

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 acção 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 caráter 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 políticos progressistas. Seus esforços, embora intencionalmente revolucionários, em geral reduzem-se a um extremismo polêmico. [...] 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, por exemplo, defende que a adversidade a que estão sujeitos os 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*, p. 185.

⁸ Id., *Ibid.*, p. 313.

⁹ BERMAN, M., *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, p.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 “espelho de nosso futuro. [...] Por mais que os acusemos e vejamos nessa superioridade o sinal de uma injustiça, não nos iludimos quanto ao fato de que não podemos permanecer como estamos, e estamos “condenados à civilização”. [...] Temos necessidade do novo e o novo “está feito”.²²

Haroldo de Campos, por sua vez, não acredita que exista relação direta entre desenvolvimento econômico e cultural²³: “Pareceu-me sempre que, em matéria de trabalho literário, também ocorria essa lei complexificadora da transmissão do legado

¹⁸ GULLAR, F. *Vanguarda e desenvolvimento: ensaios sobre arte*, p. 171. É importante lembrar que este ensaio é de 1969 e que muitas de suas conclusões não se cumpriram.

¹⁹ Id., *Ibid.*, p. 228.

²⁰ Id., *Ibid.*, p. 173.

²¹ Id., *Ibid.*, p. 173.

²² Id., *Ibid.*, p. 176.

²³ Opinião fundamentada em textos de Marx e Engels: “Com relação à arte, sabe-se que determinados períodos de florescimento não estão de modo algum em relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, conseqüentemente, com a base material, a ossatura, por assim dizer, de sua organização. Por exemplo, os Gregos comparados aos modernos, ou ainda Shakespeare”.

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 como ciências precisariam de comprovar suas hipóteses, a literatura não carecia de comprovação. Este aspecto, somado à ausência de uma burguesia atuante, explica que nos países onde as ciências sociais apareceram tardiamente, as elites culturais funcionassem em círculos fechados, sem um 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, [o mesmo pode ser dito 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, com o estabelecimento da

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 pouco literária *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Populações meridionais do Brasil*, de Oliveira Vianna, 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 européias 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 européias. [...] 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. Silvina 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: *Textos de crítica e de Intervenção*, p.16.

⁴⁷ Id., *Ibid.*, p. 22.

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: *Ensaaios*, 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 consequência 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.