *Ibid.*, p. 163.

⁶⁵ Id., *Ibid.*, p. 164.

⁶⁶ NEGREIROS, A. “Um aniversário, Orpheu”. In: *Ensaaios*, p. 58-59.

⁶⁷ NEGREIROS, A. “Orpheu”. In: *Textos de Intervenção*, p. 175.

Maluqueira literária:

os futuristas portugueses — Um êxito de ...gargalhada

Depois de Mallarmé — Marinetti...Isto é, depois de um maluco, outro maluco. Mallarmé passou. Passaram com ele os paranóicos que lhe copiavam os gestos e a madureza. Agora temos Marinetti na berlinda mais o seu hilariante *futurismo*.

E que também cá chegou a novíssima maluqueira prova-o o aparecimento de certa revista que farta risota aí tem proporcionado aos mais hipocondríacos. Mas, visto que apenas nos provocou o riso — deixemos em paz os novos e enfatuados maluquinhos das letras pátrias....

Não merecem a tinta que por sua causa se tem gasto! ⁶⁸

Apesar do escândalo provocado, *Orpheu 1* dificilmente pode ser considerada uma revista de vanguarda por suas colaborações simbolistas e decadentistas, “mais de acordo com o espírito finissecular da Arte pela Arte do que com a nova proposta futurista, a qual juntava à actividade puramente literária a acção política”. ⁶⁹ Entretanto, a violência dos textos “novos” parece ter sido suficiente para abalar as mentes burguesas ao pressentirem que alguma coisa desconhecida se estava ali a delinear. *Orpheu 2* vai assumir um tom mais vanguardista, o que provavelmente teve a ver com a substituição, na direção da revista, de Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. A imprensa reage como no 1º número, relacionando as ousadias estéticas ao desequilíbrio mental de seus autores: “os poetas e prosadores do *Orpheu*, em nosso parecer, sofrem quase todos da cabeça, embora o desarranjo mental de que são vítimas os não arraste à prática de outros desatinos de mais graves conseqüências”. ⁷⁰ *Orpheu 3*, embora programado, não chega a ser impresso por falta de dinheiro. Apesar de sua curta existência, *Orpheu* ficou presente na história da cultura portuguesa e nos homens que dele fizeram parte: “*Orpheu* acabou, *Orpheu* continua”. ⁷¹ Se da revista fizeram parte muitos colaboradores – Luís de Montalvor, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Alfredo Guisado, José de Almada Negreiros, Armando Côrtes-Rodrigues, Ângelo de Lima, Raul Leal, Albino de Menezes, Augusto Ferreira Gomes, D. Tomás de Almeida, Castelo de Morais – além dos brasileiros Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens, o certo é que os nomes fundamentais foram Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e Almada Negreiros: “Se ao *Orpheu* tivesse faltado a colaboração de Pessoa, Sá-Carneiro e Almada, pouca gente daria conta da sua

⁶⁸ BACELAR, J., “A Vanguarda”, Apud JÚDICE, N., op. cit., p. 66

⁶⁹ JÚDICE, N., op. cit., p.101.

⁷⁰ Id., Ibid., p.101.

⁷⁰ “Artistas de Rilhafoles”. In: *A Capital*, Apud JÚDICE, N., op. cit., p.102.

⁷¹ PESSOA, F., *Páginas de doutrina estética*, p. 212.

publicação, e os leitores ver-se-iam diante de uma revistinha mesclada, confusa, sem chama [...]” .⁷²

O curioso é que, apesar da sua “gênese carioca”,⁷³ não há sinais de recepção de *Orpheu* no Brasil.⁷⁴ É bem verdade que as contribuições poéticas de Ronald de Carvalho e Eduardo Guimarães são de tom simbolista-decadentista, mas esse aspecto está de acordo com a heterogeneidade da revista. Algumas perguntas continuam portanto sem resposta: Qual a importância da colaboração dos dois brasileiros em *Orpheu*? Em que essa presença contribuiu para o perfil da revista? Que importância teve para o modernismo brasileiro?

Também não se sabe se a substituição na direção da revista foi provocada por choques entre seus colaboradores. O que se pode concluir, como diz Arnaldo Saraiva é que: “o idealizado encontro dos novos (dos modernistas) de Portugal e do Brasil em *Orpheu* teve representações demasiado desproporcionadas, e valeu sobretudo como intenção e sugestão.”⁷⁵

Hernani Cidade define *Orpheu* como uma revista que nascia da oposição ao espírito da *Renascença Portuguesa*, preocupada em transmitir a “nova mensagem européia”, inspirada à partida tanto por simbolistas – Mallarmé, Verlaine, Camilo Pessanha – como por futuristas – Whitman, Marinetti, Picasso. Ter começado como projeto luso-brasileiro, não impediu que as diferenças entre os dois modernismos logo se manifestassem:

[...] entre nós, que vivíamos ainda na tradição romântica da literatura nacionalista, o Modernismo embriagou-se do espírito cosmopolita. No Brasil, onde os poetas parnasianos, continuando aliás, os seus antecessores, fixavam na velha Europa atenção dócil, uma comoção de nacionalismo encaminhou o movimento para o que já se chamou a *Descoberta do Brasil*.⁷⁶

Mário da Silva Brito, embora considere a fundação de *Orpheu* um importante antecedente para a Semana de Arte Moderna, comenta: “Como operários que

⁷² SARAIVA, A. “O extinto e o inextinguível Orpheu”. In: *A Phala, Um Século de poesia (1888-1988)*, p. 42.

⁷³ FABRIS, A., *O Futurismo paulista*, p. 34.

⁷⁴ Para um estudo mais detalhado sobre a participação brasileira em *Orpheu* veja-se *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português* de Arnaldo Saraiva, p. 117-120.

⁷⁵ SARAIVA, A., *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*, p. 120.

⁷⁶ CIDADE, H., *O conceito de poesia como expressão da cultura*, p. 286.

escavassem o mesmo túnel subterrâneo, partindo de pontos extremos, chegaram, a dado instante, à mesma parede divisória – e não puderam se comunicar”.⁷⁷

⁷⁷ SILVA BRITO, Mário da., *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, p. 39.

2.6 Antecedentes Semana de arte moderna

Na década de 20 o Brasil, embora avançasse materialmente, no plano cultural ressentia-se da estética da imitação, representada pelo parnasianismo e simbolismo que não correspondiam “aos anseios de uma arte novamente marcada de características nacionais e que desse as suas específicas e próprias personalidades”.⁷⁸

Como em Portugal, a literatura experimentava o vazio deixado pelos escritores do século XIX: “Machado de Assis e Euclides da Cunha tinham desaparecido sem deixar absolutamente nenhum sucessor, e a Academia Brasileira de Letras vivia de suas glórias anteriores”.⁷⁹ Como diz Oswald de Andrade, seguiu-se a esta fase um período de “servidão intelectual”: “A literatura e as artes eram o que havia de frustrado e cadavérico. Um longo reinado içara sem contestação, ao topo das glórias, a dupla Bilac - Coelho Neto. [...] Não se conhecia outra coisa”.⁸⁰

Raimundo Corrêa, um dos integrantes do parnasianismo, escola literária dominante até à chegada do modernismo, é o primeiro a considerar que as velhas escolas literárias estavam gastas e não correspondiam aos novos tempos:

Desta literatura que importamos de Paris, diretamente ou com escalas por Lisboa, literatura tão falsa, postiça, alheia da nossa índole, o que breve resultará, pressinto-o, é uma triste e lamentável esterilidade. Eu sou talvez uma das vítimas desse mal que vai grassando entre nós. É preciso erguer-se mais o sentimento de nacionalidade artística e literária, desdenhando-se menos o que é pátrio, nativo e nosso; e os poetas e escritores devem cooperar nessa grande obra de reconstrução.⁸¹

O apelo era por uma literatura de caráter nacional, que expressasse melhor as características do país, exatamente o contrário do que se passava em Portugal, se buscava uma literatura menos nacional e mais cosmopolita. Além disso, o aparecimento do modernismo no Brasil está diretamente relacionado com a modernização do país. Embora, como já se disse, sua indústria fosse ainda incipiente,⁸² a aposta no desenvolvimento reforça essa relação. É, aliás, a modernização de São Paulo a razão dada por Oswald de Andrade para que o movimento moderno tenha começado por lá: “Se procuramos a explicação do porquê o fenômeno modernista se processou em São

⁷⁸ Id., *Ibid.*, p. 21.

⁷⁹ Id., *Ibid.*, p. 31.

⁸⁰ ANDRADE, O., “O Modernismo”. In: *Estética e política*, p. 120.

⁸¹ CORREA, R., Apud SILVA BRITO, Mário da., *op. cit.*, p., 22.

⁸² TOLIPAN, S., “Sociedade e modernização: o Brasil dos anos 20”. In: *Sete ensaios sobre o modernismo*, p. 9-12.

Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma conseqüência de nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria, com sua ansiedade do novo, sua estimulação do progresso, fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividade”.⁸³

Segundo Adolfo Casais Monteiro, essa diferença nos estágios de modernização dos dois países explica o caráter sobretudo estético do modernismo português em contraste com a ênfase nacionalista do brasileiro: “não por diferenças que caracterizam os dois povos, mas por via dos “momentos” diferentes que cada um deles está vivendo nessa época, já que em Portugal não havia condições — ao contrário do que sucedia no Brasil, onde uma geração embarcava alegremente à conquista do futuro — para uma revolução literária caracterizada como aventura, saída duma consciência de plenitude; pelo contrário, só podia ser “não-nacional”, já que a nação não representava uma força criadora [...]”.⁸⁴

Na memória de Oswald e Mário de Andrade, a Semana de Arte Moderna aparece como o resultado de um movimento que se vinha processando há algum tempo. “Quereis saber com certeza como é que se produziu a Semana de Arte de 22?”⁸⁵, pergunta Oswald. “Vou dizer: Antônio foi à casa de Paulo, que o levou ao quarto de José, que lhe mostrou os versos de Pedro, que lhe contou que João era um Gênio e que Carlos pintava. E saíram todos para descobrir Maricota”.⁸⁶

“Quem teve a idéia da Semana de Arte Moderna?” pergunta Mário de Andrade:

Por mim não sei quem foi, nunca sube, só posso garantir que não fui eu. O movimento, se alastrando aos poucos, já se tornara uma espécie de escândalo permanente. [...] E alguém lançou a idéia de se fazer uma semana de arte moderna, com exposição de artes plásticas, concertos, leituras de livros e conferências explicativas.⁸⁷

A imprensa, por sua vez, considera um escândalo o que chama de “Semana Futurista”:

⁸³ ANDRADE, O., O Modernismo. In: *Estética e política*, p. 121. Este trabalho concentrar-se nos “anos heróicos” do modernismo brasileiro e nos também heróicos começos da *Geração de Orpheu*. Sabemos, entretanto, como é importante questionar as leituras canônicas do modernismo brasileiro interpretado somente sob o signo da ruptura e da vanguarda, ignorando o modernismo ocorrido fora de São Paulo, por exemplo na cidade do Rio de Janeiro.

⁸⁴ CASAIS MONTEIRO, A., Identidade e Diferença no Modernismo Português e Brasileiro. In: *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*, p. 32.

⁸⁵ ANDRADE, O. de., Informe sobre o Modernismo. In: *Estética e política*, p. 99.

⁸⁶ ANDRADE, O. de., Informe sobre o Modernismo. In: *Estética e política*, p. 99.

⁸⁷ ANDRADE, M. de., O Movimento modernista. In: *Aspectos da Literatura brasileira*, p. 234-235.

A “Semana Futurista”, afinal de contas, transformou-se no que convinha. Está, graças à própria penúria dos seus corifeus e prosélitos, reduzida às mais justas proporções. Ninguém mais os entende, porque, verdade, verdade, ninguém jamais os entendeu. Eles próprios não se entenderam nunca. Foi a mixórdia mais acabada que temos visto na panela dos destemperos. Nunca o ridículo cobriu tão por completo um grupo de fúteis e petulantes.⁸⁸

A imprensa dos dois países, como se vê, identifica como futuristas os eventos que marcam o começo do movimento moderno em Portugal e no Brasil.

⁸⁸ “A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos”. In: Folha de São Paulo, 25 de fevereiro de 1922, Apud BOAVENTURA, M.E., p. 275.

3. Futurismo como desejo de futuro

3.1 Textos de intervenção: Almada Negreiros

Sob o nome genérico de “textos de intervenção”, incluem-se neste capítulo manifestos e conferências de Almada Negreiros e Oswald de Andrade, onde se percebe a intenção de intervir na realidade e aproximar arte e vida, uma das características dos movimentos de vanguarda. São textos que demonstram o envolvimento entre criação poética e projeto de modernização de cada um dos países, e por esta razão podem ser lidos como metatextos, que complementam a atividade criadora dos autores. Essa diferença fica mais clara na análise de textos “futuristas” desses dois autores em comparação com os de Fernando Pessoa e Mário de Andrade.

Quando Almada Negreiros escreve *A Cena do ódio* tem 22 anos.¹ Escrita para o terceiro número da revista *Orpheu*, só será publicada anos mais tarde², embora tenha desde logo modificado a estatura artística de Almada aos olhos de Pessoa: “homem de génio em absoluto, uma das grandes sensibilidades da literatura moderna”.³ A distância entre escrita e publicação, entretanto, não retira ao poeta a experiência de tê-la escrito, decisiva na direção que vai tomar sua obra e no lugar que passará a ocupar junto aos companheiros de *Orpheu*. Como nota Arnaldo Saraiva:

[...] dos vários textos de *Orpheu 3* é *A Cena do Ódio* que melhor capta e sinaliza a modernidade literária. Aliás, trata-se do único texto dos três *Orpheu* que se acorda com os primeiros princípios do primeiro manifesto futurista, que sobrevalorizam, na poesia, ou no poeta, a energia, a temeridade, a coragem, a audácia, a revolta, o movimento agressivo, a bofetada e o soco. E trata-se do único texto do *Orpheu* que pode dizer-se *engagé*, ou que ancora na realidade histórica ou social portuguesa, visando, mais do que a reflexão sobre os espíritos e a dissecação dos sentimentos, a transformação dos costumes e a desmistificação das instituições, dos ritos e dos preconceitos.⁴

¹ Embora não integre o volume *Textos de Intervenção* da edição da INCM, decidimos incluir o texto nesta definição por acharmos que pode ser assim caracterizado, opinião compartilhada por críticos como Fernando Cabral Martins e João das Neves, entre outros.

² Almada escreve o texto durante os três dias e noites que dura a revolução de maio de 1915. A revista não chega a ser publicada por falta de financiamento. A publicação da 1ª. versão do poema, incompleta, sairá em 1923, na revista *Contemporânea*; a 2ª. versão, integral, é publicada em 1958 por Jorge de Sena nas *Líricas Portuguesas*, a partir das provas tipográficas de *Orpheu*.

³ Citado por Arnaldo Saraiva In: *Orpheu 3*, p. XVI.

⁴ SARAIVA, A. “Introdução a *Orpheu 3*”. In: *Orpheu 3*, p. XLI-XLII. Pelo menos o “Ultimatum Futurista às gerações portuguesas” podia ser incluído na mesma definição.

N'A *Cena do ódio* Almada abandona o tom simbolista-decadentista dos textos anteriores e inicia a preferência por textos de “corpo presente”, sob a influência de Marinetti. Ao assinar “poeta sensacionista e Narciso do Egípto”, apresenta uma dupla filiação: ao sensacionismo⁵, invenção portuguesa em sintonia com os ismos inventados na Europa, e ao mito de Narciso, aquele que aprende olhando para si mesmo, “português sem mestre”, como se definiu.⁶ A dedicatória a Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, aproxima o poema do autor das Odes, ao mesmo tempo em que legitima a revolução poética de *Orpheu*.

Apresentando-se como “Pederasta e Meretriz” “ex-líbris do Pecado”, Almada traz para a cena do poema um corpo sexualmente desviado, dando assim o tom de desafio com que quer chocar uma sociedade de corpo interditado pela moral cristã, como a portuguesa.

O canto ao ódio, em contraste com o amor cantado na poesia lírica, é o motor das ações de destruição-construção, ambas de dimensões utópicas pelo resultado que se quer atingir: “O Meu ódio é Dilúvio Universal sem Arcas de Noé: só Dilúvio Universal,/ e mais Universal ainda: Sempre a crescer, sempre a subir.../até apagar o Sol!”⁷.

A referência ao “eu”, este sempre em letra maiúscula, “odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!” funciona como supervalorização do ser único que é cada um, contra uma sociedade normatizada e reguladora: “E vós ó gentes que tendes padrões, / autômatos do dono a funcionar barato!”⁸ impedimento à manifestação de singularidades:

(Pesam quilos no Meu querer
as salas-de-espera de Mim)
...
Sou apenas o Mendigo de Mim-Próprio,
Órfão da virgem do meu sentir⁹

No inventário dos aspectos que compõem a civilização moderna, a burguesia progressista surge como o maior equívoco:

⁵ O sensacionismo é a teoria estética inventada por Fernando Pessoa que toma como base a sensação: “Nada existe, não existe a realidade, apenas a sensação”.

⁶ Teria sido no Egípto que se originara o orfismo, movimento religioso onde Orpheu, além do poder de encantar com seu canto, tem também o papel de dar ao homem o domínio da escrita.

⁷ NEGREIROS, A. “A Cena do ódio”. In: *Poemas*, p. 24.

⁸ Id., *Ibid.*, p. 30.

⁹ Id., *Ibid.*, p. 27.

Tu que consegues ser cada vez mais besta
e a esse progresso chamas Civilização!

...

Hei-de, entretanto, gritar a garganta
a insultar-te, ó besta!

...

Ó burguesia! Ó ideal com i pequeno!

...

Ó geral da mediocridade!
Ó claque ignóbil do vulgar, protagonista do normal!¹⁰

E a burguesia portuguesa a pior de todas:

Ó Horror! os burgueses de Portugal
têm de pior que os outros
o serem portugueses!¹¹

assim como Portugal o pior lugar do mundo para se viver:

Oh! Se eu soubesse que o Inferno
não era como os padres mo diziam –
uma fornalha de nunca se morrer –,
mas sim um jardim da Europa
à beira-mar plantado...¹²

A solução está no abandono da cidade, onde não existe lugar para ações individuais e os movimentos se tornam automáticos e involuntários como os de rabo decepado de lagartixa:

Larga a cidade masturbadora, febril,
rabo decepado de lagartixa,
labirinto cego de toupeiras,
raça de ignóbeis míopes, tísicos, tarados,
anêmicos, cancerosos e arseniados!¹³

Cidade entendida como espaço de confinamento do sujeito, lugar da casa e da família, proteção e muro a impedir a livre expressão do eu:

Larga a cidade!
Vence as lutas da família na vitória de a deixar.
Larga a casa, foge dela, larga tudo!
Não te prendas com lágrimas que lágrimas são cadeias!¹⁴

¹⁰ Id., Ibid., p. 25.

¹¹ Id., Ibid., p. 37.

¹² Id., Ibid., p.32.

¹³ Id., Ibid., p.40.

¹⁴ Id., Ibid., p.41.

A inteligência é criticada propondo-se uma volta aos instintos como em Nietzsche, citado no começo do texto: “Sou gênio de Zaratustra em Taças de Maré-Alta!”¹⁵

A Inteligência é a febre da Humanidade
e ninguém a sabe regular!
E já há inteligência a mais: pode parar por aqui!
Depois põe-te a viver sem cabeça,
vê só o que os olhos virem,
cheira os cheiros da Terra,
come o que a Terra der,
bebe dos rios e dos mares,
— Põe-te na natureza!
Ouve a Terra, escuta-A.¹⁶

Composto por partes que alternam a exaltação do “eu”, a crítica ao “tu” e a mensagem pedagógica, sobressai no texto a intenção de destruição que visa a um recomeçar total. Em contraste com esta força, as alternativas parecem por vezes enfraquecidas pelas hesitações quanto aos caminhos a tomar. Na crítica à burguesia, agente da civilização moderna, por exemplo, a portuguesa é apontada como a pior de todas, o que não faz sentido por se tratar de uma classe incipiente numa sociedade atrasada. Isto não impede que *A Cena do ódio* seja um grito agressivo, estridente e exagerado que muito deveria ter chocado a apática sociedade portuguesa. É ainda um texto matricial na obra de Almada por apontar para questões que vão ser tema de sua obra – o autor como ser mutante ou a identidade como multiplicidade.

O *Manifesto Anti-Dantas* (1915) é um ataque dirigido à literatura e à cultura produzidas em Portugal. O nome aponta para Júlio Dantas, conhecido escritor, poeta, dramaturgo, cronista e historiador, autor da crônica “Poetas paranóicos” sobre a exagerada recepção da imprensa à revista *Orpheu*.¹⁷ No manifesto, Almada responde à altura: “Uma geração que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca foi. É um coito d’índigenes, d’índignos e de cegos”.¹⁸ No que toca à literatura, Almada questiona o modo tradicional de usar a língua: “O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina, saberá fazer ceias para cardeais, saberá tudo menos escrever que é a única coisa que ele faz!”¹⁹, ataque que se alarga à cultura como

¹⁵ Id., *Ibid.*, p.23.

¹⁶ Id., *Ibid.*, p.41- 42.

¹⁷ DANTAS, J. Apud JÚDICE, N., *op. cit.*, p. 84.

¹⁸ NEGREIROS, A. “Manifesto Anti-Dantas”. In: *Textos de Intervenção*, p. 19.

¹⁹ Id., *Ibid.*, p. 19.

um todo: “Mas julgais que nisto se resume a literatura portuguesa? Não! Mil vezes não! Temos além disto... ”. Segue-se então uma extensa relação de nomes que inclui jornalistas, atores, pintores e termina com a frase repetida ao longo do texto: “Morra o Dantas, morra! Pim!” A conclusão do manifesto é um alerta para a necessidade de mudar:

Portugal que com todos estes senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o Mundo! O país mais selvagem de todas as Áfricas! O exílio dos degredados e dos indiferentes! A África reclusa dos europeus! O entulho das desvantagens e dos sobejos! Portugal inteiro há-de abrir os olhos um dia – se é que a sua cegueira não é incurável e então gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de aseado!²⁰

Em contraste com a crítica violenta, *Primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX - Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* (1916) funciona como uma espécie de “manifesto de sinal contrário”. Escrito para a primeira exposição em Lisboa do pintor Amadeo de Souza-Cardoso radicado em Paris, serve-se do elogio à pintura de Amadeo para criticar a arte produzida em Portugal: “Em Portugal existe uma única opinião sobre Arte e que abrange uma tão colossal maioria que receio que ela impere por esmagamento”.²¹ A descrição de Amadeo como um artista que “desce da Europa”, deixa claro que, para Almada, Portugal *não é Europa*. Por isso é preciso preparar o público, ainda acostumado à arte naturalista, para a surpresa: “Não esperes, porém, que os quadros venham ter contigo, não! Eles têm um prego atrás a prendê-los. Tu é que irás ter com eles. Isto leva 30 dias, dois meses, um ano mas, se tem prazo, vale a pena seres persistente porque depois saberás também onde está a Felicidade.”²²

Estabelece-se assim uma relação entre arte e desenvolvimento, entre uma concepção de representação ultrapassada e o atraso da sociedade, visível na postura apática da família portuguesa: “[...] quando Um Português, genialmente do século XX, desce da Europa, condoído da pátria entrevada, para lhe dar o Parto da sua Inteligência, a indiferença espartilhada da família portuguesa ainda não deslaça as mãos de cima da barriga”.²³

Além de assinar o texto como poeta futurista, Almada afirma sua filiação ao movimento: “Nós, os futuristas, não sabemos história só conhecemos da Vida que passa

²⁰ Id., *Ibid.*, p. 23.

²¹ Id. “Primeira Descoberta de Portugal na Europa do século XX, Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”. In: *Textos de Intervenção*, p. 29.

²² Id., *Ibid.*, p. 24.

²³ Id., *Ibid.*, p. 29.

por Nós. Eles têm a Cultura. Nós temos a experiência – e não trocamos!”²⁴ A hesitação de Portugal quanto à participação na 1ª. guerra mundial simboliza a recusa de aderir a essa renovação: ”Mas a verdade é que estou muito triste com esta fúria de incompetência com que Portugal participa na Guerra Européia. E que horror, caros compatriotas, deduzir experimentalmente que de todas as nossas Conquistas e Descobertas apenas tenha sobrevivido a Imbecilidade”.²⁵

Futurismo, entretanto, em versão distinta do italiano, já que não se trata da destruição do passado e conseqüente negação da tradição – como se vê pela referência aos antepassados portugueses – mas da luta contra a paralisação no passado que impede a participação no tempo presente.

O que a atualidade da pintura de Amadeo vem provar é que a “Raça Portuguesa” mostra sua potência quando age de acordo com o seu tempo: “a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portuguesa no século XX”.²⁶ Desta forma fica clara a oposição de Almada ao Saudosismo, envolvido na regeneração da alma portuguesa pela reparação do passado, impedindo Portugal de viver no tempo presente: “A Raça portuguesa não precisa reabilitar-se, como pretendem pensar os tradicionalistas desprevenidos; precisa é de nascer pró século

trata-se de uma ode sem o tom alegre e entusiástico que a caracteriza. Por outro lado, em vez do “nós” presente no Manifesto de Marinetti, “Ficamos a noite inteira, meus amigos e eu...”²⁸, o sujeito do poema está sozinho: “À dolorosa luz das lâmpadas eléctricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo”. Este aspecto é importante porque, ao contrário do manifesto, texto performático, isto é, poema recitado, a ode de Fernando Pessoa não traz marcas de um interlocutor definido. Escapa também à precisão, outra das exigências do texto futurista, o que o leva a recusar a comparação com o movimento²⁹:

A atitude principal do futurismo é a Objectividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é alma, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade em suma. [...] A minha *Ode Triunfal*, no 1º número do Orpheu, é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização – e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas.³⁰

De fato, na observação dos aspectos que compõem a civilização moderna, a subjetividade está presente na referência às sensações, de entusiasmo ou desconforto. Os parênteses reforçam essa subjetividade funcionando como desvios que quebram a fluidez do texto: “(Ah, como eu desejaria ser o *souteneur* disto tudo!)”.

A civilização descrita na *Ode Triunfal* é uma civilização “inventada”, não motivada pela experiência de viver numa grande cidade – como os poemas de Baudelaire em relação a Paris. O que não impedia que Pessoa percebesse a mudança operada pela modernização e a necessidade de invenção de uma linguagem que a pudesse exprimir:

O aumento das facilidades de transporte, o exagero das possibilidades do conforto e da vantagem, o acréscimo vertiginoso dos meios de diversão e de passatempo – todas essas circunstâncias, combinadas, entrepenetradas, agindo quotidianamente, criaram, definiram, um tipo de civilização em que a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diariamente típicas do estágio civilizacional.

[...] Qual a arte que deve corresponder a este estado de civilização?³¹

O *Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX* (1917), de Almada Negreiros constitui outro olhar português sobre o mesmo período. O caráter solipsista

²⁸ MARINETTI, F. T. Apud PERLOFF, M., op. cit., p. 161.

²⁹ Apesar de considerada por Mário de Sá Carneiro a “obra prima do futurismo”. In: SÁ-CARNEIRO, M., op. cit., p. 176.

³⁰ PESSOA, F. *Obras em prosa*, p.153-154.

³¹ PESSOA, P., Sobre “Orpheu”, Sensacionismo e Paulismo”. In: *Páginas íntimas e de Auto-interpretação*, p. 166-167.

que podemos atribuir à *Ode Triunfal* não se aplica aqui, a começar pelo título – Ultimato – que implica um interlocutor, individual ou coletivo. Além desse aspecto comum ao “gênero” manifesto, a celebração da sociedade industrial, apologia da ruptura, caráter programático são outras características que aproximam o texto de Almada do *Manifesto futurista*:

É preciso criar as aptidões pró heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano.

É preciso destruir este nosso atavismo alcoólico e sebastianista de beira-mar.

É preciso destruir sistematicamente todo o espírito pessimista proveniente das inevitáveis desilusões das velhas civilizações do sentimentalismo.

É preciso educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens.

É preciso saber que sois Europeus e Europeus do século XX.

É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita das nossas cidades e dos nossos portos.

É absolutamente necessário resolver o maravilhoso cidadão da nossa capital até ser a maior ambição dos nossos dialectos e das nossas províncias.

É preciso explicar à nossa gente o que é a democracia para que não torne a cair em tentação.

É preciso violentar todo o sentimento de igualdade que sob o aspecto de justiça ideal tem paralisado tantas vontades e tantos gênios, e que aparentando salvaguardar a liberdade, é a maior das injustiças e a pior das tiranias.

É preciso ter a consciência exacta da Actualidade.

É preciso substituir na admiração e no exemplo os velhos nomes de Camões, de Vítor Hugo, e de Dante pelos Gênios de Invenção: Edison, Marinetti, Pasteur, Elchiet, Marconi, Picasso e o padre português Gomes de Himalaia.³²

Para Almada, a instauração da República não tinha alterado o estado de decadência em que se encontrava Portugal: “Foi sem dúvida a República portuguesa que provou conscientemente a todos os cérebros a ruína da nossa raça”,³³ o que transferia para o povo português a responsabilidade pela mudança do país: “Hoje é a geração portuguesa do século XX quem dispõe de toda a força criadora e construtiva para o nascimento de uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente actual [...]. Vós, oh portugueses da minha geração, nascidos como eu no ventre da sensibilidade europeia do século XX *criai a pátria portuguesa do século XX*. Resolvi em pátria portuguesa o genial otimismo das vossas juventudes”.³⁴

Criar a pátria portuguesa do séc. XX implicava distinguir tradição-pátria de tradição-histórica: “A idéia de nação ficou realmente lá onde acabou a segunda dinastia. Aqui no século XX os portugueses não fazem a mínima idéia do que seja uma nação,

³² NEGREIROS, A. “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”. In: *Textos de intervenção*, p. 41- 42.

³³ Id., *Ibid.*, p. 38.

³⁴ Id., *Ibid.*, p. 37- 38.

um conjunto nacional, um pensamento comum, uma vontade unânime, nada, absolutamente nada que seja forçosamente colectivo”.³⁵

Embora se afirme futurista, fica claro que se trata de um futurismo diferente do difundido por Marinetti: “Eu não pertença a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertença a uma geração construtiva”³⁶, seguida pela confissão: “Eu sou um poeta português que ama a sua pátria”.³⁷ Atualizar a pátria portuguesa é a sua missão, servindo-se para isso do dinamismo aprendido com Marinetti: “Consegui, inspirado na revelação de Marinetti e apoiado no genial optimismo da minha juventude, transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da platéia a expressão da intensidade da vida moderna, sem duvida de todas as revelações a que é mais instigante diante de Portugal”.³⁸

Segundo Almada, o processo de descaracterização dos portugueses tinha começado em Alcácer-Kibir:

Quando no final da nossa segunda dinastia perdemos de repente em Alcácer-Kibir a dianteira do mundo, nós ficamos despistados para sempre. Era profundamente doloroso para o nosso orgulho o reconhecermos que de repente perdíamos a dianteira do mundo. O nosso mal comum não vem de termos perdido em Alcácer-Kibir a dianteira do mundo, mas sim de termos depois de isso perdido o passo geral da humanidade.³⁹

Não pela derrota, mas pelo gesto de combater, episódio histórico onde a raça portuguesa se mostrou em toda a sua potência:

Alcácer-Kibir é a honra, o gesto final de uma dinastia inteira em todos os seus feitos e nos quais não pretende senão dar às gerações futuras o exemplo formidável da vontade unânime de uma nação.⁴⁰

No presente Portugal estava paralisado pela saudade: “Porque o sentimento-síntese do povo português é a saudade e a saudade é uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes. [...] A saudade prejudica a raça tanto no seu sentido atávico porque é decadência, como pelo seu sentido adquirido porque definha e estiola”.⁴¹ É preciso abandonar o passado, não como memória, mas como sentimento nostálgico que impede o presente: “Para criar a pátria portuguesa do século XX não são

³⁵ NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Textos de Intervenção*, p. 55 - 56.

³⁶ Id. “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”. In: *Textos de Intervenção*, p. 37.

³⁷ Id., *Ibid.*, p. 37.

³⁸ NEGREIROS, A. “1ª Conferência futurista”. In: *Textos de intervenção*, p. 33.

³⁹ NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Textos de Intervenção*, p. 54.

⁴⁰ Id., *Ibid.*, p. 54.

⁴¹ Id. “Ultimatum futuristas às gerações portuguesas do século XX”. In: *Textos de Intervenção*, p.39.

necessárias fórmulas nem teorias; existe apenas uma imposição urgente: Se sois homens sede Homens, se sois mulheres sede Mulheres da vossa época”.⁴² Almada volta ao tema do ódio como apelo aos instintos vitais adormecidos na sociedade portuguesa “[...] Portugal não tem ódios, e uma raça sem ódios é uma raça desvirilizada porque sendo o ódio o mais humano dos sentimentos é ao mesmo tempo uma conseqüência do domínio da vontade, portanto uma virtude consciente”.⁴³

Enquanto para Pessoa a decadência era característica da sua época e resultado de um momento da civilização,

Pertenço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés. Os nossos pais tinham ainda o impulso credor, que transferiam do cristianismo para outras formas de ilusão. Uns eram entusiastas da igualdade social, outros eram enamorados só da beleza, outros tinham a fé na ciência e nos seus proveitos, e havia outros que, mais cristãos ainda, iam buscar a Orientes e Ocidentes outras formas religiosas, com que entretivessem a consciência, sem eles oca, de meramente viver. Tudo isso nós perdemos, de todas essas consolações nascemos órfãos. Cada civilização segue a linha íntima de uma religião que a representa: passar para outras religiões é perder essa, e por fim, perdê-las todas. Nós perdemos essa, e às outras também. Ficamos pois, cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver.⁴⁴

Almada não sentia um mal-estar em relação a seu tempo. Sentia-o, sim, em relação a Portugal, desajustado em relação ao presente: “A humanidade inteira, incluindo os Portugueses, está no séc. XX, contudo Portugal não está ao lado da humanidade actual [...] Portugal não está no século XX”.⁴⁵

A referência ao heroísmo do quotidiano é importante como contraponto ao heroísmo do passado, tão caro aos portugueses. A velocidade e transitoriedade da vida moderna fazem do homem um herói diferente do herói das epopéias, um herói que se mostra no dia-a-dia. Os portugueses de hoje não se podem valer dos heróis do passado: é preciso sair do atavismo sebastianista de beira-mar. Para mudança tão radical, a guerra é metáfora apropriada: “É a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo”. A expressão “é preciso”, repetida ao longo do texto, reforça o tom imperativo indicador das mudanças por que tem de passar Portugal.

⁴² Id., *Ibid.*, p.42.

⁴³ Id., *Ibid.*, p.40.

⁴⁴ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, p. 289.

⁴⁵ NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Textos de intervenção*, p. 53-54.

No *Ultimatum futurista*, em vez de uma descrição da civilização moderna, o diagnóstico do que falta a Portugal para ser moderno. Enquanto o Manifesto de Almada pretende intervir na configuração mental dos portugueses e introduzi-los no mundo moderno, essa mesma civilização é colocada entre parênteses por Fernando Pessoa.

Escritos com três anos de diferença, *Ode Triunfal* e *Ultimato Futurista às gerações portuguesas do séc. XX* apresentam posições diferentes diante do mundo moderno. Pode dizer-se que a *Ode Triunfal* apresenta um esforço de adaptação falhado, falhado por inadaptação em relação a essa mesma civilização moderna. Segundo Argan, o esforço para acompanhar a sociedade progressista originou, *grosso modo*, duas “respostas”: uma positiva, que acredita nas possibilidades da tecnologia para a melhoria da vida do homem e procura com elas interagir; outra cética em relação a esses avanços, que pretende, por isso, desvincular a arte das atividades sociais. Neste sentido, a posição de Pessoa é próxima à de Ezra Pound e T.S. Eliot, considerados modernistas, como explica António Cícero:

Não porque manifestassem qualquer afinidade com a época em que viviam – ao contrário tinham algo de outsider – mas sim pelo fato de que se reconhecem, no seu modo de fazer poesia, rupturas decisivas com o modo como a poesia vinha sendo feita até então, isto é, porque o que faziam jamais havia sido feito antes da época moderna.⁴⁶

Eduardo Lourenço tem a mesma opinião:

Como não estranhar que se chame inocentemente *modernista* um mundo poético no qual aparece em todo o esplendor justamente a pavorosa má consciência da Modernidade? Como reclamar para Sá-Carneiro e Pessoa um título que convêm, quando muito, aos Marinetti, aos Cendrars, a Appolinaire ou aos jovens Almada e António Ferro?⁴⁷

O comentário interessa por distinguir, dentro de *Orpheu*, posições diferentes quanto ao “ser moderno”; interessa também para confirmar a possibilidade de adesão a uma “nova” linguagem sem que isso signifique apologia da modernidade.

⁴⁶ CÍCERO, A. “Poesia e paisagens urbanas”. In: *Finalidades sem fim*, p. 20.

⁴⁷ LOURENÇO, E. “Presença ou a contra-revolução do modernismo português”. In: *Tempo e Poesia*, p. 191.

3.2 Textos de intervenção: Oswald de Andrade

No Brasil, anos mais tarde, eram dados os primeiros passos em direção à *Semana de Arte Moderna*. Mário de Andrade, no *Prefácio interessantíssimo*⁴⁸, apresenta seu programa de atualização estética:

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela;
 não abuso [...]
 [...]
 Marinetti foi grande quando redescobriu o
 poder sugestivo, associativo, simbólico,
 universal, musical da palavra em liberdade.
 Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez
 dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo.
 Uso palavras em liberdade.
 Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos
 outros.⁴⁹

O uso das palavras em liberdade é um auxiliar, não o objetivo final. Ao relacionar poesia e história, a partir de um exemplo da história do Brasil, Mário mostra que a ordem do subconsciente não segue a ordem cronológica dos acontecimentos:

Quem leciona História do Brasil obedecerá a /uma ordem que, certo, não consiste em estudar/a guerra do Paraguai antes do ilustre caso de/ Álvares Cabral. Quem canta seu subconsciente /seguirá a ordem imprevista das comoções, das/ associações de imagens, dos contatos exteriores./ Acontece que o tema às vezes descaminha.⁵⁰

Se associações e afetos “descaminham” a ordem dos pensamentos, o Brasil deve des-caminhar, ou seja, desligar-se de Portugal, como fica evidente pela referência à Carta de Pero Vaz de Caminha.

Na crítica a Marinetti – descobriu o poder do uso das palavras em liberdade mas errou em fazer da descoberta programa – Mário de Andrade não defende a ruptura com a tradição: “Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. Vejo Lineu a rir da linda ignorância do poeta. Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para a frente”.⁵¹

A relação com o futurismo é antes feita por Oswald de Andrade no artigo “O meu poeta futurista”: “Ele é o autor de um supremo livro neste momento literário. Chamou-o

⁴⁸ ANDRADE, M. de. “Paulicéia Desvairada”. In: *Poesias completas*, p. 59-77.

⁴⁹ Id. “Prefácio interessantíssimo”. In: *Poesias completas*, p. 66-67.

⁵⁰ Id. *Ibid.*, p. 66-67

⁵¹ ANDRADE, M. de. “A escrava que não é Isaura”. In: *Obra Imatura*, p.223.

Paulicéia Desvairada — cinquenta páginas talvez da mais rica, da mais inédita, da mais bela poesia cidadina”⁵², mas Mário de Andrade não gostou da classificação: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse-o e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou”.⁵³

Oswald tinha sido o introdutor, no Brasil, do futurismo, que conhecera em Paris em 1912: “Dos dois manifestos que anunciavam a transformação do mundo, eu conheci em Paris o menos importante, o do futurista Marinetti”.⁵⁴ Quando escreve o primeiro de seus manifestos, Oswald já tem uma atitude crítica em relação ao futurismo de Marinetti:

E se se disser a sério que o futurismo (não confundir com o marinetismo que nele se inclui) tem tendências clássicas, isso fará de certo um dia de gozo risonho para os que só enxergam “blague” e bom humor no movimento de renovação estética que vimos tentando.

Pois nada mais exato – o futurismo tem tendências clássicas. E também é o maior inimigo das academias.⁵⁵

Segundo Oswald é preciso distinguir classicismo de academismo: “[...] clássico é o que atinge a perfeição de um momento humano e o universaliza (Fídias, Dante, Nicolas Poussin, Machado de Assis). Academismo, não. É cópia, imitação, é falta de personalidade e de força própria”.⁵⁶ Ao analisar o estado das artes no Brasil, observa: “É pois o academismo, a imitação servil, a cópia sem coragem, sem talento que forma os nossos destinos, faz nossas reputações, cria as nossas glórias de praça pública. E contra isso levantou-se o chamado futurismo paulista[...]”.⁵⁷

O *Manifesto de Poesia Pau-Brasil* traz no nome a marca da transformação que quer promover – de mercadoria em produto cultural de exportação – sem abdicar das raízes do Brasil. A língua é o meio. A partir dela o Brasil encontra-se

estéticos. O poeta, “prático e experimental” descobre que a poesia “anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria”. É preciso desaprender: “alegria dos que não sabem e descobrem”.

O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* corresponde ao segundo momento da revolução modernista que, como nota Eduardo Jardim, “se inicia no ano crucial de 1924, quando o modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional”,⁵⁹ para o qual a viagem a Minas foi essencial:

A ânsia de europeização – consequência do século XIX – ainda não se interrompera, e, pela primeira vez, um grupo de tendências avançadas, “futuristas” no sentido de abertura para o presente e futuro e não no sentido marinettiano, se interessava pela terra. Tal como ela é, por seus valores adquiridos através do tempo e da vivência em contato com tantas raças aqui radicadas. E redescobrem o Brasil, através de Minas do século XVIII, do Aleijadinho e de Ataíde, de Ouro Preto e da Semana Santa passada em São João del Rei.⁶⁰

Se existiu um primeiro momento de atualização estética pautado no futurismo, mais como um sentimento de futuro que de empatia com o movimento de Marinetti, chegou depois o momento de o Brasil se transformar de importador em exportador de uma estética própria. Como se lê em um dos aforismos do manifesto, “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. / Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época”.⁶¹

Oswald aprendeu na Europa o gesto da ruptura que transpôs para o Brasil com ajustes. Se para as vanguardas européias⁶² a questão era lutar pela renovação estética dentro de um espaço de diálogo e difusão assegurados, o Brasil acumulava as duas questões. Havia porém um aspecto em que o país estava “à frente”: enquanto a renovação estética na Europa se inspira no primitivismo das sociedades não européias, as fontes para a renovação estética no Brasil existiam no país:

Não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias

⁵⁹ JARDIM, E. “A renovação estética”. In: *A brasilidade modernista*, p. 47-70.

⁶⁰ AMARAL, A. *Tarsila, sua obra e seu tempo*, p. 149.

⁶¹ ANDRADE, O. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: *A utopia antropofágica*, p.44.

⁶² Refiro-me às vanguardas não periféricas.

de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles.⁶³

O programa proposto, resultado da análise da cultura brasileira, consiste em direcionar o “país de dores anônimas” no caminho da auto-descoberta, sem: “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo”. A operação de depuração vai trazer à tona as molas para a transformação da nova sensibilidade, na operação de desrecalque a que se refere Antonio Candido: “As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades”⁶⁴, onde “um valor recalcado precisa adquirir estado de literatura”.⁶⁵

Não se trata de eliminar a herança da colonização, mas de reorganizá-la, incluindo o contributo dos imigrantes em uma estética de inclusão afirmativa: “A contribuição milionária de todos os erros”. Operação melindrosa, como percebeu Blaise Cendrars, pelo lugar do negro recém saído da escravatura: “Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino”.⁶⁶

A re-escrita da história realizada por Oswald de Andrade começa no *Manifesto de Poesia Pau Brasil* (1924) e continua na coletânea de versos do mesmo nome. Daí resultaria o primitivismo nativo, a grande invenção, “a maior da geração de 22”, segundo palavras do próprio Oswald. Já “descoberto” pelas vanguardas européias, traduzia um afastamento em relação à tradição, aos valores da lógica e do racional, ao mesmo tempo que representava a tentativa de buscar os elementos da arte nos sentimentos e emoções. Por outro lado significava para as correntes artísticas européias uma virada em direção à arte primitiva que traduzia um “pensamento selvagem” ligado à lógica do imaginário em oposição ao utilitário e cultivado.

Segundo Benedito Nunes, “o *Manifesto Pau Brasil* situa-se na convergência entre os dois”: o pensamento selvagem (“ver com olhos livres”) que participa da lógica do imaginário, e o pensamento cultivado a (“prática culta da vida”) utilitário e domesticado. Com isso, o manifesto propõe um “programa de reeducação da sensibilidade e uma teoria da cultura brasileira”:

⁶³ CANDIDO, A., op. cit., p. 121.

⁶⁴ Id., Ibid., p. 120.

⁶⁵ Id., Ibid., p. 120.

⁶⁶ ANDRADE, O. de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: *A Utopia antropofágica*, p.42.

O ideal do Manifesto da Poesia Pau-Brasil é conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola* num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, o “melhor da nossa tradição lírica” com o “melhor da nossa demonstração moderna”.⁶⁷

A intenção era retomar a tradição popular brasileira até aí recalcada e, paralelamente, acertar o passo com as nações modernas na via mão-dupla tradição-modernização.

Oswald de Andrade escreve o *Manifesto Antropófago* inspirado por um quadro de Tarsila do Amaral: “No dia 11 de janeiro de 1928, Tarsila oferece a Oswald de Andrade, como presente de aniversário, seu último quadro. Ao vê-lo, Oswald impressionou-se profundamente e chamou Raul Bopp, então em São Paulo, pelo telefone. Ambos olharam a pintura e Oswald comentou: “É o homem plantado na terra”.⁶⁸ Tarsila lembra-se de ouvir Bopp dizer: “Vamos fazer um movimento em torno desse quadro.”⁶⁹ Quanto ao título, a ligação da figura com a terra era tão forte, que “correram ao dicionário tupi-guarani de Montoya, que pertencia ao pai de Tarsila, para obter um nome para a tela. Finalmente compuseram a palavra: *Abaporu*. *Aba*: homem; *poru*: que come”.⁷⁰

No *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade vai encontrar, no ritual primitivo anterior à colonização, a inspiração para um recomeço como forma de reapropriação da história, não mais contada do ponto de vista dos europeus, mas “narrada segundo o horizonte aberto *pelo Manifesto de Poesia Pau-Brasil*: ‘ver com olhos livres’”.⁷¹

Oswald não foi o primeiro a pensar o Brasil sob o signo da Antropofagia. Na Europa do século XVI, as primeiras imagens do Brasil aparecem associadas a rituais antropofágicos: no livro *Duas viagens ao Brasil* de Hans Staden, no capítulo dos *Ensaíos* de Montaigne “Dos canibais”, além de grande parte da iconografia da época descrever o Brasil como uma terra onde índios se alimentavam dos europeus com quem

⁶⁷ NUNES, B. “A antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, O. de., *A utopia antropofágica*, p. 13.

⁶⁸ AMARAL, A. “Antropofagia: no país da cobra grande”. In: *Tarsila, sua obra e seu tempo*, p. 279.

⁶⁹ Id., *Ibid.*, p. 279

⁷⁰ Id., *Ibid.*, p. 279. É impossível não ver a semelhança com o começo do movimento dadá. Enquanto na Europa os europeus Hugo Ball e Huelsenbeck foram ao dicionário de língua franco-alemã para encontrar “o primeiro som emitido pela criança”,⁷⁰ que deu nome ao movimento Dadá, os brasileiros foram ao dicionário de tupi guarani, a língua mãe do Brasil. Nos dois, o retorno ao “grau zero” da civilização.

⁷¹ CASTRO ROCHA, J. C. de. “Vamos comer Oswald, uma releitura do ‘Manifesto antropofágico’”. In: *Colóquio Letras*, n.º.161-162, p. 388-398.

comercializavam pau-brasil. A antropofagia seria uma idéia retomada no Romantismo, Modernismo e Tropicalismo brasileiros⁷².

O Romantismo, em sua vertente indianista, retoma a prática antropofágica entendida não como um ato de barbárie, mas como marca de uma determinada cosmovisão em que se buscava apoderar a força e valor do inimigo.

A contribuição original de Oswald é a descoberta da antropofagia como um traço da cultura brasileira a ser retomado, não no sentido de uma característica naïve, mas como crença genuína em sua força primitiva.

O Tropicalismo, influenciado pelo modernismo, retoma a antropofagia como forma de resolver as influências estrangeiras na música brasileira: "A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos "comendo" os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva."⁷³

Com Oswald de Andrade, a antropofagia adquire uma nova dimensão ao tentar resolver a tensão entre o elemento nativo e o estrangeiro presentes na cultura brasileira: "Tenho a impressão de que isso que os cristãos descobridores apontaram como o máximo horror e a máxima depravação, quero falar da antropofagia, não passava entretanto de um alto rito que trazia em si uma *Weltanschauung*, ou seja, uma concepção da vida e do mundo".⁷⁴

A representação do corpo através do ritual selvagem da antropofagia opõe-se de forma brutal à fórmula colonial da "fé e do império". Recuperar o ritual da devoração afirma a existência e potência do corpo em oposição ao cristianismo do corpo culpado.

Mais abrangente que o manifesto anterior, o *Manifesto Antropófago*, recupera as bases refratárias à colonização, aquilo a que o Brasil foi impermeável, o que a colonização não mudou: "nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais"; "nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo"; "nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós".

Não se tratava de um convite à regressão a estados pré-civilizatórios, como à primeira vista podia parecer; na verdade constituía um convite ao avanço rumo ao futuro, baseado na polaridade dos elementos constitutivos da cultura brasileira. Devoração das suas figuras emblemáticas, pessoas ou situações (Vieira, Anchieta, a

⁷² Id., Del Brasil al mundo. In: *El pais cultural*, junho 1999.

⁷³ VELOSO, C. *Verdade Tropical*, p. 247.

⁷⁴ ANDRADE, O. de. "Meu testamento". In: *Estética e política*, p. 58.

corde de D. João VI); em oposição aos símbolos míticos contidos no imaginário coletivo e até então reprimidos, que, em oposição aos primeiros, realizariam a cerimônia antropofágica, agora não só aceita mas incentivada.

Ao incentivar o “destemor da influência como autonomia do influenciado”, a Antropofagia constitui um “processo de assimilação de intrínsecas possibilidades”, uma “saída por cima”, ao legitimar a comilança do que no outro interessa, transformando o antes interdito numa festa consciente pela deglutição do pai, incorporando sua força.

Por essa razão seria considerado o “divisor de águas” do modernismo, ao pretender a virada do movimento até então preocupado com questões essencialmente estéticas, em direção a uma postura mais ética, o que significava a radicalização do primitivismo nativo “o nosso único achado de 22”.⁷⁵

A idéia da Antropofagia esteve presente, na cultura européia dos anos 20 no canibalismo retomado por Francis Picabia em 1920 – com o “Manifesto Canibal Dada” – ou por Valéry, para refletir sobre a influência artística, um “problema de estômago” segundo dizia. É preciso dizer, entretanto, que a imagem retomada pelos artistas europeus não tinha o caráter sistemático dado por Oswald no manifesto resumido pela fórmula: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, que vai além da realidade brasileira propriamente dita: “A humana aventura, a terrena finalidade”. Como Oswald comenta anos mais tarde: “nós proclamávamos há vinte anos, em manifesto, a excelência da antropofagia. Visão do mundo. [...] Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna” :⁷⁶

A intuição oswaldiana consistia em declarar que a autonomia intelectual brasileira (e latino-americana) implicava o diálogo entre uma capacidade local – canibalizar o que quer que aqui chegasse – e o acervo ocidental. Além disso, através da canibalização, os valores ocidentais poderiam recuperar seu traço sensível, perdido pelo abstracionismo da razão iluminista. Mesmo porque não fôramos totalmente colonizados pelo Ocidente, poderíamos ajudá-lo a corrigir-se.⁷⁷

No final do séc. XX, a dois anos das comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil, a XXIV Bienal de São Paulo (1998) escolheu a Antropofagia como tema, o que comprova a sua atualidade como uma das noções produtivas para pensar a cultura brasileira.

⁷⁵ Id. “O caminho percorrido”. In: *Ponta de Lança*, p. 111.

⁷⁶ Id. “Mensagem ao antropófago desconhecido”. In: *Estética e política*, p. 287.

⁷⁷ COSTA LIMA, L. “Antropofagia e controle do imaginário”. In: *Pensando nos trópicos*, p. 32.

Se concordamos com Haroldo de Campos quando afirma que o *Manifesto Pau Brasil* e o *Manifesto Antropófago* formam uma mesma peça, é possível perceber entre os dois textos um percurso. *Pau Brasil*, em seu tom de constatação, é um manifesto pelo direito à diferença; o *Manifesto Antropófago* busca a inclusão das diferenças ao constatar que a pureza não passa de mito e assim aponta para um projeto futuro. Enquanto *Pau Brasil* procede a uma “apreciação da realidade sociocultural brasileira”⁷⁸ o *Manifesto Antropófago* traz “um diagnóstico dessa mesma realidade”.⁷⁹

Os manifestos *Poesia Pau-Brasil* e *Antropófago* correspondem a dois momentos na análise da realidade cultural brasileira. O Brasil é independente politicamente, não culturalmente, essa é a 1ª. descoberta de Oswald de Andrade. A 2ª será: a luta pela independência é a luta pelo direito à influência: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. / Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos“.

⁷⁸ NUNES, B., op. cit., p.6.

⁷⁹ Id., Ibid., p.6.

3.3 Conclusão

Os textos apresentados relacionam-se com a estética futurista – seja pela forma, oposição ou referência, – o que nos permite afirmar que em ambos os movimentos é possível identificar um primeiro período caracterizado pelo esforço de adesão, seguido de uma atitude de distanciamento dos modelos inspiradores, o que levará à criação de poéticas próprias. A crítica ao futurismo coincide com o momento em que se quer converter a influência estrangeira em uma estética nacional. Em que se percebe que não se quer romper com a tradição, mas com parte dessa tradição:

A princípio, aceitou-se sem hesitação o epíteto “futurista”. Depois, começaram os escrúpulos partidos, sobretudo, de Mário de Andrade. Ele, nacional e nacionalista como era, não se sentia à vontade dentro do rótulo estrangeirante. Assim, pouco a pouco, foi encontrada a palavra “modernista”, que todo o mundo adotou.⁸⁰

Se, num primeiro momento, sob a denominação “futurista” se incluí um conjunto heterogêneo de poéticas, depois são os modernistas que dele se querem distanciar: “O futurismo é uma escola regional italiana que passou já embora subsista ainda o seu chefe, que é Marinetti. No Brasil chama-se futurista a tudo que se afasta dos modelos clássicos. É uma denominação imprópria, contudo”.⁸¹ A fase “futurista” coincide com a fase de produção não obrigatoriamente de textos “futuristas”, mas de textos cuja forma, radicalmente nova, era assim chamada.

Como “movimento dos artistas em direção ao futuro”⁸², que quer fazer uso da literatura e da arte para modificar a cultura nacional, pode considerar-se futurista o impulso dado pela nova estética tanto em Portugal como no Brasil. Já como vontade de ruptura com a tradição ou adesão acrítica à era tecnológica, vários aspectos impedem essa denominação.

Por isso adotamos a definição de futurismo, em Portugal, dada pelo poeta português E. M. de Melo e Castro: “um futuro-desejo, mais que um futuro-modelo de desenvolvimento”⁸³ muito próxima à de Aracy do Amaral em relação ao Brasil: “pela 1ª. vez, um grupo de “futuristas” no sentido de abertura para o presente e futuro e não no sentido marinettiano, se interessava pela terra”.⁸⁴

⁸⁰ ANDRADE, O. de. “O Modernismo”. In: *Estética e política*, 120-127.

⁸¹ Comentário de Oswald de Andrade em entrevista com Tarsila do Amaral a O jornal, “A pintura moderna vista por uma artista moderníssima” em 17/08/1926, Apud AMARAL, A., op. cit., p.251.

⁸² DÖBLIN, A., Apud MORNA, F. F., *A poesia de Orpheu*, p.21.

⁸³ MELO E CASTRO, E. M de. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*, p. 45.

⁸⁴ AMARAL, A. *Tarsila, sua obra e seu tempo*, p.149.

Ao ficar claro que o “ingresso no concerto das nações cultas” depende da contribuição de uma estética própria, o desafio passa a ser o de resolver a equação nacionalismo-cosmopolitismo, o que mostra bem a difícil tarefa a que se propunham os modernistas dos países periféricos: por um lado a construção de um país moderno; por outro a impossibilidade de romper com a tradição uma vez que a partir dela se dará a criação de uma arte nacional. Como afirma Almada: “Porque nunca ninguém pode viver isolado, seja uma pessoa, seja uma nação. E a maneira de não haver isolados, de não se perderem os valores individuais, é poderem ser utilizados pela sua própria nação; e a maneira de uma nação comunicar com o mundo é ter valores originais para estabelecer a troca”⁸⁵; ou Mário de Andrade: “No dia em que nós formos bem filhos da nossa terra, a humanidade se enriquecerá de mais uma expressão que me parece bem gostosa: o brasileiro. Eu sempre repito isso”.⁸⁶

Existem entretanto diferenças importantes entre os manifestos de cada um dos autores. Enquanto nos manifestos de Almada o impedimento à modernização está “dentro”, nos portugueses: “O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades”; no Brasil o impedimento está “fora”, na história que recalcou a “verdadeira” brasilidade: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil já tinha descoberto a felicidade”. Da constatação da “Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as terras”, chega-se à solução final: “Apenas brasileiros de nossa época”.

Estas diferenças ficam evidentes nas mensagens quanto ao atraso civilizacional. Portugal, país atrasado, deve movimentar-se para chegar ao nível de desenvolvimento dos países europeus. O Brasil, depois da atualização estética de *Pau-Brasil*, faz, através da Antropofagia, uma leitura crítica dos caminhos da civilização que não pretende seguir pela mesma via: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”.

A urgência de atualização, comum aos dois modernismos, presente no “Manifesto Anti-Dantas”, “Ultimatum futurista”, “Primeira descoberta de Portugal no séc. XX” e “Pau-Brasil”, afasta-se para uma posição inconciliável a partir do “Manifesto Antropófago”. Se, como projeto de futuro para o país, a Antropofagia se

⁸⁵ NEGREIROS, A. “A nova geração é contra azuis e encarnados”. In: *Textos de Intervenção*, p. 66.

⁸⁶ ANDRADE, M. de. “Modernismo e ação”. Apud SCHARTZ, J. *Vanguardas Latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos, p. 478.

funda no regresso a forças “selvagens” intocadas pelo europeu, em relação a Almada, se é possível destacar uma noção chave aglutinadora do pensamento do autor nesta fase, chegamos à defesa das características dos portugueses, perdidas ao longo dos anos, a partir sobretudo de Alcácer-Kibir. É o que o leva a voltar atrás na história, ao século XVI, século dos descobrimentos, em que se inclui a descoberta do Brasil. Oswald de Andrade, por seu lado, quer resgatar o período anterior aos descobrimentos, uma tradição intocada pela chegada dos europeus, até chegar à inversão de sinais em que o pensamento “selvagem” redirecionará a civilização.

Se é possível falar de uma coincidência dos dois autores na luta pelo desaprender, por uma volta aos instintos, em Portugal o exemplo está na história. Embora tenham o mesmo tom positivo, os dois autores divergem quanto aos diagnósticos, o que poderá explicar a inexistência de um diálogo entre os dois modernismos.

O diálogo entre o modernismo português e o modernismo brasileiro fez-se através da influência das vanguardas europeias, nas viagens a Paris ou no contato com estrangeiros vindos de Paris: Blaise Cendrars, no caso do Brasil; Robert e Sonia Delaunay no caso de Portugal. Estes contatos aconteceram entretanto em situações diferentes: o casal Delaunay escolhe Portugal como refúgio durante a guerra, não por um interesse particular no país. É aí que Almada os conhece e passa a considerar Sonia Delaunay um Mestre como faz questão de afirmar várias vezes, entre elas na novela *A Engomadeira*: “Em todos os meus trabalhos eu guardo esta página para dizer o orgulho de ter como mestre Mme Sonia Delaunay-Terk”.⁸⁷

Também Oswald de Andrade dedica a Blaise Cendrars a edição de *Pau-Brasil* publicada em Paris pela editora do amigo – a “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil” – que conhecera em Paris, em 1923, com Tarsila. Convidado para vir ao Brasil em 1924, Blaise Cendrars vai contribuir para a atualização dos modernistas com a vanguarda parisiense, ao mesmo tempo em que o país vai ser fonte de inspiração para suas obras.

Curioso é pensar que o fato de Sonia Delaunay e Blaise Cendrars serem amigos e autores conjuntos de uma importante obra de vanguarda europeia – o poema-pintura “Prose du Transsibérien”⁸⁸ – nada contribuiu para estabelecer uma ponte entre o modernismo português e o brasileiro. Razões deviam existir para impedir esse diálogo...

⁸⁷ NEGREIROS, A. “A Engomadeira”. In: *Ficções*, p. 10.

⁸⁸ Marjorie Perloff analisa o poema em *O momento futurista* p. 31-93.

4. Ficcionalizar para existir

4.1 Invenção de uma linguagem

Nós não somos do século de inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas.

Almada Negreiros
A invenção do dia claro

Histoire du Portugal par coeur, de Almada Negreiros, e *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade combinam invenção no plano da linguagem e revisitação histórica. Se os manifestos, como textos de intervenção, pretendiam de forma direta intervir na realidade, é nos textos literários que podemos ver como se concretiza, poeticamente, essa intervenção. Analisar as suas obras implica, portanto, discutir as relações entre autor, história e linguagem.

É nessa relação que fica mais claro o que dissemos sobre a especificidade das vanguardas periféricas.¹ Nestas, a invenção da linguagem não rompe com a representação. De fato, recontar a história, subvertendo sua cronologia ou em intertextualidade com outros textos, é preservar a função representacional no sentido defendido por Gumbrecht,² de encontrar nesses textos “sentidos coerentes”. Nos “poemas colagem” de Oswald, ou nos “poemas desenho” de Almada, é possível reconhecer eventos das duas histórias.

Claro que se podem ler os poemas como “seres de linguagem”, concentrando-se em seus mecanismos retóricos, suas estratégias lingüísticas. No entanto, reconhecer que apontam para uma realidade “fora” deles, parece indiscutível. Dizer que *Pau-Brasil* é escrito “por ocasião da descoberta do Brasil”, ou escrever uma história que se sabe “de cor”, é subverter anteriores modos, é instaurar uma ruptura, não só em relação aos modelos “europeus” como em relação ao costume nacional de seguir tais modelos.

Nesse sentido, Almada e Oswald estão num entre-lugar. Não são “europeus” e recusam o lugar de inferioridade em relação ao cânone ditado pela Europa. Leram as obras de vanguarda européias, mas não as adotam como modelo. Por isso Silviano

¹ Cf. 2.3 “Caráter literário das vanguardas periféricas”.

²GUMBRECHT, H. U., op. cit., p.19.

Santiago³ nos diz que na análise das obras produzidas na periferia cultural é preciso evitar a análise segundo os princípios da influência, sem reconhecer a potência inventiva das obras. Mais produtivo será perguntar porquê os dois autores sentem necessidade de reescrever a própria história e depois reconhecer o seu grau de liberdade e de subversão, a recusa ao modelo para que apontam. O que as obras de Almada e Oswald mostram é que não é o grau de ruptura que é menor, é a intenção da ruptura que é diferente.

Embora se possa considerar que existe uma diferença entre o modernismo português e o modernismo brasileiro no que toca ao cosmopolitismo do primeiro em face do nacionalismo do segundo, Almada Negreiros constitui uma exceção dentro do modernismo português por seu envolvimento na criação da pátria portuguesa do séc. XX. De fato, o modernismo português, fiel à sua condição semi-periférica, foi a coexistência de poéticas heterogêneas, em contraste com o modernismo brasileiro, mais homogêneo, onde, apesar das diferenças, predominava a preocupação com a “brasilidade”.

De uma forma geral, o modernismo desenvolve-se a partir de duas tendências: o pós-simbolismo, que aprofunda as poéticas herdadas de movimentos anteriores, e a vanguarda, que rompe, em parte, com o passado anterior. A procura de uma voz poética que comunique as novas relações entre linguagem e real vai ter soluções diferentes em Oswald e Almada, soluções que devem ser discutidas em relação aos movimentos de que faziam parte.

O modernismo português vai desenvolver-se a partir do futurismo e do pós-simbolismo. Um olhar sobre a totalidade da produção ficcional de Almada Negreiros⁴ mostra que a sua obra constitui uma exploração de formas de representação. Nas várias teorias que experimentou no campo da linguagem – simbolismo, futurismo, sensacionismo, poética da ingenuidade – é possível perceber a vontade de acompanhar questões relacionadas com o problema da nova subjetividade, desde o texto em que se dá a total ausência do eu-autoral, até aquele onde sua presença é determinante. Comum a esses textos é o seu carácter narrativo, no sentido em que o autor quer “contar uma história”. Como afirma Ellen Sapega “é possível caracterizar toda a vida de José de

³ SANTIAGO, S. “O Entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*, p. 9-26.

⁴ A produção literária de Almada dura apenas dez anos, de 1915, com *Frizos*, até 1925 quando escreve o romance *O Nome de guerra*. Segundo Ellen Sapega: “a obra escrita de Almada precede e, daí, serve como uma espécie de pré-texto dos seus já famosos quadros e murais, a maior parte deles produzida depois de 1925”.

Almada Negreiros como vivida sob o signo de uma vontade incansável de renovar o discurso artístico do seu país”.⁵ Ou, como se pode ler na introdução ao volume de poemas: “A personalidade de Almada concentra a Vanguarda como intérprete e como autor”⁶ por sua faceta de “provocateur” e pesquisador permanente. Basta dizer que sua última obra se chamou ‘Começar’”.⁷ Esta permanente procura impede que se possa falar de *uma* poética com relação à obra de Almada. Sem ser um futurista *tout court*, o estilo coloquial que mantém em todos os gêneros aproxima-o mais da estética futurista, afastando-o por sua vez duma escrita pós-simbolista muitas vezes hermética ou solipsista. Mesmo nos textos mais experimentais, Almada mantém uma escrita limpa, depurada, direta, o que é pouco comum na literatura portuguesa.⁸

Para o crítico Eduardo Lourenço existem diferenças de “peso ontológico” entre a poesia praticada pelos poetas de *Orpheu*. Na poesia de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro:

É o poema mesmo que cria a realidade que nós tocamos depois de o ter lido. Não é descrição, nem comentário, nem alusão, nem símbolo nem mesmo sugestão. É imediatamente a respiração e expiração poética do mundo. [...] A poesia não vem *depois* do mundo, imagem tranqüila, desesperada ou sublime desse mundo. O mundo que há é esse que o poema faz existir ou inexistir.⁹

Trata-se de uma concepção fãustica da literatura, da descrença na possibilidade de a linguagem expressar a relação entre sujeito e mundo: “A linguagem já não serve ao sujeito. O sujeito que tinha construído a Europa e o Ocidente morreu. A linguagem não funciona. O sujeito é uma catacrese.”¹⁰ Na poesia de Pessoa e Sá-Carneiro, não se tratava de inventar uma linguagem mais adequada ao mundo moderno, mas de o mundo existente ser o existente inventado “na” e “pela” linguagem.¹¹

⁵ SAPEGA, E., *Ficções modernistas, um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros, 1915-1925*, p. 11.

⁶ MARTINS, F. C., GASPAR, L. M., PINTO DOS SANTOS, M. “O comum de toda a arte”. In: NEGREIROS, A., *Poemas*, p. 288.

⁷ Id. *Ibid.*, p. 288.

⁸ O escritor Cardoso Pires considerava Almada “o grande renovador da prosa portuguesa”: “O Almada Negreiros é um dos escritores mais importantes da literatura portuguesa [...]. Revolucionou a forma de escrever. [...] Como criador ligado aos jornais, Almada fixou-se numa sintaxe citadina, num coloquial urbano, solto e humorado”.

⁹ LOURENÇO, E. “Presença ou a contra-revolução do modernismo português?”. In: *Tempo e poesia*, p. 166.

¹⁰ EIRAS, P., Antecedentes da revista *Orpheu*, apontamentos em sala de aula. Catacrese é uma figura de linguagem que designa metaforicamente algo que não posso designar literalmente. Ex: “os pés da mesa”. Segundo o dicionário Houaiss: “metáfora já absorvida no uso comum da língua”.

¹¹ Sobre a poesia de Sá-Carneiro, diz Jorge de Sena: “[o poeta] levou a linguagem do post-simbolismo ao ponto de não significar”. In: NEGREIROS, A., *Poesia*, p. 11.

Não parece que esta descrença nos “poderes” da linguagem se aplique a Almada. Em relação à sua poesia, seria mais correto falar não de “invenção” de um mundo, mas de novas formas de o dizer. Para um autor para quem “o mundo é essencialmente o que se vê”,¹² a poesia é uma forma de dar a ver. É preciso, no entanto, não confundir “ver” com “reproduzir”: “O maior estorvo para a representação da realidade é a presença da própria realidade” dizia Almada.¹³ Almada não participa, portanto, da sensação de “irrealidade” decorrente da impossibilidade de representar, também para ele “a poesia está nos fatos”, embora a afirmação tenha um sentido diferente do que tem para Oswald de Andrade. Almada tem de inventar um país através da linguagem, Oswald tem de inventar uma linguagem adequada ao novo país. Trata-se da diferença entre os dois modernismos apontada por Adolfo Casais Monteiro¹⁴ quanto aos momentos culturais de cada um dos países. A ponte que os liga com o mundo não runda só a adequação, ela runda a sua

Mudando o foco para o modernismo brasileiro, Oswald de Andrade, quando se refere à Antropofagia, fala da inadequação da linguagem para exprimi-la:

Nós nos utilizamos, atualmente, de um idioma gasto, decrépito, pobre de onomatopéia, idioma deturpado pelo vaivém do tempo, afastado de uma íntima e natural comunhão cósmica entre os elementos expressivos e o significado real do que interpretam.

A expressão, assim, não é bem a fotografia do nosso pensamento; é, quando muito, a tinta de tela impressionista, em que tentamos reproduzir as nossas emoções.¹⁷

Tentativa de adequação. É nesse sentido que podemos dizer que o modernismo brasileiro, se desenvolve principalmente a partir do futurismo, não pela ruptura com a tradição, mas pela relação que se estabelece entre linguagem e modernização ou entre linguagem e adaptação à nova realidade. Como disse Mário de Andrade: “o espírito modernista reconheceu que, se vivíamos já nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade”.¹⁸ Segundo Haroldo de Campos, Oswald recorreu às formas primitivas elementares – constitutivas da cultura brasileira, como lembra Antonio Candido – para criar a nova língua brasileira, adequada à sociedade em formação. Isto significava, mais que libertar a língua do português lusitano, buscar uma nova linguagem que reabilitasse o falar brasileiro cotidiano essencial como forma de legitimação da autonomia cultural, política e social do Brasil:

A deformação do idioma, a tentativa de sistematizar a fala brasileira numa língua própria, o desejo de tornar válida a dicção nacional, decorrem também de motivos políticos e sociais e não apenas de razões estéticas ou de mera doutrina literária.¹⁹

Trata-se de inventar uma literatura “própria”, em um país em vias de desenvolvimento, empenhado em compensar um longo histórico de submissões históricas, políticas e estéticas. Como nota João Alexandre Barbosa, a falência de uma concepção mimética da literatura pelos modernistas de 22 caminha no sentido de substituição dos modos dessa representação por signos adequados à nova realidade:

Somente a partir da eclosão da Semana de Arte Moderna de 1922 é que a própria articulação entre significados e significantes problematizadores dos códigos

¹⁷ ANDRADE, O. “Nova escola literária”. In: *Dentes de dragão*, p. 43.

¹⁸ ANDRADE, M. de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*, p. 244.

¹⁹ SILVA BRITO, M., op. cit., p. 140.

culturais anteriores vai sendo repensada pela pesquisa em torno de uma linguagem adequada para a *mimesis* das novas experiências sociais e culturais”.²⁰

A nova realidade pede uma nova linguagem capaz de expressá-la. O que muda são os termos dessa representação. Estamos longe, portanto, do sentimento trágico da linguagem, da sua impossibilidade em expressar o real, trata-se antes de mudar as bases em que assenta essa representação. No caso de Oswald de Andrade, a transformação é radical, por afetar a linguagem, na “raiz”:

[...] entre a linguagem escrita com pruridos de escorreição pelos convivas do festim literário ou a linguagem desleixadamente falada pelo povo mormente em São Paulo onde acudiam as correntes migratórias com as suas deformações orais peculiares, rasgava-se um abismo aparentemente intransponível. A poesia “pau-brasil” de Oswald de Andrade representou, como é fácil de imaginar, uma guinada de 180° neste *status quo*, onde – a expressão é do próprio Oswald – “os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação”. Repôs tudo em matéria de poesia e, sendo radical na linguagem, foi encontrar, na ponta de sua perfuratriz dos estratos sedimentados da convenção, a inquietação do homem brasileiro novo, que se forjava falando uma língua sacudida pela “contribuição milionária de todos os erros” [...].²¹

A poesia de Oswald de Andrade “contida, reduzida ao essencial do processo dos signos”, constituiu uma “revolução” que pressupõe uma intelectualização do fazer poético.

A diferença entre as duas poesias está em que, enquanto a poesia de Almada problematiza a subjetividade, isto é, procura soluções, na linguagem, capazes de responder aos problemas colocados pela nova concepção de sujeito, a poesia de Oswald, embora constitua uma inovação no uso da linguagem, não se coloca essa questão.

²⁰ BARBOSA, J. A. “Linguagem e realidade no modernismo de 22”. In: *A metáfora crítica*, p. 85.

²¹ CAMPOS, H. de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, O. de. *Pau-Brasil*, p. 8.

4.2 Histoire du Portugal par coeur ou Portugal “de coração”

Alegria é saber muito bem para onde se vai, é ter a certeza de que o caminho é bom, que a direcção é única.

Direcção única

No texto em comemoração aos cinquenta anos de *Orpheu*, escreve Almada: “Literatura dizia-se em geral de texto escrito ou dicção impecável gramatical e sintacticamente composto, e simulando contexto, mas sem propriedade de mover cordéis quotidianos”.²² Quem pensava que tinha chegado ao fim a sua fase de provocador, enganou-se. A arte deve “mover o quotidiano”, continua a defender Almada, a arte deve interferir na vida, porque futurismo não é uma “maneira de vestir” mas uma “maneira de ser”. É de acordo com a concepção moderna da literatura, distante e deformadora da realidade, criação no campo da linguagem, que Almada vai contar a “sua” história de Portugal.

*Histoire du Portugal par coeur*²³ é o primeiro texto da chamada “poética da ingenuidade”, fase literária de Almada que inclui poemas, contos, peças de teatro e ensaios.²⁴ O aparecimento dos chamados textos “ingênuos”, depois dos textos de intervenção e textos “experimentais”, parece estar ligado a uma outra forma de interesse pela coletividade, relacionada com uma mudança do autor quanto ao nível de exigência requerida pelos textos anteriores.²⁵ A ingenuidade é a defesa desse olhar de que somos capazes quando nos despimos da aprendizagem. Nas descrições, fatos e lendas misturam-se, numa atitude de afastamento da representação mimética da realidade. Temos assim neste poema a presença da história e a sua “deformação”. “O poeta não

²² NEGREIROS, A. “Orpheu”. In: *Textos de Intervenção*, p. 193.

²³ Escrito em Paris em 1919, é um poema que tem várias versões. Foi publicado pela 1ª vez em 1920, no jornal manuscrito “A Parva”. A versão que aqui comentamos foi publicada na revista *Contemporânea* em 1922. A nossa análise contou, para o seu desenvolvimento, com textos de José Augusto-França, Celina Silva, Ellen Sapega e Fernando Guimarães.

²⁴ Ellen Sapega, em *Ficções modernistas, um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros*, apresenta um estudo sobre os vários gêneros experimentados pelo autor. Passada a fase ficcional, Almada vai escrever somente textos jornalísticos e ensaios.

²⁵ Em *K4 O Quadrado azul*, uma de suas novelas experimentais, Almada aconselhava que fosse lida “pelo menos duas vezes prós muito inteligentes e daqui para baixo é sempre a dobrar”.

vive a realidade”. É neste sentido que se pode considerar essa poética utópica e, também, didática.

Como avisa na página de abertura, não vai seguir a ordem dos acontecimentos, mas a dos eventos e figuras que sabe de cor: “par coeur, c’est-à-dire – c’est le coeur qui s’en souvient!”. Esta escolha é reafirmada na dedicatória ao irmão António, datada ficcionalmente no “Mosteiro de Santa Maria da Vitória, 1920”, mandado construir em memória da Batalha de Aljubarrota.²⁶ Ao introduzir o poema com a vitória dos portugueses sobre os espanhóis, Almada cria um ambiente pró-Portugal, capaz de mobilizar estratégias de adesão diferentes daquelas usadas nos manifestos, agonísticos por definição. Em *Histoire du Portugal par coeur*, o combate cessa. Não porque se tenha desistido de lutar pela construção da nação moderna, mas porque a tática mudou. É pela recordação – trazer de novo ao coração – e rememoração – lembrar de novo²⁷ – dos dados positivos da história, que se podem mudar os rumos de Portugal no presente. Esta positividade é reforçada pela defesa da raça portuguesa – “Está em francês, porque foi assim que ensinei aos estrangeiros a Raça onde nasci” – diferente da que faz do *Manifesto da Exposição de Amadeu de Souza-Cardoso*. Enquanto aí se sublinha a “perda” dessas características – que começou com a derrota de Alcácer Kibir e não se retomou desde então – a ênfase é agora dada ao que distingue a raça portuguesa das outras raças.

Na primeira seqüência do poema, Portugal é descrito como um país com Sol, Mar, Rios, Cavalos, mulheres belas e casamentos felizes, onde aos domingos se fazem piqueniques sobre a erva, descrição paradisíaca e atemporal, em que os elementos, supervalorizados, contribuem para fazer de Portugal um país “único”. Apresentado como país europeu, contrariamente aos textos de intervenção que reivindicavam essa condição, Portugal é Europa, o último coração da Europa frente ao mar: “Le Portugal est le dernier coeur Européen avant la Mer”. O texto foca em seguida três momentos-chave da história de Portugal: formação como reino, descobrimentos e preparação para a batalha de Alcácer Kibir. O primeiro rei português, D. Afonso Henriques, é o rei gigante que contou com a providência divina para vencer a batalha contra os mouros,

²⁶ Travada em 1384, assegurou a independência dos portugueses e legitimou a coroação de D. João I, Mestre de Avis, primeiro rei da segunda dinastia. Foi durante o seu reinado que se deu grande impulso ao projeto das descobertas.

²⁷ SILVA, C., “Mnémon: (Re)efabulando uma pátria querida. Leitura – relance sobre *Histoire du Portugal par coeur*”. In: *Colóquio – Letras*, n.º. 120, p.66.

milagre gravado para sempre na bandeira portuguesa.²⁸ Defini-lo como gigante enfatiza a ousadia do projeto de independência, de alcance improvável dada a pequena dimensão do seu condado e submissão ao rei de Leão e Castela. O texto em prosa que se segue marca a passagem da Idade Média para o período dos descobrimentos, destacando o papel do Infante D. Henrique, grande impulsionador das descobertas portuguesas: “Il choisit um endroit dans le midi du Portugal, tout contre la Mer – pour déchiffrer la Mer! C’est là l’endroit du Portugal le plus éloigné de Paris! / Et tout ceci se passait dans un temps ou la Mer avait de terribles serpents dans la tête des marins”.²⁹ A conclusão reafirma o papel precursor dos portugueses que mudou para sempre a Europa: “Depuis ce jour, l’Europe commença à devenir bien plus grande que sur la carte”³⁰.

O poema acaba “em suspenso”, sem referir a batalha – derrota dos portugueses ou desaparecimento de D. Sebastião – mas só a espera pela grande Vitória, que não chegou ainda, mas pela qual esperam todos os portugueses:

Um jour, Dom Sebastião, notre Roi le plus jeune, notre plus beau Roi, rassembla toute la jeunesse Portugaise pour accomplir la grande Victoire.
 Mais Dieu garda cette Victoire, en attendant... en attendant demain ... en attendant toujours demain...
 ...Nous attendant, nous autres, les Portugais d’aujourd’hui!³¹

Este final pode ser entendido como uma espécie de “esperando Godot”, de Beckett, ou, ao contrário, como um convite à ação. Nesse caso, retomar o gesto de D. Sebastião é incitar os portugueses à união em torno de um mesmo ideal que levará à grande vitória.

As referências intertextuais existentes em *Histoire du Portugal par Coeur* são sutis e dificilmente as podemos considerar paródias. A referência mais forte a um outro texto é sem dúvida, como propõe Celina Silva, aquela em que Almada convoca hipertextualmente o poema “Colombe” de Apollinaire. Quanto às outras sugestões da autora – ecos de Camões épico no episódio em que Vasco da Gama conta a história de Portugal ao rei de Melinde, ou uma presença de Cesário Verde pela poetização do

²⁸ O texto refere-se à batalha de Ourique (1139), em que D. Afonso Henriques enfrentou e venceu cinco reis mouros, vitória decisiva para a expansão do território português. “Na tradição mais corrente e popular, as quinas integrantes do brasão de armas de Portugal representam as cinco chagas de Cristo escolhidas por D. Afonso I em memória do milagre de Ourique”. In: SOUSA, Manuel de., *Reis e rainhas de Portugal*, p. 23.

²⁹ NEGREIROS, A. “Histoire du Portugal par coeur”. In: *Poemas*, p. 80.

³⁰ Id. *Ibid.*, p. 80.

³¹ Id., *Ibid.*, p.81.

cotidiano – se podem ter sentido não são por outro lado presenças óbvias.³² Essa ausência do recurso à paródia de forma explícita, em um texto que conta a História de Portugal, reforça, a nosso ver, a subjetividade do texto.

No entanto essa subjetividade de que o sinal mais evidente é a presença do “eu” na justificativa do título e ao longo do poema, não impede a presença de um “nós” – “Nous avons notre Soleil National Portugais...”, “Notre premiere Roi fut um géant”, “On dit...”, “Sur terre aussi, nous avons été grands” – coerente com o olhar individual e coletivo que se procura. Como diz Almada no poema *A Invenção do Dia claro*: “Quando digo Eu não me refiro apenas a mim, mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa”.³³

Como já se disse, Almada não sentiu junto aos artistas que encontrou em Paris a sintonia que esperava:³⁴

Em Paris procurei os artistas avançados. Fiquei amigo de vários. Mas, e aqui é que bate o ponto, essa convivência com os artistas avançados de Paris, foram apenas amizades pessoais. Não apareceu nunca o motivo que juntasse no mesmo ideal a minha arte e a de cada um deles; nunca pôde juntar-nos aos avançados no mesmo o Ideal. Porquê? Porque o nosso ideal não era o mesmo. A arte não vive sem a pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro.³⁵

A experiência de viver em Paris acontece depois de desfeito *Orpheu*, o que deve ter influenciado a sua percepção da cidade:

De começo havia mais entusiasmo do que sentido, mas era o que bastava. Com efeito, o grupo tomava dia a dia proporções luminosas com revistas literárias, espetáculos, exposições e criou, enfim, uma certa homogeneidade quando nos faltaram quase de repente os três amigos de que eu lhe falei. Sobretudo, os dois pintores os quais conheci intimamente fizeram-me muita falta. Talvez mais a mim do que ao grupo. Eu contava sobretudo com eles. Foi nesse tempo que embarquei para a França.³⁶

E acrescenta quando se refere à *Histoire du Portugal par coeur*: “escrevi nesses dias a minha muito querida ‘Histoire du Portugal par coeur’”. Foi então que vi que a

³² SILVA, C., *Mnémon: (Re)efabulando uma pátria querida. Leitura relance sobre Histoire du Portugal par coeur*, p. 65-78. In: *Colóquio – Letras*, n.º. 120. A passagem do poema a que se refere a autora é: “Le Dimanche on cherche une Marie pour se marier”.

³³ NEGREIROS, A. “A Invenção do dia claro”. In: *Poesia*, p. 183.

³⁴ Cf. Cap.II.

³⁵ NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Textos de Intervenção*, p. 61.

³⁶ Id., *Ibid.*, p. 60. Almada refere-se à morte de três dos companheiros de *Orpheu*: “o nosso grupo inicial está reduzido a quatro: um escritor, Fernando Pessoa; um músico, Ruy Coelho; um pintor, Eduardo Viana, e eu. Morreram, um poeta Mário de Sá-Carneiro, e dois pintores: Guilherme de Santa Rita e Amadeu de Souza-Cardoso”.

Arte tinha uma política, uma pátria e que o seu sentido universal existia intimamente ligado a cada país da terra”.³⁷ A experiência de viver pela primeira vez no estrangeiro faz Almada perceber a relação entre política e arte, e que o seu sentido universal se concretiza na arte de cada país: “As regras do pensamento universal só as pode encontrar cada um isoladamente”.³⁸ Embora em Paris tivesse encontrado artistas “avançados”, não encontrou neles o mesmo ideal: traduzir o princípio universal da arte em uma arte nacional. Esta descoberta tem a ver com o seu projeto-desejo, que nunca abandonou, de construção da pátria portuguesa do séc. XX, embora a forma como agora se vá manifestar indique uma mudança relativamente à postura modernizadora e europeizante dos manifestos. Afirmar que o sentido universal da arte se manifesta de forma diferente em cada país liberta o artista de modelos estrangeiros, desfaz o saldo negativo que existia nessa comparação, ao mesmo tempo que o compromete com a construção de uma pátria e uma arte originais.

Mas, se estava deslocado em França, qual a razão para ter escrito o poema em francês?³⁹ Devemos aceitar simplesmente a explicação do próprio Almada?: “Está em francês, porque foi assim que ensinei aos estrangeiros a Raça onde nasci”.⁴⁰ É compreensível que a distância de Portugal lhe tenha dado vontade de rever o país através de uma visão pessoal da sua história. Mas é estranho que a tenha escrito em francês. Se o poema foi publicado pela primeira vez em Portugal, a que estrangeiros Almada o teria mostrado? Estaria Almada referindo-se aos próprios portugueses? Estariam estes transformados em estrangeiros em sua própria terra por seu desligamento das questões do mundo presente? Almada acrescenta: “E se houver entre Portugueses quem não tenha uma iniciação literária, tanto melhor, para poder julgar o que eu quis escrever por Nós todos”.⁴¹ Só os portugueses sem iniciação literária, sem idéias pré-concebidas sobre Portugal, vão poder abrir-se ao poder evocador do seu texto. Curiosa situação a desta “história”: escrita para estrangeiros que não a leram, numa língua que a maioria dos portugueses não pode ler.⁴² Será que estamos diante duma história para não ser lida? Em certo sentido, sim, já que o intuito do poema não é dar a conhecer os fatos

³⁷ Id., *Ibid.*, p. 61.

³⁸ Id., *Ibid.*, p. 60.

³⁹ Almada escreveu outros poemas em francês, entre eles: *Celle Qui n’a jamais Fait l’Americain*, *Mon Oreiller*, *La lettre*.

⁴⁰ NEGREIROS, A. “Histoire du Portugal par coeur”. In: *Poemas*, p. 72.

⁴¹ Id., *Ibid.*, p. 72.

⁴² A provocação parece evidente, já que o poema poderia sempre ser traduzido.

históricos que os portugueses sabem “de cor”, mas fazer com que, pela rememoração e recordação deles, saiam do período de apatia em que se encontravam.

Mas a opção pela língua francesa pode ter ainda outra explicação. O poeta, no manejo de uma língua que não domina, é obrigado a escrevê-la em termos “outros”. Caetano Veloso, parodiando a frase de Pessoa: “A minha pátria é a língua portuguesa”, diz: “Minha pátria é minha língua”. A ênfase na possessividade não define “a” língua, o que sugere que a pátria se abre para o infinito das “falas”, podendo ser cantada em qualquer língua. Os leitores, por sua vez, ao lerem um poema sobre a história de Portugal em uma língua estrangeira, têm uma sensação de estranhamento, o que é válido para acionar uma leitura crítica. Por trás desta história contada em termos simples, quase infantis, esconde-se uma atitude transgressora. O retorno à inocência, a uma história contada pela voz do coração, atemporal e mítica, pretende na verdade questionar a relação dos portugueses com a memória dessa história. Não há intenção de descrever, mas de provocar e, nessa provocação, acionar leituras que transgridam a história oficialmente contada.

Temos assim duas posturas aparentemente contraditórias: em primeiro lugar, defender que a arte tem uma política, uma pátria; em seguida, escrever o poema em uma língua estrangeira, o que impedia que fosse lido pela maior parte dos portugueses. Acontece que “todos”, para Almada, significa aqueles portugueses que fazem parte da elite, uma elite de “valores” em que se incluía *Orpheu* :

A razão de *Orpheu* era profundamente aristocrática, não no seu efêmero sentido de sangue, mas na sua verdadeira essência de valores.

Orpheu era uma consequência fatal de determinados portugueses, desligando-se dos outros portugueses, porém ligados entre si pela mesma fé na *élite* de Portugal. As suas personalidades vinham já esclarecidas o bastante para uma dignidade comum, por isso mesmo éramos portugueses sem sermos nacionalistas, nem regionalistas, nem indigenistas. Queríamos apenas o mais difícil dos títulos portugueses: sermos portugueses simplesmente!⁴³

Levando em conta a definição, não parece contraditório que Almada considere *Mensagem e Histoire du Portugal par coeur* “documentos portugueses, sem nacionalismos”:

⁴³ NEGREIROS, A. “Um aniversário. Orpheu”. In: *Ensaio*, p. 60.

A *Histoire du Portugal par Coeur*, de José de Almada Negreiros e a *Mensagem* de Fernando Pessoa, duas produções portuguesas que tiveram a aceitação de todos, são dois documentos portugueses, sem nacionalismos, sem regionalismos, sem indigenismos. [...] São documentos portugueses, disse, mas portugueses de Portugal, do único Portugal comum a todos os portugueses. *Mas há já muito tempo que deixou de haver portugueses em Portugal. Foi então que começou o português à antiga portuguesa, que é mais moderno que o português, e é o resultado de estarem interrompidos os portugueses.*⁴⁴ (Grifo nosso)

Os portugueses “estão interrompidos”, afirma Almada. Essa interrupção começou com a reação à derrota em Alcácer Kibir.⁴⁵ Não pela derrota em si, ao contrário do que pensam os sebastianistas, mas pela perda do gesto de união em torno dum projeto coletivo:

Porque os nossos portuguesíssimos sebastianistas confundem tremendamente o que D. Sebastião disse aos portugueses reunidos em Alcácer-Kibir. D. Sebastião não disse tal: Esperem por mim que eu hei-de voltar um dia. O que El-Rei nos disse a todos nós e para que nós o ouvíssemos de uma só vez foi:
Rapazes, façam como eu! Eu sou o Rei, eu dou o exemplo: dou a vida pela nossa pátria!⁴⁶

Por isso “há já muito tempo que deixou de haver portugueses”. Os portugueses “à antiga portuguesa” – os portugueses que querem que exista Portugal com a mesma intensidade e coragem de D. Sebastião – voltaram para tentar compensar essa falta. De que falam os poemas *Mensagem* e *Histoire du Portugal par coeur*, ambos escritos por dois poetas de *Orpheu?* Dos heróis da história de Portugal. E como acabam? Com o “desaparecimento” de D. Sebastião. Existe, entretanto, uma diferença fundamental entre os dois: enquanto *Histoire du Portugal par coeur* acaba em suspenso, *Mensagem* termina em tom de desilusão:

Nevoeiro

Nem Rei nem lei, nem paz nem guerra,
Define com perfil e ser
Este fulgor baço da terra
Que é Portugal a entristecer –
Brilho sem luz e sem arder,
Como o que o fogo-fátuo encerra.

Ninguém sabe que coisa quere.

⁴⁴ Id., *Ibid.*, p. 61.

⁴⁵ Cf. capítulo “Futurismo como desejo de futuro”.

⁴⁶ NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Textos de Intervenção*, p. 54.

Ninguém conhece que alma tem,
 Nem o que é mal nem o que é bem.
 (Que ânsia distante perto chora?)
 Tudo é incerto e derradeiro.
 Tudo é disperso, nada é inteiro.
 Ó Portugal, hoje és nevoeiro.

É a Hora!
 Valete, Frates!⁴⁷

Concordamos com Cleonice Berardinelli quando afirma que o verso entre parêntesis, bem como o último “É Hora”, amenizam o tom de desilusão. De qualquer forma existe uma continuidade no que toca ao mito de D. Sebastião, ao desejar a sua volta ou de uma figura que o substitua. Como explica Cleonice:

[...] desde o título ‘Nevoeiro’, até à palavra final, que o repete, instala-se a esperança, pois que o nevoeiro é ‘o prelúdio da manifestação’, a véspera da revelação (v. Dictionaire des Symboles, verbete *brouillard*). Rasgado o nevoeiro, surgirá o rei do Quinto Império, El-Rei D. Sebastião.⁴⁸

A força e originalidade do poema *Histoire par coeur* é justamente não esperar pela volta do rei desaparecido, e ao mesmo tempo lutar para resgatar esse exemplo, de reunir a coletividade em torno de um projeto. *Elite* tem, portanto, um sentido de superioridade, não de sangue, mas de “vontade”, vontade de que existam portugueses que acreditem em Portugal:

Ora o que queriam os colaboradores de *Orpheu* era que houvesse Portugal e também portugueses. Portugueses sobretudo, visto que Portugal já há.
 [...] É mesmo este o único caminho para ir à conquista da elite portuguesa. A *élite* é coisa séria, é até a mais séria de todas onde haja um povo.
 [...] São as possibilidades individuais portuguesas o que falta sobretudo em Portugal.⁴⁹

Orpheu luta pelo aparecimento “das possibilidades individuais portuguesas”,⁵⁰ porque “as possibilidades comuns portuguesas já cá estão, já são comuns”,⁵¹ embora o “resultado” à vista seja estarem os portugueses interrompidos. Daí a necessidade de heróis – “aquele que se ultrapassa, que vale além das possibilidades comuns”⁵², – o que nunca se pode conciliar com a defesa de uma arte nacionalista. Ser nacionalista é igualar

⁴⁷ PESSOA, F. “Mensagem”. In: *Obra Completa*, p. 89.

⁴⁸ BERARDINELLI, C. “Mensagem”. *Revista Letras*. U.F.C Fort, pp. 11/12.

⁴⁹ NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Ensaio* p. 61.

⁵⁰ Id., *Ibid.*, p. 61.

⁵¹ Id., *Ibid.*, p. 61.

⁵² NEGREIROS, A. “Um aniversário Orpheu”. In: *Textos de Intervenção*, p. 61.

todos os portugueses, e Almada já se tinha declarado contra o sentimento de igualdade no *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*: “É preciso violentar todo o sentimento de igualdade que sob o aspecto de justiça ideal tem paralisado tantas vontades e tantos gênios, e que aparentando salvaguardar a liberdade, é a maior das injustiças e a pior das tiranias”.⁵³

No entanto, para Almada, coletividade e individualidade são noções que não se contrapõem, se completam-se: “O indivíduo, a família e a colectividade, não são três caminhos diferentes, são um único sentido, a direcção única. [...] Isolar o que seja do próprio conjunto a que pertence tudo é fazer disso mesmo uma direcção proibida”.⁵⁴ Arte nacional é *Orpheu*, é *Mensagem* e *Histoire du Portugal par Coeur*, arte nacional mas parte de uma cultura, a européia, enquanto arte nacionalista é estritamente portuguesa, fechada em si mesma, e impede o diálogo com outras culturas. Quando relembra a aventura de *Orpheu*⁵⁵, incluindo a participação brasileira, Almada comenta: “E vai ser difícil entender o Portugal europeu. Bem mais difícil do que o brasileiro entender o americano. Enfim, foram as duas características mais importantes de *Orpheu*: portuguesa e européia”.⁵⁶ Bem mais difícil porque o descompasso de Portugal em relação à Europa era bem maior do que o do Brasil em relação à América.

“Dois documentos sem nacionalismos”, diz Almada, exatamente a razão para que *Mensagem*, em seu nacionalismo “simbólico”, mais sugestivo que afirmativo, não ganhasse o primeiro prêmio do concurso a que concorreu.⁵⁷ A “descoberta” que Almada faz em Paris, de que a arte não vive sem a pátria do artista, não contradiz a defesa por uma arte nacional, porque ser nacional não é lutar por particularidades que excluem, mas por singularidades que coexistam: “Para fazer uma Europa, é necessário uma Alemanha, um Portugal, uma França, uma Espanha, uma Inglaterra, uma Suíça, uma Itália e o resto”.⁵⁸

⁵³ NEGREIROS, A. “Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do séc. XX”. In: *Textos de Intervenção*, p.42.

⁵⁴ NEGREIROS, A. “Direcção única”. In: *Ensaio*, p. 43.

⁵⁵ NEGREIROS, A. “Um aniversário, Orpheu”. In: *Ensaio*, p. 59-63.

⁵⁶ Id., *Ibid.*, p. 63.

⁵⁷ *Mensagem* concorreu a um concurso promovido pelo Secretariado Nacional de Informação que devia premiar um livro de versos que valorizasse Portugal. O pretexto para não premiar o livro foi o número de páginas (*Mensagem* tinha 55 enquanto o mínimo exigido era de 100), embora se saiba que o júri não o considerou de acordo com a ideologia do Estado Novo. O primeiro prêmio foi concedido a Vasco Reis, missionário franciscano, pelo poema *Romaria*, enquanto *Mensagem* ganhou um prêmio de “segunda categoria”.

⁵⁸ NEGREIROS, A. “Direcção única”. In: *Ensaio*, p. 49.

Almada, ao pensar a relação individualidade – coletividade vai além do problema concreto de Portugal ou da sua inserção na Europa, como se deduz pela fórmula “As cinco Unidades de Portugal”: Unidade individual portuguesa, unidade colectiva portuguesa, unidade peninsular ibérica, unidade européia, unidade universal.⁵⁹ Estas idéias são desenvolvidas nos ensaios “Direcção única” e “Prometeu, ensaio espiritual da Europa”. Direcção única, “fábula das fábulas da criação do homem” como o define Eduardo Lourenço, fala do primeiro homem e da primeira mulher, Adão e Eva, símbolo da unidade na diferença “semelhantes um ao outro, mas de caracteres opostos, antagónicos; de naturezas independentíssimas cada um deles [...]”.⁶⁰ A expulsão do paraíso simboliza o fracasso da primeira colaboração humana, e a própria tragédia humana, já que até hoje: “A humanidade não compreende isto de que cada um seja como é, a não ser o próprio que assim pensa, mas este quer por força que todos sejam iguais a ele”.⁶¹

Refletir sobre esta alegoria do “primeiro fracasso humano” no momento em que o mundo atravessa momentos difíceis, tem o objetivo de clarear caminhos, de fazer entender que indivíduo e coletividade não se excluem, apesar de alguns “sábios”, como lhes chama Almada, afirmarem que o individualismo está morto e se entrou na fase coletivista⁶² : “Nem o individualismo morreu nem o colectivismo ganhou. Nem o individualismo pode morrer nunca nem o colectivismo pode jamais sair vencedor pelo esmagamento do indivíduo”.⁶³

O ensaio *Prometeu, ensaio espiritual sobre a Europa* trata da mesma questão só que a partir do ponto de vista do europeu. Almada escreve o ensaio movido pelo resultado do inquérito feito por vários jornais europeus às vésperas da 2ª. Grande guerra. À pergunta: “qual é o assunto e o seu herói que mais tem interessado até hoje ao público europeu?”, a resposta foi, Prometeu. A unanimidade da resposta, o fato de expressar uma “vontade” especificamente européia, leva Almada a pesquisar esse mito.

Prometeu rouba aos deuses os seus segredos para criar homens à sua imagem e semelhança mas, descoberto, não consegue que o seu sonho se cumpra. Este mito serve a Almada como exemplo para mostrar que o conhecimento (os segredos), isolado (roubado), não serve aos homens. Além de Prometeu, outra figura espiritual marcante

⁵⁹ NEGREIROS, A. “As cinco unidades de Portugal”. In: *Ensaio*, p. 69.

⁶⁰ NEGREIROS, A. “Direcção Única”. In: *Ensaio*, p. 36.

⁶¹ Id., *Ibid.*, p. 36.

⁶² O ensaio foi escrito entre 1931 e 1932, depois da 1ª grande guerra e alguns anos antes da segunda. O período coincide também com o Estado Novo, em Portugal.

⁶³ Id., *Ibid.*, p. 42.

para a Europa é Jesus Cristo. Enquanto para os gregos não havia uma distinção precisa entre humano e religioso, “Jesus Cristo faz a reconciliação da humanidade com o Único Deus de todos, contra os incertos deuses da mitologia, mesclas confusas de semideuses e heróis”.⁶⁴ Embora sejam ambos fundamentais para a formação cultural da Europa, enquanto Jesus Cristo veio da Ásia, Prometeu é puramente Europeu, “pioneiro de toda a originalidade privativa da Europa, sem nenhuma espécie de antecedência oriental”.⁶⁵ Como personagem da tragédia grega que tem como maior manifestação a tragédia, “Prometeu revela-nos o mais trágico e complicado do assunto humano – que não basta a cada qual possuir os segredos dos deuses, é necessário que os seus semelhantes fiquem também possuidores desses mesmos segredos!”⁶⁶ Por essa razão, o seu sonho será eterno:

Prometeu está no segredo do Universo pelo conhecimento. Este segredo é que é trágico em si. Não uma tragédia que se desfeche fatalmente para sempre sem solução, mas sim a eterna tragédia do Homem a conquistar o Mundo, a trágica acção desta conquista heróica! Não é o fatalismo dos árabes e dos orientais no qual o Destino estava escrito para os que vieram a este mundo, mas sim a fatalidade europeia, nascida com Prometeu, dinâmica, heróica, conquistadora, dominante, universal e pessoal a um tempo; a fatalidade de acompanhar o próprio sonho leal e heroicamente até ao fim da eternidade, ou seja, a fé.⁶⁷

Depois de definir os europeus “essencialmente gente de fé. Fé no humano, fé no divino, fé no conhecimento, fé na fé!” Almada define a espiritualidade da Europa como resultado de uma coesão construída pela diversidade:

A coesão espiritual da Europa resulta da genialidade dos seus díspares. Atraídas todas as raças do mundo pela supremacia da Europa era inevitável que aqui se tivesse formado uma maior diversidade de pessoas do que em qualquer outro continente. A diversidade de raças de sangue e de civilização, e sobretudo a longa fixação desta diversidade, permite à Europa uma infinidade tal de caracteres humanos fixos e distintíssimos uns dos outros, mesmo observados dentro de uma mesma nacionalidade, que isto representa nem mais nem menos do que a maior fortuna espiritual da Europa e com a qual nenhum outro continente pode competir.⁶⁸

Interessar-se pelas “coisas” portuguesas nunca o faz perder de vista a necessidade de inserção na realidade cultural maior que constitui a Europa. Por isso defende o europeísmo de *Orpheu* e o americanismo do brasileiro: “[...] o que para o português

⁶⁴ NEGREIROS, A. “Prometeu, ensaio espiritual sobre a Europa”. In: *Ensaaios*, p. 90.

⁶⁵ Id., *Ibid.*, p. 91.

⁶⁶ Id., *Ibid.*, p. 92.

⁶⁷ Id., *Ibid.*, p. 94-95.

⁶⁸ Id., *Ibid.*, p. 95.

representa o europeísmo, é evidentemente para o brasileiro o americanismo”.⁶⁹ E cita a frase de Ronald de Carvalho: “O nosso dever é destruir o preconceito europeu...Deixemos de pensar em Europeu. Pensemos em americano”⁷⁰ para completar: “O português é que não pode deixar de ser europeu [...]cada vez menos pode deixar de o ser, pela simples razão de que a Europa é cada vez mais Europa”.⁷¹

A razão para se ter sentido deslocado em Paris foi, portanto, menos “artística” e mais “ideológica”. Enquanto as vanguardas européias estavam num processo de autonomização da arte e dissolução de identidades, Almada empenhava-se na criação da pátria portuguesa do séc. XX⁷² e, neste aspecto, caminhava em sentido contrário ao de seus colegas de *Orpheu* que tinham ido para Paris, como Sá-Carneiro, Santa Rita-Pintor e Amadeu de Souza Cardoso, interessados justamente em desenvolver uma arte desvinculada das questões nacionais. Para Almada, entretanto, era preciso em primeiro lugar “re-inventar” Portugal para que então pudesse fazer parte da Europa em “pé de igualdade”. Com diz José Augusto França: “O que ele ia procurar em Paris, ou melhor, o que ele ali ia achar, era uma perspectiva de si próprio, numa aprendizagem livre achada também, mais do que buscada [...] Paris podia apenas ensinar-lhe a olhar Portugal por contraste e com olhos do coração que mantivessem a distância intacta [...]”.⁷³ Ou como o próprio poeta deixa claro:

Se é impossível viver aqui em Portugal, vai-se para o estrangeiro. Não há dúvida, era uma solução. Era mesmo a única. Simplesmente, também é impossível. Só não é impossível para essa chusma de desgraçados que vieram a este mundo para não saberem nunca nada de nada, essa leva de degredados sem escolta, os quais abandonaram as terras ingratas onde nasceram e trabalharam e que, derrotados pela realidade e cheios de razão, vão para longe à procura de terras estranhas mais leis que as da sua Pátria; mas nós, para aqueles a quem a vida apontou uma consciência dentro de nós é impossível esse remédio salvador. Nós ficamos! Nós ficamos aqui para tentar destruir o ‘*Impossível*’ de Portugal.⁷⁴

Segundo Ellen Sapega “as essências filosóficas da ingenuidade consistem, sobretudo, na procura ou na recriação, através do gesto criativo, de uma origem perdida”.⁷⁵ Essa a razão para distinguir Almada de Alberto Caeiro⁷⁶, comparados por

⁶⁹ NEGREIROS, A. “Um aniversário. Orpheu”. In: *Ensaio*, p. 62.

⁷⁰ Id., *Ibid.*, p. 62.

⁷¹ Id., *Ibid.*, p. 62.

⁷² Amadeu de Souza Cardoso, por exemplo.

⁷³ FRANÇA, J. A., *Almada Negreiros, o português sem mestre*, p. 223-232.

⁷⁴ NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Textos de Intervenção*, p. 56.

⁷⁵ SAPEGA, E., *Ficções modernistas, um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros*, p. 84.

⁷⁶ Heterônimo de Fernando Pessoa defensor de “uma aprendizagem de desaprender”.

Eduardo Lourenço: “O pensar mais profundo é, para ambos, o des-pensar o mal-pensado, para que possamos regressar assim ao ponto zero do nosso contacto original com a realidade”.⁷⁷ No entanto, comenta Sapega, “Para Caeiro, a ruptura entre o ser e a natureza nunca ocorreu e a identificação com a realidade é total e única, enquanto que, na escrita ingênua da Almada, a ruptura entre o ser e a natureza é encarada como já definitiva, visto que o poeta tenta permanentemente efectuar a *reintegração* com as origens”.⁷⁸ A “poética da ingenuidade” pretende resgatar uma ingenuidade perdida na aquisição do conhecimento. Por essa razão não parece correto relacionar ingenuidade e simplicidade, já que entender estes textos exige um esforço de desaprender.

Em relação à *Histoire du Portugal par coeur*, que inaugura esta “fase” literária, temos de nos perguntar como a noção de elite pode caminhar junto com a noção de ingenuidade. O ensaio “Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia”⁷⁹ pode-nos ajudar a entender essa aparente contradição. Trata-se de um texto dirigido aos poetas, aqueles “que têm o dom de descobrir os próprios fundamentos da vida, e ainda antes mesmo que a vida tenha podido assentar na realidade”.⁸⁰ Para Almada, nem os poetas se reduzem aos que escrevem poesia, nem a poesia se reduz a uma especificidade artística, mas antes a um “estado” de criação. A Poesia “serve-se” da Arte, enquanto a arte nem sempre é sinónimo de poesia:

A Poesia, livre de toda e qualquer arte, onde ainda ou já não se sinta a expressão arte que a serviu, faz parte íntegra do recôndito mais ouro da pessoa humana. A Arte é um estratagema para a Poesia.

Poderemos pôr em marcha todas as técnicas magistralmente, mas se se perde o contacto imediato com a Poesia, bem hão-de todos e cada qual esperar-lhe pela terrível volta.⁸¹

Se a Poesia é “algo” que todos têm, que não se aprende, poucos a conservam à medida que vão adquirindo conhecimento. O conhecimento, ou seja, a passagem do olhar desarmado para o olhar “educado”, na maior parte dos casos “mata” e “dirige” essa intuição primeira, levando o homem a esquecer-se e a desconfiar dela:

Pela vida fora, constantemente me foi dado observar que a ignorância é portadora de uma intenção que ultrapassa a da sabedoria. Ora esta veemência característica da ignorância, isto é, do estado imediatamente anterior às primícias do conhecimento, perde

⁷⁷ LOURENÇO, E. “Almada, ensaísta?” In: NEGREIROS, A. *Ensaaios*, p. 17.

⁷⁸ SAPEGA, E., op. cit., p. 85.

⁷⁹ Conferência lida na Exposição dos Artistas Modernos Independentes, em Lisboa, em 1936. Publicada em 1939 na Revista Portugal.

⁸⁰ NEGREIROS, A. “Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia”. In: *Ensaaios*, p. 143.

⁸¹ Id., Ibid., p. 144.

sensivelmente parte da sua potência à aproximação do conhecimento, e chega a desaparecer completamente depois do conhecimento, donde resulta que o conhecimento foi, afinal, tardio, ineficaz e estéril. Contudo é conhecimento.⁸²

Defender a abertura para a busca que existe no estado de ignorância, não quer dizer defender a ignorância: “eu não faço a apologia da ignorância nem o desprestígio da sabedoria, tão-somente me refiro que nas idades da ignorância existe uma força vital que não parece trespassável para as da sabedoria”.⁸³ A Poesia tem um momento para acontecer, que não é o momento de aquisição do conhecimento. É quando passa esse período, quando esse conhecimento tiver sido incorporado à força vital que lhe preexistia, que se pode criar. O importante, diz Almada, “o que importa é que as energias da ignorância não se estiolem na sabedoria”⁸⁴, “é não perdermos nunca de vista o nosso *elán* [ímpeto, impulso] inicial”.⁸⁵

Dos significados dados pelo dicionário, Almada prefere o que deriva do latim – “a palavra *ingenuus* quer dizer nascido livre”⁸⁶, por não se tratar de fazer “a apologia dos ingênuos mas sim o da ingenuidade que é o estado de pureza em que é possível a vida do poeta”.⁸⁷ Poesia se faz dessa potência vital e única que cada um traz consigo. Se todos a têm, tanto “é fácil deixar morrer o poeta como substituí-lo por um filisteu”.⁸⁸ Se ingenuidade pressupõe um estado de liberdade, ingênuo, tal como entendido por Almada, é o que nasce livre: “raríssimos são os ingênuos que se comprometeram um dia consigo próprios a não competir neste mundo senão consigo mesmos”.⁸⁹ O perigo que corre o ingênuo é o de querer ser esperto. A expressão “esperteza saloia”, popular em Portugal até hoje, é a “lição que sofre aquele que não confiou em si mesmo, que desconfiou de si próprio”⁹⁰. É a malícia que “fere a individualidade humana no mais profundo da integridade do próprio que a usa, porque o distrai da dignidade e da atenção que ele se deve a si mesmo, distrai-o do seu próprio caso pessoal, da sua simpatia ou repulsa, da sua bondade ou maldade, legítimas ambas no seu segredo emocional”.⁹¹

⁸² Id., Ibid., p. 144.

⁸³ Id., Ibid., p. 144/45.

⁸⁴ Id., Ibid., p. 145.

⁸⁵ Id., Ibid., p. 147.

⁸⁶ O outro é “que deixa ver livremente os seus sentimentos, que é natural, que é simples, que é *naïf*”, “Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia”, p. 148.

⁸⁷ Id., Ibid., p. 149.

⁸⁸ Id., Ibid., p. 143.

⁸⁹ Id., Ibid., p. 150.

⁹⁰ Id., Ibid., p. 151.

⁹¹ Id., Ibid., p. 151.

Almada usa essa expressão, “segredo emocional”, para falar desta singularidade: “A ingenuidade é o legítimo segredo de cada qual, que é a sua verdadeira idade, é o seu próprio sentimento livre, é a alma do nosso corpo, é a própria luz de toda a nossa resistência moral”.⁹² O que caracteriza a ingenuidade para Almada, portanto, não é o fácil nem o simples, mas uma inocência “preservada”, que o autor considera “a própria luz de toda a nossa resistência moral”.⁹³ Resistência em relação à “força” da coletividade que normatiza. Só resistindo se conserva o “saber” individual que permite o desabrochar de cada singularidade: “O conhecimento é colectivo, por conseguinte anônimo, ao passo que na ignorância estão ainda aquelas forças, as quais, se não revelam, pelo menos iluminam em volta a presença de cada qual neste mundo”.⁹⁴ A relação entre elite e ingenuidade faz-se pela capacidade de “resistência”, o que compreendemos se voltarmos à definição de poeta dada no começo do ensaio, “aquele que tem o dom de descobrir os próprios fundamentos da vida”. A Poesia precisa da ingenuidade, esta é a “força criadora”. Não pode existir Poesia sem esse estado de aprendizagem desarmado e livre, “é só a ingenuidade que representa em si o estado de pureza em que é possível a vida do poeta”.⁹⁵

Cabe falar aqui sobre a distinção feita por Schiller entre poeta ingênuo e poeta sentimental de que Almada partilha. Quando diz que “o poeta não tem nunca nada a dizer que seja imediato”,⁹⁶ Almada está a referir-se à condição do poeta moderno, como pensado por Schiller, cindido em si mesmo, para quem a poesia não pode ser mais “natural” mas sim produto de reflexão. Segundo Pedro Sussekind, “O estado natural, com o qual se identifica a harmonia dos gregos com a natureza, ficou para trás e não pode ser restabelecido. Querer voltar a ele seria um desejo semelhante ao do adulto querendo voltar a ser criança.”⁹⁷

Entretanto, essa condição não desclassifica a poesia moderna já que, enquanto ao poeta ingênuo cabia a tarefa de “representar o real”, estando por ele limitado, para o poeta sentimental ou moderno, habitante do mundo da cultura ou mundo artificial, a busca é ilimitada:

⁹² Id., *Ibid.*, p. 150.

⁹³ Id., *Ibid.*, p. 150.

⁹⁴ Id., *Ibid.*, p. 145.

⁹⁵ Id., *Ibid.*, p. 149.

⁹⁶ Id., *Ibid.*, p. 147.

⁹⁷ SUSSEKIND, P., Schiller e os gregos. In: *Kriterion*, p. 9.

Pela via da unidade e da harmonia com a natureza, ‘o que tem de construir o poeta é a imitação mais completa possível do real’; pela via de uma busca de idéia de harmonia, ‘o que tem de construir o poeta é a elevação da realidade ao ideal.’⁹⁸

Também quando afirma que a arte é artificial, Almada segue o pensamento de Schiller:

Entre *Arte* e *Natureza* não existe espécie nenhuma de concordância a não ser a disputa para o resultante *vida*. Esta disputa não faz afinal senão reforçar entre ambas o mais absoluto dos antagonismos. A Arte não só não copia a Natureza como também apenas começa imediatamente depois de ter tomado conhecimento dos limites próprios do que é natural.⁹⁹

Se no homem coexistem duas ordens, a emocional e a intelectual, o conhecimento dado pela ingenuidade é de ordem exclusivamente emocional. O que é próprio da emoção é querer exprimir-se e a sua expressão é Poesia convertida em Arte:

Ora o essencial no emocional é o expressar-se. É então quando vem a Arte para servir o seu único fim: o Homem. E se a Arte deixasse perder de vista o seu único fim, era impossível a Poesia. Temos pois que o intelectual está exclusivamente a serviço do emocional. E é neste serviço feito pelo intelectual ao emocional que está a Graça, palavra latina por excelência e que tem tanto de poético como de sagrada. Se não é nos ingênuos que a Graça se encontra é sem dúvida na ingenuidade que ela está.¹⁰⁰

Por isso o poeta, no sentido abrangente que Almada lhe dá, está sozinho, o que não quer dizer que esteja isolado. Isso não acontece porque a arte que produz é “a cabeça da colectividade”¹⁰¹, a “Arte é sempre a primeira que esclarece a colectividade a todo o tempo para a formação da sua *élite*”.¹⁰²

Em *A Cena do ódio* Almada já tinha percebido que desimpedir Portugal significava permitir a expressão da singularidade. O que então faltava era a ponte com a coletividade. É essa que vai depois constituir a sua prioridade, no esforço para que Portugal saia do estado de apatia em que se encontra: “a nação não pode nem sabe garantir o desenvolvimento natural e legítimo de cada um dos seus súbditos, quando não é ela própria que imprudentemente esmaga as capacidades individuais dos portugueses”.

¹⁰³ E é na história de Portugal que Almada vai buscar o exemplo de harmonia das duas instâncias: “Na segunda dinastia, a colectividade portuguesa é para o mundo inteiro a

⁹⁸ Id., *Ibid.*, p.10.

⁹⁹ NEGREIROS, A., *Arte e artistas*. In: *Textos de Intervenção*, p. 70.

¹⁰⁰ NEGREIROS, A. “Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia”. In: *Ensaio*, p. 151.

¹⁰¹ NEGREIROS, A. “Arte e artistas”. In: *Textos de Intervenção*, p. 85.

¹⁰² Id., *Ibid.*, p. 74.

¹⁰³ NEGREIROS, A. “Modernismo”. In: *Textos de Intervenção*, p. 56.

própria maravilha da máquina social. Cada indivíduo da nossa terra tem o seu lugar determinado na nossa colectividade“.¹⁰⁴

A passagem dos textos de intervenção para a poética da ingenuidade mostra a mudança de uma atitude intervencionista de tom crítico para uma outra forma de intervenção, com base na memória e na história. *Histoire du Portugal par coeur* é um poema sobre outra realidade, a partir dos símbolos da nacionalidade, dos exemplos, para que funcionassem para os portugueses como catalisadores. É discutível a relação que habitualmente se faz entre estes textos e uma maior simplicidade relativamente aos textos anteriores. O texto, pelo carácter imaginativo e inovador, funciona como surpresa que obriga o leitor a lançar mão de níveis de compreensão “novos”, exigindo dele um despojamento “cultural”, um desrecalque, um retorno à inocência.

Este retorno à inocência, em termos de linguagem, afirmava-se instaurando uma espécie de começo original, ou como dizia Almada, seguindo a linguagem “sem chave gramatical”:¹⁰⁵

A chave gramatical propõe a prefiguração de um acordo que vai de uma palavra às seguintes para nós sermos o fio que as une e, ao mesmo tempo, (nos enredarmos nelas). O *sentido* das palavras acaba, assim, por se transformar em *sentimento* nosso, que é o seu modo errado de ser em nós. Tal interioridade é, com efeito, demasiado impura, porque ela traduz sobretudo o que pomos nela e não o que nela encontramos, sem sequer rever a inocência que terá de haver nessa descoberta. As chaves que abrem a linguagem podem ser a fuga dela mesma...¹⁰⁶

O nosso pensamento está “ordenado” segundo a ordem da linguagem. Seguir a ordem gramatical é seguir a sintaxe pré-estabelecida. Quebrá-la é obrigar o pensamento a outros caminhos, é criar significações novas. Reaver a ingenuidade é escolher um caminho contrário à interioridade. Trata-se duma simplicidade que é resultado de um trabalho que já problematiza as formas de representação, uma simplicidade sofisticada, como diz Sena. Almada, nestes textos inocentes, mostra que afinal nunca deixou de ser artista de vanguarda, no sentido em que “A posição do poeta é a de reaver-se consecutivamente”.¹⁰⁷ A prova está aí, no poema *Histoire du Portugal par coeur*, escrito para mover cordéis quotidianos. Ainda?

¹⁰⁴ NEGREIROS, A. “Direcção única”. In: *Ensaios*, p. 53.

¹⁰⁵ NEGREIROS, A. Apud GUIMARÃES, F. *Colóquio-Letras*, nº. 60., p. 31

¹⁰⁶ GUIMARÃES, F. “Acerca da poesia de Almada Negreiros”. In: *Colóquio-Letras*, p. 31.

¹⁰⁷ NEGREIROS, A. “Elogio da Ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia”, In: *Ensaios*, p. 147.

4.3 *Pau Brasil* ou História como devoração

Mas nós, descendentes de portugueses, somos o produto de uma cultura miscigenada que nada deve à árida seara freirática de Port-Royal, a qual deu como chefe de fila o seco protestante Pascal. Lisboa é até agora uma cidade bárbara onde se mistura a mais bela humanidade da terra.

Oswald de Andrade
A marcha das utopias

No balanço sobre o movimento modernista, vinte e dois anos depois da *Semana de Arte moderna*, Oswald de Andrade reafirma a defesa do primitivismo e da antropofagia: “o primitivismo nativo foi o nosso único achado de 22”, e mais adiante: “A Antropofagia salvava o sentido do modernismo e pagava o tributo político de ter caminhado decididamente para o futuro”.¹⁰⁸ É essa comilança, sob a forma de “devoração crítica”, que vamos encontrar no livro de poesia *Pau-Brasil*. Ao afirmar ter escrito os poemas “*Por ocasião da descoberta do Brasil*”, Oswald dá o tom subversivo do texto, continuidade e aprofundamento do manifesto do mesmo nome.

Organizado segundo as fases da história do Brasil, *Pau Brasil* apresenta poemas “em série”. A “técnica de montagem” de Oswald consiste em retirar frases de textos “históricos” e inseri-los em novos contextos, numa ordem que tem a ironia como marca maior. Trechos de cronistas, bandeirantes e missionários funcionam como “fatos brutos”, chocantes, criam efeitos novos, fatos novos que põem em causa o discurso historiográfico. A “colagem” que daí resulta força o leitor a uma leitura “dupla”: do texto e da relação deste com o texto pré-existente.¹⁰⁹ Os títulos, ao frustrarem a expectativa de desenvolvimento no corpo do poema, contribuem para aumentar a desestabilização, efeito do “recoo mimético”¹¹⁰ que se procura alcançar. Não nos parece no entanto que, por adquirirem leitura autônoma, os poemas percam “o poder de remissão ao passado” como pensa Benedito Nunes.¹¹¹ Ao contrário, pensamos que parodiar esses textos é a forma de Oswald criticar e homenagear o passado, e portanto

¹⁰⁸ ANDRADE, O. “O caminho percorrido”. In: *Ponta de Lança*, p. 111.

¹⁰⁹ Não quer dizer que não seja possível ler *Pau Brasil* sem levar em consideração a intertextualidade com a “história”. A nossa leitura é que não poderia deixar de levá-la em conta, já que o que se quer discutir é a leitura crítica que o autor faz dela.

¹¹⁰ ANTELO, R. In: ANDRADE, O. *Primeiro caderno do aluno de poesia*, p. 13.

¹¹¹ NUNES, B., op., cit., p. 14.

de mantê-lo vivo, como defende Linda Hutcheon.¹¹² Quando, no poema *Falação* – versão reduzida do “Manifesto de Poesia Pau-Brasil – se afirma: “A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr’Álvares”, fica evidente a releitura da história que se quer praticar.

Na primeira série, paródia à crônica de Pero Vaz de Caminha, o nome transforma-se em verbo – *Pero Vaz Caminha* – mostrando a passagem do Brasil do país de “dores anônimas” a país de destino próprio. Os poemas que a compõem retomam acontecimentos relatados na carta que, recontados sob o signo da ironia, desconstruem o discurso historiográfico, como a versão de que o Brasil teria sido descoberto por acaso:

A descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra

Em “As meninas da gare”, em vez do comentário sobre a nudez sem vergonha das índias, a insinuação jocosa ao olhar sem vergonha dos navegadores:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha

Chegada a vez dos primeiros cronistas, é momento de ironizar o mito do Brasil paraíso. Em *Gandavo*¹¹³ o Brasil é descrito como país de muitas riquezas, terra que agasalha e acolhe, onde as fontes são infinitas e todos têm com que viver; no relato do missionário, *O Capuchinho Claude D’Abbeville*, destaca-se a mistura de sentimentos, de choque e maravilhamento, na observação da nudez das índias. Em *Frei Vicente Salvador*¹¹⁴ o poema “Amor de inimiga” é a primeira referência ao canibalismo, e ao amor como única forma de escape. A religião, como forma de controle do imaginário, é tema de “Prosperidade de São Paulo”, em que a prosperidade é avaliada pelo número de convertidos:

¹¹² Linda Hutcheon desenvolve o tema em *Poética do pós-modernismo*, no capítulo “Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética”, p. 19-41.

¹¹³ Pero de Magalhães de Gândavo, português, autor da Primeira História do Brasil: *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*.

¹¹⁴ Frade franciscano, nascido na Bahia, autor da 1ª. História do Brasil contada sobre o ponto de vista de um nativo.

Ao redor desta vila
 Estão quatro aldeias de gentio amigo
 Que os padres da Companhia doutrinam
 Fora outro muito
 Que cada dia desce do sertão

O momento seguinte fala do adentrar o sertão por missionários e bandeirantes. Enquanto o relato do bandeirante *Fernão Dias Paes* fala da atenção que se deve dar ao Brasil “Em razam do muyto rendimento”; no relato do religioso, *Frei Manoel Calado* sobressai o deslumbramento com a beleza das mulheres, adornadas de jóias e vestidas de tafetás: “Não parece esta terra senão um retrato / Do terreal paraíso”.

A língua portuguesa falada no Brasil é o tema seguinte de História Pau-Brasil. *Vício na fala*, da autoria de um anônimo J. M. P. S (da cidade do Porto), ironiza a incompreensão dos portugueses, chocados com os novos caminhos da língua. Este é também o tema de “Carta ao patriarca”, paródia da carta do príncipe D. Pedro a seu pai D. João VI – sobre a vontade de aderir “à causa do Brasil” – em que os termos denunciam o “abrasileiramento” da língua “real”, insinuando a ligação entre independência política e independência lingüística.

Poemas da Colonização fala sobre hábitos de um Brasil já miscigenado, habitado por negros e europeus, em que se destaca a prática da escravatura, numa mistura de submissão e resistência. Em *Senhor feudal*, último poema da série, a atenção vai para o jogo de palavras entre título e texto do poema: “Se Pedro Segundo / Vier aqui / Com história / eu boto ele na cadeia”.

Da série *São Martinho* em diante, *Pau-Brasil* foca temas relacionados ao Brasil contemporâneo à escrita do poema. São Paulo é descrito como um estado onde o café, o “ouro silencioso”, provoca o desenvolvimento da indústria que modifica a paisagem. Prosperidade é usada mais uma vez como título de poema, embora agora, ao contrário de “Prosperidade de São Paulo”, se fale de prosperidade concreta, produto da terra, e não mais conquista espiritual. A relação ambígua com a tradição fica clara no reconhecimento de que modernização e prosperidade são também consequência desse passado que se critica :

Eis-nos chegados à grande terra
 Dos cruzados agrícolas
 Que no tempo de Fernão Dias
 E da escravidão
 Plantaram fazendas como sementes

E fizeram filhos nas senhoras e nas escravas

As contradições inerentes ao processo de modernização são tema do poema “Pai negro”, alforriado mas não livre:

Cheio de rótulas
Na cara nas muletas
Pedindo duas vezes a mesma esmola
Porque só enxerga uma nuvem de mosquitos

A coexistência de tempos é entretanto mais evidente na cidade, como mostra o poema “Pobre Alimária”:

O cavalo e a carroça
Estavam atravessados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boleia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote

O poema apresenta fatos, “sem adjetivos ou tecido de ligação”.¹¹⁵ O título é uma ironia com o animal “fora do lugar”, obrigado a competir com o veículo motorizado. Não há no poema uma “crítica” ao contratempo em si, ao transtorno causado pelo animal deslocado – a referência à impaciência do motorneiro é um elemento “neutro” da descrição. Entretanto, o fim do poema apresenta uma “resolução”, visível na heroicização do “lesto carroceiro” que, apesar da disparada do animal, consegue trepar na boléia. Opera-se assim uma inversão ao considerar “fora do lugar” não a carroça, mas o bonde que assustou o pobre animal. “Lesto”, o único adjetivo próprio usado no poema, elogia a sabedoria do carroceiro em lidar com o imprevisível. Este desfecho merece uma reflexão à luz do programa “Pau-Brasil”. Diferente do manifesto do mesmo nome, preocupado com a exportação da poesia, o livro *Pau Brasil* faz parte de um programa de integração que quer tirar o país da situação de dependência. Se esta cena, como diz Roberto Schwarz, caberia dentro de um romance realista, ”com o seu sistema de desníveis sociais e sentimentos tortuosos” seu final “enche também de inocência os

¹¹⁵ SCHWARZ, R. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?*, p. 25.

nossos olhos, como um quadro do *douanier* Rousseau”.¹¹⁶ É que a proposta de Oswald, como aliás do movimento modernista, é bem diferente da que está na base do romance realista. O que agora se critica é justamente o hábito de transposição. O que se propõe é deixar de pautar o desenvolvimento do Brasil com base no que se passa fora do Brasil. O que se procura é abasileirar a cultura brasileira. Para isso é preciso criar as condições para a sua realização, condições que incluam todos os “brasis”, sem estagnar à luz de comparações paralisantes:

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.¹¹⁷

Esta intenção está na base da “caravana modernista”, tema da série *Roteiro de Minas*. Agora são os de 22 que saem da cidade para conhecer o Brasil profundo, olhar “além” de São Paulo. Viagem decisiva para a orientação futura do movimento pelo reconhecimento dos “brasis” que compõem o Brasil, essencial para que se pudesse incluir todo o país no programa de remodelação cultural. É significativo que seja em Minas, região do Brasil onde a memória da colonização portuguesa está mais presente – na descoberta do ouro, no barroco exuberante das igrejas, na lembrança da Inconfidência – que os de 22 se vão sentir mais brasileiros. “Havia uma lógica interior no caso”, diz Brito Broca:

O divórcio da realidade brasileira, em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu, fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às raízes nacionais, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte.¹¹⁸

A viagem tem justamente a intenção de reconhecer aí, nesse ambiente, os primeiros sinais de autonomia do Brasil. É do que trata o poema “Ocaso”, sobre as estátuas de Aleijadinho, começo do fim do país colonial, comprovado pela originalidade do barroco brasileiro:

¹¹⁶ Id., *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁷ ANDRADE, O. “Manifesto da poesia Pau-brasil”. In: *A utopia antropofágica*, p. 331.

¹¹⁸ BROCA, B. Apud AMARAL, A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, p.59.

No anfiteatro de montanhas
 Os profetas do Aleijadinho
 Monumentalizam a paisagem
 As cúpulas brancas dos Passos
 E os cocares revirados das palmeiras
 São degraus da arte do meu país
 Onde ninguém mais subiu
 Bíblia de pedra sabão
 Banhada no ouro das minas

A viagem a Minas significa o encontro com a tradição, mas também o reconhecimento das diferenças culturais do Brasil, olhadas como valores a serem preservados. Não há que ser igual ao Europeu. A civilização europeia, no Brasil, misturou-se à cultura indígena e negra. A tragédia não vingou:

Semana Santa

A matraca alegre
 Debaixo do céu de comemoração
 Diz que a Tragédia passou longe
 O Brasil é onde o sangue corre
 E o ouro se encaixa
 No coração da muralha negra
 Recortada
 Laminada
 Verde

Visão que antecipa o aforismo do Manifesto Antropófago: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”.

A série *Lóide brasileiro*, última do livro, refaz a viagem do descobrimento, de Lisboa para o Brasil:

Casas embandeiradas
 De janelas
 De Lisboa
 Terramoto azul
 Fixado

A distância não produz uma atitude crítica própria ao olhar estrangeiro, mas antes o reconhecimento de pertencimento ao país como mostra a paródia à *Canção do exílio* de Gonçalves Dias:

Minha terra tem mais rosas
 E quase tem mais amores

Minha terra tem mais ouro
 Minha terra tem mais terra
 Ouro terra amor e rosas
 Eu quero tudo de lá
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte para lá

Se esta atitude se deve à substituição de um olhar para a Europa por um olhar para “dentro” do Brasil, por outro lado começa a notar-se uma mudança de tom em relação a Portugal. Fazer referência a Lisboa, à viagem de descobrimento, é um sinal, ainda que tímido, da vontade de reconciliação com o passado, com o Brasil do período colonial, mais tarde aprofundado nos textos teóricos “Crise da filosofia messiânica” e “Marcha das utopias”.

Pau-Brasil põe em prática o programa do manifesto do mesmo nome. Fazendo uso da “inocência construtiva”, forma que o manifesto inaugura, pretende-se reler a história com “olhos livres” em seus vários aspetos – descobrimento, colonização, escravatura, miscigenação – para, mais que valorizá-los poeticamente, como pretendia o manifesto, propor roteiros para a constituição de uma cultura renovada. *Pau-Brasil* apresenta, portanto, um triplo roteiro: “crítico, histórico e estético”. O discurso crítico parodia os primeiros cronistas; o histórico traz à luz a história não-oficial submersa nos “cipós da erudição”; o estético legitima a invenção de uma linguagem que se faz da “contribuição milionária de todos os erros”. Como diz Mário Chamie, “Os roteiros de Oswald são a pista da nossa modernidade”.¹¹⁹ O método usado já é de “devoração crítica”, o que, segundo Haroldo de Campos, permitiu a Oswald converter a experiência estrangeira em termos brasileiros. Estes “davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação [...]”¹²⁰ A importância da “devoração crítica” está no resultado que afinal nunca se atinge: “A atividade crítica ajuda, simultaneamente e dialeticamente, a decifrar e a constituir”.¹²¹

“Em *Pau-brasil* começa o país de Oswald”¹²², como diz Raúl Antelo. Ao praticar uma poesia “essencial”, despida de ornamentação, Oswald apresenta uma visão negativa da modernidade.¹²³ Ao reivindicar o direito a uma escrita nova, ao baralhar os conceitos de originalidade e autoria, Oswald, mais que inventar uma estética, contradiz o discurso

¹¹⁹ CHAMIE, M. Apud ANDRADE, O. de. *Pau-Brasil*, contra-capá.

¹²⁰ CAMPOS, H. de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, O. de. *Pau-Brasil*, p.27.

¹²¹ BARTHES, R. “O que é a crítica”. In: *Crítica e verdade*, p. 161.

¹²² ANTELO, Raúl., op. cit., p.7.

¹²³ Id., Ibid., p.7.

da modernidade, desconstruindo a ilusão da totalidade a ela inerente. Não só por fazer uma literatura nas margens, canibal, mas por embaralhar as noções de escritor e escrita, onde, claro, está implícita a reivindicação pelo abasileiramento da língua portuguesa: “O Brasil, sofrendo a influência de tantas línguas, há-de criar uma língua nova, riquíssima, que não pode ser o português clássico.”¹²⁴

Vimos que, em *Pau-Brasil*, descoberta, colonização, evangelização são os temas dos primeiros poemas. A estratégia de Oswald é mostrar os aspectos contraditórios desses discursos: a descoberta “por acaso”; o religioso sensível à sedução feminina; o contentamento pelo “número” de convertidos. Subjacente a estas leituras críticas, o Brasil aparece como território invadido e explorado. Esse aspecto levanta, por um lado, a questão sobre a legitimidade no uso do termo “descobrimento”; por outro, a defesa da existência de um Brasil que lhe fosse pré-existente. A este propósito, escreve o historiador português Vitorino Magalhães Godinho:

Que os povos que procuram afirmar-se enquanto Estados tenham necessidade de construir uma memória colectiva de identificação, nada de mais respeitável; não há povos sem história. Mas é na herança do pensamento histórico europeu que irão encontrar os seus instrumentos e percursos, e nunca em ingênuos repúdios ou em posições sem qualquer pertinência.¹²⁵

Quanto ao uso do termo “descobrimento”, continua Godinho:

Parte dos descobrimentos respeita as ilhas desabitadas – e serão marcos decisivos (basta mencionar os Açores). Noutros casos as terras eram habitadas, freqüentemente de longa data, mas descobrir apenas tem sentido do ponto de vista do outro – do exterior. É como levantar uma tampa que nos escondia qualquer coisa – encontrar algo cuja existência se ignorava, ou o caminho para um ponto que já se sabe existir. Em 1628, Harvey descobre a circulação do sangue – embora desde a origem do homem o sangue nele circulasse. Herschel, em 1781, descobre o sétimo planeta, Urano, e, em 1846, por meio do cálculo, estabelece a existência de Neptuno. Em 1878, Sedillot descobre os micróbios, Brown-Séquard as hormonas em 1888. É claro que estes astros, estes microorganismos, estas substâncias orgânicas existiam já: os descobridores não os inventaram nem fabricaram – não teria havido descoberta se não houvesse existência prévia. Pelo contrário, Edison com a lâmpada eléctrica, Fahrenheit com o termómetro, ou Galileu com a luneta astronômica, criaram realmente algo que não existia – é a invenção, tal como a dos logaritmos ou da bicicleta.¹²⁶

¹²⁴ ANDRADE, O. de., Diário de Lisboa, 19 de dezembro de 1923, Apud SARAIVA, A. *O modernismo brasileiro e o modernismo português, subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Documentos dispersos, p. 88.

¹²⁵ GODINHO, V. M. “Que significa descobrir?” In: NOVAES, A. (Org.) *A descoberta do homem e do mundo*, p. 56.

¹²⁶ Id., *Ibid.*, p. 57.

Em relação à existência de um Brasil anterior ao descobrimento, Eduardo Lourenço considera que procurar uma identidade brasileira numa indianidade *a posteriori*, é a forma de recalcar o ato fundador português. É bom chamar a atenção para o título do artigo em discussão "Nós e o Brasil: ressentimento e delírio", para que se perceba que a intenção não é "poupar" Portugal de críticas, até porque, como diz o autor: "os sujeitos do que se passa no Brasil são portugueses idos da metrópole, nascidos lá ou seus descendentes, sujeitos e objetos de tão dificilmente pensável *realidade* já e fundamentalmente brasileira, que nos manuais de lá se chama *época colonial*".¹²⁷ Apesar deste começo conjunto, "misto" e inseparável, o Brasil insiste em fazer recair sobre Portugal a "responsabilidade" sobre a colonização do Brasil, como se os "brasileiros" pré-existissem ao Brasil:

Em sentido próprio, o "Brasil", não como realidade inerte (solo, geografia etc.), mas como aventura humana histórica, nunca foi *uma colônia*, se se supõe com isso um *colonizador* e um *colonizado*, situação que foi a de Angola e Moçambique, São Tomé etc., ou a do Peru e do México em relação à Espanha. Assimilados, dizimados, rechaçados, os índios, destinados em princípio a objeto imediato e próprio de uma clássica *conquista-colonização*, nem a esse título podem ser considerados *sujeitos* de um processo clássico de colonização. Foram só quase – e o processo não acabou – objeto de um dos genocídios mais monstruosos (se é que todos o não são) da história humana. Desse genocídio são os portugueses do Brasil – quer dizer, os autores da autocolonização de que o Brasil e os brasileiros são o resultado – os agentes. Sob o nome de "bandeirantes" – epíteto supremamente honroso para a historiografia oficial brasileira e para a nossa de "país" do Brasil – que se encontram esculpido em pedra na grande metrópole paulista, seu lugar de origem. [...] Na exaltação dessa aventura, o zelo dos portugueses de cá não fica atrás dos ditirambos dos ex-portugueses de lá ou seus descendentes.¹²⁸

No momento que se segue à poesia *Pau-Brasil*, no *Manifesto Antropófago*, Oswald retoma a idéia de devoração com base na prática da antropofagia, e usa o termo "antropófago" como um "vocábulo catalizador": "pedra de escândalo para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie".¹²⁹ Oswald usa então a antropofagia como conceito operacional que permite converter em valores positivos as particularidades da cultura brasileira e reconciliar o Brasil com o seu passado "original". Não há ainda a intenção de fundamentar a Antropofagia em bases filosóficas. Tanto assim que abdica do seu lugar como chefe de vanguarda "antropófago", substituindo-o por uma militância de esquerda. É o rompimento com o marxismo que o faz voltar à Antropofagia, desta

¹²⁷ LOURENÇO, E. "Nós e o Brasil: ressentimento e delírio". In: *A nau de Ícaro*, p. 138.

¹²⁸ Id., *Ibid.*, p. 137- 138

¹²⁹ NUNES, B., *op. cit.*, p. 15.

vez fundamentando-a filosoficamente em *A crise da filosofia messiânica* e na série de artigos publicados com o título *A marcha das utopias*. É a volta de Abaporu, o “homem que come”.

É então que a Antropofagia passa de “estratégia de emancipação” para uma *Weltanschauung* ou visão de mundo. Esses textos, escritos mais de 20 anos depois da fase modernista, apresentam um lado pouco conhecido do autor, uma escrita reflexiva que procura sistematizar as intuições de escritos anteriores, principalmente dos manifestos. Como diz Maria Eugenia Boaventura, “Oswald explicou melhor a teoria antropofágica em dois textos importantes completamente esquecidos atualmente”.¹³⁰ Talvez esse fato explique que a maioria das críticas à Antropofagia incida sobre o *Manifesto Antropófago* e não sobre os textos em que Oswald tentou aprofundar essa noção. Mas é possível também que se trate da rasura de Portugal no imaginário cultural brasileiro de que fala Eduardo Lourenço. O fato é que os textos são pouco analisados, tendo ficado a Antropofagia restrita, para a maioria dos seus intérpretes, a um “traço” da cultura brasileira, ora entendido como estratégia de emancipação de um país periférico¹³¹, forma de resistência¹³² ou marca de hibridismo da cultura brasileira.¹³³

Já a nós, o que nos interessa é ver como neles se constrói uma “outra” imagem de Portugal. Logo de saída podemos notar uma mudança em relação à forma como era vista a colonização portuguesa, em que a atitude demolidora dos manifestos dá lugar ao esforço de compreensão do que foi a colonização. Esta releitura caminha junto com o resgate da Antropofagia como diagnóstico e terapêutica, não só da sociedade brasileira, como da sociedade ocidental. A Antropofagia convertida em utopia, o que fica claro quando Oswald inclui as descobertas como começo do “Ciclo das Utopias” e a miscigenação como a sua grande conquista.¹³⁴ É neste último sentido que Benedito Nunes vai chamar de *transversal* a compreensão histórica de Oswald:

[...] porque a pré-história e a sociedade primitiva que lhe deram elementos para a contrastação do processo histórico brasileiro e a contestação de sua sociedade patriarcal serviram-lhe também como meio de acesso à História mundial.¹³⁵

¹³⁰ BOAVENTURA, M. E. Apud ANDRADE, O. de. *O salão e a selva*, p. 136.

¹³¹ HERKENHOFF, P. Introdução geral. In: *Catálogo XXIV Bienal de São Paulo*, p. 22-34.

¹³² COSTA LIMA, L. “Antropofagia e controle do imaginário”. In: *Pensando nos trópicos*, p. 27.

¹³³ ROLNIK, S. “Guerra dos gêneros. Guerra aos gêneros”. In: *ITEM-4 – Revista de arte*, p.19.

¹³⁴ ANDRADE, O. de. “A marcha das utopias”. In: *A utopia antropofágica*, p. 162.

¹³⁵ NUNES, B., “A antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, O.de., *A utopia antropofágica*, p. 27.

Já em 1928, ano do lançamento do *Manifesto Antropófago*, Oswald fazia uma análise “negativa” da Europa contemporânea propondo a antropofagia como terapêutica:

A Europa faliu, meu amigo, definitivamente. Faliu. Há muito vinha agonizando. Desde a Revolução Francesa de 89, desde a conquista dos direitos do homem. Influência nossa. Da América que acenava, ao longe, com o seu grande sol ingênuo de liberdade, de felicidade, o que quer dizer: de naturalidade. Nós queremos voltar ao estado natural, ouça bem, natural, não primitivo, da História.¹³⁶

Nesse momento, a colonização portuguesa é vista como a fonte dos problemas com que o Brasil se debate:

Nós importamos, no bojo dos cargueiros e dos negreiros de ontem, no porão dos transatlânticos de hoje, toda a ciência e toda a arte errada que a civilização da Europa criou. Importamos toda a produção dos prelos incoerentes de Além-Atlântico. Vieram, para nos desviar, os Anchieta escolásticos, de sotaina e latinório; os livros indigestos e falsos.¹³⁷

É contra o hábito de transposição de valores, causa da “invertebrabilidade nacional”, que lutam os modernistas:

Quanto a nós somos fruto de uma deformação inquisitorial traduzida em português quinhentista pela violenta mediocridade do Padre Vieira. A isso e ao que se poderia chamar “A evolução do governador-geral” devemos a nossa invertebrabilidade nacional. Siga as minhas idéias e verá como ainda não proclamamos direito a nossa independência. Todas as nossas reformas, todas as nossas reações costumam ser dentro do bonde da civilização importadas. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde.¹³⁸

O aprofundamento da Antropofagia corresponde à radicalização do primitivismo nativo. Não o primitivismo “deslocado” e digerido pelos europeus, transposto depois para o Brasil. Não. O primitivismo encontrado pelos europeus quando chegaram ao Brasil, não estético, não excêntrico – real. *Comian los hombres*, disse Colombo, expondo a surpresa do ocidental aportado às ilhas do mundo novo, sem desconfiar da visão implicada no ritual de devoração. É essa diferente visão de mundo que Oswald quer demonstrar:

Porque nós somos, antes de tudo, antropófagos...Sim, porque nós da América – nós, o autóctone: o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religiosos. Comer um ser igual, para o índio não significava odiá-lo. Ao contrário: o bugre sempre comeu

¹³⁶ ANDRADE, O. de. “Nova escola literária”. In: *Dentes de Dragão*, p. 45.

¹³⁷ Id., *Ibid.*, p. 44.

¹³⁸ ANDRADE, O.de. “Contra os emboabas”. In: *Dentes de Dragão*, p. 41.

aquele que lhe parecia superior. Aquele dono de qualquer dom sobrenatural, sobre – humano que o fazia aproximar-se dos pagés.¹³⁹

O ritual antropofágico é a transformação do tabu em totem, “pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo”,¹⁴⁰ enquanto o canibalismo é a antropofagia por fome ou gula. Transformar o tabu em totem significa passar “do valor oposto ao valor favorável”.¹⁴¹ Nas bases dessa operação está a diferença quanto ao homem ocidental, pois enquanto esse “elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal”.¹⁴² “Há nisso” acrescenta Oswald, “uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta”.¹⁴³

Estas reflexões fazem parte do texto “A crise da filosofia messiânica”¹⁴⁴, onde Oswald apresenta os fundamentos filosóficos da Antropofagia. Na sua base encontra-se a oposição entre duas formas de organização social: o mundo matriarcal e o mundo patriarcal, a que por sua vez correspondem duas culturas antagônicas: a cultura antropofágica e a cultura messiânica. Segundo Oswald, enquanto o mundo matriarcal “assentava sobre uma tríplice base: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo, [...] a ausência de Estado”,¹⁴⁵ o mundo patriarcal teve lugar quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo”.¹⁴⁶ Os males de que sofre a cultura ocidental decorrem daí: “da servidão derivaram a divisão do trabalho e a organização da sociedade em classes. Criaram-se a técnica e a hierarquia social. E a história do homem passou a ser, como disse Marx, a história da luta de classes”.¹⁴⁷

A relação com o tempo e com o trabalho também foi alterada com o advento da sociedade patriarcal. O tempo passou a ser “contado” em função da produtividade. Como explica Oswald, Aristóteles explicava o progresso das ciências no Egito pelo ócio concedido aos homens de estudo e pensamento, enquanto na civilização atual:

¹³⁹ Id., *Nova escola literária*, p. 43.

¹⁴⁰ Id. “A crise da filosofia messiânica”. In: *A utopia antropofágica*, p. 101.

¹⁴¹ Id., *Ibid.*, p. 101.

¹⁴² Id., *Ibid.*, p. 101.

¹⁴³ Id., *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁴ Tese apresentada por Oswald em 1950 para o concurso da Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

¹⁴⁵ Id., *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁶ Id., *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁷ Id., *Ibid.*, p. 104.

todas as técnicas sociais, [...] reduzem o trabalho, o organizam e compensam sobre bases sanitárias e palinódicas. É a partilha do ócio a que todo homem nascido de mulher tem direito. E o ideal comum passa a ser a aposentadoria, que é a metafísica do ócio.¹⁴⁸

O mundo patriarcal corresponde ao “estado de negatividade” por ter provocado o aparecimento do messianismo, com um mundo “dependente de um Ser Supremo, distribuidor de recompensas e punições”,¹⁴⁹ consequência da crença em uma vida futura, sem o qual não seria possível sobreviver.

Messianismo e patriarcado estão assim intrinsecamente ligados. Oswald não é ingênuo para pensar numa volta ao homem “natural”. Trata-se de atingir o estágio civilizacional que resulta da síntese entre o homem natural e o homem civilizado: o “homem natural tecnizado”. Se o homem vive “em estado de negatividade” é porque não soube equacionar esses dois termos que correspondem à tecnologia e cultura. No mundo supertecnizado o homem pode sair do estado de negatividade pela síntese entre técnica, que é civilização, e vida natural, que é cultura, instinto lúdico. Oswald insiste na importância do aspecto lúdico, com o qual relaciona o ócio e a preguiça, valores que a sociedade civilizada vê como negativos. O papel da técnica será esse: libertar o homem de sua condição de escravo para que possa entrar na Idade do Ócio, um outro Matriarcado. “A fase atual do progresso humano prenuncia o que Aristóteles procurava exprimir dizendo que, quando os fusos trabalhassem sozinhos, desapareceria o escravo”.

150

A importância da Antropofagia, segundo Haroldo de Campos, teria sido a de mostrar a necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal, o que significa a desistência de buscar o caráter uno e único do ser nacional. Vimos já que o autor recusa a existência de uma relação direta entre desenvolvimento econômico e cultural, e que defende antes, em seu lugar, a idéia de que países periféricos são menos desenvolvidos culturalmente.¹⁵¹ Defende antes que a história não pode ser analisada segundo um modelo único, que é necessário admitir a ocorrência de desvios, rupturas, histórias à margem. Esta opinião é fundamentada na distinção entre duas concepções de nacionalismo: o nacionalismo ontológico, baseado numa concepção de história positivista, defensora de um desenvolvimento linear, progressivo e homogêneo e o nacionalismo modal, isto é, um nacionalismo visto como “movimento

¹⁴⁸ Id., *Ibid.*, p. 106.

¹⁴⁹ Id., *Ibid.*, p. 104.

¹⁵⁰ ANDRADE, O. “A crise da filosofia messiânica”. In: *A utopia antropofágica*, p. 106.

¹⁵¹ Cf. Cap. II, p. 10.

dialógico das diferenças”¹⁵², que rompe com a idéia de desenvolvimento linear e prevê a ocorrência de desvios. O fato das literaturas latino-americanas terem emergido com o Barroco, não terem tido infância: “(*infans*: o que não fala), terem nascido já “adultas”, dominando um código elaborado, põe em causa uma concepção de desenvolvimento linear.

O nacionalismo modal opõe-se ao nacionalismo ontológico e ao logocentrismo que o sustenta. A filosofia ocidental, segundo Derrida, é logocêntrica por estar centrada na existência de uma verdade ou realidade derradeira. Representada por conceitos diferentes ao longo dos tempos – Deus, Idéia, Espírito, Eu, substância, matéria – cada um destes conceitos devia servir de fundamento a todo o sistema de pensamento. É esta centralidade da busca da verdade que Derrida chama de sistema metafísico, isto é, “qualquer sistema de pensamento que dependa de uma base inatacável, de um princípio primeiro de fundamentos inquestionáveis, sobre o qual se pode construir toda uma hierarquia de significações”.¹⁵³ Esta necessidade do pensamento remeter para algo “fora” que lhe dê sustentação – ser superior, idéia, ideologia, ciência – faz parte da cultura ocidental, e é portanto, muito difícil de vencer. Daí a necessidade da desconstrução, ou seja, da operação de “desconstruir” princípios, idéias, mostrando o sistema de significações de que fazem parte. Neste sentido pode considerar-se que a Antropofagia desconstrói a idéia clássica de modernidade:

Estamos no verdadeiro limiar da História. Quero dizer com isto que a era da máquina tecnizou de tal maneira o homem em toda a terra que ele pode alcançar, enfim, uma unificação de destino e igualar-se num padrão geral de vida civilizada.¹⁵⁴

Em *A marcha das utopias* Oswald aprofunda as idéias apresentadas em *A crise da filosofia messiânica*. É então que o autor vai refazer uma análise da colonização portuguesa e reconhecer seus aspectos positivos em comparação com a colonização dos países que aderiram à reforma. Se o calvinismo é indiscutivelmente mais eficiente na criação e geração de riqueza, “não se podem desligar as diretivas ideológicas da Reforma da atitude egocêntrica tomada pelos povos que a adotaram e defenderam”¹⁵⁵, falha pela ausência de valores gregários.

¹⁵² CAMPOS, H. de., op. cit., p. 13.

¹⁵³ EAGLETON, T., *Teoria da Literatura*, uma introdução, p. 65.

¹⁵⁴ ANDRADE, O. de. “Meu testamento”. In: *A utopia antropofágica*, p. 58.

¹⁵⁵ ANDRADE, O. de. “A marcha das utopias”. In: *A utopia antropofágica*, p. 197.

A crítica à cultura messiânica é agora relativizada pelo reconhecimento do “sentimento órfico”: “ninguém arranca do homem isso que eu chamo em alto sentido de ‘sentimento órfico’ e que não passa da ‘religião natural’ dos católicos ou do que Calvino muito bem definiu como ‘sentimento religioso universal’”¹⁵⁶. Daí a defesa de uma religião própria dos brasileiros, confirmando que nunca foram catequizados, como se lê no Manifesto antropófago: “revisão da religião. O nosso povo tem um temperamento supersticioso, religioso. Não contrariemos. Vamos criar a santoral brasileira.... Admitir a macumba e a missa do galo etc...”¹⁵⁷

Percebe-se nesse texto uma mudança na atitude de revisão histórica, não mais pautada pela “devoração crítica”, mas na reavaliação de julgamentos anteriores. Trata-se de entender os descobrimentos como um movimento europeu, perceber as características da colonização portuguesa e as vantagens que houve nela. A evangelização afável, a volúpia, a miscigenação, deram o produto Brasil que agora se deseja como alternativa para a cultura ocidental. A “solução” para o Brasil não está em lamentar não ter sido colonizado pelos holandeses ou ingleses, mas por rever a sua visão da colonização portuguesa:

Quando falo em Contra-Reforma, o que eu quero é criar uma oposição imediata e firme ao conceito árido e desumano trazido pela Reforma e que teve como área cultural particularmente a Inglaterra, a Alemanha e os Estados Unidos da América. Ao contrário, nós brasileiros, campeões da miscigenação tanto da raça como da cultura, somos a Contra-Reforma, mesmo sem Deus ou culto. Somos a utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte. Somos a Caravela que ancorou no paraíso ou na desgraça da selva, somos a Bandeira estacada na fazenda. *O que precisamos é nos identificar e consolidar nossos perdidos contornos psíquicos, morais e históricos.*¹⁵⁸ (Grifo nosso)

Comparando o nível de industrialização entre Brasil e os Estados Unidos, Oswald aponta a contradição que ela “esconde” :

Não serei eu quem vá acusar e lamentar que a industrialização americana tivesse ido até a guerra fratricida para libertar os escravos negros do Sul. Mas que fez ela depois? Não deixa o negro entrar em restaurante, nem andar de bonde, fecha-o no campo de concentração do Harlem e inventa uma forma inédita de se exercerem os direitos do homem branco – a linchocracia.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Id., Ibid., p. 184.

¹⁵⁷ ANDRADE, O. de., Apud JARDIM, E., *A brasilidade modernista*, p. 62.

¹⁵⁸ ANDRADE, O. de. “A marcha das utopias”. In: *A utopia antropofágica*, p.168.

¹⁵⁹ ANDRADE, O. de. “Aqui foi o Sul que venceu”. In: *Ponta de lança*, p. 72.

E acrescenta em defesa da civilização do Brasil:

Perguntar-me-ão que tenho eu com isso, e eu responderei que, neste Brasil luso-afro-europeu, nós representamos a vitória da civilização do Sul, vencida lá em cima pelas indústrias do Norte, no ano decisivo de 1866. E, por essa razão, aqui o negro labuta, ama e produz irmanado pelo suor que o branco de qualquer extremo da terra vem trazer à construção de uma pátria nova que sempre quis ser livre.¹⁶⁰

Oswald escreveu estes textos nos anos 50, período em que o Brasil recebia imigrantes de várias partes do mundo. Não pôde ver que esse mito da igualdade não se concretizou, que em iguais circunstâncias, e até em circunstâncias piores, os estrangeiros brancos aqui chegados tiveram uma inserção social que a maioria da população negra do Brasil ainda luta para conquistar. Por isso, diz Silviano Santiago, vistas sob determinado ângulo, as idéias de Oswald são “destituídas de solo histórico”,¹⁶¹ já que não contribuíram para a luta efetiva contra a desumana condição dos negros no Brasil. Por outro lado, num momento em que o racismo se radicaliza em todo o mundo, o sonho de tolerância étnica de Oswald funciona como importante incentivo.¹⁶² Era esse sonho que o impedia de concordar com o diagnóstico da realidade brasileira feita por seu amigo Paulo Prado em “Retrato do Brasil”:

[...] o retrato do Brasil é a repetição de todas as *monstruosidades de julgamento do mundo ocidental sobre a América descoberta*. O pensamento missionário inteiramente invalidado pela crítica contemporânea – é o que preside a essas conclusões. Não posso compreender que um homem *à la page*, como é o meu grande amigo, escreva um livro pré-freudiano. A luxúria brasileira não pode, no espírito luminoso de Paulo, ser julgada pela moral dos conventos ignacianos.¹⁶³ (Grifo nosso)

Oswald entendeu que da volúpia portuguesa resultou a miscigenação, característica da colonização a ser valorizada, resultado de um “arranjo de forças” imprevisível, em que colonizadores e colonizados encontram formas novas de interagir. Talvez por essa razão, diz Eduardo Lourenço,

Os brasileiros nunca nos perdoarão o não terem tido um pai para matar, um pai digno de ser morto, como aconteceu com os colonos da Virgínia para com a Inglaterra, com os índios do padre Hidalgo, ou com os soldados de San Martín e de Bolívar com a Espanha. Será preciso penitenciarmo-nos por termos sido tão fracos e por nos termos conseguido espalhar, exatamente

¹⁶⁰ Id., *Ibid.*, p. 73

¹⁶¹ SANTIAGO, S. “Sobre plataformas e testamentos”. In: ANDRADE, O.de. *Ponta de lança*, p. 18.

¹⁶² Silviano Santiago fala sobre o tema racismo no Brasil na entrevista que nos deu e que consta como anexo nesta tese.

¹⁶³ ANDRADE, O. de. “Um livro pré-freudiano”. In: *Estética e Política*, p. 39.

devido a essa fraqueza, por um espaço cem vezes mais vasto do que aquele donde partiram as caravelas de Pedro Álvares Cabral? ¹⁶⁴

A revisão da colonização portuguesa feita por Oswald em seus últimos textos, contraria o habitual “esquecimento” em relação a Portugal, embora pareça não ter modificado o movimento geral de rasura por parte dos brasileiros, mesmo levando em consideração interpretações como a de Gilberto Freire, seu contemporâneo e, mais tarde, as poéticas de Glauber Rocha e dos Tropicalistas. A Antropofagia acabou por ficar presente na cultura brasileira como particularidade “brasileira”, não relacionada com a colonização portuguesa. É desse “esquecimento” ou rasura de Portugal no imaginário brasileiro que fala Eduardo Lourenço:

O discurso cultural brasileiro, a sua fala consciente ou inconsciente profunda, desde os livros escolares até aos “esquecimentos” de um Jorge Amado, é um discurso, a todos os títulos, inaceitável, mas que se exprime e faz corpo não só com a pulsão grandiosa e mítica que atravessa a atual realidade brasileira e condiciona as suas perspectivas hegemônicas em todos os domínios, mas também com essa rasura, já antiga, da raiz lusitana donde procede. ¹⁶⁵

Se tem razão em detectar a tendência geral do pensamento brasileiro, não deixa de ser curioso que Eduardo Lourenço, há tanto tempo interessado em pensar as relações entre Portugal e o Brasil, e com tantos trabalhos sobre o tema, não faça referência aos textos de Oswald, que mostram de forma clara uma mudança de atitude em relação ao movimento geral. Sobretudo quando é ele o primeiro a criticar Portugal por sua “fixação” em relação ao Brasil. A rasura por parte do Brasil, em nada “desculpa” a idéia ultrapassada que Portugal tem do Brasil. Se o Brasil ignora a “origem”, Portugal não reconhece o caminho para além dela, donde se conclui que as relações entre os dois países assentam em equívocos:

A autonegação ou denegação que a cultura brasileira faz de si mesma, ocultando, menosprezando ou, com mais verdade hoje, *ignorando* o seu nóculo irredutível e indissolúvel português (que, mais do que na língua, quer ser memória, cultura, rito e ritual), é tão *absurda e delirante* como a fixação possessiva, o amor imaginário que devotamos a um Brasil, não por ser o que ele é, e o merecer naquilo que é, mas por julgarmos que os brasileiros se vivem como *continuação*, ampliação ou metamorfose nossa. ¹⁶⁶

¹⁶⁴ LOURENÇO, E. “Portugal – Brasil: um sonho falso e um único sonhador”. In: *A nau de Ícaro*, p. 157.

¹⁶⁵ Id. “Nós e o Brasil: ressentimento e delírio”. In: *A nau de Ícaro*, p. 136-137.

¹⁶⁶ Id., *Ibid.*, p. 141.

O modernismo português percebeu essa “fixação” e quis que Portugal passasse para outro momento da sua cultura. Daí ter ignorado a existência concreta das colônias para pensar poeticamente o “gesto” da sua “descoberta”. O modernismo brasileiro, por outro lado, percebeu que a ruptura era parte de um processo de legitimação cultural. O reconhecimento da participação da cultura índia e negra foi essencial para o desrecalque das características culturais brasileiras até então “ignoradas”. Mas faltava Portugal. Oswald, em sua volta à Antropofagia, reconhece a influência da colonização portuguesa. Cabe imitar-lhe o gesto de transformar o nome em verbo: “Pero Vaz Caminha”. Como diz Mário Chamie: “Uma frase romeira; uma frase sem complemento de lugar; uma frase sem ponto preciso de chegada. [...] Uma frase peregrina”.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Mário Chamie diz, em “A prosa peregrina da Carta de Caminha”, que a prosa do cronista português faz uma escala quatricentenária na prosa de Oswald, “talvez para, reabastecida de novas reinterpretações, prosseguir em sua viagem fecunda pelo mar-de-longo de nosso destino e de nossa utopia”. In: *A palavra inscrita*, p. 367.

Conclusão: Ficcionalizar para existir

Histoire du Portugal par coeur e *Pau-Brasil* apresentam uma releitura da história, marcada, nos dois casos, por um olhar “de fora”. No caso de Almada o texto foi escrito quando o autor estava em Paris, período que significou para ele um tempo de reflexão sobre o seu caminho como artista. *Histoire du Portugal par coeur* e os desenhos então produzidos marcam o começo de uma nova fase em sua obra.¹ No caso de *Pau- Brasil*, Oswald também o “descobriu” em Paris, como descreve Paulo Prado: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”.² Esse afastamento não produz, em Almada ou Oswald, um distanciamento crítico. Ao contrário, provoca nos dois a necessidade de rever a própria história pautada pelo desejo de pertencimento.

Histoire du Portugal par coeur e *Pau - Brasil* são textos muito diferentes, a começar pelo “tempo histórico” abrangido em cada um. *Pau Brasil* abrange um tempo mais longo, da descoberta ao tempo presente; *Histoire du Portugal par coeur* é um poema mais curto, que abrange, embora não cronologicamente, um período que começa no séc. XII e termina no século XVI. Existe entre os dois poemas essa diferença fundamental, de se debruçar sobre o passado para chegar ao presente, no caso de *Pau-Brasil*; ou de debruçar-se sobre o passado deixando o presente em aberto. A diferença entre estes dois finais é significativo: enquanto em *Pau-Brasil* existe, no presente, um país concreto e desejado, em *Histoire du Portugal par coeur* o que se deseja é um gesto “por vir”.

Diferente é também a forma como se dá o diálogo com a história em cada um dos poemas. Em *Pau - Brasil* esse diálogo fica evidente na intertextualidade com a história “oficial”. À medida que o poema se aproxima do tempo presente, a intertextualidade vai cedendo lugar à voz do sujeito do poema. Já em *Histoire du Portugal par coeur* temos desde o começo uma voz subjetiva, oscilante entre um “eu” e um “nós”. O caráter mítico e fabuloso da narrativa, em que episódios e personagens aparecem desproporcionais e irretocáveis, tem um tom menos crítico. É o final do poema, deixado

¹ FRANÇA, J. A. “Le Portugal par coeur”. In: *Almada Negreiros o português sem mestre*, p. 223-239.

² PRADO, P. In: ANDRADE, O. de. *Pau Brasil*, p. 57. A primeira edição de *Pau Brasil* é publicada em Paris pela editora dirigida por Blaise Cendrars, Au Sans Pareil.

em suspenso, que desconstrói a história “tradicional” e revela o caráter provocador da interpretação. Temos assim uma história “canibalizada” em *Pau- Brasil* e uma história “congelada” em *Histoire du Portugal par coeur*.

A paródia é usada simultaneamente como homenagem e crítica, para recuperar uma memória da história e evitar a “história do esquecimento”. Almada quer trazer à memória um período grandioso da história de Portugal em que coletividade e individualidade estavam em equilíbrio. Isso leva-o ao período dos descobrimentos, não como nostalgia do império, mas para recuperar o gesto que resultava desse equilíbrio. Oswald também volta ao passado, à defesa das características “primitivas” presentes na formação do brasileiro, a que se junta depois a recuperação da participação portuguesa na formação do Brasil.

Portugal está no Brasil de Oswald, o Brasil não está no Portugal de Almada. Portugal está presente em *Pau - Brasil*, seja em forma de paródia, crítica ou rasura. O Brasil, ou outras ex-colônias, ao contrário, não estão presentes no poema de Almada, embora o poema faça referência a um período da história em que o Brasil já existia. Essa diferença está relacionada com o “programa” de cada um dos modernismos: a Portugal a existência concreta das colônias não interessava. Para o Brasil, para quem o importante era separar-se de Portugal, a crítica fazia parte da estratégia. Passada a fase de ruptura justificada pela necessidade de afirmação de sua autonomia cultural, Oswald vai “rever” a colonização portuguesa. O Portugal que Oswald quer resgatar está a séculos de distância do Portugal que Almada quer construir. Ou seja, o Portugal de que cada um dos poetas fala é um Portugal diferente! E o diálogo fica por fazer... Não por incompatibilidade, mas por momentos diferentes da cultura de cada país.

Almada não pode escapar da herança cultural da Europa, uma Europa que, segundo ele, encontrou sua coesão na “diferença”.³ Por isso, ao mesmo tempo em que reivindica a inserção de Portugal na Europa, luta para que Portugal mantenha a sua singularidade. Oswald, ao contrário, não tem o peso duma tradição a respeitar. Está “condenado ao moderno”, embora perceba na cultura brasileira uma falta de pertencimento: “O que precisamos é nos identificar e consolidar nossos perdidos contornos psíquicos, morais e históricos”.⁴ É a partir desse momento que passa a ser importante, em sua intenção de resgatar a memória do Brasil, o reconhecimento das particularidades da colonização portuguesa.

³ NEGREIROS, A. “Prometeu, ensaio espiritual sobre a Europa”. In: *Ensaio*, p. 95.

⁴ ANDRADE, O. “A marcha das utopias”. In: *A utopia antropofágica*, p.168.

A descoberta do novo mundo, pela radical experiência de alteridade que provoca, obriga os europeus a uma revisão da sua concepção de unidade e pureza da raça. Portugal participa dessa descoberta “misturando-se” e, portanto, à sua maneira, contribui para o abalo do cânone. Daí vem sua condição semi-periférica: centro das colônias, periferia da Europa. Entretanto, por ter uma “cultura de fronteira”, Portugal não desempenha em relação às colônias o papel centralizador esperado, tornando-se em muitos aspectos mais próximo delas que da Europa.

A distância que ambos os países têm em relação à Europa, aproxima-os, estimulando neles uma atitude crítica frente aos valores europeus. É o que se pode depreender pela sua defesa de duas noções bastante próximas: inocência e ingenuidade. O apelo a essa “regressão” como forma de resgate de um entendimento ingênuo ou mais “livre”, tem no entanto origens diferentes em cada autor: em Oswald resulta do resgate de características recalcadas, logo, já existentes na civilização brasileira. Enquanto em Oswald o “peso” a retirar foi transposto, em Almada trata-se de um “peso” inerente à própria cultura. Essa a razão para que Oswald pense a Antropofagia como uma terapêutica. A defesa da ingenuidade em Almada aponta para a necessidade de colocar o emocional acima do intelectual, o que depende da preservação do “élan”, essa liberdade que não se deixa apagar com a aquisição de conhecimento de que depende a criação. A poética de ingenuidade que *Histoire du Portugal par coeur* inaugura, requer um despir da aprendizagem, um estado de abertura a partir do qual se possa construir uma nova forma de conhecimento. A defesa da inocência feita por Oswald, quer funcionar como terapêutica para uma civilização em crise, que privilegia o individual, o trabalho, o lucro.

Esperamos ter conseguido demonstrar ao longo deste trabalho que Almada Negreiros e Oswald de Andrade, pela potência criativa de suas obras, realizam a inversão da “poética do dilaceramento”, convertendo a “falta” em “mais valia” e assim escapando da subordinação aos modelos. Embora tivessem que enfrentar a questão da identidade, essencial na construção da autonomia, deram-lhe uma solução inovadora. Em vez de uma concepção cristalizada procuraram articular identidade e diversidade. É o que se pode perceber confrontando o lema antropofágico “Só me interessa o que não é meu”, com o Sensacionismo de *Orpheu* “Ser-tudo-de-todas-as-maneiras”. Nos dois opera-se uma espécie de canibalismo que dará origem a uma nova identidade. Enquanto no caso do *Manifesto* se trata de digerir influências européias e nativas para dar origem a um novo formato, no cosmopolitismo de *Orpheu* defendido por Almada, a proposta é

criar uma arte nacional sem ser nacionalista, que possa transitar pela Europa. Procedese, nos dois casos, a uma combinação de elementos existentes que dão origem a uma nova configuração.

Se quisermos definir suas propostas como nacionalistas, teremos de reconhecer que foram autores de um nacionalismo peculiar, mais interessado na ampliação do horizonte de possibilidades que na defesa de características “únicas”. A própria condição histórica os levou a isso. Portanto, se no modernismo, existe uma marca universalista desde o princípio, consequência da dependência cultural em que viviam, ela tem nos dois autores um tratamento “original”.

Silviano propõe para o intelectual e artista periférico, uma análise fora dos padrões da imitação e influência. Que exija para si instrumentos próprios de avaliação. E lança mão de uma distinção de Barthes entre textos legíveis e texto escrevíveis. O texto legível é o texto clássico, que existe para ser lido, que se basta em sua leitura, enquanto o texto escrevível é o que estimula novas escritas, retirando o leitor do seu lugar confortável, levando-o à transformação. São textos que não reproduzem, produzem leituras. O texto escrevível constrói-se através de uma reflexão “traíçoeira”, em que o leitor / escritor tenta encontrar furos e imperfeições para na reescrita ir além dele. Desarticulá-lo e rearticulá-lo de acordo com suas intenções como forma de fugir do cânone universal. Bem se vê como *Pau-Brasil* facilmente se insere neste modelo.

O projeto de *Histoire du Portugal par coeur* não é menos audacioso, começando por reivindicar uma história “pessoal”, que seleciona seus leitores por estar escrita em língua estrangeira. *Histoire du Portugal par coeur*, indo ao encontro do que Octavio Paz chama de “consagração do instante”. O poema como poder de evocação da memória da coletividade. O poema como história, ao mesmo tempo em que não se esgota nela.

“O Entre-lugar do discurso latino-americano” a que se refere Silviano Santiago, esse lugar “entre obediência e rebelião” onde se encontra o escritor na América Latina, pode servir também para pensar o “entre-lugar” de Portugal na Europa.⁵ Como é escrever e pensar nesta situação?

Pelo experimentalismo que mantiveram ao longo do percurso como artistas, Almada Negreiros e Oswald de Andrade não ficaram presos a modelos nem à obrigação

⁵ Cf. cap. 2, sobre vanguardas periféricas.

de inovar. Preferiram o caminho, mais arriscado, de experimentar. Por essa razão “Transbordaram do moderno. Permanecem modernos. Continuam modernos”.⁶

⁶ FREIRE, G. Apud ANTELO, R. “Alteração e iteração”. In: *Gilberto Freire e os estudos latino-americanos*, p. 65.

Referências Bibliográficas

- ALMINO, João. “O diálogo interrompido”. In: JUNIOR, Benjamin Abdala (org.). *Incertas Relações*. Brasil-Portugal no século XX. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s.d.
- _____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1967.
- _____. *Macunaíma*. Ed. Crítica (coord. Telê P. Ancona Lopez), Coleção Arquivos, Unesco/Ed. UFSC, 1996.
- _____. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- _____. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960.
- _____. *Poesias completas*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.
- _____. “Modernismo e Ação”. In: Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino – americanas*, pp. 475-478.
- ANDRADE, Oswald de. A exposição Anita Malafatti. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 11 jan., 1918. In: *Brasil: 1º. Tempo Modernista – 1917-29*, p.50.
- _____. *A utopia antropofágica*. 3ª. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Os dentes do dragão*. Entrevistas. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. *Pau Brasil*. 8ª. ed. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.
- _____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 3ª. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. 9ª. ed. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Um homem sem profissão: Sob as ordens da mamãe – Memórias e confissões*. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 2002.
- ANTELO, Raúl. “Gilberto Freyre: alteração e iteração”. In: *Gilberto Freyre e os Estudos Latino-americanos*. Instituto Internacional de Literatura Ibero Americana. Universidade de Pittsburg, 2006.
- _____. “Prefácio”. In: ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia de Oswald de Andrade*. 3ª. Ed. São Paulo: Globo, 2001.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo. “Modernismo”. In: *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leila Perrone-Moisés. 3ª. ed, São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARBOSA, João Alexandre. “Linguagem & realidade do modernismo de 22”. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Do órfico e mais cogitações”. In: ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. Pesquisa e organização. São Paulo: Globo, 1992.
- _____. “Os dentes de dragão de Oswald de Andrade”. In: ANDRADE, Oswald, *Entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. “O projeto Pau Brasil: Nacionalismo e inventividade”. In: boaventura page online, www.unicamp.br.
- O salão e a selva*. Uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. Campinas: Ex Libris – Unicamp, 1995.

- _____. *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos.* (Org.) São Paulo: Edusp, 2000.
- BATISTA, Abel Barros. “O cânone como formação. A teoria da literatura brasileira de Antônio Candido” In: CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura e outros ensaios.* Lisboa: Ângelus Novus, 2004.
- _____. “Romantismo português e brasileiro: separação, exclusão”. *logovemos.* Revista de poesia [online], n. 1, março de 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal.* Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. “O pintor da vida moderna”. In: *A modernidade de Baudelaire.* Trad. Suely Cassal. Seleção de textos de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *O Spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa.* Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo.* 2ª. Ed. Trd. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política.* Lisboa: Relógio d’Água, 1992.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos de literatura portuguesa.* Lisboa: INCM, 1985.
- _____. “Mensagem”. In: *Revista Letras U. F. C.*, julho/dez. – jan../jun., 1985/86.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade.* Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura portuguesa.* 33ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- BRADBURY, Malcom e Mcfarlane, James. *Modernismo. Guia Geral 1890-1930.* Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa. Estranho estrangeiro. Uma biografia.* Rio de Janeiro: Record, 1999.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro. I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964.
- BRITO, Ronaldo. “O trauma do moderno”. In: *Sete ensaios sobre o modernismo.* Rio de Janeiro: Funarte – Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”. In: *Colóquio-letras*, n. 62, p 10-25, julho de 1981.
- _____. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil.* 8ª. ed. São Paulo: Globo, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* São Paulo: Martins, 1964.
- _____. *Literatura e sociedade.* Estudos de teoria e história literária. 8ª. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.
- CARDOSO, Marília Rothier. “Biografia e valor literário”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 6, 2002, p.186.
- CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. “Identidade e diferença do modernismo português e brasileiro”. In: *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea.* São Paulo: Instituto de Estudos da Universidade de São Paulo, 1972.
- CASTRO, E.M. Melo e. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX.* Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
- CIDADE, Hernâni. *O conceito de poesia como expressão da cultura. Sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira.* Coimbra: Armênio Amado – editor, sucessor, 1957.

- CHIAMPI, Irleamar (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- COLÓQUIO LETRAS. Almada Negreiros – Mário de Andrade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 149/150, julho-dezembro, 1998.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade*. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul-americana, 1953.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2.a ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Ideologia: uma introdução.
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Edusp - Editora Perspectiva, 1994.
- Fotobiografias século XX, Almada Negreiros*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2001.
- FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand, 1991.
- _____. *Amadeu & Almada*. Lisboa: Bertrand, 1993.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- GIL, José. *Portugal, Hoje. O medo de existir*. 4. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- GOMES, Renato Cordeiro. Que faremos com essa tradição? Ou Relíquias da casa velha. In: MARGATO, Izabel (org.). *Figuras da Lusofonia*. Instituto Camões, 2002.
- GUIMARÃES, Ana Paula. *As estrelas acessíveis*. José de Almada Negreiros: o corpo em palestra. Lisboa: Apenas, 2004.
- GUIMARÃES, Fernando. “Acerca da poesia de Almada Negreiros” In: *Colóquio-Letras*, n.º. 60, p. 30-34. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- _____. *Artes plásticas e literatura: do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- _____. *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Presença, 1994.
- _____. *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1992.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira, São Paulo: Editora 34.
- GUSMÃO, Manuel. “Anonimato ou alterização?” In: SEMEAR, Rio de Janeiro, n. 4, Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses – Instituto Camões – Puc- Rio.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HATHERLY, Ana. *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho, 1979.
- JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista*. Sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- _____. *Limites do moderno*. O pensamento estético de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- _____. *Mário de Andrade*. A morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

- JAUSS, Hans Robert. “Tradição literária e consciência da modernidade”. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996
- JUNIOR, Benjamin Abdala. “Ensaio de relações e relações comunitárias”. In: *Incertas Relações*. Brasil-Portugal no século XX. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- JÚDICE, Nuno. *A Era de “Orpheu”*. Lisboa: Teorema, 1986.
- _____. *Poesia futurista portuguesa*. Introd. selec. e notas. Lisboa: Vega, 1993.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. 2ª. ed.. São Paulo: Duas Cidades - 34 Letras, 2000.
- LISBOA, Eugénio. *Poesia portuguesa: do “Orpheu” ao Neo-Realismo*. Biblioteca Breve, ICAP, 1980.
- _____. *O Segundo Modernismo*. Biblioteca Breve, ICAP, 1977.
- LOPES Oscar e SARAIVA, António. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª. ed. Porto: Porto Editora, 1996.
- LOURENÇO, Eduardo. “Almada ensaísta?” In: NEGREIROS, Almada. *Ensaio*. Lisboa: INCM, 1992
- _____. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. “Dois fins de século”. In: XII *Encontro de professores de literatura portuguesa*. UFRJ, Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação José Bonifácio – Fundação Brasil-Portugal, 1992.
- _____. “Cisão e busca de sentido em Pessoa”. In: *Revista Tabacaria*, nº. 2, Lisboa: Casa Fernando Pessoa - Contexto Editora, 1996.
- _____. “Em torno do nosso imaginário”. In: *Jornal de Letras*, ano XVII, n. 704. Lisboa, 1997.
- _____. *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa: INCM, 1986.
- _____. *Heterodoxia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- _____. “O banqueiro anarquista”. *Jornal de Letras*, ano XVII. n. 694. Lisboa, 1997.
- _____. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: D. Quixote, 1988.
- _____. *Poesia e metafísica*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.
- _____. *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, s.d.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7ª. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.
- MARQUES, A.H. Oliveira. *História de Portugal. Desde os tempos mais antigos até à presidência do Sr. General Eanes*. 12ª. ed. Lisboa: Palas, 1985.
- MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- NEGREIROS, José de Almada. *Ensaio*. Lisboa: INCM, 1992.
- _____. *Ficções*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- _____. *Nome de guerra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- _____. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- _____. *Poesia*. Lisboa: INCM, 1985.
- _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. *Textos de intervenção*. Lisboa: INCM, 1993.
- NEVES, João Alves das. *O Movimento futurista em Portugal*. Lisboa: Dinalivro, 2ª.ed. s/d.
- _____. “O modernismo revisitado”. In: *Estudos históricos*, v.1,n.2,1998.

- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PESSOA, Fernando. *Cartas de amor*. Org. de David Mourão Ferreira. Lisboa: Edições Ática, 1978.
- _____. *Correspondência 1905 – 1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Livro do Desassossego*. Recolha e transcrição de textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Org. de Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.
- _____. “O banqueiro anarquista”. *Jornal de Letras*, ano XVII. n. 694. Lisboa, 1997.
- _____. *Obras em Prosa*. Org. e Intr. de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- _____. *Obra Poética*. Org. e Intr. de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.
- _____. *Páginas de pensamento político - 1*. Org. e intr. de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.
- _____. *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática, s.d.
- _____. *Sobre Portugal. Introdução ao problema nacional*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Org. de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1978.
- _____. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1993.
- _____. *Ultimatum e páginas de sociologia política*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Org. de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1980.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.
- PORTUGAL SÉCULO XX. Crônica em imagens: 1910-1920. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1999.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- QUADROS, António. *O primeiro modernismo português – vanguarda e tradição*. Lisboa: Publicações Europa América, s/d.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e anjo*. Itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. *Correspondência com Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. “Calidoscópico de questões”. In: TOLIPAN, Sérgio. (Org.). *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983.
- _____. *Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. “O cosmopolitismo do pobre”. In: *Margens, margénes. Revista de cultura n.2*, dezembro 2002
- _____. “Suas cartas, nossas cartas”. In: *Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela mão de Alice*. O social e o político na pós-modernidade, 2ª. ed. Porto: Afrontamento, 1994.
- _____. (Org.). *Portugal: um retrato singular*. Porto: Afrontamento – Centro de Estudos Sociais, 1993.

SANTOS, Maria Irene Ramalho Sousa. “A poesia e o sistema mundial” IN: SAPEGA, Ellen. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros (1915-1925)*. Lisboa: ICALP, 1992.

_____. Fernando Pessoa e Almada Negreiros: reavaliação de uma amizade estética. *Colóquio-Letras*, no. 113-114, janeiro-abril de 1990, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 169-172.

SARAIVA, Arnaldo. *O modernismo português e modernismo brasileiro*. Subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações. Porto, s.n., 1986.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras – Edusp – Fapesp, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. (org.) *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. (org.) *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

SILVA, Celina. *Almada Negreiros – A busca de uma poética da ingenuidade ou a (re) invenção da utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

_____. *A descoberta como necessidade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

_____. “Mnémon: (Re) Efabulando uma pátria querida. Leitura relance sobre Histoire du Portugal par coeur”. *Colóquio-Letras*, n.º.120, p. 65-77. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da Silveira. *Maior de 61. Poesia*. Lisboa: INCM, 1986.

_____. “Discurso/Desconcerto. Alguns nós na literatura portuguesa”. *Revista PaLavra*, n.º.3, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 1995.

SUSSEKIND, Pedro. “Schiller e os gregos” *Kriterion* [online]. 2005, vol. 46 n.º. 112.

TELLES, Gilberto Mendoça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

TOLIPAN, Sérgio. “Sociedade e modernização”. In: *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. 3ª. ed. Trad. Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Vozes, 1995.

VIEIRA, Nelson H. *Brasil e Portugal: a imagem recíproca: o mito e a realidade na expressão literária*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1991.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita. Ensaio e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Anexos

Entrevista a Eduardo Lourenço

Modernismo português e modernismo brasileiro: que diálogo?¹

1 – Modernismo português e modernismo brasileiro

Madalena Vaz Pinto: O modernismo dá-se em momentos diferentes da história dos dois países: o Brasil dá-se conta da sua dimensão e potência enquanto Portugal, ex-império, ajusta-se à sua pequenez forçado pela ferida exposta do Ultimatum. Portugal precisa de aprender a gerir o passado enquanto o Brasil percebe-se como “país do futuro”. Que conseqüências esta diferença de “tempos” teve para cada um dos movimentos?

Eduardo Lourenço: Não é de excluir que as expressões culturais que nós chamamos “modernismo”, em Portugal e no Brasil relevem de “tempos” históricos diversos. Em Portugal no que, retrospectivamente, adquiriu um perfil mítico, digamos “depressivo” em termos de auto-estima nacional (Ultramarina) e no Brasil de um tempo euforizante ou percebido como de “decolagem” em relação ao mais arcaizante e ainda pouco europeu, do Império dos primeiros anos da República. Contudo, isso nem explica que a ambos os “movimentos” se aplique o mesmo conceito (como aliás se aplicou antes em Espanha e não revela da mesma vontade “revolucionária”, quer dizer de ruptura clamorosa com a poesia anterior), nem que a analogia da designação incite a aproximar “o modernismo” português e o “modernismo” brasileiro. Mais interessante me parece sublinhar em que é que ambos são diferentes e só por analogia extrínseca, expressões de uma mesma ou virtual modernidade.

O “modernismo” português é “futurante”, é revolucionário na forma como “sencionismo” e “futurismo”, mas simbolista e ultra-simbolista na visão e no fundo. Não tem leitura fora da revolução poética que vai de Baudelaire ao Futurismo, passando por Mallarmé. E em si nada tem de “nacionalista” no sentido tradicional do termo. O nosso “modernismo” é, ideologicamente equívoco e complexo mas pouco tem que ver com o “progressismo” político e social de que a então jovem República se queria

¹ Os parêntesis, sublinhados e aspas são da responsabilidade de Eduardo Lourenço.

exemplo, em oposição ao “*ancient régime*” monárquico. O nosso “modernismo” oscila entre uma nostalgia intemporal de paraísos perdidos ou futuros (Pessoa) e celebração dos tempos novos de beleza e fascínio desconhecidos dos antigos. Parece-me que o “modernismo” brasileiro releva de um “voluntarismo” e um radicalismo tipicamente provocatórios, de essência anti-européia, destinados a por o Brasil e a sua cultura (idealmente) no ponto 0 da sua História. O “modernismo” brasileiro foi, (na medida do possível) a verdadeira carta de Vaz de Caminha. O famigerado canibalismo cultural exemplificado pela exaltação da antropofagia, mesmo contando com o humorismo da atitude, traduz bem a essência do “modernismo” brasileiro que não tinha milhares de anos para rejeitar, mas apenas uma cultura herdada de Portugal e só com excepção comparável com ela. Só a língua escapou a esta vontade de “regresso” a origens que nunca existiram (salvo a Índia) mas a vontade de se separar dela ou de a renovar a fundo, e o que trouxe consigo, “performances” indiscutíveis (Oswaldo, Mário de Andrade) – basta para separar a pulsão do nosso “modernismo” da do “modernismo” brasileiro.

2 – Que revolução “Pessoana”?

MVP: No texto “Da literatura como interpretação de Portugal” o sr. afirma: “Entre outras coisas o modernismo português – e em particular o representado por Fernando Pessoa – desejou ser não apenas invenção e recriação de uma nova sensibilidade e visão da realidade (aquela que o mundo moderno estava pedindo), mas igualmente uma metamorfose total da imagem, ser e destino de Portugal”. Como se conciliariam em Pessoa o desejo de criação e invenção de uma nova sensibilidade e a metamorfose da imagem de Portugal, com a sua rejeição do espírito da Modernidade?

ED: Vendo bem o que Pessoa queria ...era revolucionar o conceito mesmo da Realidade, fosse ela “antiga” ou “moderna”, ou melhor, fugir ao que chamamos “Realidade”. O que ele foi foi o primeiro habitante de um mundo de pura virtualidade. Aquele que, paradoxalmente, se está convertendo para nós, apenas cinquenta anos após a sua morte, no nosso mundo “real”.

3 – Almada Negreiros

MVP: Na sua opinião o modernismo português, ao contrário do brasileiro, estava ainda muito preso à névoa simbolista. Mas Almada encaixa-se mal nesta definição dada a sua

atitude afirmativa, a potência de suas intervenções e, sobretudo, seu envolvimento no projeto de criação da nação portuguesa do séc. XX. Afinal não era do que precisávamos para sair do “sebastianismo alcoólico à beira-mar?” Como se explica que seu exemplo tenha encontrado tão pouco eco na cultura portuguesa, fora do campo das análises da sua obra propriamente dita? Não era esse conceito de obra que Almada queria ultrapassar em suas aparições de “corpo inteiro”?

ED: O caso de Almada, ao menos no que diz respeito à “Literatura” ainda não foi tão explorado como o de Pessoa. De algum modo é ele e ele só o nosso autêntico Modernista. (Com Mário de Sá-Carneiro e um “virtual” Pessoa). Ele é o homem do sim ao que existe ou deve existir numa mistura rara de nietzschianismo e cristianismo. Tem um sentido do concreto (da forma) que era de todo alheio ou indiferente aos outros companheiros da geração.

4 – Modernismo português, modernismo brasileiro

MVP: Segundo a sua opinião, o que caracteriza o modernismo brasileiro e se constitui como segunda natureza do Brasil”, é a sua “estrutura cultural eufórica”. Trata-se da mesma percepção que tem Antonio Candido ao afirmar que a originalidade do modernismo brasileiro foi o seu sentimento de triunfo, relacionado com a libertação de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos trazidos à tona da consciência literária e convertidos em superioridades. Os dois concordam que a partir desse momento se dá uma profunda alteração na relação entre os dois países mas diferem na opinião que têm dela: se para si se trata de uma rasura: o Brasil “rejeitava com a água do banho a criança colonial e escrava que fora durante séculos”, Antonio Candido vê aí o “fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal” marca da originalidade do modernismo brasileiro. O que pensa da opinião de Antonio Candido?

ED: Na resposta à primeira questão já disse o essencial. Creio que as nossas duas opiniões acerca do modernismo brasileiro (a de Antonio Candido e a minha) não são inconciliáveis. Como português sublinhei a “morte do pai” que para mim representou, mas compreendo que é uma “dor de pai” (abusiva) a que se exprime ainda nesse diagnóstico que merece ser aprofundado. Antonio Candido terá razão em ver nele o “fim da posição de inferioridade cultural” representado pelos brasileiros em relação à herança cultural. Só os brasileiros são “sujeitos” dessa opinião e por isso “actores” de uma rejeição ou reivindicação de igualdade cultural que vendo bem nunca ninguém lhes

negou. De que “inferioridade cultural” no diálogo (raro, mas real) com Portugal, se podia queixar um Machado de Assis? E hoje da admiração incondicional que nos merecem os Guimarães Rosa, as Clarice Lispector, os Carlos Drummond de Andrade etc?

5 – Apesar do “divórcio modernista”

MVP: Há uma corrente pró-lusitanista que se desenvolve a partir da geração de 30, principalmente com Gilberto Freire. O próprio Oswald de Andrade, em seus últimos textos, faz a defesa da colonização portuguesa em comparação à inglesa ocorrida nos Estados Unidos: “aqui não sofremos ainda a interferência deformadora dos grandes *parvenus* da era da máquina. Ao contrário, entre nós alastrou-se e criou raízes em coordenadas de superior inteligência humana, a característica civilização luso-tropical que nos ensinou a igualdade prática das raças e boa vontade como elo do trabalho, da cooperação e da vida”.² Não é curioso que tanto o Oswald tardio como Gilberto Freire sejam autores mal vistos pelo pensamento uspiano?

ED: Conheço mal essa querela brasílica – brasileira, mas parece-me significativa. Na “invenção” do Brasil, – uma vez levada a cabo – mesmo o passado que foi necessário “matar” para readquirir o estatuto da modernidade plena, seria fatal que o recalcado pelo nacionalismo modernista viesse um dia a ser reivindicado. Tanto pior para a USP....

6 – Brasil e o redescobrimento

MVP: Em 2000, quando se comemoraram os 500 anos do descobrimento do Brasil, o nome escolhido para a série de eventos Brasil afora foi “BRASIL + 500 ANOS A mostra do redescobrimento”. O nome diz tudo: O Brasil, que não comemora a sua descoberta, país sem pai, sem presente nem passado, em perpétuo começar. Curiosamente, as comemorações da chegada da corte ao Brasil, em 2008, estão a ser tratadas com grande entusiasmo e empenho pelo governo brasileiro. Estará o Brasil a caminho de rever a rasura de Portugal no seu imaginário? Será ele decorrência do movimento maior de revisão da história a que agora se assiste, em que se discute a integração efetiva de outros grupos sociais como o negro e o índio?

² Oswald de Andrade, “Aqui foi o Sul que venceu. In: *Ponta de lança*, São Paulo: Editora Globo, 1991, p. 73.

ED: Já em tempos comentei o “impasse” brasileiro por ocasião das (não) comemorações da Descoberta. Mudam-se os tempos...

O que é novo é que o Brasil (que emigra) descobre o antigo ninho fraterno em nós. É um progresso. Creio que com o tempo o Brasil nos “integrará”. Nos “saudará”: eles integrarão o “tempo português” deles e nós o brasileiro, deles e nosso...AMÉN!

Vence, 20 de fevereiro de 2007

Entrevista a Silvano Santiago

Modernismo brasileiro: que retrato do Brasil?

1 – Estética e política

Madalena Vaz Pinto: Nos balanços que fizeram do movimento modernista, Mário de Andrade e Oswald de Andrade reconhecem que não participaram no “amilhoramento político-social do homem”. Isto, todavia, não impede que continuem a ser uma referência, apesar do conselho de Mário de Andrade de que não deviam servir como exemplo mas como lição. Em sua opinião essa “força fatal” exercida pelos modernistas de 22 estará mais relacionada com suas realizações ou suas falhas?

Silvano Santiago: A “força fatal”, de que fala Mário de Andrade no primeiro balanço do Modernismo, em 1942, se refere mais ao movimento artístico, do que ao próprio andamento do Homem no planeta e do brasileiro durante os vinte anos da vigência do modernismo. É bom não exagerar pela negativa; houve, sim, um “amilhoramento político-social” – não do Homem, naquela época em particular, porque o mundo estava tomado pelo nazi-facismo e o país pela ditadura Vargas – mas do país enquanto nação rural que se modernizava pela urbanização. Haja vista que entre 1922 e 1942, deu-se por terminada a República dos Coronéis (a República Velha) e houve uma indispensável modernização e racionalização do Estado brasileiro. O Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova, em 1932, é de capital importância na educação nacional. Que o primeiro movimento de modernização e racionalização do Estado brasileiro tenha dado com os burros nágua, ou seja, na ditadura Vargas, isso não impediu que o processo conseqüente de democratização do país, a partir de 1945, não nos possibilitasse poucos anos e alguns passos de liberdade, úteis no aperfeiçoamento das instituições e na aceleração do progresso industrial. O exemplo que se dá é o do governo Juscelino Kubitschek, seguido infelizmente por uma nova ditadura em 1964, agora militar, que de novo atrasará de alguns anos a nação. Uma vez mais, a partir da *abertura* (década de 1980), estaremos frente a um movimento de redemocratização, cujo ápice está no processo de *impeachment* do Presidente Collor.

Por esse rápido esboço, pode-se chegar a duas conclusões. A primeira: qualquer noção e vontade coletiva de “avanço”, no caso do Brasil e de muitas nações periféricas, são sempre torpedeadas por reações conservadoras e ditatoriais, que deixam as suas marcas

na esfera pública e, principalmente, na esfera privada (refiro-me, em particular, às famílias dos ativistas que são perseguidos e algumas vezes assassinados). A segunda conclusão diz que não há como acreditar que movimentos de nítido teor artístico possam se substantivar, sem inúmeras mediações, nas transformações econômicas e sociais duma nação. O artista no poder? Pode ser uma utopia, mas é sem dúvida um desastre. O artista colabora – com a dramatização dos eventos no plano da realidade simbolicamente estruturada – para a melhor reflexão dos concidadãos, entre estes estão tanto a elite dominante quanto a classe média, grupos alfabetizados, e ainda, indiretamente, as classes populares analfabetas. Só neste último caso é que se justifica o ativismo, desde que o intelectual não queira alçar à condição de porta-voz do povo, mas que abra espaço para que este se manifeste.

2 – Brasil luso-afro-europeu

MVP: Em novembro de 2002, em entrevista ao Espaço Aberto da Globo News, o escritor angolano José Eduardo Agualusa afirmava que um dos aspectos mais chocantes para um africano ou afro-americano ao chegar ao Brasil era constatar que a classe negra estava ausente dos centros decisivos do poder e não constituía mais que uma ínfima parte da classe média brasileira. Em seu texto intitulado “Oswald de Andrade ou: elogio da tolerância étnica” o Sr. alerta para os perigos de acreditar que o passado colonial brasileiro se resolveu na democracia racial. Segundo a sua opinião, qual a relação entre democracia racial e miscigenação? Será o povo brasileiro um povo miscigenado sem democracia racial? Porque o Brasil se modernizou sem levar adiante o projeto de inclusão social? Onde ficou o sonho de tolerância étnica de Oswald de Andrade?

SS: Alguns estrangeiros costumam cobrar da nação que visitam resultados fabulosos que só existem na cabeça deles. Seria maravilhoso que o mundo fosse maravilhoso. Nisso estou de acordo com José Eduardo Agualusa. Infelizmente, não é. A história nos ajuda a acalmar a ansiedade ditatorial que todo bom intelectual traz escondidinho no mais profundo do coração, redirecionando-a à reflexão que, por sua vez, nunca deve perder a esperança, ou seja, a meta utópica.

Não falarei das nações africanas, pois é matéria que desconheço.

Falarei dos africanos nas Américas. As questões levantadas são complexas e não comportam solução fácil e rápida. Nem nos Estados Unidos da América e muito menos na Europa, encontramos soluções fáceis e rápidas para problemas étnicos que se

mesclam aos problemas econômicos, gerando na população um potencial de intolerância dramático ou trágico e, às vezes, insuportável. A coincidência de dinheiro (em excesso ou em falta) e etnia sempre foi um entrave para certos governos nacionais. De um lado, você tem, por exemplo, a questão judaica a partir dos anos 1930, que redundou, em território europeu, no Holocausto e na grande guerra e, a partir dos anos 1970, tornou-se questão central nos vários e sucessivos conflitos do Oriente Médio. Do outro lado, você tem as nações americanas (Estados Unidos *y inclus*), onde o desenvolvimento econômico rural foi feito à custa do trabalho escravo do africano. Durante a Segunda Grande Guerra, o fato de afro-americanos serem recrutados e terem de lutar pela “liberdade” alheia, na Europa, era um escândalo, já que no próprio país eram cidadãos de segunda categoria (*second class citizens*). Dessa época é que data a teoria do *melting-pot* (Somos todos terceira geração, afirmou Margaret Mead, igualando a todos, europeus e africanos, por serem cidadãos imigrantes), cujo evidente objetivo era o do recrutamento militar “justo” do cidadão (?) afro-americano. O melhor exemplo de *melting pot* era dado na Universidade de Columbia pela leitura do nosso Gilberto Freire. Entre nós, foi decretada a lei Afonso Arinos contra a discriminação racial (1951). Tanto ao norte quanto ao sul do Equador, tratava-se de uma farsa cultural, “simpática” não há dúvida, até mesmo porque Hitler, na sua proverbial imbecilidade, em 1936 tinha recusado a cumprimentar em Berlim o recordista negro Jesse Owens. Mas entre o simpático e o efetivo vão léguas e mais léguas de estrada a percorrer.

Trazendo o problema para o presente, observe-se que, para diminuir a defasagem econômica e política entre caucasianos e africanos nos Estados Unidos, foi criado o programa que se tornou conhecido como o da “ação afirmativa” (década de 1950). No governo Lula está se propondo um movimento semelhante para o Brasil. Nos Estados Unidos, não houve grandes dificuldades na implantação da ação afirmativa, visto que a sociedade norte-americana era dada *a priori* como uma sociedade racista, e o era, pois os afro-americanos eram desde sempre cidadãos de segunda categoria.

Vivi naquele país entre 1962 e 1974 e, portanto, pude acompanhar os vários estágios por que passou o programa. Posso mesmo dizer que o maior intelectual afro-brasileiro do século 20, Abdias do Nascimento, que estava sem emprego e auto-exilado em Nova Iorque depois da ditadura de 1964, foi contratado, em 1971, pela State University of New York at Buffalo graças ao programa de cotas. Hoje ele é Professor Emérito daquela Universidade. A pergunta que faço é a seguinte: sem a oportunidade que lhe foi

dada pela ação afirmativa nos Estados Unidos teria sido Abdias do Nascimento senador na República brasileira?

No Brasil, há enorme grita porque o país é dado como tendo uma democracia racial. Gilberto Freire fala de “corredores de fraternidade”, que uniam a casa-grande à favela. Ora, a democracia racial de que se fala tanto é a da ausência de entraves político-sociais ao afro-brasileiro letrado - e nisso somos diferentes dos norte-americanos. No que toca ao afro-brasileiro carente e muitas vezes analfabeto pouco tem sido feito. Portanto, sou a favor de um programa *semelhante* ao da ação afirmativa. Não sei se ele seria implantando aqui, no ensino universitário, por um sistema de cotas. Acho que compete a nós, a todos nós, trabalharmos em busca de uma solução que seja compatível com as seqüelas muito próprias que a grave questão da escravidão nos legou.

De qualquer forma, acho estranho que todos esses defensores da mulataria brasileira, para ficar com a expressão cara a Mário de Andrade, todos esses defensores do *hibridismo* como impulso à solução de problemas de caráter racial, sejam no fundo tão conservadores quando se fala de uma possível *hibridização* no corpo discente da universidade. Para dizer a verdade, a nossa universidade não é tão sensacional assim, e quem sabe se não seria interessante passar por um período traumático, em que teria de ser repensada, não segundo padrões hegemônicos universais e muitas vezes caquéticos, mas segundo a emergência de novos parceiros, relativamente despreparados sem dúvida, mas dotados de enorme vontade de vencer na vida.

Uma das coisas mais fascinantes que observei na minha estada nos Estados Unidos é que o afro-americano, tão logo aceito pela universidade, tornava-se um ótimo estudante, e mais estranho, tornava-se um neoconservador. A propalada violência dos africanos nas Américas é muito mais consequência da situação miserável em que vivem nos guetos. Uma boa e sólida educação ajudaria a resolver a questão da violência urbana, em particular por parte das populações miseráveis. Os brancos, amestrados pela modernidade, é que são, por definição, predadores. Tenho saudades da cientista social e ativista negra Lélia Gonzalez, prematuramente falecida. Ela sabia bem que o afro-brasileiro, bem ou mal instalado na vida, melhor se bem instalado, sempre respeitará o saber dos mais velhos, é da sua cultura, é da sua tradição.

3 – Rasura de Portugal

MVP: É conhecida a frase de Antonio Candido que aponta o Modernismo brasileiro como o momento de ruptura entre Brasil e Portugal: “Na literatura brasileira, há dois

momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: O Romantismo, no séc. XIX [...] e o ainda chamado modernismo, no presente século. [...] Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente”. (A. C Cultura e sociedade, p. 112). É uma afirmação que parece desconhecer toda uma estratégia de emancipação de que o abasileiramento da língua brasileira era o sinal mais evidente. Se é compreensível que um projeto de modernização no Brasil passasse por uma rasura, posteriormente revogável, do diálogo com a nação colonizadora, é inaceitável acreditar na possibilidade de eliminar, por um ato de vontade, uma história comum. Devemos entender este desejo como expressão de um mal-estar do Brasil em relação a Portugal, responsável pela rasura de Portugal no imaginário brasileiro contemporâneo?

SS: Não acredito que se trate de um “ato de vontade” dos brasileiros, do artista e do intelectual brasileiro, não acredito que, entre nós, haja “rasura” da metrópole colonial. Acredito, antes, que se trate de um problema de *sintonia*, desejo de sintonia com, desejo que tem o artista e o intelectual de entrar em sintonia com grupos que lhes parecem mais próximos e mais desejáveis, e mais substantivos em termos de aperfeiçoamento (já que estamos falando de problemas tipicamente coloniais ou pós-coloniais). Impera o desejo de selecionar – assim como diante de um aparelho de televisão, selecionamos este canal por ser mais caro à nossa sensibilidade e inteligência e desprezamos aquele outro por estar pouco afinado com as nossas demandas atuais.

Houve, portanto, no decorrer da história cultural (ou literária) brasileira processos de superposição de camadas estrangeiras, que são determinados por interesses *divergentes* – e não mais convergentes – dos artistas e dos intelectuais. Como dizer que há rasura de Portugal no imaginário brasileiro contemporâneo, quando para os brasileiros letrados o maior romancista da língua portuguesa – muito antes do Prêmio Nobel – é José Saramago (que alguns discordem, fica óbvio, é normal – como disse Nelson Rodrigues, a unanimidade é burra)? Não é Saramago o objeto do próximo filme de Meireles, que nos deu o premiadíssimo filme sobre a Cidade de Deus? Como dizer que há rasura, quando para os brasileiros o poeta moderno mais citado é Fernando Pessoa? Entre meus amigos e nas diversas palestras que dou, Fernando Pessoa é sempre lembrado.

Duas questões. Não estamos acostumados, na história das idéias, da cultura e da literatura, a tratar os problemas de *sintonia*. Preferimos, antes, recair no velho chavão de

impacto e influência segundo os padrões da cópia, da imitação. No pensamento pós-colonial, a sintonia é uma reação ao impacto (de outra cultura, de um outro autor, nacional ou estrangeiro). Essa reação, no entanto, não conduz necessariamente à aceitação da influência do outro sobre si mesmo, mas antes – como o próprio verbo sintonizar o diz – a uma conversa. A uma negociação. Seria também o caso de se perguntar se Portugal tem sido atento ao pedido de negociação que vem dos artistas e dos intelectuais brasileiros.

Segunda questão. A divergência é um dos fatores mais importantes na análise da modernidade. Os próprios vanguardistas europeus de repente tiveram o desejo de entrar em sintonia com a arte africana. Nada mais estranho, nada mais rebuscado, nada mais *far-fetched*. No entanto, é uma verdade histórica, e das mais felizes para o bom andamento da arte europeia. Isso quer dizer que promoveram uma “rasura” na fantástica tradição ocidental? Não acredito. Uma nova camada de saber, uma sabença, como diria Mário de Andrade, estava suplementando um saber (erudito e estético, no caso) que já se dava como se esgotando, ou já esgotado. O modernismo brasileiro viveu *pelo avesso* a busca de sintonia com a arte africana pelo artista europeu. Aprofundou-se na própria história nacional, para reencontrar aquelas manifestações que tinham sido rasuradas – estas, sim – pelo processo de colonização. Quiseram, os nossos modernistas, entrar em sintonia, por exemplo, com o barroco dos mulatos autodidatas mineiros. O barroco dito brasileiro das cidades históricas. Ou quiseram entrar em sintonia com os etnógrafos que levantavam os mitos indígenas. Isso quer dizer que estava havendo uma “rasura” da cultura portuguesa? Não acredito, até mesmo porque o barroco nosso – embora autodidata – “é” necessariamente português. Haja vista o trabalho de Aleijadinho em Congonhas do Campo. A cultura portuguesa passa a estar presente na cultura brasileira pelo hibridismo. Daí ter eu cunhado a noção de “entre-lugar”.

4 – Elipse versus redundância

MVP: Segundo a sua opinião, o escritor modernista foi elitista ao fazer da elipse o traço estilístico de sua escrita, só cativante para o leitor culto. Como alternativa o Sr. propõe a redundância, usada por exemplo por um escritor pré-moderno como Lima Barreto e que teria a grande vantagem de ser acessível ao leitor comum. Não lhe parece que esta questão pode ser vista por outro ângulo? O escritor modernista conta com o leitor para completar o sentido do que escreveu e, assim, divide com ele o sentido da sua obra, que não tem, a priori, um sentido fechado. Não seria esta uma postura mais democrática?

Não seriam as formas elípticas da literatura um espaço de reinvenção dos modos de falar, sentir e pensar que se transformam pela própria intervenção da linguagem?

SS: É sempre perigoso retirar uma idéia alheia do contexto que a gerou. A citação nunca é, em si, íntegra. A não ser, talvez, quando epígrafe de um outro livro. Mas neste caso é o próprio livro, de que passa a ser epígrafe, que se transforma em seu *novo* contexto.

A oposição que apresentei em artigo sobre Lima Barreto, visava a colocar – historicamente e num momento claro de *transição* do modernismo para o pós-modernismo – questões que eram prementes para os grupos de escritores mais jovens (friso: mais jovens). Estavam interessados em (1) se profissionalizarem, (2) terem leitores e (3) entrarem para a indústria cultural, ocupando lugar de destaque na lista de *best-sellers*. Tratava-se, portanto, de elaborar uma teoria que desse conta, através de exemplos do passado (Lima Barreto, no caso), como de repente um questionamento da estética modernista brasileira poderia ser feito, não por um movimento de imitação dos autores de *best-sellers* estrangeiros, mas por um movimento de *retorno* ao pré-modernismo, onde houve uma frutífera contaminação dos procedimentos dito elitistas da arte literária pelos procedimentos dito populares da técnica jornalística. Eis aí o contexto da idéia.

A oposição entre eclipse e redundância tinha, portanto, a função de dar conta de um movimento (que não pertence ao meu próprio percurso, friso) que estava sucedendo na literatura brasileira, na passagem duma literatura para os *happy few*, para ficar com a célebre expressão de Stendhal, em direção a uma literatura para muitos. Poderia lembrar, ainda, o célebre dito de Oswald de Andrade: a massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico. A massa jovem queria vender *imediatamente* os seus biscoitos, e por isso sabia que não mais os podia fazer tão finos assim. Os novos estavam querendo uma literatura para os que, apenas alfabetizados, se interessavam pela leitura, sem, portanto, o conhecimento da tradição literária ocidental. O citado ensaio – “Uma ferroada na ponta do pé”, escrito por volta de 1981 – tinha a função de dar conta de, e também queria ser uma ferramenta que pudesse ser utilizada pelos mais novos, a fim de que saíssem do beco estreito que se lhes configurava pelo único desejo de lucro das editoras. Qualquer manual de teoria literária nos explica que isso a que se chama de estilo pessoal (o estilo pessoal de Oswald de Andrade, ou de Guimarães Rosa, ou de Clarice...) são um entrave no primeiro momento da leitura. Muitos leitores – pouco habituados com a

leitura de livros de ficção – abandonam os livros no princípio ou ao meio porque o estilo pessoal do autor lhes parece um obstáculo intransponível.

Por outro lado e finalmente, não se esqueça de que sou também autor do romance *O falso mentiroso – memórias* e do livro de contos *Histórias mal contadas*. Para uma discussão ampla sobre elipse e redundância, preferia falar deles e não de uma citação dum texto de 1981, obrigatoriamente datada pelas circunstâncias e fora do meu percurso de criador. Não a desautorizo, até mesmo porque o novo milênio e os novos autores – pelo menos no Brasil – estão dando *menos* razão a mim, enquanto escritor, e *mais* razão ao raciocínio apresentado pelo crítico. Infeliz ou felizmente fui educado pela leitura de João Cabral de Melo Neto, dentro dos valores expressos pelo experimentalismo dos anos 1950. Tendo a ser, pessoalmente, a favor duma arte da elipse.

5 – Almada e Oswald

MVP: Como escreveu João Luiz Lafetá, romper com formas de dizer é romper com formas de ser e conhecer. Almada Negreiros e Oswald de Andrade parecem-me ser, dentro dos modernismos português e brasileiro, aqueles que inventaram novas linguagens e novos modos de ler a história, como em *Pau Brasil* e *Histoire par coeur*. Tendo em mente meu interesse na articulação não evidente dos modernismos brasileiro e português, não lhe parece a experimentação de Oswald e Almada um ponto de afinidade a ser pensado? Quer dizer que, modernistas portugueses e brasileiros, mesmo dando-se mutuamente as costas, vão ambos ao encontro de formas poéticas livres e coloquiais que poderiam abrir no futuro pontos de contato entre as duas literaturas. Será que isto aconteceu?

SS: (Não conheço bem a obra de Almada Negreiros para poder responder, como convém, a essa pergunta.)

6 – A disputa dos Andrades

MVP: Na herança deixada pelos de 22 parece existir uma disputa entre os que se identificam com Mário e os que se identificam com Oswald. É estranho, já que os dois pensamentos se completam: Mário mais sistemático e reflexivo; Oswald rápido e intuitivo. Não seria esta rivalidade uma defesa de território acadêmico mais do que uma questão para o legado modernista?

SS: A disputa tem história e essa história passa por São Paulo e pela USP. Sem dúvida, a morte prematura de Mário de Andrade e suas relações de parentesco e contraparentesco com eminentes professores daquela Universidade deram inicialmente lugar de proa a Mário de Andrade, até mesmo porque ele, como você diz, apresentava um “trabalho sistemático e reflexivo”. A história da disputa continua a ser escrita em São Paulo, onde Oswald tentou entrar na USP através de concurso público, não tendo tido experiência das mais felizes.

Parte dessa história se escreve também no Rio de Janeiro. Manuel Bandeira que tinha enorme amizade por Mário (veja a correspondência entre os dois) não morria de amores por Oswald (Drummond também não tinha grande admiração por ele, isso por causa de piadas de Oswald ainda em final da década de 1920). Quando convidado pela editora do Fondo de Cultura Económica, do México, para escrever uma história da poesia brasileira, história esta que seria seguida de uma antologia, Manuel Bandeira não incluiu poema algum de Oswald de Andrade. Em 1962, quando ensinei Literatura Brasileira na Universidade do Novo México, vali-me do livro que era o único que traçava uma excelente história da poesia brasileira e, além do mais, era fácil de ser adquirido pelos gringos logo ali no México. Lá não estava Oswald. E o curso foi dado sem a poesia de Oswald, mas com os manifestos dele. Isso porque eu era amigo de Alexandre Eulálio, então editor da *Revista do Livro* (do Instituto Nacional do Livro) e Alexandre adorava os manifestos de Oswald e lá os tinha publicado. Conheci os manifestos na publicação por aquela revista. Eu próprio, em 1962, professor, já se vê, tinha uma visão manca de Oswald.

Oswald de Andrade é uma aquisição tardia do modernismo brasileiro. Ele é basicamente produto da leitura que dele é feita pelo pessoal da poesia concreta e, posteriormente, pelo Teatro Oficina (José Celso) e por Tropicália (em particular, Caetano Veloso). Se não me engano, a primeira publicação das poesias completas de Oswald, com prefácio de Haroldo de Campos, se dá já na década de 1960 pela Editora Civilização Brasileira, onde trabalhava o Mário da Silva Brito, figura menor de historiador do modernismo, mas desde sempre amigo de Oswald. Não é por coincidência que os Campos encontram Brito na Civilização Brasileira.

Em 1971, quando escrevi o ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Oswald já era uma figura de primeira proa para mim. E continuou o sendo, ao lado de Mário de Andrade.

Nova história. Oswald entra literatura brasileira adentro pelas mãos nem sempre muito queridas dos poetas concretos. Lembro bem que, em 1972, conversava com o grande romancista Autran Dourado e ele tinha pavor da prosa de Oswald. A impressão que tive é que ele tinha mais pavor dos concretos (que quiseram torpedear a publicação dum livro dele pela Editora Perspectiva), do que de Oswald. Fenômenos assim acontecem com mais frequência do que a gente acredita. Portanto, para um brasileiro que viveu a segunda metade do século 20, a “rivalidade” tem história, e preferi contar – ainda que esquematicamente – essa história, do que insistir na briga entre acadêmicos. No meu caso, repito, os dois convivem amigavelmente. Suas palavras são justas e, por isso, as repito: “Mário mais sistemático e reflexivo; Oswald rápido e intuitivo”.

Rio de Janeiro, Setembro de 2006

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)