UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

MODERNIDADES EM CONFRONTO

AS LITERATURAS MODERNISTAS BRASILEIRA E PORTUGUESA

Ana Lúcia de Freitas Teixeira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Profª. Drª. Maria Arminda do Nascimento Arruda

São Paulo
2009

Ao Paulo, meu amor,
que é para mim o que há de mais raro, fundo, terno.

À Marília, minha irmã,
porque, indiferente a toda circunstância, permanece.
À Alzira, minha mãe,
por essa mesma e inelutável razão.

SUMÁRIO

Agradecimentos, 5

Resumo, 8

Abstract, 9

Introdução, 10

Capítulo I – Ensaio de Caracterização: Formulação do cânone brasileiro na chave da Nacionalidade, 20

O estabelecimento do cânone acerca do nosso Modernismo, 21

Afrânio Coutinho, 22

Antonio Candido, 32

Visada portuguesa do Modernismo brasileiro, 62

Confronto entre as duas perspectivas, 76

O Modernismo português e as similitudes de suas questões com as brasileiras, 83

O nó da questão, 97

Questões de metodologia, 98

Capítulo II – O lastro histórico da Modernidade portuguesa, 105

Introdução ao contexto português: a formulação de uma Modernidade política em Portugal e a relevância de se problematizar *Histoire du Portugal par Coeur*, de Almada Negreiros, 106

O poema de Almada Negreiros: *Histoire du Portugal par Coeur*, 153

Análise de *Histoire du Portugal par coeur*, 165

Apontamentos sobre a Modernidade portuguesa a partir do poema de Almada Negreiros e do contexto em que foi produzido, 201

Capítulo III – A autofundamentação da Modernidade brasileira, 205

Introdução ao contexto brasileiro: qual Modernidade insemina a produção literária dos modernistas brasileiros?, 206
Análise de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, 235
Entrada analítica para *Pau Brasil*, 269
Autofundamentação da Modernidade brasileira: confluências e confrontos entre as literaturas de Oswald de Andrade e o contexto paulista da época, 294

Capítulo IV – O problema do confronto, 303
Cotejo entre os contextos brasileiro e português, 304

Notas Finais, 330

Bibliografia, 335

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, assim como ao seu Programa de Pós-Graduação, dos quais sou aluna ininterruptamente desde 1996, meu primeiro ano de graduação, tudo aquilo que posso chamar de “minha formação”. A alguns de seus professores, contudo, sou especialmente grata. Minha dívida para com minha orientadora, Professora Maria Arminda do Nascimento Arruda, com quem caminho desde 1998, nunca poderei pagar. Nós duas sabemos dos difíceis percalços que uma orientanda enfrenta nesse longo caminho e da funda cumplicidade sem a qual, estou certa, não teria chegado ao fim. Oferecendo suporte de toda ordem, orientou os caminhos, dividiu os impasses, provou das angústias do meu trajeto, tornando-os infinitamente mais suaves.

Sou também grata à Professora Irene Cardoso e à Professora Sylvia Gemignani Garcia pelo apoio generoso nos muitos momentos de insegurança que necessariamente brotam de empreitadas como essas, em que o investimento de nossas vidas é integral.

Agradeço os Professores Sergio Miceli e João Adolfo Hansen as importantíssimas orientações dadas por ocasião do exame de qualificação. À Professora Fraya Frehse, agradeço as riquíssimas sugestões bibliográficas, que se iniciaram num Grupo de Trabalho da Sociedade Brasileira de Sociologia em Recife e tiveram continuidade nos nossos muitos encontros posteriores. A ela sou grata também pelo incentivo encorajador nessa reta final.

Ao Professor Edson Farias, agradeço a atenção e as sugestões muito atinadas com que me presenteou naquele mesmo Grupo de Trabalho em Recife. Ao Professor Mauro Rovai, agradeço o encorajamento, a solicitude e o apoio de sempre. Ao Professor Haquira Osakabe, agradeço as muitas sugestões de trabalho oferecidas por ocasião da defesa de minha dissertação de mestrado, em 2004, lamentando profundamente a impossibilidade de renovar o diálogo, no qual, estou certa, ele teria muito com que contribuir.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) a concessão de quatro anos de bolsa de pesquisa e a possibilidade de interlocução com um assessor que ofereceu sempre grande contribuição para o andamento da pesquisa.

Imensamente grata sou ao Professor Abel Barros Baptista, que me recebeu na estadia em Portugal. Autor de um trabalho crítico que em muito me ofereceu suporte à formulação das minhas questões, é alguém de cujo contato tenho as

melhores lembranças. Em conversas sempre muito enriquecedoras, esteve disponível a me ajudar no desmembramento das minhas dúvidas mais resistentes. Se cheguei a amenizá-las, é em grande medida devido ao contato com ele que pude fazê-lo.

Aos companheiros de trajetória, o meu mais fundo agradecimento. A Fabiana Augusta Alves Jardim e Mauricio Pelegrini, agradeço o vocês existirem, o acaso tê-los posto em meu caminho e o fato de nunca o terem abandonado. Amigos ancestrais, são figuras de amizade, de amor, de respeito. Carla Bernava, amiga querida e admirada com quem divido as maiores cumplicidades, tem sido uma presença de apoio que se tornou indispensável. A você, querida, meu mais fundo agradecimento. Carolina Pulici, figura de raríssima generosidade e da mais genuína paixão intelectual, é amiga queridíssima a quem agradeço o carinho, o apoio, a preocupação, as inúmeras sugestões de leitura e de trabalho. A Alexandro Paixão e a Anderson Trevisan agradeço o apoio, a amizade e o carinho de sempre.

Maíra Menezes Andrade, minha sobrinha e querida amiga, tem sido dos mais sólidos apoios para que este trabalho chegasse ao fim e para a suavização das adversidades do mundo, muitíssimo aumentadas pela lente da finalização de uma tese. A ela sou grata pela generosidade e pela disponibilidade com que tem estado ao meu lado, esperando um dia poder retribuir o que ela tem feito por mim. Ao Sr. Ney Azevedo de Menezes e à Sra. Maria de Lourdes Arruda de Menezes, meus sogros, agradeço o interesse sempre renovado e o carinho com que me acolhem para perto deles.

Marília Teixeira Nucci e Ricardo Nucci, sequer preciso mencionar o que significam em minha vida e o papel fundamental que tiveram em cada passo de que este trabalho resulta, como resultaram os anteriores, como resultarão os próximos. São parte inseparável da minha vida e, por isso, lhes serei grata para sempre. Carmem Ribeiro Barbosa, minha sobrinha, é doce presença que tem estado ao meu lado de maneira delicada e generosa. A ela agradeço o carinho e o mais entusiasmado incentivo. A Dirceu Luiz Teixeira, meu pai, e a Maria de Lourdes Faria de Souza, sou grata pelo suporte permanente.

Aquele por quem tenho a mais imensurável gratidão é certamente Paulo Menezes, meu marido, a quem devo, sem sombra de dúvidas, a finalização deste trabalho. Apoio incondicional, amor sem medidas, força inesgotável, ele é parte inseparável de mim. Sou grata por cada minuto partilhado, cada palavra de incentivo, e a ele dedico este trabalho, que é, na verdade, mais um passo que damos juntos.

RESUMO

Esta tese busca investigar as razões pelas quais foi necessário romper o diálogo, ou ao menos silenciar sobre ele, entre os escritores do Modernismo brasileiro e do Modernismo português. Envolvidos que estavam em uma problemática comum, a da renovação das linguagens artísticas, tanto modernistas brasileiros quanto portugueses encontraram um patamar comum no qual estabelecer seu enfrentamento mais direto: aquele que pudesse fazer ruir os parâmetros acadêmicos da arte nacional em prol de uma linguagem renovada cujos efeitos excederiam largamente o plano da literatura. Tanto em Portugal quanto no Brasil, desenvolveu-se um verdadeiro projeto que costurava uma renovação da linguagem artística com a modernização da própria nação, articulando, portanto, o movimento modernista com uma proposição de Modernidade. Daí que a noção de Modernidade que se pôde fazer brotar a partir de ambos os movimentos possui, na contramão do que se deu com o Modernismo centro-europeu, uma marcada fisionomia nacionalista. Esse atributo comum é mobilizado na esteira da perspectiva de múltiplas Modernidades que podem ser formuladas dentro de cada um desses projetos modernistas e a partir das especificidades sociais de que cada um deles dispunha. A despeito dessa problemática de fundo comum, que mobilizou a ambos, as soluções textuais encontradas são bastante diversas: no caso brasileiro, tratou-se, na afirmação de uma autonomia nacional, de rasurar parte componente de seu passado e constituir um cânone literário que se estrutura sobre uma perspectiva auto-referida, como se a cultura brasileira não tivesse se originado de nada que não dela própria, numa perspectiva autóctone que é tão mais eficaz quanto mais velado é esse seu atributo; no caso português, tratou-se de abdicar de um dos mais fundamentais eixos do Modernismo, o da negação do passado, nele fincando a imagem a partir da qual foi possível fazer ressurgir um Portugal modernizado. É precisamente na saída encontrada por cada um desses movimentos para se compassar com as vanguardas modernistas centro-européias que reside a incompatibilidade que os levou a impedir um debate intelectual profícuo: como parte do passado negado pelo Modernismo brasileiro, Portugal é tomado por atrasado e posto de lado, a despeito da antecedência do seu movimento modernista; como figura não conivente com o mito do heroísmo desbravador do português que deu ao mundo moderno o traçado que ele tem hoje, o Brasil é interlocutor de somenos importância. É na discussão dos meandros dessas aproximações e distanciamentos que se estrutura esta tese.

ABSTRACT

This thesis investigates the reasons of the dialogue interruption – or at least the silence – between Brazilian and Portuguese modernist authors. Engaged to a common problematic, the renovation of artistic languages, both Brazilian and Portuguese authors were situated in a shared level to establish a more direct confrontation towards a renewed language that had effects which exceeded the limits of literature. The project developed in Brazil and in Portugal combined the renovation of the artistic language and the modernization of each nation, thus articulating the modernist movement to a modernity proposition. Consequently, the idea of modernity that could emerge of both modernist movements presents a nationalist aspect that is absent in the modernism developed in central Europe. Considering the social specificities in which each one of these movements were inserted, the nationalist aspect is mobilized in the perspective of the multiple Modernities that could be formulated by each one of these modernist projects. Despite the shared problematic that has concerned both movements, the textual solutions found by each one of them were different. The Brazilian case was based on the affirmation of the national autonomy by erasing its past and constituting a structured autonomous literary canon, as if the Brazilian culture had been originated in itself in an autochthonous perspective. In the Portuguese case, authors abdicated the denial of the past as one of the most fundamental aspects of Modernism. It was through past that the image of a modernized Portugal arose. Hence, the incompatibility that prevented the establishment of a proficuous intellectual debate among those authors was originated precisely from these different solutions managed by each one of the movements to compass themselves to other central European vanguards: as part of the past denied by Brazilian modernism, Portugal is considered obsolete and left aside, despite the anteriority of its modernist movement; as a figure that disregards the myth of the Portuguese heroism in exploring and tracing the modern world map, Brazil becomes a less important interlocutor. Thus, this thesis discusses the proximity and distancing of these two movements.

INTRODUÇÃO

Impressiona a maneira com que o Modernismo brasileiro continua a despertar o interesse do investigador da cultura em diversas áreas do conhecimento, mesmo a despeito da vasta fortuna crítica que tem já acumulado e do expressivo leque de experimentações teóricas a que foi submetido[1]. Da Sociologia à crítica de arte, passando, certamente, pela crítica literária, em diferentes tradições do pensamento brasileiro, esse momento da história cultural brasileira se apresenta como ápice de um certo número de problemas que nele se entrecruzam e por isso se oferece com diversos e aprofundados elementos aos quais a reflexão sobre a cultura brasileira não pôde passar ao largo. No mesmo passo, parece ter sido catalisador e aprofundador de muitas das mesmas questões. A recorrência com que o pensamento brasileiro se volta a esse momento da história, portanto, não é em nada gratuita. Freqüentemente, inclusive, a esse momento se recorre mesmo para se pensar problemas de longo espectro que teriam ainda seus desdobramentos em atividade nos dias de hoje.

Esse momento parece, portanto, constituir-se como um nó condensador de problemas diversos que dão especificidade à cultura nacional. O papel desempenhado pelo Modernismo brasileiro, nesse sentido, permite-se ser apreendido a partir da noção de *acontecimento histórico* tal como desenvolvida por Michel Foucault. Como explicita Irene Cardoso em seu texto "Foucault e a Noção de Acontecimento"[2], é num entrecruzamento entre as noções de *atualidade* e *acontecimento*, que Foucault estabelece o que denomina uma ontologia do presente, buscando a possibilidade de problematização do presente, ou seja, de tomada do presente como um problema de investigação, considerado, portanto, desde já, como história, ou como diferença histórica. Nos termos de Irene Cardoso, "há uma distinção portanto entre o presente e o atual, entre o hoje e o agora. O atual é construído a partir de um 'certo elemento do presente que se trata de reconhecer', como 'diferença histórica'. Esse reconhecimento, que é o da crítica, da problematização, desatualiza o presente, desatualiza o hoje, no

---

[1] A esse título, ver, por exemplo, Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992; Annateresa Fabris, *O Futurismo Paulista*, Perspectiva/Edusp, São Paulo, 1994; Maria Cecília França Lourenço, *Operários da Modernidade*, São Paulo, Hucitec, 1995; Sergio Miceli, *Nacional Estrangeiro.* São Paulo, Companhia das Letras, 2003; Annateresa Fabris (org.), *Crítica e Modernidade*, São Paulo, Imesp, 2006; entre outros.

[2] Irene Cardoso. "Foucault e a noção de acontecimento". In: *Tempo Social*, São Paulo, **7**(1-2): 53-66, outubro de 1995.

movimento de uma interpelação. Nesse sentido o presente não é dado, nem enquadrado numa linearidade entre o passado e o futuro. Mas enquanto atualidade, no movimento de uma temporalização, o que somos é simultaneamente a expressão de uma força que já se instalou e que continua atuante, na expressão heideggeriana, do 'vigor de ter sido presente' e o que nos tornamos, o que estamos nos tornando, enquanto abertura para um campo de possibilidades."[3]

Trata-se, portanto, de uma tomada do tempo presente que o considera na sua alteridade, portanto como específico, singular, e assim o retira de uma linearidade temporal imediatamente correlacionada com o passado e o futuro. A atualidade do presente é assim a sua diferença na relação temporal na qual esse presente se torna único na medida precisa em que é problematizado. O presente, assim, só é apreendido na medida em que se transforma, pelas mãos do investigador, não só em problema de investigação, mas em problema singular de investigação, precisamente porque nele se busca delinear a especificidade histórica desse momento na contraposição para com o que o precedeu e o que o sucederá. Dito de outra maneira, o que se passa nesse recorte de tempo problematizado pode ser entendido como *acontecimento histórico* na medida em que circunscreve os elementos que cabe interpelar e investigar para se compreender a sua especificidade. Problematizando assim os elementos componentes desse acontecimento histórico que singulariza o tempo presente é que se pode apreender o que somos nesse momento e qual é o campo das experiências possíveis.

A potência com que o Modernismo brasileiro ainda alimenta o pensamento sobre as particularidades do país, nesse sentido, é plena de significados. Exaustivamente interpelado a partir da questão "quem somos como nação?", o Modernismo se entrega à possibilidade de ser conceituado nessa chave, como um acontecimento histórico, portanto singular e incomparável, o qual é preciso interrogar na busca de respostas à questão "quem somos nós enquanto brasileiros?".

Certamente a isso se correlaciona a freqüência com que esse momento foi questionado na busca da definição do que se pode considerar ainda sugestivamente como *brasilidade*[4], e por isso lhe fora imputado o diagnóstico de momento ápice do

---

[3] Irene Cardoso, Foucault e a noção de acontecimento, *op. cit.*, p. 62.

[4] Segundo Eduardo Jardim de Moraes, o problema da *brasilidade* desdobrada do período modernista se permite apreender em pelo menos três vertentes: "Somos da opinião (…) que, sem a justa compreensão do legado de Graça Aranha, o Modernismo não poderia ter formulado, como o fez, a *problemática da brasilidade*. (…) Na elaboração deste trabalho dividimos o movimento modernista em duas etapas. Na

processo de construção de uma nacionalidade. Quase que parafraseando a assertiva de Oswald de Andrade – "De tudo isso se conclui que a Antropofagia é a revolta da sinceridade recalcada durante quatrocentos anos"[5] –, Antonio Candido atesta o potencial de formulação da nacionalidade inculcado no Modernismo brasileiro nos seguintes termos: "O nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento literário, que assinala 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."[6]

Se tal diagnóstico tem fundamento, esse momento pode ser considerado como condensador de muitas das especificidades de uma certa noção de *brasilidade*. Essa problemática parece alcançar todo o seu potencial precisamente nas discussões acerca da cultura, e não pode ser considerada propriamente como uma "inauguração" do Modernismo. Buscar compreender e firmar por meio da literatura a especificidade da cultura brasileira é uma questão que está posta, segundo Antonio Candido, pelo menos desde o Romantismo. Ambos os momentos estão ligados por esse projeto comum que é o da independência combinada com a autenticidade nacional da literatura produzida em nosso território.

Com efeito, é certo que essa perspectiva implica, ora aberta ora tacitamente, o apagamento da matriz portuguesa de nossa literatura, uma vez considerada como dimensão que nos rememora a condição heterônoma necessariamente implicada na relação entre metrópole e colônia que durante séculos foi a que estabelecemos. A esse título, no Prefácio de *Sonhos D'Ouro*, de 1872, José de

---

primeira situamos a preocupação com a renovação estética que se expressa sobretudo na Semana de 1922. Na segunda, localizamos o surgimento da *questão da brasilidade*. Esse segundo momento se inicia em 1924. Dentro da segunda fase do Modernismo detalhamos com mais cuidado duas orientações da brasilidade: a de Plínio Salgado e a de Oswald de Andrade. A obra desses dois escritores pareceu, em nossa pesquisa, bem próxima das formulações de Graça Aranha." (Eduardo Jardim de Moraes. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal, 1978, p.13). A seu tempo discutirei a perspectiva que concerne mais diretamente ao meu argumento.

[5] Oswald de Andrade *apud* Eduardo Jardim de Moraes. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, op. cit., p.139.

[6] Antonio Candido. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e Sociedade*. Oitava Edição. São Paulo, TAQueiroz/Publifolha, 2000, p.110.

Alencar rebate a crítica mais rigorosa a esse seu livro, seu "querido livrinho", questionando os critérios com que foram elaboradas, de exagerado academicismo de extração européia, ao afirmar a diferença de nossa literatura para com a literatura produzida na Europa, notadamente em Portugal. Para isso utilizará uma metáfora, não por acaso de inspiração naturalista, mas abarrotada de ironia, para firmar seu ponto. A citação é longa mas se faz necessária: "Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado: tudo isto lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes que porventura lhe ficaram do chão onde esteve, e apurar o ouro fino. E de quanta valia não é o modesto serviço de desbastar o idioma novo das impurezas que lhe ficaram na refusão do idioma velho com outras línguas? Ele prepara a matéria, bronze ou mármore, para os grandes escultores da palavra que erigem os monumentos literários da pátria. (...) Portanto, ilustres e não ilustres representantes da crítica, não se constranjam. Censurem, piquem, ou calem-se, como lhes aprouver. Não alcançarão jamais que eu escreva neste meu Brasil coisa que pareça vinda em conserva lá da outra banda, como fruta que nos mandam em lata. (...) A manga, da primeira vez que a prova, acha-lhe o estrangeiro gosto de terebentina; depois de habituado, regala-se com o sabor delicioso. Assim acontece com os poucos livros realmente brasileiros: o paladar português sente neles um travo; mas se aqui vivem conosco, sob o mesmo clima, atraídos pelos costumes da família e da pátria irmãs, logo ressoam docemente aos ouvidos lusos os nossos idiotismos brasileiros, que dantes lhes destoavam a ponto de os ter em conta de senões. (...) É preciso concluir, para que o *faciebat* não se torne moto-contínuo; e como desejo dar a este proêmio um ar de gravidade que lhe supra a leveza do miolo, terminarei apresentando aos doutores em filologia a seguinte e importantíssima questão, que espero ver magistralmente debatida. Estando provado pelas mais sábias e profundas investigações começadas por Jacob Grimm, e ultimamente desenvolvidas por Max Müller, a respeito da apofonia, que a transformação mecânica das línguas se opera pela modificação dos órgãos da fala, pergunto eu, e não se riam, que é mui séria a questão: o povo que chupa o caju, a

manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?”[7]

Evidentemente, tal ironia, inquestionável pincelada crítica na perspectiva das diferenças entre o português americano e o europeu, melhor se compreende quando contextualizada. Tal manifestação de Alencar está imersa nesse momento de forte afirmação da nacionalidade brasileira, que faz par com o Modernismo precisamente no que se refere à recusa da norma culta portuguesa. O célebre trecho de Candido em que ele afirma que o Romantismo e o Modernismo são dois momentos decisivos na tomada de rumo da inteligência nacional no sentido da afirmação do particularismo brasileiro contra o modelo português permite compreender de que maneira e em que momento o cânone literário brasileiro começa a se estruturar sobre a trave da nacionalidade, no mesmo passo em que deixa claro que, na constituição desse cânone, a rasura da cultura portuguesa foi um passo decisivo: “Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a particularidade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão.”[8]

Posto o problema dessa forma por Candido, a seleção de critérios que ajudam a delimitar a leitura canônica brasileira do nosso Modernismo não aparece como tal. Ao se recortar desse movimento aquilo no que se pode creditar o seu teor de independência em relação à norma culta portuguesa, o próprio ato do recorte encontra-se subsumido no resultado do recorte que, então, aparece quase como um dado naturalizado[9]. Nessa perspectiva o vínculo está rompido sem que mais detalhes precisem ser fornecidos para a compreensão do rompimento.

---

[7] José de Alencar. *Sonhos D’ouro*. 3ª. edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, pp.24-28..

[8] Antonio Candido. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e Sociedade*. Oitava Edição. São Paulo, TAQueiroz/Publifolha, 2000.

[9] Esse aspecto é longamente discutido pelo crítico português Abel Barros Baptista em seu texto que prefacia a primeira publicação, também por ele organizada, em Portugal de uma coletânea de textos de Antonio Candido, intitulada *Direito à Literatura*. No Brasil, esse texto saiu com o título “O cânone

Esta perspectiva do processo de autonomização da cultura brasileira a partir do desacoplamento em relação à portuguesa, ainda que hegemônica e que encontre uma tendência de concordância no contexto brasileiro, é bastante contradita quando se amplia o rol de Intérpretes do Brasil, fundamentalmente se nele se incluem os estrangeiros que se interessaram pelo assunto. No interior desse grupo, uma determinada seção parece agregar perspectivas bastante inusitadas sobre esse momento específico: a dos próprios portugueses.

Trazê-los para uma formulação mais complexa do problema é produtivo não no sentido de fazer ranger a velha engrenagem dos orgulhos feridos de lado a lado, mas porque a perspectiva portuguesa detém a vantagem estratégica de ser o ponto de confluência de duas características distintas: a primeira delas é a de tomarem o problema da singularidade cultural brasileira de um ângulo externo ao cânone brasileiro, e, por isso mesmo, diferenciado da forma como tradicionalmente esse problema é tratado internamente[10]. Ao mesmo tempo, como a afirmação da nacionalidade brasileira é desdobramento de um processo histórico de superação da submissão cultural envolvida na colonização, a cultura portuguesa será por longo tempo tomada como o principal alvo de ataque das tendências autonomizadoras que justamente buscam escavar os sinais da singularidade cultural brasileira, ou seja, será entendida como o padrão principal a ser combatido nesse processo de independentização cultural que no Modernismo brasileiro se processará. Assim, a crítica portuguesa debruçada sobre o problema da singularidade cultural brasileira, sendo marcada por uma perspectiva externalista, em certa medida é também interna, no sentido de que foi comprometida pela crítica brasileira na discussão de suas especificidades como modelo, padrão, ou qualquer outro nome que a isso se queira dar, a ser rasurado na delimitação do que há de específico na cultura brasileira. A cultura portuguesa é, a esse título, a um só tempo externa e interna, como padrão negativo ou modelo a ser combatido. Esse quadro situa o crítico português num ângulo de interessante contraponto às perspectivas brasileiras mais comuns do mesmo problema.

---

como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido", que integra o volume *O Livro Agreste: ensaio de curso de literatura brasileira.* Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2005.

[10] A defesa de uma perspectiva externa da literatura brasileira é também apresentada por Abel Barros Baptista como questão imprescindível no sentido de diversificar e mesmo desnaturalizar uma tomada desse problema que se solidificou demasiadamente na chave da nacionalidade. Cf. Abel Barros Baptista, *O Livro Agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*, op.cit.

Some-se a isso a freqüência com que a abordagem que assumem, *grosso modo*, não se debruça sobre o Brasil, como comumente propõem os intelectuais brasileiros, mas, de uma maneira geral, debruça-se sobre algo que parece peculiar às suas formas específicas de construir o seu objeto, o qual poderia ser designado, ainda prematuramente, por "universo lusófono"[11], no interior do qual o Brasil ocupa apenas uma fração, se bem que ali detenha relevância crucial[12]. De início cabe, portanto, recortar duas fisionomias predominantes em cada uma dessas por assim dizer "vertentes" interpretativas da cultura modernista brasileira: a brasileira e a portuguesa.

Ainda em termos gerais, o pensamento brasileiro dedicado ao movimento modernista, tanto em seus aspectos propriamente artísticos quanto naqueles de traçado mais teórico, que buscavam produzir as orientações para a produção de uma arte *brasileira*, se tinham o objetivo de fazê-lo, naturalmente que recortariam do cenário brasileiro aquilo em cujo crédito depositariam o teor de especificidade de uma possível *brasilidade*. Tratou-se, portanto, de buscar a singularidade, a especificidade de uma nação em gestação. Pelo lado português, a postura teórica que recorta um objeto que não é uma cultura circunscrita territorialmente, mas comporta a extensão do idioma, agrega, ao invés de segregar, suas culturas componentes, lançando o foco analítico sobre semelhanças num movimento precisamente contrário ao anterior, que busca nas diferenciações o suporte sobre o qual erige sua análise. Como resultado, têm-se construções invertidas de objetos sustentados num contexto coincidente: a cultura brasileira, no que concerne a este estudo, em seu período modernista. Daí a

---

[11] A Viajante atravessa o oceano na busca de elementos para a compreensão das suas inquietações. Não tarda a deparar com os primeiros sinais que, de uma maneira ou de outra, concernem à sua pesquisa. Desembarca no Aeroporto de Lisboa, tem já o passaporte à mão e segue as placas que indicam o caminho da Imigração. Lá chegando encontra um critério de organização das filas dos recém-chegados que seria impensável em seu próprio país: "Passageiros da CPLP". Claro que há outros, como o da União Européia, por exemplo, mas uma organização de passageiros definida pela língua oficial do país que fora ao longo de seis séculos esparramada por diferentes partes do mundo demonstra um apreço pela idéia de lusofonia que surpreende o olhar brasileiro, ainda que seja ele parte, verdade que um tanto indiferente, desse mesmo universo.

[12] Não fosse por mais, o próprio critério numérico reforça essa importância. No âmbito da recente reforma ortográfica, que tanta tinta tem feito correr em nome das defesas particulares do uso do mesmo idioma, aqueles que defendem a supremacia da dicção brasileira com freqüência utilizam-se desse critério. Segundo o site oficial da CPLP, há no mundo cerca de 235 milhões de falantes da língua portuguesa como língua materna, dos quais cerca de 186 milhões são brasileiros.

possibilidade de encontrar uma única contextura cultural acercada de afirmações tão radicalmente díspares. Não pretendo com isso afirmar que a totalidade das interpretações portuguesas, assim como das brasileiras, são plenamente legíveis pelo diferencial que acabo de apresentar. De maneira diversa, trata-se de exagerar as características que se encontram com mais freqüência e são mais vincadamente delimitadas em cada contexto considerado para iluminar as perspectivas individuais que serão, a seu tempo, tomadas de maneira mais matizada, mas confrontada com o tipo exagerado que formulei anteriormente, tal como ensinou Weber na confecção da tipologia ideal. Por isso, com o intuito de assentar meu problema central em tomadas analíticas concorrentes, como são essas brasileira e portuguesa, de maneira mais matizada, julgo imprescindível conduzir o leitor numa incursão pelos argumentos centrais de ambos os lados, buscando alcançar aspectos mais complexos do problema em pauta. Este percurso constituirá o primeiro capítulo desta tese.

Para o desenvolvimento do problema, o que com este estudo busco empreender é uma desnaturalização do cânone segundo o qual em nosso período Modernista a autonomia da cultura brasileira tão pretendida estava já inteiramente sedimentada. Nessa empreitada, cabe buscar compreender de que maneira foi possível que, com a afirmação do Modernismo brasileiro, fosse possível simplesmente desconhecer Portugal, e o porquê dessa necessidade. A questão se torna relevante precisamente porque ajuda a compreender as razões pelas quais a cultura brasileira delimitou o âmbito do que seria rasurado de sua memória, do que lhe cabia esquecer, o que era delimitado pelo mesmo mecanismo que apresentava aquilo que cabia lembrar, a parte da história nacional que cabia recortar para se compreender quem éramos como nação, e firmar-se, nos termos de Michel Foucault, como um acontecimento histórico deste país.

Buscando desvelar essa problemática, a estratégia de investigação assumida procurou delimitar, em primeiro lugar, qual era a manifestação literária em vigor em Portugal no momento de consolidação do Modernismo brasileiro, para compreender precisamente com o que dialogaria a cultura brasileira se o fizesse. Nesse sentido foi possível encontrar as especificidades de uma compreensão da Modernidade tal como filtrada pela cultura portuguesa, tema a que é dedicado o segundo capítulo, que julgo ser, em parte, responsável pela dificuldade em se manter um diálogo producente entre as literaturas modernistas de ambos os lados do Atlântico.

A outra dimensão que, penso, ajuda a compreender a impossibilidade do diálogo se localiza na acepção da Modernidade tal como se erigiu no Modernismo brasileiro. Para compreendê-la coube examinar a mesma problemática a partir das especificidades do Modernismo brasileiro, tema do terceiro capítulo, os diálogos estabelecidos por essa produção e os alicerces sobre os quais se consolidou.

Ao final de ambos os percursos, o que se me apresentou foi uma impossibilidade de encaixe entre as necessidades de ambos os contextos, cada qual periférico a seu modo e a partir de um percurso histórico diverso, para o alcance de noções particulares da Modernidade. Esse cotejo, enfim armado da análise de um corpus de textos de ambos os Modernismos, cada qual circunscrito na sua problemática de época, é o que constitui o quarto e último capítulo. Ali fica claro que as implicações de uma Modernidade nacionalista, que emerge nos dois contextos, configuram o mecanismo mesmo que, embora comunguem, impossibilita que se aproximem.

CAPÍTULO I :

Ensaio de caracterização:

Formulação do cânone brasileiro na chave da Nacionalidade

As aproximações da questão feitas pela crítica brasileira perpassam as obras de diferentes críticos, e parecem ter encontrado nos anos 50 do século XX o momento de efetividade e consolidação das posições acerca da herança legada pelo movimento modernista, enfim possibilitada por algum distanciamento histórico em relação à sua fase dita heróica.

O trabalho crítico de dois intelectuais constrói um contraponto interessante para se pensar a questão, uma vez que caminham em terrenos radicalmente diversos, e, contudo, se permitem ser aproximados nessa questão: o teor de nacionalidade envolvido no andamento da literatura brasileira. *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido, publicada em 1959, e *A Literatura no Brasil*, obra em quatro tomos organizada por Afrânio Coutinho, para a qual contribuíram algo em torno de 50 críticos, publicada entre 1955 e 1959, são, tal como explicita Silviano Santiago, os principais colaboradores na consolidação de um cânone literário modernista que, ainda que se apresentem como obras bastante distintas, dadas as distâncias metodológicas que as separam, são trabalhos que, de todo modo, expressam o impacto que o Modernismo brasileiro exerceu na história do pensamento nacional, de maneira que são considerados por Silviano Santiago "os primeiros historiadores modernistas da literatura brasileira. (...) são eles que estabelecem os padrões modernistas da tradição."[13]

No caso de Antonio Candido, é necessário ressaltar a fundamental importância da contextualização de seu trabalho teórico nos anos 50. O alcance da condição de metrópole, na forma como a pensa Maria Arminda do Nascimento Arruda, expressa-se no plano da cultura em diferentes vertentes. Uma delas se refere à institucionalização do saber consolidada com a Universidade de São Paulo, que, nesse momento, já conta com um grupo de intelectuais formados internamente: "A modernidade cultural dos anos 50 expressou-se concomitantemente no aparato institucional que acolheu e promoveu os novos cânones erigidos nos domínios da cultura."[14] Os anos 50 são um momento em que as condições para se pensar a cultura

[13] Silviano Santiago. A permanência do discurso da tradição do Modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.104.

[14] Maria Arminda do Nascimento Arruda. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP, Edusc, 2001, p.423.

brasileira a partir de um cânone, também ele gestado no interior da cultura nacional, estão sedimentadas não apenas no plano intelectual, o que já se havia configurado com os Intérpretes do Brasil nos 30, em larga medida herdeiros deste projeto que era de fato formulado dentro do Modernismo, mas finalmente do ponto de vista institucional. Os anos 50, assim, oferecem condições propícias à consolidação de um novo cânone, internamente formulado, e em disputa, como se verá na diversidade das posições desses críticos que à frente se explicitarão.

Nesse sentido, Antonio Candido, como herdeiro da tradição modernista, sobretudo na linha de Mário de Andrade, com a publicação de *Formação da Literatura Brasileira*, torna-se o arquiteto da mais consistente teoria da literatura brasileira, e agirá de maneira decisiva na formulação do cânone que se tornaria hegemônico nos estudos posteriores sobre o Modernismo brasileiro[15], mesmo que o tenha feito nos termos que o próprio Modernismo gostaria de ser pensado, ou seja, a partir das suas próprias categorias e de maneira coerente com o seu projeto.

AFRÂNIO COUTINHO

É na obra de Afrânio Coutinho que se encontram as posições mais extremadas e, certamente, de armação teórica menos consistente. Utilizando como mote inicial o termo cunhado por Machado de Assis no ensaio de 1872, "Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade"[16], ensaio destinado à publicação, em 1873, nos Estados Unidos, no qual são apontados os percalços da literatura brasileira até aquele momento, Afrânio Coutinho introduz a obra *A Crítica Afortunada*, que veio a público em 1968, buscando demonstrar que a espinha dorsal da crítica voltada à literatura no século XIX se constituía sobre uma noção de nacionalidade, a qual opera, nessas condições, uma espécie de núcleo dinamizador que ofereceria, mais

[15] Tais como são *1930: A crítica e o Modernismo*, de João Luiz Lafetá; *Ao Vencedor as Batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz, e mesmo alguns textos que compõem *A Sereia e o Desconfiado* e *Que horas são?*; entre outros.

[16] Machado de Assis. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: Machado de Assis. *Obra Completa, vol. III*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 4ª. edição, 1979, pp. 801-809. Originalmente publicado em O Novo Mundo, New York, III, 30, 24 de março de 1873, pp.107-108.

tarde, o embasamento teórico da literatura brasileira moderna[17]: "O exame nestas páginas procedido desse relevante problema da historiografia literária brasileira, através das teorias dos diversos críticos e pensadores literários do século XIX, estudo este que é um capítulo de história das idéias literárias, conduz-nos à convicção de que na evolução da literatura brasileira não houve duas etapas, uma correspondente à fase colonial, outra ao período nacional, da história política. Da consideração do assunto, ressalta a noção de desenvolvimento contínuo da consciência literária no sentido da nacionalização, em consonância aliás com o próprio evolver da consciência nacional. Não parece ter havido linhas paralelas de desenvolvimento nacionalizante, uma política e outra literária, mas sim um crescimento progressivo, ininterrupto, da consciência nacional em todo o povo, o que se traduziria no plano político igualmente que o literário."[18]

Para o apuramento conceitual dessa noção de nacionalidade teriam concorrido o Barroco brasileiro, aparecendo, para Coutinho, como o momento de origem e formação da literatura nacional, o Arcadismo e o Romantismo, momentos já de autonomia da literatura brasileira, a qual teria enfim encontrado seu momento de maturidade com o Modernismo.

Essa tentativa de periodização do quadro evolutivo da literatura nacional é formulada por Coutinho com base em critérios exclusivamente estéticos, o que o faz se alinhar com a corrente teórica por ele denominada formalista, contrapondo-se a análises literárias que, para ele, privilegiam aspectos sociológicos e psicológicos: "Para quem defende esse conceito [o da periodização estilística por ele defendida, que se baseia no caráter estético para definir diferentes períodos da história da arte], a arte é estilo, oriundo da criação ou transformação das formas; o objeto estético, a obra de arte, é um todo, um universo auto-suficiente, com uma forma e uma estrutura, uma autonomia e uma finalidade internas, uma forma significante, bastando-se e existindo por si mesmo, com sua verdade própria, não se colocando a serviço de nenhum outro valor, não tendo nenhuma outra função além de sua própria, que é despertar o prazer estético. Mas, ao reivindicar a autonomia e especificidade da arte não pretendem os

---

[17] Para uma perspectiva inteiramente diversa do mesmo texto de Machado de Assis, a qual justamente se contrapõe ao problema da nacionalidade, ver Abel Barros Baptista, *A Formação do Nome; Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP, Editora Unicamp, 2003.

[18] Afrânio Coutinho. *A Tradição Afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio/Edusp, 1968, p.160.

formalistas, isto é, os que advogam uma concepção formal, estética e não conteudística da arte, negar suas ligações, o seu substrato, as suas infra-estruturas. Na arte há o artista, homem carregado de motivos de ordem psicológica e vergado ao peso das impurezas do mundo social. Mas desde que a arte constitui um universo específico, não atingimos as suas essências quando estudamos (mesmo esgotando) as condições 'externas' de sua situação; por outras palavras, as análises e explicações psicológica ou sociológica jamais conseguem explicar totalmente a arte, porque se conservam de fora, naquilo que não é artístico."[19]

Por meio de tal filiação teórica, Coutinho busca se contrapor a duas perspectivas diversas, as quais, contudo, o crítico abarca numa mesma vertente, por assim dizer, da historiografia literária: "Uma ala dos historiadores, a mais poderosa e mais vasta, confundindo história literária com história política, a partir de um conceito aliterário da literatura e da subordinação da literatura à política, identifica a literatura brasileira com a que se produziu após a independência política. Para ela a literatura brasileira é a literatura da era nacional, relegando a que surgiu durante a fase colonial à literatura portuguesa, ou então, considerando-a, não como constituinte de uma literatura propriamente dita, mas configurando-se apenas como manifestações literárias isoladas. Essa corrente é a da historiografia literária portuguesa, falando, compreensivelmente, em nome do interesse e segundo a perspectiva do povo colonizador, e de um grupo de brasileiros lusófilos que, influenciados pelo pensamento português, não tiveram a audácia de romper com essa tradição."[20]

O trecho reproduzido deixa claro que Coutinho cria num só amálgama conceitual perspectivas teóricas bastante diversas. Na primeira delas o autor se refere claramente à corrente da historiografia literária que considera que o quadro da literatura brasileira se constituiu de dois momentos, num tácito diálogo com Alceu Amoroso Lima, que publicara *Quadro Sintético da Literatura Brasileira* em 1956: a fase colonial e a fase nacional[21]. Para Coutinho, importar para a análise textual um

---

[19] Afrânio Coutinho. *Conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d, p.24.

[20] Afrânio Coutinho. *A Tradição Afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*, op. cit., p.9.

[21] "A literatura, sendo embora por natureza uma atividade essencialmente estética, portanto pessoal e livre, está intimamente ligada à história e à evolução social do povo. Dividimos assim este breve panorama das nossas letras, em três fases – a colonial, a imperial e a moderna, correspondentes a três momentos capitais da nossa história. A primeira, que inclui os três primeiros séculos na nossa existência

marco da periodização da história política brasileira, o momento de Independência do Brasil, configura-se como uma transposição artificial de critérios válidos num campo da análise para outro no qual ele não necessariamente opera com qualquer eficácia e, mais do que isso, subordina a análise literária a critérios políticos com os quais a literatura não tem correlações tão imediatas que se possam apreender sem as devidas precauções analíticas. A isso se soma uma dimensão efetivamente política, posto que submetida aos interesses do colonizador, que envolveria mesmo uma submissão da inteligência nacional, marcada pelo lastro de terra colonizada e, portanto, diminuída em relação à sua ex-metrópole. Numa análise que o crítico já havia introduzido em *Conceito de Literatura Brasileira*, publicado em 1960, Coutinho trata dessa questão excedendo novamente o plano literário: não se trata aqui de demonstrar no tratamento exclusivo da matéria literária, trave fundamental da metodologia por ele defendida para análise da literatura, de que maneira uma tal autonomia da literatura brasileira se efetiva, mas de afirmar que aqueles que não são partidários desse pressuposto recaem numa sintomática postura de submissão colonizada em face da figura sobrevivente da ex-metrópole, que estaria, para eles, em posição mais legítima para definir os alcances e limites do idioma.

A segunda perspectiva que compõe essa primeira vertente analisada por Coutinho se estabelece num claro diálogo com a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido. Em seu subcapítulo intitulado "Formação da Literatura Brasileira", Coutinho introduz sua posição acerca dessa obra de Antonio Candido remetendo-se a uma espécie de clima geral coetâneo à sua publicação, no qual se verificava a definitiva consagração do reconhecimento de uma efetiva "americanidade" em detrimento da supremacia dos valores europeus que vigoravam de maneira incontestável até, pelo menos, a passagem do século XIX para o XX. Já esse intróito induz o leitor na direção pretendida por seu autor, que logo apresentará os argumentos contrários às posições de Antonio Candido, os quais comportam aferições aparentadas

---

como povo, passa-se toda dentro do âmbito da literatura portuguesa. Nem por isso devemos deixá-la de fora, pois nela estão algumas raízes da literatura nacional posterior. A segunda abrange o período central do século XIX e é marcada pela intenção de autonomia e desprendimento das suas fontes coloniais. A terceira é a fase atual das nossas letras, a partir do momento em que a queda do Império, o alargamento das influências universais e a intensificação das originalidades locais dão novo caráter à nossa literatura." (Alceu Amoroso Lima. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 2ª. edição, 1959, p.11).

daquelas pelas quais se pôde dizer que Coutinho chegava mesmo a *repreender* os adeptos da periodização da literatura brasileira que a dividem em literatura colonial e literatura nacional: "Levamos séculos lutando por libertar-nos do julgo moral, intelectual, político das metrópoles colonizadoras. Hoje o sentimento de nossa autonomia é patente: procuramos pensar por nós mesmos o país que é nosso, no continente cujos problemas só nós sentimos e cuja civilização só nós podemos construir. Um sentimento de maioridade nos domina. (...) Libertamo-nos dos complexos coloniais que nos assoberbavam a mente. Podemos pensar e viver por conta própria, tirando do passado e do estrangeiro as lições que nos convêm, mas sem a mística passadista ou a subserviência ao que vem de fora. Queremos ser nós mesmos e resolver por nós os nossos problemas, consoante nossos interesses e o ensinamento e a experiência acumulados pelo nosso passado. Esse o conteúdo de nosso nacionalismo. Um nacionalismo que não é 'contra', mas 'a favor', um nacionalismo que nos afirma como povo. A consciência dessa brasilidade ou americanidade é, pois, o critério mais forte do atual pensamento brasileiro. É à luz desse critério que se afigura errônea a posição de Antonio Candido em seu livro *Formação da Literatura Brasileira*."[22]

Na sua leitura, Coutinho entende que, cometendo o equívoco de adotar, para a análise da literatura, critérios que não são estéticos, mas histórico-sociológicos, em função dos quais pôde desenvolver o conceito de sistema literário, Candido empreende uma problemática tomada da literatura como produto de uma certa civilização cuja análise se torna imprescindível para a compreensão da literatura. É, nesse sentido, um fenômeno grupal, que se pode apreender a partir de uma aglutinação de obras, o que evidencia a prevalência do critério sociológico na acepção candidiana da literatura. Contudo, o problema principal apontado por Coutinho na *Formação* é o fato de ali se entender que o sistema literário brasileiro se encontra formado por volta de 1750, com o Arcadismo, de maneira que as obras produzidas no movimento barroco brasileiro são entendidas por Antonio Candido como manifestações literárias e não como literatura propriamente dita. Seu principal problema, portanto, residiria no

[22] Afrânio Coutinho. *Conceito de Literatura Brasileira*, op. cit., p.37-38. A essas manifestações de Coutinho acerca da publicação de *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido responde no último parágrafo do Prefácio à segunda edição da obra, datado de novembro de 1962, tomando-as como "má vontade injuriosa." (Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Vol. I, 4ª. edição, São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d, p.18).

menoscabo do papel do Barroco brasileiro, sobretudo nas figuras de Gregório de Matos e de Vieira, na formação de nossa literatura.

Para Coutinho é de fundamental importância acentuar o papel do Barroco brasileiro precisamente por conta da dimensão de independência política que ele continha. Para ele é da maior relevância reconhecer a origem da literatura brasileira no Barroco justamente porque julga que o Barroco brasileiro é esteticamente superior ao barroco português, o que, por sua vez, teria se dado também por razões de ordem política: o Barroco português não teria se desenvolvido de maneira consistente porque havia um compromisso dos literatos portugueses em se distinguir da cultura espanhola, que teve um movimento barroco de grande envergadura, justamente por conta da fase de dominação da Espanha sobre Portugal. Por razões assemelhadas, o Brasil teria tido um grande desenvolvimento do ponto de vista literário, buscando desenvolver aqui um cinzelamento estético na precisa vertente literária que sua metrópole havia menosprezado. Assim, é precisamente na medida em que insemina uma vertente de autonomização em relação a Portugal, e, portanto, valoriza o nacional como critério dentro da produção literária, que o Barroco brasileiro deve ser considerado, segundo Coutinho, como momento originário da literatura brasileira, a qual teria encontrado no período arcádico-romântico seu momento de autonomia: "Não foi o período arcádico-romântico, conforme a opinião de Antonio Candido, em seguida a outros historiadores desde o romantismo, que constituiu a 'formação' de nossa literatura. Essa é uma tese reacionária, portuguesa, só explicável pelo marasmo da teoria historiográfica lusa, que ainda repete os esquemas e fórmulas hoje inteiramente inaceitáveis."[23]

Segundo Coutinho, essa definição do papel das escolas estilísticas na produção de uma literatura de perfil nacionalista, tal como empreendida por Antonio Candido, justificaria para a sua obra um título como *Autonomia da Literatura Brasileira*, posto que toma o Arcadismo como marco temporal inicial, mas nunca *Formação da Literatura Brasileira*, processo que, para Coutinho, vinha sendo gestado desde o nosso Barroco. Ademais, a *Formação da Literatura Brasileira* exprime, além do equívoco na periodização da literatura brasileira, uma postura submissa de Antonio Candido aos interesses portugueses que Coutinho entende, em 1959, ainda como "colonizadores". Isso porque, na medida em que não considera o Barroco brasileiro como literatura brasileira, Antonio Candido o cederia à literatura portuguesa, e com

[23] Afrânio Coutinho. *Conceito de Literatura Brasileira*, op. cit., p.47.

isso abriria mão de parte do patrimônio cultural nacional, configurando uma atitude se subserviência à ex-metrópole por meio da qual continuam se manifestando os complexos de ex-colônia que a cultura brasileira arrasta do passado.

Para Coutinho, assim, tanto aqueles que consideram que a literatura produzida no período colonial não pode ser considerada brasileira, como é o caso de Alceu Amoroso Lima, quanto Antonio Candido, que entende a produção do barroco brasileiro como não sendo ainda propriamente literatura, são perspectivas que, num ponto e noutro, ferem o binômio *literatura nacional*, que, para Coutinho, operam de maneira necessariamente combinada. A primeira porque negligencia o qualificativo "nacional", e a segunda porque não a considera literatura. Ambas as perspectivas estariam, assim, a serviço do colonizador, uma vez que minam o sentido quase heróico do nacionalismo que, para Afrânio Coutinho, marcaria a noção de literatura brasileira mesmo em seus primórdios.

É na segunda vertente, pelo crítico denominada *nacionalista*, que ele próprio se filia, vertente esta que se define pela aferição de que a literatura produzida em terreno brasileiro, qualquer que seja o seu tempo, pode e deve ser já considerada literatura brasileira. A força apaixonada com que o crítico demarca o momento de origem da literatura brasileira impõe que o trecho seja literalmente reproduzido: "A literatura brasileira não começou no período arcádico-romântico. Vem de antes, partiu do instante em que o primeiro homem europeu aqui pôs o pé, aqui se instalou, iniciando uma nova realidade histórica, criando novas vivências, que traduziu em cantos e contos populares, germinando uma nova literatura. Naquele instante, criou-se um homem novo, 'obnubilando', como queria Araripe Junior, o homem antigo, o europeu. Foi o homem brasileiro. E com ele se formou a literatura brasileira, tendo bastado para isso que um homem novo sentisse vontade de exprimir os seus sentimentos e emoções diante da realidade nova."[24]

Numa perspectiva bastante fluida e de pouca elaboração teórica, Coutinho se apóia na formulação de Machado de Assis, para quem "o que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço."[25] A partir dessa aferição, Coutinho se baseia na reafirmação da expressão de certo

[24] Afrânio Coutinho. *Conceito de Literatura Brasileira*, op. cit., p.40.

[25] Machado de Assis. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade, op.cit., p.804.

sentimento nacional que, por si só, configuraria plenamente uma literatura brasileira, sem que, em derivação analítica de tal pressuposto, julgasse necessário apresentar de que maneira tal temática se espraiaria pelas páginas dessa literatura, tão antiga quando a vontade do primeiro homem que aqui pisou, aliás português, manifestada como necessidade de exprimir uma nova realidade. Dito de outra maneira, em momento algum de sua análise o crítico se demora em apresentar a fisionomia ou a substância de tal sentimento nacional, tampouco a forma como ele é nuançado nas diversas obras de que essa literatura brasileira foi constituída, resumindo-se a repetir um número significativo de vezes a tautologia envolvida na perspectiva segundo a qual a literatura brasileira se origina no momento em o primeiro homem sentiu necessidade de exprimir o que o crítico chama de realidade brasileira. Inescapável considerar que, despindo tal proposição de sua roupagem apaixonada, e atendo-se à sua ossatura mais insípida, Coutinho está a afirmar, pura e simplesmente, que se tem configurada uma literatura brasileira no momento em que o Brasil se exprime como Brasil. Ao fazê-lo, Coutinho subtrai na perspectiva machadiana em que se inspira a força com que a idéia de "sentimento de nacionalidade" é manuseada no ensaio de 1873. Com isso, opera uma espécie de essencialização dessa noção ao propor que um tal sentimento se exprimiria forçosamente e a despeito das intenções de qualquer literato em fazê-lo, ou e de se haver já constituído um amálgama social particular ao qual correspondesse uma sensibilidade que inseminasse tal literatura. Isso porque o que define, em seus termos, a nacionalidade da literatura brasileira é ter sido confeccionada em território brasileiro.

É curioso notar que, ao abdicar da necessidade de dar substância a essa noção de *sentimento íntimo de nacionalidade*, Afrânio Coutinho mantém como critério mais ou menos partilhável com seu leitor apenas a localização geográfica da literatura por ele defendida, posto que, em não se podendo tatear com mais clareza o conteúdo do conceito utilizado, e, com ele, de sua aplicabilidade e rendimento analíticos, o que resta como palpável é apenas o local onde tal sentimento se expressa: o Brasil. Nota-se, portanto, que na tentativa de desqualificar o critério de periodização de ordem fundamentalmente política, e igualmente na tentativa de marcar nessa linha ininterrupta de continuidade sobre a qual caminharia o amadurecimento do instinto de nacionalidade que inseminou toda a história da literatura brasileira, Coutinho apresentará como momento de origem dessa literatura um corte no tempo que obedece a critérios igualmente extra-literários, e, para ser coerente com sua crítica anterior endereçada àqueles que optaram por um recorte fundado na história política da nação,

igualmente ineficaz para a análise propriamente textual. É como se o critério político aqui tivesse sido substituído por um critério geográfico, que partilha com aquele da mesma ineficácia analítica dada pelo fato de ser um critério extra-literário.

Numa perspectiva espaço-temporal homogênea, a visada analítica de Coutinho impõe considerar o espaço nacional como definidor de atributos igualmente nacionais em quaisquer produções de cunho literário que façam referência à literatura brasileira, assim como entende que o andamento diacrônico de tal empreendimento é linear e inteiramente coerente, já que, para o crítico baiano, o desenvolvimento da literatura nacional não se dá com aquele corte brusco, que havia sido mobilizado a reboque de critérios políticos, e, portanto, extra-literários, mas numa linha contínua e ininterrupta de amadurecimento do teor de nacionalidade que conferiria à literatura brasileira toda a sua vitalidade, constituindo-se, nesses termos, como o que o autor denomina *tradição afortunada*.

Numa tal perspectiva, não é possível sequer entrever quais relações se poderiam estabelecer entre as literaturas brasileira e portuguesa, não apenas no período diretamente concernente a este estudo, o modernista, mas mesmo nos anteriores. Não se pode, pois, vislumbrar quais as tensões concernentes a uma tal relação, em que momento e de que maneira teria se dado o desacoplamento de uma em relação à outra ou ainda, muito menos, o que sobra de permanência de uma na outra a partir dessa ruptura. Para Coutinho, "nada mais falso do que considerar unidas as literaturas portuguesa e brasileira. Em verdade, a nossa literatura está tão distanciada e diferenciada da portuguesa quanto qualquer outra européia. Não há problemas comuns. A língua que as exprime, sendo a mesma, a sua evolução no Brasil tomou tais rumos divergentes que está a exigir, como quer Wilson Martins, a passagem 'da filologia portuguesa para a lingüística brasileira', tantas são as questões que assoberbam e desafiam o estudioso da nossa fala, expressão de um estado social e psicológico profundamente peculiar. Desde Gregório de Matos, a literatura que se produziu no Brasil é diferente da portuguesa. E se a mão forte do colonizador não deu tréguas no afã de sufocar o espírito nativista, fosse no plano político, econômico ou cultural, a tendência nacionalizante e diferenciadora, surgida com o primeiro homem que aqui assentou pé, mudando de mentalidade, interesses, sentimentos, não cedeu passo,

caminhando firme no desenvolvimento de um país novo, em outra área geográfica e com outra situação histórica."[26]

Com base no trecho citado, cabem, ainda, algumas ressalvas no que se refere à problemática da nacionalidade na literatura brasileira como seu núcleo dinamizador, sobretudo no que se refere à maneira como o crítico apresenta seu mote inaugural. Em sua formulação, "um estado social e psicológico profundamente peculiar" ao Brasil teria se desenvolvido com base no espírito nativista, posteriormente amadurecido para a forma nacionalista, a partir do momento em que "o primeiro homem que aqui assentou pé, mudando de mentalidade, interesses, sentimentos, não cedeu passo, caminhando firme no desenvolvimento de um país novo". Esse primeiro homem, figura que aqui opera uma espécie de representação de um movimento mais geral, tem, contudo, seu ímpeto construtor constrangido pela "mão forte do colonizador [que] não deu tréguas no afã de sufocar o espírito nativista, fosse no plano político, econômico ou cultural". Propondo dessa forma o nascimento de um sentimento nativista originário por meio da figura de um homem que sentira a necessidade de exprimir um sentimento novo experimentado em uma terra nova, a idéia de formação de um sentimento nacional aparece abreviada numa imagem que obscurece o processo de construção de tal sentimento nativista, o qual é já expressão de um contexto social e psicológico distinto, suprimindo da análise o período de maturação de tais particularidades, as quais, por certo, não aparecem prontas.

Obscurecendo este processo formador, o crítico desconsidera a passagem ao longo da produção literária feita em território nacional, da mentalidade propriamente colonizadora para a mentalidade autonomizante, e com isso se abstém de explicitar a contradição embutida em sua formulação, a qual aparece quando se considera que "o primeiro homem que aqui assentou pé" é o colonizador. Com essa contradição posta no horizonte, nota-se como o crítico, num processo de supressão da dimensão diacrônica de construção e desenvolvimento das particularidades nacionais, cinde em duas figuras o homem que exprime seus sentimentos novos e o colonizador, duas dimensões que provavelmente se constituíram no interior da mesma figura, que era a um só tempo o colonizador e o homem que primeiro sentiu a necessidade de exprimir suas novas experiências no Novo Mundo. E essa figura é provavelmente uma das quais o crítico reclama sem titubeios como um dos momentos originários da

[26] Afrânio Coutinho. *Conceito de Literatura Brasileira*, op. cit., p.11-12.

literatura brasileira: Padre Vieira. Dito de outra maneira, a formulação atemporal de Coutinho o exime de explicitar o problema de haver considerado como momento fundador da literatura brasileira, juntamente com Gregório de Matos, um padre, português, fixado no Brasil pela Companhia de Jesus e empreendedor da missão civilizatória envolvida nas missões. Desconsiderando todos esses elementos concernentes a Vieira, Coutinho perde de vista as nuanças envolvidas na passagem de uma literatura anteriormente gerada e já amadurecida, a portuguesa, e suas incidências no processo de migração e miscigenação ao qual foi submetida em território brasileiro, sofrendo transmutações e participando, em medida variada, do surgimento de uma nova literatura, a brasileira.

Seguindo a linha argumentativa de Coutinho, essa literatura emerge de um contexto, e não da colisão de culturas diversas, é verdade que detentoras de estaturas diferenciadas, que tiveram nesse novo contexto a possibilidade de se transfigurar. A partir de então, evoluiria num processo contínuo e ininterrupto que desembocaria no seu momento de maturidade proporcionado pelo Modernismo. Segundo o crítico, portanto, não há ruptura com o Modernismo. Ele é um ponto de amadurecimento pacífico de um processo há muito posto em andamento, que é o de gestação da substância do nacionalismo brasileiro, em que, portanto, a nação, no que concerne à atividade literária, encontra-se pronta, autônoma e independente.

ANTONIO CANDIDO

O conjunto da obra de Antonio Candido oferece importantes instrumentos de análise no sentido de problematizar o papel da literatura na constituição da nacionalidade brasileira. Com um encaminhamento metodológico muito diverso daquele manejado por Coutinho, Antonio Candido, naquilo que chamará de *crítica integrativa*, proporá um enfoque dialético no qual elementos da análise formal das obras literárias possam se correlacionar com a ambientação histórico-sociológica em que foram confeccionadas, sem que com isso se apresente a possibilidade de trânsito imediato de uma dimensão à outra, o que implicaria considerar uma correlação determinista entre contexto social e obra de arte.

Em verdade, a problemática da ruptura entre elementos externos à obra literária e seus componentes internos se desfaz diante do desenvolvimento da noção de

forma proposta por Candido[27], a qual se exprimiria como o cinzelamento de elementos externos tornados internos[28] na confecção da obra, que, por isso mesmo, tem sua análise estética mais adensada na medida em que é remetida ao contexto em que foi gerada[29].

Antes de buscar em *Formação da Literatura Brasileira*, obra em que se apresenta a análise acima referida em todos os seus detalhes, os sustentáculos de sua percepção do papel da literatura na formação de uma "consciência nacional", termo por ele mesmo utilizado, façamos uma pequena digressão pela forma como o autor aborda o problema em um pequeno texto no qual a problemática aparece com muita clareza.

---

[27] "A tentativa de focalizar simultaneamente a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras, parecerá ambiciosa a alguns, dada a força com que se arraigou o preconceito do divórcio entre história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação. Uma crítica equilibrada não pode, todavia, aceitar essas falsas incompatibilidades, procurando, ao contrário, mostrar que são partes de uma explicação tanto quanto possível total, que é o ideal do crítico, embora nunca atingido em virtude das limitações individuais e metodológicas. (...) A forma, através da qual se manifesta o conteúdo, perfazendo com ele a expressão, é uma tentativa mais ou menos feliz e duradoura de equilíbrio entre estes contrastes. Mas, mesmo relativamente perfeita, deixa vislumbrar a contradição e revela a fragilidade do equilíbrio." (Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Vol. I, 4ª. edição, São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d, p.30-31).

[28] "Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator na própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica." (Antonio Candido. "Crítica e Sociologia". In: _____. *Literatura e Sociedade*. 8ª. edição. São Paulo, TAQueiroz/Publifolha, 2000, p.8).

[29] "Do ponto de vista metodológico, podemos concluir que o estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente à sua estrutura, superando-se desse modo o hiato freqüentemente aberto entre a investigação histórica e as orientações estéticas." (Antonio Candido. "Estrutura Literária e Função Histórica". In: _____. *Literatura e Sociedade*. 8ª. edição. São Paulo, TAQueiroz/Publifolha, 2000, p.172).

Trata-se de "Literatura de Dois Gumes"[30], texto escrito para ser proferido como palestra na Universidade de Cornell, em março de 1966[31].

Privilegiando, neste texto, o desenvolvimento histórico, em detrimento de uma abordagem mais esteticamente aparelhada, "da função da literatura no processo de formação nacional do Brasil"[32], Candido apresenta em quatro tópicos a forma como aquela função se enraíza quase como uma vocação da literatura brasileira. O primeiro deles, intitulado "Imposição e adaptação cultural", considera os três troncos fundamentais que estão na origem da constituição cultural brasileira sem, contudo, perder de vista a diferença entre as estaturas de poder de cada uma delas.

Num franco diálogo com a crítica naturalista, que percebe a cultura brasileira como um encontro entre as tradições portuguesa, indígena e africana, Candido apresenta uma versão em que se evidenciam as formas desiguais pelas quais elas se combinaram, de forma que não se poderia dizer que se tratou simplesmente de um encontro entre tradições. Tal perspectiva naturalista, segundo Candido, induz a uma sensação equivocada de equiparação de forças nesse encontro, quando o mais preciso seria afirmar que a literatura portuguesa chega ao território brasileiro, pela mão do colonizador e como instrumento de sua ação conquistadora no plano da cultura, já pronta, portanto. Em novo território, por meio da convivência com outras duas tradições e outras condições do meio, uma literatura já amadurecida sofre alterações adquirindo roupagens novas, e se transformando, ao longo de séculos, em algo que é, a um só tempo, reprodução e inovação: "a literatura foi obrigada a imprimir na expressão herdada certas inflexões que a tornaram capaz de exprimir também a nova realidade natural e humana. Deste modo, deu-se no seio da cultura européia uma espécie de experimentação, cujos resultados foram as literaturas nacionais da América Latina no que têm de prolongamento e novidade, cópia e invenção, automatismo e espontaneidade. E elas foram se tornando variantes de tal modo diferenciadas das

---

[30] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes". In: _____. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 3ª. edição, 2000, próprio. 163-180.

[31] Posteriormente "publicado com alguns cortes e o título 'Literature and the Rise of Brazilian Self-Identity', tradução de Charles Eastlack, *Luso-Brazilian Reivew*, V, 1, Wisconsin, 1968. Em português, no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, IV, 196, 1969." (Nota do Editor. In: Antonio Candido. *A Educação pela Noite e outros ensaios*, op. cit., p.217).

[32] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.180.

literaturas matrizes que, já nos últimos cem anos, chegaram nalguns casos a influir nelas."[33]

Nessa formulação, as literaturas americanas são entendidas como uma experimentação pela qual passaram as literaturas européias. Nesse processo de transmutação, posto que é apresentado como uma experimentação da literatura européia, no caso portuguesa, é possível, de início, deduzir a partir da colocação de Antonio Candido que a literatura resultante não será mais inteiramente portuguesa, mas uma literatura transformada que assimila traços de outras culturas, de um novo meio natural, mas que em alguma medida guarda traços da antiga literatura da qual se apartou, já que não é só novidade, mas uma combinação entre criação e reprodução. Assim posto, o problema a ser investigado é o de se entender por quais mecanismos a literatura européia, sob novas condições, transforma-se em literatura americana. Mais ainda, em literatura *nacional* americana, ou, se se quiser, nas diversas literaturas nacionais desenvolvidas nos países do Novo Mundo.

Tal investigação não passa ao largo da problematização do lugar político que a literatura ocupa na viagem transatlântica a que é submetida. Ela será, de início, instrumento do conquistador, episódio da colonização e imposição de padrões culturais a um meio que lhe é estranho. Ela é parte da ação civilizadora envolvida na colonização, apresentando-se inicialmente como manifestação da cultura do colonizador e, posteriormente, como expressão da cultura do "colono europeizado, herdeiro de seus valores e candidato à sua posição de domínio"[34], ou seja, da nova classe dominante.

Uma tal desapropriação, evidentemente, não se dá sem conflito, antes se desenvolve como uma força contrária produzida dentro da empresa colonizadora portuguesa que necessitava de se transformar para se adaptar às novas circunstâncias, e com isso adquiria uma fisionomia com particularidades próprias, diversa, portanto, daquela que o colonizador trouxe de seu país: "Os interesses destas [as classes dominantes da Colônia] começaram a certa altura a apresentar divergências em relação aos da Metrópole, e elas também se puseram a exprimir a suas novas posições e sentimentos através da literatura."[35] Ali, e estamos falando já de meados do século XVIII, a literatura nacional já dispunha de instrumentos suficientes para compor uma

[33] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.164.

[34] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.165.

[35] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.167.

linguagem adequada à sensibilidade a ao espírito nacionais, numa reação aos padrões culturais do colonizador e à sua antiga posição. Nesse passo, trataram de reinventar a história brasileira até aquele momento, valorizando elementos e tipos brasileiros natos cujos feitos eram enaltecidos e apresentados como embrião do nacionalismo que se seguiria e encontraria seu auge com o Romantismo do século XIX. Como resultado, produziram obras em que se encontram imiscuídos os propósitos de manutenção da ordem vigente com os maiores cuidados no tratamento às sugestões locais.

Nesse ponto, Antonio Candido menciona três obras: *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pitta, obra de 1730 que "alcançou um grau de nativismo que a transformou em instrumento para verificar as diferenças do País e, portanto, o seu eventual afastamento da Metrópole"[36]; *O Uraguai*, de Basílio da Gama, obra de 1769, "que de um lado se preocupava em elogiar a ação do Estado na guerra contra as missões jesuíticas do Sul, de outro lado interessou-se tanto pela ordem natural da vida indígena, pela beleza plástica do mundo americano, que lançou os fundamentos do que seria o Indianismo e se tornou um dos modelos do nacionalismo estético do século XIX"[37]; e ainda *Caramuru*, de Santa Rita Durão, obra de 1781, "onde a ordem natural do índio se opõe à ordem político-religiosa do branco. Devido à grande acuidade do autor, o poema apresenta uma expressiva ambigüidade (pois ambígua era a sociedade local), valendo ao mesmo tempo como glorificação do português e como glorificação do País, onde o brasileiro já começava a sentir-se coagido pelo sistema colonial."[38]

Nessa acepção, a literatura é entendida por Candido como fator de unidade em torno da valorização do país, por ele grafado com inicial maiúscula, e passava das mãos do colonizador para as da elite local, ajustando-se aos seus interesses e às suas exigências, que, certamente, incidiriam na forma dessa nova literatura.

A esse processo de imposição inicial de uma nova literatura que passa pela transformação imposta pelas circunstâncias de um novo contexto, soma-se, na confecção de uma literatura nacional, uma certa combinação entre o que Candido denomina "transfiguração da realidade e senso do concreto", título do segundo tópico do texto, que não por acaso é introduzido com uma menção a *Visão do Paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda. Tratando ainda da produção literária do século XVII e de

[36] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.168.

[37] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.168.

[38] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.168.

parte do XVIII, o autor perpassa duas tendências, em alguma medida contraditórias, marcantes na manifestação da realidade local: a primeira delas é caracterizada pelo recobrimento do dado local com o véu do maravilhoso, dispondo abundantemente de figuras de linguagem[39] próprias do estilo barroco que lhes apareceu como expressão providencial nessa manifestação e conferindo "um sentido alegórico à flora, magia à fauna, grandeza sobre-humana aos atos. Poderoso fator ideológico, ele compensa de certo modo a pobreza dos recursos e das realizações; e ao dar transcendência às coisas, fatos e pessoas, (...) [transpondo] a realidade local à escala do sonho."[40]

Na direção oposta, a segunda tendência, que ganha força, sobretudo, a partir da segunda metade do século XVIII, é marcada pela tentativa de exprimir a realidade local com alto grau de objetividade, conferindo-lhe um forte grau de realismo. Essa vertente está submetida, em certa medida, à influência da Ilustração e constitui "um esboço do que seria a consciência nacional propriamente dita."[41] Candido toma como representativas dessa tendência principalmente *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, mas também obras de Prudêncio do Amaral, Basílio da Gama, Silva Alvarenga, Francisco de Melo Franco e Souza Caldas.

Nessa combinação de uma tomada mais propensa à fantasia, de um lado, com um apego a uma expressão mais objetiva da realidade local, de outro, a literatura brasileira encontrou muitos dos escritores que, percebendo os problemas envolvidos no domínio português, deram andamento ao que seria a tradição de uma literatura nacionalmente vocacionada: "Esses poetas, eruditos, sacerdotes exprimem a maturidade da inteligência aplicada ao conhecimento e à expressão do País. A sua tomada de posição, que caro lhes custou, pode ser considerada o primeiro sinal concreto do movimento que terminaria com a Independência política em 1822. E isto mostra como a literatura foi atuante na imposição dos padrões culturais e, a seguir, também como fermento crítico capaz de manifestar as desarmonias da colonização. Feita a independência política, difundiu-se entre os escritores a idéia de que a literatura era uma forma de afirmação nacional e de construção da Pátria; daí subsistirem, como antes, os dois aspectos indicados."[42]

---

[39] Antonio Candido se refere principalmente a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira Pinto, obra de 1600.

[40] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.169.

[41] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.171.

[42] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.172.

A esse movimento se combina o que Candido chama de tendência genealógica da crítica e dos literatos brasileiros daquele momento, tema do terceiro tópico de seu texto. Trata-se de uma tendência de reinvenção do passado, ou de uma tomada ideológica do passado, de maneira dirigida à sedimentação e justificativa de uma situação do presente, nesse caso, da manutenção de uma certa ordem política e da permanência no poder de uma nova classe dominante que buscava consolidar sua preeminência. Nesse sentido a perspectiva é genealógica porque implica uma clara releitura do andamento anterior da literatura brasileira com vistas a demonstrar que as razões que justificariam sua situação atual estavam já em andamento desde os primórdios do que se poderia conceber como literatura brasileira, oferecendo, nesse caso específico, uma espécie romantização de elementos locais que forneceriam as origens do critério nacional ao mesmo tempo em que legitimariam a superioridade do espírito local que deveria se alinhar aos parâmetros da cultura européia, e com isso consolidar sua superioridade de classe, mesmo em ambiente doméstico: "De fato, a tendência genealógica consiste em escolher no passado local os elementos adequados a uma visão que de certo modo é nativista, mas procura se aproximar o mais possível dos ideais e normas européias."[43]

As formas como a figura do índio foi reelaborada na tradição romântica, sobretudo após 1840, são um exemplo providencial dessa espécie de *correção do passado* que a tendência genealógica, tal como apresentada por Antonio Candido, implica, correção essa que, ainda que ideológica, detém o aspecto positivo de afirmar o nacional e negar os valores ligados à colonização portuguesa[44]. Nesse sentido, o crivo

[43] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.173.

[44] No texto "Estrutura Literária e Função Histórica", Antonio Candido desenvolve a noção de tendência genealógica na análise de *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão. Na análise feita por Candido, ganham relevo uma série de elementos ambíguos de que a obra se constitui, permitindo, dessa forma, leituras diferenciadas. Paralelamente, Candido ressalta a maneira pela qual a reapropriação feita pelo Romantismo brasileiro dessa obra de Durão, no procedimento por ele denominado *genealógico*, o enfoque sobre a valorização do nacional é posto de maneira quase exclusiva, a ponto de fazer dessa obra o marco inicial da literatura indigenista brasileira. "Daí decorre a ambigüidade final, a mais saborosa para o historiador: é que a obra de Durão pode ser vista tanto como expressão do triunfo português na América, quanto das posições particularistas dos americanos; e serviria, em princípio, seja para simbolizar a lusitanização do país, seja para acentuar o nativismo. A essa altura interveio, mais ou menos consciente, o ato de vontade dos românticos e seus precursores: quando se começou a voltar atrás, à busca do específico brasileiro, houve uma opção, uma escolha, quanto ao significado da obra,

crítico de Candido se obscurece ligeiramente, jogando luz sobre um aspecto de seu tratamento da literatura brasileira central para este estudo, o da nacionalidade como sua força motriz. Refiro-me ao fato de que essa tomada da nacionalização envolvida na tradição romântica é apresentada por Candido como dimensão ideológica com que se recupera do passado parte de sua produção literária e nela impregna um sentido que lhe convém, manifestando "o desejo de *inventar* um passado que já fosse nacional, marcando desde cedo a diferença em relação à mãe-pátria"[45], por outro lado a valoração sempre positiva do critério nacional como motor da literatura brasileira nunca é questionada, aparecendo quase como uma positividade natural.

O quarto tópico, o mais relevante para o argumento que aqui se desenvolve, toca numa questão cara ao pensamento de Antonio Candido, questão retomada em diversos momentos de sua obra precisamente por conta da centralidade de sua posição na perspectiva candidiana da literatura brasileira. O título do tópico é "O geral e o particular nas formas de expressão". Ali o autor apresenta o andamento histórico da literatura brasileira em função do qual julga que se tenha tornado pertinente compreendê-la a partir de uma perspectiva dialética da relação entre o geral e o particular.

O mote inicial se dá a partir de sua discordância em relação à parte da crítica que julga que o Romantismo é o período em que a literatura brasileira ganha feições propriamente nacionais, ao mesmo tempo em que entende que o período classicista (e nele estaria embutido também o Barroco), correspondente à época colonial, é um momento da literatura brasileira pleno de artificialismos justamente na medida em que é marcado por um rigor formal imposto, em nada condizente com a

---

que acabou, devido a isto, definida como poema indianista e nacionalista, precursor e indicador do caminho que então se preconizava. A justificativa de semelhante redução não está apenas no fato de ele se voltar para a glorificação do país, mas em haver sido o primeiro a manifestar, na poesia, um aproveitamento exaustivo e sistemático da vida indígena, ao contrário das pinceladas sumárias e admiráveis de Basílio da Gama." (Antonio Candido. Estrutura Literária e Função Histórica, op. cit., p.165). Uma tal reinvenção empreendida pelos românticos, no procedimento genealógico que a tipifica, se dá precisamente no sentido daquele procedimento encontrado em *Caramuru* assim como em *Uraguai*, de Basílio da Gama: localizar "uma encarnação do espírito particularista e nacional, que os românticos desejavam a todo custo vislumbrar no passado, a fim de sentir a presença de uma tradição que apoiasse e desse foros à sua tomada de consciência." (Antonio Candido. "Estrutura Literária e Função Histórica", op. cit., p.171).

[45] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.175.

realidade local. Para Candido, "nada mais forçoso e prejudicial para uma boa compreensão da nossa história literária do que esse parecer cheio de descompasso temporal, cujo pressuposto é que os escritores do tempo da Colônia devessem ter renegado a moda literária dominante em todo o mundo ocidental, para se tornarem magicamente nacionalistas românticos antes do tempo."[46]

Numa perspectiva diversa, Antonio Candido busca apontar a maneira pela qual o engendramento do estilo barroco e, depois dele, o árcade, engendramento certamente imposto e forçoso, como o é toda a bagagem cultural trazida pela mão do colonizador, é tomado a partir de uma valoração necessariamente negativa de tal imposição: "Historicamente, a literatura do período colonial foi algo imposto, como o resto do equipamento cultural dos portugueses. E esse fato nada tem de negativo em si, desde que focalizamos a colonização, não pelo que poderia ter sido, mas pelo que realmente foi no processo de criação do País, com todas as suas misérias e grandezas."[47]

Com isso o crítico questiona, numa postura intelectual bastante corajosa, a forma tradicional de valoração exclusivamente negativa com que a crítica brasileira vê o problema da imposição de padrões culturais envolvidos no processo de colonização, por vezes mesmo desempenhando o papel de instrumento dela. Nisso está implicado considerar que a imposição cultural constituinte do processo colonizador não é negativa em si mesma, mas comporta aspectos mais complexos e, nesse sentido, passíveis de valorações variáveis em função do ângulo pelo qual o problema é focalizado.

Seria possível, na contramão daquela perspectiva, vislumbrar certa dimensão positiva na imposição do estilo clássico à literatura brasileira na medida em que se reconhece que a adequação a esse padrão compõe um lastro inicial fundamental para o alinhamento da inteligência nacional aos padrões universais. Uma vez que ele esteja já prenunciado, abre caminho para o desenvolvimento e o amadurecimento das possibilidades de inserção da participação brasileira na cultura universal.

Nesse sentido, a literatura opera mesmo um papel civilizador dentro do desenvolvimento cultural brasileiro, sobretudo quando se consideram "[o] humanismo de influência italiana, no século XVI, [o] barroco de influência espanhola, no século

---

[46] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.176.

[47] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.176.

XVII, [o] neoclassicismo de influência francesa, no século XVIII."[48] A esse processo se pode atribuir o mérito de impedir uma restrição, a seu ver problemática, no folclore local. Isso porque "no Brasil, ao contrário dos países americanos que conheceram grandes civilizações pré-colombianas[49], é impossível pensar num processo civilizador à margem da conquista européia, que criou o País. (...) A nacionalidade brasileira e suas diversas manifestações espirituais se configuraram mediante processos de imposição e transferência da cultura do conquistador, apesar da contribuição (secundária em literatura) das culturas dominadas, do índio e do africano, esta igualmente importada."[50]

Tal como se deu, a imposição de padrões estrangeiros foi, ao longo do processo de amadurecimento da consciência local, amoldando-se ao material nacionalmente disponibilizado. Essa tensa e, contudo, dinâmica relação entre o recorte na cena nacional de seu traçado mais característico e o seu revestimento numa linguagem de legibilidade mais universalista permanecerá, segundo Antonio Candido, inseminando toda a história posterior da literatura brasileira, e é, certamente, uma conquista da literatura do período colonial. Daí a pertinência em compreender o produto literário que dessa relação resulta a partir de uma entrada metodológica dialética que enfoque as divergências e convergências entre o local e o geral, localismo e cosmopolitismo, perspectiva metodológica esta que perpassa a obra de Candido quase na sua totalidade.

---

[48] Antonio Candido. Literatura de Dois Gumes, op. cit., p.177.

[49] Aqui Antonio Candido está pensando no poeta quéchua Juan Walparrimachi Maita (erroneamente grafado no texto como José). "La figura de este poeta y guerrillero indio esta envuelta en la leyenda. Se sabe, si que nació en Potosí en 1793. Nieto de un judíoportugués, hijo de madre india y padre español, quedo sin ellos a poco de nacer. Fue criado por indios y después recogido por los guerrilleros Manuel Ascensio Padilla y Juana Azurduy de Padilla, con quienes luchó por la libertad. Como sólo sabia el apellido de su abuelo materno, lo adoptó y así pasó a la historia. Hablaba perfectamente el español, pero sólo escribióen quichua, tampoco manejó otra arma que la onda indígena. Poco se recogió de su obra, llena siempre de nostalgia. Al parecer, sus poesías pasaron como anónimas al canto popular." (In: http://www.bolivian.com/literatura/index.html#jw). Esse poeta é considerado pelo escritor boliviano Jesus Lara, como salienta Candido, um dos exemplos que justificam tomar a conquista espanhola como a aniquilação da possibilidade de desenvolvimento de uma literatura indígena da qualidade da européia, e mais autêntica, porque não imposta.

[50] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.177.

É por meio das diversas maneiras pelas quais a literatura brasileira sintetizou essa combinação entre o particular e o geral que ela pôde interferir na constituição do que Antonio Candido está chamando de consciência nacional. Essa dimensão da inteligência brasileira não aparece pronta, nem no processo histórico trabalhado por Candido, nem na forma de exposição por ele escolhida. Terá que ser construída pelo trabalho crítico, que, no seu caso, localiza uma linha de continuidade na passagem do Classicismo para o Romantismo brasileiros. Se a ruptura estética envolvida nessa passagem é inegável (haja vista a distância que separa o "rigor dialético de um soneto barroco, o malabarismo conceitual de uma ode ou a rigorosa disposição de uma tragédia clássica, (...) [d]o universo aberto, comparativamente amorfo do romance, ou [d]a musicalidade embaladora do verso romântico"[51]), por outro lado, o movimento que era, a um só tempo, de diferenciação da literatura brasileira pela valorização do dado local e de integração nos padrões universais da literatura, mantém-se vigoroso como forma de expressão, por assim dizer, *geral do particular*. Desse ângulo não há ruptura, mas continuidade.

Com isso se pode considerar que, se a consciência nacional que motiva todo o andamento da literatura brasileira na visada de Antonio Candido é desenvolvida no movimento preciso em que se sedimenta essa relação dialética entre o particular e o geral, para o autor o teor de nacionalidade implicado nesse movimento, a despeito das oscilações formais com que se manifestou ao longo dos diversos estilos da literatura brasileira, é uma linha contínua que dá sustentação a todo o seu desenvolvimento, desde o Classicismo do século XVII até o século XIX, quando a inteligência nacional está plenamente constituída e "tanto a literatura quanto a consciência das classes dominantes (a que ela correspondia) já podem ser consideradas maduras e consolidadas, como a sociedade, porque eram capazes de formular os seus problemas e tentar resolvê-los."[52]

Da proposição candidiana da literatura brasileira é possível desdobrar que essa linha contínua oferece um sólido eixo para a análise da literatura brasileira, análise esta a ser desenvolvida na busca de delimitação dos diversos matizes por meio dos quais se desenvolveu uma literatura mobilizada pela questão da nacionalidade e capaz de interferir na constituição da idéia de nação, arrogando para si o projeto

[51] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.177.

[52] Antonio Candido. "Literatura de Dois Gumes", op. cit., p.177.

mesmo da construção. No caso de “Literatura de Dois Gumes”, a articulação entre os quatro tópicos oferece uma entrada profícua para se problematizar a tomada de Antonio Candido da questão da constituição da literatura brasileira enquanto uma literatura nacional: uma literatura já pronta e amadurecida é trazida para o Brasil onde, de início, é imposta, operando mesmo como ferramenta do empreendimento colonial. Por isso mesmo, será submetida aos conflitos e tensões envolvidos na situação de colônia e nas lutas pela autonomia do país. Dito de outra maneira, quando se pode já pensar numa sociedade nova constituída, onde emerge uma classe dominante local, mesmo que em grande parte descendente do colonizador, o questionamento da situação de colônia se espraia por todas as vertentes por onde a dominação foi imposta, e a literatura, como instrumento colonizador, não seria exceção. Mas isso não se dá pela importação direta para a esfera da produção literária de uma mentalidade autonomizadora produzida em outros setores da vida social, da política, por exemplo. Diversamente, é só porque a literatura vinha já sofrendo um processo de amadurecimento interno, expressão da adaptação ao território nacional de uma linguagem cultural que de início era pura imposição, que ela pôde vir a ser o contrário do que fora na origem: ferramenta de libertação da situação de colônia.

Ao longo da adaptação sofrida por uma literatura imposta desenvolvem-se características que a particularizam: de início uma bipartição na maneira de abordar o contexto e a história local. Uma vertente que tendia a revestir de uma narrativa mágica e fantasiosa os temas que a inspiravam, na contraface de outra vertente, aquela considerada por Antonio Candido como a origem do que se desenvolveu como consciência nacional, tendente a uma abordagem mais objetiva de seus temas.

Uma tal bipartição não implica uma solução evidente para o problema da caracterização da consciência nacional, já que mesmo na corrente mais objetivista do pensamento brasileiro é possível localizar a característica descrita no terceiro tópico por Antonio Candido: a tendência genealógica. O foco da crítica aqui é precisamente alguns nomes do Romantismo, os quais, mesmo comprometidos com a sedimentação da autonomia da literatura brasileira e, portanto, autores que caminharam na trilha de uma tomada objetiva da realidade nacional, mesmo entre eles se manifestou a iniciativa de reinvenção de elementos da história pregressa do país com o intuito de justificar na origem da história nacional uma problemática que lhe era contemporânea. Com isso, buscaram demonstrar que mesmo em germe o teor de nacionalidade esteve presente

desde os primórdios da literatura produzida no Brasil, mesmo que esta ainda não pudesse ser considerada literatura propriamente dita.

Nessa questão, Candido busca retirar o andamento histórico da literatura de um percurso linear cujas partes se harmonizariam num todo coerente, buscando salientar momentos de inflexão e mudanças na trajetória. Por outro lado, não consegue suprimir a formulação linear envolvida na hegemônica presença da problemática da nacionalidade envolvida em toda a história dessa literatura. O que confere linearidade a esse andamento é o fio condutor que só se permite apreender numa perspectiva dialética entre o local e o universal, tema do quarto tópico. E nesse ponto entramos diretamente no problema da *formação* da literatura nacional, no qual se apresenta o conceito de *sistema literário*.

Formulando esse conceito, Antonio Candido lhe atribui um duplo caráter: ele é sistêmico e processual. Sistêmico, o que se dá a ver num recorte sincrônico, porque composto de três componentes (obra, autor e leitor) que exercem, cada qual, uma função, de maneira que cada um deles é, portanto, imprescindível para a manutenção do conjunto. Simultaneamente, o conceito de sistema literário é processual na medida em que não aparece já pronto na história da literatura brasileira, e por isso também não aparecerá na análise de Antonio Candido já formado, mas terá de ser construído no interior do processo histórico, portanto, num recorte diacrônico, em que se formarão obras e autores envolvidos na problemática de uma criação estética de fisionomia nacional e mesmo de um público leitor.

Encontrando um sistema já sedimentado, uma sociedade já constituída, o Modernismo brasileiro aparece como o momento de coroação da inteligência nacional, onde as particularidades brasileiras ganham estatuto artístico irrefutável e, principalmente, o problema da origem da literatura brasileira a partir da portuguesa já não se apresenta mais como questão.

É em “Literatura e Cultura entre 1900 e 1945”, que o problema é formulado de maneira clara. Ali Antonio Candido mostra como a constituição de uma literatura nacional, ainda no século XIX, pautava-se ainda por um necessário “diálogo com Portugal”. Isso se dava por conta de uma ainda imatura, se bem que dinâmica e em movimento inegável de auto-superação, tomada de consciência de si mesmos por parte dos brasileiros como um conjunto que, mesmo falante da língua portuguesa e recém independente de Portugal em termos políticos, nunca havia acertado contas com sua antiga metrópole em termos de igualdade, seja pela natureza hierárquica da relação

entre o colonizado e o colonizador, seja por todos os obstáculos que a cultura brasileira enfrentou durante todo o XIX – e possivelmente ainda não deixou de enfrentar –, dentre os quais sublinha-se "o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes."[53]

Nesse cenário, a despeito da língua comum, as condições do meio impuseram formas específicas para o seu emprego, e definiram, desde sempre, condicionantes sociais que resguardam um determinado "particularismo" no conjunto cultural que não se confundia com o português, ainda que se comunicasse pela mesma língua, particularismo este que se veria inscrito sem lenitivos no nacionalismo literário erguido como bandeira em momentos diversos da nossa literatura. No movimento com que tal particularismo ganha corpo, uma literatura que de início se confundia com a portuguesa se veria inflada de pretensões autonomizantes, o que implica dizer que é em tal particularismo que se construiriam as bases sobre as quais os pensadores de cultura buscariam imbuir a produção literária brasileira de uma inédita autonomia na sua relação com a portuguesa, expressa inclusive em "veleidades de criar até uma língua diversa."[54]

Definindo o Modernismo como um período amplo que se estenderia por todo o entre-guerras[55], Antonio Candido entende que este movimento se apresentava como o segundo momento da história da nossa literatura em que culminava uma postura mais sistemática de nossa parte frente ao modelo literário português: "Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a

---

[53] Antonio Candido. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", op.cit, p.102.

[54] Antonio Candido. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", op.cit, p.101.

[55] "Hoje vemos que é necessário chamar Modernismo, no sentido amplo, ao movimento cultural brasileiro de entre as duas guerras, correspondente à fase em que a literatura, mantendo-se ainda muito larga no seu âmbito, coopera com os outros setores da vida intelectual no sentido da diferenciação das atribuições, de um lado; da criação de novos recursos expressivos e interpretativos, de outro." (Antonio Candido. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", op.cit., p.103).

influência portuguesa e afirmar contra ela a particularidade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão. Um fato capital se torna desse modo claro na história da nossa cultura; a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado. O particularismo se afirma agora contra todo academicismo, sobretudo o de casa, que se consolidara no primeiro quartel do século XX, quando chegaram ao máximo o amaciamento do diálogo e a conseqüente atenuação da rebeldia."[56] Se durante o Romantismo se fizera expressiva uma atitude hostil de negação do predomínio da norma literária portuguesa, o que se deu no momento nascente da consciência de nós mesmos, com o Modernismo o que se verificou foi um puro e simples desconhecimento do que se passava na cena portuguesa, resultado do desinteresse dos modernistas brasileiros, décadas depois, acerca da produção cultural portuguesa do início do século XX, expressão já de amadurecimento e confiança em nossa autonomia intelectual e cultural em relação aos valores portugueses[57].

Nesse movimento, o particularismo enaltecido no processo de constituição da nacionalidade, já que é composto pelos elementos que coube recortar da cena brasileira para afirmar as suas especificidades, muda de alvo, deixando de se direcionar para a influência portuguesa, já substancialmente desprestigiada, e voltando seu crivo para o que Antonio Candido está chamando de "academicismo" local.

---

[56] Antonio Candido. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", op.cit., p.103.

[57] Essa questão, cerne deste trabalho, será desenvolvida à frente. Por ora vale ressaltar que o caso é mais complexo do que a forma como a crítica brasileira frequentemente aborda a questão. Se o próprio Antonio Candido, em "Literatura e Cultura entre 1900 e 1945", afirma que durante o Modernismo os literatos brasileiros já "desconhecem Portugal", a mesma perspectiva reaparece em outros autores. Maria Aparecida Santilli, em *Paralelas e Tangentes entre literaturas de língua portuguesa*, repõe o problema em termos semelhantes: "Foi o Romantismo do século XIX, com a aproximação de língua literária e língua oral, que veio a contribuir notoriamente, para que aumentassem as discrepâncias entre a língua padrão de Portugal do Brasil. Mas foi sobretudo no período do Modernismo brasileiro, pelos anos 20 do século passado, que a questão da língua portuguesa no Brasil chegaria ao fogo do debate. Com conseqüências irreversíveis na perspectiva dos brasileiros de então e na dos pósteros." (Maria Aparecida Santilli, *Paralelas e Tangentes entre literaturas de língua portuguesa*, op. cit., p.16). Na direção oposta, por meio de um apanhado significativo de documentos trocados entre intelectuais brasileiros e portugueses, o crítico português Arnaldo Saraiva defende a tese de que houve não só troca de informações entre os Modernismos português e brasileiro, como teria mesmo havido influências em ambas as direções. (Cf. Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, Edunicamp, 2004).

Em termos concisos, à medida que a consciência nacional amadureceu, oferecendo em certa medida a cadência geral do processo de formação do sistema literário brasileiro, evidentemente a relação com a cultura portuguesa arrefeceu numa linha progressiva, até aparecer como inteiramente impertinente, o que se dá com o Modernismo. Esse período, contudo não é menos combativo do que fora o Romantismo. O que se dá é uma mudança de interlocutor. Numa cena cultural muitíssimo mais amadurecida, em que pululam discussões e divergências de toda ordem, o inimigo agora é doméstico, é produzido no interior da própria cultura brasileira. Ao menos até a segunda metade da década de XX, é contra uma postura intelectual empolada e uma proposição formal antiquada, forçosa, importada e artificial aos olhos dos modernistas que se lançará a crítica mais áspera daquele momento.

Ora, a própria mudança de interlocução pode ser entendida como expressão de um amadurecimento indiscutível da inteligência nacional, que não só se volta contra padrões importados da literatura, mas já pode colher da heterogeneidade intelectual interna ao país os conflitos e debates de que se alimenta. Ao mesmo tempo, o paradigma crítico candidiano, ao ressaltar que o Modernismo volta-se para o contexto interno ao país na discussão do projeto nacional, toma o problema da nacionalidade como a trilha em cujos percalços tal amadurecimento se processou, e com isso pode ser entendido como um paradigma fundamente marcado por um lastro modernista que ajuda a compreender o Modernismo brasileiro nos termos que esse movimento pretendia ser compreendido.

O que dará sustentação a essa proposição não se encontra apenas no tratamento direto do Modernismo feito por Antonio Candido, por exemplo, em "Literatura e Cultura entre 1900 e 1945", mas está entremeado na armação metodológica que dá sustentação à *Formação da Literatura Brasileira* e a encaminha no sentido teleológico de formação de uma literatura nacional.

Retomemos a formulação da lei geral de evolução da vida espiritual brasileira: "Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos"[58]; e a forma como ela já havia aparecido na *Formação da Literatura Brasileira*: "Este livro procura estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e

[58] Antonio Candido. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", op.cit., p.101.

particularistas."[59] Considerando que Antonio Candido, em ambos os trechos, não está apresentando uma concepção evolucionista da história literária brasileira, o que afasta uma tomada positivista da literatura, ele, contudo, faz uma inferência de ordem metodológica: a permanência envolvida na relação dialética entre o geral e o particular, que dá ossatura ao andamento histórico da literatura brasileira e permite a sedimentação de uma consciência nacional, ganha formulação metodológica. Tal permanência se articula no tempo histórico de maneira processual. Ou seja, no sentido de se organizar cronologicamente visando uma finalidade, a consciência nacional plenamente formulada. Nesse sentido ela é também *teleológica*.

Como referido na Introdução, esse aspecto é discutido por Abel Barros Baptista[60], que ressalta precisamente como a noção de *formação* envolve um andamento analítico da literatura brasileira que caminha na esteira do projeto modernista pelo qual cabia uma atitude literária de construção do nacional. Isso porque a noção de *formação*, com o princípio teleológico que o orienta, desvia da espinhosa questão da origem (quando é que a literatura produzida no país deixou de ser portuguesa e passou a ser propriamente brasileira?), propondo-se como questão o andamento histórico que desemboca no sistema literário já pronto e amadurecido no século XIX: "das primícias das 'manifestações literárias' dos primeiros séculos à maturidade do 'sistema', situado na obra de Machado de Assis, a literatura brasileira desenvolveu-se em consonância com a própria nação, pura continuidade em direção ao *télos* de uma 'forma' genuinamente brasileira. Ao colocar o Brasil no lugar do fundamento, a descrição da 'formação' naturaliza o estabelecimento do cânone brasileiro, e assim disfarça ou pelo menos atenua um dos seus gestos decisivos, a exclusão da literatura portuguesa."[61]

Nos termos de Baptista, Antonio Candido obscurece o problema da origem da literatura brasileira, momento de difícil precisão teórica, jogando para o centro da análise o produto desse processo histórico. Ao propor tal formulação, Antonio Candido focaliza o aparecimento de cada um de seus componentes, autores, obras e público, que desembocarão no sistema literário enfim pronto, e com isso se permite esfumaçar na história da literatura brasileira os momentos de onde partiram

---

[59] Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. Quarta edição, São Paulo, Martins, s/d, p.23.

[60] Cf. "O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido", op. cit.

[61] Abel Barros Baptista. *O Livro Agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*, op. cit., 22-23.

esses mesmos processos formadores, portugueses por certo, o que inclusive é reconhecido por Antonio Candido numa passagem da *Formação*[62]. Sobretudo, ao se considerar o século XIX como o período de passagem das manifestações literárias para a formulação acabada do sistema literário, conecta-se toda a problemática envolvida na independência do país e, posteriormente, da proclamação da República, aos literatos do período que, componentes da *inteligência* nacional, certamente não se omitiriam desse problema mais geral. A conexão entre o movimento romântico no Brasil e a formulação literária da nação é, desse ponto de vista, inescapável.

A mútua reverberação de uma dimensão na outra aparece na tessitura da formulação teórica de Candido. Para desdobrar todas as implicações do problema, Baptista se detém na análise da célebre metáfora do arbusto[63], utilizada pelo crítico português para enfatizar precisamente esse caráter: "Candido, porém, vinha de introduzir uma distinção que requer consideração isenta de brios irritados ou orgulhos feridos; antes de a considerar, porém, as figuras de 'galho' e 'arbusto' merecem exame atento. Para Candido, a literatura brasileira não nasce nem começa, não exprime de vez e espontaneamente a realidade local, nem evolui em linha contínua desde uma origem determinável: forma-se. Já pudemos encontrar as linhas gerais dessa noção: a literatura chega de fora, instala-se no Brasil; mas, não sendo mero produto das condições sociais, antes uma manifestação artística que nelas desempenha alguma função, integra-se e adapta-se à construção de um novo país. Em conseqüência, o sentido próprio da figura do 'galho', apesar do predicativo presente, não se extrai da relação entre galho e arbusto para descrever a relação atual entre as duas literaturas. Nesse plano, a metáfora é convencional: Candido, de resto, inscreve-a no 'jardim das Musas', por tradição muito cioso das ascendências e linhagens. Mas nenhuma metáfora é inteiramente convencional, nem inteiramente ornamental. E esta pertence a uma família de figuras inseparáveis dum paradigma de entendimento teleológico da providência e da formação. E aí sim o 'galho' suporta todo o sentido da noção candidiana de 'formação': o arbusto é enxertado no Brasil, terreno estranho mas disponível, aliás

---

[62] "A literatura brasileira é ramo da portuguesa." (Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, op. cit., p.28.

[63] "A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta de senso de proporções." (Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, op. cit., p.9-10).

propício ao crescimento; um galho medra, mantendo naturalmente características do arbusto donde provém, mas crescendo em consonância com o terreno, até se tornar *próprio* dele. O galho pressupõe sempre a forma final e completa do arbusto ou da árvore, forma que é, a um tempo, aquilo para que o processo naturalmente tende e aquilo que o dirige nesse tendência. Acresce, entretanto, que o galho pode ser enxertado com o propósito de o fazer medrar como medraria no organismo original – e será o caso da literatura portuguesa, quando chega ao Brasil, a servir de instrumento da colonização –, ou pode enxertar-se para produzir um híbrido, algo que não existia antes nem podia existir sem o concurso de dois organismos diversos – e decorre do exposto que não pode ter sido o caso da nova literatura brasileira. Teríamos, então, um enxerto desviante, com o terreno da enxertia a substituir a finalidade original por outra."[64]

Nota-se que, tal como Baptista interpreta a metáfora do arbusto, Candido estabelece uma relação entre o terreno para onde fora transportado um arbusto estranho, que nele desenvolverá traços próprios e produzirá um galho distinto da forma geral do arbusto, mas em consonância com o terreno. O galho, assim, tem mais afinidade com o terreno do que com o arbusto de onde se desenvolve. No limite, o galho está na dependência só do terreno, mantendo uma relação inócua com a estrutura do arbusto em que se apoiou, de maneira que as relações entre o terreno e o último galho não precisem das mediações analíticas que passam pelo arbusto. Esse pode ser ignorado no processo analítico. Nesse sentido, o autor ressalta que está no fundamento da noção de *formação* para se compreender a literatura brasileira que ela possa ter se originado de si mesma e de seu terreno, ou seja, do Brasil. Daí que, segundo Baptista, seja possível considerar como desdobramento "que a formação é a impossibilidade da origem"[65] localizada na própria literatura, ou de uma expressão literária que possa

---

[64] Abel Barros Baptista. "O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido", op. cit., p.20.

[65] Abel Barros Baptista. "O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido", op. cit., p. 62. Sobre a problemática da origem da teoria da literatura brasileira, especialmente no que se refere à *Formação da Literatura Brasileira*, o autor remete a dois outros textos: Ettore Finazzi-Agrò. "Em Formação. A literatura brasileira e a 'configuração de origem'". In: *Antonio Candido y los estúdios latinoamericanos*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001; e Luiz Costa Lima. "Concepção de História Literária na *Formação*". In: _____. *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

nascer apenas do meio e não tenha relações pertinentes com expressões literárias outras que tenha conhecido e em que se tenha apoiado.

É claro que Antonio Candido, ao tematizar diretamente a questão, não formula o problema nesses termos, ao contrário, afirmará mesmo na Introdução da *Formação da Literatura Brasileira* que a necessidade de delimitação da origem da literatura brasileira na separação da literatura portuguesa é um problema superado[66]. Desviar do problema da origem, contudo, não é o mesmo que resolvê-lo. Isto porque, mesmo afirmando que se interessa pelo problema da distinção entre as literaturas brasileira e portuguesa no momento do desacoplamento efetivo entre ambas, ou, para utilizar os seus próprios termos, a partir d"o início de uma literatura propriamente dita, como fenômeno de civilização"[67], no procedimento que vai decantando da matéria literária produzida no Brasil as especificidades brasileiras, Antonio Candido torna possível compreendê-la deixando de lado as suas relações com uma literatura anterior, a portuguesa, da qual se origina, da qual viria a se diferenciar, a qual, portanto, participa de maneira bastante consistente dos conflitos envolvidos na formação da nova literatura. De maneira diversa, Antonio Candido procede à sua análise sem considerá-la como peça relevante. Para justificar tal desconsideração, atesta que se trata de um problema superado, sem, contudo, explicitar de que maneira se deu tal superação.

No limite, ainda que o autor mencione o episódio da colonização na constituição da literatura brasileira, o método da *formação* exclui essa dimensão do palco de análise. A constituição da nova literatura se dá pelo cinzelamento de questões

---

[66] "O problema da autonomia, a definição do momento e motivos que a distinguem da portuguesa, é algo superado, que não interessou especialmente aqui. Justificava-se no século passado, quando se tratou de reforçar por todos os modos o perfil da jovem pátria e, portanto, nós agíamos, em relação a Portugal, como esses adolescentes mal seguros, que negam a dívida aos pais e chegam a mudar de sobrenome. A nossa literatura é ramo da portuguesa; pode-se considerá-la independente desde Gregório de Matos ou só após Gonçalves Dias e José de Alencar, segundo a perspectiva adotada. No presente livro, a atenção se volta para o início de uma literatura propriamente dita, como fenômeno de civilização, não algo necessariamente diverso da portuguesa. Elas se unem tão intimamente, em todo o caso, até meados do século XIX, que utilizo em mais de um passo, para indicar este fato, a expressão 'literatura comum' (brasileira e portuguesa). Acho por isso legítimo que os historiadores e críticos da mãe-pátria incorporem Cláudio ou Souza Caldas, e acho legítimo incluí-los aqui; acho que o portuense Gonzaga é de ambos os lados, porém mais daqui do que de lá; e acho que o paulista Matias Aires é só de lá. Tudo depende do papel dos escritores na formação do *sistema*." (Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, op. cit., p.28).

[67] Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, op. cit., p.28.

e características próprias do meio de adaptação de uma antiga literatura, mas as lutas envolvidas no processo de autonomização da nova literatura são desconsideradas na metodologia que orienta o processo analítico, que toma a literatura brasileira como resultado de uma *formação*. Essa literatura, assim, desenvolve-se, *forma-se*, a partir de um início obscuro, mas pacífico, ou harmonioso, cuja investigação é, de saída, desqualificada por Antonio Candido como um problema superado, iluminando como objetivo da análise os fins a que tal desenvolvimento literário chegou, independentemente da forma pela qual teve início.

À luz das proposições de Baptista, a noção de *formação*, que, nesse sentido, é teleológica, opera precisamente essa rasura do aspecto português de parte da literatura que se produziu no contato nebuloso e de limites muito pouco nítidos entre o que deixou de ser literatura portuguesa produzida no Brasil e o que passou a ser propriamente literatura brasileira. A problemática se complica substancialmente quando Baptista considera o esboço traçado por Candido das questões envolvidas na produção da literatura brasileira na primeira metade do século XX, momento em que o sistema literário estava já plenamente sedimentado.

O problema central para Baptista consiste no fato de que a forma como a *Formação* é apresentada não evidencia o fato de que ela é herdeira do paradigma literário modernista e, ligada a ele, estabelece um cânone literário cujos componentes são selecionados por seu autor. A seleção dos *momentos decisivos* feita por Antonio Candido, então, são em verdade a seleção dos componentes de um cânone literário brasileiro, estruturado sobre a trave da nacionalidade, que de início era já visada como resultado, donde seu caráter teleológico. Todavia, a formulação do cânone sobre as bases da nacionalidade (o que implica considerar que seria possível compreender a literatura brasileira por critérios diferentes) não se apresenta como tal, mas como um motor interno à literatura que a teria movido indiscutivelmente nessa direção. O problema mais significativo, nesse caso, que não escapa ao olhar de Baptista, é o da naturalização do cânone, que nesse caso obscurece a hierarquização e, por sua vez, a relação de poder implicadas na seleção dos momentos decisivos.

Uma vez que a teoria de Antonio Candido se apresenta como a mais influente dentre as teorias da literatura brasileira, ela, de fato, efetiva-se como constituidora de um cânone *brasileiro* da literatura *brasileira*. E assim, na medida em que oblitera o problema da origem da literatura brasileira na literatura portuguesa, é ela que, em verdade, produz o efeito que atribui à formação da literatura no rompimento

para com sua origem lusa. Dito de outra maneira, quando, em "Literatura e Cultura entre 1900 e 1945", Antonio Candido afirma que com o Modernismo o Brasil "já desconhece Portugal, pura e simplesmente", em verdade essa afirmação obscurece o fato de que é a formulação dada por Candido em *Formação da Literatura Brasileira* que permite que o Modernismo seja entendido na sua independência absoluta para com a cultura da qual se originou: "o trabalho crítico de Antonio Candido, prolongando o projeto literário de 22, produziu um paradigma crítico, ainda dominante, que, articulado com a dimensão institucional decisiva, a universitária, *estabeleceu a possibilidade de desconhecer Portugal 'pura e simplesmente'*, dando esse desconhecimento como resultado natural do processo de 'formação' da literatura brasileira."[68]

Certamente é necessário enfatizar ainda uma outra perspectiva apontada por Baptista. Se parece bastante plausível que o paradigma construído por Antonio Candido pode ser considerado herdeiro de muitas das proposições basilares do Modernismo brasileiro, sobretudo na vertente originada por Mário de Andrade, isso não é o mesmo que afirmar que é de seu paradigma que se pode fazer uma leitura do Modernismo brasileiro, entendendo-o a partir de um desacoplamento radical em relação a Portugal, deslocada das preocupações que efetivamente mobilizaram aquele movimento. Entender-se como nação numa desobrigação absoluta para com a ex-metrópole era já questão bastante digerida na cena literária brasileira, pelo menos desde os *Sonhos d'Ouro*, José de Alencar. Mais do que isso, afirmar a desimportância de Portugal tanto para o contexto brasileiro quanto em âmbito internacional não significava mais, no Brasil, ferir grandes sensibilidades, posto que essa era uma perspectiva já bastante disseminada.

O Modernismo brasileiro, assim, oferece sólidos instrumentos para a interpretação que dele faz Antonio Candido. Este, contudo, não desloca a questão numa perspectiva mais distanciada dos problemas que a literatura modernista se colocou. Diversamente, Candido constrói uma articulação conceitual que dará suporte teórico a muitos dos pressupostos e das bandeiras levantadas pelos modernistas nacionais. Ele é, assim, um herdeiro do ideário modernista e um construtor do cânone que a partir das preocupações do Modernismo, retroativamente na história literária

[68] Abel Barros Baptista. *O Livro Agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*, op. cit., p.43, grifos meus.

brasileira, dá unidade a essa história que encontra em nosso Modernismo seu ápice e seu momento mais acabado. Não o faz, é verdade, numa formulação genealógica, tal como apontara como problemática na tradição do pensamento brasileiro em "Literatura de Dois Gumes". Inverterá a proposição, dando-lhe formulação teleológica, de maneira a construir na história da literatura brasileira uma linha contínua e progressiva, dada pelo sentimento de nacionalidade, que encontra no Modernismo seu corolário mais bem acabado. Constrói, portanto, um cânone fortemente tributário do ideário modernista: um cânone pelo qual os modernistas gostariam de ser lidos.

Cabe, assim, problematizar, no sentido mesmo de *desnaturalizar*, a forma pela qual esse eixo nacionalista aparece como força motriz do Modernismo brasileiro, dando continuidade a um mecanismo que já estava em andamento muito antes do século XX.

*

A partir dos nos 80 começam a surgir abordagens sobre o Modernismo brasileiro voltadas para o que se pode perceber como permanência no que, de início, era comumente percebido na chave da ruptura.

Em curso patrocinado pela Funarte em 1985, Silviano Santiago pronuncia a comunicação "A permanência do discurso da tradição no Modernismo", onde salienta o desconforto nessa nova abordagem, contudo, muito pertinente: "Gostaria de começar afirmando que este não é um dos meus tópicos favoritos, como não o é para a maioria das pessoas que foram formadas e continuam sendo formadas pelo que é considerada – hoje – a tradição modernista. Estamos acostumados a encarar o modernismo dentro da tradição da ruptura, para utilizar a expressão de Octávio Paz, ou dentro da estética do *make-it-new*, de Pound, ou ainda da tradição do novo, de Rosenberg, e assim no infinito. A nossa formação esteve sempre configurada por uma estética da ruptura, da quebra, por uma destruição consciente dos valores do passado."[69]

É claro que, nessa apreciação feita por Santiago, sugerindo o que há de permanência, em contraposição à tomada tradicional do empreendimento modernista

[69] Silviano Santiago. "A permanência do discurso da tradição no Modernismo". In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.94.

na qual ele é compreendido sobretudo na chave da ruptura, é preciso ter em conta as próprias posições de Santiago quanto ao andamento da cultura no século XX. Sendo um crítico literário que se alinhou com a perspectiva pós-moderna da literatura[70], é razoável se esperar que, num diálogo tácito com aqueles que desconfiam de tal perspectiva, e contra-argumentando a favor da pós-modernidade, o crítico tendesse a suavizar as rupturas envolvidas na emergência da Modernidade, e com ela do Modernismo como sua expressão literária, e enfatizasse aquelas que engendrariam uma nova idade da cultura, já posterior à Modernidade. Isso, contudo, não invalida a reflexão do autor na qual ele percebe o predomínio de uma chave específica na interpretação das formas de instauração do Modernismo literário no Brasil, precisamente a chave da ruptura. Dito de outra maneira, a perspectiva da instauração da pós-Modernidade em Santiago não invalida sua perspectiva de um certo predomínio interpretativo acerca da Modernidade. Ao contrário, talvez seja precisamente esse alinhamento teórico que o tenha posto em posição privilegiada para a desnaturalização da perspectiva hegemônica do Modernismo brasileiro, excessivamente centrada na idéia da ruptura.

É parte constitutiva do próprio ideário modernista se colocar na história da literatura brasileira como divisor de águas, como patrocinador da mudança radical de estilos. Nos termos de Mário de Andrade, em texto que compõe a coletânea de ensaios publicada em 1943, texto no qual faz um arrazoado sobre o que fora, para ele, o movimento modernista, então num momento que lhe permitia já algum recuo histórico, apresenta-se como elemento de forte caracterização do Modernismo seu vórtice destruidor: "Não cabe neste discurso de caráter polêmico, o processo analítico do movimento modernista. Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma... convulsão profundíssima da realidade brasileira."[71]

A perspectiva da ruptura com os padrões antecedentes da cultura brasileira é parte constituinte do programa modernista, é tarefa que se arrogaram seus mentores e principais artistas. Como prerrogativa do próprio movimento, a idéia de

---

[70] A esse título, veja o posfácio de Silviano Santiago ao livro de Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2004.

[71] Mário de Andrade. *Aspectos da Literatura Brasileira.* Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002.

ruptura se desdobrou na história da crítica literária brasileira impugnando, durante longos anos, a possibilidade de tomada de sua produção numa chave de continuidade.

Novas visadas críticas, já significativamente posteriores às de Afrânio Coutinho e Antonio Candido, passaram a se debruçar sobre laços de continuidade mantidos pelo Modernismo brasileiro na sua relação com a literatura precedente. Como espero ter sido possível apresentar, parece-me que mesmo a partir da crítica dos anos 50 é possível desdobrar linhas de continuidade entre o Modernismo e a história literária brasileira.

O programa de amadurecimento de uma inteligência nacional que em certa medida se apresentou de maneira continuada na história da produção literária brasileira desde pelo menos o século XVIII oferece a solidez sobre a qual o Modernismo brasileiro elege como mote fundamental também a valorização da nação. E, a despeito das largas e fundas transformações propiciadas pelo Modernismo brasileiro, nesse aspecto não há ruptura. Carregando um bocado nas tintas, é ainda possível cogitar que mesmo em Bilac e em Coelho Neto, alvos prediletos da primeira geração modernista, a bandeira da valorização da nação é incontestável[72]. A

[72] Em texto de 1938, intitulado "Parnasianismo", Mário de Andrade comenta os critérios pelos quais Maneul Bandeira fizera a seleção de poemas que compõem a *Antologia de Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana*. Ali, Mário reconhece o sentido histórico do Parnasianismo como uma reação de cultura, e mesmo um sentido social assinalado por Manuel Bandeira em Prefácio àquela *Antologia*, onde considera, por exemplo, que a musa inspiradora do romantismo, a "sinhá", foi desaparecendo como tipo social na atmosfera finissecular. E mesmo comprometidos com a recuperação de uma língua castiça, condizente com as gramáticas lusas, o sentido de nacionalidade não foi entre os parnasianos menos efetivo: "Dentro da sublime tactibilidade com que a palavra nos atinge, será possível, de modo grosseiro, distinguir dois aspectos diversos: a crueza de sentido universal, que lhe dá uma objetividade escultórica, e seu mistério que lhe dá uma essencialidade musical. Reagindo contra o sentimentalismo romântico, como bem observa Manuel Bandeira, os nossos parnasianos não deixaram de se desmascarar brasileiros, por diversas manifestações de exageração do sentimento. A diferença vasta foi de ordem técnica, foi principalmente na maneira de considerar a palavra." (Mário de Andrade. Parnasianismo. In: _____. *O Empalhador de Passarinhos*, 4ª. edição. Belo Horizonte, Edições Itatiaia, 2002, p.14). Diga-se de passagem que, ainda no mesmo texto, Mário de Andrade apresenta uma perspectiva da literatura portuguesa assemelhada da brasileira, precisamente no que se refere à questão central deste estudo. Num contraponto à França, "que [para Mário] é terra de menos poesia", e por isso mesmo desenvolveu uma tendência à constituição de escolas poéticas diversas umas das outras, cita Portugal e a Inglaterra como exemplos principais de continuidade literária: "Nestes países as tendências, as transformações da poesia não se condicionam a escolas demasiado características, porque permanece na *constância nacional* o instinto da poesia." (Mário de Andrade. Parnasianismo, op. cit., p.14, grifos meus).

diversidade da forma, que em literatura é fundamental, é que dará o tom transformador que marca o novo período estético. Do ponto de vista temático, contudo, o problema da nação continua pertinente para se pensar o Modernismo, não só da fase heróica, mas mesmo de um Modernismo que perdura até por volta de 45, perdendo força, provavelmente, apenas nos anos 50 com o movimento concretista[73]. Na verdade, não se trata apenas de perceber uma distinção de forma combinada com uma similitude temática quando se cogitam os momentos parnasiano e modernista, e mesmo anteriores. A questão é mais funda: porque implica uma transformação formal, que impõe distâncias radicais entre esses momentos, engendrada a reboque das novas exigências no tratamento de um problema comum: se antes se tratava de elevar a nação ao patamar na norma imposta, agora o que se fazia premente era a instauração de uma nova norma, condizente com a nação. Isto porque é necessário reconhecer que todas as rupturas modernistas eram apresentadas no sentido de produzir uma arte nacional e autêntica, não artificial e importada. A mudança estética é, contraditoriamente, proporcionada pela manutenção de uma mesma questão que permanecia inseminando o pensamento nacional: o da construção da nação.

No que concerne ao estudo aqui empreendido, a relação do Modernismo brasileiro com Portugal, duas questões são igualmente prementes: a da afirmação da autonomia da cultura brasileira e a da motivação modernizadora envolvida no Modernismo brasileiro

[73] Na análise das vanguardas concretistas que ocuparam a cena cultural brasileira em meados do século XX, Maria Arminda do Nascimento Arruda aponta algumas das implicações do princípio de funcionalidade defendido por Augusto de Campos, em *Teoria da Poesia Concreta*, como uma das diretrizes formais dessa nova poesia. Para Maria Arminda, se de um lado a defesa de uma poesia funcional implica uma referência à autonomia da linguagem poética, ao mesmo tempo em que implica uma construção concisa da escrita, então despida de todos os ornamentos, é de uma poesia que busca uma desvinculação radical com o passado, e com ele da história, que se trata: "Há, todavia, outros significados subjacentes à idéia de funcionalidade, referentes ao domínio de criação presentificada que, se de um lado leva à conceituação do poema concreto como composição auto-referida, de outro apela para o tempo presente. A auto-referência da poesia concreta que se desdobra na autonomia da linguagem, entendida na chave da depuração levada ao limite de se pretender 'construir um poema basicamente fundado em uma só palavra', aplica-se também ao desbastamento radical do passado: a funcionalidade identifica-se com o mundo objetual do presente." (Maria Arminda do Nascimento Arruda. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP, 2001, p. 338).

Tratando da primeira questão, é preciso considerar que a manutenção do critério de nacionalidade como eixo de entendimento da literatura brasileira num longo período de tempo tendeu a excluir o padrão português da norma literária como parâmetro relevante para balizamento da literatura brasileira. Isso porque, sendo o eixo que estrutura essa linha de continuidade o da nacionalidade, o de construção de uma Inteligência nacional, para usar a terminologia de Mário de Andrade, o que se dá construindo as bases de sua autonomia intelectual, evidentemente todas as dimensões que implicassem uma consideração heterônoma da cultura brasileira, por desdobramento, tinham de ser postas de lado. Daí, em parte, a necessidade de supressão do diálogo cultural com Portugal: a relação com a ex-metrópole parecia trazer à tona o rótulo de ex-colônia, ainda que ele não corresponda às novas condições da relação entre as duas culturas. A relação com Portugal acarreta um lastro de memória da colonização que convinha obliterar ou achincalhar. Será o mesmo Mário de Andrade que, em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 18 de fevereiro de 1925, em que discutia a necessidade de assumir a dicção brasileira da língua, referindo-se a Portugal como "um paisinho desimportante pra nós"[74], que, em 04 de junho de 1939, publicará o texto "Uma suave rudeza", em que revela, em diálogo com o crítico português Adolfo Casais Monteiro, e para surpresa do leitor de Mário, tão habituado com sua segurança inabalável acerca da maturidade da literatura brasileira, a seguinte perspectiva: "Um escritor português tem um grande passado que não só lhe determina a força expressional como lhe evita se contagiar com as más companhias. Um erro gramatical, um estilo brasileiro não é, para um escritor português, convite ao erro. Mas para nós os portugueses não representam apenas uma atualidade misteriosa e estrangeira que podemos contemplar sem perigo. Os portugueses são para nós todo um passado, *um passado próximo e por isso mesmo perigosíssimo*, um eterno e sedutor

[74] "Foi uma ignomínia a substituição do *na* estação por *à* estação [no primeiro verso do poema "Nota Social"] só porque em Portugal paisinho desimportante pra nós diz assim. Repare que eu digo que Portugal *diz* assim e não escreve só. Em Portugal tem uma gente corajosa que, em vez de ir assuntar como é que *dizia* na Roma latina e materna, fez uma gramática pelo que se *falava* em Portugal mesmo. Mas no Brasil o sr. Carlos Drummond *diz* 'cheguei em casa' 'fui na farmácia' 'vou no cinema' e quando escreve veste um fraque debruado de galego, telefona pra Lisboa e pergunta pro ilustre Figueiredo [Antonio Candido de Figueiredo, autor do *Dicionário da Língua Portuguesa*]: – como é que se está dizendo agora no Chiado: é 'chega na estação' ou 'chega à estação'? E *escreve* o que o sr. Figueiredo manda." (Mário de Andrade. *A Lição do Amigo: cartas a Carlos Drummond de Andrade.* Rio de Janeiro, Record, 2ª. edição, 1988, p.37).

convite a 'acertar em Portugal e errar no Brasil' como no epigrama. Me permita o meu admirado poeta e tão bom amigo Casais Monteiro afirmar esta verdade, hedonisticamente repulsiva, mas pragmaticamente indispensável: qualquer enlevo mais assíduo que sintam agora os escritores brasileiros pelos seus camaradas de além-mar, *será dissolvente da nossa realidade*, ao passo que nós não podemos representar para Portugal nenhum veneno."[75] Diante de tamanha incerteza quanto à solidez da dicção, da gramática, enfim, da língua brasileira, todo o tom pejorativo em torno das referências a Portugal ficam recalibradas. Novamente se põe a questão: com o advento do Modernismo, o diálogo com Portugal, e mesmo a polêmica questão da influência (possível ou não) da literatura portuguesa na brasileira a que se refere Antonio Candido como fenômeno extinto se transformara mesmo em uma forma de contato inócua para a intelectualidade brasileira? Estaria Mário apenas sendo polido com seu amigo português?

O fato é que o tom de achincalhe aos portugueses não perde o ritmo em tempos modernistas: junto com Mário, Drummond define os portugueses como "um povo que gerou os Lusíadas e morreu."[76] Graça Aranha, em discurso na Academia Brasileira de Letras, em 19 de junho de 1924, defende que "em vez de tendermos para a unidade literária com Portugal, alarguemos a separação."[77] Oswald de Andrade, na abertura de *Pau Brasil*, publicado pela primeira vez em 1925, afirma fazer publicar o volume "por ocasião da Descoberta do Brasil."[78]

Ora, o mote de Oswald de Andrade adquire aqui a maior relevância. Numa clara menção ao episódio das grandes Descobertas dos séculos XV e XVI, Oswald sugere que, por meio de um fervilhante cenário cultural, seu livro de poemas vem celebrar um acontecimento de tamanha envergadura que pode substituir o evento das Descobertas. Por tabela, ao desautorizar a primeira versão, a de autoria portuguesa, reclama para si e para seus companheiros, ainda que tacitamente, o atestado de maior autenticidade para a Descoberta que se faz então no século XX, uma vez que se trata de

---

[75] Mário de Andrade. "Uma Suave Rudeza". In: _____. *O Empalhador de Passarinho*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 4ª. edição, 2002, p.73, grifos meus.

[76] Carlos Drummond de Andrade. Poesia Brasileira. In: Diário de Minas, Belo Horizonte, 17 de outubro de 1924, *apud* Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op. cit., p.21.

[77] Graça Aranha. *O espírito Moderno*. São Paulo, Editora Nacional, s/d, p. 58.

[78] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, 2ª. edição, São Paulo, 2003, p.97.

uma Descoberta empreendida nos limites do país, de autoria nacional. Seguindo a sugestão de Oswald, é possível ainda considerar que por meio da indicação de que a publicação de seu livro de poemas celebra a Descoberta do país, se está sugerindo que o mesmo livro é parte da referida Descoberta. Não se tratando propriamente de uma descoberta, antes de uma construção, a radicalidade com que o processo de reconstrução é apresentado, como se não fosse antecedido por nada, como se não houvesse Brasil que pudesse ser substancialmente considerado antes do Modernismo, sugere a firmeza da crítica ao que se produziu no país em termos de cultura antes do Modernismo. E sugere mais, implicando as razões de fundo nas quais ela se deve sustentar: se, com toda a história precedente da literatura brasileira, o Brasil continuava por ser descoberto, a literatura anteriormente produzida ainda não configurava uma arte suficientemente nacional, posto que não fora capaz de constituir um país. Numa clara substituição da autoria das Descobertas, apagando da história aquela parcela de autoria portuguesa e buscando afirmar a legitimidade da Descoberta que por meio de uma literatura nacionalmente vocacionada se manifestava no movimento de 1922, Oswald dá a sua contribuição no que se refere à necessidade de apagamento da herança colonial e do papel de submissão por ele acarretado.

De início parece pertinente considerar que a necessidade da rasura da herança portuguesa pode mesmo ter levado ao desinteresse pelo que se produzia em termos de cultura em Portugal naquele momento, conquanto não seja possível precisar em que medida se desconheciam, brasileiros e portugueses, ou em que medida apenas silenciavam uns em relação aos outros[79]. Em texto publicado na revista *Contemporânea*, em março de 1923, Antônio Ferro narra sua surpresa ao desembarcar no Rio de Janeiro: "Quando eu desembarquei no Rio de Janeiro, esse Rio de Janeiro para que Deus pintou alguns dos seus mais belos cenários, o Portugal moderno, o Portugal infante, o Portugal com os olhos de estrelas e cabelos de ondas, era um segredo para o Brasil, um segredo absoluto, um segredo inexplicável... Os escritores novos, todos aqueles que põem nas suas penas movimentos de locomotiva, todos os pintores cujas almas voam doidas, nas telas, nos colibris, todos os dramaturgos que souberam fazer dos bastidores os autênticos cenários, todos os escultores que sabem

[79] Sobre os meandros dessas relações, incluindo documentos que comprovam contatos pessoais e institucionais por parte dos nomes brasileiros e portugueses do Modernismo, veja Arnaldo Saraiva, *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, Edunicamp, 2004.

esculpir na carne com os próprios dedos, todos, enfim, que tentam fazer deste Portugal de barbas, um Portugal escanhoado, eram desconhecidos no Brasil... Foi por isso que o Brasil me perguntou admirado, mal cheguei, se eu era o único escritor novo de Portugal."[80]

Se, enquanto herdeiro de um legado de afirmação nacional, o Modernismo necessitava do apagamento do que fora herdado do empreendimento colonial, e com ele desenvolveu um estratégico descaso em relação à produção cultural portuguesa que lhe era contemporânea, esse aspecto é solidário de um segundo com o qual interage na mesma direção, e que, a meu ver, age de maneira mais decisiva no afastamento do Modernismo brasileiro em relação aos português. Quanto ao segundo aspecto, há que se considerar que o projeto de construção da nação, se não é um projeto novo, já que vinha caminhando a passos firmes pelo menos desde o Romantismo, tal como se pode depreender da análise de Antonio Candido, contudo agrega a um projeto já antigo novas formas e padrões de concebê-lo. A especificidade da nação que pretende erigir o Modernismo brasileiro não é a de ser mais autêntica, ou mais genuinamente nacional do que fora aquela nação em que investia intelectualmente José de Alencar, e, depois dele Euclides da Cunha, e mesmo ainda Lima Barreto ou Monteiro Lobato. A peculiaridade da nação construída pelo Modernismo é, por evidente que possa parecer, a de uma nação moderna. E é precisamente no passo que se considera a modernização do país como critério em que se embasa uma nova nação que o diálogo com Portugal "perde o mordente", para usar novamente uma expressão de Antonio Candido.

Isso porque, como espero que fique claro à frente, não só a relação com Portugal sugeria uma rememoração de um passado colonial, e por isso avesso ao projeto modernizador no qual estava envolvida a concepção de uma nação culturalmente autônoma, mas o próprio Portugal coevo do projeto modernista, que já não era mais metrópole do Brasil, foi recoberto de uma simbologia do atraso na perspectiva brasileira, incompreensível que lhe parecia essa especificidade da Modernidade portuguesa que é a de ser uma Modernidade reconciliada com o seu passado. A isso voltarei detidamente no capítulo que trata especificamente do

---

[80] Antônio Ferro. Carta aberta ao Portugal de hoje, ao Portugal de vinte e tantos anos. In: Contemporânea, nº. 9, Lisboa, março de 1923, pp. 151-154. Reproduzido In: Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, Editora da Unicamp, SP, 2004, p.558.

Modernismo português. Por ora, apenas a título introdutório, convém sublinhar que a associação àquele contexto compromete a empreitada modernizadora do Brasil em dois aspectos que não se confundem: o de evocar um passado colonizado e o de figurar no imaginário brasileiro contemporâneo do Modernismo como expressão do atraso e da impossibilidade da modernização.

Assim, se a negação da herança portuguesa, proposta em diversos níveis, pode ser cogitada como uma peça estratégica na articulação do projeto modernista brasileiro, seria de grande valia investigar a maneira como a crítica portuguesa, situada num ponto de vista invertido, arremata o problema. É precisamente do contraponto entre versões situadas em lugares opostos, e, nesse sentido, detentoras de compromissos por vezes conflitantes, que se pode enriquecer a problematização do caso estudado, que busca compreender a necessidade de afastamento entre essas duas culturas durante o Modernismo, na medida em que tal contraponto favorece a desmontagem de possíveis naturalizações de perspectivas de ambos os lados.

VISADA PORTUGUESA DO MODERNISMO BRASILEIRO

Em estudo concluído em Portugal no ano de 1985 e lá publicado em 1986, o qual só pôde sair em edição brasileira em 2004 (descompasso temporal que aparece em alguma medida como sintoma do problema aqui trabalhado, o qual parece ainda manter alguns resquícios), Arnaldo Saraiva trilha um longo percurso na busca das possíveis ligações entre os Modernismos brasileiro e português.

Numa visada, a meu ver, algo excessiva, Saraiva afirma que "se houve um nítido recuo da influência literária portuguesa no Brasil, exemplos como os que referimos de Mário de Sá-Carneiro e de Antônio Ferro, para não falarmos noutros mais problemáticos como os de Fernando Pessoa, bastam para *desmoralizar* os que, como Antonio Candido e Tristão de Ataíde, supunham que ela terminara, provisória ou definitivamente."[81] Para desenvolver seu argumento, o crítico português se remete precisamente ao texto de Antonio Candido onde é categoricamente afirmado que "o último português de acentuada influência em nossa literatura"[82] foi Antônio Nobre. Se

[81] Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, Edunicamp, 2004, p.255, grifos meus.

[82] Antonio Candido. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", op.cit, p.108.

creio ser demasiado emocional a afirmação da desmoralização de que teria sido acometida a interpretação de Antonio Candido, por outro lado suspeito que tenha fundamento a assertiva de Saraiva segundo a qual a leitura feita por Antonio Candido, por exemplo, da obra oswaldiana, tenha sido muito mais sensível aos ecos franceses do que aos portugueses[83], crítica que ganha expressão numa queixa quase lamuriosa a respeito do esforço brasileiro em virar as costas à produção literária e intelectual que julga lhe ser estreitamente aparentada e que faz parte do fundamento da outra, esforço esse levado a efeito não só pelos modernistas, mas ainda presente na crítica atual, cujo elo é estabelecido por Saraiva por meio da obra de Antonio Candido.

Buscando provar o seu ponto, Saraiva lança mão de análises de cunho variado, procedimento que compromete a coesão metodológica de seu estudo, o qual por vezes busca amarrar as possíveis ligações entre os dois Modernismos a partir da análise paralela de obras ou de poemas, do qual é exemplo o capítulo intitulado "'A cena do ódio' de Almada Negreiros e a 'Ode ao Burguês', de Mário de Andrade". Noutros momentos, procede à análise tentando comprovar as relações pessoais que se poderiam ter estabelecido entre brasileiros e portugueses. É o caso, por exemplo, do capítulo "Mário de Sá-Carneiro, Mestre do Modernismo brasileiro". Aqui Saraiva busca comprovar as relações entre Sá-Carneiro e Milton de Aguiar, Carlos Maul e Luís de Montalvor, relações manifestas em trocas de cartas, livros e textos de autoria de todos os nomes citados, também colaboradores de revistas de cá e de lá. Saraiva cita explicitamente a publicação de algumas peças literárias de Sá-Carneiro no Brasil: os contos "O Homem dos Pombos" (dedicado a Fernando Pessoa) e "Sonho", na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1913; a publicação do poema "Vontade de Dormir", na revista *Fon-Fon!*, em 31 de janeiro de 1914; a publicação do poema "Escavação", pela revista *Careta*, em 20 de junho de 1914, poema que foi publicado acompanhado de um texto de Ronald de Carvalho, intitulado "Os Raros da Beleza", em que o autor "na prosa *artiste* que então cultivava, sublinhava o que 'de alucinação de coloridos e de sons, de evocação e de memória...' no livro *Dispersão* [de Mário de Sá-Carneiro] e definia Mário de Sá-Carneiro como 'o elegante e bizarro prosador da nova geração d'além-mar, o grande artista da ânsia e do desejo', e como uma 'grande alma

[83] Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op.cit, p.234.

dolorosa".[84] Além de Carlos Maul, Ronald de Carvalho e Milton de Aguiar, Saraiva julga que também era do rol de conhecidos de Sá-Carneiro no Rio de Janeiro o escritor Correia Dias. Assim, com base num levantamento de cartas e de publicações, Saraiva assegura que já em 1914 Sá-Carneiro era um autor lido no Brasil.

Segue-se ao levantamento das possibilidades de contatos entre os escritores brasileiros e Sá-Carneiro um breve levantamento, bastante sumário, dos momentos em que diferentes críticos localizaram na produção de autores brasileiros traços que julgaram ser de influência de Sá-Carneiro: "Não admira que Mário de Sá-Carneiro fosse já em 1914 um escritor conhecido e lido no Brasil; nem admira que deixasse desde então algumas marcas em pré-modernistas ou em futuros modernistas brasileiros. Fausto Cunha chegou a relacionar a sua poesia com a dos Andrades paulistas, pelo que tinha de 'demolidora e arlequinal'; e pela sua exuberância verbal, ou pela sua plasticidade, ou pelo seu sensorialismo, ou pela sua dramaticidade não podia deixar de pensar em poetas como Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Raul Bopp, Cecília Meireles e o próprio Drummond, que o devem ter lido ainda jovens."[85]

Como se nota, nesse capítulo é na tentativa de esboçar as possibilidades de contatos entre alguns nomes de escritores brasileiros e o autor do Modernismo português que Saraiva busca os indícios das relações entre os dois movimentos. O mesmo se passa na menção ao papel de Ronald de Carvalho como intermediação entre os dois movimentos. Tendo colaborado com as revistas *A Águia* e *Alma Nova*, o escritor brasileiro chega a ser co-diretor da revista que é o grande marco do Modernismo português: *Orpheu*. Como mostra Saraiva, Ronald de Carvalho "torna-se grande amigo de Luís de Montalvor, de Correia Dias, de Malheiro Dias; corresponde-se com Sá-Carneiro e com Pessoa, com João de Barros, Nuno Simões, José Pacheco, etc. (...) não alinhou com o seu amigo Graça Aranha na questão luso-brasileira, e aí exerceu, como afinal na literatura modernista, 'um papel de equilíbrio, de justa medida, de bom gosto clarividente'[86], que aliás se vê nos estudos que dedicou a d. Francisco

---

[84] Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op.cit, p.200-201.

[85] Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op.cit, p. 201.

[86] Malheiro Dias *apud* Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op.cit, p. 85.

Manuel de Melo, aos 'paladinos da linguagem', a Antônio Carneiro e a Mário de Sá-Carneiro."[87]

A rigor, a argumentação é mais profícua no sentido de apresentar correlações entre os modernistas do que entre os modernismos, uma vez que a troca de cartas e mesmo de textos produzidos em cada um desses cenários não é garantia de influência nem de sólidas aproximações, uma vez que as aproximações e distâncias se dão um pouco ao sabor das circunstâncias. O mesmo Ronald de Carvalho, como bem o lembra Saraiva, em 1920, anos depois da aventura de *Orpheu*, que se deu em 1915, manifesta-se quanto à literatura portuguesa nos seguintes termos: "A literatura portuguesa, apesar da comunidade da língua, desperta menos interesse no Brasil, sobretudo nas classes cultas, que a francesa, a italiana, a alemã ou a inglesa. Pondo de lado alguns escritores de maior renome, ignoramos tudo quanto se passa no mundo das letras em Portugal."[88]

E o próprio Saraiva intui essa fragilidade em sua argumentação, a qual se expressa pela repetição de expressões cambiantes como "dever ter influenciado", "provavelmente influenciou", "Montalvor deve ter entrado em contato"[89], "é possível que o texto de Sá-Carneiro tenha chegado ao jornal carioca por outra via"[90], "Bandeira parece ter bebido nele"[91], etc.

Já no capítulo seguinte, intitulado "O Jeito de Portugal do Poeta Manuel Bandeira", o procedimento metodológico é bastante diverso. Partindo da constatação de que a influência da poesia portuguesa é reconhecida por praticamente todos os estudiosos da poesia de Bandeira, notadamente através dos nomes de Antônio Nobre, Cesário Verde, alusão feita por Tristão de Ataíde, ou de Eugênio de Castro, menção proposta por Renard Perez, e mesmo de Camões: "só dois ou três ensaístas [o autor cita

---

[87] Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op.cit, p. 85-86.

[88] Ronald de Carvalho. "Intercâmbio luso-brasileiro". In: O Jornal, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1920 *apud* Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op.cit, p. 522.

[89] Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op.cit, p. 199.

[90] Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op.cit, p. 197.

[91] Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op.cit, p. 208.

em nota Manuel Anselmo, em *Família literária luso-brasileira*, de 1943, e Tristão de Ataíde, em *Homenagem a Manuel Bandeira*, de 1936] assinalaram, mais do que o nome de portugueses privilegiados por Bandeira, a 'fonte lusitana' do seu lirismo, a sua relação com a 'poesia dos Cancioneiros', ou com as 'formas portuguesas antigas, baladas e vilancetes'."[92]

Localizando o problema da falta de referências às formas lusitanas na crítica à poesia de Bandeira, Saraiva intenta nesse capítulo apresentar indícios dessa presença, escapando do modelo analítico utilizado no capítulo anterior, em que se buscava provar as relações que se travaram entre os literatos mesmos, e aceitando as sugestões do próprio Bandeira, o que é sempre um procedimento arriscado, na seleção dos poetas que julga tê-lo influenciado. Tomando, sobretudo, *Itinerário de Passárgada*, Saraiva salienta a importância de se traçar paralelos entre Bandeira e Camões, Cesário Verde e Eugênio de Castro, o que é mais comum, mas também Antônio Feijó e Gomes Leal, que Bandeira nunca citou, mas que Saraiva acredita terem deixado marcas incontestes em sua obra. Aqui, o crítico busca provar a semelhança formal entre textos dos poetas que procura comparar. Mas não o faz de maneira sistemática, nem sequer chega a trabalhar a forma dos poemas mencionados, bastando-lhe colocá-los lado e lado e convidar o leitor a desfrutar da semelhança, que, nesse sentido, parecem ao crítico ser auto-evidentes.

Mais problemático é o procedimento adotado no capítulo que aproxima os poemas de Almada Negreiros e Mário de Andrade. Buscando estabelecer paralelos entre esses dois autores, Saraiva apresenta os dois mencionados poemas em colunas paralelas com o intuito de provar mais do que sua semelhança, a influência que um, o de Almada, teria exercido no outro, o de Mário, numa relação que o autor qualifica genericamente como *transtextualidade*, em sentido mais amplo, para fechar seu espectro pensando em *hipertextualidade*. É o próprio crítico quem oferece as ferramentas para se julgar problemático seu procedimento analítico: ele seleciona 11 versos do poema de Almada (composto originalmente de 313 versos e publicado numa versão posterior de 710 versos) e os dispõe em ordem aleatória, ao lado de 13 versos do poema de Mário, também dispostos numa ordem diversa daquela em que foram compostos. Em toda análise literária que encontre na proposição formal elementos

[92] Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op.cit, p.203.

significativos para a sua compreensão, mas, sobretudo, no caso da análise de poemas, onde as exigências formais são mais rigorosas, a ordem em que o texto se apresenta é de indispensável importância. Sua inversão pode alterar completamente os sentidos e permitir inferências cuja distância para com a composição original a invalidam completamente. Saraiva reconhece que haja grandes diferenças entre os dois poemas, mas, buscando evidenciar mais do que similitudes, uma relação de hipertextualidade, desconsidera as implicações do procedimento que adota e investe no desdobramento das semelhanças: "ambos se valem de versos e estrofes livres; ambos preferem os enunciados breves, a frases exclamativas, as construções oralizantes (...); ambos recorrem insistentemente à repetição, que neles comparece em quase todas as suas modalidades (...); ambos cultivam a aliteração, a assonância, e, apesar da dominância do verso branco, a rima perfeita, sobretudo no interior do verso; ambos evidenciam o gosto da sintaxe inusitada, da metáfora, da metonímia, da justaposição, do neologismo, do 'calão', da gíria, do bilingüismo, e até do arcaísmo."[93]

Evidentemente, em se tratando de dois poemas modernistas, não seria difícil encontrar as características citadas acima, as quais provavelmente também estão presentes em poemas da autoria de outros poetas modernistas, brasileiros e portugueses. Por si só, tais características não configuram uma relação de hipertextualidade. Mas, Saraiva vai mais longe, buscando similitudes mais consistentes, as quais apenas são encontradas a partir dessa espécie de *reorganização* e *seleção* dos versos dispostos por ele lado a lado, ou seja, só aparecem quando se fere a composição original de cada poema. Finalmente, após o levantamento de algumas hipóteses acerca das possibilidades de Mário de Andrade ter tido acesso ao poema de Almada, que é anterior, Saraiva salienta que não há nada de conclusivo a esse respeito, propondo, por isso, que a associação entre ambos ficaria mais precisa se mediada por um alinhamento comum a uma estética futurista que viria de um escritor bastante lido tanto no Brasil quanto em Portugal, Guerra Junqueiro. Ora, a partir de tantas mediações capazes de autorizar uma aproximação entre ambos os poemas, dificilmente se pode sustentar a hipótese de hipertextualidade entre ambos, dada a facilidade, e mesmo a maior plausibilidade de estarem ambos imersos num clima de época, e serem,

[93] Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, op.cit, p.220.

portanto, tão tributários da estética futurista quanto outros poemas de Álvaro de Campos, em Portugal, e de Oswald de Andrade no Brasil.

Por meio desse processo de composição de método, oscilante de capítulo a capítulo, o autor parece estabelecer entre eles uma hierarquia, de maneira que se pode cogitar que o crítico português recorra à análise propriamente estética tanto de textos dos literatos portugueses quanto dos brasileiros, procedimento do qual o capítulo sobre Manuel Bandeira é exemplo, quando não dispõe de documentação que comprove que tenha havido entre eles relações pessoais efetivas, tal como procede no capítulo sobre Mário de Sá-Carneiro.

A meu ver, o estudo de Saraiva, conquanto apresente um material precioso de análise, com grande levantamento de documentos inéditos, alinhados a tantos outros que nunca antes se encontraram sistematizados num único volume, mostra-se mais como um esboço, certamente detalhado e valioso, de elementos para a análise entre os dois Modernismos do que propriamente uma efetiva comprovação da relação entre ambos. Isto porque a transição oscilante de métodos de um capítulo para outro confere certo perfil apriorístico à sua argumentação, sugerindo que o crítico primeiramente intui a relação entre ambos os movimentos, e, posteriormente, utiliza os recursos teóricos que lhe convém, os quais oscilam caso a caso, para provar o seu ponto. A formulação apriorística, acrescida da oscilação metodológica, dificulta a comprovação do que está sendo apontado como tese central do trabalho de Saraiva, na medida em que assume uma questão anterior que procura comprovar, ao invés de localizar um problema e a ele amoldar o procedimento metodológico adequado.

Saraiva não é o único crítico português que busca assegurar as relações entre os dois Modernismos e, mais do que isso, afirmar a clara deliberação dos brasileiros em soterrar o vínculo de sua cultura com a portuguesa num passado bastante mais remoto. No mesmo ano de publicação em Portugal do texto de Saraiva, 1986, Eduardo Lourenço publica o texto "Nós e o Brasil: Ressentimento e Delírio"[94]. Num trabalho bastante menos exaustivo, posto que não é inteiramente dedicado ao tema, Lourenço esboça o problema da incompreensão entre brasileiros e portugueses no plano da cultura. A formulação do texto é curiosa para o leitor brasileiro porque foi escrito para um leitor português, busca fazê-lo ver a absoluta desimportância no plano

[94] O texto saiu em publicação brasileira no volume *A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, pp. 135-145.

da cultura que brasileiros atribuem a Portugal, o que não parece ser uma evidência para os portugueses, embora o seja para grande parte dos brasileiros, mesmo entre os intelectuais que, por obrigação da profissão, supostamente estão melhor aparelhados para desconfiar das "evidências".

O movimento do texto se dá na tentativa de assinalar para um público português a dimensão da rasura produzida pelos brasileiros (pela *inteligência* brasileira assim como pelo brasileiro comum) quanto à participação portuguesa nas raízes de sua cultura. A seu ver, "claro que essa espessa – e, na aparência, escandalosa – rasura da nossa existência e da nossa 'importância' na consciência do brasileiro comum se presta a uma óbvia leitura de psicanálise histórica, digamos, a um banal fenômeno de *recalcamento* do elo fundador da mesma realidade brasileira."[95] Nesse encaminhamento, a interpretação feita por Lourenço do problema das relações entre Portugal e Brasil sugere, do lado brasileiro, o assassinato do pai fundador para que o filho possa se desenvolver. Com essa interpretação Lourenço pretende suplantar a explicação caucionada no par colônia-metrópole, que, a seu ver, já não tem mais correspondência com a situação atual das duas culturas: "Essa incompreensão mútua e vivida de nossas culturas, as raízes donde ela provém, a reflexão sobre ela e as hipotéticas iniciativas para a minorar, ou viver com ela, *sabendo o porquê*, é que são assunto para debate sério e não as exaltações ressentidas, mesmo com algum fundamento, no mais que visível hegemonismo histórico-cultural que o Brasil encarna entre os países de língua portuguesa."[96]

O autor invalida a possibilidade de apreender o problema na chave colônia-metrópole, e apresenta outra maneira de entendimento da questão, de cunho psicanalítico, aliás, apenas sugerida e nunca desenvolvida, baseada num outro par, o de pai e filho, e com isso pretende se contrapor à interpretação brasileira, sobretudo na figura de Antonio Candido. Novamente, o texto de referência para a crítica de Lourenço é "Literatura e Cultura entre 1900 e 1945". Nesse texto, apontando para a rapidez com que os nossos modernistas se informaram nas mais avançadas vanguardas européias, Antonio Candido afirmará que na arte modernista brasileira foi possível plasmar "um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a

---

[95] Eduardo Lourenço. "Nós e o Brasil: ressentimento e delírio". In: _____. *A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p.135 grifos meus.

[96] Eduardo Lourenço. "Nós e o Brasil: ressentimento e delírio", op. cit., p.143.

influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. (...) *Desrecalque localista*; assimilação da vanguarda européia."[97]

Referindo-se ao mesmo movimento de inspiração nas formas vanguardistas européias, das quais já se encontrava excluída a portuguesa, combinada com um mergulho no detalhe da cultura nacional da qual fora rasurada, a dimensão portuguesa, Eduardo Lourenço apontará precisamente o recalcamento que essa cultura desenvolve com relação à determinada parcela dos fundamentos da sua nacionalidade, cujo teor português encontra raízes históricas bastante estruturadas, mas não são pelo crítico explicitadas. Com isso dá continuidade ao entendimento do problema tomando o Brasil como uma cultura mais jovem, filha da portuguesa, mas cuja origem precisa apagar para que possa se desenvolver.

Essa leitura das relações entre a cultura brasileira e a portuguesa, da forma como é exposta, sem desenvolvimento dos pressupostos teóricos envolvidos nem localização nas manifestações culturais em que tal chave de leitura poderia se tornar pertinente, configuram uma forma breve e insuficiente de entendimento da questão. E oferece mesmo poucos elementos para que se possa construir com ela um diálogo mais exaustivo, no sentido tanto da discordância quanto da concordância. Contudo, a reflexão de Lourenço sobre o problema oferece pistas interessantes para se tentar fixar uma tomada mais geral da literatura brasileira do ângulo da cultura portuguesa. Daí a pertinência em trazê-la a essa discussão. Atestando a hegemonia da produção brasileira no âmbito da literatura de língua portuguesa, mais uma vez sem se alongar nos termos em que se dá tal hegemonia, Lourenço se insere no conjunto de críticos portugueses que tendem a pensar a questão das relações entre brasileiros e portugueses a partir de uma plataforma comum: a do idioma, o universo da lusofonia. Ainda que nessa plataforma estabeleçam relações conflituosas, mesmo que de mútua e deliberada ignorância de lado a lado, é na definição do que possa haver de tensão e conflito, ainda que mantidas todas as diferenças e particularidades de cada um dos contendores, que se move a argumentação do autor. Mesmo quando exprime diferenças entre portugueses e brasileiros, por exemplo, quando menciona a diversidade entre ambos no que se refere ao estabelecimento da hegemonia do lado brasileiro, essa distinção é proposta a partir de um chão comum: "a literatura de língua portuguesa".

[97] Antonio Candido. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", op.cit, p.111-112, grifos meus.

Uma tal tentativa de aferição de patamares comuns nos quais se movem culturas diversas, embora aparentadas, é sintoma da perspectiva geral dos portugueses de tratar a questão da literatura com base na língua, e, portanto, considerar como recorte profícuo do problema o universo lusófono. Como a questão da cultura se espraia pelo território da língua, é possível, do ângulo de Lourenço, adentrar o problema na busca de elementos aproximativos caucionados na suposição de que a relação entre ambos não pode ser negada porque é natural. Desse pressuposto são expressões as formulações "O Brasil (...) é apenas uma invenção portuguesa"[98], "a sua estratégia [do Brasil e da sua nova classe dirigente] (...) foi a de ir esquecendo do seu natural passado"[99], "quanto a Pessoa, a sua intrínseca extraterritorialidade, a dimensão cósmica do seu imaginário tão afim das tendências profundas do imaginário moderno brasileiro, explicam de sobra a sua 'naturalização' brasileira. O que não se 'naturaliza' no Brasil é o espírito e a forma da nossa cultura, enquanto 'cultura matricial'"[100], entre outras.

Sintomaticamente, a análise de Saraiva caminha sobre um pressuposto aparentado, de que a aproximação das literaturas é inegável e de que o recorte idiomático é não apenas plausível, mas em si mesmo suficiente para o entendimento da questão. A entrada portuguesa, fundamentada na herança cultural afirmada em séculos de colonização, herança dentro da qual a língua detém posição estratégica, tem, assim, uma forte tendência a aproximar as diferentes culturas na construção do problema.

O curioso é que, como espero ter sido possível mostrar, toda a defesa da especificidade da literatura brasileira, e sua conseqüente autonomização em relação à portuguesa, fundamente-se precisa e exatamente no mesmo âmbito: o da língua. Mas o esforço analítico se dá sempre no sentido da distinção, da particularização, da diferenciação da embocadura nacional para um idioma compartilhado, ao passo que a visada portuguesa, embora reconheça a pertinência de tais distinções, não crê que sejam tão fundas que inviabilizem o estudo de ambas as culturas no sentido de aproximá-las em alguns de seus fundamentos.

O problema da língua, nesse sentido, adquire centralidade nos dois casos, embora seja manejado no interior de cada tipo de análise de maneira diversa. No caso brasileiro, servirá de argumento para a depuração de uma noção de nacionalidade

---

[98] Eduardo Lourenço. "Nós e o Brasil: ressentimento e delírio", op. cit., p.136.

[99] Eduardo Lourenço. "Nós e o Brasil: ressentimento e delírio", op. cit., p.139.

[100] Eduardo Lourenço. "Nós e o Brasil: ressentimento e delírio", op. cit., p.143.

que, reversivamente, ajudará a construir. No caso português, busca diminuir a pertinência das barreiras nacionais para o entendimento de problemas comuns construídos ao longo de uma história, cultural e política, que vivenciaram juntos. É claro que a diferença de papéis que cada um deles desempenhou no desenrolar dessa história comum ajuda muito a entender a diferença de ângulos privilegiados por um lado e por outro. Não chega a ser espantoso que seja na capital do extinto Império português que uma perspectiva aglutinadora apareça com maior veemência, assim como parece esperado que as ex-colônias tendam a manifestar uma forma de entendimento do problema que as distingue do colonizador, uma vez que queiram afirmar-se como intelectualmente independentes. Mas, conquanto não seja espantoso que tais perspectivas tenham aparecido nesses contextos específicos, tampouco tal localização pode ser naturalizada na explicação, afirmando-se, no limite, que dos ex-colonizadores só se poderia esperar a manutenção de uma perspectiva de junção dos cacos do antigo Império. Isso implicaria, no limite, afirmar que a entrada portuguesa para o problema favorece a manutenção da própria perspectiva imperial, que seria, nesse sentido, tendente a um amálgama de culturas sob a égide autoritária de um poder centralizado, perspectiva com a qual suas ex-colônias certamente não poderiam compactuar e que, no limite, invalidam mesmo a possibilidade do diálogo. Assim como também não pode ser naturalizada a expectativa de que em todas as ex-colônias tenha surgido um pensamento comprometido com a autonomia local. Vale mencionar, nesse ponto, o caso de Gilberto Freyre, que, através de obras como *O Mundo que o português criou* e outras, por longo tempo foi acusado de buscar justificar o imperialismo português, e parece mesmo ter sido usado como respaldo acadêmico pelo regime autoritário português na tentativa de perpetuação de sua atividade imperialista nas colônias africanas[101]. Tanto de um lado quanto de outro, uma análise cuidadosa não

---

[101] A controversa tese do Iberismo em Gilberto Freyre se abriu para uma variedade importante de interpretações. Dentre elas, os intelectuais portugueses combativos da ditadura salazarista viram em algumas obras de Gilberto Freyre a formulação teórica que serviria de respaldo acadêmico para a perpetuação da ação imperialista em território africano. Nessa direção, João Medina vê o problema nos seguintes termos: "Com o começo da década de 50, na altura em que os ventos das independências africanas (e asiáticas) começavam a estimular os movimentos de libertação das colônias européias em África (e na Ásia), recorreu a ditadura portuguesa a uma formulação ideológica mais sofisticada, agora com o tão útil e oportuno suporte achado na colaboração prestigiante, ativa e politicamente assumida do sociólogo Gilberto Freyre (1900-87), cuja teorização lusotropicalista se iniciara com as suas grandes

pode se entregar a explicações demasiado óbvias quando se busca compreender um problema dessa complexidade. Por isso, que fique claro, não pretendo sugerir, ao desenhar duas tendências diversas na abordagem da literatura modernista brasileira, que haja ali a manutenção de interesses colonialistas por parte dos portugueses, assim como supor que só exista apreço pela autonomia intelectual e cultural nacionais no lado brasileiro. Por enquanto, essas tendências são salientadas apenas com o intuito de iluminar os diferentes ângulos de que o problema pôde ser abordado, para, com mais elementos a serem dispostos ao longo desta exposição, buscar decantar de tal divergência um sentido mais fundo, e socialmente lastreado.

A mais rentável asserção de Lourenço para o argumento que aqui procuro desenvolver é dada pela explicação histórica que o autor pensa ser capaz de justificar uma linha de continuidade na passagem de uma cultura portuguesa no Brasil para uma cultura propriamente brasileira. Mencionada de passagem, de maneira a intrigar o leitor brasileiro, é provável que o próprio autor não tenha deliberadamente conferido tanto peso à essa proposição. E, no entanto, ela é disposta ao longo do texto de maneira muito esclarecedora. Tome-se o seguinte trecho: "O Brasil, tal como *três séculos de autocolonização* o constituíram e desenharam, é apenas uma invenção portuguesa, prolongada e modificada em seguida por uma emigração européia, asiática, de fecundo dinamismo."[102] A afirmação de que o Brasil tenha vivido uma experiência de *autocolonização* intriga o leitor. A explicação da assertiva virá à frente: "O caso das relações entre Portugal e o Brasil – em todos os domínios – é um caso único nos anais, sempre de estrutura labiríntica e, em última análise, inesgotáveis, daquilo que se entende por *situação colonial*. 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, Moçambique, São Tomé etc., ou a do Peru e do México em relação à Espanha.

---

obras dos anos 30, dedicadas a explicar a formação do Brasil em perspectivas inovadoras, rompendo com os parâmetros naturalistas ou marxistas, tanto anteriores como posteriores – obra de que *Casa Grande e Senzala* (1933) seria a pedra angular." (João Medina. "Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colônias portuguesas como álibi colonial do salazarismo". In: Revista USP, São Paulo, nº. 45, março/abril/maio de 2000, p. 49). Para uma mais detida reflexão sobre a tese do Iberismo veja Elide Rugai Bastos, "Iberismo na obra de Gilberto Freyre". In: Revista USP, São Paulo, nº. 38, junho/julho/agosto de 1998, pp.48-57.

[102] Eduardo Lourenço. "Nós e o Brasil: ressentimento e delírio", op. cit., p.136, grifos meus.

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 atores da *autocolonização* de que o Brasil e os brasileiros são o resultado – os agentes. Sob o nome de 'bandeirantes' – epíteto supramente honroso para a historiografia oficial brasileira e para a nossa de 'pais' do Brasil – se encontram esculpidos em pedra na grande metrópole paulista, seu lugar de origem."[103]

Duas são as afirmações problemáticas do trecho acima citado, ambas propiciadas por um conhecimento superficial da história do Brasil: a de que seja possível resumir os imigrantes portugueses que se estabeleceram no Brasil durante a colonização à figura do bandeirante e a mais funda em implicações, a de que não foram os portugueses os sujeitos da colonização e do genocídio das etnias locais, mas os *portugueses do Brasil*, criando assim uma distinção que, no limite, desonera Portugal da ação colonizadora. Mas o que, para o argumento que aqui se desenvolve, interessa reter da passagem citada é a perspectiva de que haja uma gradação de cultura na passagem do português para o brasileiro, cuja mediação é feita pela figura do *português do Brasil*: temos o português, que desaparece do empreendimento colonizador; o português do Brasil, o verdadeiro agente desse empreendimento que pode ser denominado de *autocolonizção*; e o Brasil e os brasileiros, como resultado. Nesse sentido, o autor sugere uma tênue ligação entre um contexto e outro que se foi transformando pelo andamento da história, mas que resguarda alguns traços culturais herdados, posto que tem sua origem claramente localizada. Para dizer logo tudo, todo o problema da localização da origem da cultura brasileira que tantos problemas teóricos vem impondo ao pensamento brasileiro, que leva Antonio Candido mesmo a contorná-lo, propondo um conceito alternativo, o de *formação*, não põe dificuldade alguma para o crítico português: veio da portuguesa. Transformou-se pelo contato com tantas outras, mas tem sua origem muito bem localizada. Isso é apresentado de maneira quase factual, se por factual se pode entender um acontecimento que é imposto pelo texto sem qualquer problematização ou sujeição a interpretações variáveis.

[103] Eduardo Lourenço. "Nós e o Brasil: ressentimento e delírio", op. cit., p.137-138.

Mas o passo analítico do autor é importante por conta da assertiva que gera como conseqüência dentro do texto: é precisamente porque não se pode falar de uma colonização portuguesa no Brasil, mas de uma colonização de portugueses brasileiros do Brasil, ou de uma autocolonização, que se justifica social e sociologicamente a saída do pensamento brasileiro que tenta dar à origem do Brasil uma explicação auto-referida. Ou seja, que busca escapar do problema da origem a partir da matriz portuguesa encontrando em si mesmo sua própria origem, ou, no caso do conceito de formação de Antonio Candido, na depuração processual de suas próprias características aquilo sobre o que erige a noção de *brasilidade*, dado que se trata de um país que se colonizou a si mesmo, que é produto de si mesmo, e que, portanto, permite-se apreender numa linha teórica que decanta seus elementos formativos já como brasileiros e dispensa a necessidade de compreender as suas origens. O próprio Lourenço coloca a questão nesses termos: "É um problema brasileiro o fato de os brasileiros não saberem, ou não quererem saber, que origem tiveram, ou de essa questão não os interessar minimamente – tendo já tantas urgentes e sem solução nos braços –, ou de preferirem ter nascido de uma bolota, como escrevia Homero, dos naturais do Brasil e da África de que também descendem, ou simplesmente de *si próprios* como deuses do Brasil-futuro que um dia lhes dará esse passado, o qual *agora* não querem ter nas formas consagradas."[104]

É quase como se o Brasil se originasse de si mesmo. E nesse sentido creio que haja força no argumento de Lourenço, que de alguma forma se encontra com as considerações feitas por Abel Barros Baptista acerca do caráter teleológico do procedimento analítico de Antonio Candido no que se refere às implicações do conceito de formação, considerando "que a formação é a impossibilidade da origem"[105], na medida em que se constitui como objeto do pensamento brasileiro canônico, para utilizar a assertiva de Baptista, como algo já constituído, ou em processo de constituição, sem matéria anterior a partir da qual se dá início a tal constituição.

Numa perspectiva combinada entre as análises de Baptista e de Lourenço acerca da constituição da crítica brasileira mais instituída do ponto de vista canônico, retém-se justamente essa perspectiva: a da rasura de uma origem da qual a

---

[104] Eduardo Lourenço. Nós e o Brasil: ressentimento e delírio, op. cit., p.142.

[105] Abel Barros Baptista. "O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido", op. cit., p.62.

constituição dos seus processos formativos partiram, o que traz implicitamente consigo a possibilidade de uma cultura que tem um recente passado de colonização pensar-se a si própria como originada em si mesma.

CONFRONTO ENTRE AS DUAS PERSPECTIVAS

De maneira geral, parecem se constituir duas leituras paralelas e confrontantes do mesmo problema, portadoras, ambas, de elementos elucidativos e outros obliterantes de tal problema.

Do lado brasileiro, salienta-se uma linha contínua de amadurecimento da inteligência nacional que encontra no Modernismo brasileiro, momento do mergulho no detalhe nacional, o momento em que vinha se constituindo, ou chegando ao seu clímax, uma nacionalidade literária caucionada num *desrecalque* do que a cena brasileira tinha de mais particular, e com isso da elevação da inteligência nacional, não apenas às possibilidades de se constituir como elemento digno do fazer artístico, mas com vigor intelectual para pensar autonomamente sobre si mesmo, já que ambas as dimensões, intelectual e artística, encontravam-se intimamente imiscuídas uma na outra.

Por outro lado, posto que localizada no ponto de vista da origem rasurada da cultura brasileira, a ótica portuguesa da questão ocupa lugar privilegiado para fazer saltar esse problema que reside na origem da constituição da nacionalidade brasileira, com a qual se comprometeram seus artistas e intelectuais.

É preciso ressaltar ainda uma vez que ao traçar essa clivagem de perspectivas não pretendo tomar os dois contextos mencionados como compartimentos estanques dentro dos quais não é possível considerar o surgimento de perspectivas diversas dessa apontada. Se o fizesse estaria propondo uma entrada analítica que validasse um determinismo enrijecedor por parte do contexto. Diversamente, interessa-me apresentar tal clivagem mais como instituidora de duas tendências que contam com a influência dos respectivos contextos para se sedimentar com maior eficácia na estruturação do cânone nacional, no caso brasileiro, e na perspectiva desnaturalizadora de tal cânone, no caso português.

Daí que seja importante mencionar a crítica brasileira, sobretudo no campo dos estudos comparados, que se debruça sobre o problema das similaridades

entre as duas literaturas. A esse título, Maria Aparecida Santilli, em *Paralelas e Tangentes entre literaturas de língua portuguesa*[106], trata não só das relações entre as literaturas brasileira e portuguesa, mas daquelas que se estabelecem entre todos os países de língua oficial portuguesa, tomando o problema de "uma perspectiva política da língua portuguesa"[107]. Sua exposição se fará cogitando aproximações e afastamentos entre as diversas dicções do português na formulação de três questões básicas: a da memória ("Se os povos, como os indivíduos, têm a capacidade de fixar, reter, evocar e reconhecer impressões e reconhecimentos passados, no caso dos oito países de que hora se trata, a memória será o melhor ponto de partida para computar registros que remetem ao nó do vínculo que todos juntou"[108]); a da língua ("quando se fala, hoje, da comunidade dos oito países, é porque obviamente se bloqueiam pelo viável recorte étnico, calcado sobre o denominador comum da língua. Vale dizer que a língua é *pièce de résistence* de um conjunto político cultural, agora mais do que nunca sujeito às inflexões, por um lado, do eventual desenvolvimento próprio de cada povo e, por outro lado, da força irresistivelmente pressionadora que se exerce sobre todos os povos, no sentido da mundialização"[109]); e, finalmente, a da possibilidade de uma comunidade institucionalizada de países de língua portuguesa, questão para a qual "voltam-se muitos dos olhares que se têm detido nas relações luso-afro-brasileiras"[110]. Sobre a articulação entre esses três eixos, Santilli estabelece relações entre João Guimarães Rosa, Mia Couto, José Saramago e José Luandino Vieira; ou seja, entre Brasil, Moçambique, Portugal e Angola.

Paulo Franchetti, em *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*, estrutura sua análise em textos independentes, mas que permitem uma leitura em conjunto caucionada sobre três questões fundamentais: "a poesia brasileira, o romance oitocentista em português e o exotismo"[111]. No mesmo conjunto de críticos brasileiros debruçados sobre problemas comuns das literaturas brasileira e portuguesa encontra-se

---

[106] Maria Aparecida Santilli. *Paralelas e Tangentes entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo, Arte & Ciência, 2003.

[107] Maria Aparecida Santilli. *Paralelas e Tangentes entre literaturas de língua portuguesa*, op. cit., p.16.

[108] Maria Aparecida Santilli. *Paralelas e Tangentes entre literaturas de língua portuguesa*, op. cit., p.16-17.

[109] Maria Aparecida Santilli. *Paralelas e Tangentes entre literaturas de língua portuguesa*, op. cit., p.25.

[110] Maria Aparecida Santilli. *Paralelas e Tangentes entre literaturas de língua portuguesa*, op. cit., p.27.

[111] Paulo Franchetti. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2007, p.7.

Benjamin Abdala Junior, autor de *De Vôos e Ilhas*, coletânea de textos diversos que ganham unidade no tratamento da questão do "comunitarismo cultural entre os países de língua portuguesa"[112].

Nesse sentido, não se trata de considerar os contextos português e brasileiro por meio de uma ruptura indissolúvel quanto ao ponto de vista construído em cada um deles sobre a questão das relações entre suas literaturas. Antes, o problema a ser desmembrado neste estudo é o da autofundamentação da Modernidade brasileira, o que se dá a ver com mais clareza, desnaturalizando-se, a partir da contraposição entre esses dois pontos de vista, o que não significa que pretendo de forma alguma tomar partido de algum deles *a priori*. De maneira diversa, julgo que ambas as perspectivas, se são compreensíveis quando remetidas aos contextos nos quais foram geradas, de maneiras diversas referem-se a um aspecto do problema da emergência da inteligência nacional brasileira, que encontra na produção da literatura uma de suas mais fundas expressões. Esse aspecto, por hora, pode ser anunciado como a impossibilidade da constituição da autonomia intelectual brasileira a partir de uma origem colonizada, quadro que ganha complexidade quando se considera que, por sua vez, Portugal, mesmo tendo desempenhado o papel de metrópole, encontra-se em condição igualmente periférica do ponto de vista cultural.

Esse aspecto ganha relevo tanto para a inteligência brasileira quanto para a portuguesa. No caso do Brasil, mesmo na posição de afirmação da autonomia brasileira, ou do desrecalque dos elementos nacionais que enfim podiam ser entendidos como possibilidade e inspiração de uma literatura genuinamente nacional, o problema da limitação da autonomia está sempre à espreita. Antonio Candido salienta o aspecto duplamente periférico da literatura brasileira envolvido no fato de se ter derivado da portuguesa: "A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas". Paralelamente, ao tratar do problema da influência européia na literatura brasileira afirma que o embeber-se do Modernismo brasileiro nas vanguardas, sobretudo francesas e italianas, deu-se de maneira diversa das influências anteriores, o que lhe assegura o caráter mais acentuado e amadurecido da inteligência nacional: "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 academicismo. Ora, no Brasil as culturas

[112] Benjamim Abdala Junior. *De Vôos e Ilhas.* Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2003, p.9.

primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias 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."[113]

Se é possível considerar tal particularidade do Modernismo brasileiro quanto ao seu compasso com as vanguardas européias, contudo, o mesmo trecho permite uma leitura que aplaca consideravelmente o aspecto autonomizante da arte brasileira quando se considera que o detalhe brasileiro em que mergulha a arte moderna nacional teria sido já presenteado com a chancela das mais ousadas vanguardas européias, num momento em que as estéticas perdiam o *status* de vanguarda e eram tomadas como "tradicionais" com uma rapidez inédita, e que, portanto, se viam já plenamente estabelecidas graças não ao esforço nacional de fazer elevarem-se os seus particularismos ao fazer artístico mas ao reconhecimento no centro produtor de cultura mundial, notadamente a França, do valor desse detalhe. Ao afirmar que já os modernistas europeus haviam reconhecido o folclore e os primitivismos locais como inspiração da vanguarda afirma-se, ainda que nas entrelinhas, que vem de fora a autorização para que o nosso Modernismo o fizesse. Isto significa dizer que a autonomia da arte nacional apontada pela crítica brasileira mesmo no Modernismo tem ainda sérias restrições.

Numa linha semelhante a essa que se pode desdobrar da afirmação de Candido, Lourenço designa, no caso português, como *indigência*: "A classe dirigente do novo Brasil, do Brasil cada vez mais 'brasileiro', mais multirracial e multicultural, não podia fazer o processo da sua própria dominação, da continuação 'luso-colonial' que nela se perpetua sem se diminuir, sem destruir as bases e as referências que fundavam a sua superioridade econômica, política e cultural. A sua estratégia – consciente e inconsciente ao mesmo tempo – foi a de *ir esquecendo* do seu natural passado, de deslocar a sua atenção cultural para novas fontes de cultura (França, Inglaterra, mais tarde os Estados Unidos), reflexo do século XIX que não os afastava assim tanto de nós, que, *indigentes* também, nos comportávamos da mesma maneira em relação à Europa."[114]

---

[113] Antonio Candido. Literatura e Cultura de 1900 a 1945, op.cit, p.111.

[114] Lourenço, Eduardo. "Nós e o Brasil: ressentimento e delírio", op. cit., p.139-140.

O problema da condição periférica das culturas brasileira e portuguesa aparece em ambos os críticos. Não por acaso, o Modernismo nos dois casos esteve tomado pela preocupação com a questão da independência e da autonomia nacionais, assim como, também nos dois casos, a literatura se arrogou não só o projeto de construção de uma arte autônoma como o da própria construção da nação.

Nesse ponto é importante salientar uma diferença importante quanto aos dois contextos. Se o Brasil sempre ocupou um lugar periférico no cenário internacional, o mesmo não se deu no caso português. E mesmo que durante os respectivos períodos modernistas ambos estivessem numa condição periférica em relação ao centro cultural do mundo naquele momento, a França, o fato de o Brasil, ao longo de toda sua história, sempre ter ocupado um lugar periférico no mundo e Portugal ter sido o grande empreendedor da aventura dos Descobrimentos, e com isso ter ocupado uma posição de liderança, tem conseqüências muito significativas para o imaginário social em cada um desses contextos, os quais, certamente, expressam-se em suas literaturas.

Quando Mário de Andrade e Oswald de Andrade, por meio dos manifestos, de *Pau Brasil* e de *Macunaíma*, assim como por meio dos textos mais teóricos por eles publicados, debruçam-se sobre o projeto de construção da nação, é de um projeto inédito a se concretizar no futuro que se trata. Um projeto, nesse sentido, modernizador do país, com vistas a um desenvolvimento nacional inédito, ainda que a partir do reconhecimento da centralidade de elementos da cultura local que a partir de então passam a ter validade assegurada para o fazer artístico.

No caso português, sobretudo quando se cogita o caso de Fernando Pessoa, e ao seu lado o de Almada Negreiros, a nação a ser construída não é exatamente inédita, mas fundamente inspirada no momento em que Portugal ocupara o papel de centro do mundo ocidental. O empenho, mesmo teórico, em propor a emergência do V Império como um império de cultura é uma questão cara ao Modernismo português, e tem clara inspiração na história nacional como elemento de inspiração. Assim, a despeito da posição periférica ocupada por Portugal naquele momento, tomando os termos de Boaventura de Souza Santos, do ponto de vista do imaginário nacional, a condição portuguesa é semiperiférica: “A manifestação paradigmática desta matriz intermédia, semiperiférica, da cultura portuguesa está no fato de os portugueses terem sido, a partir do século XVII, o único povo europeu que, ao mesmo tempo que observava e considerava os povos de suas colônias como

primitivos ou selvagens, era, ele próprio, observado e considerado, por viajantes e estudiosos dos países centrais da Europa do Norte, como primitivo e selvagem. (…) Em termos simbólicos, Portugal estava demasiado próximo das suas colônias para ser plenamente europeu e, perante estas, estava demasiado longe da Europa para poder ser um colonizador conseqüente. Enquanto cultura européia, a cultura portuguesa foi uma periferia que, como tal, assumiu mal o papel de centro nas periferias não-européias da Europa. Daí o acentrismo característico da cultura portuguesa que se traduz numa dificuldade de diferenciação face ao exterior e numa dificuldade de identificação no interior de si mesma. (…) Este défice de diferenciação e de identificação, se, por um lado, criou um vazio substantivo, por outro, consolidou uma forma cultural muito específica, a fronteira ou zona fronteiriça. Nos termos da minha hipótese de trabalho, podemos assim dizer que não existe uma cultura portuguesa, existe antes uma forma cultural portuguesa: a fronteira, o estar na fronteira. (…) E é por isso que no nosso trajeto histórico cultural da modernidade fomos tanto o europeu como o selvagem, tanto o colonizador como o emigrante."[115]

A tomada feita por Boaventura do problema é pertinente na medida em que, para além das circunstâncias políticas e econômicas que demarcam a condição periférica de Portugal numa perspectiva relacional, ou seja, na sua relação para com o contexto internacional, apresenta uma dimensão que é interna ao contexto português e toca na sua dimensão simbólica: a forma pela qual os portugueses se entendem numa condição periférica não desconsiderando a posição central que ocuparam em outro momento da história. Tal perspectiva do universo simbólico da cultura portuguesa ilumina elementos de inspiração literária recuperados do passado da nação, da história nacional. Com isso se enfatiza um elemento importante no que se refere às distinções entre os Modernismos brasileiro e português: o estatuto do passado na construção da nova nação.

É, assim, com uma ex-metrópole que não dispõe mais de legitimidade no contexto brasileiro porque fora há muito destituída de qualquer centralidade no contexto internacional e, nesse sentido, ocupa igualmente uma posição periférica do ponto de vista cultural, que a literatura brasileira se vê buscando noutras referências os sinais de vanguarda com os quais se compassar.

---

[115] Boaventura de Souza Santos. "Modernidade, identidade e cultura de fronteira". In: _____. *Pela mão de Alice.* São Paulo, 11ª. Edição, Cortez, 2006, pp.151-153.

Isso, contudo, não invalida o fato de que se é da cena nacional que os modernistas brasileiros vão depurar elementos de um fazer artístico propriamente brasileiro, é de sua história que eles emergirão. Mesmo que, diferentemente dos portugueses, os escritores brasileiros não busquem constituir um projeto de nação a se realizar num futuro que seja espelho do passado, o que significaria reproduzir a situação de colônia e abdicar de qualquer condição de autonomia, a dimensão da história nacional é para eles de suma importância na medida em que é o caldo de cultura do qual deverão fazer emergir os elementos que dão a tonalidade nacional por eles desejada. Nesse momento, necessariamente se encontrarão com suas raízes portuguesas que, em certa medida transformadas, em certa medida imiscuídas em tantas outras, sobrevivem na constituição da sociedade brasileira e também na literatura que no interior dela se elabora.

Se é possível aproximar os dois contextos no que se refere a uma literatura nacionalmente vocacionada, em ambos os casos voltada para uma história que durante longo período partilharam, é também bastante razoável que elementos compartilhados apareçam alimentando a literatura moderna em ambos os casos. Ou, dito de outra maneira, se há similaridades entre as produções culturais modernistas brasileira e portuguesa, e em que medidas elas coincidem, isso possivelmente se relaciona com o fato de terem emergido em contextos sociais em alguma medida assemelhados. A questão se torna pertinente quando se cogita que no cenário brasileiro, para o qual se volta uma literatura marcada pelo critério de nacionalidade, tal como se pode verificar na mais consolidada crítica a esse respeito, esse teor de nacionalidade não nasce exclusivamente do território local, mas do encontro, ainda que em condições desiguais, entre três tradições culturais diversas: a indígena, a africana e a portuguesa. Não parece sem sentido, portanto, considerar que, se é verdade que com o Modernismo a literatura brasileira se volta para si mesma na busca de conteúdos nacionais e na adequação de formas inéditas para amoldá-los no processo de criação, parte do que será colhido do cenário nacional como elemento de inspiração é, necessariamente, de característica portuguesa, assim como outra é indígena, outra africana, mesmo que entre elas se tenha dado uma combinação desigual.

Com essa perspectiva no horizonte, não é de se estranhar que coincidências significativas tenham ocorrido entre os dois Modernismos em pauta, a despeito da desconsideração mútua que marcava a relação entre os escritores de ambos os lados.

O MODERNISMO PORTUGUÊS E A SIMILITUDE DE SUAS QUESTÕES COM AS BRASILEIRAS

Durante o momento mais proeminente do Modernismo português, falamos da década de 10, o grupo centrado em torno da revista *Orpheu* intentava empreender um projeto em nada menos ambicioso do que os modernistas brasileiros viriam a almejar, quase uma década mais tarde. Tratava-se de reformular inteiramente os limites da cultura portuguesa, que se encontrava em um forte período de estagnação e, portanto, excessivamente submetida a padrões definidos no centro da produção cultural européia, notadamente a França, os quais colocavam Portugal numa posição cultural de segunda linha, receptáculo mais do que difusor de cultura. O objetivo era o de colocar a cena intelectual portuguesa na ordem do dia, para dizer como Almada Negreiros, fazer Portugal "nascer para o século em que vive a Terra"[116], o que de fato, para alguns críticos, foi um projeto bem sucedido, especialmente quando se cogita o nome de Fernando Pessoa, que parece ter alcançado a estatura da mais alta e bem acabada literatura européia do início do século XX. Nos termos de Massaud Moisés, "essa geração [a de *Orpheu*] provavelmente (...) [estava] materializando um velho sonho dos antepassados: colocar a cultura portuguesa em dia com a cultura européia. Significava a um só tempo que Portugal acertava o passo com a Europa e que superava a atração para o mar, a África, as Américas. (...) A Europa semelha, por momentos, ancorada no Tejo, ao menos pelo fato de a geração órfica instalar uma convulsão poética, espécie de eco da 'ciência demoníaca' de Baudelaire"[117]. Moisés se coloca em consonância com Roman Jakobson para quem "é imperioso incluir o nome de Fernando Pessoa no rol dos artistas mundiais nascidos no curso dos anos 80 [do século XIX]: Picasso, Joyce, Braque, Stravinski, Khliébnikov, Le Corbusier. Todos os traços típicos dessa grande equipe encontram-se condensados no grande poeta português."[118]

---

[116] José de Almada Negreiros. "Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso". In_____. *Obras Completas – vol. VI – Textos de Intervenção*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993, p.29.

[117] Moisés, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo, Cultrix, 1998, p.12-13.

[118] Jakobson, Roman. Os Oxímoros Dialéticos de Fernando Pessoa. In: _____. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970, p.94. Inúmeras, e demasiado repetitivas, seriam ainda as menções à envergadura e ao reconhecimento de sua obra como pertencente ao restritíssimo rol dos maiores literatos do século XX. Para um maior detalhamento de todas as homenagens que lhe foram feitas por

Mas, para além do nome mais celebrado, ainda que postumamente, do Modernismo português, o grupo formado por Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Santa Rita Pintor, Luís de Montalvor, Armando Cortes Rodrigues, até mesmo com a inclusão dos brasileiros Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens "determinaram profunda mudança no ambiente português, tornando-se divisor de águas na história do fazer poético em Portugal."[119] Dentre as suas linhas de atuação, a vertente futurista parece ter alcançado proeminência especial nas obras dos produtores de cultura portugueses daquele momento, em especial da produção de Santa Rita Pintor, que se arrogava responsável pelo entranhamento do futurismo em terras portuguesas, posição que teria sido atribuída pelo próprio Marinetti, tal como explicita Leyla Perrone-Moisés: "Ambicioso e exibicionista, esse artista se vangloriava de manter relações com Marinetti e com os cubistas. Ele havia presenciado a Exposição Futurista na Galeria Bernheim Jeune, em 1912, e de volta a Lisboa em 1914, investiu-se da missão de representar o futurismo em Portugal." [120]

Outro nome incontornável do futurismo português é certamente o de José de Almada Negreiros, autor do "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX", que sairia publicado em *Portugal Futurista*, em 1917, caso a revista não tivesse sido apreendida pela polícia na véspera do seu lançamento, artista que, juntamente com Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, compunham a pequena seção dos órficos afinados com uma radical reformulação das linguagens, segundo afirma Jorge de Sena na conferência que contou com Almada Negreiros na platéia, pronunciada em 1968 na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, conferência esta que foi transcrita para prefaciar o volume I das *Obras Completas* de Almada Negreiros[121].

Aqui cabe uma consideração mais alongada sobre a produção futurista de Álvaro de Campos. A polêmica em torno do acento futurista em alguns poemas desse heterônimo de Pessoa parece não encontrar solução. A crítica diverge em

---

toda a Europa após a sua morte, veja Robert BRÉCHON, *Fernando Pessoa: Estranho Estrangeiro*. São Paulo, Record, 1998, especialmente os capítulos Finale: O Mito de Pessoa (1935-1995) e História póstuma do homem e da obra.

[119] Moisés, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, op.cit., p.10.

[120] Perrone-Moisés, Leyla. "Pessoa e o Futurismo". In: _____. *Inútil Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p.152.

[121] Cf. Sena, Jorge de. "Almada Negreiros Poeta". In: Negreiros, José de Almada. *Obras Completas I: Poesia*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

diversos aspectos, e o próprio Pessoa teria manifestado ora a sua adesão ora a sua recusa ao alinhamento estético marinettiano. Por ocasião da primeira leitura que fez da Ode Triunfal, Sá-Carneiro lhe escreveria em carta de 20 de junho de 1914: "deixe-me dizer-lhe imodesta mas muito sinceramente: do alto do meu orgulho, esses versos são daqueles que me indicam bem a distância que, em todo o caso, há entre mim e você. E Eu já me considero tão grande, já olho em desprezo tanta coisa à minha volta...Perdoe-me. Mas só assim eu posso indicar-lhe a justa medida da minha admiração. Não se pode ser maior, mais belo, mais intenso de esforço - mais sublime: manufaturando enfim Arte. (...) Não tenho dúvida em assegurá-lo, meu amigo, você acaba de escrever *a obra-prima do Futurismo*."[122]

Naturalmente, não se trata de um modelo futurista *stricto sensu*, permeado que se encontra de elementos da tradição portuguesa que não puderam deixar de compor a produção literária daquele momento, num procedimento aparentado daquele apontado por Antonio Candido, que afirma como, semelhante a uma "lei de nossa evolução espiritual", um determinado movimento dialético perpassa toda a nossa produção cultural, movimento acionado entre localismo e o cosmopolitismo. Mas o que é fundamental assinalar é a importância, na cena portuguesa, da ruptura precisamente com o academicismo e com as formas mais tradicionais de produção cultural, ruptura essa envolvida num projeto literário em larga medida aparentado do futurismo italiano. Assim como se viu no Brasil. E mais do que isso, pelas mesmas razões: se para encaminhar um projeto de construção de uma nacionalidade literária era necessário romper com o academicismo brasileiro por conta dos valores estéticos afirmados pela Academia, valores importados num período de acentuada dependência da cultura brasileira em relação à Europa, precisamente essas são as razões pelas quais um autor como Fernando Pessoa viria a afirmar a necessidade de romper com a França e criar uma arte não provinciana, de que acusa alguns dos grandes nomes da literatura portuguesa antecedente, dentre os quais Eça de Queirós. A forma como Pessoa aborda o problema do provincianismo em Eça se dá nos seguintes termos: "O sindroma provinciano compreende, pelo menos, três sintomas flagrantes: o entusiasmo e a admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e, na esfera mental superior, a incapacidade de ironia. (...) O exemplo mais flagrante do provincianismo português é

[122] Mário de Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa, Edições Ática, 1992, p. 151, grifos meus.

Eça de Queiroz. É o exemplo mais flagrante porque foi o escritor português que mais se preocupou (como todos os provincianos) em ser civilizado. As suas tentativas de ironia aterram não só pelo grau de falência, senão também pela inconsciência dela. Neste capítulo de *A Relíquia*, Paio Pires a falar francês, é um documento doloroso. As próprias páginas sobre Pacheco, quase civilizadas, são estragadas por vários lapsos verbais, quebradores da imperturbabilidade que a ironia exige, e arruinadas por inteiro na introdução do desgraçado episódio da viúva de Pacheco. Compare-se Eça de Queiroz, não direi já com Swift, mas, por exemplo, com Anatole France. Ver-se-á a diferença entre um jornalista, embora brilhante, de província, e um verdadeiro, se bem que limitado, artista."[123] Com base no trecho citado é possível considerar que por provincianismo Pessoa está entendendo a dependência exterior dos padrões de civilidade, e, por desdobramento, de uma renúncia à elevação da forma e dos materiais disponibilizados pela cultura portuguesa à estatura do fazer artístico.

Note-se a semelhança da problemática de que se vêem entremeados as culturas brasileira e portuguesa em suas respectivas fases modernistas. Se, no ambiente intelectual brasileiro, Portugal já não oferecia obstáculos a serem suplantados na busca de uma arte nacional, por outro lado parece não ter dela se distanciado de maneira definitiva, tal como parte dos estudiosos do Modernismo brasileiro parecem entender a questão. Antonio Candido demonstra ainda no mesmo texto que a dialética entre o localismo e o cosmopolitismo, que poderia ser tomada mesmo como uma "lei de evolução da nossa vida espiritual"[124], diversamente manifestada ao longo da história de nossa cultura, mas expressa na forma de um equilíbrio ideal nas obras e nas personalidades literárias dos maiores nomes de nossa literatura (Gonçalves Dias, Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Mário de Andrade, entre outros), constitui-se por meio de componentes muito bem definidos: "Pode-se chamar dialético a esse processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva da experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como *substância* da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como *forma* da expressão)."[125]

---

[123] Fernando Pessoa. "O Provincianismo Português". In: _____, *Páginas de Doutrina Estética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1946, pp. 177-185.

[124] Antonio Candido. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", op.cit, p.101.

[125] Antonio Candido. Literatura e Cultura de 1900 a 1945, op.cit, p.101, grifos meus.

Por "tradição européia", Antonio Candido não está entendendo a tradição portuguesa, posto que, como já citado, é ele próprio quem aponta, abordando o nosso necessário diálogo com Portugal durante o Romantismo, que fora também com os portugueses que aprendemos a *imitação* do modelo europeu. Se da cultura portuguesa assimilamos os termos da imitação, com isso se está a admitir que também eles a imitavam, com o que está de acordo o crítico português Eduardo Lourenço na sua análise das relações entre as culturas brasileira e portuguesa, e de sua aproximação numa conduta por ele qualificada como *indigente*.

Assim, é ao centro difusor de cultura européia, fundamentalmente à França, que se refere a expressão "tradição européia" no texto de Antonio Candido para designar o modelo de cultura ao qual se equiparar, o qual é válido para ambos os contextos, brasileiro e português. Se aceitamos os termos da análise de Antonio Candido, que pressupõe a possibilidade da ruptura analítica entre forma e conteúdo literários, dispomos, em ambos os cenários, de uma combinação particular entre os elementos, disponibilizados localmente, destinados a figurar como *substância* da expressão literária, e a *forma* consagrada pelo centro cultural europeu. De maneira mais incisiva, se é precisamente no Modernismo que os temas nacionais se vêem enriquecidos de potencial artístico, guardadas as distâncias dos elementos nacionais próprios de cada uma das culturas, se bem que mesmo neles haja ainda larga margem de coincidências, é possível afirmar consistentes coincidências entre os dois Modernismos, o que em si implica arrematar fundas ressalvas às teorias que defendem a ruptura irreconciliável entre ambos, dentre as quais possivelmente culmina a interpretação empreendida por Antonio Candido: "Pode-se mesmo dizer que a nossa rebeldia esteriotipada contra o português, representando um recurso de autodefinição, recobria no fundo um fascínio e uma dependência. Todo o nosso século XIX, apesar da nossa imitação inglesa e francesa, depende literariamente de Portugal, através de onde recebíamos não raro o exemplo e o tom da referida imitação. Quando o diálogo se despoja da sua aspereza, amainando-se em mesuras acadêmicas, convênios ortográficos, exaltações e louvores recíprocos, na retórica sentimental e vazia das missões culturais (estamos descrevendo o que se passa no século XX), podemos ver que *a influência morreu*, praticamente, tanto é verdade que a vida se nutre das tensões e dos conflitos."[126]

[126] Antonio Candido. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", op.cit., p.103, grifos meus

É curioso notar que, mesmo em outros momentos da obra de Antonio Candido há margem para se pensar a permanência de traços portugueses na cultura brasileira. Dois anos depois da publicação do texto "Literatura de Cultura entre 1900 e 1945" Antonio Candido publica, como prefácio de *Raízes do Brasil*, o texto "O significado de *Raízes do Brasil*". Com essa obra Sérgio Buarque de Holanda delineia as nossas raízes de profundas, ainda que não exclusivas, marcas ibéricas, e, juntamente com Caio Prado Junior de *Formação do Brasil Contemporâneo* e Gilberto Freyre de *Casa Grande e Senzala*, formava o seleto e inovador grupo de Intérpretes do Brasil nos anos 30. Se, como aponta Antonio Candido, parte do mérito dessa obra de Sérgio Buarque repousa na demonstração de que, "do ponto de vista político, sendo o nosso passado um obstáculo, a liqüidação das 'raízes' era um imperativo do desenvolvimento histórico"[127], contudo muitas das categorias construídas pelo autor para analisar as raízes lusitanas do Brasil e seus desdobramentos visíveis no período, tais como a do homem aventureiro, creio, não se pode afirmar que tenham perdido sua força analítica, mesmo que fizessem parte de uma sociedade tradicional em crise já no decênio de 30. Por isso, se a abordagem de Sérgio Buarque de Holanda é crítica das nossas raízes lusitanas, contudo as reconhece não só como pertinentes mas, mais acentuadamente, detentoras da inegável força capaz de emperrar o processo histórico, mesmo que já estivessem em crise. Curioso é, portanto, notar, que será o mesmo Antonio Candido que estabelece uma perspectiva integrativa da literatura, correlacionando seu aspecto formal com as condições sociais em que a obra se constitui, quem afirmará a relevância de se apontar as raízes lusitanas na cultura brasileira como o faz Sérgio Buarque de Holanda e, em sua própria obra, afirmará uma já consolidada ruptura para com o cenário português em termos de cultura.

Para arrematar os paralelos entre os dois Modernismos, a perspectiva crítica de Adolfo Casais Monteiro é de grande valia. Isso porque, se, como referido, o ângulo de que olha o crítico, português, tem interferência em seu diagnóstico, esse é um daqueles casos que pertence aos dois lugares em enfrentamento no problema levantado.

Sendo certamente um dos mais importantes críticos literários portugueses de sua época, "figura central na poesia e na crítica literária no Portugal do

---

[127] Antonio Candido. "O Significado de *Raízes do Brasil*". In: Holanda, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 26ª. edição, 1997, p.20.

século XX”[128], membro, juntamente com João Gaspar Simões e José Régio, do corpo editorial da revista *Presença*, que atuou mesmo no sentido de sedimentação dos sentidos do *Orpheu* na história literária lusa[129] e se constituiu mesmo como uma segunda geração modernista, é o destinatário da famosa carta em que Pessoa descreve o nascimento da heteronímia e sua intensíssima experiência do dia triunfal[130]. Tendo sido uma figura fortemente oposicionista ao governo de Salazar, sacrificou sua carreira em Portugal em virtude disso: “no final da década de 30 e na década seguinte foi demitido do ensino (1937), e preso sete vezes, vivendo uma vida profissional atribulada por motivos políticos, mantendo sua actividade de poeta e crítico através de trabalhos de tradução e edição.”[131]

Vem ao Brasil a convite da delegação encarregada das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, nunca mais tendo retornado a Portugal[132].

---

[128] Carlos Leone. *O essencial sobre Adolfo Casais Monteiro*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005, p.5.

[129] Para mais detalhes sobre a revista *Presença* veja Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*. Lisboa, Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1995.

[130] “Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já não me lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de março de 1914 – acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título – ‘O Guardador de Rebanhos’. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a ‘Chuva Oblíqua’, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reação de Fernando Pessoa à sua inexistência como Alberto Caeiro. (Fernando Pessoa. *Ficções do Interlúdio I: poemas completos de Alberto Caeiro*. Rio da Janeiro, Nova Fronteira, 6 edição, 1980, p.17).

[131] Carlos Leone. *O essencial sobre Adolfo Casais Monteiro*, op. cit., p.10.

[132] Quem o descreve é seu grande amigo brasileiro, Antonio Candido, com quem viria trabalhar, não houvesse falecido dias antes: “Por ocasião do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo, em 1954, houve um ano todo de comemorações do mais variado tipo, inclusive um encontro internacional de escritores, ao qual compareceu gente ilustre, como William Faulkner. Paulo Mendes de Almeida foi encarregado de ir à Europa estabelecer contatos e, em Portugal, conheceu Casais Monteiro, que lhe

Aqui retoma sua carreira junto à Universidade Estadual Paulista, no *campus* de Araraquara, e falece quando adquirira a Livre Docência na Universidade de São Paulo, nos anos 70. Em prefácio emocionado à sua obra *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, que acabou por lhe sair póstuma, Candido afirma: "Num tempo em que os portugueses conheciam quase nada da nossa literatura contemporânea, ele se tornou um dos nossos melhores críticos, inclusive pela aceitação imediata e simpática dos então jovens e renovadores 'romancistas no Nordeste'."[133]

Essa dupla entrada, brasileira e portuguesa, que se encontra no trabalho crítico de Casais Monteiro provavelmente o colocou em lugar privilegiado para pensar tanto a literatura portuguesa quanto a brasileira nas suas especificidades. E no entanto, para abrir o livro que trata da literatura brasileira contemporânea, não se furtará ao tratamento da espinhosa e talvez inesgotável questão da relação entre a literatura brasileira e a portuguesa, questão que carrega consigo uma outra, a da autonomia da literatura brasileira e a do momento e da forma com que tal autonomia se efetivou.

---

manifestou o desejo de aproveitar o ensejo para deixar o país. De volta, Paulo Mendes expôs o caso à comissão de que fazíamos parte e sugeriu que fossem convidados como representantes de Portugal Casais Monteiro e Miguel Torga, notórios oposicionistas, o que foi feito. O governo salazarista não ousou negar, mas pediu que aceitássemos mais dois (como evidente contrapeso): o conde d'Aurora e o Professor Costa Pimpão. Feito o acordo nessa base, Casais pôde vir e ficou até a morte, em 1972. Aqui se integrou ao meio literário e depois universitário, vivendo em São Paulo, no Rio, na Bahia, e afinal em Araraquara." (Antonio Candido. "Intelectuais portugueses e a cultura brasileira". In: Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Lúcia Outeiro Fernandes e Renata Soares Junqueira (orgs.). *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira*. São Paulo, Editora da Unesp; Bauru-SP, Edusp, 2002, p.25) Numa delegação de quatro nomes que não retornaria completa a Portugal, Casais Monteiro retoma sua carreira didática com o apoio de intelectuais brasileiros, dentre eles o próprio Antonio Candido, com os quais se relacionava já havia bastante tempo, como demonstra Walnice Nogueira Galvão: "Os holofotes que iluminaram a atuação de Casais Monteiro Congresso conferiram-lhe uma certa popularidade, tornando-o logo disputado como conferencista e dando o impulso necessário à sua carreira didática formal, que logo deslancharia. Quanto à sua inestimável contribuição a nosso debate cultural, começa já no segundo número do 'Suplemento Literário' do jornal que lhe acolhera, estreando então e iniciando os fecundos dez anos da gestão Décio de Almeida Prado (1956-1967). A este órgão prestou colaboração até a morte em 1972." (Walnice Nogueira Galvão. "O Congresso Nacional de Escritores: a chegada de Adolfo Casais Monteiro". In: Fernando Lemos & Rui Moreira Leite (orgs.). *A Missão Portuguesa: Rotas Entrecruzadas*. São Paulo, editora da Unesp; Bauru-SP, Edusc, 2003, p.26).

[133] Antonio Candido. Prefácio. In: Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo, IEB, 1972, p.7.

Em ensaio de 1955, intitulado "A questão da autonomia da literatura brasileira" e dedicado a Antonio Candido, o crítico português enseja, para o tratamento da questão, a necessidade de diferenciação entre a língua e a língua literária. Entendendo que seja mesmo absurdo pensar que a língua falada no Brasil seja outra que não o português[134], entende também que as literaturas que lá e cá se produzem são de fato diversas, o que se desdobra na questão que, enfim, lhe interessa enfrentar: como pode, por meio de uma mesma língua, se desenvolver duas literaturas diversas: "Pelo que se refere às literaturas brasileira e portuguesa, muito longe estamos de ter alcançado uma noção clara de sua posição mútua. Inicialmente, a literatura dum povo jovem está na estreita dependência daquela que lhe deu origem. (...) Mas, no caso da literatura que se destaca de uma outra, esta formação é bem mais complexa do que para o caso do escritor nos seus primeiros passos. Com efeito, há a considerar aqui duas ordens de fatores que se combatem – duas pátrias que disputam a supremacia, uma dualidade cultural e humana. É ao mesmo tempo a luta entre duas almas, duas verdades, uma que se tem como já formada, outra que se pressente."[135]

Para o crítico, a experiência nova que significou o desenvolvimento da cultura brasileira impunha a necessidade de uma língua literária igualmente nova, a expressar uma nova realidade humana, uma nova verdade, que tinha de vir, e que de fato veio com a independência do país. Mas isso põe uma primeira ordem significativa de problemas, que é a da emergência de de uma literatura nacional a partir de uma literatura estrangeira, por assim dizer. Noutros termos, Casais aponta para essa contradição, calcada na emergência da literatura brasileira, que é o fato de ela haver sido portuguesa em sua origem. Não que o recorte para o surgimento de uma literatura nacional, para Casais Monteiro, obedecesse ao critério político, mas tão simplesmente porque o país respirava os ares de independência e de autonomia envolvidos no abandono da condição de colônia, o que evidentemente é acontecimento de tamanha

---

[134] "Lembremo-nos, também, que se debateu infindavelmente o problema sem se distinguir língua e fala. Basta ver, pormenor significativo, que freqüentemente aquele famoso projeto, jamais realizado, de Mário de Andrade, anunciado a 'Gramatiquinha da fala brasileira', [projeto que ele mais tarde abandonaria] era citado com a troca de 'fala' por 'língua', comprometendo Mário de Andrade com empresas demagógicas que não podiam ser do seu gosto." (Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, op. cit., p.18-19).

[135] Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, op. cit., p.15.

envergadura que à cultura do país não é possível passar ao largo. Assim, é com o Romantismo brasileiro que, para Casais Monteiro, a literatura produzida no Brasil pode ser reconhecida como literatura brasileira. Vale ressaltar que, mesmo apontando para o problema crucial da origem da literatura brasileira, também ele contorna o problema e silencia a respeito das possíveis formulações analíticas da questão.

Quanto ao Modernismo, período que me interessa discutir e que é também o período onde se concentram as suas preocupações nesse livro, o crítico português faz uma ressalva da maior relevância: se a literatura portuguesa é muito mais antiga do que a literatura brasileira, as literaturas modernistas de ambos os cenários culturais têm praticamente a mesma idade. Estão ambas em movimento no tatear claudicante de uma nova linguagem trazida de fora nos dois casos.

Essa perspectiva lhe permite, quatro anos antes da publicação de *Formação da Literatura Brasileira*, onde Antonio Candido afirma ser a literatura brasileira "galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas", tratar da relação entre as duas literaturas também através da metáfora do galho, tomada, contudo, de um ângulo bastante diverso. Vendo como problemática a perspectiva de "ramo que sai da árvore", a qual parecia já corriqueira no período, Casais Monteiro propõe como alternativa: "a meu ver, haveria a formular a separação por outra forma: a partir do momento em que se dá a diversificação, deveríamos antes considerar as literaturas portuguesa e brasileira como dois ramos saindo de um tronco comum."[136]

Percebendo as literaturas brasileira e portuguesa como literaturas que têm uma origem comum, parece que o tributo a ser pago pela brasileira à portuguesa se arrefece substancialmente, deixando de ser um problema e permitindo, portanto, a possibilidade de se cogitar as suas coincidências, ao mesmo tempo que a literatura portuguesa deixa de ser concebida como bloco inteiriço e imóvel que não teria sofrido alterações, teria permanecido imutável, ao passo que a língua portuguesa teria encontrado expressão literária renovadora apenas no âmbito brasileiro[137]. Uma breve

---

[136] Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, op. cit., p.15.

[137] A esse título, vale lembrar que muitas das distâncias que se estabeleceram entre a fala brasileira do português e a fala européia se deram por transformações sucedidas em Portugal. Por exemplo, a pronúncia de vogais átonas, que vem desaparecendo no português moderno europeu, permanecem na língua falada brasileira como resíduo da língua portuguesa anterior ao século XIX: "o português vem

pesquisa a esse respeito evidencia que, de parte a parte, a língua portuguesa vem sofrendo alterações, verdade que diversas, dependendo do lugar em que está sendo utilizada, mas é sempre móvel, mesmo em seu lugar de origem. Daí que muitas das diferenças de fala que se estabeleceram entre as dicções européia e americana do português são devidas a transformações que se deram em Portugal e não no Brasil, o qual guarda, de sua parte, boa dose de conservadorismo de um português arcaico[138],

---

sendo trabalhado desde séculos pela tendência ao enfraquecimento das vogais átonas. Vimos a maneira com as vogais átonas escritas *a*, *e* e *o* passaram hoje a [ä], [ë] e [u] em todas as posições (...). Quanto ao [u] percebe-se que ele é frequentemente surdo entre consoantes surdas. A situação do [ë] é ainda mais grave, pois a 'redução' atingiu um ponto tal que a sua própria existência corre perigo. Ouve-se hoje *p'ssoa* (*pessoa*), *diss'* (*disse*), *pass'* (*passe*), *fort's* (*fortes*), *trez vez's* (*treze vezes*), *pess'gu* (*pêssego*), etc. Uma transformação do sistema fonológico está, pois, ocorrendo, e entre as suas consequências ressalta a de distanciar o português europeu do português falado no Brasil." (Paul Teyssier. *História da Língua Portuguesa*. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 8 edição, 2001, p.66). E mais: "O giro *estar +gerúndio*, que em Portugal cada vez mais se acantona na língua escrita (salvo em certas regiões), e que nos registros mais frequentes da língua falada vem substituído por *estar a + infinitivo*, é, no Brasil, geral em todos os registos; ex.: *está escrevendo*. O Brasil conserva a possibilidade de empregar os possessivos sem artigo em casos em que Portugal já não o faz; ex.: meu carro. Continua a construir com o pronome átono em próclise enunciados do tipo *João se levantou*, normais no português clássico, mas não no português europeu actual. Esses exemplos são casos evidentes de conservadorismo." (Paul Teyssier. *História da Língua Portuguesa*, op. cit., p.84).

[138] São duas horas da tarde e a viajante acha por bem interromper a leitura e atender às solicitações do estômago vazio. Deixa sua mesa de trabalho na Biblioteca e se dirige à cafetaria que fica a poucos metros dali. Após algum exame da montra em que são exibidos os quitutes, resolve-se por uma coxinha, a qual solicita à atendente do balcão, portuguesa, enquanto se pergunta silenciosamente se a coxinha brasileira é de origem portuguesa, ou se, ao contrário, foi levada daqui para lá. Qualquer que tenha sido o sentido da trajetória, nela se estabeleceu uma diferença impactante: lá, ela se come fria. Por isso a viajante emenda ao pedido a seguinte solicitação: "– Por favor, é possível esquentar?", demanda que recebe duas respostas simultâneas, a da atendente: "– Pois sim, claro!", e a do senhor ao lado que também remediava-se de sua fome: "– Aqui não dizemos *esquentar*, dizemos *aquecer*." A viajante, surpresa com a manifestação do intruso, de improviso responde apenas um " – É mesmo?", que, em bom brasileiro, é o ponto final de uma conversa indesejada. Como o cavalheiro não era versado nos subentendidos do manuseio brasileiro do idioma, continuou: "– Não soa bem, tem duplo sentido". O lado mais viperino da viajante começa a despertar para a conversa. Ela, então, levanta as sobrancelhas em posição de curiosidade e dirige nova pergunta ao interventor enquanto fita os pasteizinhos de nata que pretende devorar a seguir: "– Qual seria o segundo dos dois sentidos que o verbo *esquentar* [pronunciando-o com o desembaraço da falsa ingenuidade] tem em Portugal?", buscando fazer com que o interventor se enforcasse na corda que vinha lançando. O interventor busca se esquivar: "– a tua colega vai responder-lhe", chamando com os olhos para a conversa outra atendente que, por ser compatriota da

que também não foi por ele inventado, mas pode ser utilizado como bandeira por uma mente incauta como "especificidade da dição brasileira", como é o caso do gerúndio[139].

Apropriando-me da metáfora de Casais Monteiro e buscando circunscrevê-la no ambiente modernista que me interessa, ao se pensar que ambas as literaturas modernistas têm uma origem comum, a literatura de norma culta predominantemente, para não dizer exclusivamente, portuguesa, a qual ambas pretendem suplantar, cada qual a sua maneira, é alvo comum de ataque em ambos os contextos. Do ponto de vista formal, a tradição literária que modernistas de cá e de lá

---

viajante, tornara-se já sua colega. A viajante então planta a cara de quem espera uma resposta, olhando para a sua mais nova colega, forma de inquérito que não recebe como contrapartida mais do que um movimento de cabeça e ombros que deixa claro aos quatro participantes da cena que ela não tem a mais remota idéia do que o interventor espera que ela responda. A viajante então envia o mesmo olhar inquisidor para a colega do interventor, a atendente portuguesa, esperando não obter resposta alguma, para poder finalmente devolver a corda àquele que a lançara, objetivo que alcança, uma vez que também a atendente portuguesa se recusa a responder. A viajante, esperançosa, volta-se para o interventor e assevera-lhe: "– Parece que o senhor é o único no recinto que conhece o misterioso segundo sentido que Portugal atribuiu ao verbo *esquentar*", e com o semblante mais severo que consegue forjar, aguarda que ele se manifeste, o que ele faz, enquanto deposita no pires sua pequena chávena de café com um sorriso constrangido nos lábios: "– Refere-se, digamos, ahh, a relacionamentos pessoais". "– Pessoais? O verbo *esquentar*?", interroga a viajante, "– Em que sentido?", finaliza. O interventor passa a mão no bigode e exclama alguns sons que sugerem que ele está buscando uma maneira de responder a uma rapariga significativamente mais jovem a pergunta que ele próprio plantou: "– Ora, veja, um sentido, como direi, mais sexual." A viajante manifesta a mais decepcionada das reações: "– É isso? No Brasil também fazemos esse tipo de correlação, mas não deixamos de *esquentar* a comida por conta disso, ora!", reação que finalmente enfeza o interventor e o faz deixar de milongas: "– É que o verbo esquentar esta associado à gonorréia, pronto, agora disse logo tudo!". As duas atendentes se viram para os seus afazeres engolindo a risada, enquanto a viajante se diverte com os maus lençóis em que o interventor parece estar embrulhado. E ele continua, para deleite da pesquisadora: "– Essa coisa de esquentar, isso são arcaísmos de brasileiros, aqui não usamos isso há séculos. Agora, com essa conversa toda de acordo ortográfico, e mais as novelas que chegam aos montes, ficam os portugueses a falar como falavam no século passado. Isso é lá um retrocesso", protesta o interventor, enquanto deposita uma moeda de dois euros sobre o balcão e deixa a cafetaria com um hilariante aspecto de contrariedade.

[139] Basta ver a profusão de usos desse tempo verbal de que dispõem *Os Lusíadas*. A título de exemplo, vale reproduzir o poema de número 153 do Canto X dessa obra: "De Formião, filósofo elegante, / Vereis como Aníbal escarnecia, / Quando das artes bélicas diante / Dele, com larga voz tratava e lia. / A disciplina militar prestante / Não se aprende, Senhor, na fantasia / *Sonhando, imaginando* ou *estudando*, / Senão *vendo, tratando* e *pelejando*." (Luís de Camões. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint, s/d, p.759, grifos meus).

pretendem colocar por terra é substancialmente a mesma: é do mesmo academicismo que se trata. Ambos os Modernismos, então, estão irmanados nessa tarefa. E contudo parecem se desconhecer, ou se forçam para isso, silenciando aquilo que sabem uns dos outros.

Casais Monteiro traça alguns paralelos, numa espécie de esboço de estudo, entre os Modernismos em pauta, não sem reconhecer a dificuldade em fazê-lo que advém, de um lado, da carência de material já produzido sobre o assunto, e de outro, do caráter apaixonado das discussões sobre o tema, que obscurecem o tratamento analítico dos textos.

De início, sobretudo nas figuras de Mário de Andrade de Mário de Sá-Carneiro, uma dura batalha pela liberdade criadora do artista, suas necessidades de expressão e não propriamente "as 'soluções' achadas por um e outro para resolver os seus problemas de expressão."[140]

No caso do Brasil, a literatura regionalista, realizada por aqueles que Casais denomina "os homens do Nordeste", os quais, como afirmara Antonio Candido, Casais acolhera desde a primeira hora, vem contribuir para o sentido renovador das linguagens embutido no nosso Modernismo, a despeito de uma possível incongruência entre o regionalismo de um e o cosmopolitismo de outro. Isso porque um regionalismo que não é restrição apequenada a problemas localizados mas mergulho na problemática político-social do país, na heterogeneidade com que ela se põe, só faz adensar o potencial crítico às dimensões não-modernas que estão sendo combatidas. E mais do que isso, numa formulação assemelhada a de Antonio Candido, atesta como "só no particular se pode dar o encontro com o universal, pela sua expressão concreta."[141] Reversivamente, um cenário tão vocacionado ao desvelamento da realidade nacional, eventualmente pode cair em empresas demagógicas, tais como se vê no Manifesto Verde-Amarelo, ou mesmo na apresentação de um Brasil documentalmente tombado, como são, a seu ver, as de Monteiro Lobato, Simões Lopes e Valdomiro Silveira.

---

[140] Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, op. cit., p.37.

[141] Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, op. cit., p.40.

Em Portugal, esse problema não adquire essa relevância: "demagogia nacionalista e modernismo não corriam o risco de se confundirem."[142] Isso porque a excessiva febre nacionalista pela qual passava o Portugal daquele momento pedia um restrição dos modernos a esse respeito. Vale ressaltar que, com isso, Casais Monteiro sugere ser o Modernismo português um movimento anti-nacionalista, o que de maneira alguma é o caso quando se consideram figuras como Almada Negreiros e Fernando Pessoa. A necessidade de combater a atmosfera nacionalista daquele momento se fazia muito mais pela necessidade de combate das formas pelas quais ela se dava do que propriamente pela impugnação de qualquer temática nacionalista. Esse é assim, mais um traço comum entre os dois Modernismos, o da forte feição nacionalista com que os traços de Modernidade se iam desenhando.

Quanto à necessidade de renovação das linguagens, evidentemente o projeto se assemelha. Em Portugal a consciência de si se manifestou como reação ao saudosismo e ao regionalismo literário [que em Portugal tem um sentido diverso do Brasil], reagindo também ao naturalismo e ao parnasianismo, combatendo "qualquer concepção estreita, provinciana e passadista dos fins da literatura, ao mesmo tempo que era, para cada um, libertar-se – e aqui a identidade é total entre os dois modernismos – dos 'mestres do passado', para empregar a feliz expressão de Mário de Andrade em relação às figuras literárias que dominavam a cena literária brasileira no período de gestão do modernismo, de Bilac a Vicente de Carvalho. (...) E nesse sentido, as influências estrangeiras que suscitam a descoberta de novas possibilidades de expressão (que 'suscitam', e não que as 'dão', conforme a crítica passadista prefere supor), são as mesmas, para modernistas portugueses e brasileiros: Whitman, o futurismo italiano, Apollinaire, [Blaise Cendras, que Casais não menciona] etc. Os resultados são diferentes, apesar de o objetivo ser o mesmo, o que mais uma vez me permite fazer notar que o reconhecimento de afinidades não significa o encontro da mesma coisa em diversos lugares."[143]

Nessa passagem, Casais Monteiro faz ver que há um confluência significativa entre as figuras de referência vanguardistas em ambos os Modernismos, e encerra a passagem com o corolário que é a razão mesma pela qual seu trabalho crítico

---

[142] Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, op. cit., p.41.

[143] Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, op. cit., p.42.

contribui aqui para a articulação do meu argumento: reconhecendo os problemas semelhantes que ambos os modernismos tinham de enfrentar, a coincidência de referências a que recorrem na tentativa de compassar a cultura nacional, de cá e de lá, com as vanguardas centro-européias, isso contudo não implica considerar que a literatura resultante de cada um desses contextos seja assemelhada. Como diz o crítico, "os resultados são diferentes". Isso porque a renovação das linguagens, o crivo crítico direcionado aos "mestres do passado", são marcas não apenas do Modernismo brasileiro e do português, mas de todo e qualquer Modernismo, são a base mesmo que o orienta. Por isso não serve para dar especificidade à relação entre ambos. Não os diferencia do restante dos movimentos modernistas coetâneos.

Nesse sentido, Casais Monteiro formula bem o problema: as questões são assemelhadas, as saídas encontradas são diversas. O que eles produzem em comum é o que qualquer literatura moderna também possui: a luta contra as referências do passado e um profundo renovar das linguagens.

O NÓ DA QUESTÃO

Percorrendo a problemática da difícil aquilatação da relação entre as literaturas brasileira e portuguesa em seus respectivos períodos modernistas, problema que vem já na esteira da dificuldade de se tratar o momento do desacoplamento de uma literatura em relação à outra, a despeito da permanência da língua comum e do caráter imbricado das duas culturas, sobrevive a questão: se duas literaturas, diversas, mas assentadas na mesma língua, adotaram como ponto de partida a derrocada de uma tradição literária que lhes era comum, e na renovação das linguagens que o Modernismo impunha, aderiram quase sempre às mesmas vanguardas, dentre as quais tem destaque o futurismo, e se a relação de dependência de uma em relação a outra já se havia desvanecido pelo menos desde o século XIX, quais são os fundamentos da necessidade de silenciamento de uns em relação aos outros, tal como se pode decantar da observação da crítica brasileira, mas em larga medida também portuguesa?

O objetivo deste estudo é buscar delinear a especificidade das Modernidades em constituição em ambos os cenários literários, para então definir as exigências de cada lado que tornaram o diálogo bastante menos expressivo do que poderia ter sido. Como, no meu modo de ver, o problema da Modernidade é cunhado na literatura, evidentemente, em termos literários, mas excede este âmbito porque não está restrito ao plano da cultura, entremeando-se em outras esferas da vida social,

penso que seja no sentido de fazer saltarem os significados modernizadores de cada uma dessas empreitadas literárias que se deva confrontá-las com seu contexto mais amplo, também ele de vincado caráter modernizador. Não se trata, evidentemente, de explicar uma dimensão pela outra, mas de colocá-las em diálogo e buscar cinzelar os sentidos que esse diálogo suscita.

Se a semelhança de referências, a coincidência da língua e dos problemas a serem enfrentados por ambos os contextos não foi suficiente para produzir movimentos mais aparentados de um lado e de outro do Atlântico, cabe ao sociólogo desnaturalizar a resposta mais evidente (estávamos nos desvinculando da ex-metrópole) e, problematizando o diálogo entre as literaturas produzidas e os contextos que as ensejaram, buscar formular uma hipótese explicativa.

Para tanto, cabe formular uma interpretação textual e uma circunscrição contextual para fazer emergir os sentidos que penso serem os mais profícuos para o entendimento da questão, que são os da Modernidade possível em cada um dos dois cenários culturais. Por essa razão, e segundo o problema proposto, julgo não ser possível encerrar a questão ao estrito universo da literatura e da diversidade das interpretações. Como se sabe, as diferenças de posições recortam problemas internos à vida intelectual, que reverberam – e nem poderia ser diferente – experiências que desbordam aos limites do mundo da cultura. Mas isso é já uma questão de ordem metodológica.

QUESTÕES DE ORDEM METODOLÓGICA

Em *Viena Fin-de-Siècle*, Carl Schorske analisa diversas manifestações culturais na Viena dos fins do XIX, buscando encontrar um traçado comum que pudesse percorrer a constituição de uma cultura que se manifestava com um caráter fragmentário inédito. Investigando as literaturas de Schnitzler e Hofmannsthal, e também a pintura de Klimt, de Kokoschka, a reformulação urbanística envolvida no andamento do projeto liberal e muito bem expressa pela Ringstrasse, e o surgimento da psicanálise, dentre outras formas de expressão da cultura vienense do período, Shorske encontrará a agudização de formas de cultura que se pluralizaram em diferentes linguagens, buscando autonomia em cada campo e exigindo, para se fazerem compreendidas em suas particularidades, a figura do crítico especializado, que, com o

Modernismo, surgiu em quase toda Europa[144]. Simultaneamente, uma cultura de tal forma fragmentada, cindida em diferentes linguagens, exigia também sua independência em relação à história, não só no interior de cada linguagem fragmentada, mas de um chão histórico comum a todos os fragmentos. Na contramão das exigências que essas formas de cultura formulavam, Schorske proporá uma metodologia específica para abordar a Viena finissecular nos seguintes termos: "Assim como é necessário conhecer os métodos críticos da ciência moderna para interpretá-la historicamente, da mesma forma é preciso conhecer os tipos de análise empregados pelos estudiosos modernos de humanidades para abordar a produção cultural não científica do século XX. Só assim pode-se ler um texto – uma peça teatral, um projeto urbano, uma pintura ou um tratado de psicologia – e entender o seu conteúdo (e no qual a forma é um componente importante). Quanto mais frágil a consciência social do criador tanto maior a necessidade de uma análise interna especializada por parte do intérprete sócio-histórico. Mas o historiador não partilha totalmente do objetivo do analista de textos na área de humanas. Este visa o máximo de elucidação de um produto cultural, relacionando todos os princípios de análise com o seu conteúdo particular. Já o historiador procura situar e interpretar temporalmente o artefato, num campo onde se cruzam duas linhas. Uma é vertical, ou diacrônica, com a qual ele estabelece a relação de um texto ou de um sistema de pensamento com expressões anteriores no mesmo ramo de atividade cultural (pintura, política, etc.). A outra é horizontal, ou sincrônica; com ela, o historiador avalia a relação do conteúdo do objeto

[144] Gregory Battcock, em Introdução a *A Nova Arte* publicada originalmente em 1973, aponta claramente as necessárias transformações no trabalho crítico impostas mesmo pela ascensão da arte modernista européia[144]. Não se tratava mais de afirmar, numa relação de exterioridade para com o labor artístico, o que era ou não arte segundo padrões previamente estabelecidos, sequer de descrever o que se produz artisticamente, mas de aproximar-se dos artistas e empreender um trabalho novo que passa a ser essencialmente *interpretativo* de cada obra segundo padrões móveis, dinâmicos e não raro particulares a cada uma delas. A relação entre o artista e o crítico moderno muda de natureza, sendo mais íntima, mais cooperativa e certamente mais cúmplice: "O crítico moderno não se contenta mais com a simples descrição usada como uma base para juízos de valor, ou mesmo como processos mais sofisticados de definição artística. Foi o artista que o forçou a mudar de terreno. (...) O crítico tem, por assim dizer, de pintar novamente o quadro [ou escrever novamente o texto] e torná-lo mais aceitável, menos ameaçador do que freqüentemente é. Dizer que, sem os esforços do crítico, a arte de nossos tempos simplesmente poderia deixar de existir, não é exagerar muito." (Gregory Battcock. *A Nova Arte*. São Paulo, Perspectiva, 2ª. edição, 1986).

intelectual com as outras coisas que vêm surgindo, simultaneamente, em outros ramos ou aspectos de uma cultura. O fio diacrônico é a urdidura, e o sincrônico é a trama do tecido da história cultural. O historiador é o tecelão, mas a qualidade do tecido depende da firmeza e cor dos fios. Ele tem que aprender um pouco de fiação com as disciplinas especializadas, cujos estudiosos, na verdade, perderam o interesse de utilizar a história como uma de suas modalidades básicas de entendimento – mas ainda sabem melhor do que o historiador o que constitui, em seu ofício, um fio resistente de cor firme. O rústico tecido caseiro do historiador será menos fino que o deles, mas, se imitar o método de confecção, ele fiará fios bastante prestáveis para a talagarça que é chamado a fazer."[145]

Nesse trecho, Schorske propõe a articulação metodológica com que amarrará o seu problema: conectar as manifestações daquele momento com o passado de cada uma das tradições culturais analisadas, numa vertente diacrônica, e que alinhavasse naquele momento preciso as diferentes linguagens que se arrogavam autônomas. Em larga medida, apesar de não explicitar dessa forma em seu texto, Schorske apresenta uma formulação metodológica que compõe já o argumento que se desenvolverá nos capítulos a seguir, nos quais tratará de uma Modernidade periférica e por isso mesmo falhada em aspectos centrais de seus pressupostos. Uma tal metodologia ajuda a compor o argumento precisamente na medida em que contraria os pressupostos culturais sobre as quais se erige, na medida em que propõe analisar uma cultura fragmentada em diversas linguagens a partir de elementos que se possam dispersar por todas elas, conectando-as, contrariando-as, portamto, em seu afã autonomizante. Da mesma forma, propõe analisar a relação, no interior de cada linguagem, das manifestações de um determinado momento com a sua própria tradição, negando portanto a sua independência em relação à história dessa mesma linguagem a partir da qual se proclama. Ora, se se prova pertinente analisar linguagens que se arrogam para si a sua autonomia em relação às demais a partir de elementos que permeiam todas elas, o que se está atestando é a impossibilidade de que uma tal autonomia se constituísse efetivamente. Da mesma forma, se se propõe como plausível analisar um determinado momento da história que proclama sua independência em relação à história a partir de suas relações com a tradição dessa mesma linguagem, o

[145] Carl Schorske. *Viena Fin-de-Siècle – Política e Cultura*. São Paulo/Campinas, Companhia das Letras/Editora da Unicamp, 1988, p.17.

que se está atestando é a impossibilidade de que essa linguagem tivesse de fato chegado a uma independência completa. Com isso, apontando como interminadas, ou, no limite, falhadas as prerrogativas fundamentais de manifestações culturais da Modernidade vienense, o que emerge subrepticiamente é compreender essa própria Modernidade como falha, já que ela não chega a cumprir integralmente seus pressupostos fundamentais. Assim, a metodologia amoldada ao objeto em questão é totalmente entremeada pelo argumento que se comporá ao longo da obra, centrado no aspecto falhado dessa Modernidade.

Se uma tal metodologia ganha consistência precisamente no estudo de uma cultura periférica como a da Viena dos fins do XIX, ao se considerar a condição periférica da produção cultural da cena moderna brasileira e também da portuguesa uma tal forma de propor o problema parece ainda mais consistente, posto que parte fundamental dos pressupostos do Modernismo europeu foram importados e a impossibilidade de levá-los às últimas conseqüências possivelmente encontra maior visibilidade no Brasil e em Portugal do que na Áustria. E por razões assemelhadas.

Assim, será flagrante notar um ponto de partida muito diverso do Modernismo tal como emergiu na Europa central quando se considera, por exemplo, o brasileiro: se a arte moderna européia busca despir-se do fardo de uma fortíssima tradição, no caso do Brasil se tratava de construir uma tradição, o que se exprime de maneira muito particular na recorrência com que a temática da *formação* esteve presente na ensaística brasileira que, pelo menos desde os anos 30, com os chamados Intérpretes do Brasil, em larga medida imersos na tradição modernista, buscava construir alguma seriação às idéias nacionais, que por si mesmas tendiam a recomeçar sempre do marco zero, num retomado e exclusivo diálogo com a Europa. Em seu texto "Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo", Paulo Arantes ressalta precisamente a recorrência do tema da *formação* como uma postura da intelectualidade acadêmica brasileira que buscava reconstruir linhas mais ou menos contínuas dentro de um conjunto de autores de um mesmo lugar que não conseguiam estabelecer diálogos mais estreitos entre si e portanto não chegavam a constituir uma tradição: "Salvo em casos flagrantes de auto-engano deliberado, todo intelectual brasileiro minimamente atento às singularidades de um quadro social que lhe rouba o fôlego especulativo sabe o quanto pesa a ausência de linhas evolutivas mais ou menos contínuas a que se costuma dar o nome de *formação*. Que se trata de verdadeira obsessão nacional dá testemunho a insistente recorrência do termo nos principais

títulos da ensaística de explicação do caso brasileiro: *Formação do Brasil Contemporâneo; Formação Política do Brasil; Formação Econômica do Brasil; Formação do Patronato Brasileiro* [e *Formação da Literatura Brasileira*, obra sobre a qual o autor se debruça nesse texto] etc. – sem contar que a mesma palavra emblemática designa igualmente o assunto real dos clássicos que não a trazem enfatizada no título, como *Casa Grande e Senzala* e *Raízes do Brasil*. Tamanha proliferação de expressões, títulos e subtítulos aparentados não se pode deixar de encarar como a cifra de uma experiência intelectual básica, em linhas gerais mais ou menos a seguinte: na forma de grandes esquemas interpretativos em que se registram tendências reais na sociedade, tendências às voltas, não obstante, com uma espécie de atrofia congênita que teima em abortá-las, apanhava-se naquele *corpus* de ensaios sobretudo o propósito coletivo de dotar o meio gelatinoso de uma ossatura moderna que lhe sustentasse a evolução. Noção a um só tempo descritiva e normativa, compreende-se além do mais que o horizonte descortinado pela idéia de formação corresse na direção do ideal europeu de civilização relativamente integrada – ponto de fuga de todo espírito brasileiro bem formado."[146]

Nesse ponto encontra-se uma convergência entre a chamada ensaística de explicação do caso brasileiro e a literatura modernista brasileira. Tanto num recinto quanto noutro se tratava de buscar na história nacional, ainda que nela cada qual recortasse uma problemática específica, linhas recorrentes e em alguma medida contínuas para que se buscasse decantar o que era o Brasil, e ao fazê-lo, em verdade construí-lo, o que fica mais claro na literatura do que na ensaística, dados os limites muito mais alargados que se permite uma atividade que vive da invenção, como é aquela primeira. A recorrência à história, mesmo que seja reconstruindo-a segundo critérios adequados a um projeto que se punha nos anos 1920 – questão que desenvolverei no terceiro capítulo –, para a construção da nação é passo inescapável sem o qual não é possível adentrar o caminho que levaria a um tal empreendimento. E com isso se chega ao ponto fulcral da pesquisa que vem aqui sendo encaminhada: se não foi possível ao Modernismo brasileiro abdicar de uma dimensão mítica do passado na construção de um projeto nacional que visava o futuro, então é precisamente como um dos casos a serem entendidos pela acepção metodológica ressaltada por Schorske

[146] Paulo Arantes. "Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo". In: Otília Arantes & Paulo Arantes. *Sentido da Formação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997, p.11-12.

que se configura o Modernismo brasileiro. O mesmo se passa, e de maneira substantivamente mais acentuada, com o Modernismo português. Ali, o lastro histórico da nação é absolutamente incontornável na confecção de um projeto de renovação que vise o acesso à Modernidade. De formas diferentes, portanto, a amarração da cultura modernista tanto em Portugal quanto no Brasil se permitem ler na vertente diacrônica ressaltada por Schorske como pertinente à análise da cultura num ambiente periférico.

Ao mesmo tempo, na contextualização dessa produção cultural é possível localizar vínculos que ajudam a adensar os sentidos por eles desencadeados. O que significa considerar pertinente uma análise que perpassasse diferentes campos da produção artística. Essa dimensão do método exposto por Schorske extrapola o escopo de minha análise, a qual se restringe à análise da literatura. No entanto, uma perspectiva sincrônica dessa produção literária será apresentada na medida em que sua contextualização em âmbitos diversos da vida social me parecerem mais profícuos para o desenvolvimento da questão apresentada, qual seja, a de investigar as razões pelas quais se deu o rompimento entre as literaturas brasileira e portuguesa em seus respectivos períodos modernistas. Para o entendimento dessa questão, pareceu-me que é precisamente na formulação de uma noção de Modernidade muito específica de cada um dos contextos que a incompatibilidade se processou. Por isso, a contextualização de ambas as produções literárias se fez no sentido de amarrá-las com o que, em cada cenário, foi entendido como processo necessário para o ingresso na Modernidade, ou para o desenvolvimento de processos de modernização. Mais uma vez, o contexto pertinente à formulação da Modernidade em ambos os cenários não é coincidente, de maneira que se fez privilegiando a cena política no caso português, e enfatizando o desenvolvimento econômico e, conseqüentemente, dos estilos de vida assumidos por uma elite em transição no caso brasileiro.

Se as especificidades de cada caso impuseram formas diferenciadas de contextualização das suas respectivas produções literárias, tal contextualização, no entanto, foi da maior pertinência para o rendimento analítico do problema em ambos os casos, tal como definiu Schorske. Combinando-se, assim, uma análise diacrônica com uma análise sincrônica da produção literária daquele período, é na contraposição entre uma perspectiva de Modernidade que se pode fazer emergir do Modernismo português e uma outra perspectiva também da Modernidade produzida na cena brasileira que, a meu ver, que se pode compreender a necessidade do afastamento entre ambos os contextos culturais de maneira não naturalizada.

A pergunta que orienta essa pesquisa se refere precisamente à necessidade de produzir tal rasura e às formas pelas quais ela se torna possível, investigando, portanto a cultura brasileira e nela procurando entender as razões da parte de sua história que ela deliberadamente apaga e porque apaga.

Tendo em conta a forma como o problema foi formulado pelo cânone brasileiro e confrontado pela crítica portuguesa, assim como os recursos metodológicos selecionados para enfrentar o problema, passemos à análise do caso português.

CAPÍTULO II:

O LASTRO HISTÓRICO DA MODERNIDADE PORTUGUESA

INTRODUÇÃO AO CONTEXTO PORTUGUÊS: A FORMULAÇÃO DE UMA MODERNIDADE POLÍTICA EM PORTUGAL E A RELEVÂNCIA DE SE PROBLEMATIZAR *HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR*, DE ALMADA NEGREIROS

"O selo do 'Orpheu'era a modernidade. Se quiserem, a vanguarda da modernidade. A nossa vanguarda da modernidade. Toda modernidade nasce vanguarda. É universal. A modernidade é nacional, o que nada diz sem o universal."

Almada Negreiros
"Orpheu"

Uma rápida incursão pelo primeiro modernismo português, especialmente quando se toma como representativa de sua inauguração a produção do grupo que ficou conhecido como a "Geração de Orpheu"[147], percebe-se de saída o relevo do papel de uma noção de Portugal, ou o mais preciso seria dizer várias delas, como alimento da atividade literária, de maneira que não é temerário afirmar que

[147] Vale ressaltar o difícil enquadramento dos poetas que publicaram em *Orpheu* numa categoria de grupo, ou mesmo de geração, dada a diversidade de posicionamentos e de entendimento do que vinha a ser o vanguardismo naquele momento entre os seus membros. Quem o ressalta é o próprio Almada Negreiros: "(...) *Orpheu* não era um grupo. Era-lhe indiferente toda a opinião política, religiosa, artística, filosófica, científica, desde o momento que não se a 'puzésse'. O inadimissível foi sempre que as circunstâncias influenciassem ou satisfizessem as circunstâncias de todos. Em contrapartida, o *Orpheu* era para que nele estivessem todas as circunstâncias dos do *Orpheu* e as dos que não passavam em *Orpheu*. Se *Orpheu* era grupo foi apenas pelo bem impossível do monólogo que era." (Almada Negreiros. "Orpheu". In: _____. *Obras Completas, Vol.VI: Textos de Intervenção*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993, p.175). Se o termo geração é aqui utilizado, o é em sentido lato e apenas a título de referência. É necessário ressaltar ainda o papel da segunda geração de modernistas portugueses, centrados na revista *Presença*, dentre eles José Régio, Adolfo Casais Monteiro e João Gaspar Simões, este último biógrafo de Pessoa, na retomada da literatura dos poetas de *Orpheu* de da sua consolidação no panorama literário português.

Portugal é de fato uma questão para aqueles literatos. Tome-se, apenas para rápido exemplo, o livro *Mensagem*, de Pessoa, os Manifestos "Primeira Descoberta de Portugal na Europa do século XX" e "Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX", ambos de Almada Negreiros, e ainda "Ultimatum", de Álvaro de Campos, para perceber a necessidade de confrontação da questão nacional no panorama cultural daquele momento, que, com efeito, e como se verá, respirava uma atmosfera de nacionalismo.

Com essa perspectiva no horizonte, surpreendeu-me sobremaneira o fato de me ter deparado com a seguinte afirmação de Casais Monteiro, em seu texto já bastante discutido neste trabalho: "Como disse de início, as duas literaturas [brasileira e portuguesa] achavam-se em momentos diferentes, eram de idades diferentes. E, como também já ficou dito, coube ao escritor modernista brasileiro realizar um acto de participação na vida do país: a consciencialização da existência deste como cultura e civilização específicas. Ora, neste plano, o modernista português achava-se em situação totalmente oposta, pois que lhe era, até, necessário *combater a hipertrofia da consciência nacional*, que precisamente se consubstanciava a seus olhos naquele nacionalismo 'à moda do Minho', ou do Alentejo, ou da Beira. E, sobretudo, tinha que se opor ao historicismo, à concepção de uma escola literária – não esqueçamos que em 1914 começa a publicar-se a *Nação Portuguesa*[148], e no ano seguinte é fundado o Integralismo Lusitano – inteiramente voltada para os valores e a 'lição' do passado, como únicos capazes de 'regenerar' o país."[149]

Com o intuito de analisar o que parece uma contradição a um olhar incauto, uma literatura que persegue o problema da nação no mesmo passo que se põe como tarefa abafar uma febre nacionalista bem da época, cabe revisitar o panorama literário e, neste caso, sobretudo político, posto que se trata de uma problemática que

---

[148] A revista *Nação Portuguesa* foi uma revista de "filosofia política", de Lisboa, que se publica entre 1914 e 1938, tendo sido dirigida por Alberto de Monsaraz e António Sardinha, entre outros de alinhamento político semelhante. É constituída "como órgão do Integralismo Lusitano. Em 1932, seguindo uma linha idêntica, aparecerá a revista *Integralismo Lusitano*." (Fernando Guimarães. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 3ª. edição, 2004, p.166). é importante, contudo, ressaltar que o Integralismo não é a única expressão cultural de fundo nacionalista que se manifesta neste início de século em Portugal. O *Saudosismo*, de Teixeira de Pascoais, em linhas diversas, pode-se ler na mesma chave. A isso chegarei.

[149] Adolfo casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p.44, grifos meus.

em muito excede o plano da literatura, buscando os veios de interpenetração desses dois âmbitos, que antecede imediatamente o período que aqui me interessa para compreender a diversidade da natureza desses dois fenômenos, por enquanto, prematuramente denominados "nacionalismos": o que é próprio do Modernismo de *Orpheu* e o que por meio dele se pretendia abafar.

Retrocedamos um quarto de século da publicação de *Orpheu* para compreender as questões em franca discussão pelos seus integrantes. De volta a 1890, Portugal vivencia um golpe estupendo no âmbito das relações exteriores. É o ápice de uma série de acontecimentos que vêm delineando a perda de poder de negociação dos portugueses com as potências coloniais do período. Com o estatuto de monarquia que, a despeito de ser formalmente constitucionalista, com a morte de D. Luís e a ascensão de seu filho Carlos ao trono, vinha se transformando cada dia mais no que João Medina chama de Ditadura Régia[150], os planos de ampliação dos territórios portugueses em África configuram-se como um projeto e uma ambição que a estatura portuguesa no concerto das nações européias não podia mais assegurar. E, no entanto, eles permaneciam alimentando o projeto do governo monárquico, assim como o imaginário geral da nação.

Tal como explicita Nuno Severino Teixeira, a política de ocupação e divisão do território africano seguia o que se convencionou chamar de "princípio dos direitos históricos": [o] pioneirismo português em África era traduzido simbolicamente ao nível do direito internacional pelo 'princípio dos direitos históricos'. Princípio de origem portuguesa e que, por vezes reconhecido internacionalmente, regulou algumas questões coloniais até 1875. Será aliás de acordo com o princípio dos direitos históricos que se procuram as soluções diplomáticas para os primeiros diferendos coloniais anglo-lusos[151], que serão simultaneamente as primeiras contestações da

---

[150] João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p.20.

[151] São eles a Questão de Ambriz, solucionada pelo envio de tropas portuguesas ao território angolano em 1853; a Questão da Baía de Bolama, solucionada por arbítrio internacional pelo presidente dos Estados Unidos, Ulysses Simpson Grant, em favor da Corôa portuguesa, em 1870; e a Questão da Baía de Lourenço Marques, em Moçambique, também resolvida por arbítrio internacional, desta vez pelo presidente da França, general Mac Mahon, em 1875. Nos dois casos o princípio dos direitos históricos foi evocado pelos mediadores. Os três episódios, segundo Marcelo Caetano, desenvolveram-se da mesma maneira: "o aparecimento nos locais disputados de navios de guerra britânicos que celebram tratados com os régulos, arvoram a bandeira inglesa em terra, ou praticam actos de hostilidade ou

soberania portuguesa em África."[152] Segundo o princípio acima referido, tomava-se por legítimo o direito de domínio de determinado território por parte da nação européia que primeiramente na história o havia ocupado: reconhecia-se, portanto, a prioridade da descoberta, para usar os termos de Luciano Cordeiro, dos "territórios inabitados, povoados por selvagens ou colonizados por esta nação"[153], e com ela, da posse e do reconhecimento entre os países colonizadores desta prioridade. É como se entre as potências coloniais européias ficasse acordado que se garantiria a soberania sobre um território africano ao país que "chegou primeiro". Esse princípio começa já a ser posto em questão na Conferência de Bruxelas, em 1876, quando se começa a falar no "princípio da ocupação efetiva", ou seja, na transposição da legitimidade do domínio de um território africano daquele país que o havia descoberto para aquele que, naquele momento, dispunha de meios assegurados de ocupação. Em 1884, na Conferência de Berlim, o novo princípio se vê plenamente consolidado no direito colonial internacional, mas se aplica apenas às regiões costeiras da África, a despeito das investidas britânicas que pretendiam estendê-lo a todo o continente africano. O que fica acordado em Berlim é que a legitimidade do domínio do interior do continente se faria por "esferas de influência", noção de difícil precisão que se transformaria no cerne da disputa entre Portugal e Inglaterra de parte do território centro-africano.

Naquele momento, era imperativo ocupar efetivamente os territórios costeiros em África e criar a "esfera de influência" no interior do continente que garantisse a Portugal a manutenção de parte de seu território que até então estava assegurada pelo princípio dos direitos históricos. Surge assim o projeto de ligação dos territórios de Angola e Moçambique, as costas do Atlântico e do Índico, portanto, numa única e contínua zona de domínio português, projeto formulado pela Sociedade de Geografia que vem a público em 1886. No mapa, a zona a ser ocupada é colorida em cor-de-rosa, e o projeto que se chamava África Meridional Portuguesa receberá a

---

domínio, seguindo-se as afirmações diplomáticas de reivindicação, com fundamento no abandono do território por parte da Coroa Portuguesa e na necessidade de ocupação para reprimir o trádfico de escravos." (Marcelo Caetano *apud* Nuno Severino Teixeira. *O Ultimatum Inglês: política externa e política interna no Portugal de 1890*. Lisboa, Alfa, 1990, p.43-44).

[152] Nuno Severino Teixeira. *O Ultimatum Inglês: política externa e política interna no Portugal de 1890*. Lisboa, Alfa, 1990, p.42-43.

[153] Luciano Cordeiro. *Obras completas I – Questões Coloniais*. Coimbra, 1934, p.370 *apud* Nuno Severino Teixeira, *O Ultimatum Inglês: política externa e política interna no Portugal de 1890*. Lisboa, Alfa, 1990, p.45.

alcunha de Mapa-Cor-de-Rosa. A partir de 1887 expedições incumbidas de pôr em prática o projeto começam a ser enviadas à África.

A delimitação da esfera de influência portuguesa fica acordada na Convenção de 1886, entre Portugal, França e Alemanha. A Grã-Bretanha, contudo, não participava do acordo. Isso porque o Mapa-Cor-de-Rosa constitui-se como um obstáculo ao projeto inglês desenvolvido por Sir Cecil Rhodes[154] denominado Plano Imperial Cabo-Cairo. Ocupando o Egito desde 1882, a Inglaterra planejava vir ampliando sua faixa de domínio a partir da África do Sul em direção ao norte, constituindo uma faixa de dominação britânica na África que atravessava todo o continente. O projeto da faixa portuguesa que ligasse Angola a Moçambique era, portanto, um entrave à realização do projeto britânico.

Assim, desde o início dos trabalhos de efetivação do Mapa-Cor-de-Rosa, um importante desentendimento diplomático começa a se avolumar, discutindo os critérios da ocupação efetiva. A Grã-Bretanha insistia em expandir para o interior do território africano o critério que na Conferência de Berlim se havia estabelecido apenas para as áreas costeiras, ao passo que Portugal buscava ampliar sua zona de influência para todo o território que separava as duas colônias. Segundo Nuno Severino Teixeira, após uma longa troca de notas diplomáticas entre as chancelarias de Londres e Lisboa, em 11 de janeiro de 1890, o governo britânico envia um *Ultimatum* aos portugueses, compelindo-os a abandonar as áreas em disputa e exigindo uma resposta do governo português ao embaixador britânico George Petre ainda naquela tarde, o qual seria retirado do país com toda a equipe diplomática no navio inglês, que já se encontrava em Vigo, na costa portuguesa, caso a resposta não fosse favorável[155].

---

[154] Cecil Rhodes era um dos grandes nomes do comércio de diamantes africanos. Foi um importante comerciante britânico envolvido na questão da exploração dos territórios adquiridos com a expansão colonial da Coroa Britânica. Estava à frente da British South Africa Company, a qual, em 25 de outubro de 1889, recebe da rainha Vitória personalidade jurídica e poderes majésticos. A Rodésia, atual Zimbabue, foi fundada por ele e dele herdara seu nome. O Zimbabue, juntamente com a Zâmbia, localiza-se precisamente a meio caminho entre Angola e Moçambique. Para mais detalhes sobre a atuação desta personagem na empreitada colonial britânica, veja, de Daniel Litvin, *Os Impérios do Lucro*, São Paulo, Campus-BB, 2003.

[155] A título ilustrativo, vale reproduzir o conteúdo do telegrama que comunica a decisão da Coroa Britânica: "O governo de Sua Majestade Britânica não pode dar como satisfatórias ou suficientes as seguranças dadas pelo Governo Português... O que o Governo de Sua Majestade deseja e em que mais insiste é no seguinte: que se enviem ao Governador de Moçambique instruções telegráficas imediatas

Sem condições de fazer frente à posição inglesa, aos portugueses não resta outra alternativa à de ceder às demandas inglesas e abrir mão da pretensão do Mapa-Cor-de-Rosa. Na perspectiva de Teixeira, e por isso ela é bastante pertinente para o sentido que do *Ultimatum* aqui se pretende plasmar, a despeito de ser esse confronto entre Portugal e Grã-Bretanha um acontecimento do âmbito da política externa, é no plano da política interna, dentro do cenário português, que a dimensão de catástrofe humilhante será estabelecida: "é ao nível interno que as conseqüências se fazem sentir e que se manifesta a dimensão trágica da derrota. O acontecimento diplomático é aproveitado e explorado ao nível da política interna, e é neste plano que a derrota ganha relevo e atinge foros de traumatismo na consciência nacional."[156] A questão do autor é compreender como é que um fenômeno de política externa se converte num fenômeno de política interna, e nela ganha toda a densidade e toda a estatura pelas quais será lembrado, talvez, como o acontecimento de maior humilhação da história de Portugal.

Imediatamente após a cedência portuguesa ao *Ultimatum*, a repercussão interna do ocorrido atravessa a sociedade portuguesa numa verticalidade assombrosa. Teixeira percorre a imprensa da época, que se incumbe de despertar a opinião pública para o ocorrido, para dar notícia das manifestações anti-britânicas que pulularam em todo o país, no imediato pós-*Ultimatum* e ao longo de todo o ano de 1890: "Foram múltiplas e diversas as organizações que contribuíram para o grande movimento patriótico, repartidos pelos mais diversos setores da vida portuguesa – as instituições económicas, as autoridades civis, militares e religiosas, a imprensa, a academia, colectividades recreativas, sociedades culturais, isso para não falar nas organizações cívicas criadas *ad hoc*."[157]

---

para que todas e quaisquer forças militares portuguesas no Chire e no País dos Macololos e Machonas se retirem. O Governo de Sua Majestade entende que sem isto todas as seguranças dadas pelo Governo Português são ilusórias. Mr. Petre ver-se-á obrigado à vista das suas instruções a deixar imediatamente Lisboa com todos os membros de sua legação se uma resposta satisfatória à precedente intimação não for por ele recebida esta tarde; e o navio de Sua Majestade *Encnentress* está em Vigo esperando as suas ordens. Legação Britânica, 11 de janeiro de 1890." (*apud* Nuno Severino Teixeira, *O Ultimatum Inglês: política externa e política interna no Portugal de 1890*. Lisboa, Alfa, 1990, p. 60-61).

[156] Nuno Severino Teixeira, *O Ultimatum Inglês: política externa e política interna no Portugal de 1890*. Lisboa, Alfa, 1990, p. 71.

[157] Nuno Severino Teixeira, *O Ultimatum Inglês: política externa e política interna no Portugal de 1890*, op. cit., p. 110.

O desdobramento mais importante do *Ultimatum* para a vida política portuguesa é certamente o da clivagem das forças políticas em diferentes vertentes, quase todas elas posicionando-se em forte desacordo com o rei. Dos três partidos principais da cena política daquele momento, os dois de vertente monárquica, progressistas e regeneradores, alternam-se no poder conforme as negociações com a Grã-Bretanha têm andamento e os resultados não satisfazem nem a pluralidade dos grupos políticos nem as diversas organizações em que se divide a sociedade civil, uma vez que a cedência às exigências britânicas não apresenta alternativa sustentável. De tal desgaste, os dividendos políticos são angariados pelos republicanos, que não apenas direcionam seu crivo ao que entendem ser diferenças circunstanciais entre regeneradores e progressistas, mas questionam, evidentemente, a estrutura de fundo da organização política portuguesa, a monarquia. O Partido Republicano, assim, sai bastante engrandecido da crise imposta pelo *Ultimatum*, e começa já a formular o plano de desmonte da monarquia portuguesa, que teria seu ato mais significativo 18 anos mais tarde, com o regicídio.

Importa ressaltar que, a despeito das diferentes vertentes da crítica interna voltada à Grã-Bretanha e ao que se considerou ser um desastre da política externa portuguesa do momento, algo de comum costura essa diversidade de posições: um profundo e vigoroso incentivo ao nacionalismo lusitano, o qual, evidentemente, também se apresentará dividido em grupos de posicionamento político diverso. O aprofundamento do sentimento nacionalista da época, segundo o autor, não é inaugurado com o *Ultimatum*. De maneira diversa, encontra nele já o terceiro episódio que vem alimentar um crescente do sentimento de desconfiança do regime monárquico, sentimento de vincado caráter nacionalista, que, por isso mesmo, vem favorecer uma disseminação da idéia de orgulho ferido entre os portugueses: em 1879, assinou-se entre Portugal e Grã-Bretanha o que ficou conhecido como Tratado de Lourenço Marques, ou seja, a cedência do Porto de Lourenço Marques, em Moçambique, ao governo britânico que estava em luta com a colônia holandesa calvinista, ou seja, com o Estado de Orange, pelo domínio da região de Pretória, na África do Sul. Num acordo claramente desfavorável aos portugueses, a estes restou apenas a onerosa tarefa político-administrativa de policiamento do porto. Um segundo momento de aprofundamento do sentimento nacionalista português se apresentou em 1880 por ocasião das comemorações do Tricentenário de Camões. É um momento de grande aproveitamento da propaganda republicana, que toma Camões como símbolo de

uma necessária renovação e recuperação da "grandeza histórica de Portugal, agora aviltada pela decadência a que o regime monárquico havia arrastado o país."[158] A monarquia aparece, assim, como responsável pelo desmantelamento da grande herança histórica da pátria lusíada, imagem que é plasmada com a vigorosa contribuição de literatos da época, figuras fortemente vinculadas ao projeto republicano. Teófilo Braga, em 1891, um ano após o *Ultimatum*, publica *Camões e o Sentimento Nacional*[159], em 1910 se torna Chefe do Governo Provisório e, em 1915, o segundo Presidente eleito da República; Guerra Junqueiro, em seu *Finis Patriae*[160] e, seis anos depois, em *Pátria*; e

---

[158] Nuno Severino Teixeira, *O Ultimatum Inglês: política externa e política interna no Portugal de 1890*. Lisboa, Alfa, 1990, p. 79.

[159] Teófilo Braga. *Camões e o sentimento nacional*. Porto, Lugan & Genecliox, 1891.

[160] Em 1890 Junqueiro publica *Finis Patriae*, onde apresenta o poema "À Inglaterra", escrito em fevereiro do mesmo ano: "Ó cínica Inglaterra, ó bêbada impudente, / Que tens levado, tu, ao negro e à escravidão? / Chitas e hipocrisia, evangelho e aguardente, / Repartindo por todo o escuro continente / A mortalha de Cristo em tangas d'algodão. // Vendes o amor ao metro e a caridade às jardas, / E trocas o teu Deus a borracha e marfim, / Reduzindo-lhe o lenho a cronhas d'espingardas, / Convertendo-lhe o corpo em pólvora e bombardas, / Transformando-lhe o sangue em água-raz e em gim! // Teus apóstolos vão, prostituta devassa, / Com o fim de levar os negros para o céu, / Desde o Zaire ao Zambeze e desde o cabo ao Nyassa, / Baptizando a impiedade em Jordões de cachaça, / Mostrando-lhe o teu Deus na tua hóstia – o guinéu! // A honra para ti é inútil bugiganga. / O teu pudor é como um Matabel sem tanga, / Monstrusos ladrão, bárbaro traficante, / Compras a alma ao negro a genebra e missanga, / Vendendo-lhe a tua bíblia a queixas de elefante. // A tua bíblia! O teu Cristo!... A tua bíblia é uma agenda / Em que a virtude heróica a cifras se reduz. / E o teu Cristo londrino é um deus de compra e venda, / Deus que ressucitou para abrir uma tenda / De cortiça, carvão, alcool e panos crus! // Pela estrada da História, ó milhafre daninho, / Vai um povo seguindo o seu norte polar, / E tu é ladrão que lhe sais ao caminho, / Com a manha do lôbo e a coragem do vinho / A roubar-lhe os aneis para o deixar passar!. // Quando espreitas o fraco apontas a clavina, / Quando avistas o forte envergas a libré... / A tua mão ora pede esmola ora assassina... / Teu orgulho, covarde, é, meu Bayard d'esquina, / Como um tigre de rastro e um capacho de pé! // Quando já se desenha em arco d'aliança / À porta triunfal do século que vem, / Por onde dez nações marchando atrás da França, / Palmas na mão, cantando um cântico de esp'rança / Hão-de entrar numa nova, ideal Jerusalém; // (...) Qual se fora de noite e em matagal bem denso, / Estrangula-se a um povo heróico o seu porvir, / Rouba-se uma nação como se rouba um lenço / E vê a luz do sol êste atentado imenso, / E fica o monstro impune! e o bandoleiro a rir! // E não estala um ai de dor em cada peito! / E não submerge o monstro a cólera do mar! / E a terra continua em seu giro perfeito!... / Ó quimera, ó tristeza, ó Justiça, ó Direito!... / Providência! onde estás?... que te quero insultar!!... // Hão-de um dia as nações, como hienas dementes, / Teu império rasgar em feroz convulsão... / E no torvo halali, dando saltos ardentes, Com a baba da raiva esfervendo entre os dentes, A bramir, levará cada qual seu quinhão! // E tu ficarás só na tua ilha normanda / Com teus barões feudais e teus mendigos nus: /

Gomes Leal, que no mesmo 1890 publica *Fim de um Mundo*[161], livro cuja inclinação republicana aparece já na dedicatória e na carta introdutória, ambas remetidas a Campos Sales[162]. Dentre outros, são figuras fundamente comprometidas com o projeto de construção de um nacionalismo anti-monárquico, o que é o mesmo que dizer republicano, em Portugal.

Na interpretação de Teixeira, como terceiro momento de uma combinação de eventos históricos, em grande medida costurados no âmbito da política externa portuguesa, o *Ultimatum* emergerá num momento de grande efusividade nacional, de cunho nacionalista, combinada com uma profunda descrença na capacidade do regime, de credibilidade bastante erodida, de continuar gerindo os assuntos internos e externos.

Some-se a isso a acentuada crise econômica vivenciada por Portugal, em larga medida sofrida como ressonância da proclamação da República no Brasil. É bastante surpreendente para o leitor brasileiro percorrer a análise que Eduardo Cândido

---

Devorará teu peito um cancro aceso, a Irlanda, / E a tua carne hás-de vê-la, ó meretriz nefanda, / Lôdo amassado em sangue, oiro amassado em pus! (...)" (Guerra Junqueiro, *Finis Patriae*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1945, pp.45-50.

[161] Texto constituído de uma mescla estilística, parte poema, parte teatro, e dotado de um tom satírico, o poema "Troça à Inglaterra" é o que mais diretamente se liga à questão do *Ultimatum*: Do poema, transcrevo uma estrofe: "Tudo isto que aqui digo vem a pêllo / do birbante saxão – que um raio parta! / Vem d'um sonho que tive, um pesadêlo, / que vou contar, em rimas, n'esta carta. / Vi em sonho a Justiça / escaqueirar esse paiz corrupto, / Sodoma de carvão, sujo e perverso, / Babylonia de rolhas de cortiça, pátria de John Bull maráo e astuto, / na borracheira immerso." (Gomes Leal, *Fim de um mundo: sátiras modernas*, Porto, Livraria Lello & Irmão, 1899, p. 235).

[162] O livro é iniciado com a dedicatória "Ao Dr. Campos Salles, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil", à qual se segue uma carta a Campos Sales, datada de 25 de janeiro de 1890, dias após o *Ultimatum*, em que Gomes Leal faz uma avaliação pessimista da época e um elogio tácito a iniciativa brasileira da República. Da carta, transcrevo um trecho: "Senhor, é com esta epistola que vos endereço, que eu quiz iniciar a serie que tenho dirigido a varios chefes europeos: e é a vós que eu offérto esta obra, como penhor do alto apreço que me mereceis. Eu respeito os homens que, a lanços de talento, de sabedoria, de caracter, constróem o seu destino, como os povos jovens que sabem fazer a sua história. (...) Vós sois um homem que, com o vosso talento, e o vosso merito proprio, construístes o vosso destino: e sois chefe de um povo jovem, que, com as suas robustas mãos, está edificando a sua história." (Gomes Leal, "Carta ao Dr. Campos Salles, in: ____. *Fim de um mundo: sátiras modernas*, Porto, Livraria Lello & Irmão, 1899, pp xvi-xvii).

Cordeiro Gonçalves[163] faz dessa problemática, articulando essa questão com o rompimento das relações diplomáticas entre o Brasil e Portugal em maio de 1894[164]. De fato, o encaminhamento dado pelo autor busca desarticular a perspectiva de que o rompimento tenha se dado por conta da não aceitação entre os portugueses de um governo republicano no Brasil, mas, de maneira inteiramente diversa, articula as razões desse desentendimento em parte pela incapacidade de Portugal de manter o controle da sua política externa, já dependente da intermediação da Inglaterra no cenário internacional, tão pouco tempo após o choque do *Ultimatum*, e, em parte, pela indisposição dos brasileiros a manter as relações diplomáticas com Portugal. Combinando uma análise do impacto econômico com uma vasta pesquisa em

[163] Cf. Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*. Porto, Reitoria da Universidade do Porto, 1995.

[164] O estopim da crise nas relações entre Portugal e Brasil em 1894 se deu como desdobramento da Revolta da Armada liderada por Custódio José de Melo contra o governo de Floriano Peixoto em 6 de setembro de 1893. Uma vez contida a revolta, os insurretos pedem asilo a governos estrangeiros que mantêm embarcações fundeadas na Baía de Guanabara, o que é concedido pelo governo português e pelo governo inglês após as negociações com o governo brasileiro. A aceitação do governo brasileiro, contudo, deu-se com base na garantia de que os revoltosos deveriam desembarcar em território português ou em território inglês. Eles, contudo, por determinação do capitão de fragata, Augusto de Castilho, que comandava as embarcações portuguesas Mindello e Affonso de Albuquerque, em que eram transportados os revoltosos, foram conduzidos à Argentina. Em virtude da proximidade da região que era um dos focos da revolta, o Rio Grande do Sul, facilitou-se com isso o socorro dos insurretos feito por um grupo de cinco navios de revoltosos sob comando de Custódio José de Melo. Os asilados, dentre eles Saldanha da Gama, um dos líderes da Revolta, conseguiram fugir em grande quantidade, razão que determinou o rompimento das relações diplomáticas entre Portugal e Brasil por iniciativa do governo brasileiro em 13 de maio de 1894, data da nota encaminhada ao Conde de Paraty, Ministro Plenipotenciário português no Brasil, chefe, portanto, da respectiva Legação diplomática portuguesa. As relações diplomáticas entre os dois países apenas foram retomadas em 16 de março de 1895, já sob governo de Prudente de Morais, após discussões intermediadas pela diplomacia inglesa. O incidente custou a retratação por parte dos portugueses, a qual não foi aceita pelo governo brasileiro, o julgamento de Augusto de Castilho no Conselho de Guerra da Marinha, embora ali tenha sido absolvido, assim como a demissão de Hintze Ribeiro do cargo de Ministro dos Negócios Estrangeiros portugueses. Para maiores detalhes, veja o capítulo IV, "O poder e as Instituições face à República Brasileira", sobretudo o subcapítulo "A diplomacia portuguesa face à Revolta da Armada Brasileira. A ação do capitão de fragata Augusto de Castilho e o corte das relações diplomáticas", *in*: Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., pp. 135-180.

diferentes fontes documentais do período para plasmar a dimensão simbólica que a República brasileira teve em Portugal, perspectiva decantada de uma vasta pesquisa nos periódicos da época[165] assim como em estratégicos meios culturais portugueses[166], e, também, nos Diários das Sessões da Câmara dos Pares e da Câmara dos Deputados, passando pelos registros da correspondência entre as chancelarias dos dois países e das trocas telegráficas entre cada uma delas e seus governos, surpreende o leitor, ao menos o brasileiro, que as ressonâncias disso que o autor chama de "revolução republicana", no mais das vezes não tenha tido reações significativamente adversas por parte da

---

[165] Gonçalves justifica a escolha da imprensa portuense para dar conta do tratamento português como um todo atestando que se tratava da imprensa de maior qualidade naquele momento, sendo mesmo já semi-profissionalizada. Além disso, interessa ao autor buscar cristalizar a posição do Porto, local de concentração das forças republicanas em Portugal, diante da revolução brasileira: "Nessa escolha ponderamos ainda o facto de haver, nesse grupo de panfletários e jornalistas, grandes vultos da nossa cultura oitocentista, muitos deles com grandes preocupações sobre as nossas relações com o Brasil, onde se destacam grandes escritores, naturais da própria cidade ou aí radicados, como Bento Carqueja, Basílio Teles, José Caldas, Oliveira Martins, Queirós Veloso, Rocha Peixoto, Rodrigues de Freitas e Sampaio Bruno, entre outros." (Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 50).

[166] Tais como a Revista de Portugal, que, como explicita o autor, "foi fundada e dirigida por Eça de Queirós de 1889 a 1892 (...) e chegou a ser, como escreve Miranda de Andrade, 'a expressão mais elevada da intelectualidade portuguesa. O seu alto nível cultural – e não de faz uma afirmação meramente retórica – deu-lhe fóros de categorizada revista europeia'." (Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 115). Nela encontram-se, no que se refere à questão da República brasileira, posicionamentos de grandes reservas, sobretudo da parte de Eça de Queirós, e, mais substancialmente, de Eduardo Prado, colaborador paulista de fortes convicções monarquistas. Como lembra Gonçalves, alguns dos republicanistas portugueses, como Teófilo Braga, ameaçaram suspender suas colaborações com o periódico em face da massiva e desmedida presença de Eduardo Prado condenando a instauração da república no Brasil. Ao mesmo tempo, o autor busca dar conta das repercussões da implantação da república brasileira no diário católico A Palavra, periódico que tendo "vindo pela primeira vez a lume em 1 de agosto de 1872, (...) foi o periódico do Porto 'que obteve maior implantação no Norte de Portugal, exercendo desse modo uma influência profunda no mundo rural.' (...) Considerando-se, teoricamente, um jornal 'exclusivamente religioso', não deixa de expender as suas opiniões sobre os mais variados assuntos de índole política. (...) Com a consulta aturada desse periódico, abarcando o período de 15 de novembro de 1889 a 31 de dezembro de 1895, verificamos a existência de um alargado conjunto de textos , editoriais e/ou artigos de fundo dedicados à situação política, económica e social do Brasil após a implantação da República." (Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 129).

imprensa monárquica, tanto a progressista[167] quanto a regeneradora[168] - "tanto dá que seja império como república"[169] –, e chega mesmo a produzir reações de grande simpatia, nesse caso como era de se esperar, por parte da imprensa republicana[170]. De

---

[167] Para o exame do posicionamento da imprensa portuense de alinhamento progressista, Gonçalves privilegia os periódicos Primeiro de Janeiro e A Província. O autor pondera: "Sem ignorarmos tratar-se de um jornal de índole monárquica, vejam-se as suas palavras no editorial de 18 de novembro de 1894: 'Nós, que [no] terreno das hipóteses admitimos a victória da revolução brazileira, preferimos de certo, se tanto fosse possível, a continuação da situação anterior sob o regime tradicional da monarquia; mas observamos de ha muito que a causa monarquica periclita no império de Santa Cruz, e, a ter de dar-se qualquer substituição na forma de governo d'aquelle paiz, melhor nos parece que seja agora que os acontecimentos se precipitaram e as posições se definiram." (Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 65).

[168] No momento do estopim da revolução no Brasil, os regeneradores são oposição ao governo em Portugal. Privilegiando o Jornal de Notícias dentre os periódicos portuenses alinhados com os regeneradores, Gonçalves salienta que a vertente mais importante da análise regeneradora não se faz propriamente à implantação da república no Brasil, mas utiliza-a como instrumento de crítica aos progressistas então no governo: "Se alguma razão existe para o confronto entre nós e o Brasil não pode elle provir da diffusão das ideias republicanas, que se nos não afiguram nem inquietam – e o governo bem o sabe. O mal está no governo e somente ahi." (*in* Jornal de Notícias, Porto, 2 (342), 12 de dezembro de 1889, p.1 *apud* Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 75); ou ainda colhe do periódico a perspectiva segundo a qual se "a opinião ali pode e deseja a republica, seria loucura pretender contrarial-a, ou tentar sequer manter um regimen, que todos estão de acordo, só se conserva em attenção ao prestígio e consideração do imperador D. Pedro II." (*In*: Jornal de Notíciais, Porto, 2 (320), 20 de novembro de 1889, p. 2 *apud* Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 76).

[169] Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 181.

[170] Selecionando da imprensa portuense de alinhamento republicano os periódicos A Actualidade, que aliás teve Teófilo Braga como seu primeiro diretor, e A Voz Publica, Gonçalves salienta que, "Travando luta cerrada contra a imprensa monárquica, os editoriais da imprensa republicana aproveitam para urdir, a propósito da revolução brasileira, fortes ataques aos governos monárquicos que com 'projectos de regeneração – sublinha A Voz Publica –, de fomento, de política imperialista como se a um paiz, como o nosso, sem pão, sem honra e sem liberdade, seja permitido outra atitude a não será de attentar na sua própria baixeza' (*In* A Voz Publica, Porto, 5 (1206), 18 de maio de 1894, p. 1 *apud* Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 83). (...) Como seria de esperar, as primeiras reacções foram de júbilo em face do 'notável acontecimento americano que deslumbrou o universo no dia 15 de novembro de 1889' (*In* A Voz Publica, Porto, 5 (1206), 18 de março de 1894, p. 1 *apud* Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves.

fato, a emergência da república brasileira é traduzida pelos republicanos portugueses como forte estímulo à revolução interna que para eles urgia levar a efeito, de tal maneira que se viraram veementemente contra a abordagem da imprensa monarquista, que para eles denegria o movimento brasileiro acusando-o de demasiado respaldo militarista[171], no mesmo passo que reputavam o apoio brasileiro mais profícuo e efetivo do que aquele que freqüentemente se buscava entre os parceiros europeus[172].

Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895), op. cit., p. 83), comenta A Voz Publica. Quanto a A Actualidade, acusa com ironia o judicioso critério com que, segundo este título, as folhas monárquicas capitulam a revolução brasileira, incluindo-a 'no grupo das revoltas militares de caracter cazerneiro, incapaz, por isso mesmo, de servir as altas aspirações democráticas que mais intensamente eram invocadas no conflito'. (*In* A Actualidade, Porto, 16 (296), 12 de dezembro de 1889, p. 1 *apud* Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 83) Em geral as folhas republicanas sublinham o carácter incruente e patriótico da revolução brasileira, tendo exercido, segundo estas, grande influência 'nas ideias políticas do nosso paiz'." (Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 83).

[171] Mesmo pronunciando-se com poucas reservas quanto ao republicanismo que se instaurava no Brasil, tal como percebe Gonçalves, o posicionamento da imprensa monarquista é ainda bastante combatido pela imprensa republicana, que exacerba as opiniões daquela para mais claramente delinear seu oponente. Ao mesmo tempo, aquela é tomada como leviana por esta última, uma vez que a própria monarquia portuguesa sobrevivia sob a guarda de um forte respaldo militar, e o fazia com o apoio dos partidos monarquistas. A esse título Gonçalves afirma, tratando já do rompimento diplomático entre Brasil e Portugal que se desdobrou do incidente da fuga dos inssuretos que participaram da Revolta da Armada: "Perante a iniciativa do governo brasileiro em suspender as relações diplomáticas com Portugal, a imprensa republicana portuense comenta: 'é uma justa retribuição dos desaforos, insultos, calumnias e mais porcarias que essa mesma imprensa – a monárquica – diariamente pretendia lançar sobre os creditos da grande Republica brazileira.' Para o articulista de A Voz Publica, 'agora, esse Brazil republicano, tão insultado, tão vilipendiado pelos monarchicos portugueses, é uma jóia inestimável, rica, e deslumbrante, que elles adoraram sempre, esses monarchicos sem consciência nem probidade alguma'." (Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 94).

[172] Gonçalves colhe do texto de Cunha e Costa a perspectiva segundo a qual "a normalidade da vida portugueza não pode hoje prescindir da cooperação e auxílio da República dos Estados Unidos do Brasil. (...) Nem a Inglaterra, nem a França, nem a Hespanha, nem a Allemanha, para as quaes a phantasia, a inépcia ou interesse dinástico se tem voltado, nas occasiões afflitivas, como protectora ou cointeressada, representam um elemento sólido e efficaz de auxílio e cooperação." (Cunha e Costa. *A lucta Civil, apud* Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 94-95). E o autor continua: "Arvorados em parte nobre, honrada e sã da nação, os republicanos solidarizam-se inteiramente com os seus correligionários

O que surpreende, de fato, na abordagem que Gonçalves faz do problema é o aspecto ameno que teve a recepção portuguesa da notícia da república instaurada no Brasil, o qual obteve grande cobertura em toda a imprensa. Surpreende que o advento, que foi largamente debatido nas sessões das Câmaras dos Deputados e dos Pares, a despeito da heterogeneidade de seus alinhamentos políticos, não tenha ali sido tratado como um acontecimento problemático em si mesmo, nem sequer aos olhos dos monarquistas, o que era de se esperar por duas razões diversas, ambas ligadas à herança lusa da cultura política brasileira: a primeira delas vem do parentesco do modelo imperial brasileiro com o regime monárquico português, tendo um derivado de maneira direta do outro. A segunda, mais evidente, é o fato de a família imperial brasileira, deposta e banida, ser descendente direta da família real portuguesa.

A cobertura e o debate do advento da República brasileira somente se arrefecem nos periódicos portugueses a partir do *Ultimatum*, que, evidentemente, concerne mais direta e incisivamente à política externa portuguesa, conquanto se permita apreender numa tomada combinada com a implantação da República no Brasil, sobretudo na perspectiva republicana. Segundo Gonçalves, é o problema econômico desencadeado pela implantação da república brasileira que, com efeito, colocou na agenda do dia a necessidade da discussão do problema.

Muito brevemente, o problema econômico é desencadeado pelo desarranjo da economia brasileira em face das fundas transformações políticas do momento: "Apesar da forma incruenta com que a revolução brasileira se realizou, o período após o 15 de novembro de 1889 está pejado de golpes militares e revoltas regionais que absorviam as atenções da vida pública do Brasil. Neste ambiente de profunda instabilidade política, importa realçar a baixa do câmbio da moeda brasileira sobre a praça de Londres 'originada pelo descalabro financeiro da República e pela queda dos preços do café'[173]."[174] O impacto da crise financeira brasileira em Portugal

---

brasileiros, tantando transmitir uma imagem de cooperação desinteressada: 'os únicos que vêem com enthusiasmo de irmãos' todos os acontecimentos do Brasil." (Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 95).

[173] Rui Ramos. "A Crise". In: António Reis (dir.) *Portugal Contemporâneo*, vol. II, Lisboa, Publicações Alfa, 1990, p.166 *apud* Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 5.

[174] Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 5.

se deve ao fato de que "as relações económicas entre Portugal e Brasil fazem deste último um regular devedor do nosso país. Simultaneamente, Portugal torna-se credor importante da sua antiga colónia junto da Inglaterra. Sendo o mercado britânico o principal mercado para os produtos brasileiros mais exportados – o café e a borracha – e, ao mesmo tempo, o nosso principal parceiro comercial de então, bem como o principal credor do Estado português, a praça de Londres converte-se num 'intermediário forçado' da transferência de capitais que anualmente entravam em Portugal provenientes do Brasil. Londres é, pois, 'o nosso banqueiro e, ao mesmo tempo, o banqueiro do Brasil'[175], depreendendo-se daqui a inequívoca importância do câmbio brasileiro em Portugal."[176]

Assim, a desvalorização da moeda brasileira na bolsa de Londres e a brusca queda na remessa monetária dos portugueses residentes no Brasil para Portugal devido ao desarranjo econômico vivenciado no Brasil no momento posterior à implantação da república são fenômenos que arrastam consigo a economia portuguesa, dado o caráter estreito que caracterizava a relação entre as economias dos dois países, ou, para utilizar o ácido diagnóstico de Oliveira Martins, devido ao fato de se encontrarem os portugueses "à mercê do futuro político da nossa antiga colônia, que é quem hoje nos dá de comer."[177]

D. Carlos, assim, quase que simultaneamente a ocupar o trono, o que se dá em 19 de outubro de 1889, se vê às voltas com a necessidade de administrar crises de vária natureza: de política interna, de política externa face às novas divisões do mundo a ser colonizado e face às alterações vividas por sua maior ex-colônia, com a qual desenvolveu fundos e importantes vínculos financeiros, de maneira a se tornar suscetível ao impacto da crise financeira que nela se desdobrou, o que o remete a mais um âmbito de problemas, o da recessão econômica. Citando *Política e História*, de Rodrigues Cavalheiro, Gonçalves ressalta que "como lembrou um dia o rei D. Carlos a

---

[175] António Oliveira Salazar. *O ágio do ouro. Sua natureza e suas causas (1891-1915).* Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1916, p.95 *apud* Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p 6.

[176] Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p 6.

[177] Oliveira Martins in A Província, Porto, 7(23) 29 de janeiro de 1891, p. 1 *apud* Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p 71.

Hintze Ribeiro e a João Franco, 'existiam no concerto internacional duas nações com as quais o nosso país nunca podia estar mal': a Inglaterra e o Brasil. E foi justamente com elas que nos malquistamos nos finais deste agitado século XIX."[178]

A reação adversa dos diferentes setores da sociedade portuguesa, seja dos monarquistas insatisfeitos, seja da população em geral, mas, sobretudo, dos republicanistas, plasmou-se em termos de um sentimento de nacionalismo exacerbado que reagia à inabilidade da monarquia em administrar uma onda de renovação dos problemas internacionais (uma nova política internacional que regulasse o empreendimento colonial respaldados num novo direito colonial internacional, a mudança de orientação política nas ex-colônias com as quais estabelecera vínculos econômicos de perigosa dependência, etc.), o que custara a Portugal o diagnóstico de incapacitado para administrar e fazer valer a herança do papel histórico português como introdutor de uma nova geografia mundial que fizera emergir o desenho do mundo moderno. Contra a administração de D. Carlos é a bandeira do nacionalismo que se hasteava, é verdade que em colorações diversas, dependendo do grupo que empunhava o mastro, mas, entre todos eles se pôde estabelecer o denominador comum da defesa do sentimento nacional.

Este exacerbado nacionalismo, como mencionado, é articulado num leque bastante heterogêneo de posicionamentos políticos dos quais a intelectualidade portuguesa não de furtará. Dentre eles, certamente, é o projeto republicano que mais agudamente capitaliza os efeitos da grave crise que atravessa Portugal, fazendo identificar a queda da força política portuguesa ao regime monárquico, como aponta Nuno Severino Teixeira – "em Portugal o movimento patriótico avoluma-se, ganha dimensão nacional e atinge o auge a 11 de fevereiro [de 1890], um mês após a trágica data [o dia do *Ultimatum*], na célebre jornada que ficou conhecida como 'Campanha dos Apitos' [protesto com apitos da guarda municipal nas ruas de Lisboa, contra a humilhação do *Ultimatum*]. Excluído da governação e marginalizado do Parlamento, o Partido Republicano explora o desgaste político dos partidos monárquicos e joga na sociedade civil. Incita e acompanha o movimento patriótico capitalizando em seu favor a imagem de defensor do 'interesse nacional'[179].

---

[178] Eduardo Cândido Cordeiro Gonçalves. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*, op. cit., p. 177.

[179] Nuno Severino Teixeira. *O Ultimatum Inglês: política externa e política interna no Portugal de 1890*. op. cit., p.91.

Ainda mais problemática do que a capitalização dos efeitos da crise em benefício próprio, porque contribuirá sobremaneira para que sejam depostos do poder em 1926, é a postura adotada pelos republicanos para angariar um apoio popular que rapidamente dispensará uma vez implantada a república.

Em seu ensaio histórico dedicado à implantação da Primeira República Portuguesa, João Medina afirma que "o republicanismo português só se torna compreensível numa perspectiva histórica se o entendermos, antes de mais, como o produto da crise do próprio regime liberal implantado entre nós a partir de 1834, após os tentames falhados do *Vintismo* (1820-1823)[180], isto é, após o período da primeira, ilusória e logo frustada aclimatação entre nós dos ideários franceses de 89. Esse regime entra em crise após cerca de duas décadas e meia de fórmula aparentemente coerente, estável e feliz, a chamada 'Regeneração', ou seja, a maneira encontrada para apaziguar as diversas famílias do liberalismo, de molde a caberem todas no orçamento do Estado, isto é, de maneira que fosse possível viabilizar uma via portuguesa para idênticos figurinos que, pela Europa, iam casando sistema representativo ao libero-capitalismo."[181]

O republicanismo, fortemente caucionado, como já referido, num nacionalismo que se fortalece com uma crise de origem vária, em Portugal havia nascido da colaboração de um grupo diminuto de simpatizantes, que em 1876, e com grande participação de nomes da Geração de Setenta, (Teófilo Braga, Oliveira Martins, Eça de Queirós[182]) funda o PRP (Partido Republicano Português), com a fragilidade

---

[180] *Vintismo* é o nome que se deu ao movimento pioneiro de implantação do liberalismo no cenário português, que eclodiu em 1820 e durou até 1823 Foi um momento de radicalização do perfil liberal instaurado em Portugal, com o predomínio político das Cortes Constitucionalistas que buscavam contornar a grave crise engendrada pelas invasões francesas, pelo subseqüente protetorado inglês, pelo afastamento da família real da metrópole, transferida ao Brasil. Para maiores detalhes, veja João Maria Soares de Castelo Branco e Isabel Nobre Vargues. *Vintismo e radicalismo liberal.* Coimbra, Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, 1981.

[181] João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p.13.

[182] Medina faz ver que há uma bifurcação no interior da Geração de Setenta, que futuramente se chamaria de Vencidos da Vida: "resulta porém como evidente serem incompatíveis princípios republicanos e socialistas no momento em que, bifurcando, os mentores da Geração de Setenta seguiam caminhos diversos: por uma banda, os que queriam reformar o nosso liberalismo, voltando à sua inspiração vintista originária, por outra os que, desdenhando da fórmula burguesa das repúblicas – e Antero escreveu no *Pensamento Social*, um texto duma clareza meridiana sobre estas repúblicas que não

que se espera de um partido republicano que se busca estruturar em meio à governança de um "rei discreto, [é de D. Luís que se fala] moderado e moderador, incapaz de intervir nos negócios políticos – o que acabaria, porém, com o advento de seu filho Carlos. Por ora, neste reinado realmente feliz, duma felicidade obviamente falsa, ilusória. (...) monarca tão patusco burocrata, fiel como um cão à Carta com os seus actos adicionais."[183]

Se em Antero de Quental, considerado por Georges Le Gentil "o verdadeiro pensador de sua geração"[184], encontra-se a vivacidade de uma poesia de preocupações sociais, as quais parecem encontrar a reverberação de seu alinhamento socialista, sem prejuízo do alto valor poético de sua escrita, apresentando-se como uma forte referência no meio literário português que assumiria uma clara atitude de crítica social e de participação nas questões políticas do país, o seu suicídio em 1891[185], um

---

passariam nunca de 'continuações da monarquia sobre outro nome, a monarquia menos o monarca', 'com as mesmas tradições administrativas e financeiras; as mesmas influências militares e bancárias', fazendo a mesma 'causa comum com a agiotagem capitalista contra o povo trabalhador', pois nesse caso, rematava o Poeta, 'diremos que nos é cordialmente antipática essa pretendida República de antropófagos convertidos' – queriam ultrapassar o redil liberal." (João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, op. cit., p.17). A separação entre os ideais de uma república social e uma república liberal se constituiria como um fosso cada vez mais intransponível, e a segunda viria a efetivar sua posição como a legítima posição do PRP.

[183] João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, op. cit., p.14. Citando Oliveira Martins, Medina busca apreender a perspectiva da intelectualidade que viria a participar da máquina do Estado quando à ascensão de D. Carlos ao poder: "O fechar do ataúde de D. Luís marcou o momento em que as Fúrias da desgraça, as Euménides que pairavam sobre o solo pátrio, se soltassem, enquanto a 'roda da fortuna falaz ia acumulando, em voltas sucessivas, as causas da ruína próxima'." (João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, op. cit., p.15).

[184] Georges Le Gentil *apud* Robert Bréchon. *Estranho Estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Record, 1998, p.126.

[185] É freqüente encontrar na bibliografia sobre a Geração de Setenta, a referência ao suicídio de Antero como ápice representativo da inadequação das idéias daquele grupo, rebatizado "Vencidos da Vida", ao contexto português que vivenciaram. Bréchon, ao apresentar o reconhecimento de Pessoa pela envergadura da obra de Antero, oferece um breve parâmetro de sua personalidade: "O jovem quase alegremente revoltado que, segundo se conta, à maneira de D. Juan Tenorio, tinha, durante uma tempestade, de relógio na mão, desafiado Deus a fulminá-lo num prazo de cinco minutos, tornou-se um quadragenário doente, deprimido, mas sereno. (...) Retirado para sua ilha natal [os Açores], matou-se

ano e meio após o *Ultimatum*, e suas críticas ao movimento republicano, que lhe parecia não acentuar a crítica ao grau necessário, essa combinação de elementos impossibilita que sua figura seja inteiramente alinhada no rol dos nacionalistas fortemente marcados pela postura republicana. Sobre ele Moisés pondera: "Privilegiado, 'escolhido' para a realização de grandes obras, enquanto homem e enquanto escritor, Antero viveu toda uma vida torturada no afã inútil de conciliar opostas idéias, não raro nascidas em clima febril, e a ação que lhes desse razão de existência. Apesar dos gigantescos esforços, o resultado foi nulo, porquanto era essencialmente vocacionado para a contemplação ou para a especulação metafísica, e não para o combate ativo. Assim, ao mesmo tempo que revelava alto pendor para o jogo sedentário das idéias, era inepto na tentativa de as pôr em prática. Alem disso, alimentava idéias demasiado utópicas e visionárias e muito acima das possibilidades duma só vida."[186]

Dentre os nomes da Geração de Setenta, o de Guerra Junqueiro parece ser um dos mais emblemáticos para o entendimento da questão. Em 1890, ano do *Ultimatum*, vem à luz *Finis Patriae*, o mais voraz cantor dos fins da monarquia que se ouviu em Portugal, poeta que atua também na vida política, tendo sido nomeado, em 1879, secretário de governo de Viana do Castelo, cargo a que renuncia, em 1880, quando é eleito deputado, pelo Partido Progressista, também por Viana do Castelo. Já com a implantação da república, é embaixador na Suiça[187]. Não apenas com o título, mas também com uma Introdução feita de citações colhidas em *História de Portugal*, de Oliveira Martins, que introduzem o problema da crise nacional, é já anunciado o teor desse conjunto de poemas que apresentarão, num tom que combina lástima e indignação, uma nação arruinada e a nomeação dos que o poeta acredita serem os responsáveis. O poema "Falam Condenados" é talvez aquele que mais claramente ataca a monarquia, tratando diretamente o rei como bandido:

> "Faminto, nu, sem mãe nem leite,
> Roubei um pão.
> Quem vai além de farda e de gran-cruz ao peito?

---

com um tiro de revólver num dia em que o calor era insuportável." (Robert Bréchon. *Estranho Estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*, op. cit., p.127).

[186] Massaud Moisés. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo, Cultrix, 18ª. edição, 1982, p. 223.

[187] Cf. Manuela de Azevedo. *Guerra Junqueiro: a obra e o homem*. Lisboa, Arcádia, 1981.

– Um ladrão!

Todos os crimes da Desgraça
Em mim reúno.
Quem vai além tirado a parelhas de raça?
– Um gatuno!

Pela miséria crapulosa,
Eu fui traído.
Que esplêndido palácio em festa! Quem o goza?
– Um bandido!

Viola, seduz, furta, assassina,
Milhão! És rei!
Que prostituta está cantando àquela esquina?
– A Lei!”[188]

Tomado como a mais veemente voz anti-monárquica do imediato pós-*Ultimatum*, Junqueiro faz surgir um conjunto de obras que se unem pelo vezo político que as caracteriza. Em 1896 vem à luz *Pátria*, provavelmente a obra de maior importância nesse conjunto de textos políticos de Junqueiro.

Como explicita José Régio, “é neste poema [Pátria] que Junqueiro primeiro esboça certo *nacionalismo saudosista*, depois mais ou menos pregado por alguns poetas da *Renascença Portuguesa*; e muito especialmente por Teixeira de Pascoaes.”[189] Neste texto escrito em 1924 como dissertação de licenciatura na Seção de Filologia Românica da Faculdade de Letras de Coimbra, José Régio aponta o desequilíbrio entre a qualidade da poesia de Junqueiro e o panteão a que o poeta foi elevado. Sem mencionar diretamente, parece ser precisamente ao papel político de grande veemência que se deve a relevância do nome de Junqueiro dentro da história da literatura portuguesa. Isso porque, mesmo tendo escrito algumas páginas vibrantes,

[188] Guerra Junqueiro. *Finis Patriae*. Porto, Livraria Lello & Irmão, 1945, pp.19-20.

[189] José Régio. *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*. Porto, Brasília Editora, 4ª. edição, 1976, p.47.

estridentes e pomposas, quando não luminosas e gráceis”[190], “aceitando tudo o que – dir-se-á – teremos de considerar Junqueiro um poeta medíocre. E certamente – se nele procurarmos aquele poeta criador, original, profundo, amplo, rico, independente, que só com um tipo superior de humanidade pode coexistir. As suas pretensões a cientista, a moralista, a reformador, a pensador, a apóstolo, são duma infantilidade quase sempre irritante pelo tom, comovente pela ingenuidade. Ora, não sendo um filósofo, nem um psicólogo, nem um artista raro, nem um homem superiormente humano, não sendo subtil nem profundo, ousemos dizer: não sendo as mais das vezes, verdadeiramente sério, – Junqueiro foi, todavia, uma individualidade pitoresca, e a voz mais clamorosa e representativa de sue tempo. A culpa de se tender hoje a preferentemente o ver por seus aspectos medíocres, recai sobre os que o içaram a um trono que não era o seu; entre os quais está ele próprio.”[191]

Quanto à apreciação de José Régio, um dos nomes da segunda geração modernista fortemente centrada na revista *Presença*, vale ressaltar que ele é parte de um geração que muito se ateve a uma consideração mais exclusivamente artística e estética da literatura, buscando desconectá-las de aspectos que não eram de sua alçada, como o andamento político da nação portuguesa. Esse aspecto inclusive se deixa claramente perceber na análise que Régio empreende em sua dissertação, onde a publicação de *Pátria* é contextualizada no aparecimento de novos mestres franceses, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, mas na qual se desconsidera completamente o fato de ter sido intitulado com um forte apelo à nação num ambiente vincadamente nacionalista em que é gestado, tendo vindo à luz uma não após o *Ultimatum*.

De toda forma, mesmo não tendo referido claramente o fato de Junqueiro ter sido eleito grande nome da literatura portuguesa ao peso político de sua atuação, o que por Régio é mencionado é o fato de ter ocupado “um trono que não era o seu”. Alude, assim, ao enquadramento não literário da figura de Junqueiro, mencionando ainda o fato de poder Junqueiro ser considerado a mais representativa figura de sua época[192]. E nesse momento, posto que Junqueiro não se enquadra no

---

[190] José Régio. *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, op. cit., p.48.

[191] José Régio. *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, op. cit., p.49-50.

[192] Para mais detalhes sobre o perfil da geração de *Presença*, veja Adolfo Casais Monteiro. *O Movimento da Presença: o que foi e o que não foi*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995. Para a figura de José Régio, veja sobretudo os capítulos “O valor de José Régio” e “José Régio antimoderno?, “Esboço da figura de José Régio” e “Um estudo sobre José Régio”.

centro das preocupações desta pesquisa, vale considerar aqui a combinação de sua atuação política com uma produção literária voltada em larga medida aos assuntos políticos de sua época. Daí a pertinência com que Medina o considera, na formulação do ambiente anti-monárquico que precedeu o regicídio. Citando o trecho de uma carta de Manuel Laranjeira a Miguel Unamuno[193]: "Em Portugal existe (...), como uma reacção contra todas as nossas desgraças, um ódio profundo como as raízes dum cancro à realeza e sobretudo ao rei D. Carlos. Esse ódio, saído do mais íntimo da voz colectiva, teve uma boca para o converter em voz, para o gritar – foi Guerra Junqueiro; teve um braço para o converter em acção – foi Manuel Buiça."[194] Considerado por Medina o "sacerdote magno" dos anti-monarquistas em Portugal, Junqueiro, quando recebe, exilado em Salamanca e na companhia do mesmo Unamuno, a notícia do regicídio se manifesta em artigo publicado pelo jornal Pátria Nova, de 16 de fevereiro de 1908, da seguinte maneira: "O partido republicano nem organizou nem aconselhou o atentado. O atentado foi obra única de dois homens. E, contudo, as balas da morte partiram da alma da nação. Foi um atentado nacional. Um raio esplendido e pavoroso, exterminador e salvador. O raio condensou-se em duas almas, apenas, mas a electricidade que o gerou saiu da alma de todos nós. Todos nós somos cúmplices."[195]

Como aponta Medina, em sua formulação de origem, o Partido Republicano tem precisamente o intuito de desmontar o marasmo vivido no cenário político português, bastante bem ilustrado pela presença de um rei de conduta quase sempre pacífica e moderada. Medina ressalta que é em 1880, com as comemorações do Tricentenário da morte de Camões, que o partido começa a ganhar expressão como

---

[193] Miguel de Unamuno foi um poeta espanhol, pertencente à chamada Geração de 98, fortemente opositor da monarquia espanhola. Foi exilado em Fuerteventura, nas Ilhas Canárias, e posterirmente se auto-exilou em Paris. Para mais detalhes sobre Unamuno veja Julián Marías, *Miguel de Unamuno*. Madri, Espasa Calpe, 1943.

[194] Manuel Laranjeira *apud* João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, op. cit., p.28. Em nota Medina esclarece que Manuel dos Reis Buiça não foi o assassino do rei, foi o assassino de seu filho, D. Luís Felipe. Foi Alfredo Costa que assassinou D. Carlos.. Contudo, "o nome e talvez, sobretudo, o aspecto profético do professor primário Buiça tornaram-no mais conhecido da opinião pública, registrando-se então a tendência para lhe atribuir o regicídio principal." (João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, op. cit., p.69).

[195] Guerra Junqueiro *apud* João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p.28.

força credível de oposição. Teófilo Braga, por exemplo, um dos intelectuais mais entusiastas mentores do projeto republicano, tendo chegado, posteriormente a Presidente da República, em sua *História das Idéias Republicanas em Portugal*[196], busca atrelar à postura republicana a missão de retomada do espírito humanitário na nação, arrebanhando para o entorno de si uma espécie de força messiânica da qual um Camões reinventado era o símbolo mais efetivo: "A uma monarquia e a um liberalismo que engendraram a descrença e a sensação generalizada de um imenso logro, opunham assim os republicanos uma espécie de *S. Camões*, santo laico, patrono tutelar da verdadeira *regeneração* nacional, mito mobilizador de virtualidades e energias nacionais que a monarquia de 'liberdade outorgada' aviltara."[197] Para eles, Portugal, uma grande nação adormecida, havia de reencontrar seu rumo histórico seguindo messianicamente um mentor. Aos republicanos haveria de caber, assim, a sinalização do caminho, uma vez que o mestre em cuja imagem se espelhar estava já escolhido no panteão da cultura portuguesa.

A subida ao poder de D. Carlos, coincidente com a crise de política externa deflagrada pelo *Ultimatum* e com o acentuado déficit econômico em larga medida tributário da implantação da República brasileira, inauguram uma nova fase na política portuguesa, denominada por Medina de *Ditadura régia*, uma vez que o Parlamento é dissolvido e D. Carlos adota, aceitando o aconselhamento de homens como Martins e João Franco (presidente do conselho de ministros), práticas de repressão contra a forte oposição que passa a sofrer de diversos setores, decretando, por exemplo, a deportação sumária para os que combatiam o regime. Essa combinação de fatores cria o ambiente propício para uma hipertrofia da envergadura da ambição republicana, mais vasta do que sua estrutura dorsal lhe permitia sustentar. E, contudo, ela se fez, em nome de um exacerbadíssimo vigor nacionalista. *Nação* e *Liberdade* foram tomados como os ideais propulsores do movimento republicano, tendo sido sintetizadas, a primeira, na imagem do grande escritor que fixara para sempre a missão descobridora que coube a Portugal na história, e a segunda, numa proposta de

---

[196] Teófilo Braga. *História das idéias republicanas em Portugal*. Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1880.

[197] João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, op. cit., p.22.

liberalismo parlamentar da qual "a monarquia constitucional não passava duma caricatura espúria"[198].

Se o ideário republicano em Portugal comporta essa dupla raiz, a do liberalismo e a do nacionalismo, é, contudo, da maior relevância para o desenvolvimento do argumento de Medina a conotação sacralizada da figura retomada de Camões, expressa pela designação *S. Camões*. Isso porque Medina explora o sentimento católico que permeia a perspectiva republicana em Portugal. É provavelmente na figura de Teixeira de Pascoaes, aliás, considerado por Medina uma espécie de herdeiro de Junqueiro[199], que esse sentimento religioso e republicano se imiscuem de maneira mais exacerbada.

É na proposição de uma "filosofia da lusitanidade, entendida quer como filosofia da cultura quer como filosofia da história portuguesas quer, mais radicalmente, como filosofia do ser português", conectada a "uma corrente literária que lhe serviu de suporte e veículo de comunicação"[200], que, como argumenta Jorge Coutinho, Teixeira de Pascoaes se configura como o arquiteto da cara noção portuguesa de *Saudosismo*. Aqui, um confronto inicial salta aos olhos do leitor. Grande entusiasta da República, Pascoaes é também o mentor de uma noção cujo sentido mais imediato não remete à proposição do novo, mas a um certo culto do passado. Em *A Saudade e o Saudosismo*[201], nota-se que esta é uma dimensão fortemente presente na noção de saudade por ele apresentada, contudo é apenas parte do problema. Na

---

[198] João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, op. cit., p.23.

[199] Em conferência proferida no Teatro Amarantino em 19 de março de 1950, ocasião de celebração do centenário de Junqueiro, o qual, salienta Manuela Azevedo, foram bastante difíceis, "limitados pela censura e por obstrução política" (Manuela de Azevedo, *Guerra Junqueiro: a obra e o homem*, op. cit., p.269), Teixeira de Pascoaes presta sua homenagem ao poeta mencionando a reconhecida influência, o desejo ainda na infância de vir a "ser um outro Guerra Junqueiro", e da submissão de seus versos a ele já na juventude: "Em 1898, enviei-lhe, de Coimbra, um exemplar do 'Sempre'. Fiquei a dever-lhe, desde então, a sua amizade. E tal dívida é hoje uma sagrada lembrança, para mim. A minha fidelidade à memória do poeta da vida tem sido uma das raras virtudes da minha pessoa, se a fidelidade é uma virtude." (Teixeira de Pascoaes. *Guerra Junqueiro*. Porto, Tipografia Sequeira, 1950, p.21-22).

[200] Jorge Coutinho. *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico*. Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 1995, p.333.

[201] Teixeira de Pascoaes, *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 251ª. edição, 1988. Veja especialmente os capítulos "O espírito Lusitano ou o Saudosismo" e "O Gênio Português na sua expressão filosófica, poética e religiosa".

tentativa de lapidação de uma noção do *ser português*, entendido na sua dimensão propriamente ontológica, e sem disfarces, na tentativa de fixação de uma essência portuguesa, Pascoaes inscreve no que entende ser a dupla origem deste ente, o *ser português*, o conjunto de atributos que definem o seu caráter como povo eleito. Combinação em exatas proporções de uma herança ariana, pagã e naturalista, com uma outra, semita, cristã e espiritualista, o ser português apresenta uma dupla vocação: de um lado, de desejo e esperança que lhe atribuem uma tendência a projetos de realização futura, herança de sua ascendência ariana, e de outro lado, de dor e rememoração, ou de constante exercício da memória, que se fixa num passado que não se pode soterrar, dimensão que adquire de sua herança cristã. Essa dupla herança, cujo caráter é em si mesmo contraditório, gesta esse sentimento que para Pascoaes é o mais sintomático do ser português: a saudade. O sentido da saudade, em Pascoaes, é aferido pela articulação dialética entre o que está posto no passado e é todo o tempo fonte de inspiração e rememoração, e o projeto de futuro a se realizar a partir do que do passado acessível pela memória se pode gestar. Para ele, é dessa dinâmica articulação entre memória e projeto que o Saudosimo, como filosofia do ser português, é a mais premente e significativa forma de entendimento do contexto português que lhe é coevo, e que encontra na forma da República a adequada formulação política para realização da missão histórica que Portugal é chamado a desempenhar.

Camões, que fixou com a literatura a idéia de uma missão portuguesa na história, é assim fonte inesgotável da imaginação que busca decantar do passado a essência portuguesa sobre a qual se erigirá um Portugal despertado do sono que lhe acometeu depois de Camões: "a decadência que sucedeu ao período épico ou camoneano (...) apagou, por assim dizer, o espírito português, preparou a invasão do *estrangeirismo* desnacionalizador (...). De maneira que, hoje, a *alma pátria* encontra-se verdadeiramente subterrada e adormecida sob as más influências estranhas. Chega a parecer estrangeira na própria terra natal, tão desconhecida é dos portugueses! (...) O nosso esforço, embora limitadíssimo, será sempre no sentido de a revelar, de a pôr em descoberto, tirando-a do montão de escombros que a esmagam e asfixiam, para que ela surja, outra vez, à luz duma nova vida e venha realizar a obra civilizadora do novo Portugal maior e mais belo que todos nós sonhamos! Sim: a *alma portuguesa* existe! E que ela existe, e que do seu ressurgimento depende o nosso futuro e o futuro da

República é o que vou demonstrar; mas, principalmente, o meu desejo é defini-la, mostrar aos vossos olhos o seu perfil eterno e original."[202]

Daí que a associação de intelectuais que orbitam em torno de Pascoaes e compartilham em alguma medida de seus projetos tenha sido batizada como *Renascença Portuguesa*, sociedade que tem como órgão de comunicação a revista *A Águia*, periódico de vincado caráter republicano e de que fazem parte Leonardo Coimbra, Jaime Cortesão, Álvaro Pinto, dentre outros. De fortíssima incidência nacionalista, o Saudosismo, como filosofia da lusitanidade formulada para inseminar um projeto político que há de fazer renascer no povo português a consciência de seu papel histórico, evoca diretamente a idéia de uma vocação messiânica do povo português que, assim como deu ao mundo o seu desenho moderno com o advento das Descobertas, havia de renovar a sua contribuição na medida em que acordasse da catarse histórica que em grande parte foi imposta pela monarquia. O saudosismo pascoaeseano, assim, na medida em que se volta simultaneamente ao passado e ao futuro, que é rememoração e projeto de realização, assume claramente a perspectiva de que Portugal é uma Raça[203] e uma Pátria[204] dotada de uma missão. Tem assim uma formulação histórica que se direciona a um *télos*, o qual somente se põe com clareza na medida em que se revisita a sua história e a partir dela se compreende o trajeto que lhe cabe. Nos termos de Coutinho, "a saudade, o tema dos temas do seu pensamento (...) será hermeneuticamente explorada como o arcano onde se guarda o segredo do ser

---

[202] Teixeira de Pascoaes, "O espírito Lusitano ou o Saudosismo". In: _____. *A Saudade e o Saudosismo*, op. cit., p. 44-45.

[203] É em *A Arte de Ser Português*, publicado pela primeira vez em 1915, que Pascoaes pontua claramente, definindo mesmo, sua noção de Raça: "Empregamo-la como significando *um certo número de qualidades electivas, (num sentido superior) próprias de um Povo, organizado em Pátria, isto é, independente, sob o ponto de vista político e moral.* Tais qualidades são de natureza animal e espiritual, resultantes de um meio físico (paisagem) e da herança étnica, histórica, jurídica, literária, artística, religiosa e mesmo econômica." (Teixeira de Pascoaes, *A Arte de Ser Português*, Lisboa, Edições Roger Delraux, 1978, p.18, grifos do autor).

[204] É também no mesmo livro que Pascoaes defini Pátria: "a idéia de Pátria inclui a de Raça, conforma o significado que demos a essa palavra. Todavia esta ideia pode sobreviver àquela, na qual se contém a ideia de independência política. A Raça polaca sobreviveu à Pátria polaca. *Uma Raça independente, sob o ponto de vista político, é uma Pátria. (...) E Portugal é uma Raça constituindo uma Pátria, porque, adquirindo uma Língua própria, uma Arte, uma Literatura, tn adquiriu a sua independência política.*" (Teixeira de Pascoaes, *A Arte de Ser Português*, Lisboa, Edições Roger Delraux, 1978, p.21-22, grifos do autor).

português e do ressurgimento da Pátria na fidelidade à sua inconfundível identidade e ao seu desígnio religioso."[205]

Como salienta Coutinho, o projeto da Renascença Portuguesa não é propriamente uma inauguração da retomada do acento nacionalista na literatura dos fins do XIX e início do XX: "já em 1889, Alberto de Oliveira lançara o movimento do neogarretismo, com a sua preocupação pelo caráter nacional da literatura, reagindo contra a estrangeirização das letras e do País pela Geração de Setenta, pela retomada da orientação nacionalista do nosso melhor romantismo. A onda nacionalista cresce a partir de 1890, em reação contra o *Ultimatum*, de que o poema *Pátria* de Junqueiro, saído em 1896, constitui um significativo eco. Em 1904, Sampaio Bruno publica *O Encoberto*. Em 1910 o mal-estar da Nação apressa a proclamação da República. No mesmo ano inicia-se a publicação de *A Águia* (1ª. série). De 1911 são o poema *Marânus*, os primeiros escritos em prosa na linha do pensamento saudosista-nacionalista e a fundação da *Renascença Portuguesa* a que o Poeta adere desde a primeira hora."[206]

Mesmo tendo sido o movimento republicano o maior "beneficiário" da crise política que põe fim à monarquia portuguesa, de tal forma que Nuno Severino Teixeira chega mesmo a aferir que o *Ultimatum* é um fenômeno da maior importância na história do republicanismo português, assim como o republicanismo português é um movimento da maior relevância para a compreensão mais geral do que significou o *Ultimatum* para Portugal[207], as disputas em torno das novas formas de aparelhamento

---

[205] Jorge Coutinho. *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico*, op. cit., p338.

[206] Jorge Coutinho. *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico*, op. cit., p337-338.

[207] "No que respeita à abordagem historiográfica da questão interna (...) [ou seja, a crise cujo ápice pode ser localizado no advento do *Ultimatum*] ela colhe-se sobretudo nas diferentes histórias do movimento republicano. Quase todas herdeiras da tradição republicana, identificam nacionalismo e republicanismo – Nação e República – e procuram afirmar o papel do movimento republicano no *Ultimatum* e simultaneamente o papel do *Ultimatum* na história do movimento republicano." (Nuno Severino Teixeira, *O Ultimatum Inglês: política externa e política interna no Portugal de 1890*. Lisboa, Alfa, 1990, p. 63). O autor fará referência, sobretudo, às abordagens de Francisco Reis Santos e Lopes Vieira; de Luís de Montalvor, em *História do Regime Republicano*, Lisboa, Ática, 1930; de Carlos Ferrão, em *História da Primeira* República, Lisboa, Terra Livre, 1976; e de Raul Rego, em *História da República*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986.

político geram também uma reação da intelectualidade alinhada com a permanência do traçado monárquico para o Estado português. É desse período que data a emergência do Integralismo Lusitano, grupo formado por intelectuais que orbitavam em torno da revista *Nação Portuguesa* (órgão de discussões teóricas mais assentadas) e do folheto *Aqui d'El-Rei!* (veículo de difusão propagandística de suas idéias).

José Manuel Quintas, ao introduzir seu estudo sobre os integralistas, faz um breve histórico: "O Integralismo Lusitano nasceu como um movimento de ideias, nos inícios da 1ª. República, em torno de um grupo de jovens quase todos acabados de sair da Universidade de Coimbra: José Hipólito Vaz Raposo (1885-1953), Luís de Almeida Braga (1886-1970), António de Souza Sardinha (1887-1925), Alberto de Monsaraz (1889-1959), José Pequito Rebelo (1893-1983) e Francisco Rolão Preto (1893-1977). As grandes linhas da sua evolução são mais ou menos conhecidas: em 1913, a expressão *'Integralismo Lusitano'* foi cunhada por Luís de Almeida Braga na revista *Alma Portuguesa*, editada na Bélgica entre um grupo de expatriados monárquicos; em 1914, aquela expressão surgiu escrita no lançamento da revista *Nação Portuguesa* para designar um programa político monárquico e um movimento de ideias políticas acabado de se constituir; em 1915, os integralistas tiveram o seu primeiro acto de projecção pública num ciclo de conferências pronunciado na Liga Naval sobre a *Questão Ibérica*; em 1916, na entrada de Portugal na 1ª. Guerra Mundial, tornaram público o seu primeiro manifesto político, depressa se transformando de movimento de ideias em movimento político organizado; em 1918 colaboraram com o Sidonismo; (...) vindo em outubro daquele ano [1919] a desvincular-se da obediência a D. Manuel II; (...) em 1932, feita a união monárquica na seqüência da morte de D. Manuel, deram por definitivamente dissolvido o Integralismo Lusitano enquanto organização política."[208]

Assentados no tripé ideal do nacionalismo católico, do regeneracionismo monárquico e do legitimismo *miguelista*, os integralistas se declaravam, não conservadores, mas reacionários. Não se tratava da busca da manutenção do *status quo* antes de uma clara ação transformadora que buscava se alimentar da história portuguesa para definir as linhas de ação nas quais estruturariam a restauração de um Portugal potente, o que se daria, assim, numa monarquia de vincado

[208] José Manuel Quintas. *Filhos de Ramires: as origens do Integralismo Lusitano*. Lisboa, Editorial Nova Ática, 2004, p.21-22.

caráter catolicista e que se encaminhava numa dinastia de legítimos herdeiros tal como havia sido defendido por D. Miguel na primeira metade do XIX.

Tendo ganhado notoriedade com a necessidade de uma tomada mais clara e efetiva de posição frente à entrada de Portugal na 1ª. Guerra Mundial, e, portanto, deixando a exclusividade da divulgação de idéias para ingressarem no âmbito da ação política, começam a angariar simpatizantes que lhes garantiriam mais três gerações de integralistas[209]. Será neste reduto que o futuro Estado Novo virá recrutar jovens para ocupar mesmo posições de liderança, tais como Marcello Caetano[210] e Pedro Theotónio Pereira[211].

Na tese de Quintas, tendo se formulado em bases estéticas, filosóficas e religiosas, o Integralismo Lusitano, em termos muito concisos, entendia que a formatação política adequada ao Estado português não poderia ser outra que não a monarquia. Mas se o regime político é central para na formulação política integralista, o que lhe dá especificidade e a diferencia de sua principal fonte inspiradora, a *Action Française*, é o fundo caráter catolicista que o define. Isso permite ao autor propor que não é precisamente a instauração da República, mas o profundo sentido anti-clerical de que estava imbuída, que de fato ensejou a reação monarquista plasmada no grupo integralista. Nos termos do autor, "para os integralistas, face à precedente geração dos *Vencidos da Vida*, o acicate da formulação do seu projecto veio na forma do projeto do

---

[209] "À geração dos Mestres – ao núcleo fundador – sucedeu uma segunda geração que não se afastou do ideário e que estes sempre consideraram seus discípulos: Afonso Lucas, por exemplo. Foi desta geração que ficaram pelo caminho, afastando-se do ideário, entre outros, Caetano Beirão, Manuel Múrias, Pedro Theotónio Pereira e Marcello Caetano. Mas o integralismo viria a contar com as 3ª e 4ª gerações integralistas, endoutrinadas no contacto directo e pessoal com os Mestres. Em condições de integrarem a 3ª geração contam-se, entre outros, Fernando Aguiar, Leão Ramos Ascensão, Fernando Amado. A 4ª geração integralista virá a ser constituída por Fernando Rivera Martins de Carvalho, Afonso Botelho, Henrique Barrilaro Ruas, Teresa Martins de Carvalho, entre outros." (José Manuel Quintas. *Filhos de Ramires: as origens do Integralismo Lusitano*, op. cit., p.22-23).

[210] Foi Ministro das Colônias do governo de Salazar, presidente da Câmara Corporativa e presidente do Conselho do Estado Novo. Para mais detalhes sobre a biografia de Marcello Caetano, veja Joaquim Veríssimo Serrão, *Marcello Caetano: Confidências no exílio*, Lisboa, Verbo, 1985.

[211] Foi Ministro das Corporações e Previdência Social, Ministro do Comércio e Indústria, Ministro da Presidência e embaixador português junto à Inglaterra, à Espanha, aos Estados Unidos e ao Brasil. Para mais informações sobre a biografia de Pedro Teotónio Pereira, veja Fernando Martins, *Pedro Theotónio Pereira: uma biografia*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de História da Universidade de Évora, Évora, 2004.

anti-clericalismo do novo regime. E por aí se percebe o exacto sentido da importância da implantação da República para a formulação integralista. A instalação do regime republicano, sendo o antecedente histórico mais imediato do desencadear da sua formulação, não o explica inteiramente no seu processo genético se lhe retirarmos a feição anti-clerical. Se a questão do regime é essencial no ideário integralista (a Nação portuguesa é nele, por definição, uma Monarquia), só pela reacção ao anti-clericalismo do novo regime a sua emergência se pode verdadeiramente entender. Terá sido, na verdade, a identificação da *questão religiosa* com a *questão nacional* o verdadeiro factor desencadeante da formulação política integralista."[212]

Simultaneamente, é na esteira dos acontecimentos da segunda metade do XIX que mais claramente se pode compreender o movimento integralista na forma como formulou o problema político e nas soluções que para ele indicou. Retornando às Conferências do Casino e à figura de Antero de Quental, Quintas busca localizar a origem da necessidade de acerto do passo português com o andamento político da Europa. Nesse caso a figura de Antero é central já que sua obra é a mais representativa de tentativa de incorporação de uma Europa das Luzes no cenário português. Ali se combinava uma atitude positiva de proposição de um compassamento português com o continente de que faz parte e a perspectiva negativa de que estavam postos atavismos insuperáveis: "decepção, quando os confrontava com 'o atraso' português; esperança, quando se acreditava no poder transformador das *élites* esclarecidas."[213] Será assim, segundo Quintas, na esteira desta proposição mais otimista que depositava nas elites esclarecidas a esperança de restauração da nação que se entende o papel histórico que se auto-atribuiu o grupo dos integralistas.

Seguindo a tese central de Quintas, segundo a qual o estopim do movimento integralista é antes o anti-clericalismo do que o modelo republicano, e combinando-a com a localização bastante inesperada numa certa herança de Antero no ideário integralista, dada a profunda diferença que separa os entendimentos de ambos quanto ao papel da religião na total reformulação do estado português[214], entende-se o

---

[212] José Manuel Quintas. *Filhos de Ramires: as origens do Integralismo Lusitano*, op. cit., p.276-277.

[213] José Manuel Quintas. *Filhos de Ramires: as origens do Integralismo Lusitano*, op. cit., p.274.

[214] Quintas não aponta esse vínculo possível entre Antero de Quental e o Integralismo Lusitano sem delimitar o abismo que os separa no que se refere ao entendimento da questão religiosa: "Mas se pelo *diagnóstico político e histórico* se ligavam ao Antero de sempre, pela ambivalência intelectual e pela atitude, vão ligar-se, sobretudo, ao *segundo Antero*, ao Antero da Liga Patriótica do Norte, ao Antero da

fato de ter sido a *Renascença Portuguesa*, de alinhamento republicano, mas de forte caráter catolicista, o seu privilegiado interlocutor. Não que eles estivessem de acordo, muito longe disso, mas conseguiram estabelecer um chão comum de diálogo que passava inclusive pela crítica do modelo republicano vigente. Tanto a *Nação Portuguesa* quanto *A Águia* detinham essa forte inclinação católica, e viam nela parte inalienável dos projetos, muito distintos entre si, de reformulação e restauração geral na Nação.

O alinhamento da *Renascença Portuguesa* com o projeto republicano apresenta uma clivagem que deve ser examinada, qual seja, a de um movimento literário que o culto e a exacerbação de um passado diante do qual se curva e idolatra – "E eu sinto que, neste momento, a divina figura do mestre, desfazendo distâncias, quebrando a tampa recente do sepulcro, se alevanta perante os meus olhos caídos de respeito, tímidos da sua própria audácia, envergonhados como os de Dante..."[215] – que é precisamente o mesmo que se alinha com o movimento político que apresenta a maior ruptura para com o passado, o que defende a implantação da República, mesmo com reservas à forma tal como ela se vinha consolidando. Na contraposição a tal postura os modernos, e aqui merece destaque a figura de Pessoa, sobretudo porque é ele quem terá um episódio de desentendimento com Teixeira de Pascoaes a esse propósito[216], são claramente o grupo de artistas, se é que se pode considerá-los como

---

contrição. Se a ele se ligam pela atitude, também de pronto o superam. O problema da decadência portuguesa vem a ser equacionado, pelos integralistas, a partir de uma distinta base filosófica. A partir dela vem a vencer alguma da indeterminação prática de Antero e a contraditá-lo, de forma clara, na avaliação do problema religioso. A primeira formulação integralista (na *Alma Portuguesa*) partiu na definição do lugar do catolicismo na *alma* e no *corpo* nacional. Ora a diferença específica do diagnóstico integralista, em relação ao Antero das Conferências do Casino, está precisamente na avaliação da questão religiosa: o catolicismo do Concílio de Trento deixara de ser causa de decadência, tornando-se, ao invés, o retorno a esse catolicismo uma das condições essenciais da regeneração portuguesa." (José Manuel Quintas. *Filhos de Ramires: as origens do Integralismo Lusitano*, op. cit., p.275, grifos do autor).

[215] Teixeira de Pascoaes. *A Saudade e o Saudosismo*, op. cit., p.138.

[216] Segundo João Gaspar Simões, Pessoa se aproxima da revista *Águia*, dirigida por Pascoaes, por afinidade com o pensamento de se fazia necessária uma renascença intelectual num momento de grande estagnação cultural, a qual se daria pela via de um movimento messiânico, aspecto decisivo que aproxima as perspectivas de Pessoa e Pascoaes e explica a rápida passagem de Pessoa pelo corpo de colaboradores da revista dirigida por Pascoaes e que é o veículo fundamental de expressão do movimento *Renascença Portuguesa*. Pessoa, contudo, se distancia do grupo da Renascença após

grupo em sentido forte, que empreende a maior ruptura estética naquele cenário, e sendo ao mesmo tempo profundamente crítico de uma República ainda em processo de instauração, e que ainda não se delineou em todos os seus aspectos. A contradição posta nestes termos é, contudo, apenas aparente.

O estudo feito por João Medina em *Oh! A República...* ressalta o aspecto falhado com que a Primeira República de fato se efetivou em Portugal se contraposta ao projeto daqueles que duramente lutaram por ela e se bateram contra a monarquia, seus pioneiros, por assim dizer, tais como Guerra Junqueiro e Teófilo Braga. Medina apresenta elementos que permitem perceber a forma como a República se apresentou como passo dado, verdade que não deliberadamente, na direção do Estado Novo que a sucedeu, como se entre uma monarquia de claro caráter ditatorial, como foi a de D. Carlos, ditadura régia, para usar a expressão de Medina, e a ditadura a ser orquestrada por Salazar, que perduraria quase meio século em Portugal, tivesse havido um interregno mal executado a frustrar seu projeto original que, por isso mesmo, não poderia significar mais do que uma ponte de ligação entre os dois momentos: "Se a República foi um sonho visceralmente burguês de criação entre nós duma ordem económico-social autenticamente liberocapitalista, que o nosso frustrado e frustrante liberalismo oitocentista não lograra enraizar neste áspero solo arcaico, se, portanto, o sonho republicano luso se cifrou antes de mais numa tentativa de modernizar Portugal, ou seja, de dotar-nos de uma sociedade deveras europeia, progressista, mental, tecnológica e materialmente em consonância com a sua época e o seu continente, afinada pelo diapasão duma Europa enfim reencontrada após os descaminhos inquisitoriais e tridentinos, forçoso será então constatar que a ambiciosa revolução sonhada se gorou e a aldeia retrógrada e sonolenta venceu a cidade burguesa, mercantil e industrial, a serra do nosso espesso arcaismo prevaleceu contra todos os anseios citadinos de mudança, progresso e modernismo."[217]

---

discordâncias acerca dos caminhos que pensavam, diferentemente, claro está, que deveria tomar a nova poesia em Portugal, de maneira que "um abismo se abrira entre a geração de Fernando Pessoa, a geração da verdadeira 'nova poesia portuguesa', e a de Teixeira de Pascoaes, geração de uma 'nova poesia', com efeito, mas de uma 'nova poesia' de um outro género, de uma outra classe, sem nada de comum, afinal, com aquilo que depois veio a chamar-se movimento 'modernista'português, expressão da verdadeira mentalidade *moderna* da literatura universal." (João Gaspar Simões. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa, Livraria Bertrand, 4ª. edição, 1980, p.203-204)

[217] João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p.309.

Primeiramente, há que se considerar a avassaladora migração para junto do novo regime instalado dos antes adeptos incontestes da monarquia, os chamados *Adesivos*, ex-monárquicos republicanos que, uma vez feita a revolução, trataram de cavar seu lugar no novo regime mantendo-se quase que exatamente no mesmo lugar que em verdade nunca deixaram. O fato de ser a República o sonho de uma elite burguesa intelectualizada e citadina, portanto de uma pequena minoria, dificulta uma revolução substantiva que alterasse as estruturas econômico-sociais do país, no mesmo passo que, em nome de uma nova ideologia fincada no ideal de liberdade, aceitava aqueles que "reconheciam", ainda que tardia e superficialmente, a implantação do novo regime. A adesivagem, fenômeno duma amplitude que impressiona nesse momento de transformação política, se apresenta como "um certo número de homens – que agora se via ser imenso – [e que] pretendia sobreviver à queda da monarquia, agasalhando-se ao calor do novo regime que eles tinham hostilizado, ou mesmo combatido, enchendo-o com uma enxurrada de súbitos conversos, da mais duvidosa lealdade e da mais tenebrosa moralidade, numa duplicidade que nada augurava de bom para o renome daquela esplêndida, límpida, honestíssima e perdulária matrona romana cantada por Pérez Galdós e celebrada em litografias, de amplos seios oferecidos a todos os famintos, mormente aos que, como agora se estava vendo, nunca tinham passado fome, verdadeira fome."[218] É precisamente esse processo que faz ver a realização da profecia que Antero enunciara em 1873 para quem a tentativa parcial da revolução em Portugal, ou seja, a tentativa de implantação de um modelo liberal e não do socialismo, não passaria de uma nova formulação da antiga monarquia, "a monarquia menos o monarca".

A permissão da adesão dos antigos adeptos da monarquia tem encaixe perfeito com outro fenômeno de igual ou maior impacto na frustração do sonho republicano: o da extirpação das classes populares, as quais foram chamadas a colaborar apenas com o momento de derrube definitivo da monarquia, e depois reenviadas ao seu lugar de minoridade que surpreendentemente continuaria lhe cabendo na República tanto quanto lhe coubera na Monarquia, na distribuição da força política do novo regime: "Mas agora, triunfando a República pelas armas, remetidos os

[218] João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, op. cit., 162-163.

carbonários para as suas primitivas posições sociais[219] – com excepção dos que se tinham alcandorado a empregos públicos, ingressando na burguesia burocrática –, o novo regime podia abrir os braços maternais (mais exactamente: filiais) aos aparentes inimigos de ontem agasalhando todos os que quisessem aderir ao perdão cromaticamente remoçado[220], tomando como perigosos inimigos os que supunha contaminados pelos convívios socializantes e operários da conspiração para o derrube da realeza. Os primeiros minutos do novo regime foram, neste aspecto, cruciais: quem proclamou a República do alto do edifício camamário lisboeta não foram os combatentes da Rotunda[221], mas os políticos profissionais do aparelho partidário que ali mesmo se anteciparam às reivindicações dos sectores combatentes, mais ou menos carbonarizados; ou seja, foram os advogados, os burgueses e os profissionais da política, representantes duma burguesia que em nada se distinguia daquela mesma que, sob o caído estandarte azul e branco, pedia o regime realmente burguês, um Portugal do capital, do patriotismo e das colônias – e da Liberdade. Não era a revolução de Basílio Teles que estava representada no governo provisório, mas o dos barões do republicanismo burguês, ontologicamente conservadora ou *moderada*, ainda quando demagogicamente expresso."[222]

O fenômeno da adesivagem, combinado com a desconsideração pelos setores mais populares da sociedade portuguesa da época e com o caráter católico e messiânico de idealização de um líder salvador, para João Medina, são elementos decisivos que operam no sentido de aprofundar as fissuras, em breve demonstradas

---

[219] Como explicita Medina, a origem da Carbonária Lusitana, grupo de onde saem os assassinos de D. Carlos, Alfredo Luís da Costa e Manuel dos Reis Buiça, que cometeram o regicídio em 01 de fevereiro de 1908 e que está diretamente envolvida no derrube da monarquia em 05 de outubro de 1910, tem duas versões: saiu de um grupo de estudantes de Coimbra dispostos a derrubar o regime vigente de maneira violenta, e inconformados com a derrota da revolta republicana do Porto, acontecida em 1891; ou saiu de uma organização inspirada na Maçonaria e de grande participação de operários. Para maiores detalhes veja o capítulo intitulado "A Carbonária e o derrube da Monarquia" in: *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, op. cit.

[220] Aqui Medina faz referência à substituição das cores azul e branca, cores da monarquia portuguesa, pelo vermelho e verde, cores da República estampadas na bandeira republicana portuguesa.

[221] A Rotunda foi o local onde as diferentes infantarias que compuseram o grupo dos revoltosos se concentraram no dia da revolução, 05 de outubro de 1910.

[222] João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, op. cit., p.164.

inextirpáveis, desse novo regime que pouco revolucionou a sociedade do período, com quem faz coro Cecília Barreira: "A República não marcara uma transgressão com um *status* anterior. Aprofundara-lhe, antes pelo contrário, as fissuras, as abolias, as ranhuras pelas quais se filtrara, paulatinamente, o espectro da falência, da ruptura: a falência dum constitucionalismo parlamentar roído pela incompetência, pela incapacidade, pela tibieza das lides governativas; a falência dum *regime* que não soubera soerguer-se em termos de projecção-inovação desde 1890"[223], e com isso se presta enfim a possibilitar uma reinvestida dos moldes ditatoriais de governo em Portugal que despontariam em 1926: "Nesta perspectiva, a degola bracarense de 1926 foi tão só o lógico, inevitável reconhecimento duma extensa falência do regime sonhado desde o último quartel do oitocentos e intentado ao longo das duas primeiras décadas da nossa centúria."[224]

Assim, considerar que os modernistas eram críticos da República não significa dizer que eram contrários à modernização do país, mas a uma República que pouco se diferenciava do que fora a monarquia. Não quero com isso sugerir que, pelo contrário, fossem os modernistas revolucionários e propensos a pensar Portugal como um lugar a ser governado pelas classes populares. Bem diverso disso, eram elitistas e defensores, para usar a expressão de Pessoa, de uma República aristocrática, o que significava para eles, real e efetivo processo de modernização. A sua crítica à República não pode ser entendida como posição retrógrada. Ainda que conservadores, não eram retrógrados. Retrógrada era a República que criticavam, a mesma que criaria o ambiente propício à chegada do novo Messias, Oliveira Salazar, e de quase um cinqüentenário de ditadura no país, república esta que acaba por engendrar as condições para que, novamente usando a terminologia de Medina, a aldeia retrógrada e sonolenta vencesse a cidade burguesa, mercantil e industrial, momento de instauração de meio século de ditadura.

Com este panorama traçado, delineia-se com clareza as diferentes formas, muitas vezes concorrentes e conflitantes entre si, pela qual o nacionalismo pode ser tomado como uma marca definidora do contexto político e cultural do Portugal do primeiro quartel do século XX, de maneira que fica assim parcialmente entendida a proposição de Adolfo Casais Monteiro, para quem o modernismo

---

[223] Cecília Barreira. *Nacionalismo e Modernismo*, op. cit., p.12.

[224] João Medina. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*, op. cit., p.309.

português teve de lidar com uma hipertrofia do nacionalismo daquele momento. De fato, num momento em que as questões políticas parecem transbordar sobremaneira para o campo da arte, a ponto de sufocar o espaço de criação então demasiado tomado pelas questões da nação, momento em que a cultura é entendida por Nuno Júdice como "pântano de uma vida intelectual estagnada entre o apostolado republicano e o saudosismo academizante"[225], compreende-se que houvesse de fato um espírito nacionalizante hipertrofiado a ser enfrentada na renovação vanguardista empreendida pelos modernos. Contudo, não se pode dizer que eles tenham deixado de ser, a seu modo e de maneira renovada, igualmente nacionalistas. Nesse sentido, penso que se seja necessário tomar com reservas a assertiva de Casais Monteiro, que sugere, nesses termos, um modernismo que houvesse desviado do problema nacional, dado o caráter hiperbólico com que ele se tinha imposto no âmbito da cultura.

Impõe-se, e esta é a questão a ser aqui enfrentada, o exame das formas com que o modernismo português renovou e deu especificidade vanguardista a um nacionalismo que já não era novo e que não será, penso eu, por eles abandonado. A figura de Almada Negreiros é duplamente pertinente para o entendimento do problema que busco formular, dada a combinação do caráter vanguardista de parte fundamental de sua obra com a intensa preocupação com a situação de Portugal em seu momento, "fortemente eivada de militância e proselitismo"[226], para usar os termos de Celina Silva.

Almada Negreiros é um dos grandes nomes de uma das vertentes mais vigorosamente vanguardistas do Modernismo português: a futurista. A esse propósito, Bréchon considera que Almada "será, junto com Santa-Rita Pintor, mas com muitíssimo mais talento que ele, o herói do futurismo, e vai escrever muitas obras-primas."[227] Ele é certamente um dos artistas que despontam como transformadores efetivos das linguagens artísticas naquele momento. Primeiramente pela polivalência de seu trabalho: "poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta, crítico de arte, coreógrafo, mas sobretudo pintor e desenhista, dos mais novos do grupo (...) é artista de mente extraordinariamente fértil. Pessoa saudava-lhe a 'poliaptidão'."[228] Tal multiplicidade

---

[225] Nuno Júdice. *A era de Orpheu*. Lisboa, Teorema, 1986, p.33.

[226] Celina Silva, *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Lisboa, Fundação António de Almeida, 1994, p.77.

[227] Robert Bréchon. *Fernando Pessoa – Estranho Estrangeiro.* Rio de Janeiro, Record, 1998, p.268.

[228] Robert Bréchon. *Fernando Pessoa – Estranho Estrangeiro,* op. cit., p.268.

de aptidões lhe permitiu a tentativa de fazer convergirem diferentes formas de linguagem no desenvolvimento de sua obra, de maneira que seus textos aparecem freqüentemente acompanhados de seus desenhos e de suas gravuras, permitindo, assim, múltiplas possibilidades de universos teóricos para se criar entradas analíticas para sua obra, sejam eles depurados da análise literária, sejam eles próprios da análise das artes visuais, e, provavelmente de maneira mais profícua, recursos teóricos aparelhados em ambos os universos da arte.

Se Leyla Perrone-Moisés considera que, "enquanto a contribuição de Almada Negreiros ao futurismo é vasta e consistente, a produção futurista de Álvaro de Campos se reduz a umas poucas peças"[229], um crítico como Jorge de Sena entende a obra de Almada como manifestação ainda mais vanguardista do que a de Fernando Pessoa. Jorge de Sena, a esse respeito, pondera: "Nós estamos, pode dizer-se, numa fase de redescoberta do Orpheu. Não é, de qualquer maneira, um fenômeno inútil, visto que eu acho que uma das necessidades absolutas, sempre, da poesia portuguesa deste século [o texto é uma conferência pronunciada em 1969], é descobrir o Orpheu de 1915 de vez em quando; sob pena de cair em academismos, sob pena de cair em falsos modernismos, etc. (...) O modernismo (...) que começa a desenvolver-se no princípio do século, e que em Portugal aparece segundo se diz oficialmente em 1915 com a publicação da revista Orpheu, foi um movimento muito mais complexo do que longamente se apresentou. Hoje, com a perspectiva que o tempo nos dá, nós podemos notar que o modernismo teve duas tendências principais que, por vezes, foram convergentes, e por vezes não foram. Eu quero referir-me, segundo o meu ponto de vista e a terminologia que eu uso, a duas tendências que eu classifico da seguinte maneira: o que nós podemos chamar post-simbolismo e o que nós podemos chamar vanguardismo. (...) Uma que de certo modo trabalha para ampliar e transformar a expressão herdada dos movimentos literários anteriores, e outra que procura, ou apresenta-se, ou julga inicialmente que surge dum corte total e absoluto com o passado anterior."[230]

Nessa linha argumentativa, Jorge de Sena proporá uma espécie de rápida classificação de alguns dos poetas de *Orpheu*, enquadrando no grupo dos pós-

---

[229] Leyla Perrone-Moisés. "Pessoa e o Futurismo". In: _____. *Inútil Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p.154.

[230] Jorge de Sena. "Almada Negreiros Poeta". In: José de Almada Negreiros. *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p.9-10.

simbolistas, ainda que de maneira um pouco alusiva e não muito desenvolvida, o poeta Mário de Sá-Carneiro, que, a seu ver, "representa o post-simbolismo levado à significação do indizível, por estar abaixo da experiência verbal do conhecimento de si mesmo."[231] Ao seu lado estão Alfredo Pedro Guisado, numa espécie de combinação de aspectos do pós-simbolismo com aspectos do vanguardismo modernista; Luís de Montalvor, integralmente simbolista para Jorge de Sena; e o próprio Fernando Pessoa, que, a seu ver, é um poeta bastante inferior aos heterônimos que criou e pode ser entendido, na poesia ortônima, como o último dos poetas pessoanos a se soltar da linguagem pós-simbolista. Portanto, Pessoa só teria alcançado uma linguagem mais propriamente moderna posteriormente à experiência de *Orpheu*. Para Sena, "quem, no modernismo de 1915, representa, desde o início – isto é extremamente curioso – uma linguagem nova, é precisamente Almada Negreiros."[232]

Para este estudo, não acarreta grande rendimento analítico uma forma classificatória que enquadre diferentes autores em diferentes escolas estilísticas. Deixando de lado, assim, a pretensão de afirmar, dentre os poetas de *Orpheu*, aquele que significou uma inovação mais contundente da produção literária portuguesa em seu período modernista, interessa-me, a partir daqueles que tiveram a transformação da linguagem como questão, selecionar e me debruçar sobre um poema decisivo a partir do qual se possa formular consistentemente o problema de uma Modernidade nacionalista. Nessa linha, é de grande relevância considerar que um crítico como Jorge de Sena, ao construir uma gradação que passa do pós-simbolismo para um suposto modernismo vanguardista, Almada Negreiros é colocado na ponta da lança, em detrimento inclusive de Pessoa.

É, portanto, com o intuito de recortar do modernismo português aquilo que se possa tomar como seu empreendimento mais ousado do ponto de vista da constituição de vanguardas artísticas que *Histoire du Portugal par Coeur*, de Almada Negreiros, constitui, neste trabalho, o ponto de apoio no Modernismo português a partir do qual pretendo percorrer o problema apresentado, posto que trata diretamente da questão em tela, começando a ser produzido ainda no momento fervilhante do 1º. Modernismo português, 1919, e sendo da autoria de uma das personagens modernistas

[231] Jorge de Sena. "Almada Negreiros Poeta", op. cit., p.12.

[232] Jorge de Sena. "Almada Negreiros Poeta", op. cit., 13.

portuguesas graças a quem foi possível fazer incidir uma noção de Modernidade sobre o problema da Nação no Portugal do início do XX.

Tanto mais pertinente é o incorporar do trabalho de Almada na discussão de uma Modernidade nacionalista, questão que estrutura este estudo, quanto mais pertinente ainda essa figura que é Almada parece singularmente profícua para o exercício do método escolhido para o desenvolvimento da questão, o qual implica considerar um grau potencializado de autonomia da arte no contexto modernista, de maneira que ela extrapola o plano de intencionalidade declarado pelo artista e se permite compreender para muito além dele, de maneira que não se possa fazer coincidirem os projetos e declarações de ordem propriamente política do artista com a análise que suas obras ensejam. Almada é intensamente instigante de uma interpretação dessa ordem, na medida em que dificulta, senão impossibilita, uma leitura de sua obra, em larga medida vanguardista, à luz de suas posturas políticas amplamente conservadoras. Nesse plano, não há terreno seguro que facilite o caminhar do analista, que se vê intermitentemente avançando e recuando no complexo processo de interpretação da obra almadiana.

Um breve percorrer de parte da fortuna crítica do autor permite já aferir uma clivagem interpretativa bastante acentuada: de um lado, as análises estruturadas no aspecto formal das obras, utilizando o contexto de Almada e a forma de interferência mais direta do artista apenas a título de ilustração, vertente esta que, diga-se, é a mais vasta dentro do conjunto de análises dedicadas à obra almadiana. Dela são exemplares as análises de Celina Silva[233], de Jorge de Sena[234], de Eduardo Lourenço[235], de José-Augusto França[236], entre outros. Em direção bastante diversa se apresente uma segunda vertente substancialmente dedicada às posturas e compromissos do artista em face de do momento político, especialmente conturbado, por ele vivenciado e do qual não se furtou intervir, abordagem na qual ganham

---

[233] Celina Silva, *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Lisboa, Fundação António de Almeida, 1994.

[234] Jorge de Sena, "Almada Negreiros Poeta". In: José de Almada Negreiros, *Obras Completas, vol.I: Poesia*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, pp.9-33.

[235] Eduardo Lourenço, "Almada, ensaísta?". José de Almada Negreiros, *Obras Completas, vol.V: Ensaios*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, pp.9-20.

[236] José-Augusto França. "Almada – porquê e para quê?". In: *Almada: Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio Sobre Almada Negreiros*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, próprio. 9-29.

centralidade o livro de Cecília Barreira, *Nacionalismo e Modernismo*[237], e o pequeno texto de Joel Serrão intitulado "Almada e sua época", o qual é resultado de sua comunicação no Colóquio sobre Almada Negreiros realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna de Lisboa em 1984[238].

A estratégia analítica adotada por Cecília Barreira é bastante elucidativa da forma como os modernistas, inicialmente, dialogam muito de perto com a parte mais reacionária da intelectualidade portuguesa[239]. Colocando no foco da análise a relação de aproximação e distanciamento entre diferentes acepções do exacerbado nacionalismo experimentado no contexto português no início do XX, a modernista e a monárquico-integralista posteriormente convertida em fascista, a autora estabelece como fio condutor de sua análise a revista *Idéia Nacional*, órgão da imprensa ultra-

---

[237] Cecília Barreira. *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*. Lisboa, Assírio Alvim, 1981.

[238] Joel Serrão, "Almada e sua época". In: *Almada: Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio Sobre Almada Negreiros*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 31-39.

[239] A viajante acaba de encerrar seu dia de trabalho na Biblioteca Nacional, num dia em que lera nas *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea* de Adolfo Casais Monteiro que a parceria entre brasileiros e portugueses durante o Modernismo se poderia resumir à vinda de António Ferro ao Brasil para apresentar sua *A Idade do Jazz Band*. A viajante interessa-se enormemente, e por isso, vai à grande livraria localizada no Centro Comercial do final da Rua Garret, no Chiado, onde, aliás, costuma passar seus inícios de noite ainda cheios de sol do verão europeu, procurar o livro que pretende trazer na bagagem sem saber ainda que vai por à prova um dos seus preconceitos mais arraigados. Procura um vendedor que, como cá, não é lá muito familiarizado com a bibliografia que lhe interessa, e lhe pede em bom brasileiro: "-Vocês têm *A Idade do Jazz Band*?", ao que recebe como resposta um silêncio que traz na entrelinha um "não sei do que estás a falar", e a tomada do "rato" do computador para "checar no sistema". Não tinha. Como a viajante está acostumada a encontrar pequenas obras que lhe interessam em grandes coletâneas do autor, faz uma nova pergunta: "- O que é que vocês têm do António Ferro?", pergunta que é surpreendentemente retrucada com uma nova pergunta por parte do vendedor: "- O ministro do Salazar?" É o momento do silêncio da viajante, que é subsumido por sua resposta, agora em bom português: "-Há dois? Porque se há, é o outro." A isso o vendedor não soube responder. Entrando na Biblioteca no primeiro horário do dia seguinte, a viajante vai em busca de desvendar o que é que o Sr. António Ferro andou fazendo de sua vida depois de vir ao Brasil, e descobriu que, de fato, António Ferro que lhe interessasse só havia um, o futuro diretor do *Secretariado Nacional de Informação* e Ministro de Portugal em Berna durante o governo de Oliveira Salazar, o mesmo que viera ao Brasil em 1922 apresentar sua performance intitulada *A Idade do Jazz Band*, tendo sido recebido no Rio de Janeiro por Ronald de Carvalho e, em São Paulo, por Guilherme de Almeida. Nesse dia, a viajante começa a perceber complicações inesperadas no tratamento de seu objeto.

conservadora, "colonial, expansionista, (...) de afrontamento à República"[240], dirigida por Homem Cristo Filho, intelectual conservador fortemente ligado aos integralistas, e, posteriormente, de sidonista a entusiasta de Mussolini, e que se define a si próprio, no editorial de reabertura da revista, em 06/04/1916, como "cada vez mais convencido da superioridade do regimen monárquico sobre o regimen republicano, cada vez mais profundamente compenetrado da verdade católica e mais intransigentemente conservador"[241]. Lembra Barreira que João Medina o considera "o primeiro autêntico e indiscutível fascista luso, até pela projeção internacional que teve junto das altas hierarquias do fascismo italiano, dos meios ultra-direitistas espanhóis, franceses e portugueses"[242], intelectual que deu sua feição a este periódico publicado entre os anos de 1915 e 1916, adotando como alvos principais a república, o liberalismo e a democracia.

É percorrendo as relações entre aqueles que geriam a versão lusa do *Idea Nazionale*[243], que a autora encontra elementos para mostrar as afinidades entre o ideário político fascista dos seus diretores e daqueles que nela publicavam, incluindo neles dos integralistas aos modernistas. Note-se que, ainda que sua análise desemboque na questão da ruptura de Almada com a *Ideia Nacional*, o arranjo analítico montado por Barreira focaliza muito mais as linhas de continuidade entre os mais conservadores intelectuais lusos e Almada, isso porque salienta a aproximação entre eles que se deu por razões de afinidade política, e haviam de ser encerradas pela intransigência de Homem Cristo Filho em levar a cabo a primeira Exposição de Arte Moderna agenciada pela *Ideia Nacional*[244], na figura de José Pacheco, então seu diretor de arte que viria,

---

[240] Cecília Barreira. *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, op. cit., p. 17-18.

[241] Homem Cristo Filho, "Hora Decisiva" *apud* Cecília Barreira. *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, op. cit., p. 43.

[242] Cecília Barreira. *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, op. cit., p. 25.

[243] Revista fundada em 1911 pela *Associazone Nazionaliste Italiana*, da qual participaram alguns dos futuros ideólogos de Mussolini, tais como Luigi Federzoni e Goffredo Coppola, com os quais Homem Cristo Filho travou contato em viagem à Itália.

[244] Homem Cristo Filho publica na *Ideia Nacional* de 27/04/1916 o artigo "Às Armas, Soldados do Bom Senso", em que afirma: "Desordem na política, na literatura, nos costumes, nas artes, nas indústrias e no comércio, desordem geral em todas as manifestações da vida portuguesa. O futurismo, sem que nem nós nem eles dessemos por isso invadiu e domina tudo, desde os cérebros dos governantes e as repartições

posteriormente, a dirigir a parte gráfica do primeiro número de *Orpheu*. Nesse movimento a autora deixa clara a complexidade de arranjo desse grupo modernista, que de um diálogo com uma ideologia monárquico-integralista desdobra-se numa expressão artística de vanguarda.

Nesse aspecto, o futurismo de Almada é exemplar da bifurcação em dois planos, característica do futurismo marinettiano: "O futurismo é uma ressurgência de vanguarda que entronca numa tessitura social e cultural específicas – a Itália de início de novecentos – apresentando dois níveis distintos de promoção de mensagens: uma, estritamente artística, revolucionária, inovadora, opondo-se a escolas anteriores (...); outra, de cunho político, apostando na apoteose da guerra, da violência, da agressão. É essa conotação política do futurismo, coerente com uma visão cesarista de governação das sociedades, que a aproxima gradualmente do fascismo."[245] Embora nunca tendo sido um adepto do fascismo, uma atitude deveras condescendente com o Estado Novo pode ser encontrada sem dificuldades em sua postura frente à política portuguesa. Note-se, para dar alguns exemplos, suas participações em eventos de cunho oficioso, tais como o pronunciamento da Conferência "A personalidade de Homero", patrocinada pelo *Diário de Notícias*, "jornal enfeudado ao regime"[246]. Note-se ainda o fato de ter sido o artista convidado para pintar os afrescos das gares de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos, em plena ditadura salazarista. Mas como o problema é sempre mais complexo do que parece, os mesmos que aplaudiram o resultado de Alcântara, pretendiam demolir as pinturas de Óbidos[247], por alguns entendida como a

---

do Estado até aos aspectos mais particulares da vida individual. Novos arautos da anarquia, os senhores futuristas escouceiam a gramática, a geometria, a aritimética, a moral, a disciplina, os velhos princípios imortais que regem o mundo desde a noite dos séculos, ostentando um orgulho que só pode ser tomado como sintoma iniludível de loucura e um desprezo por todas as conquistas da civilização e todas as maravilhas do Passado, para que só seria suficiente castigo a prisão perpétua e o açoite na praça pública. Fautores da desordem e da revolução, bastardos invejosos do génio criador, iconoclastas impenitentes sem Fé nem Pátria." (Homem Cristo Filho *apud* Cecília Barreira. *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, op. cit., p. 71).

[245] Cecília Barreira. *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, op. cit., p. 61.

[246] José-Augusto França. "Almada – porquê e para quê?", op. cit., p.22-23.

[247] "Para a história da arte do mesmo período, muitos desenhos seus, na admirável agilidade do seu traço modulante, como se todas as figuras fosse capazes de realizar o milagre dum 'grand écart', melhoraram ironicamente o gosto mais ousado dos seus clientes; mas os frescos da Rocha do Conde de Óbidos afligiram esses mesmos clientes, que Alcântara e D. Fuas tinham contentado, com uma realidade

mais alta realização do pintor, capaz mesmo de dar um sentido histórico à sua obra precedente[248].

Deixando claras algumas afinidades ideológicas e as incompatibilidades estéticas entre os dirigentes de *Ideia Nacional* e os modernistas, é, assim, numa linha argumentativa bastante diferente daquela apontada por Casais Monteiro, que Barreira chegará a um diagnóstico coincidente, que é o do relativo fracasso do modernismo português: "Da vaga decepção pessoana, mesclada de cepticismo e lucidez, ao empolgamento de Almada, entusiástico, triunfalista[249], medeiam atitudes ideológicas, itinerários, pontos de percurso que, conjugados e inter-encadeados, talvez expliquem o relativo fracasso do modernismo português, recuperado para as fileiras do Estado Novo no dealbar da década de 30 através de um homem de vanguarda, editor de *Orpheu*,

---

profundamente observada no dia a dia lisboeta. Uma realidade triste, de infinita solidão, que nenhum outro artista do seu tempo assim atingiu." (José-Augusto França. "Almada – porquê e para quê?", op. cit., p.24).

[248] Dentre eles o próprio José-Augusto França: "Em 1945 Almada estava assim arrumado dentro de um modernismo que dera um mal passo na vida nacional, na indiferença dos anos 20 e no nacionalismo cosmopolita de 'simples bom gosto contemporâneo' nos anos que foram do primeiro salão oficioso, em 1935, ao fim da guerra que o SNI também perdeu. A história fixara, entre parêntese, os anos 10 de Almada com os de Amadeo e de Santa Rita, referência que, na economia da cultura portuguesa, se fixara em proporções modestas, e algo caricaturais, de simples curiosidade. (...) Almada seria então para nós um dado arqueológico. (...) Almada ressuscitou-se a si próprio logo após 1945, numa obra maior que, ao fim da primeira metade do nosso século, foi a obra-prima portuguesa de todos esses cinqüenta anos, senão dos cem que estão passando. Os frescos da gare marítima da Rocha recuperaram e deram sentido a valores plásticos que o artista manejara medianamente, diga-se, muitos anos atrás, ao princípio dos anos 20, após seu regresso de Paris, e depois diluíra classicamente, como sabemos, com tácita aprovação dos seus sucessivos e pudicos admiradores." (José-Augusto França. "Almada – porquê e para quê?", op. cit., p.21).

[249] Neste trecho a autora se refere às respostas dadas por Pessoa e Almada a uma breve pesquisa realizada pela *Ideia Nacional* acerca da influência da nova geração na vida portuguesa, ao que Pessoa respondeu: "A influência da nova geração sobre a vida portuguesa? Nenhuma, porque não há vida portuguesa. A única vida portuguesa que há é a nova geração, e essa, por enquanto, pouco se tem influenciado a si própria"; e Almada: "Portugal parou em Camões e recomeça no século XX. As gerações modernas acordam as heroínas dos plintos intactos da Batalha e reedificam as aristocráticas ruínas do Carmo sobre o Tejo. As quinas encimam de novo a Entrada da Europa." (In: Cecília Barreira. *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, op. cit., p. 74).

António Ferro."[250] Nesses termos, a autora aponta como, a despeito das afinidades ideológicas entre os monárquico-integralistas e os modernistas, o abismo estético que os separava era intransponível, assim como era aquele que separava os modernistas do contexto português mais geral, que os isolou tornando-os um grupo de ação quase inócua em seu contexto imediato. A falta de apoio no meio intelectual que resulta no isolamento do grupo modernista, para Barreira, é a dimensão que se pode caracterizar como fracassada no Modernismo português.

Conquanto apenas aponte a questão da incompatibilidade estética entre os dois grupos, Barreira dedica-se fundamentalmente ao estabelecimento dos filamentos de ligação entre ambos, que os unifica precisamente pela concepção de nacionalismo de que partilham. Assim, se permite, selecionando a *Ideia Nacional* como eixo condutor de sua análise, formular sua questão fundamental: "o cerne da questão centra-se em como foi possível, nas páginas de uma revista monárquica e ultra-conservadora, conciliar uma estética ousada – em desequilíbrio com padrões vulgarmente aceites – com uma sintaxe e um quadro vocabular tradicionalistas."[251]

A interessante abordagem de Barreira é bastante solidária da minha na medida precisa em que não pretende fazer subsumir uma dimensão, a do homem envolvido coma vida política que, como os modernistas em geral, teve uma "atitude passiva, conciliatória, branda perante o salazarismo"[252], na outra, a do profundo compromisso com a renovação estética do cenário cultural português, que fizesse cadenciar seu movimento juntamente com a Europa artisticamente mais vanguardista. De maneira diversa, a autora induz à impossibilidade quer de se fazer um plano subsumir-se no outro, quer, de maneira mais problemática, de entender um à luz do outro, como se fosse possível, neste caso, entender uma relação coerente e harmônica entre a visão política do artista e a proposição estética de sua obra. A consideração dessa distinção de planos de atuação, por isso mesmo, permite-lhe uma abordagem de reconhecimento do pioneirismo artístico combinada com uma forte crítica à sua postura política.

---

[250] Cecília Barreira. *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, op. cit., p. 74.

[251] Cecília Barreira. *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, op. cit., p. 62.

[252] Cecília Barreira. *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, op. cit., p. 74.

Num recorte diferenciado, a análise de Joel Serrão é largamente solidária da de Cecília Barreira no sentido de consolidar a afinidade de Almada com as mais conservadoras hostes da política lusa. Este seu curto texto, dedicado ao delineamento do tema "Almada e sua época", é introduzido com uma assertiva que, se não é propriamente inovadora na abordagem historiográfica, lhe permite introduzir a abordagem proeminentemente crítica da figura de Almada. O autor inicia da seguinte maneira: "Uma época, qualquer época, seja ela situável nos costumeiros marcos cronológicos da contemporaneidade ou da modernidade ou de qualquer antiguidade mais ou menos remota, é sempre uma abstração muito mais da responsabilidade de quem historia do que daqueles que a viveram, nela inscrevendo os seus percursos mortais."[253] Enfatizando o aspecto construtivo da narrativa historiográfica, que é, assim, da responsabilidade do artífice historiador, muito mais do que espelho indelével de qualquer realidade que se pretenda historiar, Serrão está, em verdade, assumindo, de saída, a responsabilidade pelos aspectos que pinçou do contexto contemporâneo de Almada e que julga serem pertinentes para a compreensão do problema que pretende formular, o que, em si, também não é propriamente uma novidade. O que importa absorver desse pequeno parágrafo introdutório é o fato de que ele ambienta o leitor num contexto de "responsabilidades", anunciando primeiramente qual é a sua, a de julgar que dentre inúmeros elementos possíveis, é a simultaneidade com a evolução do império colonial português em África que cabe focalizar para compreender a época de Almada, para em seguida apontar a responsabilidade do artista Almada diante desse contexto: "As perspectivações viáveis [ou seja, os muitos elementos da vida portuguesa contemporânea de Almada] poderiam ser inventariadas sem que mediante essa tarefa se vislumbrasse qualquer 'abre-te Sésamo!', capaz de iluminar a compreensão do efectivo percurso do artista a braços com a sua *sui generis* problemática pessoal assumida num tempo que *só em parte lhe foi imposto pelos fados, porque, quanto à outra, coube-lhe à escolha.*"[254] Introduzindo a questão da responsabilidade diante do recorte analítico por ele empreendido, Serrão anuncia desde já a responsabilidade que permitirá a Almada furtar-se diante do contexto político por ele vivenciado de maneira ativa, tão envolvido que era com o andamento da vida política portuguesa: tendo vivido a febre nacionalista que tomou Portugal do início do

[253] Joel Serrão, "Almada e sua época", op. cit., p.31.

[254] Joel Serrão, "Almada e sua época", op. cit., p.31, grifos meus.

século e que, em meio a muitos percalços e disputas, desemboca na ditadura de Oliveira Salazar, Serrão julga acertado considerar que a época vivida por Almada é aquela em que, a despeito da gama de diversas vertentes nacionalistas que se apresentaram (republicanos, monárquicos, integralistas, providencialistas, e mesmo os intelectuais ligados à revista *Seara Nova*[255]), se pôs com tanta clareza quanto vigor a questão da viabilidade mesma de Portugal "sem o apoio da retaguarda colonial africana"[256], de maneira que nenhuma das vertentes acima referidas chegaram a questionar a necessidade de manutenção do império. Daí que, para o autor, se não há relações de mútua causalidade entre a emergência do modernismo estético-literário e a tentativa ditatorial de Pimenta de Castro, seguida da subida ao poder de outro ditador, Sidónio Pais, ambos contemporâneos da publicação de *Orpheu* e da tentativa de publicação de *Portugal Futurista*, é possível assumir, por outro lado, que a essa simultaneidade de eventos se tenha dado por uma mesma ordem de causalidade compartilhada por esses dois âmbitos, artístico e político: a entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial, que se fazia pela necessidade da manutenção das colônias africanas, posta em risco pela Alemanha. A questão, portanto, é ainda a mesma: qual a viabilidade do Estado português se se perdessem as colônias, "condição *sine qua non* da inteligibilidade da Pátria portuguesa, tal como ela era e seria concebida e praticada."[257]

Se, na abordagem de Barreira ressalta-se a proximidade de Almada, antes mesmo da publicação do Orpheu, com a *Ideia Nacional*, Serrão aponta, num outro momento, a sua condescendência para com o Estado Novo, introduzindo elementos igualmente pertinentes para o entendimento da figura pública que foi Almada no que diz respeito a suas intervenções de ordem diretamente política. Combinadas, essa análises fazem ruído quando contrapostas àquelas dedicadas ao esmiuçamento formal de suas obras, análises muito diversas entre si, mas igualmente dedicadas à compreensão do alcance da obra almadiana, sobretudo em sua dimensão vanguardista e, portanto, renovadora dos parâmetros portugueses da arte de seu tempo.

---

[255] Revista fundada em 1921 por intelectuais dissidentes da *Renascença Portuguesa*, tais como Jaime Cortesão, Raul Proença e António Sérgio (cf. Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 3ª. edição, 2004, p.168), todos comprometidos com uma forte crítica e oposição à ditadura salazarista.

[256] Joel Serrão, "Almada e sua época", op. cit., p.33.

[257] Joel Serrão, "Almada e sua época", op. cit., p.34.

O confronto entre essas dimensões desafiam o analista que não encontra saída fácil para a compreensão de uma figura desse porte, dotada de dimensões diversas, igualmente pertinentes e em larga medida contraditórias entre si. É da consideração dessa encruzilhada que pretendo fazer emergir uma noção propriamente almadiana de modernidade portuguesa, noção de vincado caráter nacionalista e bastante representativa das tensões experimentadas pelos contextos periféricos em busca de um maior alinhamento com os parâmetros de modernização impostos pela Europa central, modernização esta que, no caso português bem exemplificado pela obra de Almada Negreiros, detém a singularidade de ser perfeitamente reconciliada com o seu passado pré e anti-moderno.

Para percorrer esta questão, *Histoire du Portugal par Coeur* é peça de grande valia para a compreensão dessa combinação *sui generis* entre o moderno e o antigo que, a meu ver, tipifica a modernidade portuguesa, que, desnecessário ressaltar, não é menos moderna por isso. A *Histoire* de Almada sobre seu povo e seu país é aqui da maior relevância, primeiramente porque trata diretamente da questão central para esta análise, a da formulação de uma noção de nação afeita a uma estética modernista. Ademais, Isso trata-se de um poema que começa a ser escrito ainda em 1919, portanto no período mais efervescente do 1º. Modernismo português, aquele de caráter mais vincadamente vanguardista, e por isso mesmo mais carregado daquela atmosfera de ruptura que é própria do Modernismo em todas as suas manifestações. Esse é assim, um poema central para o entendimento das formas como o Modernismo português lidou com a questão nacional tão arraigada em seu contexto, questão da qual não poderia se furtar a dialogar.

Passemos ao poema.

O Poema de Almada Negreiros:

Histoire du Portugal par Coeur

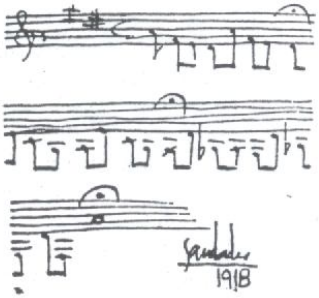
HISTOIRE DU PORTUGAL PAR CŒUR

illustrée aux couleurs nationales

par

almada

COUTINHO
CABRAL



par cœur, c'est-á-dire — c'est le cœur qui s'en souvient!

Paris 1919

Dédicace perpétuelle:

A Toi, pour que tu ne crois que je vais le dédier á une autre.

Mosteiro de Santa Maria da Victoria, 1920

A meu irmão ANTONIO
De Cavalaria 4

Na Cova da Batalha ficou dita um dia para sempre a Vontade de Portugal.

As torres da Vontade de Portugal veem desde o fundo da Cova, direitas, até ficarem mais altas do que os montes em redor.

- Foi a Fé d'O Povo-Mais-Pequeno que encheu
de confiança uma Cova vazia
na terra Portugueza!

A HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR foi escripta para ser espalhada por todas as partes, depois de julgada por todos os portuguezes.

Está em francez, porque foi assim que ensinei aos extranangeiros a Raça onde nasci.

Sejam quaes forem os portuguezes, todos podem julgar a minha HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR. E se houver entre portuguezes quem não tenha uma iniciação litteraria, tanto melhor, para poder julgar o que eu quiz escrever por Nós todos.

Mas, inesperadamente, (porque os portuguezes nunca se denunciam na maneira de melhor servir a sua terra), dois portuguezes acabam de provar que elles serão o melhor jury do valor nacional da minha HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR.

Esses dois portuguezes chamam-se Gago Coutinho e Sacadura Cabral.

A elles dois venho pedir para que me digam se a minha HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR, deve ser, na verdade, espalhada por todas as partes ou rasgada para sempre, comigo proprio.

Aguardo de joelhos, a sua resposta, com a HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR sobre o meu peito, onde guardo quotidianamente a ambição que não cedo a ninguem - de querer ser eu o melhor de todos os Portuguezes!

Lx. Abril 1922.

Lisbôa

TEJO, lombada do meu poema aberto
em páginas
de sol

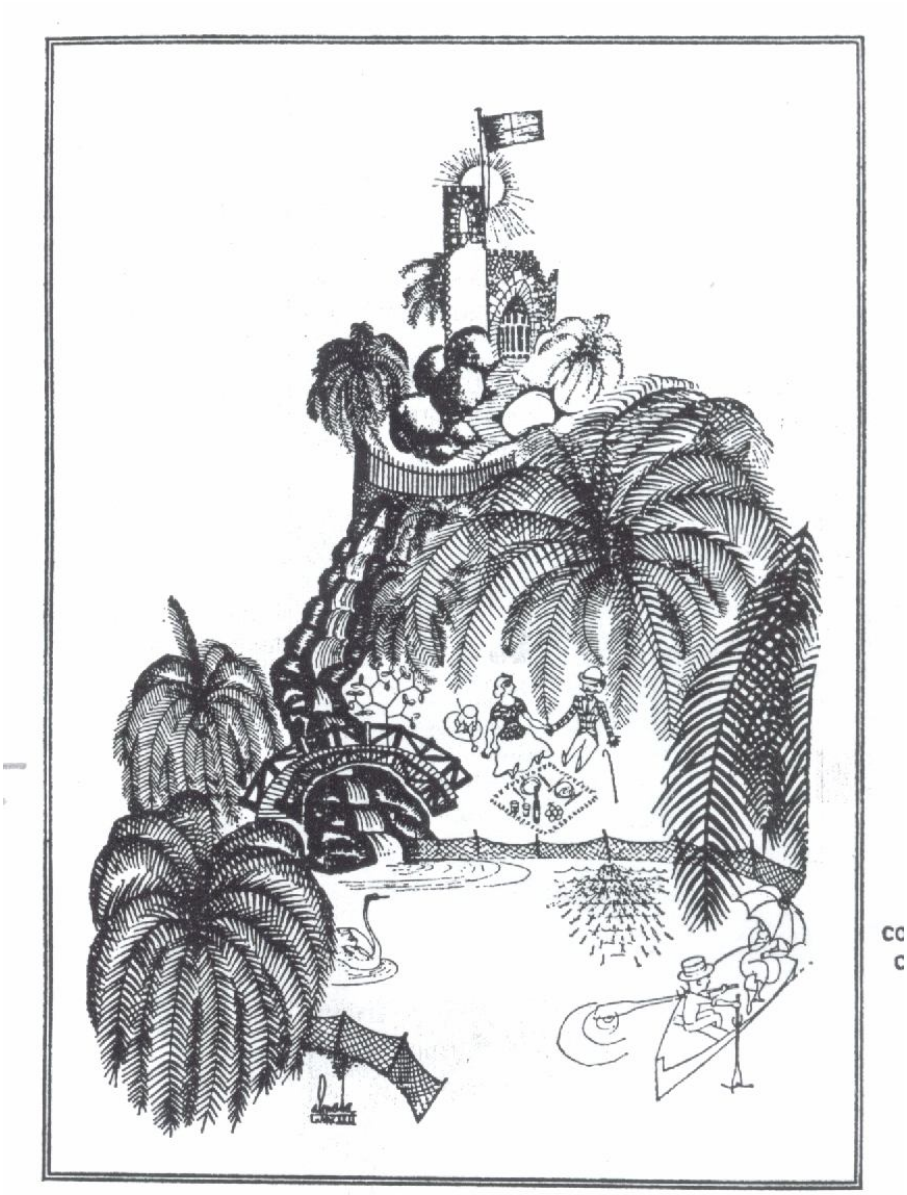
LE PORTUGAL SE TROUVE LA-BAS DANS UN EN-
droit du Sud-Ouest de l'Europe le plus
éloigné de Paris.

Le Portugal est le dernier coeur Européen
avant la mer.

Nous avons notre soleil National Portu-
gais qui fait grandir les pastèques et qui
rend les femmes belles comme des pommes et
les hommes dûrs commes de mâts.

Nous avons touts les fleuves dont nous
avions besoin. Le Tage en est le plus
grand : il est né en Espagne, comme d'au-
tres, mais il n'a pas voulu y rester.

Nous avons aussi des petits chevaux d'ancienne race méridionale, tâchetés comme des vâches et qui n'ont jamais eu de pareil. Ils se promènent après le diner, tout fièrs d'être Portugais.



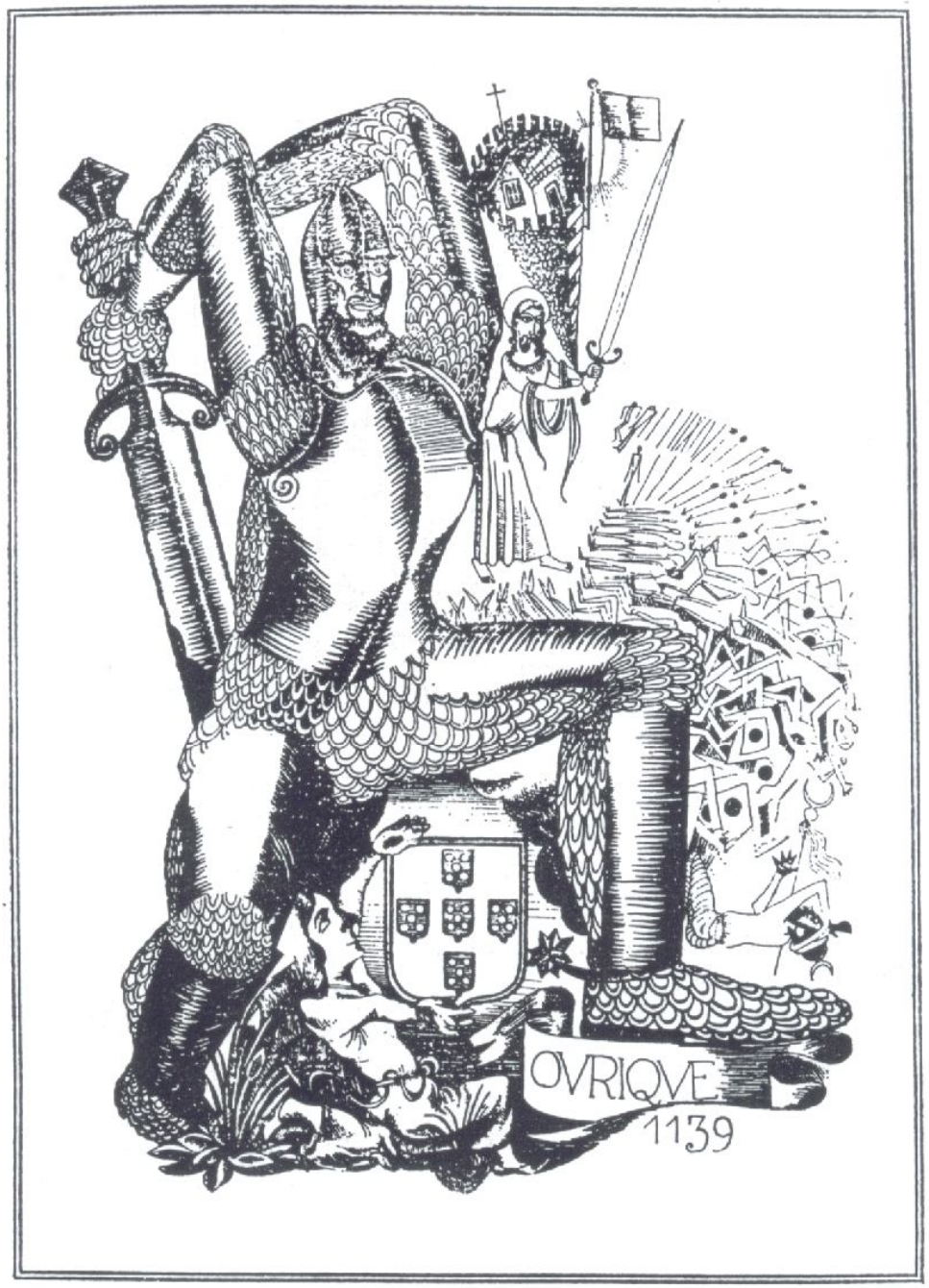
Sintra

Nous avons aussi de vendeuses de poisson
qui vont dans la rue comme de bateaux
sur mer.
- Elles ont le goùt du sel. Dans leurs pan-
niers elles portent la Mer.
Elles se marient avec les pêcheurs qui ont
des têtes d'Ocean et pantalons bleu-marin.
(Au bout d'une dixaine d'années cela fait une
dixaine de petits matelots tout neufs !)

Le dimanche on va déjeuner sur l'herbe
pour voir notre Soleil National Portu-
gais faire grandir les pastèques au tour de pe-
tites maisons blanchies où l'on fait encore des
Portugais. Les femmes du Portugal sont les
seules qui sachent faire des Portugais !

Le Dimanche on cherche une Maria pour
se marier. Touts les mariages commem-
cent par une Dimanche !

Moi aussi, j'aime une Maria ! Je voudrais
bien que ce soit la Mienne : je trouve
qu'Elle est la plus jolie et Elle crois que je suis
le plus intelligent !
Nous nous marierons, tout le monde le dit !



Dom Afonso Henriques

31

TEJO, lombada do meu poema aberto
em páginas
de sol

Notre premier Roi fut un géant. On dit que,
de ce fait, il fut Roi.

Dans une guerre contre les sarrasins, notre I.er Roi perdit tout ses soldats. Il resta seul en combat contre tout les sarrasins. Notre-Seigneur Jésus-Christ vint à son aide et tout deux ont gagné la guerre contre tout les sarrasins.

Ceci est raconté en héraldique par le drapeau Portugais.

O Infante Dom Henrique

33

Au moyen-âge, oú l'on a beaucoup pensé, le Roy Jean Premier, dit celui de Bonne Renommé, s'est marié (avec le consentement du peuple Portugais) à une très jolie dame Anglaise laquelle acoucha de 4 des plus grands Portugais :

Un SAINT, un ROI, un HERO et un SAGE.

Celui-ci fut grand mathématicien. Il fit de la mathématique dans un temps où il fallait encore inventer la mathématique.

Il choisit un endroit dans le midi du Portugal, tout contre la Mer – pour déchifrer la Mer ! C'est là l'endroit du Portugal le plus éloigné de Paris !

Et tout ceci se passait dans un temps où la Mer avait des terribles serpents dans la tête des marins.

Ce sage prince dessinait jour et nuit le mappemond. Quand ce fut fait, il fit bâtir des vaisseaux et des vaisseaux, pour qu'ils allassent répéter sur sr [sic] Mer les lignes au crayon qu'il avait tracées sur son mappemond.

Les vaisseaux sont partis, et quand les vaisseaux revinrent, les lignes au crayon que le Sage avait tracées sur son mappemond, étaient exactement vraies ! elles avaient été parfaitement bien imaginées !

Depuis ce jour, l'Europe commença à devenir bien plus grande que sur la carte.

UN AUTRE PORTUGAIS FAIT, LE PREMIER, LE
tour du monde, tout comme l'oeil fait le
rond de l'orange.

Sur terre aussi, nous avons étés très grands.
Guillaume Apollinaire connut un Portugais, Dom Pedro d'Alfarrobeira qui est re- venu de son 7ème voyage.
« Avec ses quatre dromadaires
courut et l'admira.
Il fit ce que je voulais faire
si j'avais quatre dromadaires ».

Dit Guillaume Apollinaire sur ce Portugais-là.

Un jour, Dom Sebastião, notre Roi le
plus jeune, notre plus beau Roi, ras-
sembla toute la jeunesse Portugaise pour ac-
complir la grande Victoire.
Mais Dieu garda cette Victoire, en atten-
dant... en attendant demain... en attendant
toujours demain...
... Nous attendant, nous autres, les Portu-
gais d'aujourd'hui !

Paris, 7 avril 1919.

José de Almada[258]

[258] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, pp. 109-119.

De saída, dois aspectos tendem a fazer saltar a singularidade dessa História de Portugal que está em vias de ser narrada. O primeiro deles se refere ao fato de que essa história será narrada numa língua estrangeira. Logo na segunda página, no texto ainda escrito em português, o autor dará uma justificativa para essa escolha:

> "A HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR foi escripta para ser espalhada por todas as partes, depois de julgada por todos os portuguezes. Está em francez, porque foi assim que ensinei aos extrangeiros a Raça onde nasci."[259]

O que parece estar sendo constituído, portanto, não é uma história de Portugal para portugueses, ainda que necessite do seu crivo para que se legitime como tal. Essa história visaria como leitor um público estrangeiro. Nisso está implicado o fato de que é o estrangeiro francófilo quem, desconhecedor da real dimensão da cultura portuguesa, precisa ser informado a seu respeito. Trata-se, assim, de uma história que remete se não a uma autoria coletiva, a uma legitimação coletiva da autoria que em nome do coletivo foi empreendida. É, portanto, uma história que atribui ao povo português um duplo papel, o de ser o cerne da narrativa a ser contada, portanto objeto da história, e o de afiançador dessa mesma história.

O segundo aspecto que se apresenta ao leitor já no título do poema é o fato de que não se trata de uma história a ser narrada sistematicamente, com qualquer organização cronológica ou necessidade de comprovação em face da historiografia. Trata-se da narrativa de uma história a partir dos elementos de que dispõe o narrador "*par coeur*", nos dois sentidos que esta expressão implica: numa disposição afetiva, vinda do coração, e estruturada com base apenas no que a memória pessoal do poeta reteve. Essa *Histoire* é, portanto, de cunho afetivo e memorialístico, como afetivas e memorialísticas e afetivas serão as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, objeto de análise da segunda parte deste trabalho. Também essa combinação de atributos é explicitada pelo poeta:

[259] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*, op. cit., p. 110.

"Par coeur, c'est-a-dire – c'est le coeur qui s'en souvient!"[260]

Trata-se, assim, de uma história cujos elementos foram retidos pelo coração, elementos, portanto, sentimentais, afetivos, descomprometidos com a necessidade de compor uma narrativa verossímil da história portuguesa, mas, sobretudo, narrativa esta que não se pretende constituir correlacionando suas diversas partes em linhas de continuidade. Diferentemente, temas diversos serão apresentados, inclusive em línguas variadas, sem que haja uma preocupação em torná-los unívocos ou coerentes, aspecto que contribui fortemente para o delineamento modernista da obra.

A seguir, como uma espécie de introdução a esse poema, o autor apresenta, no interior de uma caixa de texto, uma certa circunscrição temática anunciadora do ângulo pelo qual essa história narrada a partir do que reteve o seu coração será ensejada. Inicialmente, como uma espécie de cabeçalho, é apresentada uma circunscrição temporal e espacial, situando o leitor num determinado ambiente que catalisa os sentidos que se desdobrarão ao longo do poema. É como se o poeta se pusesse a escrever no Mosteiro de Santa Maria da Victoria, no ano de 1920. Para a ambientação do leitor menos familiarizado, vale mencionar que esse Mosteiro, transformado em convento, se fez construir por D. João I em comemoração pela vitória na Batalha de Aljubarrota, batalha na qual os portugueses vencem definitivamente os espanhóis e, findando um período de crise, fazem de João, Grão-Mestre de Avis, D. João I, que dará início à dinastia de Avis, firmando a autonomia portuguesa e sua unidade nacional[261]. Passando por um restauro em fins do século XIX, o Mosteiro foi destituído da maior parte de seus símbolos religiosos para se transformar num panteão da dinastia de Avis, aquela que esteve no trono português em seu momento áureo, e lá permaneceu até o início de seu declínio, marcado pela derrota em Alcácer-Quibir, em 1578, e pela subsequente perda da autonomia do Estado português frente ao reino da Espanha, período de heteronomia que foi de 1580 a 1640.

No interior do poema, a menção ao Mosteiro como símbolo da configuração nacional opera, simultaneamente, uma referência ao fato de que tal

[260]José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 109.

[261] Cf. *Mosteiro da Batalha*. Catálogo do Mosteiro. Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1991, p.3.

configuração necessitou da batalha do povo português para que se estabelecesse, já que a referência à batalha aparece já na primeira linha do texto:

> "Na Cova da Batalha ficou dita um dia para sempre a Vontade de Portugal."[262]

A um só tempo a frase remete ao episódio da Batalha, grafada com inicial maiúscula, e, portanto, causando no leitor a sensação que se está a tratar de um episódio de grande dimensão da história portuguesa, e à Cova, igualmente grafada com inicial maiúscula, como dimensão que resta desta batalha em que se firma a autonomia do reino português em relação ao castelhano. Como dimensão que sobrevive à própria batalha, a cova é lugar em que se sedimenta tal autonomia, a qual se faz, em verdade, em nome do povo português, já que ali é o lugar onde foi pronunciada o que o autor designa por "Vontade de Portugal". A Cova é, assim, o lugar em que essa vontade ficou dita para sempre. A vontade de Portugal e a autonomia do reino português estão, nesse poema, imiscuídas uma na outra, de maneira que seus sentidos se implicam mutuamente, marcando como característica indelével desse povo sua origem na batalha.

A referida Vontade de Portugal é apresentada como idéia imageticamente representada pela imagem solene de torres, numa referência ao Mosteiro que em nome da batalha será construído, como se fosse possível tomar o próprio Mosteiro como algo cuja construção usa da vontade do povo português como matéria concreta de sua construção:

> "As torres da Vontade de Portugal veem desde o fundo da Cova, direitas, até ficarem mais altas do que os montes em redor."[263]

Mas a altura e imponência das torres que representam a Vontade de Portugal e se efetivam na imagem do Mosteiro evocado no cabeçalho, mais altas do que os montes ao seu redor, evocam, ao mesmo tempo, um sentido fálico dessa

---

[262] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia.* Op. cit., p. 110.

[263] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia.* Op. cit., p. 110.

vontade, apresentando a virilidade e a força da vontade desse povo liderado na batalha por D. João I, figura que põe fim à crise e estabelece a dinastia que por muito tempo liderará o povo português[264].

Mas é importante notar que a virilidade referida não é do líder, antes é do povo cuja vontade preenche a cova. Em verdade, não parece que haja diferenças substantivas entre a figura da liderança, que será representada por diferentes personagens históricas ao longo do poema, e o povo que ela lidera. A perspectiva dessa consubstanciação entre essas duas dimensões, entre as quais, portanto, não há conflito, e onde uma pode ser inteiramente representativa da outra, já prepara o leitor para a perspectiva de que o atributo de liderança é próprio do povo português, com a virilidade que lhe é inerente, e a despeito do tom ingênuo e quase infantil com que essa

---

[264] A propósito da imponência do Mosteiro da Batalha, vale citar a descrição feita por José Saramago em seu livro no qual narra sua *Viagem a Portugal*: "A viagem não é longa, o viajante pode ir devagar. E, para seu maior descanso, deixa a estrada principal e segue por esta, modestíssima, que faz companhia ao rio Lis. É um modo de preparar-se em paz para enfrentar o Mosteiro de Santa Maria da Vitória. O viajante escreve estas palavras muito seguro de si mas e em seu íntimo sabe que não tem salvação possível. Onde dez mil páginas não bastariam, uma é de mais. Tem muita pena de não estar viajando de avião, assim poderia dizer: 'mal pude olhar, ia muito alto'. Mas é pelo chãozinho natural que vai, e está quase a chegar, não há aqui fugir um homem ao seu dever. Mais fácil tarefa foi a de Nuno Álvares, que só teve de vencer os castelhanos. Em verdade, não pode deixar-se intimidar pelas dimensões do monumento, nem perder-se no exame, logo fatigado, de cada pedra, capitel, ornato, estátua e o mais que lá está. Terá uma impressão do conjunto e contentar-se-á com ela, e, sendo destas coisas um simples curioso, ousará pensar a contrapêlo de opiniões aceites e fundamentadas, porque a isso o autoriza ter olhos, gosto próprio e sensibilidade porventura suficiente. Dirá, por exemplo, uma vez que já entrou na igreja, que a Capela do Fundador, não obstante a riqueza da escultura que a reveste e a harmónica concepção estrutural, o deixa em estado de assombro frio, que é uma maneira de exprimir a espécie de sentimento de rejeição que bruscamente o tomou. Entendamo-nos. O viajante não tem quaisquer dúvidas sobre a legitimidade dos louvores que têm caído sobre este lugar, e poderia, sem esforço, juntar-lhes os seus próprios. Mas, não sendo a perfeição um fim em si mesma, e sendo o viajante o mais imperfeito dos observadores, talvez que, para sua maior segurança, prefira encontrar-se com o artista naquela larga margem de trabalho em que a vitória sobre a matéria não é completa, sem que com isso a satisfação alcançada seja menor. (...) Agora vai vagarosamente dar a volta inteira ao mosteiro. Contempla o pórtico com suas arquivoltas povoadas de figuras de anjos, profetas, reis, santos mártires, cada um ocupando seu lugar na hierarquia; o tímpano que mostra Cristo e os evangelistas; as estátuas dos apóstolos sobre mísulas figurativas que são obras primas. O viajante recua, abraça o conjunto como pode, e perplexo com as suas próprias ousadias retira-se contente." (José Saramago. *Viagem a Portugal*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.237-240.

consubstanciação é apresentada. A tensão, aqui, entre a conexão proposta e a tonalidade narrativa que a reveste é gritante.

Ao mesmo tempo, a necessidade de respaldo popular à *Histoire* que está narrando, anunciada no início do poema, é agora justificada: é de fato a Vontade do Povo português que dá fundamento a essa história. Com isso, o poeta apresenta o terceiro papel desempenhado pelo povo português em seu poema: se antes ele era objeto de sua história e seu afiançador, agora ele é também o seu fundamento:

> "- Foi a Fé d'O Povo-Mais-Pequeno que encheu de confiança uma Cova vazia na terra portugueza!"[265]

Se antes da batalha o que se tinha era uma cova vazia de vontade porque contextualizada no período de heteronomia em relação aos castelhanos, será a vontade deste povo pequeno, mas viril, que, figurando por meio do episódio da batalha, mostrará a sua vontade e com ela preencherá a cova de confiança.

Assim, logo na caixa de texto introdutória, fica dado pelo autor, em linhas gerais, a ambiência em que se formulará esse conjunto de poemas pelos quais se conta a história de Portugal. Temos assim delineada a imagem de um povo pequeno, mas cheio de virilidade, que por meio da batalha firmou sua autonomia e proclamou sua vontade nesta cova que não representa morte, mas *passagem*, espécie de re-início ou de redenção do reino português autônomo, re-experimentação de sua batalha original – Ourique – cuja retomada é capaz de definir como característica central do povo português sua vocação para a batalha, dada que essa é a circunstância em que marca reiteradamente sua autonomia histórica. Da mesma forma, já se anuncia a coerência entre o papel do povo português, na tripla dimensão demarcada no poema, e a tonalidade popular do estilo narrativo adotado por Almada, que singelamente conta essa *Histoire* como um conto popular. Adentramos com isso a problemática da poética da ingenuidade cara a Almada, como confronto ao que há de mais sedimentado em sua cultura feito pelo retorno mítico, em termos profundamente ingênuos, a uma espécie de origem, dando a possibilidade da sempre renovação das formas narrativas que se podem fazer incidir sobre o que já foi intensamente narrado. Com isso atesta o caráter

[265] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 110.

aberto e inesgotável das possibilidades narrativas do que parece já exaurido em todas as suas dimensões. A isso voltarei.

Num salto temporal de grande dimensão, artifício que marca a estrutura diacrônica do poema, Almada Negreiros faz referência a duas outras personagens, suas coetâneas, que desempenham esse mesmo papel de virilidade e por isso mesmo despontam como representantes desse povo. Esse processo se apresenta paulatinamente: num pequeno trecho em prosa que se segue à caixa de texto introdutória, o autor oferecerá ainda alguns elementos que adensam o sentido dessa *Histoire du Portugal par coeur*, dentre eles o fato de que está nas suas pretensões que todo o povo português, o mesmo cuja confiança preencheu a cova da batalha, na condição de afiançador, dê validade à história por ele narrada:

> "A HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR foi escripta para ser espalhada por todas as partes, depois de julgada por todos os portuguezes. (...) Sejam quaes forem os portuguezes, todos podem julgar a minha HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR. E se houver entre portuguezes quem não tenha uma iniciação litteraria, tanto melhor, para poder julgar o que eu quiz escrever por Nós todos."[266]

Segue-se à apresentação dessa condição, a de validação de sua história a ser dada pelo povo português, a menção a dois portugueses que para o autor detêm papel fundamental nessa avaliação: Gago Coutinho e Sacadura Cabral, os dois primeiros homens a cruzar o Atlântico Sul por via aérea.

> "Mas, inesperadamente, (porque os portuguezes nunca se denunciam na maneira de melhor servir a sua terra), dois portuguezes acabam de provar que elles serão o melhor jury do valor nacional da minha HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR. Esses dois portuguezes chamam-se Gago Coutinho e Sacadura Cabral. A elles dois venho pedir para que me digam se a minha HISTOIRE DU PORTUGAL PAR

[266] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 110.

> COEUR, deve ser, na verdade, espalhada por todas as partes ou rasgada para sempre, comigo proprio."[267]

Datado de abril de 1922, esse trecho se localiza precisamente no momento posterior à partida dos aviadores portugueses de Lisboa, que se deu em 30 de março de 1922, e antes de sua chegada ao Rio de Janeiro, em 17 de junho do mesmo ano. Localizado, portanto, num período de expectativa quanto ao sucesso da empreitada, independentemente do fato de que esse trecho se tenha de fato escrito nesse período, a tomada dos dois aviadores como representantes enfáticos do povo português potencializa o teor dramático da empreitada de final ainda incerto, conferindo assim uma maior dramaticidade a essa história em narração, dramaticidade esta que será ainda acentuada pela forma com que o autor descreve a ansiedade de sua espera pela avaliação dos aviadores, novos representantes da nação portuguesa:

> "Aguardo de joelhos, a sua resposta, com a HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR sobre o meu peito, onde guardo quotidianamente a ambição que não cedo a ninguem - de querer ser eu o melhor de todos os Portuguezes!"[268]

É importante observar a associação que é feita entre a autoria de uma *Histoire du Portugal par coeur*, que a torna mesmo a propriedade do autor que a designa por "minha HISTOIRE DU PORTUGAL PAR COEUR", e a pretensão que o autor não cede a ninguém de ser o melhor de todos os portugueses. O que essa formulação propõe é a associação entre a distinção dada a quem se pode tomar como "o melhor de todos os portugueses" e o fato de ser ele o portador da palavra com a qual se narra essa história. É, portanto, o ato de narrar a história de Portugal a partir daquilo que o autor se lembra com o coração que o tornará o melhor de todos os portugueses sob uma condição determinada e previamente anunciada, que é a de ter a sua narrativa sido reconhecida e, portanto, legitimada por todos os portugueses, em especial por aqueles dois que despontam como os novos representantes da vocação portuguesa, os aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral.

---

[267] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia.* Op. cit., p. 110.

[268] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia.* Op. cit., p. 110.

O fato de as figuras de Gago Coutinho e Sacadura Cabral terem sido inseridos no poema *a posteriori*, dado que o poema começa a ser escrito em 1919, e a travessia empreendida pelos aviadores ter se dado em 1922 insere dois aspectos de fundamental importância para a articulação do poema: um de ordem temática e outro de ordem formal. A possibilidade de fazer coincidirem eventos localizados temporalmente com grande distância (Aljubarrota e a travessia de Coutinho e Cabral) introduz uma forma de reincidência, e, assim, de circularidade temporal. O tempo português, no poema de Almada, reintroduz circularmente fenômenos assemelhados, marcando assim uma vocação histórica que, se se apresentava até então como a vocação para a batalha, aparece reformulada no início do século XX como uma vocação heróica, o que implica uma pequena inflexão de sentido na vocação originária atribuída pelo poeta ao povo português. Essa inflexão, contudo, não inviabiliza o sentido originário da batalha como definidora da vocação originária de seu povo, já que aquela, a batalha, já implicava o heroísmo que séculos depois reapareceria na empreitada de Coutinho e Cabral, heroísmo que era já, em Aljubarrota, reiteração de Ourique. Essa articulação permite ao poeta introduzir uma formatação ao tempo português, circular, e sua vocação posta já nas formas com que Portugal entende ter sido originado, como povo heróico, nascido da Batalha, e que terá tido a oportunidade de reexperimentar sua vocação em diversos momentos de sua história, as quais serão ainda tematizadas no poema.

*

A página seguinte (é importante lembrar que a diagramação dos poemas é relevante, já que as ilustrações que acompanham os poemas são também de autoria de Almada Negreiros, de maneira que a combinação de linguagens diversas pode ser tomada também como constituinte dos sentidos que a obra pode suscitar), é iniciada com um breve poema de três versos ainda escritos em português, os quais serão repetidos duas páginas à frente. O poema trata diretamente do Tejo e constitui uma linda imagem que associa o próprio terreno da nação portuguesa às páginas escritas por Almada. Daí a pertinência em se problematizar o universo literário para compreender a simbologia da nação, sobretudo quando se está enfrentando a vocação portuguesa para o heroísmo, que aparecerá a seguir com o advento dos Descobrimentos:

"TEJO, lombada do meu poema aberto
em páginas
de sol"[269]

Numa construção de forte evocação imagética, o rio aparece como lombada de um livro aberto que é o próprio território português. É importante notar que não há aqui recurso a qualquer dispositivo comparativo, tal como "meu poema é como a terra portuguesa" ou qualquer forma de construção comparativa ou metafórica. O poema é, ele mesmo, Portugal, posto que o rio que está concretamente inscrito no território português não é "como" a lombada do poema de Almada, ele *é* a lombada. Subsume-se a isso a possibilidade de se entender que, mais do que evocar Portugal ou fazer de Portugal seu objeto temático, seu poema é Portugal. É questionado dessa forma um entendimento do mundo e da literatura como compartimentos estanques que mantêm entre si uma relação de alteridade. Diversamente, a literatura e seu tema estão entremeados um do outro. E se esse recurso é possível, a dimensão heróica desse povo encontrará numa nova personagem uma figura exemplarmente representativa: o próprio Almada. Tendo já atestado, no início do poema, sua ambição de querer ser o melhor dos portugueses, singularizando-se, destacando-se, o autor apresenta então, em três singelos versos, a possibilidade de permutabilidade entre o que é de sua autoria, artefato da sua criação (o seu poema aberto cuja lombada é o Tejo) e Portugal mesmo. Ele assim sugere que pode ser ele próprio o autor de Portugal, e o é, em certo sentido, já que esse poema não esconde a pretensão de apresentar uma versão na Nação portuguesa.

Tal interpretação impõe considerar que o Tejo, porta de saída dos portugueses para o cumprimento de sua maior missão que é a de tornar o mundo mais largo e uno[270], é assim meio de realização do destino português. E se ele pode ser

[269] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 112.

[270] Ao final do poema, Almada apresenta essa idéia com todas as letras: "Depuis ce jour, l'Europe commença à devenir bien plus grande que sur la carte." (José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*, op. cit., p. 118). Em um de seus textos que compõem o volume ensaios das *Obras Completas*, de Almada encontra-se: "O litoral da terra e as imensidades dos mares e dos continentes ficaram pela primeira vez ligados praticamente ao universal por iniciativa e feitos dos portugueses. Depois, os espanhóis participaram grandemente do segredo português, com uma expansão ultramarina

entendido como a lombada de um poema, ou de um livro, é pertinente considerar que a vertente literária do cumprimento do destino português é parte integrante desse destino.

Atestando, assim, a indiferenciação entre Portugal e a sua literatura sobre Portugal, o poeta dá início ao conjunto de estrofes em língua francesa, conjunto por meio do qual Almada pretende narrar em todos os lugares a história de Portugal, configurando, à primeira vista, uma história feita para ser apresentada ao estrangeiro, ou que tem o estrangeiro, o não-português, como parâmetro fundamental de interlocução, ainda que, insisto, assuma como condição a necessidade de prévia leitura e aprovação de cada português, mesmo os incultos e iletrados, afiançadores que são da sua *Histoire*. Rapidamente o leitor perceberá que, em verdade, é ao português que Almada se dirige, mas o faz de maneira evasiva. Usando como pretexto a hipótese de que é para o exterior que está a escrever, Almada solicita a leitura e aprovação de seus conterrâneos, como se tivesse, com o artifício desse pretexto, a possibilidade de dizer aos portugueses quem eles são. Evita, contudo, dizê-lo de maneira direta, preferindo esquivar-se do papel de conhecedor solitário da "verdade" portuguesa ao reclamar a necessidade de aprovação por parte de todos os portugueses da história plena de afetividade que está em vias de narrar. Com esse artifício, o poeta deixa de sugerir a ignorância do povo português sobre a sua própria vocação, o que estaria implicado no ato de pretender revelar aos portugueses a sua vocação, posto que só é necessário contar uma história àquele que não a conhece; e, diversamente, dá ao povo português um papel ativo dentro da sua narrativa, o qual, na condição de afiançador, é entendido como profundo conhecedor de sua história, e só por isso pode ser posto na condição de juiz de qualquer narrativa sobre ele. O poeta, assim, por meio desse artifício, desvia do problema que seria entender o seu povo como possuidor de uma vocação heróica, ao mesmo tempo que ignorante dela, apresentando uma narrativa mais singela e coerente, em que o seu povo é ao mesmo tempo o herói e o grande conhecedor de sua vocação. Forte contributo à fisionomia ingênua desta narrativa, essa combinação *reconcilia*, no poema de Almada, o povo português com a sua vocação heróica, no mesmo passo que elege o estrangeiro como seu interlocutor, permitindo a inserção do olhar estrangeiro

---

ao lado da nossa. A descoberta dos caminhos dos mares, a descoberta dos novos continentes e a do perfil de todos os litorais e a primeira volta ao mundo, feitos por portugueses e espanhóis, foram o primeiro material para a unidade política da terra." (José de Almada Negreiros. "As 5 unidades de Portugal. In: -_____. *Obras Completas – vol. V – Ensaios*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p.71).

na legitimação de Portugal como foco irradiador de cultura no início do XX, buscando introduzir o que há de mais especificamente português nos parâmetros mais universalistas da cultura modernista.

Almada parece mesmo deter em seu traço essa habilidade para transmutar o exterior para o interior, e também o seu inverso. Eduardo Lourenço, em prefácio ao volume de ensaios que se reunia nas *Obras Completas* de Almada, refere-se a essa peculiaridade nos seguintes termos: "Paradoxalmente, a obra de Almada Negreiros, tão voltada para o *interior* português, obcecada pela exigência de *criar a famosa pátria portuguesa que o merecesse* – quer dizer, que merecesse o tipo de homem e atitude novos que ele dizia encarnar do alto dos seus vinte anos provocantes – é uma obra, um estilo, uma enunciação, que necessitam, como poucos, do *exterior*, do criticamente europeu e exemplar, para ser compreendida. É, sem dúvida, o interior, esse Portugal quase místico que suas apóstrofes visam, quotidianamente desmentido pela mediocridade das coisas e gestos portugueses, que confere ao destino de Almada a forma de uma árvore ao contrário, com as folhas no lugar das raízes. Mas a sua vocação, a sua 'direção única', será a de converter as folhas em raízes e assim, de algum modo, (...) de caminhar com obstinação para a sua origem, para esse lugar onde tinha sido concebido e donde tinha sido expulso, lugar ao mesmo tempo pontual e infinito, onde o individual se articula com o universal, o problemático com o pontual, o evidente com o enigmático."[271]

A interlocução estrangeira que aparentemente se privilegiava na primeira página do poema é relevante para a compreensão do primeiro trecho do poema em francês, onde Portugal é novamente relacionado com uma dimensão estrangeira, a qual agora se dá do ponto de vista da localização geográfica, sob a qual subentende-se seu lugar simbólico:

> "LE PORTUGAL SE TROUVE LÀ-BAS DANS UN EN-
> droit du Sud-Ouest de l'Europe le plus
> éloigné de Paris."[272]

[271] Eduardo Lourenço. "Almada, Ensaísta?" In: José de Almada Negreiros. *Obras Completas – vol. V – Ensaios.* op. cit., p.11-12.

[272] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia.* Op. cit., p. 112.

O ponto de vista assumido pelo olhar do poema é o ponto de vista centro-europeu. Não apenas ele se manifesta em francês, mas aponta a direção na qual se encontra Portugal, a sudoeste do centro da Europa no ponto mais afastado da capital francesa. É, ao mesmo tempo, um ponto de vista que parece assumir o completo desconhecimento por parte de seu suposto interlocutor quanto à localização de Portugal, situando-o de maneira até ligeiramente didática.

Dessa maneira, afirmando a distância de Portugal em relação ao centro irradiador de cultura europeu do seu tempo, Almada torna mais claro aquilo que apenas havia sugerido ao adotar o francês como idioma da sua *Histoire*: buscar alinhar Portugal com os parâmetros universais da cultura é o mesmo que assumir o fato de Portugal não fazer parte desse parâmetro. Localizar Portugal como o ponto geográfico, e subentendido nele o simbólico, mais distante do centro de cultura que é Paris contribui para sedimentar essa interpretação. Aqui Almada apresenta a dimensão crítica da estagnação cultural vivida em seu tempo, ainda que o faça de maneira obscurecida pelo tom delicado de sua narrativa ingênua, cuja aparência é apenas a da exaltação e a do elogio.

À localização simbólica e espacial definida na relação com o centro europeu do período se sobrepõe o aspecto estratégico dessa localização, apontando aquilo que se encontra além de Portugal, o mar:

> "Le Portugal est le dernier coeur Européen
> avant la mer."[273]

Primeiramente cabe reconhecer a direção inversa que esses dois versos assumem em relação aos três primeiros: se antes a necessidade de apresentação da localização de Portugal para aquele que assumisse o ponto de vista centro-europeu criava, em certa medida, uma relação de estranhamento, causado mesmo pelo suposto desconhecimento de Portugal por parte do centro da Europa, agora a proposição de "coração europeu" sugere uma certa, senão homogeneização, ao menos combinação possível entre as diversas singularidades que, juntas, possam receber essa designação. No lugar de "coração francês", "coração espanhol" e "coração português", quando se

[273] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 112.

cogita uma trajetória a partir da França na direção do Atlântico, o que se tem é um único conjunto em que todos os elementos cabem perfeitamente no interior da designação “coração europeu”.

Simultaneamente, apresentar como pertinente o fato de ser Portugal o último deles nessa trajetória que se encaminha para o mar cria uma espécie de gradação qualitativa nesses corações que se dispõem ao longo do trajeto. Dito de outra maneira, se há uma possível combinação envolvida na formulação “coração europeu”, ela contudo não se dá entre elementos similares, porquanto se constitua como uma formulação que pressupõe nuanças, que são precisamente essas de se ser o último desses corações, e, por desdobramento lógico, ou o primeiro, o segundo ou ainda o terceiro. Essa gradação numérica envolvida na ordem com que os corações são dispostos ao longo do trajeto que leva do centro da Europa para o mar parece, assim, envolver alguma diversidade qualitativa cuja natureza ainda não é possível formular inteiramente. O único elemento que já se pode decantar de tal diversidade qualitativa parece se relacionar precisamente com o mar. Isso porque o fato de se tornar relevante apontar a localização de Portugal como ponto de contato entre a Europa e o Atlântico parece sugerir um sentido teleológico na trajetória em que se localiza, como se a finalidade visada pelo centro da Europa que pretendesse se expandir para dimensões universais fosse alcançar o Atlântico, e Portugal, sendo o último dos corações dispostos ao longo da trajetória, fosse o lugar onde se cumpre sua finalidade planejada. O destino de Portugal é, assim, o de cumprir uma meta que é de toda a Europa, o que lhe cabe precisamente por ser o último coração europeu antes do mar. Portugal é, assim, a meta européia concretizada.

Mas tal dimensão não parece estar clara para o europeu em geral, o que, em se efetivando, dispensaria a necessidade de apresentação da terra portuguesa para toda a Europa, necessidade que é a razão, ainda que aparente, pela qual todo esse conjunto poético foi composto. Isso implica considerar Portugal não apenas como o lugar do cumprimento da meta européia, mas o português como receptáculo do saber acerca dessa sua condição, ainda que se tenha esquecido dela. Daí que caiba ao poeta português, após meticulosa apreciação de cada um de seus conterrâneos, e sob pretexto de narrar à toda gente, de todas as partes, acordar o povo português para essa história mítica que é a sua, história dessa nação de heróis em que se apresenta seu destino que é o de cumprir a meta de toda a Europa, tornando o mundo mais largo e mais uno. A vocação heróica de Portugal está, assim, apresentada em outro de seus aspectos,

embora não o seja de maneira grandiloqüente. Ao contrário, o poeta mantém a tonalidade singela de sua narrativa, mesmo para introduzir aspectos da maior grandeza. Para isso o poema continuará informando seu leitor acerca das particularidades de Portugal:

> "Nous avons notre soleil National Portu-
> gais qui fait grandir les pastèques et qui
> rend les femmes belles comme des pommes et
> les hommes dûrs commes de mâts."[274]

O poeta fará referência a aspectos naturais envolvidos num clima mais ameno do que a média do restante da Europa. Lugar ensolarado que faz crescer melancias, fruto representativo da nação porque contém as cores da bandeira da república[275], o que metaforicamente sugere que o Sol é alimento da nação portuguesa, assim como torna as mulheres belas e os homens duros como mastros. Aqui se estabelece um paralelo com a virilidade da Vontade de Portugal que se ergue como torres do fundo da Cova da Batalha. Da mesma forma viril, o homem português é comparado a uma nova imagem fálica, agora a de mastros, com os quais a comparação se faz por meio da dureza semelhante de ambos.

Retomando a relevância em se localizar Portugal em sua localização litorânea, a próxima estrofe tratará de apontar a mesma linha gradativa que leva do interior do continente até o Atlântico, agora não mais pelo aspecto afetivo de ser o português o último coração europeu antes do mar, mas por meio da imagem do Tejo, que corta Portugal buscando o mar. A essa altura do poema, a idéia do rio como porta de saída pela qual Portugal cumpre sua missão das expedições marítimas está já assentada, tal como se pôde ver no pequeno poema que tematiza o Tejo no início do trecho em francês. Dessa forma circunscrito, o rio volta ao centro do poema:

> "Nous avons touts les fleuves dont nous
> avions besoin. Le Tage en est le plus

[274] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 112.

[275] Esse aspecto é mencionado por Celina Silva em seu artigo "Mnemon: (Re)Efabulando uma pátria querida. Leitura relance sobre 'Histoire du Portugal par Coeur'". In: *Colóquio/Letras*, nº. 120, Lisboa, abril-junho de 1991, p.70.

grand : il est né en Espagne, comme d'au-
tres, mais il n'a pas voulu y rester."[276]

No conjunto dos rios portugueses, o Tejo aparece como o maior, não apenas em dimensões físicas, mas simbolicamente. O fato de tomar a trajetória do rio como escolha do próprio rio – o Tejo nasce na Espanha, mas não quis ficar por lá – reforça a idéia já apresentada de que atravessar a península e alcançar o Atlântico é objetivo de tudo que se localiza no continente europeu, não apenas dos homens europeus, mas mesmo do rio, que no poema é apresentado como âmbito depositário de faculdades deliberativas, e portanto é definidor de suas próprias escolhas. Aprofunda-se, assim, a perspectiva teleológica envolvida num destino a ser cumprido por Portugal, que, contudo, o será em nome de toda a Europa, não apenas em seu próprio nome.

Contudo, cabe reconhecer que o Tejo já foi mencionado neste poema, como a lombada do livro de Almada. E se é ele o meio pelo qual a Europa alcança o mar, é possível entender que essa *Histoire*, de tonalidade tão singela com ares de conto infantil, comporte pretensões de grande envergadura: a de ser, ela mesma, o caminho da literatura européia universal, sendo o seu autor o portador dessa tarefa, pertencente que é a esta raça de homens duros como mastros que dominam uma espécie antiga de cavalos meridionais:

"Nous avons aussi des petits chevaux d'an-
cienne race méridionale, tâchetés com-
me des vâches et qui n'ont jamais eu de pa-
reil. Ils se promènent après le dîner, tout fièrs
d'être Portugais."[277]

Aqui um paralelo parece ser introduzido entre o próprio português e esse cavalo específico: primeiramente, Portugal aparece como recinto da permanência de certas especialidades do antigo e de singularidades incomparáveis, das quais está, evidentemente, orgulhoso. Não por acaso, a gravura que se localiza ao lado desse poema tematiza Sintra, cidade de forte peso histórico no imaginário português,

[276] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia.* Op. cit., p. 112.

[277] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia.* Op. cit., p. 112.

conquistada que foi aos mouros pelo próprio Afonso Henriques, cidade que dispõe ainda da muralha que separava os dois mundos (o cristão do mouro), e que portanto é marco da batalha e da conquista.

A mudança de página introduzirá outras quatro estrofes ao lado de uma gravura de D. Afonso Henriques. Aqui o que se apresenta é uma espécie de mútuo engendramento entre o espaço marítimo e o espaço terrestre, representado pela vendedora de peixes:

> "Nous avons aussi de vendeuses de poisson
> qui vont dans la rue comme de bateaux
> sur mer."[278]

A varina, vendedora de peixes, é uma imagem recorrente na obra literária e plástica de Almada. Aqui ela evoca duas dimensões: primeiramente, é uma figura que opera a intersecção de dois âmbitos que pressupõem a aquisição de atributos próprios de cada uma das dimensões em questão. Como portadoras dos peixes logo após terem sido retirados das embarcações, o movimento de distribuição executado por elas é semelhante ao dos barcos a cujo trabalho elas dão continuidade. Mas sua dimensão representativa do universo marítimo se dá menos ao fato de as vendedoras levarem o que fora recolhido do mar e mais à sua atividade de percorrer as ruas da cidade, atividade passível de ser associada ao movimento dos barcos no mar. Executando esse movimento, as vendedoras de peixes são uma espécie de forma de penetração do mar no continente, estabelecendo, portanto, uma relação muito próxima entre essa porção de terra que é Portugal e o mar. A inseparabilidade entre essas duas dimensões é fabricada, nesse poema, pelo movimento das mulheres vendedoras de peixes que de alguma forma singram por terra ao darem continuidade ao movimento dos barcos.

Na estrofe seguinte o poeta dirá com todas as letras que essas mulheres são portadoras do mar dentro do continente. Elas são, assim, a presença marítima em terra firme, chegando mesmo a lembrar o gosto do sal:

> "- Elles ont le goùt du sel. Dans leurs pan-

[278] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 114.

niers elles portent la Mer.
Elles se marient avec les pêcheurs qui ont
des têtes d'Ocean et pantalons bleu-marin.
(Au bout d'une dixaine d'années cela fait une
dixaine de petits matelots tout neufs !)"[279]

Soma-se aqui uma segunda dimensão à de representante do mar em terra na figura das vendedoras de peixes: a de lugar que enseja a continuidade da linhagem de marinheiros portugueses. Casando-se com os pescadores, ao fim de dez anos, desse encontro resulta uma dezena de pequenos jovens marinheiros. As mulheres vendedoras de peixes cumprem assim um duplo papel: e de engendrar o mar no interior de terras portuguesas e o de garantir as novas gerações de marinheiros que levarão Portugal para o mar. São, portanto, um ponto fulcral de intersecção entre o mar e a terra, encontro que se apresenta, assim, com a maior relevância na cultura portuguesa. Por meio delas, o ponto mais a oeste do continente europeu tem os seus limites com o mar mais esfumaçados, quase ao ponto de apagá-los, como se entre eles houvesse um terreno de passagem a lhes dar continuidade, a qual é exercida pela figura da varina.

Há que se considerar, contudo, que o encontro dessas mulheres com os homens marinheiros requer uma narrativa que enfatize aquela dimensão de afetividade a que esse conjunto de poema já se fez menção, inclusive quando se considera a forma como poema foi titulado, evidenciando o aspecto de uma história narrada a partir do que o coração retém como memória. É essa dimensão que servirá de mote para a continuidade do poema. Aqui Almada reformula a idéia da continuidade da linhagem de marinheiros garantida pelas mulheres portuguesas – "as únicas que sabem fazer portugueses" -, mas o faz tecendo uma narrativa amorosa muito singela:

"Le dimanche on va déjeuner sur l'herbe
pour voir notre Soleil National Portu-
gais faire grandir les pastèques au tour de pe-
tites maisons blanchies où l'on fait encore des
Portugais. Les femmes du Portugal sont les
seules qui sachent faire des Portugais !

[279] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 114.

Le Dimanche on cherche une Maria pour
se marier. Touts les mariages commem-
cent par une Dimanche !

Moi aussi, j'aime une Maria ! Je voudrais
bien que ce soit la Mienne : je trouve
qu'Elle est la plus jolie et Elle crois que je suis
le plus intelligent !
Nous nous marierons, tout le monde le dit !"[280]

É interessante notar que, mesmo imiscuído numa narrativa idílica que parece ser do maior comprometimento com um singelo amor romântico, surgirá grafado com todas as iniciais maiúsculas a figura do *Sol Nacional Português*, símbolo maiúsculo da cultura portuguesa que, tal como já esboçado, figura como uma dimensão de virilidade bem pouco compatível com o tom que predomina nesse conjunto de três estrofes narrando um jogo ingênuo de sedução entre aquela que é vista como a mais bela e aquele que é tido por ela como o mais inteligente. Jorge de Sena ressalta acerca dessa peculiaridade da escrita de Almada: "É na simplicidade, extremamente sofisticada, em que as coisas profundas parecem ser ditas sempre por acaso."[281] É assim, idilicamente, que Almada introduz a noção de continuidade e reprodução de uma mesma relação imbricada entre o mar e a terra portuguesa, portanto de manutenção da tradição, que, em seu traço, é creditada à relação amorosa, na qual as mulheres portuguesas, igualmente Marias, desempenham papel de centralidade.

Mas na grande gravura da página oposta, esse ambiente amoroso é silenciado, cedendo espaço novamente à temática da nação. O elemento principal da gravura é D. Afonso Henriques portando vestimentas de guerra e segurando uma espada em posição de ataque. Ele está acompanhado da imagem de Cristo, em tamanho muito menor mas posicionado à sua frente, o qual também porta uma espada e com ela faz frente aos muitos corpos que parecem ter, juntos, vencido em combate. A inscrição "OVRIQVE 1139" situa com precisão o leitor no episódio histórico tematizado pela

[280] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 114.

[281] Jorge de Sena. "Almada Negreiros Poeta". In: José de Almada Negreiros. *Obras Completas – vol. I – Poesia*. op. cit., p. 14.

gravura: trata-se da batalha contra os mouros que ficou conhecida como Batalha de Ourique, a qual teve lugar no Baixo Alentejo por volta do ano de 1139. O poema faz referência à versão popular mítica que envolve o auto-proclamar-se de D. Afonso Henriques como primeiro Rei de Portugal[282].

D. Afonso Henriques será apresentado por Almada nos seguintes termos:

"Notre premier Roi fut un géant. On dit que,

---

[282] "O facto mais célebre da história dos séculos das lutas contra os mouros foi a batalha de Ourique, travada em 25 de julho de 1139, portanto no ano imediatamente anterior àquele em que D. Afonso Henriques começou a usar o título de rei. (...) O fato foi um combate travado com os mouros numa das incursões (*fossados*) que os cristãos fequentemente faziam por terra de mouros para apreenderem gados, escravos e outros despojos. Inesperadamente, um exército de mouros saiu-lhes ao caminho, mas os cristãos conseguiram vencê-los, apesar de grande inferioridade numérica. Ter-se-ia isto passado nos campos de Ourique, designação medieval do Baixo Alentejo. (...) Todas as fontes são concordes em salientar o elevadíssimo número de mouros, mas o exagero fazia parte das descrições desse gênero. Um texto fala em dez mil, outros em quarenta mil. Mais tarde, os cronistas portugueses acrescentaram um zero à cifra mais alta e fixaram o número de quatrocentos mil. Mas não há dúvida de que esta façanha causou, no seu tempo, muita sensação. (...) Foi a partir desse núcleo central que se desenvolveu um mito que teria a maior importância na história portuguesa. Não se sabe quando apareceu a idéia do milagre. É difícil que não tenha sido no próprio dia da batalha. Por coincidência, tratava-se do dia em que a Igreja celebra a festa de Sant'Iago, o apóstolo de compostela que a lenda popular tinha, já nessa altura, transformado em patrono dos cristãos na guerra contra os mouros; um dos nomes populares pelo qual era conhecido era, precisamente, o de Matamouros. (...) Mas o Matamouros estava condenado a desaparecer da lenda. Durante a guerra com Castela fez-se patrono dos nossos inimigos e foi preciso substituí-lo por S. Jorge, que os ingleses nos emprestaram. (...) O primeiro relato completo do milagre aparece na crônica dos sete primeiros reis de Portugal, escrita em 1419. (...) D. Afonso Henriques procura animar os seus, dizendo-lhes que Deus os ajudaria, e Sant'Iago, cujo dia hoje é, seria o nosso conde. Mas depois desenvolve a história atribuindo o milagre exclusivamente a Cristo. À primeira metamorfose da lenda, nascida do anticastelhanismo do século XV, segue-se uma segunda, inspirada pelo antiespanholismo do século XVII. A lenda é desenvolvida e autenticada por 'instrumentos jurídicos' fabricados em Alcobaça. Ourique serve a partir daí de argumento político: a intervenção pessoal de Deus era a prova de que a existência de um Portugal independente faz parte da ordem divina, e portanto eterna, do mundo. Durante todo o domínio filipino a lenda ganhou raiz popular e serviu de credo à resistência." (José Hermano Saraiva. *História Concisa de Portugal*. Mira-Sintra, Edições Europa-América, 17ª. edição, 1995, p.55-58).

de ce fait, il fut Roi."[283]

Ser um gigante, elemento da causalidade mesma que estabelece a constituição do primeiro rei português, é apenas anunciado como introdução à estrofe que opera de maneira complementar àquela ilustração colocada na página anterior:

> "Dans une guerre contre les sarrasins, no-
> tre Ier Roi perdit tout ses soldats. Il res-
> ta seul en combat contre tout les sarrasins.
> Notre-Seigneur Jésus-Christ vint à son aide
> et tout deux ont gagné la guerre contre
> tout les sarrasins.
> Ceci est raconté en héraldique par le dra-
> peau Portugais."[284]

Aqui Almada endossa o mito popular que acredita na vitória solitária de D. Afonso Henriques contra os mouros na Batalha de Ourique, contando apenas com a ajuda de Cristo para vencer os bárbaros não-cristãos. A estrofe introduz uma narrativa heróica em que o primeiro rei português, tendo tido seus soldados abatidos em confronto, sozinho enfrenta todos os "sarracenos" que haviam, por desdobramento lógico, derrocado seu exército. O heroísmo da figura única que vence a batalha é acrescido da dimensão religiosa, aqui evocada pela presença de Cristo de espada na mão diante de inúmeros corpos abatidos, da batalha que firma Portugal como nação e expulsa os mouros infiéis do território português. A evocação dessa batalha na sua dimensão religiosa reforça o sentido de destino a ser cumprido pelo povo português, portanto, investe fortemente numa formulação teleológica para a história de Portugal. É como se o auxílio de Cristo na atividade direta da guerra implicasse considerar não apenas o cunho religioso da luta contra os mouros, mas o auxílio no cumprimento do destino de um povo. Os acontecimentos se sucedem de determinada forma e não de outra porque é assim que deve ser.

---

[283] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 116.

[284] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 116.

Como o poema não segue uma organização temporal cronológica, haverá, com a mudança de página, a apresentação de uma gravura que é introdutória do tema das duas estrofes da página seguinte, a qual mantém com o período de D. Afonso Henriques um lapso temporal de mais de três séculos. Num imenso contraste com a figura máscula do primeiro rei de Portugal, a gravura que recebe o título de "O Infante D. Henrique" apresenta um menino sentado, num traçado bastante feminilizado: a maneira delicada de empunhar a pena, de posicionar o pé direito, e até mesmo a silhueta das nádegas, que se mostra pelo justo contato do tecido, são elementos utilizados na composição de uma figura que dispõe de um livro de matemática a seus pés enquanto desenha numa escrivaninha disposta à frente de uma janela com vistas para o mar, por onde se pode ver uma caravela.

Será na virada para a página seguinte que o leitor verá de que maneira o Infante é aqui apresentado, não mais em versos, mas, numa abrupta mudança de estilo, por meio de um texto em prosa, ainda escrito em francês. Almada volta a mencionar o rei D. João I, que anteriormente havia sido referido por meio da Batalha de Aljubarrota, na caixa de texto introdutória do poema, e agora o é de maneira direta. Nessa estrofe, o rei aparece antes de mais como o progenitor dessa que ficou conhecida como a *Ínclita Geração*[285]:

> "Au moyen-âge, oú l'on a beaucoup pensé, le Roy Jean Premier, dit celui de Bonne Renommé, s'est marié (avec le consentement du peuple Portugais) à une très jolie

[285] A Ínclita Geração é o nome atribuído aos filhos do rei João I de Portugal e de Filipa de Lencastre, os quais, individualmente, tiveram papel de destaque na história portuguesa. A caracterização feita desta geração pelo escritor português do século XIX, Oliveira Martins, é bastante emblemática do lugar simbólico por ela ocupado, mesmo na literatura historiográfica: "A cândida nobreza de Nuno Álvares, a sabedoria do grão-doutor João das Regras, a explosão da força nacional tinham feito de D. João I quase um herói. Os seus ilustres filhos fazem dele o mais feliz dos pais. Ditoso homem medíocre a quem tudo favorece, deu-lhe a sorte uma esposa virtuosa e nobre na princesa cuja lição e cujo exemplo põem a semente das suas grandes ações no coração dos infantes – D. Pedro, acaso o tipo mais digno de toda a história nacional; D. Fernando, cujos méritos desaparecem perante o do martírio que o santificou; D. Duarte, o rei sábio e infeliz; D. Henrique, finalmente, em cujo cérebro ferviam os destinos futuros de Portugal. É uma plêiade de homens célebres presidindo a uma nação constituída e robusta. Com tais elementos consegue-se tudo no mundo." (Oliveira Martins. *História de Portugal*. Lisboa, Guimarães & Cia. Editores, 17ª. edição, 1977, p.164).

dame Anglaise laquelle acoucha de 4 des plus grands Portugais :

Un SAINT[286], un ROI[287], un HERO[288] et un SAGE[289]."[290]

---

[286] "Fernando de Portugal, filho mais jovem de D. João I e D. Filipa de Lancastre ficou conhecido como *Infante Santo* em virtude de seu grande interesse pela questão religiosa e pelo fato de se haver sacrificado em nome dos interesses nacionais envolvidos na possa da ilha de Ceuta, após sua captura numa expedição militar ao norte da África. (Cf. José de Esaguy & Martins Barata. *A vida do Infante Santo*. Lisboa, Editora Europa, 1936).

[287] "D. Duarte, terceiro filho de D. João I e D. Filipa de Lancastre, o qual veio a ser prícpipe herdeiro pelo falecimento do infante D. Afonso, nasceu na cidade de Viseu a 31 de outubro de 1391". (António Joaquim Dias Dinis. "A volta do casamento do infante D. Duarte". Separata da *Revista Portuguesa de História*, Tomo XV, Coimbra, 1974, p.5). Em artigo sobre a Ínclita Geração, o historiador José Jobson de Andrade Arruda salienta a respeito de D. Duarte: "Em apenas um lustro, entre 1383 e 1388, o rei D. Duarte reuniu por cinco vezes as cortes portuguesas, para ouvir seus súditos, para auscultar suas vontades. Eram reis razoavelmente letrados, tendo mesmo D. Duarte escrito uma obra de alta significação: *O Leal Conselheiro*, estudo lastreado em manuscritos de Aristóteles, no qual, por meio da ciência da fisiognomia, definiam-se os critérios pelos quais os reis poderiam bem escolher seus conselheiros." (José Jobson de Andrade Arruda. "Revisitando a Ínclita Geração". In: Camoniana, 3ª série, vol. 11, Bauru/São Paulo, 2002, p.168).

[288] "O Infante D. Pedro nasceu em 9 de dezembro de 1392. (...) Teve uma educação cultural e literária elevada, mas também uma educação militar e cavaleiresca adequada para o seu estatuto (viria a ser o único dos irmãos que viajaria pelo estrangeiro e aí participaria em guerras e aventuras longínquas). (...) De facto, o infante D. Pedro foi o homem mais lúcido de sua geração. Não é por acaso que este mesmo Infante (...), quando assumiu a regência, em 1439 e 1440, aplicou medidas de controle dos abusos senhoriais e de alívio para os povos. (...) Sendo um homem culto, que havia viajado pelo estrangeiro e que respirava mais largos horizontes do que os dos seus contemporâneos e compatriotas, o Infante D. Pedro veio a ser também um protector das artes e incentivador dos estudos. Neste aspecto, sobretudo, a universidade e a cidade de Coimbra devem-lhe um reconhecimento e uma gratidão incomensuráveis, e que ainda estão por pagar." (Alfredo Pinheiro Marques. *Vida e Obra do Infante D. Pedro*. Figueira da Foz/Mira/Lisboa, Centro de Estudos do Mar Luís de Albuquerque/Câmara Municipal de Mira – Gradiva, 1996, p.9-17).

[289] "As tradições dos geógrafos antigos, idealizada pela imaginação bretã, tinham dado lugar à formação de lendas maravilhosas. O mar tenebroso era um oceano de luz, semeado de ilhas verdes, onde havia cidades com muralhas de ouro resplandecente: ao cabo das longas e perigosas viagens estava o paraíso terreal. (...) Além destas tentações marítimas, havia a ambição do oriente e de seu comércio, acendida em toda Europa pelas Cruzadas. (...) Tinha, porém, no começo do XV século, a empresa encetada com tamanho vigor e tino pelo Infante D. Henrique, o pensamento determinado de chegar por mar – como

Se o poema já vinha oferecendo ao leitor uma perspectiva de homogeneidade ao conjunto que responde pela designação "povo português", a introdução de atributos a diferentes personagens que lhe são representativas, num efeito metonímico, se alarga para a generalidade do conjunto. Afirmando a existência de uma geração de portugueses que produziu um santo, um rei, um herói e um sábio, é como se Almada atribuísse ao próprio povo português cada um desses atributos, que pode, assim, ser entendido como santo, heróico, nobre e sábio. E se há trânsito, no poema de Almada, entre a noção de "povo português" e a de "nação portuguesa", então é de uma nação que dispõe dos mesmos atributos que se fala.

Distinguindo não apenas com as iniciais, mas com todas as letras maiúsculas, quatro dos filhos de D. João I, Almada escolherá um dos príncipes da Ínclita Geração para dar continuidade ao poema: o Sábio, justamente aquele que mais fortemente representa a vocação heróica que Almada busca delinear em seu poema[291]:

---

veio a chegar-se – ao império do Preste-João das Índias? Parece-nos que não. Devassar o mar tenebroso em demanda das ilhas de que havia uma notícia mais ou menos vaga, reconhecer e ir ocupando gradualmente a costa ocidental da África – parecem ter sido empresas ainda não ligadas nesse tempo com a viagem aos reinos do Preste-João. Esta viagem, contudo, não ocupava menos o espírito do príncipe, que pensava levá-la a cabo por caminho diferente: por terra. (...) No ambicioso espírito do príncipe cabiam as duas empresas: conquistar o império marroquino, ou pelo menos o seu litoral, para garantir o monopólio do comércio do Sudão; e ao mesmo tempo conquistar às trevas as ilhas desse mar desconhecido, seguindo também o longo das costas ocidentais para as visitar e explorar. Tenaz e até duro de caráter, D. Henrique sacrifica tudo aos progressos da sua empresa; nem o dobram as lágrimas do irmão infeliz sacrificado em Tânger, nem as súplicas do outro irmão, o nobre D. Pedro, talvez por sua culpa morto em Alfarrobeira. Às conquistas da África imola os dois príncipes; às navegações, os seus ócios, as rendas da Ordem de Cristo, e as vidas obscuras dos muitos que morreram ao longo das costas, ou na vasta amplidão dos mares terríveis. Dominado por um grande pensamento, é desumano, como quase todos os grandes homens; mas no limitado número dos nossos homens célebres, o de D. Henrique está ao lado do primeiro Afonso e de D. João II. Um fundou o reino, outro fundou o império efêmero do Oriente; entre ambos, D. Henrique foi o herói pertinaz e duro, a cuja força Portugal deveu a honra de preceder as nações da Europa na obra de reconhecimento e vassalagem de todo o globo." (Olivera Martins. *História de Portugal*, op. cit., p. 162-164).

[290] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 118.

[291] Embora seja a D. Pedro que Almada se refere pela expressão Herói, a sua atuação é menos significativa para o desenvolvimento da vocação heróica da Pátria portuguesa do que a de D. Henrique, que, em sua atividade de estudioso e incentivador das navegações, dá condições para que Portugal se lance na aventura dos Descobrimentos. Daí a pertinência em se tratar mais demoradamente deste infante

> "Celui-ci fut grand mathématicien. Il fit de la mathématique dans un temps où il fallait encore inventer la mathématique."[292]

Antes de mais, o poema ressalta não apenas a grande capacidade intelectual de D. Henrique, como o pioneirismo que envolve tal dimensão ao apresentá-lo não só como um grande matemático, mas como intelectual que dispunha das ferramentas dessa forma de pensamento antes mesmo que ela fosse inventada. Note-se que o poeta parece não considerar que tal pioneirismo equivalha, ele próprio, à invenção da matemática, ou de parte dela, ou sequer de um tipo de formalização racional que a precedesse e com isso lhe favorecesse o surgimento. Para uma narrativa mítica e quase lendária como essa, basta que o domínio do saber seja dado na sua singularidade, sem fio de continuidade que o ligasse a nenhuma forma de conhecimento que o precedesse ou que o sucedesse. Tal a capacidade intelectual do príncipe, a ele é permitido dispor de formas de conhecimento sem que elas ainda houvessem sido desenvolvidas. Ele, pura e simplesmente, as domina:

> "Il choisit un endroit dans le midi du Portugal, tout contre la Mer – pour déchifrer la Mer ! C'est là l'endroit du Portugal le plus éloigné de Paris !
>
> Et tout ceci se passait dans un temps où la Mer avait des terribles serpents dans la tête des marins."[293]

Uma tal apreciação das capacidades intelectuais do Infante D. Henrique será, na seqüência do texto, apresentada a partir do contexto em que é aplicada, explicitando ao leitor, que se caminha já para o final do poema, e portanto é conhecedor do universo português privilegiado por Almada nesse conjunto poético, o sentido da presença desse príncipe no texto. Trata-se, naturalmente, do seu interesse na

---

do que de D. Pedro, se o objetivo é menos delinear a vocação heróica de uma personagem do que de seu povo, ou da nação que ele constitui.

[292] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia.* Op. cit., p. 118.

[293] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia.* Op. cit., p. 118.

vida ultra-marinha da nação. O príncipe escolhe um ponto no oeste de Portugal, o ponto mais distante de Paris, para decifrar o Mar, grafado também ele com inicial maiúscula. A explicitação da distância do local escolhido por D. Henrique para com Paris parece sugerir que tal local, propício ao deciframento do Mar, não aleatoriamente, é o ponto que guarda maior distância para com o centro europeu. Essa distância, assim, parece condição necessária a tal deciframento, como se significasse, primeiramente, também um afastamento das condições dadas do conhecimento da época, que entendia o Mar como lugar de terríveis serpentes. Mas, fundamentalmente, essa distância para com o centro da Europa parece significar, simultaneamente, uma proximidade em relação ao mar, mesmo que do ponto de vista geográfico essa afirmação não faça sentido, já que o ponto escolhido pelo príncipe é tão próximo ao mar como qualquer outro ponto do litoral, português ou não. Trata-se de uma proximidade simbólica ao mar, como se a distância em relação a Paris, lugar que parece representar a posição continental *par excellence*, implicasse gradativamente uma proximidade simbólica em relação ao mar.

As condições do deciframento do Mar são, portanto, duas: a genialidade do príncipe sábio que dispõe de um conhecimento ainda não inventado, somada à localização singular, única, que é capaz de ensejar tal conhecimento. A singularidade do deciframento marítimo está, assim, na dependência da combinação do homem português com a terra portuguesa. O deciframento do Mar, portanto, não poderia ter sido empreendido em qualquer outra parte do planeta, porque ali e só ali o Destino quis que as condições favoráveis a tal deciframento se reunissem. O deciframento do Mar é Destino do povo português, que, aliás, não se entende apartado da dimensão marítima de sua história.

As condições propícias ao conhecimento destinado ao povo português colocam o príncipe numa atividade cartográfica ininterrupta:

> "Ce sage prince dessinait jour et nuit le mappemond. Quand ce fut fait, il fit bâtir des vaisseaux et des vaisseaux, pour qu'ils allassent répéter sur sr Mer les lignes au crayon qu'il avait tracées sur son mappemond."[294]

[294] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 118.

Dia e noite desenhou o sábio príncipe, apenas a partir do que é possível observar desse ponto único localizado no sul de Portugal e de seus conhecimentos pré-matemáticos, um mapa-múndi. Somente após o domínio do conhecimento acerca do Mar é que o príncipe faz construírem embarcações para a empreitada das expedições que irão verificar, e não farão senão confirmar, a precisão do conhecimento produzido pelo príncipe:

> "Les vaisseaux sont partis, et quand les vaisseaux revinrent, les lignes au crayon que le Sage avait tracées sur son mappemond, étaient exactement vraies ! elles avaient été parfaitement bien imaginées !"[295]

O retorno das embarcações confirmam a veracidade dos desenhos do sábio príncipe, os quais, contudo, são definidos por Almada como traçados imaginados. Não há, portanto, distinção entre conhecimento e imaginação. O que, mais uma vez, é próprio do caráter predestinado da missão marítima portuguesa. Assim como Jesus Cristo viera em socorro de D. Afonso Henriques, quando este se viu sozinho em combate com os mouros, para que o destino de Portugal se cumprisse como o primeiro Estado-Nação europeu, também ao Infante D. Henrique é oferecida a possibilidade de produzir uma forma de conhecimento que dispensa as condições objetivas para que se concretize, condicionado que está ao encontro predestinado entre a genialidade de um homem, que ao *imaginar* já *conhece*, e a particularidade de uma terra, que é lugar onde o conhecimento se manifesta.

Curioso é perceber que, tal como narrado por Almada, o fato de os portugueses estarem destinados ao empreendimento marítimo parece ser mais importante do que o próprio empreendimento. Isso porque a dinâmica da narrativa parece sugerir que as embarcações foram construídas com o objetivo de verificar a veracidade do mapa-múndi traçado por D. Henrique. Quando finalmente as embarcações são construídas e lançadas ao mar, elas retornam com a missão cumprida: verificar que os desenhos do sábio príncipe haviam sido "perfeitamente bem imaginados". Se a relevância do empreendimento marítimo é inquestionável no texto, ela é contudo subalterna da necessidade de comprovação de um conhecimento que fora

[295] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 118.

produzido à revelia das condições objetivas de que, a rigor, necessitaria para ser produzido, sugerindo, com isso, que a verdadeira missão de que foram imbuídas as tripulações dessas embarcações é a de comprovar que de fato o povo português é um povo predestinado e que o conhecimento que ele pode produzir acerca do Mar dispensa as condições necessárias a qualquer outro povo. A partir desse artifício é possível considerar que Almada está menos preocupado com qualquer forma de veneração dos feitos do passado, dos quais os Descobrimentos são o exemplo máximo, do que o de cristalizar e fazer ver uma característica vocacional, portanto, passível de ser aplicada ao presente.

O sentido desse trecho aponta, por paradoxal que isso possa parecer, mais para uma comprovação do Destino português do que somente o de ressaltar a conquista do oceano. Trata-se na verdade de um falso paradoxo. Isso porque o destino português não é precisamente o de dominar as rotas marítimas. Essa é, em verdade, condição para o cumprimento do seu destino que é mais fundo e abrangente, o de liderar a Europa na formulação de um mundo uno e significativamente maior do que se considerava até então. Com isso, Portugal alarga as dimensões da Europa no mundo, permitindo que diferentes europeus se espalhem pelo globo e que porções das nações européias sejam construídas além-mar. Nos termos de Almada,

> "Depuis ce jour, l'Europe commença à devenir bien plus grande que sur la carte."[296]

*

A mudança de página implica uma grande mudança estilística: surge uma nova diagramação, o texto em prosa é substituído pela narrativa poética, e o poeta combina duas personagens diversas pela característica comum de haverem marcado o expansionismo português. São eles Fernão de Magalhães, o primeiro homem a fazer a volta no globo, e outro membro da Ínclita Geração, D. Pedro, aquele que fora inicialmente designado como o Herói:

[296] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 118.

"Un autre Portugais fait, le premier, le
tour du monde, tout comme l'oeil fait le
rond de l'orange."[297]

"Sur terre aussi, nous avons étés très grands.
Guillaume Apollinaire connut un Por-
tugais, Dom Pedro d'Alfarrobeira qui est re-
venu de son 7ème voyage.
« Avec ses quatre dromadaires
courut et l'admira.
Il fit ce que je voulais faire
si j'avais quatre dromadaires ».
Dit Guillaume Apollinaire sur ce Portugais-là."[298]

Novamente se apresenta o caráter pioneiro da atividade de um príncipe português que ficou também conhecido como o *Infante das Sete Partidas.* Nessa estrofe Almada apresenta o príncipe Herói, referindo-se a D. Pedro, de uma maneira a circunscrevê-lo com mais clareza aos olhos do leitor, mencionando o nome da Batalha em que ele foi morto e apresentando o número de vezes que ele supostamente havia deixado Portugal, em referência à denominação que lhe foi atribuída de *Infante das Sete Partidas.* Almada o coloca no poema de maneira fortemente articulada ao imaginário popular que o toma como um viajante, um empreendedor, em sentido diverso de seu irmão, do Destino português que era o de alargar os limites europeus, tendo conhecido diversas partes do mundo e tendo também sido o maior financiador do projeto marítimo de D. Henrique durante seu período de regência[299].

---

[297] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia.* Op. cit., p. 119.

[298] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia.* Op. cit., p. 119. "

[299] Para o historiador Alfredo Pinheiro Marques, no que concerne à historiografia tem havido mesmo uma espécie de hipertrofia da participação de D. Henrique nas atividades marítimas portuguesas em detrimento da importância de seu irmão D. Pedro: "A historiografia tradicional, sempre ao serviço de Poderes dominantes em Portugal, tem até hoje trombeteado a alegada importância do Infante D. Henrique nos Descobrimentos (com todo o rosário de mitos e mentiras que têm sido semeados à volta do *Infante*... e da sua famigerada 'Escola de Sagres'... que nunca existiu). Ao mesmo tempo, têm sido silenciados os contributos do Infante D. Pedro. Mas tal manipulaçào historiográfica é cada vez mais

Mas o interessante é ressaltar a maneira como Almada, nessa estrofe, conecta a Ínclita Geração ao universo de cultura contemporânea. Trata-se de citar o poema "Drommadaire", de Apollinaire, no qual ele se refere a essa personagem[300]. Os saltos temporais realizados por Almada, assim, são um forte fragmentador dos temas tratados, de maneira que eles são aludidos, abruptamente, sem necessidade de coerência lógica ou de organização cronológica. Ao fazê-lo, o poeta disponibiliza a possibilidade de releitura dos seus significados, de maneira que, fazendo Apollinaire contribuir para a sua apreciação desta personagem portuguesa do século XIV e XV, ele valida uma possível leitura modernista da história portuguesa, posto que modernista é a leitura e não o período a que ela se refere, e faz interagirem universos de datações muito distantes. Ao mesmo tempo, Almada lança mão do ponto de vista de um olhar estrangeiro para confirmar a ambiência de exaltação em que é inserida a figura de D. Pedro. Aqui já não era mais suficiente mostrar a grande admiração despertada pelo príncipe entre os portugueses, mas apresentar seu reconhecimento por meio de um homem de cultura que fala a partir do centro da Europa, lugar que tem servido ao longo de todo o poema como contraponto para a localização próxima ao oceano própria de Portugal. A construção em discurso direto, colocando mesmo na boca do poeta francês um sinal de admiração pelos feitos de D. Pedro parecem igualmente não ser suficientes. Importa aferir novamente que a expansão da Europa pelo mundo é necessariamente encabeçada pela nação portuguesa. Em seu discurso, Apollinaire apresentará uma combinação entre admiração e reconhecimento de sua limitação diante daquele que admira, estabelecendo, portanto, uma distinção que é dada pela posse de quatro dromedários. Ao afirmar que o príncipe português fizera o que ele gostaria de fazer se tivesse, como o príncipe, quatro dromedários, Apollinaire, nesse poema, estaria precisamente apontando uma limitação de condição que lhe impede de executar as mesmas façanhas de D. Pedro. A condição diferencial entre ambos por ele salientada, a posse de quatro dromedários, também não é uma condição qualquer, mas é uma condição que enseja a possibilidade de mobilidade. Ao príncipe português estão

---

inaceitável, perante o peso das evidências, que a desmentem." (Alfredo Pinheiro Marques. *Vida e Obra do Infante D. Pedro*, op. cit., p.41).

[300] "Avec ses quatre dromadaires / Courut et l'admira. / Il fit ce que je voudrais faire / si j'avais quatre dromadaires." (Guillaume Apollinaire. *Oeuvres poétiques*. Paris, Gallimard, 1965). Note-se que na citação feita por Almada há uma alteração do tempo verbal na conjugação do verbo *vouloir*, que foi usado no *conditionnel* por Apollinaire, e alterado para o *imparfait* por Almada.

disponíveis os meios de locomoção pelo mundo de que está privado o poeta francês. Evidentemente não se trata da diferença da viabilidade financeira e da posse dos meios de locomoção, antes, o poeta parece se referir a um traço de cultura, a uma espécie de vocação cultural portuguesa que compreende seu povo em dimensões mais alargadas dos que as do território português. Daí sua vocação para a viagem, para a expansão.

Assim, de maneira diversa daquela com que apresentara o Infante D. Henrique, uma figura cuja vocação ao empreendimento marítimo português parece incontestável, nessa estrofe Almada apresenta uma variante dessa vocação, criando com isso uma certa tendência a esparramar esse traço vocacional por entre diversas figuras relevantes da História de Portugal, pelo menos daquela de que ele se lembra com o coração.

A última figura a ser tratada nesse poema não poderia ser outra: D. Sebastião. Na versão de Almada, o que se acentua do mito sebastianista é precisamente a preparação para a batalha cujo desenlace mal sucedido para os portugueses é eternizado num sentimento de espera coletiva pelo seu retorno. Antes de narrar a disposição à batalha, Almada apresenta algumas das características do rei português:

> "Un jour, Dom Sebastião, notre Roi le
> plus jeune, notre plus beau Roi, ras-
> sembla toute la jeunesse Portugaise pour ac-
> complir la grande Victoire."[301]

Não sendo a figura cronologicamente mais recente dentre aquelas selecionadas por Almada, ter sido posto na condição de finalização do poema detém um significado específico. Lançando mão das características mais populares envolvidas no mito de D. Sebastião, a beleza e a juventude, o poeta trata dessa figura nos termos mais emblemáticos e sucintos que servem ao mito e que, assim, o inserem no episódio histórico mais importante de seu reinado: a batalha pela expansão do império português. É importante notar como a noção de juventude articulada no poema não parece atender ao seu sentido mais evidente. Uma vez que se tona possível aferir que "o mais jovem" rei incorpora toda a juventude portuguesa, tal juventude não se

[301] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 119.

refere apenas à pouca idade do rei[302], mas a um sentimento coletivo de juventude. E se tal sentimento é alimento da batalha, novamente a idéia de juventude aqui, dispersa como característica de um povo, adquire uma tonalidade viril, bélica. No entanto, vale repetir, a singeleza da dicção do poeta dispersa o leitor na percepção dessa virilidade. Uma das fortes marcas modernistas desse poema é dada precisamente por esse artifício de tensionamento entre a temática em causa e a singeleza do tom ingênuo com que essa mesma temática é disposta no poema. O tema e a dicção do poema, pertencendo a universos muito distintos, o da guerra e o da ingenuidade, respectivamente, contudo parecem encontrar em Almada a fórmula de um encontro harmônico, de fácil encaixe.

A grande Vitória que o leitor já sabe não ter acontecido também não é apresentada a partir da sua frustração, mas, como mostram os versos seguintes, se põe como adiamento:

> "Mais Dieu garda cette Victoire, en atten-
> dant... en attendant demain... en attendant
> toujours demain...
> ... Nous attendant, nous autres, les Portu-
> gais d'aujourd'hui !"[303]

Se toda a narrativa do poema vinha dando alimento a uma perspectiva mítica que entende a história de Portugal como o caminhar no sentido do cumprimento de um Destino, o adiamento da Vitória em Alcácer-Quibir desvia da idéia de derrota, ou da frustração da Vitória esperada. De forma inteiramente diversa, a derrota é sintetizada nos termos do próprio mito, posto que a Vitória não foi exatamente frustrada, antes foi guardada por uma entidade divina, aquela mesma que delineou o seu destino, e que havia enviado seu filho quando Afonso Henriques se viu sozinho diante dos mouros, e que, agora, coloca Portugal em compasso de espera, estado cuja repetição por três vezes no poema, e a cada vez se aprofunda mais – "en attendant... en attendant demain... en attendant toujours demain..." –, sugere sua tendência a uma

[302] D. Sebastião é coroado rei aos três anos de idade, assume a liderança do Estado português aos quatorze e lidera a campanha pela expansão da fé cristã e do Reino português em África, episódio de seu desaparecimento, aos vinte e quatro anos de idade. Cf. José Maria de Queiroz Velloso. *D. Sebastião: 1554-1578*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935.

[303] José de Almada Negreiros, *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 119.

espécie de “eternização”, até que chegue o momento do cumprimento final de seu Destino. A espera imposta pela derrota na batalha é, assim, parte do destino português, já que todos os elementos pinçados pelo poeta são dispostos de maneira solidária em relação ao cumprimento desse Destino.

Daí que, nos termos de Almada, da queda em Alcácer-Quibir, em 1578, até 1919, ano da escrita do poema, os portugueses permanecem esperando pelo momento de assistirem à sua grande Vitória. Aqui o poeta chega a uma espécie de diagnóstico do Portugal contemporâneo: um país em compasso de espera pelo cumprimento do Destino da nação.

*

Cabe ressaltar o privilégio que detém, naquilo que a memória do poeta reteve com o coração para narrar a História de Portugal, os reis de Portugal e o aspecto heróico com que se estabeleceram como Estado português, e, portanto, com que alimentam uma imagem mítica de si mesmos, quando se trata de D. Afonso Henriques, com que se estabeleceram como Nação em Ourique; no caso de D. João I, com que se retomam sua autonomia aos espanhóis em Aljubarrota; no caso de D. Pedro, o Infante das Sete Partidas, que morre em Alfarrobeira; e, finalmente, com que entraram em estado de espera pelo cumprimento final de sei Destino, no caso de D. Sebastião que desaparece em Alcácer-Quibir.

E, contudo, a despeito da relevância dessas batalhas para a articulação do poema, Almada não as apresenta como tais: tecendo o tom ingênuo da sua narrativa, tudo é apresentado como harmonia e conciliação: Ourique apenas aparece pintada numa faixa ao pé de D. Afonso Henriques na gravura a ele dedicada, mas não é mencionada no poema; Aljubarrota é suprimida, de maneira que a importância de D. João I para o mito português narrado no poema é ter sido o pai da Ínclita Geração; Alfarrobeira aparece apenas como designação – “D. Pedro d’Alfarrobeira” –, sem aparecer como a batalha em que ele morreu; e finalmente, Alcácer-Quibir sequer é mencionada, de maneira que D. Sebastião aparece apenas como aquele que foi em busca da Vitória, mas Deus achou por bem que os portugueses tivessem que esperar ainda por ela. Assim, a despeito da seqüência de batalhas necessárias à afirmação de Portugal como Nação, elas são dispostas neste poema dedicado à decantação de uma certa concepção portuguesa de nação a partir de elementos ingênuos e harmônicos, eles mesmos antagônicos do imaginário corrente em torno da guerra e da batalha.

Esse artifício não apenas está na base da constituição da poética da ingenuidade alinhavada por Almada, como permite entender que é menos do caráter bélico e mais da vocação expansionista que as batalhas falam. Daí que seja possível entender de maneira coerente a disposição dos nomes Coutinho e Cabral em todas as margens desse poema. Numa espécie de antecipação de um aspecto central da poesia concreta, o da significação da disposição espacial dos termos na página em que se imprime o poema, a possibilidade de combinar as figuras dos aviadores que primeiro atravessam por via aérea o Atlântico Sul, pela proximidade espacial nas páginas dessa *Histoire* sugere a idéia de um Portugal que não cabe em si mesmo, que está todo o tempo remetido a territórios estrangeiros, e que trilha os caminhos para lá chegar de maneira quase sempre pioneira. Daí sua vocação expansionista. Todos eles (D. Afonso Henriques, D. João I, D. Pedro d'Alfarrobeira, Infante D. Henrique, D. Sebastião, Coutinho e Cabral) são personagens marcantes da atividade de carregar uma idéia de Portugal para fora dos limites definidos.

A recorrência dos elementos que compõem esse imaginário leva o leitor, a certo momento do poema, a imaginar que, mesmo tratando de episódios diversos da história de seu país, é uma mesma história que está sendo contada em diferentes versões, ou um único tema que se está pretendendo cercar numa linha claramente planejada. Também é Jorge de Sena quem atenta para esse aspecto como um traçado mais ou menos geral da escrita de Almada: "A linguagem dá uma versão, acrescenta uma nova versão como se a mesma coisa só pudesse ser apreendida totalmente se for dita de diversos ângulos dela ser dita."[304] Nenhuma dessas versões, no entanto, vai buscar no contexto imediato de Almada, a exceção da presença de Coutinho e Cabral, o lugar da sua realização. Como aponta Celina Silva, "para cumprir tal desejo-projecto se questionam a realidade material e a lógica racional, subvertendo-se então o histórico pela incessante busca de um outro porquê que anule a negatividade

[304] Jorge de Sena. "Almada Negreiros Poeta", op. cit, p.17. Vale ressaltar que o tom coloquial dessa citação de Sena se deve ao fato de que esse texto é transcrição de sua conferência dada na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1969 em Lisboa, com a presença de Almada Negreiros na platéia. A esse respeito, Mécia de Sena esclarece em nota a essa transcrição que passou a prefaciar o volume de poesias das *Obras Completas* de Almada: "Mantivemos a transcrição que nos chegou porque ela nos dá, na oralidade do estilo improvisado, aquela fluência de idéias e palavras que tanto eram características de Jorge de Sena." In: "Almada Negreiros Poeta", op. cit., p.9.

reinante e aniquile o sentimento de intolerável ausência e de incompletude, patentes na pátria e na colectividade."[305]

A recusa à negatividade e à incompletude que marcam o momento cultural imediatamente anterior ao Modernismo português é formulada por Almada a partir de retomada mítica de alguns dos momentos mais decisivos da história de Portugal em tons muito otimistas. O uso do mito, no entanto, não pode ser reduzido, neste poema, à simples manutenção do mito. De maneira diversa, Almada parece usar o mito para desacreditá-lo na medida em que abusa dos seus limites. Ele extrapola a capacidade narrativa do mito, exacerbando numa dicção profundamente ingênua, fazendo com que ele não seja mais crível. Almada esgota o mito, espremendo-o até a sua inoperância. E o que se dá, por exemplo, com a introdução de um elemento do maravilhoso, Jesus Cristo, na narrativa da Batalha de Ourique feita por Almada, como bem aponta Celina Silva: "A primeira, a já de si lendária 'grã-vitória' de Ourique, de forma coerente com os processos empregues na seqüência antes referida, opera pelo humor a desmistificação do milagre por intermédio das referências de um dado Maravilhoso.[306]"

Com isso Almada escapa da posição de espera pelo retorno do mito, do cumprimento do Destino que tem na figura de D. Sebastião sua imagem mais acabada, posição na qual, para ele, se encontra o português do seu momento. Ele desacredita o mito, que é aqui infantilizado, mas não abdica da perseguição de uma idéia de nação que há de cumprir o seu Destino. Abandonar o mito, ainda que o faça por meio dele próprio, não implica o abandono da crença do Destino, mesmo porque são posturas bastante distintas sobretudo no que concerne à motivação para a ação, que é ponto de honra para Almada. A mera contemplação do passado mitológico que não produz mais do que espera não faz jus a esse passado. Almada busca uma reformulação do passado que seja inspiração para a ação no presente e no futuro, ou, nos termos de Celina Silva, a tomada de um posicionamento diante do passado que não seja encarado como "peso

---

[305] Celina Silva. "Mnemon: (Re)Efabulando uma pátria querida. Leitura relance sobre 'Histoire du Portugal par Coeur'". In: *Colóquio/Letras*, nº. 120, Lisboa, abril-junho de 1991, p.65.

[306] Celina Silva. "Mnemon: (Re)Efabulando uma pátria querida. Leitura relance sobre 'Histoire du Portugal par Coeur'". In: *Colóquio/Letras*, nº. 120, Lisboa, abril-junho de 1991, p.71.

morto de glórias idas mas antes sentido como exemplo vivo, susceptível a todo o tempo de ser accionado, autêntica potencialidade redentora, entidade matriz"[307].

Não de trata propriamente de uma proposição de exaltação da Nação no sentido corrente do termo. A idéia de nação portuguesa que tem um Destino a cumprir é mais fluída do que uma mera atitude puramente nacionalista, sobretudo porque é crítica da nação em sua dimensão mais concreta e mais imediata. A Nação a que se refere Almada Negreiros tem um forte componente mitológico no mesmo passo que é fundamente crítica da mera contemplação passiva do mito, que não encontra as condições com que se poderia ensejar concretamente em nenhuma das condições históricas dadas. Nem por isso Almada deixa de almejá-las[308]. A nação portuguesa formulada por Almada é uma nação a ser construída. É mais projeto, é verdade que imbuído de um fortíssimo teor histórico, do que realidade. Está posta num futuro incerto, tendo como ambiente de manifestação no momento em que o poema é produzido, assim como ao longo de sua história, o recinto circunscrito da cultura.

A Modernidade pretendida pelo projeto modernista de Almada não implica, assim, ruptura com o passado, ao contrário, encontra nele fonte inspiradora para a força transformadora que faria Portugal, nos termos de Almada, "nascer para o século em que vive a Terra"[309]. Assim como as diferentes forças políticas e culturais que o antecedem e mesmo que lhe são contemporâneas, a literatura de Almada é fortemente mobilizada por um ideal nacionalista, mas é o de maneira muito diversa, tanto do nacionalismo integralista fortemente simpatizante da monarquia, quanto do saudosista, entusiasta vigoroso da república. Enquanto estes estão fortemente amarrados a um passado que os estagna, o projeto modernista de Almada entende o

---

[307] Celina Silva. "Mnemon: (Re)Efabulando uma pátria querida. Leitura relance sobre 'Histoire du Portugal par Coeur'". In: *Colóquio/Letras*, nº. 120, Lisboa, abril-junho de 1991, p.66.

[308] Para deixar clara a perspectiva de manutenção da espera pelo cumprimento do Destino português, vale registrar um trecho de um dos ensaios de Almada sobre a pátria portuguesa: "A primeira parte da missão da civilização ibérica já foi cumprida: o império colonial português e o império colonial espanhol, a América Latina, e o sangue português e espanhol espalhados pelo mundo inteiro. A segunda parte da missão da civilização ibérica começa em nossos dias: criar a cultura do entendimento português e a do entendimento espanhol, não só para os actuais peninsulares como também para todos os originários da nossa civilização comum e dual." (José de Almada Negreiros. "As 5 unidades de Portugal". In _____. *Obras Completas – vol. V – Ensaios*, op. cit., p.71).

[309] José de Almada Negreiros. "Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso". In_____. *Obras Completas – vol. VI – Textos de Intervenção*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993, p.29.

passado em termos míticos de maneira a escancarar seu caráter mítico, e portanto tirando-o desse lugar e entendendo-o como narrativa passível de ser re-experimentada, como o fazem Coutinho e Cabral. As personagens míticas do passado português não são desprezadas por Almada, antes são fonte de inspiração que podem fazer decantar uma espécie de vocação heróica da cultura portuguesa então adormecida pelo simples culto passivo do passado, pela espera do homem português contemporâneo. Nesse sentido, a *Histoire* de Almada, a despeito da tonalidade terna da dicção do poeta, é portadora de uma funda crítica ao ambiente cultural que pretende suplantar, e detém a proposta de uma Modernidade capaz de recuperar do passado características de um povo. Almada está, neste poema, claramente conclamando sua nação a um projeto de modernização caucionado num passado de heroísmo, nobreza, conhecimento, expansionismo e pioneirismo. Tais são os atributos que afere às personagens que recupera para contar sua *Histoire*. Seu projeto de modernização envolve, assim, uma ruptura com o momento imediatamente anterior para recuperar de um passado mais distante atributos que possam fazer emergir, dentro de Portugal, uma modernidade que lhe é própria, uma modernidade que tem a nação como valor, uma modernidade, por isso mesmo, nacionalista.

APONTAMENTOS SOBRE A MODERNIDADE PORTUGUESA A PARTIR DO POEMA DE ALMADA NEGREIROS E DO CONTEXTO EM QUE FOI PRODUZIDO

"E foi terrível isto de viver o que há de vir
entre os que apenas usam o que ainda há.
Era como se tivessem apostado todos
em não me deixarem chegar
ao que eu andava a sonhar."

Almada Negreiros
"As quatro manhãs"

Contextualizado num ambiente de exaltadíssimo vezo nacionalista, o Modernismo português emerge como uma resposta cultural a um ambiente literário, novamente recorrendo aos termos de Celina Silva, "mais que medíocre, passadista, onde pululavam epígonos das várias correntes finisseculares, que entre si digladiavam em intermináveis polêmicas (lusitanas mais que bizantinas) e cujas produções plasmavam uma postura de banal mundanismo e parco valor poético."[310] Em larga medida animados por este contexto, Almada é das figuras mais representativas da formulação de um nacionalismo fortemente centrado na literatura (e em outras linguagens artísticas, dada a sua polivalência artística) que desse conta da superação da mediocridade passadista a que se refere Celina Silva, mas não só a ela.

Como se pôde ver na cena política que antecede imediatamente a emergência do Modernismo em Portugal, este movimento literário é também, em grande medida, uma resposta a uma crise política de envergadura nacional que permeia a vida cultural com a capacidade de fazer emergir movimentos literários diretamente vinculados à cena política, como é o caso do Saudosismo e do Integralismo. O Modernismo português, nesses termos, extrapola o âmbito propriamente literário e busca dar respostas, sempre no sentido da modernização, para problemas também de

[310] Celina Silva, *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Lisboa, Fundação António de Almeida, 1994, p.78.

ordem política. Ele tem, assim, ambições de lançar as bases da Modernidade portuguesa. Nesse sentido, as possibilidades de ambientar esse poema no seu contexto mais imediato passa necessariamente pela questão da condição nacional portuguesa precisamente numa perspectiva de modernização nacional.

Claramente colocadas no poema são as referências à nação de maneira a não cerceá-las por uma organização cronológica estrita. É como se os diferentes momentos do passado não necessitassem de diferenciação uma vez que estão todos sendo comandados por uma força comum que é a do mito da nacionalidade portuguesa, a qual aparece num movimento quase orgiástico envolvendo as grandes figuras mitológicas da história nacional, das mais antigas às mais imediatamente contemporâneas, já mitologicamente revestidas.

Aqui a narrativa em versos por ele empreendida, como é próprio das narrativas mais propriamente míticas, é quase inteiramente formulada num tom de enaltecimento sem obstáculos e sem controvérsias acerca do objeto enaltecido que não é a própria nação portuguesa, da qual o poeta é inclusive crítico, mas a algumas figuras que se transformaram em símbolos representativos de uma certa idéia de Portugal. Toda a problemática subjaz à narrativa e emerge apenas a partir dos questionamentos do leitor. É ao perguntar-se acerca da necessidade de se mostrar ao mundo a grandeza de Portugal e se perceber ao longo da leitura que é, em verdade, aos portugueses que o autor se dirige, que o leitor começa por depurar o que de não evidente se manifesta na escrita de Almada Negreiros.

A esse desencontro, no que se refere à delimitação de seu leitor, soma-se o desencontro temporal que marca a narrativa: expressamente ela é apresentada como aquela que, endereçada à toda gente em toda parte, há de ensinar ao mundo sobre um Portugal que parece contemporâneo do poeta. Contudo, ao longo da narrativa, o lapso temporal que se coloca entre o momento de escrita do poema e os episódios históricos por ele narrados é bastante significativo, afirma-se como um artifício por meio do qual o poeta parece se referir a um Portugal que *foi* e não a um Portugal que *é*, quando, em verdade, é precisamente da transformação do presente, no sentido da modernização de Portugal, que está tratando. Através desse entrecruzamento temporal se evidencia o problema do desencontro entre uma precária posição portuguesa no mundo e aquela que supostamente lhe seria devida. É como se, para falar de um Portugal que precisa ser afirmado, não fosse possível tratar do presente, e então o recuo histórico se põe como imprescindível. Se para Almada o presente não espelha o

passado, a não ser pelas figuras de Gago Coutinho e Sacadura Cabral – que não por acaso são posicionados graficamente sempre à margem do texto, numa sugestão de que estas figuras portuguesas que simbolizam a grandeza do passado, em seu tempo presente são figuras marginais –, posto que toda exaltação é feita a episódios e a homens que viveram séculos antes do poeta, este passado ainda detém o potencial de inspiração do presente. A possibilidade de fazê-lo está posta precisamente pela evocação dos dois aviadores, que são, nesse sentido, não apenas a imagem e a realização de uma vocação ao pioneirismo dos portugueses, como manejam um instrumento tecnológico que é símbolo máximo da modernização, que é a aviação.

Nesse sentido, Almada deixa claro que a modernização em Portugal só tem um caminho, é a da utilização do passado como inspiração para a realização do novo, no cumprimento do seu destino, da sua vocação, que é a de serem pioneiros.

Uma afirmação desse tipo pode engendrar o questionamento de que, pela via da literatura de Almada, se pudesse apresentar uma proposição contraditória de modernização, uma vez que, ao recorrer ao passado como imagem de inspiração para a construção do presente, esse poema ataque na base o alicerce na noção mesma de Modernidade. Matizar o problema da Modernidade possível em Portugal requer, primeiramente, percorrer o conceito de Modernidade tal como ele emerge na definição do mundo Ocidental.

O imaginário de centralidade que Portugal ocupou no mundo é tão forte na cultura portuguesa que permitiu a Boaventura de Souza Santos tomar a cultura portuguesa como uma cultura de fronteira e a situação de Portugal, mesmo atualmente, como uma situação semiperiférica. Em seu texto "Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal", texto integrante do livro *Pela mão de Alice*, Santos ressalta o fato de haver uma clivagem na auto-imagem gestada pela cultura portuguesa: ter ocupado posição central em relação às suas colônias durante cinco séculos de império colonial, posição que se combinou com ter ocupado uma posição periférica em relação ao centro da Europa, sobretudo à Inglaterra, cujos percalços foram referidos na parte inicial deste capítulo, que se modernizou muito antes de Portugal: "Em sentido menos técnico pode dizer-se que durante muito tempo foi um país colonizador e colonizado. Em 25 de abril de 1974 era o país menos desenvolvido da Europa e ao mesmo tempo o detentor único do maior e mais duradouro império colonial europeu. Mas o fim da função de intermediação de base colonial fez com que o caráter intermédio que nela em parte se apoiava ficasse de algum modo suspenso à espera de uma base

alternativa."[311] Esta ambigüidade ajuda a fixar uma imagem passada mítica, que de alguma maneira pôde recobrir o empreendimento colonial português na África, com toda a brutalidade com que foi encerrado, de tal forma que, a despeito das atrocidades que ali se passaram, ainda podiam de alguma forma ser entendidas como componentes de uma vocação expansionista da auto-imagem portuguesa. Se pensar como centro em relação às suas colônias foi para a cultura portuguesa uma força cultural tão vigorosa quanto a percepção de sua condição periférica dentro do continente de que faz parte. E por isso é uma valor fortemente arraigado na tessitura social.

Numa racionalidade em relação a valores, a imagem de um passado de centralidade política no mundo tem validade assegurada para se pensar um novo padrão de desenvolvimento para o Portugal do primeiro quartel do século XX. A força do passado português é ali um valor inalienável. E a configuração modernista de seu poema não é minimamente comprometida pelo fato de se debruçar quase que exclusivamente sobre o seu passado.

A perspectiva de Modernidade, na apresentação que dela faz Almada Negreiros, é de uma singularidade incontornável: a modernidade portuguesa é uma modernidade *reconciliada com o seu passado*. Não está fundamentada no pressuposto mais geral de modernização que, como aponta Eisenstadt na teoria sociológica clássica e nas teorias da modernização dos anos 50 e 60, é o da ruptura para com o passado, mas, diversa e singularmente, é uma modernidade que não prescinde do seu passado.

Daí a crítica dos modernistas ao seu contexto mais imediato que, embora leve em conta, mesmo em demasiada conta, o passado dos grandes feitos, tal como é o caso do Saudosismo e do Integralismo anteriormente referidos, tomam-no numa atitude de passividade contemplativa, como a esperar a volta do Messias, que, tal como demonstrou Medina, havia de retornar na figura de Salazar. Para Almada, esse passado é peça indescartável da própria idéia da nação portuguesa, é o que lhe dá coesão social, e, portanto, é o caminho para a nova realização, para a superação da estagnação e para a realização da nação moderna portuguesa.

O que cabe resguardar da proposição de Almada acerca da constituição de uma Modernidade portuguesa, elemento que lhe dá a sua especificidade, é o fato de que ele não é apenas uma Modernidade de ruptura, ela é também, e talvez

---

[311] Boaventura de Souza Santos. "Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal". In: _____. *Pela mão de Alice*, op. cit., p.63-64.

principalmente, uma Modernidade de reconciliação. Não é menos crítica de seu contexto nem menos moderna por conta disso. É apenas uma Modernidade historicamente adensada pelo momento em que Portugal encontra vias de efetivação dos feitos que entende serem os que definem a sua vocação mesma como povo: ali, em terreno diminuto ao pé do Atlântico, inauguram o desenho do mundo moderno tal como o conhecemos ainda hoje. Se essa Modernidade pretende fundamentar-se num amálgama social que possa contar com toda a nação, não pode prescindir desse elemento que dá coesão à nação portuguesa, o seu imaginário de povo descobridor e pioneiro. Sua Modernidade, nesse sentido, será enraizada no seu passado.

CAPÍTULO III:

A AUTOFUNDAMENTAÇÃO DA MODERNIDADE BRASILEIRA

INTRODUÇÃO AO CONTEXTO BRASILEIRO: QUAL MODERNIDADE INSEMINA A PRODUÇÃO LITERÁRIA DOS MODERNISTAS BRASILEIROS?

"Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado"
Oswald de Andrade
"Atelier"

"Poucos motivos retóricos
marcaram tanto a vocação hegemônica das
nossas elites quanto a idéia de pátria."
Antonio Arnoni Prado
"Nacionalismo literário e Cosmopolitismo"

Buscar articular um diálogo profícuo da produção modernista brasileira com as condições contextuais em que emergiu implica assumir diante desse contexto um ângulo aproximativo um pouco diverso do que foi utilizado para compreender as implicações da produção modernista portuguesa. Isso porque, no Brasil, as dimensões da vida social com que a literatura se dispôs a dialogar são diversas daquelas eleitas pelos modernistas portugueses. Se além-mar a discussão do papel de Portugal no equilíbrio de forças internacionais, especialmente no que toca a política colonialista, e a conseqüente reformulação de toda a estrutura política interna do país, tornaram a dimensão política da nação o campo privilegiado com o qual a literatura dialogaria, e, em sentido mais amplo, do qual se inseminaria, no Brasil a dimensão contextual que precisa ser levada em conta para entender os diálogos da literatura se dão num campo mais dilatado.

Antes de mais, é preciso especificar uma diferença fundamental no entendimento do que, dentro do modernismo brasileiro, pode ser considerado como *nação* em face do que se pôde desdobrar da questão nacional no contexto português. De início cabe ressalvar que um país das dimensões territoriais do Brasil, cujas raízes

culturais são substancialmente mais vastas do que as portuguesas, dado que foi durante longo tempo, e em especial neste momento do modernismo, um país de altíssimo nível receptor de imigração, impõe ao analista uma circunscrição do contexto do seu objeto mais restrita, e, portanto, mais diminuta do que as vastas dimensões da nação. Com isso o que se quer dizer é que, ao se tratar da nação no caso do Brasil, não se estará tomando como referência todo o país, mas, de maneira mais reduzida, o contexto pertinente ao diálogo da produção que aqui me interessa discutir, aquela cujas pretensões de alcançar parâmetros de modernização se põem de maneira mais clara. Se, tal como formulado anteriormente, a intenção é a de confrontar as implicações da formulação da modernidade em ambos os contextos, e, nesse sentido, recortar da ampla produção de cada um deles aquela que se apresentou com uma fisionomia mais vincadamente vanguardista, então é, no caso brasileiro, o contexto paulista que se torna mais profícuo para se apanhar o problema da Modernidade brasileira tal como formulada em nossa literatura modernista. Assim, ao se tratar do contexto, é de São Paulo, fundamentalmente de sua capital, embora ela não seja considerada de maneira desarticulada do plano estadual cuja pujança econômica permitiu o início do seu processo de metropolização, que se está falando. Ao mesmo tempo, ao se tratar do plano nacional, é do ângulo de São Paulo que ele é considerado.

É vasta na bibliografia atinente à posição de São Paulo na constituição da Primeira República a referência à sua pujança econômica, que se fazia sentir agudamente desde antes do momento da sua proclamação[312]. A despeito de haver sido sobejamente referida, convém ainda assinalar a sua incontornável participação no engate das condições sem as quais dificilmente se pode compreender e mesmo adensar os diálogos estabelecidos pelo modernismo literário paulista.

Para o delineamento do desenvolvimento econômico de São Paulo no primeiro período republicano, Flavio Saes monta sobre o tripé do capital cafeeiro, do

---

[312] Dentre eles, veja Nicolau Sevcenko. *Orpheu Extático na Metrópole (São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20)*. São Paulo, Companhia das Letras, 3ª. reimpressão, 2003; Edgard Carone. *A Primeira República*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1969; Richard Morse. *Formação Histórica de São Paulo (de Comunidade à Metrópole)*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970; Joseph Love. *A Locomotiva: São Paulo na federação brasileira (1889 – 1937)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982; Flávio Saes. "São Paulo republicana: vida econômica". In: Paula Porta. *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)*. São Paulo, Paz e Terra, 2004; Sergio Miceli. *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do Modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003; dentre outros.

capital externo e do empresário imigrante a conjunção de forças promotoras da modernização da cidade. Primeiramente, o autor ressalta a não gratuidade do uso da noção de *capital* cafeeiro. Considerando que, embora sejam, em larga medida, a propriedade da terra e a produção do café as atividades sustentadoras desse processo de urbanização da capital e a principal atividade econômica pelo menos até a década de 1930, são largamente coincidentes os membros da oligarquia cafeeira e os investidores das novas atividades ligadas ao acúmulo do capital no cenário urbano. Eles são também, com freqüência, além de produtores de café, proprietários de caminhos de ferro, investidores de um insipiente mercado de ações, dirigentes de empresas de serviços urbanos, acionistas de empresas nascentes, banqueiros, industriais, e, certamente, políticos[313]. É preciso considerar ainda que a demanda crescente do café no mercado internacional, combinada com a dispensa da mão-de-obra escrava, que liberta tanto o trabalhador quanto o seu proprietário, enfim envolvido com uma forma mais racional de produção do lucro, impõe como saída necessária à manutenção e

[313] Flávio Saes ressalta que Antonio Prado é talvez o caso mais emblemático: "Antonio da Silva Prado (1840-1929) talvez seja o caso exemplar de empresário associado à noção de capital cafeeiro. Formado em Direito pela Faculdade do largo de São Francisco em 1861, voltou-se, de início, à administração das propriedades rurais da família. Junto com seu pai – Martinho Prado – e seu irmão – Marinho Prado Júnior ou Martinico Prado – foi proprietário de algumas das maiores fazendas de café de São Paulo, primeiro na região de Limeira e depois de Ribeirão Preto. Porém, dos anos 70 em diante seus interesses econômicos pendem claramente para as atividades urbanas. Participou, como acionista ou dirigente, de estradas de ferro de São Paulo como a Paulista e a Mogiana. Em particular, foi presidente da Companhia Paulista de Estradas de Ferro por mais de vinte anos. Nos anos 80 foi acionista da Companhia de Carris de Ferro de São Paulo (bondes a burro na capital). Importante acionista do banco do Comércio e Indústria de São Paulo (fundado em 1889), foi seu presidente por mais de trinta anos. Durante o Encilhamento, fundou a Companhia Central Paulista que, finda a euforia, foi transformada na Casa Prado Chaves & Cia., importante comissária de café que, inclusive, participou das transações do programa de defesa do café na Primeira República. Foi fundador e dirigente da Vidraria Santa Marina, que fornecia garrafas para cervejarias (em particular para a Antarctica), além de outros tipos de vidros. Participou da formação dos frigoríficos de Santos e de Barretos junto com Alexandre Siciliano (da Companhia Mecânica e Importadora) e de Roberto Simonsen (entre 1910 e 1917). Além de manter participação em outras empresas (com as de energia de algumas localidades do interior), Antonio Prado teve intensa atividade política. Foi ministro no Império, parlamentar tanto no Império quanto na República e prefeito da Cidade de São Paulo entre 1899 e 1910. Estes dados não deixam qualquer dúvida sobre a natureza predominante dos negócios de Antonio Prado, embora o ponto de partida de sua riqueza tivesse sido a fazenda de café." (Flávio Saes. "São Paulo republicana: vida econômica", op. cit., p.241-242).

incremento do ritmo da produção o recurso à mão-de-obra imigrante, livre e assalariada, o que confere à própria atividade cafeeira uma formatação mais empresarial do que aquela com que se apresentava anteriormente, notadamente no Vale do Paraíba. A transposição do centro produtivo do café para o oeste paulista acarreta, assim, uma mudança fisionômica pela qual se aproxima do acúmulo de capital necessário ao financiamento da urbanização da cidade de São Paulo, que, nos termos de Saes, precisa ser considerada, então, não como a "'capital dos fazendeiros', nem a 'cidade do café' e sim a 'capital do capital cafeeiro'."[314]

Evidentemente, tal desenvolvimento acelerado a que foi submetida a cidade de São Paulo na passagem do século XIX para o XX só é possível porque a estrutura montada em torno da atividade cafeeira já dispunha de recursos consideráveis: no momento da Proclamação da República, segundo atesta Saes com base no Relatório da Comissão Central de Estatística de São Paulo, de 1888, a cidade já contava com três linhas ferroviárias que se iniciavam na cidade (a Companhia Estrada de Ferro de São Paulo – Rio de Janeiro; a Estrada de Ferro Sorocabana; e a Santos – Jundiaí, operada pela companhia inglesa The São Paulo Railway Co., comumente referida como a *Inglesa*); com a substituição dos antigos lampiões na iluminação pública pela iluminação a gás, de responsabilidade da The São Paulo Gás Company Ltd, instalada em São Paulo desde 1872; o início das instalações para captação de esgoto e distribuição de água, de responsabilidade da Companhia Cantareira e Esgotos, que passa a operar em 1883; com o transporte urbano constituído de bondes de tração animal, também em operação desde 1872; com uma variedade de atividades comerciais que funcionavam no atacado e no varejo, mesmo que bastante centralizadas – "593 armazéns de secos e molhados, 51 armazéns de fazendas, 102 açougues, 41 padarias, 66 restaurantes e botequins, 17 hotéis, 46 escritórios e agências de comissões"[315]; com uma nascente atividade industrial – "duas fábricas de tecido de algodão (de Anhaia & Cia. e de Diogo de Barros), uma de fósforos (com 120 operários), duas de chapéus (com 170 e 75 operários), quatro serrarias, duas manufaturas de ferro (além das oficinas das estradas de ferro que realizavam trabalhos com metal), dezenas de olarias, uma empresa de materiais de construção de maior porte, pertencente a Antonio Proost Rodovalho, muitas pequenas fábricas de móveis e

[314] Flávio Saes. "São Paulo republicana: vida econômica", op. cit., p.240.

[315] Flávio Saes. "São Paulo republicana: vida econômica", op. cit., p.218.

a Companhia Antarctica Paulista que, à época, curiosamente, era registrada como fábrica de banha de porco e de outros produtos suínos”[316]–; já com um pequeno número de profissionais liberais – “58 advogados, 40 médicos, 8 engenheiros, 10 dentistas e 14 redatores de jornais”[317] –; e, finalmente, com oito casa bancárias, nacionais e internacionais: Banco do Brasil, Banco de Crédito Real de São Paulo, Banco Mercantil de Santos, London & Brazilian Bank, English Bank do Rio de Janeiro, Banco Comercial de São Paulo, Banco da Lavoura e Casa Bancária da Província de São Paulo.

No momento da Proclamação da República, como apresenta Saes, São Paulo já dispunha de uma vida econômica razoavelmente diversificada, o que envolvia um crescimento populacional também acentuado, e que demandava um contínuo processo de urbanização, o qual ganharia um impulso formidável com o desembarque mais substantivo do capital estrangeiro. A instalação, em 1899, da companhia canadense The São Paulo Light and Power Company é um marco indiscutível desse processo, sendo vastamente citada na historiografia sobre período, aparecendo mesmo no título do segundo capítulo da biografia de Oswald de Andrade produzida por Maria Augusta Fonseca[318]. Desde sua instalação, a Light and Power é o centro de polêmicas intermináveis: “àqueles que a admiravam por suas realizações opunham-se os que a acusavam por seu poder de monopólio e sua exploração do país e dos consumidores.”[319] Em dois anos a Light leva à falência duas companhias paulistas. De início, quebra sua concorrente local, a Companhia Viação Paulista, que operava os transportes urbanos constituídos por bondes de tração animal, instalando linhas paralelas de bondes elétricos, chegando a absorver as linhas da concorrente após sua falência. Em seguida, leva à bancarrota a Companhia Água e Luz, que fornecia iluminação doméstica e industrial, oferecendo o mesmo produto a preços reduzidos, e incorporando os ativos da companhia quando esta interrompe suas atividades. A diversificação e o crescimento de suas atividades se dão de maneira espantosa: “estabelece o monopólio do transportes urbano (...) e do fornecimento de energia elétrica. (...) Inaugurou em 1901 a usina hidrelétrica de Parnaíba, no Rio Tietê (hoje chamada Edgard de Souza) (...); dessa época [1912] é também a construção da usina

[316] Flávio Saes. “São Paulo republicana: vida econômica”, op. cit., p.218.

[317] Flávio Saes. “São Paulo republicana: vida econômica”, op. cit., p.219.

[318] Cf. Maria Augusta Fonseca. *Oswald de Andrade: Biografia*. 2ª. edição, São Paulo, Globo, 2007, p.44.

[319] Flávio Saes. “São Paulo republicana: vida econômica”, op. cit., p.226.

térmica Paula Souza. Em 1910, o grupo Light havia adquirido a Empresa Elétrica de Sorocaba (...) e construído outra empresa: São Paulo Eletric Company. Com base nessa concessão, iniciou a construção da hidrelétrica de Itupararanga, no Rio Sorocaba. (...) Em 1912 adquiriu o controle acionário da própria São Paulo Gás Company e, em 1916, constituiu a The Rio de Janeiro and São Paulo Telephone Company, unindo numa empresa os serviços telefônicos existentes nas duas cidades. (...) Não é exagero afirmar que desde então, exceto pelo serviço de águas e esgoto, sob responsabilidade do governo do Estado, os serviços públicos urbanos da Capital haviam sido monopolizados pela Light."[320]

Os efeitos perversos de tal monopolização são, como era de se esperar, bastante claros já no momento de configuração desse monopólio, como salienta Nicolau Sevcenko. O crescimento da Light é signo do crescimento e da urbanização desconexa da cidade, que prescindiu de planejamento e organização. Detentora do monopólio dos serviços públicos, a Light dispunha de forte poder de barganha na manipulação das políticas atinentes aos seus interesses, e, em larga medida, foi responsável pela forte especulação financeira em torno, sobretudo, do solo urbano. A percepção desse conjunto de acontecimentos envolvidos na atuação da Light em São Paulo por Sevcenko merece ser reproduzida: "O mais danoso agente especulador, que comprometeu definitivamente o futuro da cidade, forçando seu desenvolvimento em bolsões desconexos, espaços discriminados, fluxos saturados e um pavoroso cemitério esparramado de postes e feixes de fios pendurados como varais por toda a área urbana, foi o monopólio do fornecimento de gás, eletricidade, transportes urbanos, telefones e mais tarde de água, obtido pela Light and Power, uma empresa de capital misto canadense-anglo-americano. Esse monopólio simultâneo dos serviços mais essenciais dotara a empresa do poder de manipular o mercado de valorização do solo urbano, de forçar associações com particulares em manobras especulativas e eventualmente de corromper entidades e instituições, como é fácil de se imaginar e em nenhum instante escapou à percepção população ou da imprensa de linha mais crítica."[321]

Vale mencionar que, segundo Sevcenko, em 1909, o então prefeito Antônio Prado, membro da oligarquia cafeeira alinhada com os ideais mais modernizadores e progressistas, decreta o fim do monopólio da Light, decisão

---

[320] Flávio Saes. "São Paulo republicana: vida econômica", op. cit., p.228.

[321] Nicolau Sevcenko. *Orpheu Extático na Metrópole (São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20).* São Paulo, Companhia das Letras, 3ª. reimpressão, 2003, p.122.

efusivamente comemorada pela população exaurida "pela especulação de terrenos e preços de aluguéis provocados pelas manobras da Light, além das tarifas extorsivas e péssimos serviços das companhias de eletricidade, gás, bondes e telefones."[322] A medida adotada pelo prefeito, contudo, foi revertida em decisão na Comissão de Justiça da Câmara dos Vereadores, o que permitiu a continuidade da implementação de medidas de nível estrutural cujos efeitos, possivelmente, são ainda experimentados cotidianamente pela sociedade paulistana, sobretudo no que se refere ao emperramento do planejamento urbano.

Já naquele momento o problema da modernização do desenho urbano da cidade também estava posto, e também envolvia a entrada de capital estrangeiro na cidade. A City of São Paulo Improvements and Freehold Land Co. é exemplar desse processo. Para sintetizar a intervenção da Companhia City em São Paulo, Sevcenko escolhe o desmatamento feito do que restava da Mata Atlântica na colina mais alta da cidade, a Avenida Paulista. O que era um bosque formado pela mata nativa seria transformado, nas mãos do arquiteto Barry Parker, empregado da City, num belo jardim gramado inglês, condizente com a reurbanização que começava a sair do projeto e abria a vista, do alto da Paulista, para o primeiro bairro moderno da capital. "Enquanto o inglês Barry Parker metamorfoseava o Parque da Avenida, os franceses Bouvard e Couchet redesenhavam a orla da colina central da cidade, apagando os últimos traços originais ao redor do santuário onde os jesuítas haviam celebrado a sua fundação, transformando as vertentes do Anhangabaú e os pântanos do Tietê num panorama cenográfico dos mais elegantes, com toques finos de *décor* europeu ponteados de palmeiras e vastos tapetes gramados, recortados de trilhas, passeios e canteiros."[323]

O ponto aqui formulado por Sevcenko, tomando essas duas intervenções no desenho urbano da cidade, está assentado na perspectiva de um remodelamento da cidade que pudesse acolher uma oligarquia agrária que se mudava para a capital e buscava acertar o passo com um estilo mais cosmopolita de viver, mais condizente com seus novos investimentos: negócios de uma economia liberal, mesmo que durante certo período continuassem a ser financiados pela produção cafeeira. No

---

[322] Nicolau Sevcenko. *Orpheu Extático na Metrópole (São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20)*, op. cit., 122.

[323] Nicolau Sevcenko. *Orpheu Extático na Metrópole (São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20)*, op. cit., 115.

âmbito do projeto de modernização da economia paulista, e com ela do próprio estilo de vida daqueles que a encabeçavam, tratou-se de importar uma estética arquitetônica sem raízes na história do país, a qual se misturava eclética e desordenadamente com edifícios de estilo colonial, que pouco a pouco foram sendo postos no chão, mas que deixavam resíduos que impossibilitavam uma transformação por completo, criando no habitante espectador de tão veloz processo de remodelação, ao mesmo tempo, a sensação de um caos arquitetônico e urbanístico. Presenciava-se ali, ainda que parcialmente, a derrubada de uma cidade antiga pela erupção de uma nova, de traçado moderno, condizente com uma elite que se renovava nos estilos europeus.

O brutal desenvolvimento econômico experimentado em São Paulo a partir dos finais do século XIX se dá, assim, no âmbito da chamada Segunda Revolução Industrial, que já havia ocorrido na Europa em meados do mesmo século. Como aponta Sevcenko em seu texto "O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso"[324], se ao final do século XVIII na Inglaterra a disposição do ferro, do carvão e das máquinas permite a constituição das fábricas e o advento da Revolução Industrial, a substituição desses materiais por fontes energéticas mais potentes, como a eletricidade e os derivados de petróleo, "dando assim origem a novos campos de exploração industrial, como os altos-fornos, as indústrias químicas, novos ramos metalúrgicos, como os do alumínio, do níquel, do cobre e dos aços especiais, além de desenvolvimento nas áreas da microbiologia, bacteriologia e da bioquímica, com efeitos dramáticos sobre a produção e conservação de alimentos, ou na farmacologia, medicina, higiene e profilaxia, com um impacto decisivo sobre o impacto das moléstias, a natalidade e o prolongamento da vida."[325] O alcance de tais transformações produz uma profunda mudança nos aspectos mais cotidianos dos estilos de vida de maneira que configuram, para o autor, mais do que um prolongamento das mudanças implementadas no bojo da primeira Revolução Industrial, configurando-se mesmo como uma acontecimento do mesmo vulto daquele. Com essa dimensão em conta, Sevcenko afirma que é precisamente adentrando o mundo constituído por essas novas transformações que se integra o mundo moderno tal

[324] Nicolau Sevcenko. "O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso". In: ____ (org.). *História da Vida Privada no Brasil (vol. 3) – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp.7-48.

[325] Nicolau Sevcenko. "O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso", op. cit., p.8-9.

como nós o conhecemos: "seus potenciais são medidos em escalas técnicas abstratas de estrito valor matemático como os volts, watts, ampères, hertz, roentgen, mach. É já o 'mundo moderno' no qual vivemos'."[326] Simultaneamente, o redimensionamento do mercado capitalista em escala global é, do mesmo modo, ensejado por esse universo de transformações cujo aumento na escala produtiva impôs a disputa por novos mercados e por novos fornecedores de matéria prima, disputa que ofereceu ao mundo fenômenos circunscritos no âmbito do neocolonialismo e do imperialismo vividos na segunda metade do XIX e no início do XX: "O resultado dessa nova expansão européia foi um avanço acelerado sobre as sociedades tradicionais, de economia agrícola, que se viram dragadas rapidamente pelos ritmos mais dinâmicos da industrialização européia, norte-americana e, em breve, japonesa. Não bastava, entretanto, às potências, incorporar essas novas áreas às suas possessões territoriais; era necessário transformar o modo de vida das sociedades tradicionais, de modo a instilar-lhes os hábitos e práticas de produção e consumo conformes ao novo padrão da economia de base científico-tecnológica."[327] Os desdobramentos locais do avanço das grandes potências nas economias tradicionais, então arremessadas num amplo e veloz processo de industrialização, é o que experimenta a sociedade paulista da Primeira República, e ajuda a compreender a vertiginosa reorganização em todos os níveis da vida social da sua capital.

É da maior importância atentar aqui para o fato de que modernização, tal como Sevcenko a apresenta no contexto paulista da passagem do século, é o resultado de uma combinação de padrões de produção e de consumo, de diversificação econômica e da conseqüente reformulação dos estilos de vida. Modernização, nesse sentido, é o acerto do passo com a cadência fundamentalmente econômica do mundo industrializado. Alçar ao patamar da Modernidade era, assim, para a sociedade paulista ser capaz de implementar a diversidade, a velocidade e a produtividade das economias dos países centrais e, em decorrência, reorganizar todo o estilo de vida condizente com esses novos patamares, que eram, para uma parcela da sociedade, inescapáveis, e para outra, desejáveis, uma vez que podiam ostentar a nova condição de alinhamento com uma certa perspectiva de Modernidade.

---

[326] Nicolau Sevcenko. "O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso", op. cit., p.11.

[327] Nicolau Sevcenko. "O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso", op. cit., p.12-13.

Não é possível considerar a Modernidade, nesse panorama histórico, de outra forma que não a de um conjunto de elementos que nos chega de importação a partir do momento em que dispomos de capital para importá-los. Assim, o que para o paulistano daquele momento aparece como sintagma da Modernidade é o que lhe vem de fora. A Modernidade desejável é estrangeira, e antes de adaptá-la às condições de vida paulistas, o que se impunha era cadenciar a vida paulista a ela.

Ora, a esse nível de rápida desfiguração da vida na cidade tal como seus habitantes a conheciam, associa-se a altíssima e variada taxa de imigração que ela recebia durante o mesmo período, e para alimentar precisamente os mesmos acelerados processos de desenvolvimento do âmbito produtivo. Aqui tocamos no terceiro e último ponto de apoio levantado por Saes que, juntamente com o capital cafeeiro e com o capital estrangeiro, operaram a edificação da nova e vigorosa economia paulista. Se a esmagadora maioria da massa imigrante chegava ao estado de São Paulo para ser alocada como mão-de-obra na produção cafeeira, é preciso ainda considerar que alguns nomes integraram o empresariado paulista. Francisco Matarazzo é, certamente, o nome mais emblemático desse grupo salientado por Saes[328], mas, nessa mesma condição, estavam também Alexandre Siciliano, Rodolfo Crespi, Egídio Gamba, Giuseppe Puglisi Carbone, Nami Jafet, e outros.

José de Souza Martins assinala um aspecto da diversidade migratória para a cidade de São Paulo nesse período que parece ter sido pouco considerado pelos autores que se dedicaram a compreender o problema. Em seu texto "O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira", Martins afirma, a partir da consideração de uma fala de Paulo Egydio no Senado Estadual de São Paulo em 1893[329], que nos finais do século XIX, não havia propriamente uma diferenciação entre o paulistano e o paulista, os naturais da cidade de São Paulo e os naturais da Província de São Paulo, considerando-se que Paulo Egydio era natural de Bananal, no interior da Província. A

---

[328] Para uma análise combinada entre a biografia do Conde Matarazzo e as condições de industrialização da São Paulo da época, veja José de Souza Martins, *Conde Matarazzo: o empresário e a empresa*. 2ª. edição, São Paulo, Hucitec, 1976.

[329] Paulo Egydio afirma: "Todos nós, Sr. Presidente, todos os dias admiramos esse fenômeno singularíssimo: sendo daqui naturais, aqui nos tendo criado e educado, parecemos hóspedes na Cidade de São Paulo: tal é o aumento da população adventícia." (*apud* José de Souza Martins. "O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira". In: Paula Porta. *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)*. São Paulo, Paz e Terra, 2004, p.153.

não consideração do migrante interno como figura adventícia pressupõe "uma consciência alargada do pertencimento social e territorial"[330] e uma certa mentalidade da qual ela se nutre. Ao afirmar que "nós" sentimo-nos adventícios em nossa própria cidade, tamanha a massa imigrante que nela desembarcou, referindo-se ao imigrante de outra nacionalidade, e localizando nele a figura adventícia, Paulo Egydio, enseja a possibilidade de considerar que é na contraposição a essa figura estrangeira que se foi constituindo a noção de uma personagem própria da cidade de São Paulo e, por desdobramento, a do migrante interno, que se antes se podia considerar numa relação de pertencimento à cidade, com a reação local ao fenômeno massivo da migração estrangeira, passa a ser também diferenciado daqueles que são naturais da própria cidade. Portanto, foi só no século XIX que se pôde pensar a figura do migrante nacional.

Ao assinalar essa nova demarcação entre aquele que estabelece um vínculo de pertencimento com o território e o adventício, circunscrevendo de maneira mais restrita o primeiro e reformulando seus atributos, Martins discute a formulação inicial de uma noção de nacionalidade percebida, evidentemente, do ângulo de São Paulo. Isso porque no momento em que se faz necessário definir a configuração das personagens próprias do local, na contraface das estrangeiras, não apenas o fenômeno da migração interna passa a ser percebido e contabilizado, mas, o que foi mais efetivo no momento, a definição do *outro*, que falava outra língua, que vinha de outras relações de trabalho e munido de outras referências culturais, passa forçosamente pela mediação da definição do *nós*. Se o outro é considerado a partir de uma nacionalidade diversa, então é necessário, para detectá-lo, trabalhar na consolidação de uma noção de nacionalidade brasileira. São Paulo se fez, naquele momento, uma espécie de laboratório da nacionalidade brasileira, encontrando-se em condições de afirmar o que vinha a ser essa complexa noção, difícil de explicar, mas facilmente operacionalizável, de *brasilidade*. A isso voltarei.

Uma vez localizado o momento de emergência da noção de migrante interno, Martins passa ao exame das diferentes correntes migratórias que se dirigiram à cidade de São Paulo naquele período. Uma delas interessa-me de maneira especial: se é possível, a partir do vigoroso fenômeno migratório que chega a São Paulo para compor os quadros de mão-de-obra que se ocupassem, sobretudo, da lavoura do café, mas que

[330] José de Souza Martins. "O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira", op. cit., p.155.

em larga medida atuaram na transformação do perfil da cidade, considerar a transposição da população do interior da Província, e depois do Estado, como um fenômeno migratório, então as elites cafeeiras devem também ser consideradas como população migrante na São Paulo em franco processo de urbanização. Rompendo assim como a forma mais usual de considerar o migrante, normalmente restrito àquela figura que muda de território na busca de trabalho braçal, Martins inclui no âmbito dos migrantes os membros da elite que mudavam de residência. Oriundos de suas fazendas, financiavam as fundas alterações na fisionomia da cidade e passavam a nela habitar, buscando dissolver sua imagem de elite agrária na substituição de seus estilos de vida, agora mais condizentes com a Modernidade que irradiava da Europa.

Desfeita a sinonímia entre a noção de migrante e a figura do pobre é possível considerar com mais abrangência e clareza o aumento demográfico e a alteração do perfil da capital paulistana: "Reduzir o fenômeno social das migrações aos pobres e carentes limita a compreensão do tema, reduzindo-o a apenas um de seus aspectos. No caso da Província e do Estado de São Paulo, de modo bastante provisório e genérico, pode-se dizer que durante a fase inicial desse processo, os pobres migraram do exterior e de outros estados para o interior, sobretudo para os cafezais, enquanto que os ricos e a classe média migraram do interior para a Cidade de São Paulo. Dois movimentos que ocorreram simultaneamente em sentido inverso."[331]

Ora, retomando o tripé sobre o qual Flávio Saes havia apontado o corpo empresarial que deu ossatura à transformação de São Paulo, de uma cidade colonial para uma cidade em processo de metropolização, estamos diante de três elementos que não são próprios da cidade, que lhe vêm de fora: o capital estrangeiro, o empresário imigrante e, surpreendentemente, a elite detentora do capital cafeeiro. Ademais, em larga medida, a população trabalhadora vai se inflando do elemento imigrante, de maneira que os bairros vão se diferenciando em seus idiomas, em seus sotaques, em sua arquitetura, e, evidentemente, em seu diferencial poder de desenhar o rosto da nova urbes. Portanto o corpo mais substantivo de personagens responsáveis pela transformação da cidade lhe veio de fora, o que faz de São Paulo um ponto de cruzamento de elementos, cuja força econômica posterior foi desdobrada, em larga medida, de uma coincidência de conveniências de grupos diversos e "adventícios". Levando-se essa perspectiva ao limite, é possível considerar que a São Paulo daquele

[331] José de Souza Martins. "O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira", op. cit., p.179.

momento, ainda que em vertiginoso processo de crescimento populacional, é um local de impossibilidade de enraizamento, sem qualquer identidade.

Assim, o corpo empresarial que lhe vem de fora em todas as suas três origens, e é responsável pelo processo de modernização da cidade, contribui para a constituição de um imaginário coletivo no qual a percepção da modernização é resultado do contato com o estrangeiro. É possível encontrar a Modernidade em São Paulo, o que não é o mesmo que considerar que a Modernidade brota de São Paulo. No limite, a própria Modernidade é o elemento adventício na cidade em transformação. Não me refiro aqui à base material sobre a qual a modernização da cidade é posta em andamento, que advém, como apresentado por Saes, de fontes diversas de capital, nacional e estrangeira. A questão que busco apreender é formulada dentro do universo simbólico por meio do qual a população paulista da passagem do século pôde conceber, ainda que com muita dificuldade, o que vinha a ser a modernização da cidade, ou, mais propriamente, o ingresso de São Paulo na Modernidade.

Nesse sentido, a perspectiva de Sevcenko é elucidativa, e, parece-me, pode ser estendida mesmo até os integrantes da elite agrária em processo de transformação para uma elite urbana: "O cosmopolitismo da população adventícia, assinalando um nítido recorte de discriminação social, como um estigma a mais a se acrescentar ao das gentes negras e mestiças, vinha reforçar a disposição de estranhamento intrínseca ao processo de metropolização. O passado escravista, ainda recente, palpitava nos tratos sociais e na atitude discricionária, peremptória, brutal das autoridades, conferindo às relações hierárquicas um acento lancinante, quando não atroz. De tal modo o estranhamento se impunha e era difuso, que envolvia a própria identidade da cidade. Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola apesar da importância crucial do café; nem era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados."[332]

---

[332] Nicolau Sevcenko. *Orpheu Extático na Metrópole (São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20)*, op. cit., 30-31.

O elemento estrangeiro dessa representação da Modernidade cerca a metrópole emergente por todos os lados. E, no entanto, para a nação como um todo, já nos anos 1920 nenhum lugar do Brasil é mais representativo da Modernidade do que São Paulo, locomotiva que conduz o país no emparelhamento com as nações modernas. Nesse sítio com poucas probabilidades de se transformar na megalópole que posteriormente testemunhamos, é justamente a possibilidade de fazer cruzarem-se todos esses elementos oriundos de âmbitos externos que permite içar de uma vila jesuíta a mais vigorosa economia da nação.

A despeito dessa constituição fundamentalmente adventícia, o processo de metropolização não se desdobra de maneira acéfala. Isso porque a oligarquia cafeeira evidentemente não se sente, no desenrolar dos acontecimentos, como elemento igualmente externo ao processo de enraizamento local como são os outros componentes desse processo de desenvolvimento. Ao contrário, sente-se realmente como construtora dessa cidade em processo de metropolização e sua legítima governante, condição que, uma vez sedimentada, lhe permite a empreitada de alçar-se para a condição de governante em nível nacional.

Num cenário que prima pela hegemonia do elemento externo, foi necessário forjar um componente simbólico que lhe conferisse coesão social. A constituição de uma narrativa mítica de efeito retrospectivo pôde operar, num procedimento de leitura genealógica da história, tal como aquele detectado por Antonio Candido entre os românticos no século XIX, uma reinterpretação histórica que rearticula o passado no sentido de nele localizar o gérmen da situação presente que, por isso mesmo, aparece como sendo dele uma espécie de resultado natural, ou ao menos previsto. Tratou-se, assim, de buscar nos antecedentes históricos de São Paulo o embrião das suas potencialidades singulares, que se expressariam nos fins do XIX pela liderança econômica paulista, que pôde então ser entendida como o produto de um ambiente que se criou pela ação de um tipo social que em São Paulo teve oportunidade de se desenvolver séculos antes: o bandeirante. Nesse momento, que se convencionou chamar de “segunda fundação de São Paulo”, e nesse mesmo movimento de inseminação dos processos que virão desembocar na industrialização e na metropolização da cidade, é que se dá, segundo Elias Thomé Saliba, uma espécie de reinvenção do passado, cuja centralidade é oferecida à figura do bandeirante, formulada através de uma narrativa monumental “que se sobrepõe às narrativas menores e fragmentadas, amealhadas pela crônica circunstancial. Ela salta por sobre o

passado mais recente, feio e conflitivo, de uma Cidade na qual às mazelas da escravidão vieram somar-se os estigmas de uma imigração tumultuária e procura reatar o fio da continuidade com um passado longínquo e quase mítico."[333] Na sua acepção, a Campanha Civilista de 1910, na qual Rui Barbosa perde a corrida presidencial para Hermes da Fonseca, é ao mesmo tempo marca da tentativa paulista de impor sua hegemonia sobre o país, ao mesmo tempo em que seus desdobramentos se dão pela derrota paulista cuja desilusão acarretaria como medidas sintomáticas "a vinda da missão francesa para dinamizar a Força Pública do Estado, a reorganização da polícia civil, a criação do Instituto Disciplinar, ao lado de outras medidas similares."[334] Tratava-se, após a derrota e o sentimento de frustração da elite paulistana, de buscar internamente ao Estado e à cidade, fortalecer-se frente ao restante da nação.

Seria, contudo, na administração de Washington Luís (1914-1919) que uma postura de afirmação da liderança de São Paulo frente ao país se daria de maneira mais ostensiva, momento em que é possível considerar o surgimento do que Saliba chama de "nacionalismo paulista": "Alguns anos depois, sob a liderança de Afonso de Taunay, a reordenação do Museu Paulista e a sua divisão em dois setores bem distintos – um, dedicado à história brasileira e o outro totalmente dedicado à história de São Paulo – foi apenas uma metáfora que visava inocular a idéia de que São Paulo foi o 'berço da nacionalidade'."[335] O corolário dessa perspectiva se daria mesmo em 1922, no âmbito das comemorações do Centenário da Independência, através da construção dos quatro marcos comemorativos no Caminho do Mar: o Cruzeiro Quinhentista, Tropas e Circulação de Produtos, o Rancho da Maioridade e o Rancho de Paranapiacaba, "acentuando a transposição da inóspita Serra do Mar como símbolo da intrepidez, da coragem, da sobranceria e da altivez dos paulistas. A série dispunha a narrativa da história sob a forma de um ostensivo discurso visual: a cruz quinhentista era o símbolo sagrado dos primeiros descobridores; o segundo monumento

---

[333] Elias Thomé Saliba. "Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana. In: Paula Porta. *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)*. São Paulo, Paz e Terra, 2004, p.570.

[334] Elias Thomé Saliba. "Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana. In: Paula Porta. *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)*. São Paulo, Paz e Terra, 2004, p.573.

[335] Elias Thomé Saliba. "Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana. In: Paula Porta. *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)*. São Paulo, Paz e Terra, 2004, p.573.

homenageava os tropeiros como responsáveis pela solidariedade nacional através da circulação e trânsito das riquezas; o Rancho da Maioridade demarcava o período que ia da Independência à aparição da riqueza cafeeira; e o Rancho de Paranapiacaba constituía o pináculo dos tempos presentes, que amealhavam todo o passado heróico na direção de um futuro promissor. Os marcos cronológicos desta espécie de narrativa visual, incrustrada num obstáculo natural, catalizavam todas as façanhas paulistas num heroísmo de alcance nacional. Nesse aspecto, o bandeirismo ofereceu, de fato, a primeira e mais epidérmica solução simbólica para o problema da lealdade dividida, que se devia, ao mesmo tempo, a São Paulo e à nação brasileira."[336] O problema se resolvia, então, de maneira a considerar que ressaltando a vocação de liderança paulista, a fidelidade à São Paulo era uma forma indireta de fidelidade à nação por meio do reconhecimento de seu grupo mais elevado.

É claro que os teores ufanistas que marcam as diversas narrativas envolvidas nesse universo são igualmente diversos. Dentre os próprios modernistas, a partir das fissuras que segregam o grupo mais central da Semana de Arte Moderna dos nomes envolvidos com o movimento do Verde-amarelismo e outras vertentes, os matizes do enaltecimento de São Paulo dentro da nação variam consideravelmente. Em texto de 1923 intitulado "Bandeiras", Paulo Prado, tomando como sinônimos os termos *paulista* e *bandeirante*, caracteriza essa figura na contraposição ao dominador espanhol nos seguintes termos: "É esse aspecto, a que modernamente chamaríamos de 'esportivo', peculiar e admirável no bandeirante, na sua luta contra a natureza. Os aventureiros espanhóis do século XVI conquistaram o México, a América Central e o Peru – numa sombria tragédia de sangue e crueldade – comandando exércitos aguerridos e armando grandes massas de índios para combater o próprio índio. (...) O paulista, ao invés, palmilhou a maior parte da 'terra inóspita grande' dos sertões brasileiros quase só, na rudimentar organização da bandeira, sem nenhum auxílio oficial, e muitas vezes infringindo ordens severas de Ultramar. No heroísmo quotidiano da luta contra o obstáculo, vivo ou inerte, que a cada passo lhe armava a natureza hostil

[336] Elias Thomé Saliba. "Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana. In: Paula Porta. *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)*. São Paulo, Paz e Terra, 2004, p.574.

e agressiva, está a verdadeira grandeza do bandeirante, fosse ele caçador de índios, guerrilheiro do gentio revoltado, ou buscador de ouro."[337]

Salta aos olhos do leitor a tomada da figura do bandeirante, sinônimo de paulista, a partir da valorização de sua intervenção heróica capaz de redefinir o traçado das possessões portuguesas na América e de contribuir para a pacificação da população indígena, o que, merece ser grifado, é também criticado por Paulo Prado em outra passagem do mesmo texto, e para o alargamento do que posteriormente se tornou território nacional. A despeito da bárbara ação dos bandeirantes em relação às populações indígenas, o ponto defendido por Paulo Prado nesse texto está centrado na perspectiva de que, diferentemente de outros colonizadores que dominaram o território de maneira mais bem armada, a ação bandeirante/paulista é singularizada pelo ímpeto heróico, desbravador, que de poucos recursos fez brotar grandes resultados.

Se a relação de sinonímia entre os termos paulista e bandeirante não aparecerá nos dicionários brasileiros antes de 1938, como afirma Maria Isaura Pereira de Queirós em seu texto "Ufanismo Paulista: vicissitudes de um imaginário"[338], por outro lado, é no último quartel do século XIX que a recuperação do mito bandeirante para inseminar um imaginário coletivo paulista se fez de maneira oportuna. Segundo a autora, é já no trabalho dos dois primeiros historiadores que se dedicaram à recuperação e explicitação da ação do paulista (o termo bandeirante segundo a autora, ainda não existia), Pedro Taques de Almeida Paes Leme e Frei Gaspar de Madre de Deus, que pela primeira vez se manifesta, contribuindo para um revestimento lendário dessa figura, a valorização exacerbada do heroísmo daquela personagem histórica, descrita como "sertanista desbravador, indômito, cheio de iniciativas, conquistador e rebelde."[339] Mas será em 1870 que essa imagem mítica será retomada de maneira

---

[337] Paulo Prado. "Bandeiras". In_____. *Paulística etc*. 4ª. edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p.145.

[338] Enquanto os dicionários de Moraes da Silva, Antônio Cândido de Figueiredo e Carlos Teschauer S. J., publicados respectivamente em 1802, 1913 e 1928, tratam o termo *paulista* como uma referência a um indivíduo nativo de uma determinada região e o termo *bandeirante* como participante das expedições pelos sertões, o *Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Laudelino de Oliveira Freire, é publicado em 1938 trazendo na definição do verbete *bandeirante* duas definições: "o de membro de uma bandeira que saía em busca das minas e o de sinônimo de *paulista*, isto é, natural de São Paulo." (*apud* Maria Isaura Pereira de Queiroz. "Ufanismo Paulista: vicissitudes de um imaginário". In: Revista Usp, nº.13, 1992, p.80).

[339] Maria Isaura Pereira de Queiroz. "Ufanismo Paulista: vicissitudes de um imaginário", op. cit., p.80.

articulada a um discurso que para a autora se expressa mesmo por notas ufanistas: "O ufanismo reapareceu por volta de 1870, com as mesmas qualidades com que os primeiros historiadores o haviam burilado. No entanto, não se voltava mais para o passado exclusivamente; encontrava-se firmemente implantado no presente, com base no fulgurante desenvolvimento econômico que se havia operado na segunda metade do século XIX em terras que os fazendeiros desbravavam, numa demonstração de que eram lídimos continuadores dos corajosos sertanistas: abriam novas terras à lavoura, utilizavam novas técnicas no trato das culturas e nos meios de comunicação, lançavam-se a novos empreendimentos, numa demonstração de audácia e de visão."[340]

Na mesma direção, o historiador Joseph Love, para quem essa associação simbólica teria efeito por pelo menos mais meio século, data aproximada da publicação desse texto de Paulo Prado, não há gratuidade alguma no fato de que é precisamente no último quartel do século XIX que a figura dos bandeirantes é retomada no discurso da elite agrária paulista ilustrada: "Por meio século, poucos paulistas educados tinham qualquer dúvida de que sua psicologia coletiva fora herdada dos bandeirantes, mas a maioria dos autores e apologistas enfatizavam os aspectos positivos: o bandeirante havia expandido a fronteira; havia posto sua energia a serviço de fins produtivos; havia percebido oportunidades e tirado bom proveito delas; havia apontado o caminho do futuro à nação brasileira. (...) Não é coincidência que essa auto-imagem se tenha cristalizado durante o último quartel do século XIX, pois está inextricavelmente ligada à expansão da fronteira do café. O processo de estendê-la e de transformar a terra conquistada em propriedade privada foi o fator que, mais do que qualquer outro, moldou a sociedade paulista, dando à geração de Martinico Prado [tio de Paulo Prado] a exaltada confiança na superioridade de São Paulo dentro do Brasil. Desse modo, se queremos acompanhar o processo de crescimento e articulação da sociedade paulista, é nessa marcha para o oeste, estimulada pelo café, que nossa atenção deve deter-se em primeiro lugar."[341]

---

[340] Maria Isaura Pereira de Queiroz. "Ufanismo Paulista: vicissitudes de um imaginário", op. cit., p.81-82.

[341] Joseph Love. *A Locomotiva: São Paulo na federação brasileira (1889 – 1937).* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.107-108. Para mais detalhes sobre a formação do mito bandeirante, veja Kátia Maria Abud. *O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista, o Bandeirante.* Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1986.

É certo que o historiador, nessa passagem, enfatiza, como razão fundamental para a cristalização do mito bandeirante na segunda metade do século XIX, a ação das bandeiras no sentido da apropriação das terras interiores e a sua transformação em propriedade privada, as quais posteriormente serviram ao cultivo do café que deu a São Paulo a dianteira econômica da nação. Penso, contudo, que uma outra dimensão pode ser conectada a essa na delimitação histórica desse preciso momento para a consolidação do mito bandeirante. Se, como busquei articular neste capítulo, a improbabilidade do vilarejo jesuíta, cercado de várzeas por quase todos os lados, foi dissipada pelo engate de elementos externos – uma elite agrária que vivia no interior, o capital estrangeiro e o empresário imigrante, potencializados pela utilização da mão-de obra também imigrante, mais especializada do que aquela de que se dispunha localmente – no processo de desenvolvimento que desembocaria na metrópole que é a São Paulo do século XX, não só a ação objetiva de conquista territorial para o cultivo do café deve ser creditada à atividade bandeirante, mas, sobreposto a isso, o papel por ele desempenhado, no momento de consolidação da economia cafeeira que torna São Paulo o centro econômico do país, de amálgama social que dá coerência histórica a um lugar que se constitui, naquele momento, como o local de encontro de elementos externos precisa ser ressaltado. Sem essa narrativa mítica que rearticula a história e encontra para a liderança paulista uma finalidade, por isso mesmo, historicamente justificada, os elementos externos permanecem soltos e desconexos, desestabilizando socialmente uma sociedade que, a despeito da longa história que arroga para si, vem se constituindo naquele momento em um novo patamar. O mito do bandeirante pode forjar para a população local, sobretudo para a elite agrária que da nova cidade em processo de metropolização toma posse, o enraizamento de que ela anteriormente não dispunha.

Por isso, vale reafirmar, a elite agrária, ainda que também migrante, não será jamais impregnada do estigma da imigração. Para ela não há dúvidas de que é a ela que cabe o papel de liderança política não só da metrópole e do Estado da nova federação, como da própria nação. Para si ela formulou esse papel, e com ele, forjou o mito, claramente legível nas palavras de Paulo Prado, por meio do qual o seu enraizamento na cidade pôde ser fabricado. Essa elite se põe como herdeira dos atributos do bandeirante, desbravador e heróico, assim como da terra por ele cercada na forma da propriedade privada.

O que se vê em processo de gestação no interior da cristalização mítica que justifica o posicionamento da elite cafeeira paulista é a formulação de nacionalismo paulista armado sobre uma dupla caracterização: em primeiro lugar, trata-se da valorização de um nacionalismo que não se manifesta pela valorização de toda a nação, mas de parte dela. Isso porque, tal como explicita Maria Isaura, com base na afirmação do mito bandeirante, justificava-se para a elite paulista o sentimento de superioridade em face do restante da nação, uma vez que, "além do passado e do presente, a imagem encerrava também uma projeção para o futuro; a Província de São Paulo não poderia dar de si tudo quanto se esperava enquanto se mantivesse atrelada a regiões incultas, ou atrasadas, sendo indispensável, para o seu pleno desenvolvimento, que se separasse destas. A pregação republicana, fruto do enriquecimento dos fazendeiros do chamado oeste paulista, que encerrava como uma das metas principais o ideal de uma federação nacional, chegou nalguns de seus próceres até os extremos do separatismo."[342]

Simbolicamente fincados no mito bandeirante, a elite paulista pôde propagar uma perspectiva de superioridade que cindia a Província, e posteriormente o Estado, do restante da nação, alimentando mesmo um sentimento de injustiça por parte do governo imperial, junto ao qual julgavam não exercer influência proporcional à força econômica com que contribuíam para o desenvolvimento da nação. É, assim, segundo a autora, no bojo desse desentendimento político que a elite paulista fez nascer o PRP e propugnou exaustivamente a campanha pela desarticulação do Império e por sua substituição por um regime republicano e federativo, de conferisse mais autonomia aos estados. Não que isso significasse que as pretensões da elite paulista se resumissem à autonomia na gestão do novo estado. É para a liderança do próprio governo federal que se impulsiona a ação política paulista, pretensão que se consolida com a conhecida política do café-com-leite.

O que importa ressaltar da análise de Maria Isaura é que, no movimento de exacerbação da superioridade paulista, o símbolo bandeirante detém uma dimensão que sustenta uma fissura no corpo social da nação, não apenas segregando como hierarquizando. Reversivamente, o mesmo símbolo dispõe de poder contrário quando se considera o âmbito da elite que o sedimentava. Na afirmação de uma herança comum, "o símbolo se caracteriza por desempenhar funções eminentemente

[342] Maria Isaura Pereira de Queiroz. "Ufanismo Paulista: vicissitudes de um imaginário", op. cit., p.82.

reforçadoras da solidariedade interna de um grupo ou de uma coletividade, perpetuando valores encarados como fundamentais para a manutenção da sociedade e da sua civilização."[343]

Cabe ainda ressaltar que, na perspectiva de Maria Isaura, o potencial de solidariedade do símbolo bandeirante no sentido de contribuir para a coesão social da sociedade paulista em transformação, certamente, não se prestava a amalgamar a imensa variedade de componentes da sociedade paulista, nela incluindo imigrantes das mais variadas origens e indivíduos de todas as classes sociais, o que criaria uma ambientação simbólica dentro da qual todos os membros dessa sociedade pudessem se sentir, em alguma medida, depositários do legado bandeirante.

Nessa categoria de herdeiros encontravam-se apenas os paulistas de "400 anos", membros da elite cafeeira, não tanto pelo poder econômico que detinham, mas pelo peso da tradição fincada no território paulista que comportavam, o que não podia incorporar os imigrantes nem as suas primeiras gerações descendentes. "O bandeirante enquanto símbolo era criado repleto de conteúdo discriminatório. (...) Da mesma forma que no passado o simbólico paulista, agora o bandeirante, além de uma discriminação, possuía um efeito compensatório: os imigrantes e seus filhos podiam se tornar milionários, podiam galgar altas posições, porém não dispunham de uma riqueza primordial, a riqueza constituída pela glória dos antepassados. Não alcançariam nunca um passado familiar e regional aureolado do esplendor dos feitos extraordinários. Os alienígenas sem dúvida eram paulistas, porém não seriam jamais bandeirantes."[344]

Penso que a forma como a autora propõe o duplo funcionamento do símbolo bandeirante, que, no mesmo passo em que segrega a sociedade paulista do restante da nação e segrega internamente a própria coletividade paulista, oferece grande coesão social aos indivíduos que compõem a sua elite no comando das transformações da São Paulo daquele momento, é de extrema pertinência para o entendimento desse sentimento de superioridade paulista que em muito se aproxima da idéia de nacionalismo, ainda que se apóie numa noção de nação que não é coincidente com o Estado nacional. Trata-se da valorização de uma espécie de *nação paulista*, fundamental para o argumento que busco formular, da qual o Modernismo é uma espécie de vórtice catalisador, que, num processo metonímico, tratando de São Paulo,

---

[343] Maria Isaura Pereira de Queiroz. "Ufanismo Paulista: vicissitudes de um imaginário", op. cit., p.83.

[344] Maria Isaura Pereira de Queiroz. "Ufanismo Paulista: vicissitudes de um imaginário", op. cit., p.84.

emana um discurso que se apresenta em nome do todo. Uma tal metonímia, no entanto, é articulada a partir de uma particularidade que não pode ser menosprezada, que é a de tomar a parte pelo todo, hierarquizando-a. A parte que fala pelo todo é dotada do poder de fazê-lo precisamente porque se configura como a ponta de lança que puxa o conjunto no processo de modernização que a esse nacionalismo se articulara. Dito de outra maneira, é pela capacidade de se desenvolver e se modernizar mais rapidamente do que o conjunto do país que São Paulo se coloca na dianteira da nação de maneira articulada a ela, na condição de líder que pode trazer consigo o restante da nação no processo de modernização.

É importante perceber nesse processo que, no momento em que nacionalismo e modernização se articulam na mesma trama, é de um nacionalismo fincado na idéia de desenvolvimento nacional com olhos fixos no futuro que se trata. Nessa articulação de princípios, ainda que uma reinvenção de matizes monumentais tenha sido empreendida para reler o passado no sentido de nele apresentar o gérmen de um futuro promissor, criando entre passado e futuro, pela mediação do presente, uma relação teleológica em que o vigor paulista que se volta para o futuro não é mais do que um heroísmo já visto no passado, na atuação bandeirante, agora reapresentado com as vestimentas modernizadoras do século XX, esse passado não é inserido na narrativa do presente como o lugar do fundamento da liderança paulista. Ele é retomado numa dimensão mítica que, como tal, pode ser suprimida do fluxo temporal. Sua remissão histórica se faz unicamente pela localização, no tempo, da figura do ancestral bandeirante. Isso não implica de forma alguma uma valorização do passado como fundamento do novo, tal como se deu no contexto português.

O que se pode desdobrar das análises aqui consideradas é uma tentativa de reformulação do passado segundo uma lógica de coerência com o projeto do presente que no futuro se pretende consolidar. A articulação temporal, nessa formulação submete o passado, reconstruído, ao que no presente se pretende sedimentar por meio de uma narrativa hegemônica que articula modernização e valorização da nação. Daí que inúmeras dimensões do passado possam ser descartadas sem mais: autores que não são considerados como "momentos decisivos" de uma literatura autenticamente brasileira[345]; edifícios e traçados urbanos construídos no

[345] Elias Thomé Saliba salienta um aspecto fundamental da literatura modernista que se fez levantando a bandeira da autenticidade brasileira desejada para a cultura nascente: "Para entendermos verdadeiramente a identidade de São Paulo é preciso começar lembrando de algo que sempre se esquece,

momento em que São Paulo era "uma cidade colonial sem ornamentos", e que são, como aponta Martins, substituídos por uma imagem urbana moderna – "para se tornar a Paulicéia exuberante de edifícios portentosos, essa elite demoliu velhas casas e construiu uma nova cidade como se montasse um presépio."[346]

O nacionalismo que brota dos processos de modernização de São Paulo, e que encontra rebatimento no plano da cultura precisamente na produção modernista mais consagrada, é um nacionalismo fincado no porvir. Trata-se de ressaltar a juventude promissora de uma nação em construção, cujo passado não lhe oferece as referências capazes de alicerçar tal projeto pela simples razão de que no passado não se constituía como nação. A recente condição de colônia torna incontornável considerar que o passado cultural da nação, em nome da qual a São Paulo dos anos 1920 pretende falar, é marcado pelo primado da heteronomia. A submissão a outra nação e a tomada das balizas de sua cultura como parâmetro da constituição da cultura brasileira são dimensões inextirpáveis da relação entre metrópole e colônia que, justamente, se pretende fazer subsumir para que a noção de nação e uma correlata perspectiva da cultura que possa ser considerada "autêntica" possam se consolidar.

Nesse empreendimento, o recorte temporal privilegiado é precisamente o futuro, como é próprio de toda idéia de projeto. Para isso não houve, como espero ter podido mostrar, um descarte do passado, mas uma reinvenção do passado segundo os critérios do presente que apaga das origens culturais da nova nação o que dela se pode

---

sobretudo em tempos celebratórios e comemorativos: com todas as suas ambigüidades – já assinaladas – o modernismo de 1922 constituiu uma força motriz que alimenta a identidade hegemônica de São Paulo. Mas, ao construir uma identidade para São Paulo, o modernismo ajudou a ocultar e a aplainar grande parte daquele olhar noturno, melancólico e anárquico da cidade. Foram muitos, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, os registros miúdos do cotidiano ou rabiscos de imagens efêmeras de pasquins obscuros que aplicaram-se a um ingente esforço de rememoração. Cronistas obscuros, jornalistas de ocasião, humoristas irreverentes ou escritores bissextos, – que noutro trabalho chamamos de *macarrônicos* – forjaram uma outra visão da Paulicéia, que se caracterizou pela mistura lingüística e temática, e pela ausência de quaisquer traços de identidade. Esbatendo-se contra as sólidas pedras da narrativa hegemônica, tais registros apelaram para o deslocamento ou para a inversão de sentidos, como formas alternativas de falar sobre a Cidade." (Elias Thomé Saliba. "Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana, op. cit., p.577-579). Aqui Saliba está se referindo a autores como José da Costa Sampaio, Moacyr Piza, Cornélio Pires, David Antunes, Victor Caruso, Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, Godofredo Barnsley, Lúcio Varejão, Domingos Alexandre, Galeão Coutinho e Octacílio Gomes.

[346] José de Souza Martins. "O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira", op. cit., p.186.

considerar como traço de heteronomia, ou seja, a herança lusitana. É como se, para a elite intelectual daquele momento, um país como o Brasil, que é resultado de um processo de colonização e ponto de recepção exacerbada de forte e variada imigração, a perspectiva de origem da nação pudesse ser considerada como fundada apenas e exclusivamente de si mesma. É como se o Brasil fosse produto do próprio Brasil, fundamentando-se em nada além do que do passado se pudesse recortar e reinventar como elemento autêntico deste solo e desta cultura, destituídos das inúmeras fontes externas de cultura das quais se constituiu. Os próprios bandeirantes, em sua esmagadora maioria portugueses, ou descendentes diretos deles, aparecem como fruto da terra. Nesse estranho processo de reinvenção do passado, foi possível rasurar toda e qualquer remissão ao elemento português, associado à condição heterônoma da colônia, mas valorizar a figura do bandeirante que, sendo português, deixa de ser considerado como tal, passando a ser tomado como paulista. A figura do bandeirante é assim cindida em seus atributos, os quais são parcialmente ressaltados e parcialmente rasurados segundo a conveniência da narrativa que nos fins do XIX e no início do XX se gestava para consolidar a liderança de um grupo dentro de São Paulo e de São Paulo frente à nação.

Associado a esse primeiro impasse, que reformula a idéia de origem da nação, atribuindo a si mesmo o papel de construtor inicial de um país com uma recente história de colonização, associa-se um segundo, que se refere não ao passado mas ao futuro, ou seja, não à sua história mas ao seu projeto de modernização. Trata-se da maneira pela qual foi possível combinar a força da idéia de nação, internamente formulada, com a de modernidade, trazida de fora. Naquele momento, modernização e exacerbação da nação se imbricam num jogo complexo em que nem será possível alcançar patamares de modernização equiparados aos dos países centrais, nem se poderá formular uma cultura autenticamente nacional que exclua inteiramente o elemento estrangeiro, a despeito do forte teor de autofundamentação nacional que a cultura modernista busca decantar.

Para compreender de que maneira essa articulação entre modernização e nacionalismo se deu no plano da cultura, faz-se necessário colocar o foco analítico sobre essa literatura modernista mais fortemente envolvida com um projeto modernizador.

De início cabe ressaltar que a perspectiva nacionalista da produção literária da época não era inédita nem hegemônica. Mesmo posteriormente ao

nacionalismo inflado dos românticos brasileiros, a entusiasta e visceral defesa da nação dá o tom de grande parte da produção literária que intermedeia o Romantismo e o Modernismo, sabidamente marcados pela exacerbada preocupação com a autenticidade de uma arte nacional.

Como se sabe, um dos pilares sobre os quais se erige o Modernismo paulista, talvez o principal deles, foi, como é próprio de toda arte modernista, a crítica voraz à produção literária anterior, de perfil acentuadamente acadêmico, que, no caso brasileiro, já trazia o componente nacionalista reconhecido e mesmo admirado por alguns dos modernistas. É necessário ter em conta, como aponta Antonio Arnoni Prado, "que Olavo Bilac, então em trânsito da torre de marfim para a Liga Nacionalista, é já um dos elos importantes na transição do nacionalismo da Independência para o da restauração nativista desencadeada pelos intelectuais da geração que amadureceu com a República –, ele, Bilac, cuja poesia, na expressão de um modernista como Guilherme de Almeida, é o resumo da alma da nossa gente e da nossa própria história."[347] Mais até do que o componente nacionalista, a produção de Bilac, alvo repisado dos modernistas, guarda ainda em comum com os critérios adotados pela geração de 1922 a valorização do cosmopolitismo, como bem aponta Arnoni Prado. No entanto, "o problema é que a tradução literária desse empenho ideológico acabou travando o fluxo da criatividade, mais de uma vez reclamada pelos críticos e historiadores do período. Alfredo Bosi toca no cerne da questão quando assinala o declínio da invenção embutido no preciosismo e na afetação de alguns dos mais expressivos parceiros de Bilac. Rui Barbosa, o bacharel, Coelho Neto, o literato, dão tons gerais à fragilidade acadêmica desse *vício de epígonos* que, no dizer do crítico, apropria-se do legado estético de um Machado de Assis ou de um Aluísio de Azevedo para ajustá-lo aos arroubos da boêmia romântica em franca decadência."[348]

Se a literatura imediatamente antecedente à modernista já se punha também em defesa da nação, o critério nacionalista que sobrevive, claro que em formas radicalmente diversas, durante o Modernismo é, também ele, heterogêneo. De maneira mais acentuada, é possível mesmo afirmar que as dissidências dentro do Modernismo se devem em larga medida ao confronto entre as diversas interpretações sobre a definição das formas pelas quais autenticamente se possa exprimir e construir a nação,

---

[347] Antonio Arnoni Prado. "Nacionalismo Literário e Cosmopolitismo". In: _____. *Trincheira, Palco e Letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p.14-15.

[348] Antonio Arnoni Prado. "Nacionalismo Literário e Cosmopolitismo", op. cit., p.16.

ou, em outras palavras, a um desacordo em torno da idéia de brasilidade. Elias Thomé Saliba caracteriza "de um lado, os verde-amarelistas [dentre eles Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia], para os quais São Paulo representava o cerne da nacionalidade, [e] difundem, através de uma operação mais intuitiva e mais sintética, uma noção mitológica da história brasileira. Argumentavam que São Paulo, com sua original configuração geográfica – com os rios fluindo em relação ao interior – possibilitou, através da epopéia das entradas e bandeiras, o descobrimento do verdadeiro Brasil, de índole primitiva, o "Brasil rural". (...) De outro lado, alguns outros intelectuais modernistas, que serão críticos desta posição, assumindo uma perspectiva mais analítica, substituindo o conceito de 'raça' pelo de 'cultura', e muito mais vocacionados a uma pesquisa mais profunda da história brasileira"[349], dentre os quais o autor menciona Paulo Prado, que podemos considerar ao lado de Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

É precisamente em meio a essa perspectiva mais compassada com o entendimento da especificidade do Brasil em termos de cultura que me interessa buscar a construção de uma idéia de nação a ser confrontada com aquela formulada no contexto português, equiparando-se os critérios em ambas as seleções. Também naquele caso, tratava-se de entender o renascimento de um Portugal então modernista em termos de cultura, ou no plano da cultura sedimentar os critérios pelos quais se pôde conferir especificidade aos portugueses que se veriam reinvestidos de uma missão histórica então em novas roupagens. O mesmo vale para a sedimentação de uma noção de nação moderna que no interior do modernismo brasileiro se pôde gestar.

É certo que tal perspectiva é largamente variável dentro desse amplo, complexo e divergente movimento cultural. Variando-se os autores, os momentos na produção de cada um deles e mesmo diversidades encontradas entre obras de mesmo período, a noção de nação pode sofrer infinitas variações e mesmo inflexões de sentido. Se a minha questão se refere ao entendimento da nação tal como ele emerge a partir de uma aproximação da Modernidade, então é dentre a produção modernista que mais fundamente buscava se distinguir dos parâmetros acadêmicos vigentes, e mesmo dos resquícios que dele sobrevivera em obras que se propunham vanguardistas, como as dos verde-amarelistas, que cabe circunscrever os textos a serem examinados neste

[349] Elias Thomé Saliba. "Reinvenção da História". In: *Olhares Modernistas: Brasil-brasis – cousas notáveis e espantosas*. Comissão Nacional para Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, Catálogo do Museu do Chiado, 2000, p. 47.

estudo. A esse título, a literatura de Oswald de Andrade, para Maria Augusta Fonseca, "ponta de laça do Modernismo"[350], parece ser emblemática. No sentido transformador que mirava precisamente o academicismo beletrista, de forte inspiração nacionalista, mas de formulação textual ainda muito assemelhada ao traçado português da língua, nas figuras de Olavo Bilac e Coelho Neto, a transgressão à norma canônica vigente se punha mesmo como projeto na fase dita heróica do nosso Modernismo.

Um crítico como Haroldo de Campos, por exemplo, afirma que há na literatura de Oswald uma potência transgressora muito superior àquela propagada por Mário de Andrade, tanto na literatura por ele produzida quanto em seus textos mais teóricos: "É certo que, antes de *Pau Brasil*, Mário de Andrade, o outro grande nome de nosso Modernismo, publicara já dois livros de poesia: *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) e *Paulicéia Desvairada* (1922), livros que, sem dúvida, tiveram grande importância histórica e iriam instigar poderosamente Oswald. (...) Em nenhum desses livros, porém, se encontra a atitude radical perante a linguagem que emerge da primeira coletânea de nosso poeta, e que já está no romance-invenção *Memórias Sentimentais de João Miramar* – começado entre 1914-1916, escrito e reescrito sucessivamente até 1923, publicado em 1924 –, muitas de cujas seções são compostas literalmente de poemas que poderiam ter figurado na coletânea de 1925."[351]

Uma tal força transformadora aparece formulada inclusive no projeto oswaldiano, assim como o fora para Mário, mas o faz numa dicção muito mais arejada e menos atenciosa para com o parnasianismo que os antecedia. Nem por isso o projeto oswaldiano é menos refletido e pleno de conseqüências. Na abertura de *Serafim Ponte Grande*, Oswald propõe a seguinte formulação: "O academismo não existe. Surpresa para os que acreditam que o Brasil tem uma pintura desde o piquenique transatlântico de D. João VI. (...) O Brasil imigrante começou por trás. Cópia. Arte amanhecida da Europa requentada ao sol das costas. Os anúncios mal-direitos de uma legislação romântica nacional. Serafim é o primeiro passo para o classicismo brasileiro."[352]

Além da perspectiva de Haroldo de Campos, cuja afinidade com Oswald de Andrade se manifesta inclusive na forma concretista de sua literatura, a crítica parece estar de acordo que, para além dos projetos indicados pelo autor, de fato

---

[350] Maria Augusta Fonseca. *Oswald de Andrade: Biografia*, op. cit., p. 18.

[351] Haroldo de Campos. "Uma poética da radicalidade". In: Oswald de Andrade. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Globo (9ª. edição), 2004, p. 12-13.

[352] Oswald de Andrade. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Globo (9ª. edição), 2004, p.33-34.

a literatura oswaldiana alcança as maiores rupturas, apontando inclusive a dificuldade de assimilação da crítica literária coetânea em relação a tamanha abertura nas possibilidades da linguagem. Pascoal Farinaccio lembrará a perspectiva de Annateresa Fabris formulada para as artes visuais no Modernismo brasileiro como fortemente pertinente para entender o problema da recepção dos textos de Oswald pela crítica literária de seu período. Fabris afirma: "Seria impossível se pensar na existência de uma expressão moderna dissociada da presença de uma crítica moderna e, no entanto, num primeiro momento, isso ocorre no Brasil, como comprova o episódio Anita Malfatti/Monteiro Lobato."[353] Esse conflito entre a produção artística e a visada crítica se manifestará também no que se refere à obra de Oswald de Andrade, por sua radicalidade mesma e pela acomodação aos aspectos estilísticos sofrido pela crítica do momento. Posteriormente, será também Oswald de Andrade quem manifestará uma autocrítica em relação à excessiva utilização da estética parnasiana como baliza do que se compunha literariamente na fase heróica do modernismo: "O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias – Bilac e Coelho Neto. O erro ter corrido na mesma pista inexistente."[354]

No meu modo de ver, é na vertente oswaldiana do Modernismo literário brasileiro que reformulação da linguagem se dá com maior desconsideração pela linguagem tradicional. Ainda que tais rupturas fossem um projeto coletivo da maior parte dos integrantes da chamada fase heróica, é na formulação textual de Oswald que se alcançam as rupturas mais fundas e as menores marcas de um língua canônica anterior. Portanto, se a montagem metodológica deste estudo se faz considerando primordialmente os textos como objeto de estudo, em sua autonomia como objeto de arte, mas em diálogo com o contexto no qual foi gestado, a combinação entre modernidade literária, no sentido das mais fundas rupturas para com a linguagem anterior, e a valorização da nação como fundamento dessa nova literatura, encontram na obra de Oswald de Andrade sua expressão mais aguda.

Será assim em duas obras da fase mais febril e entusiasta desse Modernismo vincadamente nacionalista que buscarei compreender de que maneira essa combinação se articula: *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Pau Brasil*. Cabe,

---

[353] Annateresa Fabris. *Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro*. Campinas, Mercado das Letras, 1994, p.20-21.

[354] Oswald de Andrade. *Serafim Ponte Grande*, op. cit., p.37.

assim, perpassar a análise dos textos acima referidos para posteriormente amarrar as questões por eles suscitadas.

ANÁLISE DE *MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR*

A PROPÓSITO DO TÍTULO

O fato de se trazer já para o título de uma obra o termo *memórias* situa o leitor, antes mesmo de introduzi-lo na narrativa propriamente dita, num ambiente de teor profundamente pessoalizado. Pressupõe-se, desde o início, que se tem pela frente uma narrativa em primeira pessoa, neste caso, disposta por fragmentos, como se sugere com a menção à memória no plural, e não no singular, o que, se tivesse ocorrido, poderia levar a uma suposição arriscada, senão equivocada, de uma narrativa memorialística una, perfeitamente conectada do ponto de vista semântico, logicamente encadeada, e por isso mesmo terrivelmente inverossímil. O que se supõe, e à frente se confirmará, é que tais memórias encontram uma composição formal que, informada pelo aspecto fragmentário com que a memória se nos apresenta, possa expressar-se também aos fragmentos. Uma tal expressão formal também fragmentária, assim, dá conta a um só tempo do caráter lacunar com que a memória é apreendida e, mais importante que isso, da possibilidade sempre retomada da reconstrução dos acontecimentos do passado. Assim, se o caráter fragmentário da memória a ser narrada receberá ao longo da narrativa um tratamento formal também fragmentário, é possível desde já inferir que esse caráter parece induzido no título da obra, em certa medida, pela proposição da memória no plural.

O aspecto altamente pessoal que se pode pressupor ao se pensar num livro de memórias, neste caso específico, acentua-se substancialmente quando se qualifica tais memórias com o adjetivo *sentimentais*. Aqui se joga por terra qualquer menção a uma tentativa forçosa de racionalização da história daquele que narra suas memórias. Assim, o alto teor de pessoalização que a expressão "memórias sentimentais" acarreta já sugere uma narrativa lacunar e fragmentada como a memória e inseminada das veleidades e das idiossincrasias, posto que sentimentais, de um certo João Miramar. Inescapável pensar na similaridade com o título *Histoire du Portugal par Coeur*, em que o duplo sentido da expressão *par coeur* remete também tanto à dimensão da memória, na medida em que se trata de uma história que se vai contar a partir do que o autor de lembra de cor, quanto à dimensão afetiva, envolvida no termo *coeur*.

Curioso será observar que Miramar não é o único "autor" de suas memórias, que são compostas de autorias diversas: cartas, cartões, comunicados de casamento, notas de falecimento, bilhetes dos cunhados Nair e Pantico, discursos de Machado Penumbra, prefaciador do livro, de Minão da Silva, agregado da fazenda Nova Lombardia. Tal como uma caixa de recordações, o livro resguarda itens que dão notícias sentimentais de um passado cuja abordagem bem humorada e mesmo irônica não é capaz de nublar completamente o tom melancólico com que é recuperado, itens estes de existência concreta, como cartas e discursos, mas também de existência abstrata, imagens do passado exteriorizadas em imagens narradas, fragmentos de uma história cuja ligação é dada exclusivamente pela relação sentimental que o mesmo João guarda com todos eles, dado que não haja nessa narrativa, e isso talvez ateste em grau mais incisivo o traçado modernista da obra, nenhuma tentativa de articular as diversas partes de que é composta num ordenamento lógico e coerente, salvo o da disposição cronológica dos eventos narrados, por sua vez invertido uma ou duas vezes em *flashbacks* inesperados[355].

[355] No Fragmento 9, João Miramar conta que passava os dias na sala da casa de Monsieur Violet acompanhado de Madô, sua filha caçula, com quem João parece ter tido uma espécie de descoberta infantil da paquera. Madô desaparece da narrativa, que continua se desenvolvendo cronologicamente, logo depois da morte do pai que é narrada no Fragmento 11. Há um predomínio nessa forma de narrar de um certo presentismo, já que João Miramar não retoma memórias anteriores para definir este tempo fixado no passado mas cronologicamente cimentado. O Fragmento 37, intitulado A MADÔ DO COMEÇO, faz exceção a essa predominância. Nele João descreve sua passagem por Paris e mostra a retomada da figura de Madô com quem imaginara tantas viagens: "Era filha puberdada do dono do restaurante de olhos azuis. As pátrias longínquas cresciam no inverno da sala como legumes tardios. E o escuro da escada subia quedas ao sétimo andar. Sonhamos um livro de viagens." (p. 39) E, no Fragmento 39: "Empalada na límpida manhã a Alemanha era uma litografia gutural quando os corações meu e de Madô desceram malas em Münichen." (p.89) Raras vezes nessa obra a atenção de João Miramar se desvia de um acontecimento descrito no presente, mesmo que narrado no passado, para descrever algo que era passado desse passado, algo de que ele tivesse se lembrado no passado, como essa lembrança da menina Madô de sua infância quando viajava sozinho pela Europa, o que cria um efeito interessante. Em se tratando de um livro de memórias, naturalmente João Miramar-narrador está narrando acontecimentos do passado e com isso criando um João Miramar-personagem, esse que vivenciou os acontecimentos narrados, ao passo que esse Miramar-personagem dificilmente dispõe de memórias cogitadas nesse tempo passado, criando assim, um passado do passado que raríssimas vezes acontece no livro.

Essas memórias sentimentais, pessoais que são, têm a posse definida também no título do livro[356]. O nome do possuidor não tem nenhuma gratuidade: João Miramar, numa composição nominal inteiramente assimétrica, sugere, pelo primeiro nome, um quase anonimato, dado o caráter incrivelmente comum e ordinário que reveste o nome *João*, sugerindo que se trata de alguém em nada singular, facilmente permutável por qualquer outro de inserção social assemelhada. Já o segundo nome, muito mais inusual, e por isso mesmo com maior capacidade de singularizar aquele a que se refere, pode ser entendido a partir de sua própria decomposição, como uma combinação entre o verbo Mirar, transitivo direto que pede um objeto direto, o substantivo Mar. O verbo mirar, mais do que um simples olhar, sugere uma atitude contemplativa do olhar, um olhar que é inevitável porque seduzido, de uma espécie de Ulisses atraído para um certo desígnio quando se pensa que o objeto mirado é o mar. Certamente não é gratuito o título do fragmento 53 – CALMARIA DESCRITA POR HOMERO, em que se narra o retorno à terra natal, fazendo portanto uma referência à *Odisséia*, em que Homero narra o retorno de Ulisses a Ítaca[357] . Interessante assimetria esta proposta por Oswald, que combina um ordinarismo inegável atrelado ao nome João e o anúncio de sua vocação viageira envolvido no sobrenome Miramar, que permite sua aproximação de um dos maiores poemas épicos da história da literatura ocidental como a *Odisséia* de Homero.

A RELEVÂNCIA DAS FORMAS DE NOMINAÇÃO

[356] Não me parece apropriado utilizar aqui o termo "autoria", posto que, como já mencionado, João Miramar não é o único autor de suas memórias, as quais reúnem inúmeros pequenos textos de outros autores. Por sua vez, o termo "posse" deixa mais assentada a perspectiva de que, mesmo de autoria alheia, é João Miramar quem as detém, seja do ponto de vista concreto quando se cogitam notas e bilhetes, seja do ponto de vista das histórias por ele recordadas, posto que, mesmo que compartilhadas, são descritas da forma como se encontram no livro por Miramar, são parte de sua experiência pessoal.

[357] Haroldo de Campos, em seu texto "Miramar na Mira" aponta similitudes entre essa obra de Oswald de Andrade e *Ulisses*, de James Joyce, aproximando-os sobretudo no que se refere ao uso da paródia como recurso de composição da obra e ao traçado futurista que se apresenta em ambos os textos. Mas não faz menção à obsessão pelo mar, ao chamamento do mar do qual o protagonista não pode escapar. Cf. Campos, Haroldo de. "Miramar na Mira". In: Andrade, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Globo, 2004, pp. 19-60.

Notadamente, os nomes são cheios de significações na prosa oswaldiana, e como eles, os títulos que nomeiam não só o livro mas os fragmentos que o compõem. No caso de *Memórias sentimentais de João Miramar*, o título contém já as indicações de uma narrativa que se desenvolverá em primeira pessoa e que está referida a um tempo passado, fortemente demarcada pelas impressões afetivas de seu autor, fragmentada e lacunar como é próprio da memória, mas que não lamenta esse seu caráter inelutável, antes, encontra nele a força estruturante e inovadora da obra. Para além de todos esses aspectos, sugeridos no título e confirmados na leitura que se seguirá, essa obra já traz no nome a combinação entre o aspecto extremamente ordinário de seu protagonista, paradoxalmente combinado com uma sugestão de grandiloqüência epopéica que circunda o seu sobrenome, propondo assim, na constituição dessa personagem, um jogo incessante de forças alternadas entre elementos singularizadores e até grandiloqüentes, de um lado, e de outro, aspectos incrivelmente comuns, ordinários, dispostos corriqueiramente na vida de qualquer João.

Talvez não fosse sem sentido procurar nessa combinação assimétrica de nomes uma espécie de reverberação formal do embate, que se passa noutro plano, entre forças na mesma medida desiguais, e que muito particulariza o momento da confecção dessa obra. Trata-se do problema enfrentado pelo projeto modernista que buscava uma combinação inovadora entre os materiais disponíveis localmente e um alinhamento com as estéticas vanguardistas européias, o que tornaria possível, a partir do dado local[358], para usar a expressão de Antonio Candido, pequeno, insipiente artisticamente, emoldurar formalmente um projeto de grande envergadura que não pretendia menos que construir a nação no passo exato em faz dela emergir uma cultura emparelhada tanto quanto possível com as européias. Dinâmica esta que se desdobra no título proposto por Oswald de Andrade como o enleio entre um ordinário João e um épico Miramar, empreendendo um fenômeno de transmutação que parte do pequeno dado local e o reformula, pela via da cultura, tornando-o expressão de um país que pela

[358] Apontando para a rapidez com que os nossos modernistas se informaram nas mais avançadas vanguardas européias, Antonio Candido afirmará que na arte modernista brasileira foi possível plasmar "um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. (...) *Desrecalque localista*; assimilação da vanguarda européia." (Antonio Candido. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e Sociedade*. Oitava Edição. São Paulo, TAQueiroz/Publifolha, 2000p.111-112, grifos meus).

cultura de vanguarda se fará *nação* propriamente dita, o que é o mesmo que dizer que aquilo que ainda é projeto na escrivaninha dos modernistas nacionais, a nação construída pela via da cultura, não emergirá doutro lugar senão do recorte preciso do dado local, cuja relevância é sedimentada por seu lastro de história, portanto tomado do passado – o que encontra como seu correlato nessa obra o fato de ser um livro de memórias –, moldado na fôrma do que há de mais atual.

Se julgo relevante iniciar a abordagem dessa obra por uma investigação de seu título, isso se dá com base na grande força semântica com que as nomeações, da própria obra, dos seus fragmentos e, fundamentalmente, das personagens, vão sendo dispostas ao longo do texto, e se anunciam já no seu título, em que se nomeia a um só tempo a obra e seu personagem central. Para desenvolver o argumento, sigo portanto na trilha das nomeações oswaldianas procurando encaminhar uma interpretação das *Memórias*.

Oswald de Andrade cria um mecanismo interessante para dar existência concreta e exterior às *Memórias* ao autor escolhido para prefaciá-las: é tomar um dos personagens dessas memórias e delegá-lo a tarefa de confeccionar o Prefácio. O nome com que Oswald o batiza, como é próprio da narrativa oswaldiana, diz muito a respeito dessa personagem. Machado Penumbra "orador ilustre escritor"[359] prefacia a obra numa composição estilística muito diversa daquela utilizada por João Miramar ao longo da obra. Muito mais pomposo, em larga medida tributário do português empolado que o projeto modernista pretendia desatualizar, o estilo da escrita de Machado Penumbra, e, como se verá ao longo da narrativa, toda a caracterização dessa personagem caminha no sentido de construir, ao lado de figuras como o "fino poeta Sr. Fíleas"[360], Dr. Pepe Esborracha, "soturno médico de Pindobaville[361]", "a agigantada figura moral do Dr. Pôncio Pilatos da Glória"[362], primo de Tia Gabriela, Dr. Mandarim Pedroso, "tesoureiro pé-pé do banco Nordeste de Engole-Marmanjos e presidente do recreio Ping-Pong"[363], uma espécie de aristocracia cultivada e moralmente esvaziada, à qual a narrativa de Oswald de Andrade fará frente,

---

[359] Fragmento 70 – RODINHA, p. 105.

[360] Fragmento 70 – RODINHA, p.105.

[361] Fragmento 70 – RODINHA, p.105.

[362] Fragmento 65 – O FORA, p.102.

[363] Fragmento 88 – JABOTICABAS, p116.

precisamente no movimento em que a constrói ironizando-a e satirizando-a, posto que essa é a forma privilegiada da mordaz crítica oswaldiana.

Uma tal circunscrição de personagens se permite fazer apenas de maneira aproximativa e para efeito de análise, já que os matizes entre as personagens são dispostos ao longo da narrativa de variadas maneiras[364]. Do ponto de vista das posições assumidas por Machado Penumbra ao longo desse seu texto "À guisa de Prefácio", a distância para com a narrativa de João Miramar, que apesar de pertencer ao mesmo grupo não se confunde com ele, não se dará de maneira tão exclusiva. Nesse aspecto, a prosa de Penumbra é sensivelmente ambígua e, algumas vezes, hesitante, manifesta em seu "foro interior, um velho sentimentalismo racial [que] vibra ainda nas doces cordas alexandrinas de Bilac e Vicente de Carvalho, [mas] não (...) [pode] deixar de reconhecer o direito sagrado das inovações, mesmo quando elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana."[365]

Colocado por Oswald ao lado de homens de uma alegórica e vazia erudição, demasiado apegados a momentos de nossa literatura em que vigorava um franco processo de imitação da norma culta européia, largamente, para não dizer inteiramente, mediada pela literatura portuguesa, Penumbra manifesta não só sua sensibilidade de fundas marcas parnasianas e, como desdobramento, a sensação de improviso e imprevisibilidade do texto de Miramar que prefacia, mas, concomitantemente, parece demonstrar uma tentativa de abrir-se para a novidade

---

[364] Dentre elas, inclusive os vários desentendimentos entre personagens do mesmo grupo. No fragmento 88, João Miramar descreve o despeito manifesto pelo Dr. Pilatos num diálogo com Miramar diante da atitude do Dr. Mandarim Pedroso: "O Dr. Pilatos ficou fulo porque o Dr. Mandarim Pedroso, tesoureiro pé-pé do banco Nordeste de Engole – Marmanjos e presidente do recreio Ping-Pong, dissera em palestra referidora de um genro seu a frase : – esses incógnitos... / – Chamar de incógnitos! É um rapaz direito, tem o seu cobrezinho. / E continuou para mim com argumentos de paletó puxado durante a pesquisa de pomar: – Eu já passei com um almoço por semana e cheguei à posição que cheguei. Sou um autodidata! E já fui citado pelo padre Berlangete da Universidade Católica de Beirute. Escrevi a biografia do patriarca Basílio 8 que foi torrado numa igreja por causa de Orígenes. Irei a Ravena estudar de perto o 5º. Século. As academias orientalistas abrir-me-ão as portas, oh! ah!" (Oswald de Andrade. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, op.cit., p.116). O próprio jogo de vaidade entre eles aponta, a um só tempo, para o conflito, que os afasta, e para a caracterização vaidosa comum a ambos, que os aproxima.

[365] Oswald de Andrade. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, op.cit., p70.

estilística dessa prosa, responsabilizando "as clarinadas caóticas da guerra"[366] pelas transformações às quais a nova literatura não pode se furtar, caldo transformador que enforma, a seu ver, o estilo e a personalidade de João Miramar, cujas *Memórias* narradas compõem "um quadro vivo de nossa máquina social."[367] Associando a conformação do estilo e da personalidade de João Miramar às clarinadas caóticas da guerra, é portanto no texto de Penumbra que Oswald propõe uma possibilidade de aproximação do seu texto ao estilo futurista, alinhando-o com as vanguardas européias, inclusive no que se refere a "um sério trabalho em torno da 'volta ao material' – tendência muito de nossa época como se pode ver no Salão d'Outono em Paris."[368] Olhar com bons olhos para o espetáculo da guerra como alimentador de um certo estilo literário, em poesia ou em prosa, é uma marca sobretudo futurista. É claro que Penumbra não exalta a guerra como fizeram os futuristas. Inescapável é, contudo, considerar que não é gratuita a inserção da guerra feita por Oswald no texto assinado por essa personagem. Em se tratando de uma guerra que nos foi significativamente longínqua, Penumbra parece afirmar que as *Memórias* que ora prefacia trazem as marcas da única passagem de Miramar pela Europa, cujo ano não se pode precisar, mas que corresponde a um período próximo à Primeira Guerra. O que importa do contato de Miramar com a Europa é menos a proximidade com a guerra do que o contato com aqueles que a experimentaram, e, o que é mais importante, a absorção de formas e de estilos de cultura enformados num continente que foi palco recorrente de guerras, posto que o Manifesto Futurista de Marinetti fora publicado em 1909, anteriormente ao desencadeamento da Primeira Guerra, portanto. Assim, a perspectiva de uma derrocada de antigos valores vinculados à tradição se combinava ruidosamente nas mãos dos futuristas com o desmantelamento de antigos valores enfim tomados como moralistas. Daí cantarem a destruição da tradição e com ela do passado. Daí o vanglorio de uma ação estética destruidora e, por isso mesmo, defensora da guerra. Assim, ao situar a prosa de Miramar no contexto que resulta do momento da guerra, Oswald aponta, pelo texto de Machado Penumbra, mesmo que subrepticiamente, um certo alinhamento estilístico que mais à frente se verá em diferentes momentos de sua prosa.

Traçando alguns paralelos entre as *Memórias Sentimentais de João Miramar* e o *Ulysses* de James Joyce, Haroldo de Campos encontrará precisamente no

---

[366] Oswald de Andrade. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, op.cit., p. 69.

[367] Oswald de Andrade. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, op.cit., p. 71.

matiz futurista um dos seus pontos de contato: "Se não parece cabível presumir – antes é de rejeitar – a hipótese de uma influência direta de *Ulysses* sobre o *Miramar*, é perfeitamente compreensível que se possam vislumbrar certas afinidades técnicas entre ambos. Por trás de um e de outro atuaram os manifestos, a poesia e a prosa de combate dos futuristas."[369] Será Mário da Silva Brito quem apontará o papel que Oswald teria outorgado a si próprio de *importador* dessa nova estilística que descobrira em suas viagens para a Europa[370]. Antonio Candido salientará que a técnica cinematográfica d'*Os Condenados*, a qual posteriormente se desdobraria em outras obras, foi uma técnica lançada no Brasil por Oswald de Andrade: "Certa vez, Oswald de Andrade disse numa entrevista ter lançado a técnica do contraponto no romance, o que não me parece exato. Seria mais certo dizer, como já se disse, que lançou ostensivamente e em larga escala (pelo menos no Brasil) a técnica cinematográfica. Observa-se n'*Os Condenados* menos o processo de contraponto que o da descontinuidade cênica, a tentativa de simultaneidade, que obcecou o modernismo e teve entre nós em Mário de Andrade o seu teórico (*A Escrava que não é Isaura*) e um de seus poetas."[371] É precisamente a fragmentação posta por essa descontinuidade cênica que em grande medida será entendida, nos termos de Haroldo de Campos, como expressão de uma afinidade com os futuristas.

No Prefácio de Penumbra, a técnica cinematográfica apontada por Antonio Candido ainda não está presente. Mas a localização de uma tal obra no contexto da guerra aponta já alguns filamentos de ligação entre ela e o futurismo. Curioso será notar os bons olhos com que o prefaciador, que ainda vibra nas cordas alexandrinas de Bilac, vê o resultado literário de uma época como esta. Surpreendentemente, à exceção da ressalva que faz à pontuação proposta por Miramar, Penumbra assume um discurso de defesa de uma literatura brasileira modernamente vocacionada, legitimando-a a partir do contexto de sua produção.

---

[368] Oswald de Andrade. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, op.cit, p.71.

[369] Haroldo de Campos. Miramar na mira. In: Oswald de Andrade. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, op.cit., p. 42.

[370] Cf. Mário da Silva Brito. *História do Modernismo Brasileiro*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1996, p.26.

[371] Antonio Candido. Estouro e Libertação. In: _____. *Vários Escritos*. Terceira Edição Revista e Ampliada. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1995, p.45.

Ao fim do livro se verá que ambos, Penumbra e Miramar, têm um relacionamento bastante positivo. Após a separação de Miramar e Célia, e com dificuldades de trabalho, Penumbra é quem convida Miramar para trabalhar no jornal em que conseguira o cargo de diretor. Como é de se supor que todo prefácio é escrito depois de pronta a obra, e que a relação de amizade entre ambos é narrada ainda na obra, cronologicamente se pode inferir que primeiramente se tornaram amigos e só depois Miramar convida Penumbra para prefaciar suas memórias. Com isso Oswald parece sugerir aquilo que Sérgio Buarque de Holanda virá a explorar exaustivamente nas *Raízes do Brasil*: a manutenção do personalismo como fisionomia fundamental das relações sociais no Brasil feita em prejuízo das discussões abstratas e impessoais das idéias e mesmo das configurações institucionais adequadas a um Estado burocrático entendido nos termos de Weber[372].

É também no texto de Penumbra que a temática na nação, caríssima ao modernismo literário brasileiro, especialmente em sua fase heróica, é engendrada nessa obra de Oswald. Apontando esse momento internacional de "derramamento orgânico de todas as convulsões sociais"[373], o prefaciador legitimará a entrada do Brasil no concerto das nações precisamente porque se trata do momento do desconcerto. Sugere com isso que a arte do início do século, que procura exprimir um vertiginoso afluxo modernizador do mundo, manifesto às convulsões, de tal forma que os novos estilos rapidamente são revestidos de uma tradicionalismo imposto por vanguardas renovadas a todo tempo, então o Brasil encontra um momento de reordenação internacional com o qual guarda afinidades nunca antes experimentadas. Essa perspectiva será

---

[372] "No Brasil, pode dizer-se que só excepcionalmente tivemos um sistema administrativo e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. Dentre esses círculos, foi sem dúvida o da família aquele que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade. E um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente do núcleo familiar – a esfera por excelência dos chamados contatos primários, dos laços de sangue e de coração – está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas em princípios neutros e abstratos, pretendem assentar a sociedade em normas antiparticularistas." (Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p.146).

[373] Oswald de Andrade. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, op.cit., p. 69.

aprofundada por Antonio Candido ao afirmar que o embeber-se do Modernismo brasileiro nas vanguardas, sobretudo francesas e italianas, deu-se de maneira diversa das influências anteriores, rompendo com o antigo padrão de "imitação". Vale aqui repetir uma citação de Antonio Candido anteriormente discutida a partir de outra problemática: "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 academicismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias 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."[374] Com isso, tanto Penumbra quanto Antonio Candido estão sugerindo, em registros inteiramente diversos, que a legitimação de uma arte nacional de traçado primitivista passa pela arte européia que lhe abrira as portas. Ocorre que, considerando-se esse consentimento que se poderia ler na atitude modernista européia, aplaca-se consideravelmente o aspecto autonomizante da arte brasileira ao se considerar que, para usar os termos de Antonio Candido[375], o detalhe brasileiro em que mergulha a arte moderna nacional teria sido já presenteado com a chancela das mais ousadas vanguardas européias, num momento em que as estéticas perdiam o *status* de vanguarda e eram tomadas como "tradicionais" com uma rapidez inédita, e que, portanto, viam-se já plenamente estabelecidas graças não ao esforço nacional de fazer elevarem-se os seus particularismos ao fazer artístico mas ao reconhecimento no centro produtor de cultura mundial, notadamente a França, do valor desse detalhe. Ao afirmar que já os modernistas europeus haviam reconhecido o folclore e os primitivismos locais como inspiração da vanguarda afirma-se que vem de fora a autorização para que o nosso Modernismo o fizesse. Inescapável será considerar a necessidade da chancela da arte européia para um mergulho em si mesmo intentado pela arte modernista brasileira quando se pensa que um tal mergulho é parte do projeto não só de reconhecimento mas de produção mesma da nação. A autonomia alardeada numa tal

---

[374] Antonio Candido. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e Sociedade*. Oitava Edição. São Paulo, TAQueiroz/Publifolha, 2000, p.111.

[375] "Um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. (...) *Desrecalque localista*; assimilação da vanguarda européia." (Antonio Candido. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e Sociedade*. Oitava Edição. São Paulo, TAQueiroz/Publifolha, 2000, p.111).

concepção nacionalista da fatura artística teria fissuras incontestáveis quando vista à luz de uma tal perspectiva.

O prefácio será encerrado com menor ambigüidade do que foi iniciado. Em seu último parágrafo, Penumbra parece silenciar e ceder a palavra a Oswald numa construção textual proposta em franca defesa do espírito modernista que procura se libertar de um português importado e fielmente apreendido. Com um teor substancialmente mais ferino e hostil, Penumbra lamenta uma possível mal acolhida das *Memórias*: "pena é que os espíritos curtos e provincianos se vejam embaraçados no decifrar do estilo em que está escrito tão atilado quanto mordaz ensaio satírico."[376] Note-se que a construção oswaldiana é de tal forma imbricada que, mesmo para uma personagem que anuncia sua grande admiração por Bilac, e é, portanto, componente do grupo dos pseudo-eruditos a serem desqualificados numa proposição modernista, mesmo para uma personagem desse caráter não há esquema demasiado regular para a sua compreensão. A sensação de complexidade de significativa oscilação que as idéias do prefácio causam no leitor é brilhantemente arrematada, ao seu final, quando só então o nome, Machado Penumbra, assina o dito prefácio. O obscurecido e enigmático prefácio, que, revezando-se, toma partidos diversos e se permite combinar uma inegável sensibilidade ao ouro parnasiano com um respeito anunciado diante dessas *Memórias* que conformam "um quadro vivo de nossa máquina social", numa clara afirmação de que o brilho das *Memórias* está em sua capacidade de retratar a nação, constrói uma certa confusão de idéias que, se ainda não foi nominada pelo leitor, o será por Oswald quando este nomeia o autor do prefácio: Penumbra. Aqui não se encontram formulações de limites rígidos que possam levar a leituras esquemáticas das personagens em movimento, ao mesmo tempo que seria possível ler esta falta mesma de grandes esquemas de leitura não só como uma riqueza de construção das personagens, expressa também na prosa por elas confeccionada – considerando as cartas, discursos e mesmo e textos de autoria variada –, mas, complexificando uma talvez fácil caracterização das personagens, como um incremento de sua verossimilhança, que as torna mais críveis e contundentes, posto que parecem se constituir na fluidez das formas sociais disponíveis na cena brasileira, a qual serve de plataforma de impulso para a criação dessas personagens que deste contexto se nutrem.

[376] Oswald de Andrade. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, op.cit., p. 71.

Vem ao encontro dessa formulação a forma com que Oswald constrói a personagem Célia, por exemplo. A primeira notícia que se tem dela aparece no fragmento 16 – BUTANTÃ, o que contudo somente se pode compreender recuando ao fragmento 13 – MUDANÇA:

> "Na casa de tia Gabriela havia o espaço de meus livros num sofá fronteiro para mamãe me olhar.
>
> A família parenta chegou de noite da Fazenda Nova Lombardia com a governante implicante e o sistema Kneipp nos pés das primas jambos. Criados e criadas negrinhas e uma manteiga diferente."[377]

O trecho, insisto, é iluminado por seu título. Sem ele, o que se sabe é que João está na casa de uma tia e que ali há um lugar para seus livros, o qual se situa num local onde possa ser observado pela mãe. Essa descrição estática é rompida pelo movimento da chegada da família parenta, que vinha da fazenda. Com isso começam a se construir os elementos de uma família abastada: visitas a fazendas, que à frente saberemos que é de sua propriedade, a governanta, os criados e criadas negrinhas, e mesmo a singularidade da manteiga, que parece um elemento em nada aleatório. Com ela talvez fosse possível inferir que a condição financeira da família nuclear de João, ele próprio e sua mãe, de fato era diversa da condição de tia Gabriela. Se o fato de se mudarem para a casa da tia após a viuvez da mãe sugeria uma possibilidade de restrições financeiras, o estranhamento do quadro de empregados que chamam a atenção de João será corroborado com uma menção incrivelmente mais sutil: a manteiga que se comia na casa de tia Gabriela era "diferente". Para além de uma descrição dos possíveis elementos dispostos numa casa abastada, João atenta para a manteiga, o que talvez possa ser entendido não apenas na sua diferença para com o que João conhecia até então como manteiga, mas para uma desigualdade, posto o que parece se anunciar é uma *distinção* pela manteiga, que, nesse sentido, aparece como elemento introdutor de uma diferenciação social entre o narrador que observa a diferença e a nova casa em que começa já a conhecer inúmeras novidades, as quais, ao longo da narrativa, com muito mais firmeza comporão o quadro da abastança de que

[377] Fragmento 13 – MUDANÇA, p. 78.

dispunha essa família de que João é parte, primeiramente, como primo. Como esses elementos que atestam a fartura da família serão consolidados ao longo da narrativa, – e a um certo momento será anunciado com todas as letras quando João estiver falando de Célia, sua prima: "Célia era rica, eu pobre"[378] – de início a importância da manteiga pode ser negligenciada. Ela é mencionada com aquele gênero de sutileza que só se permite capturar na releitura.

O que importa salientar é que apenas se poderá compreender que João se muda para a casa de tia Gabriela à luz do título do fragmento, neste caso, iluminador[379]. Todos os matizes captados sucintamente pelo olhar de João Miramar, todos eles elementos de diferenciação social, ainda não podem comprovar o fato de que João estava de mudança para a casa da tia se não se recupera o título do fragmento em que a mudança é narrada. Nessa transição, captura-se também o funcionamento da família patriarcal, em que as relações de parentesco sustentam um núcleo ampliado da família e a possibilidade de que membros dela sobrevivam graças aos favores dos mais abastados.

No fragmento seguinte se anuncia a presença do primo Pantico, e finalmente, no Fragmento 16, Célia é nomeada:

> "Prima Nair que estava interna com as irmãs bochechudas Célia e Cotita noutro colégio mandou uma carta ao Pantico dizendo assim: (...)"[380]

Assim como a manteiga introduz com sutileza elementos de distinção social, também Célia é introduzida quase como um adereço num fragmento em que sua

---

[378] Fragmento 101 – O GRANDE INDUSTRIAL, p.122.

[379] O mesmo ocorre no Fragmento 56, em que João narra sua chegada da Europa: "O céu jogava tinas de água sobre o noturno que me devolvia a São Paulo. O comboio brecou lento para as ruas molhadas, furou a gare suntuosa e me jogou nos óculos menineiros de um grupo negro. Sentaram-me num automóvel de pêsames. Longo soluço empurrou o corredor conhecido contra o peito magro de tia Gabriela no ritmo de luto que cobria a casa." (p.98) Nesse fragmento, apesar de ficar muito claro que tenha ocorrido a morte de alguém, não é possível afirmar com certeza quem tenha sido se não se considera o seu título, ÓRFÃO. Ali fica claro que foi a mãe de João quem faleceu, posto que a morte do pai fora narrada logo no Fragmento 3, denominado GARE DO INFINITO.

[380] Fragmento 16 – BUTANTÃ, p. 79.

irmã Nair é central. Após um longuíssimo período ela será reintroduzida no fragmento 57 – HINTERLAND, em que se lê:

> "(...) E meus olhos morenos procuravam almoçar os de prima Célia. A laparotomia da adolescência cortara-lhe rentes bochechas com próteses minúsculas de seios e maneiras de caça presa com cachos. (...)"[381]

Célia, assim, anos depois, volta às memórias de João a partir de uma aproximação amorosa, da qual resultará o casamento entre ambos, apresentando outra marca da elite paulista da época que era a dos casamentos entre membros da mesma família. A relação entre ambos é marcada por momentos de intensos sentimentos de variada ordem e problemas em torno do manuseio do patrimônio, numa atmosfera que está posta já no Fragmento 62 em que se narra o casamento:

> "O Forde levou-nos para igreja e notário entre matos derrubados e a vasta promessa das primeiras culturas. (...) A lua substituiu o sol na guarita do mundo mas o dia continuou tendo havido entre nós apenas uma separação precavida de bens."[382]

A relação entre ambos dura longos anos, e por isso sua presença retornará em inúmeros fragmentos. Em linhas gerais, ela será construída ao lado das personagens vinculadas à elite, muito próxima, por exemplo, do primo geógrafo ligado ao Instituto Histórico e Geográfico, Dr. Pôncio Pilatos, e receptiva aos seus lamentos pelo fato de seu marido não ser "um dos nossos", referindo-se ao Instituto. Desestimula o marido à prática do boxe por julgar que esta não seja uma atividade digna de um fazendeiro, o que leva João Miramar a denominar-se a si próprio, do ponto de vista profissional, como um "fazendeiro matrimonial"[383]. Célia preparava recepções em noites sempre iguais às quais compareciam os aristocratas pretensamente eruditos, Sr.

---

[381] Fragmento 57 – HINTERLAND, p. 98. Esse mesmo trecho voltará a esta discussão para o desenvolvimento de uma outra problemática.

[382] Fragmento 62 – COMPROMETIMENTO, p.100.

[383] Fragmento 67 – INSTITUTO DE DAMASCO, p.103.

Fíleas, Machado Penumbra e o Dr. Pepe Esborracha, noites em que Célia "expressionava a *Prière d'une vierge* e o fox-trot *Salomé* ao piano e servia bananinhas com café com leite."[384] Esse trecho insere o leitor diretamente na herança rural que a transposição da oligarquia cafeeira para a cidade não apaga de imediato, se é que um dia apagará inteiramente. A combinação no mínimo excêntrica da promoção de *soirées* com a disponibilização de bananinhas e café-com-leite é uma imagem bastante contundente das contradições envolvidas na mudança dos estilos de vida de uma mesma elite que deixa de ser rural e se torna urbana.

No desenrolar da narrativa, a descrição feita por João de sua esposa vai paulatinamente se dessexualizando. Vão desaparecendo aquelas observações de elementos de seu corpo e de sua atmosfera de "caça presa com cachos" que se podia ler em seu reencontro, ou como as que se seguem:

> "Vinham motivos como gafanhotos para eu e Célia comermos amoras em moitas de bocas. (...) Um matinal arranjo desenvolto de ligas morenava coxas e cachos."[385]

> "Eu e Célia fugíamos corpos voluptuosos com catadupa retida de sentimento para a sala de jantar fazendeira. Mas Cotita e Nair nos vinham dizer banalidades. Barricadávamo-nos então no quarto paiol intransponível da pólvora de nossos corações."[386]

> "Em Santos zarpamos o Almanzorra da Royal Mail onde deixaríamos em primeira escala prosseguir rota por cabina de luxo fazendeiral a trupe doméstica amputada de mim e Célia esperançosos no Rio de novas luas melarem para sempre nossos destinos entrelaçados como cipós."[387]

---

[384] Fragmento 70 – RODINHA, p.105.

[385] Fragmento 60 – COMPROMETIMENTO, p.100.

[386] Fragmento 64 – MELOSOS LUNÁTICOS, p.101-102.

[387] Fragmento 65 – O FORA, p.102.

Todas essas manifestações do envolvimento entre ambos pouco a pouco vão cedendo espaço para a descrição de uma Célia preocupada em portar-se bem diante do que pensa serem os grandes nomes de suas relações, recebidos às noites em sua casa, sugerindo a supressão da atmosfera sensual e amorosa envolvida na personagem de Célia, cúmplice de Miramar, para inseri-la num jogo de aparências sociais onde a mistura de coxas e cachos é suplantada pelo oferecimento de bananinhas com café com leite, e onde ela, ingênua, chega a lisonjear-se pelo comentário que o primo Dr. Pôncio Pilatos, em franca ironia contra um João Miramar desocupado, fazendeiro matrimonial por profissão: "– Seu marido, minha senhora, parece Telêmaco segundo o Fênelon na tradução portuguesa em quem era de admirar tanta fecúndia em tão verdes anos."[388]

Outra figura virá ocupar o lugar da sensualidade na história de Miramar. Madmoiselle Rolah, uma atriz francesa que João havia conhecido no navio em sua única viagem à Europa e com quem havia tido um ligeiro relacionamento amoroso, chega ao Brasil no Fragmento 82, estréia no Hotel Suiço no Fragmento 92, é galanteada por João Miramar no Fragmento 94 e finalmente dá início com ele a um longo relacionamento amoroso e sempre descrito numa atmosfera de sensualidade:

> "Agora todas as manhãs eu surgia esperá-la na sala de visitas.
>
> Ela demorava-se mas descia rápida e atirava-se contra minha boca sensual e medrosa.
>
> Falávamos alto para disfarçar. Ela corria os dedos pelo teclado fazendo ressoar uma escala vadia pela casa.
>
> Uma vez olhou-me muito, deixou o tamborete e num gesto esbelto, descobriu-se toda levando té os ombros o ligeiro roupão em que se envolvia.
>
> E branca e nua dos pequenos seios em relevo às coxas cerradas sobre a floração fulva do sexo, permaneceu numa postura inocente de oferenda."[389]

---

[388] Fragmento 72 – SOSSEGADAS CARAMBOLAS, p. 106.

[389] Fragmento 95 – PROMESSA PELADA, p.119-120.

Sempre referindo-se à incontestável sensualidade de Rolah, João Miramar levará o relacionamento com ela até o final de seu casamento com Célia, que diante da descoberta do adultério, leva em frente um processo de divórcio. Contudo, antes que isso acontecesse, embora seja impossível precisar períodos nas *Memórias Sentimentais*, parece possível afirmar que a maior parte de seu casamento com Célia foi concomitante ao adultério. O aspecto de ingênua traída é fundamental para a compreensão dessa personagem, cuja ingenuidade, como já mencionado, manifesta-se mesmo nas relações com os familiares e amigos, do que é exemplo o episódio do comentário irônico do Dr. Pôncio Pilatos a respeito de João, mas se estende à perpetuação de um casamento em que era enganada durante quase todo o tempo. Até a sua morte, informada no Fragmento 156 – BATEM SINOS POR D. CÉLIA, seu nome, diferentemente do nome de Machado Penumbra, parece não conter nenhum significado específico no interior da narrativa. Na forma de nota de falecimento, o leitor é enfim informado de seu nome completo:

> "Faleceu anteontem, na fazenda dos Bambus, comarca de Pindobaville, na juvenil idade de 28 anos, sucumbindo a uma terrível pneumonia, a Exma. Sra. D. Célia Cornélia da Cunha."[390]

A hipótese de que o segundo nome de Célia faça referência ao adultério de João é reforçada quando se retoma o Fragmento 128 – CHIFRES, no qual João narra o chamado urgente que recebera da fazenda de Bambus em função de uma aparentemente grave chifrada que Célia levara de um boi preto. Esse fragmento, metáfora satírica como tantas outras ao longo da obra, é seqüência de outro fragmento em que Mlle. Rolah deixa de partir para o Rio e resolve voltar a São Paulo onde está Miramar. Posto um fim na possibilidade de finalização do romance entre os dois, a seqüência do livro narra o acidente da chifrada de Célia. A mútua implicação entre a retomada do relacionamento de Rolah e Miramar e a chifrada de Célia parece inescapável. E, por sua vez, toda essa atmosfera que circunda a personagem Célia, de traição e ingenuidade, será incorporado em seu nome que foi sonegado do leitor até o momento derradeiro de Célia nas *Memórias* de seu ex-marido, posto que é anunciado

[390] Fragmento 156 – BATEM SINOS POR D. CÉLIA, p. 154.

apenas em sua nota de falecimento. É como se Oswald de Andrade construísse uma atmosfera depositária de um certo número de qualidades e só então a nomeasse, assim como fizera com Machado Penumbra, mas no caso de Célia, manifestando uma combinação entre crítica e sátira, que aliás dão o tom geral da narrativa.

O vigor satírico com que Oswald narra os desencontros e frustrações vividos pelas personagens suaviza substancialmente o aspecto dramático de suas experiências, conquanto adense com firmeza a vertente crítica que percorre toda a obra, possivelmente em todas as suas dimensões. A esse respeito há proposições da crítica dedicada à obra de Oswald de Andrade que encontram ali uma importante fragilidade na composição psicológica das personagens, constituídas sem muito aprofundamento. Contudo, a despeito de uma possível ligeireza na confecção da vida psicológica dessas personagens, o que a mim interessa sublinhar no desenvolvimento deste estudo é o papel desempenhado pelas personagens, constituídas dessa forma, na economia do texto.

A esse propósito, Antonio Candido apresentaria em seu ensaio de 1944 "Estouro e Libertação" uma análise que perpassaria, segundo ele, as três fases[391] da obra em prosa de Oswald de Andrade. A fragilidade da constituição psicológica das personagens na narrativa oswaldiana, que perpassaria de alguma maneira as três fases referidas por Antonio Candido é entendida como uma demarcação singularizadora dessa narrativa: "São de outra natureza as observações sobre a linguagem e a psicologia. Esta continua sumária. Aliás, não é condição essencial para o tipo de romance que Oswald de Andrade quis fazer, pois a penetração psicológica é geralmente condicionada por certo grau de discursividade, de desenvolvimento literário, que não se encontra em seus rápidos *close ups*. Em compensação a sua técnica pressupõe um conhecimento por meio do dado externo, o detalhe expressivo e pitoresco."[392]

Nesse sentido, Antonio Candido atenta para uma forma de constituir os personagens em que essas se apresentam mais como reação a elementos dispostos ao

---

[391] Não articuladas de maneira cronológica, Antonio Candido apresenta por linhas temáticas e estilísticas, três momentos da obra oswaldiana: a primeira delas, denominada Trilogia do Exilio, conteria *Os Condenados*, *A Estrela de Absinto* e *A Escada Vermelha*; a segunda fase seria constituída de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*; e finalmente a terceira fase seria composta por *A Revolução Melancólica* (primeiro volume de *Marco Zero*).

[392] Antonio Candido. Estouro e Libertação, op.cit., p.58.

longo da narrativa e exteriores a elas, negligenciando a possibilidade de conferir maior consistência à constituição emocional de cada uma delas. Mais à frente, nesse mesmo texto, Antonio Candido retomará o problema, encontrando nele um limitador da envergadura da obra oswaldiana. Ao analisar *A Revolução Melancólica*, obra da terceira fase, na qual reconhece uma síntese de composições contraditórias antes dispostas nas duas primeiras fases, Antonio Candido assevera que o conjunto da obra de Oswald de Andrade ganharia maior estatura se superasse, na seqüência de *Marco Zero*, aspectos de sua fase "dannuziana", forjando "um estilo tão expressivo quanto o das *Memórias Sentimentais de João Miramar* e (...) [em obtendo sucesso], finalmente, aprofundar a psicologia de seus personagens."[393]

Se julgo acertada a interpretação que reconhece grande fragilidade na constituição psicológica das personagens oswaldianas, contudo creio que seja possível lê-la numa chave diversa, que entende as personagens não como pivôs de uma narrativa, de tal forma centrais que sua fragilidade psicológica comprometeria a envergadura da obra, mas, diversamente, como matizes diferenciados de idéias as quais Oswald de Andrade pretende ver degladiando-se. Isso porque, à luz, por exemplo, do grupo de personagens aristocratas, aqueles de uma oca e verbosa erudição, o que temos é a construção de um conjunto moral centrado na idéia de uma possível distinção atribuída pela cultura européia importada, combinada com uma incongruência entre valores morais proclamados e a conduta não orientada por eles, conformando assim uma classe abastada obtusa ainda que relativamente cultivada, imoral mesmo que moralista[394].

---

[393] Antonio Candido. Estouro e Libertação, op.cit., p.60.

[394] Um dos exemplos do moralismo posto no foco da crítica é narrado no Fragmento 160, em que o Dr. Mandarim Pedroso faz um longo discurso no Recreio Ping-Pong, o qual preside, sobre o orgulho que sente da juventude que o freqüenta pela mais inabalável manutenção da ordem durante o momento de inesperado apagamento das luzes enquanto dançavam: "Ontem, quando sócias e sócios se entregavam às dulçorosas e inocentes graças dos voluteios de uma valsa lânguida, uma traiçoeira pane veio inundar de treva o recinto de fulgurantes ouropéis. Morreu nos lábios de todos o sorriso da bem-aventurança! As moças nessa idade cor-de-rosa dos sonhos e dos anseios, ficaram melancólicas e assustadas, procurando como se as perseguisse uma miopia indizível um braço sólido que as arrimasse. Em vão! Nenhum! Perfilados como heróis, os seus pares permaneceram como que fulminados por raios da cólera divina! (Risos contidos de moças e moços.) quando se restabeleceu a corrente pérfida da Light, estavam todos a sessenta centímetros mais ou menos de distância, em atitude calma e respeitabunda. Vê-los era como ver viajores extáticos que se dessedentam na esperança e na fé dos castos beijos da

Daí a relevância em atribuir-lhes nomes alegóricos como Célia Cornélia, Pepe Esborracha e Pôncio Pilatos da Glória. A inverosimilhança de tais nomes parece proposital, assim como a fragilidade psicológica que lhes é atribuída, de tal forma que uma possível reparação desses ditos problemas não poderia produzir melhor efeito literário. Ao contrário, a inverosimilhança dos nomes e sua superficialidade psicológica parecem ser partes constituintes de personagens cujo sentido no interior da narrativa é mais abstrato. Trata-se da construção, em diversos matizes, de idéias em confronto, as quais o autor nomeia como pessoas, oferecendo ocasião para a circunscrição de um confronto de diversas entradas entre as diversas questões que o Modernismo tinha na pauta do dia. Assim, não é gratuito que o português castiço e impecável esteja na boca daqueles que Oswald satiriza sem piedade, assim como não o é o fato de Mário de Andrade, numa narrativa tão singular quanto a de *Macunaíma*, interromper o estilo narrativo do texto para lançar mão do português mais erudito ao confeccionar a carta qua Macunaíma envia às Icamiabas[395]. Aqui o que está em jogo é o problema da língua "brasileira" tão caro ao Modernismo nacional. Oswald de Andrade colocará o mais requintado português na boca das personagens que ele próprio desqualificará pela sátira, criando para elas quase que um par antitético na figura de Minão da Silva, agregado da fazenda Nova Lombardia, que escreve e fala num português repleto de erros, mas que tem uma espécie de integridade advinda, em

---

brisa. Isso é digno de Plutarco! O feminismo contemporâneo esbarrondar-se-ia na sua verbosidade grácil ante o rochedo deste fato. *Res non verba!* Visto isso, só tenho a inserir na ata do Recreio Pingue-Pongue um verdadeiro e auspicioso hino congratulatório aos moços que, como verdadeiros São Luíses, se mantiveram em hora tão perigosa na postura que os levará mais tarde como maridos aos fulgurantes páramos da ventura conjugal! Bendita terra que possui tais efebos! Pátria, latejo em ti! (Sorrisos e palmas!)" (p. 158-159). Os risos das moças e moços induzem o leitor na direção do descrédito quanto ao que narra o Dr. Mandarim, sugerem uma certa cumplicidade divertida em torno de um segredo, de algo que se passara às escuras e que certamente escapara dos olhos orgulhosos do Presidente do clube.

[395] Interessante é observar o autor da prosa talvez mais experimental de nosso Modernismo, Mário de Andrade, em carta a Manuel Bandeira de 26 de janeiro de 1935, apresentando um certo jogo que se expressaria mesmo em seu estilo entre o projeto de constituição da língua brasileira e um certo desejo cultivado pela língua portuguesa bem empregada: "É engraçado, mas eu trago, não propriamente da minha geração, mas das pelo menos duas que antecederam a minha, um desejinho secreto de falar bem o português e escrevê-lo sem erro. Aliás, mesmo dentro do meu desmanchado falar de desde os tempos já antigos em que me botei trabalhando e 'batendo' língua brasileira, se percebe isso por muitos cacoetes. Você deve ter reparado." (Mário de Andrade. In: Marcos Antonio de Moraes (org.) *Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp/IEB, 2001, p.610).

parte, da dura batalha pela sobrevivência. O Fragmento 130 – RESERVA constitui-se de uma carta de Minão da Silva enviada a João Miramar:

> "(...) Por aqui todos Bom grassas a Deus o mesmo a todos que aí estão. Candoca, Rufina, Delina, Maria José, Bermira e a filha estão todos na mesma. Só eu saí sorteado para o Regemento da Infantaria Montada fica mais perto aqui eu estudarei para ser a Luz de minha familha. Representar talento com meu falecido avô Capitão Benedito da Força Pública, não estudando agora, quando mais o tempo passa e a Velhice chega conduz a Tristeza, porque este mundo é um passatempo que nós temos essa é a Verdade! Só temos que tratar do Futuro neste mundo não vale nada a Beleza as Festas as Ilusão do mundo só o talento com o grande Rio Branco o Ouro Preto, o Padre feijó, José Bonifácio, Rui Barbosa e outros que nem se sabe. Seu criado às ordens. Minão da Silva"[396]

Na construção dessa carta, Oswald associa, na figura de um trabalhador rural que cuida da manutenção da Fazenda da família de Célia, o reconhecimento da desigualdade social atrelada a uma certa noção de instrução. Para Minão da Silva, o diferencial "nesse mundo" é expresso na posição social que se ocupa e poderá ser alcançado por meio do estudo e da carreira militar. Aqui se constrói uma personagem envolvida com a necessidade do trabalho árduo para garantir a sobrevivência da família, construção esta cuja formalização se exprime no manuseio de um português precário, definidores de uma posição social muito desfavorecida, que por isso mesmo, os justifica, e, mais do que isso, procura corrigi-los por meio do reconhecimento da necessidade do estudo. Essa personagem é assim construída a partir de uma combinação entre baixa estatura social, árduo trabalho e uma certa dignidade, atributo bastante escasso nas personagens oswaldianas.

[396] Fragmento 130 – RESERVA, p.138.

No pólo oposto encontram-se tia Gabriela e Pantico. Proprietários da fazenda, representantes autênticos desse universo aristocrático brasileiro que Oswald pretende criticar, eles se diferenciam do grupo do Dr. Pôncio Pilatos e do Dr. Mandarim Pedroso por não terem nenhuma cultura. Nessas personagens, em que não há nada de respeitável, é também pelo manuseio da língua, além dos comportamentos descritos, que o autor localizará sua desqualificação implacável. O Fragmento 68 – RESSURREIÇÃO DO PANTICO é constituído de uma pequena carta do primo, postada da Europa, onde estuda, e endereçada a Miramar:

> "Querido primo
>
> Há tempo que não te vejo e tu nem me escreves.
>
> Aqui este ano não entrou muitos bichos comigo. Só dão caxuleta nos pequenos. Mamãe e as manas chegou boas. Vou na corrida de cavalos. Aqui neste colégio não tenho nenhum amigos, é só crilas. Já sei escrever a língua francesa como a Portuguesa e a Inglesa. Os Estados Unidos é cotuba. All right. Knock out. I and my sisters speek french. Moi et ma soer nous savons paletre bien le Français. Eu e minha ermã sabemos falal o francês.
>
> Escreva depressa
>
> Teu amigo que te estima"[397]

Ou ainda no Fragmento 71, constituído de uma carta de tia Gabriela, em viagem à Europa, endereçada aos filhos:

> "Os restaurantes de Paris não prestam e têm galinha com pena. (...) Passamos a semana em Fontanablêao. É um segundo Brasil em beleza de natureza. O Sr. José Chelinini tirou-nos instantâneos com o sol baixando atrás de nós. Tem uma estrada muito boa para passeios todas as tardes.

[397] O Fragmento 68 – RESSURREIÇÃO DO PANTICO, p.104.

N.B. Vi a Vênus de Milo. Tirei o Pantico do colégio porque um padre deu um tapa nele."[398]

Em ambos os fragmentos o que impressiona é a frivolidade do comportamento, das observações e, no limite, do próprio sentido da viagem. O conhecimento precário do novo lugar, expresso pelo mau uso das línguas francesa, inglesa e portuguesa, no caso de Pantico, e pelo provincianismo da postura de tia Gabriela, que desqualifica os restaurantes franceses, gaba-se de ter visto a Vênus de Milo e não sabe reproduzir corretamente o nome do castelo que visitou. Um conhecimento tão precário que sequer se percebe como tal, e que se exprime, nos dois fragmentos, pelo mau uso da língua indicando o provincianismo e falta de cultura de parte da elite brasileira da época, gabando-se de ir à França, sem, contudo, possuir os mínimos elementos que permitissem conhecer a França, nem mesmo em sua dimensão mais caricatural construída pelo desgaste imposto pelo olhar turístico. Ao agregado Minão da Silva é mais claro o valor da instrução e da cultura do que a Pantico e a tia Gabriela, e aí está o diferencial valorativo entre ambos: a origem humilde pode justificar o mal uso da língua, o que não acontece no segundo caso. Constituindo-se como um par antitético, Minão da Silva e Pantico/tia Gabriela diferenciam-se pelo universo de valores que representam e pela inserção social de que dispõem, o que se exprime pela diferença entre empregar mal a língua materna e empregar mal tanto a materna quanto todas as outras que se supõe dominar.

Para um tal confronto, importa menos a densidade psicológica de tais personagens do que o confronto entre os universos ideais que representam. Eles operam uma espécie de plataforma móvel que o autor aproxima e distancia tornando mais ou menos agudo o confronto em questão, cuja dimensão pode bem ser ligeiramente obliterada pela dinâmica humorística que parece muitas vezes suavizar o choque e desqualificar a própria importância do confronto.

Ao mesmo tempo, isso faz parecer que o narrador se distancia das personagens, não construindo para com elas relações tão próximas que permitissem a ele uma maior penetração na psicologia de cada uma delas, mesmo em se tratando de Célia, sua esposa. Talvez fosse possível entender esse movimento também como uma forma de crítica do narrador para com elas, reconhecendo-as e relacionando-se com

[398] Fragmento 71 – FAUSTA, p.106.

elas sempre a partir de uma certa distância, de um certo estranhamento, expressos de maneira mais ou menos incisiva. Ou ainda, talvez fosse possível reconhecer nessa forma de confeccionar as personagens uma forma de caracterizá-las que as situa numa espécie de vazio moral, de ausência de qualquer psicologia de qualquer drama emocional, de quaisquer dilemas ou dificuldades na condução de suas próprias vidas, o que poderia ainda ser entendido, se consideramos o forte traçado de crítica social que perpassa toda a obra de Oswald de Andrade, como uma maneira perspicaz de constituir as personagens à imagem dos tipos sociais à sua volta.

Um tal distanciamento nas relações do narrador para com essas personagens se apresenta não apenas na forma quase inacessível, ou, por outro lado, desinteressada, com que o narrador sonda fragilmente a psicologia das outras personagens, mas também na atitude dessas personagens para com ele, como se vê no fragmento 67 – INSTITUTO DE DAMASCO, quando o narrador apresenta a desaprovação de sua esposa Célia diante de suas veleidades de se tornar boxeador, por não achar tais atividades condizentes com o nome de um fazendeiro, forma de desaprovação que parece agudizar-se quando estão presentes figuras próximas à família que fazem parte desse grupo de pseudo-eruditos, como é o caso, nesse fragmento, do Dr. Pôncio Pilatos, que lamenta: "Pena que seu marido, tão talentoso e jovem, não seja dos nossos, oh! ah!"[399]

Mas mesmo no interior de grupos bem definidos os mesmos valores pressupõem matizes diferenciados. Ao pinçar do grupo de personagens criadas para as *Memórias* o Dr. Machado Penumbra e atribuir-lhe a tarefa do Prefácio, Oswald lança mão de um mecanismo muito sofisticado para explorar a polêmica que lhe interessa e que se liga, em larga medida, às possibilidades de uma reviravolta nos parâmetros da norma culta e de uma potencialização da "autenticidade" de uma literatura que, posto que produzida no Brasil, dele deve retirar os materiais e a esses adequar as formas necessárias para se elevar à fatura artística elementos da oralidade própria da nação. Para deixar claro o universo com o qual pretende romper, Oswald não apenas confecciona uma personagem fortemente submersa nesse caldo de valores, mas lhe dá voz, não apenas em discursos diretos introduzidos por travessões, mas lhe permitindo um texto escrito que abre o livro. Com isso, antes mesmo de se chegar à narrativa de Miramar, já fica fortemente sugerida a linha no horizonte da qual a narrativa a seguir

[399] Fragmento 67 – INSTITUTO DE DAMASCO, p. 103.

se distanciará e com a qual não perderá a dinâmica do diálogo até o final do livro, quando as mesmas *Memórias* serão mostradas a uma outra personagem do mesmo universo, Dr. Pôncio Pilatos, que nelas consegue a façanha de enxergar algo de Virgílio. Em tintas talvez demasiado exageradas, é como se Oswald desse voz ao opositor, para que fique claro quem é o opositor, causando no leitor a ilusão de que é ele próprio, Penumbra, quem se define a si próprio, e não Oswald. Atilado mecanismo catalisador da polêmica, essa forma de permitir que o outro a ser combatido se construa dentro da narrativa que o combate é uma maneira de resguardá-lo com alguma dignidade – a pouca que lhe resta depois de enxovalhado por uma prosa que se alimenta satiricamente do empobrecimento do outro – para que, inversamente, se resguarde a dignidade daquele que se dispõe a dialogar com ele. No puro enxovalhamento do outro, que poderia ser sugerido a uma leitura mais descurada, seria inevitável que a ridicularização resvalasse no próprio autor que se dispõe a confrontá-lo, perdido na tarefa inútil de polemizar com quem não é nada além de medíocre. De forma muito diversa, Oswald cinzela cuidadosamente essa personagem envolta de penumbra, o faz porta-voz de toda uma ordem de valores a serem demolidos, mas simultaneamente sensível ao que de novo e aportado pelas mãos do autor possa aparecer para nutrir uma nova literatura. Porém, se esse cinzelamento não se dá no nível psicológico da personagem, se dá no universo de idéias que ela representa. Daí a pertinência em nomear-lhe com um termo que não é propriamente um nome, mas que se referencia ao universo de idéias mescladas e contraditórias que perpassam sua conduta: Penumbra. Importam menos as personagens do que as idéias que elas mobilizam. As personagens são assim constituídas a reboque das idéias que interessa a Oswald confrontar. Por isso o autor mantém a altura do seu diálogo em parte pela altura do adversário que seleciona para si, abrindo o livro não com aquilo que defende, o que virá aos jorros nas páginas seguintes, mas com a formulação, é verdade que complexa e em nada esquemática, daquilo a que se opor. Nesse movimento, a polêmica que percorrerá toda a narrativa sequer tange qualquer possibilidade de leitura maniqueísta ou esquemática, antes, manifesta-se pelas filigranas de personagens quase amorais, das quais o narrador, perdulário, adúltero, *bon vivant*, é um dos exemplos mais acabados, muito embora guarde para si grande distância da caracterização das outras personagens.

> "(...) E meus olhos morenos procuravam almoçar os de prima Célia. A laparotomia da adolescência cortara-lhe rentes bochechas com próteses minúsculas de seios e maneiras de caça presa com cachos. (...)"[400]

Esse fragmento é interessante na medida em que põe em termos mais incisivos a descontinuidade cênica apontada por Antonio Candido e retomada por Haroldo de Campos ao deter-se nos aspectos futuristas da prosa oswaldiana, em cuja formulação a técnica cinematográfica ocupa lugar privilegiado, onde a justaposição de cenas e imagens vão se alternando em curto espaço textual, o que se apóia, inclusive, em lapsos de tempo. O curioso desse trecho é que, nele, Miramar anuncia seu reencontro com Célia, anos depois, de tal forma que também para ele as imagens que se juntam de uma mesma Célia guardassem entre si um lapso de tempo. É como se ele estivesse colocando lado a lado a imagem de sua prima na infância ao lado da prima mulher, subtraindo o período de adolescência entre ambas. É a partir de tal subtração que se pode pensar as duas mudanças físicas apontadas como resultado de intervenções cirúrgicas: a laparotomia que lhe retirara as bochechas e lhe implantara próteses de seios, e mais do que isso, o que atesta definitivamente a dimensão metafórica do termo *laparotomia*, deram-lhe manias de caça presa com cachos. Nesse passo, o narrador, ao contar sobre seu reencontro com a prima agora crescida, exprimirá concisamente num único termo, laparotomia, o longo período de tempo que percebe subtraído da relação entre ambos. A concisão expressa nos nomes, nos títulos e infinitos termos dispersos ao longo de toda a narrativa são ferramenta indispensável para a construção de uma economia literária que a aproxima estreitamente da linguagem poética.

Inúmeros fragmentos de que se compõem essas *Memórias* poderiam ser lidos como pequenos poemas. O manejo dos termos, a profusão de figuras de linguagem, a incontável enumeração de neologismos e a brevidade dos termos que tornam uma linguagem econômica comportam uma forte densidade poética. Tome-se por exemplo, o Fragmento em que Miramar narra a morte do pai:

[400] Oswald de Andrade. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, op.cit., p. 98.

> "Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando no jardim.
>
> Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela.
>
> No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai."[401]

Uma forma muito visual de descrição dos acontecimentos, de tal forma que, aos olhos do menino João, a história da perda do pai parecia ser contada através de imagens: um carro que permanece no jardim, um homem que entra na casa, a mudança para uma casa velha que fazia doces, como se a própria casa pudesse ser a doceira, uma figueira que se via da janela, e mesmo a voz de sua mãe que o chamava para rezar podia ser vista, já que era toda preta e a cor é um elemento de percepção visual. Muito imagética e distante de um palavrório excessivo, essa forma de narrar permite até mesmo as pausas apropriadas à leitura de poesia.

Ou ainda, para melhor ilustrar a brevidade da comunicação das idéias, vale reproduzir o Fragmento 75 – NATAL, em que João Miramar informa o nascimento da filha:

> "Minha sogra ficou avó."[402]

Composto de escassas quatro palavras, esse fragmento consegue a proeza de comunicar o fato do nascimento da filha de uma maneira incrivelmente econômica, objetiva e, contrariando o título do livro, nada sentimental, com uma maneira fundamentalmente alusiva de se referir a esse fato, driblando a informação mais objetiva que seria o equivalente de uma frase como "minha filha nasceu" ou "tornei-me pai" para formular o grau de parentesco de sua filha com outra pessoa da família, a sogra.

No Fragmento 143 narra-se a falência da família:

---

[401] Fragmento 3 – GARE DO INFINITO, p.74.

[402] Fragmento 75 – NATAL, p. 109.

> "Higienópolis encheu-se às cornetadas da falência e desonra. Meu folhetim foi distribuído grátis a amigos e criados. E tia Gabriela sogra granadeira grasnou graves grosas de infâmias."[403]

As assonâncias e as aliterações conferem uma dimensão quase musical à leitura desse trecho, alinhando-o formalmente a uma composição poética, de maneira que se trata de um texto escrito em prosa que convida a uma leitura pausada à maneira da leitura de poemas.

Dentre as muitas figuras de linguagem que contribuem para a constituição dinâmica da obra, a metalinguagem é manuseada de maneira muito singular. O livro incorpora, para ser finalizado, elementos de sua repercussão como se já houvesse sido publicado. O último Fragmento – ENTREVISTA ENTREVISTA é constituído de um diálogo. Ali Miramar está sendo entrevistado por alguém que não se explicita, possivelmente um jornalista ainda que muito abusado, interessado em saber se as Memórias de Miramar teriam continuidade ou se esse seria o seu único volume. Ambos dialogam então sobre a decisão de não continuar a escrever suas memórias e a reação necessária:

> "– A crítica irá acusá-lo e a posteridade clamar porque não continuou tão rico monumento da língua e da vida brasílicas no começo esportivo do século 20.
>
> – Já possuo o melhor penhor da crítica. Li as *Memórias*, antes do embarque, ao Dr. Pilatos.
>
> – E ele?
>
> – O meu livro lembrou-lhe Virgílio, apenas um pouco mais nervoso no estilo."[404]

O livro, assim, dado que contém múltiplas entradas narrativas proporcionadas pelos vários personagens que se põem a escrever, incorpora ainda um

[403] Fragmento 143 – MOBILIZAÇÃO, p.146

[404] Fragmento 163 – ENTREVISTA ENTREVISTA, p.161.

foco inesperado, que é o da reação da crítica e do próprio público, em alguma medida. Isso porque ele, abruptamente encerrado, ou seja, finalizado num corte seco sem busca de um final em que se amalgamasse um sentido unívoco para a história de seu narrador, finda-se quando o narrador decide que dali para frente não contaria mais suas memórias. Mas a obra tem uma sobrevida, um último fragmento em que ele descreve desdobramentos da obra posteriores à sua finalização: o fato do primo Pôncio Pilatos tê-lo lido e a entrevista que concede a mais alguém que não apenas o leu mas se julgou capaz de situar o lugar que a obra ocuparia, para as gerações futuras, na constelação literária brasileira. Esse movimento de metalinguagem que finaliza a obra, momento em que, no livro, é possível falar a respeito dele, está numa relação de equilíbrio com a abertura do livro, precisamente porque são, um em cada extremo da narrativa, o inverso do outro. No Prefácio, uma personagem ficcional é retirada da narrativa, ganha uma certa existência exterior à ela, para dar notícias do texto que se seguirá. Algo, portanto, sai do interior da narrativa e ganha existência exterior. Reversivamente, no final do livro, a incorporação na narrativa de um possível jornalista e das notícias de repercussão da obra trazem para dentro da narrativa elementos que lhe são exteriores. Quer no início da obra, quer no seu final, a narrativa parece não caber em si mesma, ou pelo menos, não caber no papel que tradicionalmente foi desenhado para a literatura. A necessidade de se correlacionar com o contexto aqui é premente.

Por isso mesmo, trata-se de uma obra que solicita uma análise que a correlacione com o seu contexto, já que constrói mecanismos por meio dos quais produz personagens que pretende expelir da obra para o contexto e dele absorver outras personagens. O limite entre obra e contexto, nesse caso, é dado por separações de tal forma porosas que permitem trânsitos entre elementos num sentido e noutro.

A força com que ecoam os títulos e os nomes são sustentáculos também para uma linguagem altamente visual, repleta de figuras de linguagem e muito aproximada da poesia. O que aqui foi visto como técnica cinematográfica, creio, pode ser revisto como uma forma menos técnica, e com isso menos generalizável, e mais específica da obra. As incontáveis cartas, bilhetes, notas, parecem, como já sugerido, compor uma caixa de recordações, de existência concreta mesmo, mas com a capacidade de tornar concreto, posto que guardado na caixa, antigas conversas, impressões apreendidas de relance, cheiros, dimensões de difícil concretização. A perspectiva de caixa de recordações parece ganhar consistência à medida que se vai engendrando um tom de melancolia ao longo da obra, narrada como memória,

remetida ao passado, repleta de perdas. Ora, a própria tomada do passado para se compor um texto futurista conforma um problema insolúvel. A perspectiva futurista está fundamentada na negação da tradição. Assim, em vista da sua necessidade de se voltar para o seu passado na busca da constituição de uma identidade nacional, as pretensões futuristas do modernismo brasileiro são arrefecidas precisamente na medida em que contrariam o seu fundamento originário, ainda que operacionalize algumas de suas prescrições técnicas.

Em larga medida, o recurso a uma formalização mais poética da narrativa envolve dois aspectos diversos mas combinados: a economia e a condensação das idéias que proporcionam uma experiência literária mais incisiva, senão violenta, posto que condensa em poucos termos idéias de envergadura, juntamente com uma maior liberdade criadora, haja visto o inumerável elenco de neologismos trazidos pela obra, de que a forma poética parece se aproximar com mais afinidade. Liberdade de criação e violência de expressão, combinadas, convêm fortemente às problemáticas de amplo espectro, como são as que o período modernista punha no campo de discussões. Central é, pois, para o encaminhamento de uma interpretação das *Memórias Sentimentais de João Miramar* a discussão do problema da língua brasileira, que operou como um dos motores mais potentes de impulsão do Modernismo brasileiro, problemática de fundo que se permite fortalecer, na obra, precisamente a partir dos dois elementos acima arrolados, conjuminadores que são desse texto em prosa com um estilo poético: de um lado, a liberdade de criação para imiscuir língua escrita e oralidade nacional, e de outro, o vigor com que as expressões econômicas parecem tecer mesmo uma língua diversa da portuguesa.

Primeiramente, comecemos a nos aproximar do problema a partir da facilidade com que o português do texto se permeia de expressões em outras línguas: o fragmento em que Miramar narra sua primeira ida a Nova Lombardia é chamado de Hinterland; a própria viagem ao interior do país é descrita num fragmento chamado de Far-West, ambos fragmentos que, na narrativa, seguem os de sua única viagem ao exterior, e portanto, onde foi possível entrar em contato mais efetivo com outras línguas. E ainda, dispostas pelos interstícios do português, palavras como hangars[405], revolvers[406], pokers[407], crayon[408], home[409], rentrée[410], foyer[411], dancing[412],

[405] Fragmento 57 – HINTERLAND, p.98.

[406] Fragmento 59 – FAR-WEST, p.99.

bungalows[413], destroyer[414], back[415], shoots[416], gaffes[417], shocking[418], film[419], cotillons[420], flirts[421], toasts[422], settlers[423], bureau[424], loopings[425], shampooings[426] e clown[427]. Mais ousado, o autor propoõe ainda o "aportuguesamento" de infinitos outros termos em língua estrangeira, tais como crackar[428], fox-trotar[429], jazzbandar[430], hinterlandas[431], racontares [432]. Há aqui um intenso movimento de miscigenação de línguas, o que poderia ser lido como expressão da miscigenação de povos que atravessa a história do país, sobretudo de São Paulo, e será entendida como elemento central de duas grandes análises ensaísticas do Brasil nos anos 30, *Casa Grande e Senzala* e *Raízes do Brasil*, que não apenas vêm formular o tema da nacionalidade centrado no plano da cultura como se envolvem com o Modernismo brasileiro

---

[407] Fragmento 59 – FAR-WEST, p.99.

[408] Fragmento 63 – IDIOTISMOS, p.101.

[409] Fragmento 63 – IDIOTISMOS, p.101.

[410] Fragmento 63 – IDIOTISMOS, p.101.

[411] Fragmento 63 – IDIOTISMOS, p.101.

[412] Fragmento 63 – IDIOTISMOS, p.101.

[413] Fragmento 73 – GARAGE E ESCRITÓRIO, p.107.

[414] Fragmento 87 – NEUTRALIDADE, p.115.

[415] Fragmento 114 – EXTENSÃO DA FAMÍLIA, p.130.

[416] Fragmento 114 – EXTENSÃO DA FAMÍLIA, p.130.

[417] Fragmento 114 – EXTENSÃO DA FAMÍLIA, p.130.

[418] Fragmento 115 – GLOSSÁRIO BRASÍLICO, P.131.

[419] Fragmento 120 – ÚLTIMO FILM, p.133.

[420] Fragmento 122 – VANITY FAIR, p.134.

[421] Fragmento 131 – MAIS QUE PERFEITO, p.139.

[422] Fragmento 140 – MLLE. SEVIGNÉ, p.143.

[423] Fragmento 145 – CRIAÇÃO DE PAPAGAIOS, p.147.

[424] Fragmento 145 – CRIAÇÃO DE PAPAGAIOS, p.147.

[425] Fragmento 152 – LOOPINGS, p.151.

[426] Fragmento 157 – ERRATA, p.155.

[427] Fragmento 159 – SERÃO DOS CONFORMADOS, p.156.

[428] Fragmento 146 – VERBO CRACKAR, p.148.

[429] Fragmento 63 – IDIOTISMOS, p.101.

[430] Fragmento 157 – ERRATA, p.155.

[431] Fragmento 124 – POLITIC-BALL, p.135.

[432] Fragmento 67 – INSTITUTO DE DAMASCO, p. 103.

precisamente no que se refere ao problema da construção de um novo cânone, de uma norma culta tecida nas tramas de uma nacionalidade de tal modo que é possível considerá-los, os intérpretes do Brasil dos anos 30, como tributários em alguma medida do Modernismo[433].

Contudo, na construção da narrativa, o sentido do embaralhamento da língua portuguesa com expressões estrangeiras, aportuguesadas ou não, só se dá a ver de maneira mais funda à medida que o consideramos como parte de um mecanismo que formula de uma certa forma, depreciativa aliás, não só a língua portuguesa mas o povo português. Portugal, diversamente do que afirma Antonio Candido ao apontar que no Modernismo brasileiro já se instalara um verdadeiro desconhecimento do que se passava naquele país, parece estar fortemente presente nesta obra. Ele aparece de maneira diversificada, mas quando aparece detém um sentido muito específico.

Quem lê autores portugueses são Célia, que muito chorou ao ler o *Primo Basílio*[434], e o Dr. Pôncio Pilatos, que ao criticar ironicamente a falta de trabalho de Miramar para sua esposa Célia, menciona: "– Seu marido, minha senhora, parece Telêmaco segundo o Fênelon *na tradução portuguesa* em quem era de admirar tanta fecúndia em tão verdes anos."[435]

Diversamente de João Miramar, que ignora solenemente Portugal em sua única ida à Europa, cuja descrição do trajeto é minuciosa, indo da costa nordeste do Brasil até as Ilhas Canárias e finalmente chegando à Europa continental, quem vai a Portugal é o Dr. Pôncio Pilatos, de onde envia, já no final do livro, um cartão a Miramar:

> "Estive em Lisboa alguns dias e visitei a célebre
> Torre de Belém, donde partiram as gloriosas caravelas de

---

[433] Cf. Maria Arminda do Nascimento Arruda. "Pensamento brasileiro e sociologia da cultura: questões de interpretação". In: Tempo Social, vol. 16, n.º 1, 2004, pp.107-118.

[434] Fragmento 100 – RABO-LEVAS, p.122. É claro que a menção à obra de Eça de Queiroz é mais uma das ironias de Oswald de Andrade, já que coloca uma obra centrada numa história de adultério em uma das cartas de Célia, esposa traída, para seu marido, perguntando-lhe porque ele não a vem visitar. E o leitor bem sabe que é porque está na companhia de Mlle. Rolah. A sátira de Oswald se exprime precisamente na construção da ingenuidade: Célia diz que lê e muito chora com aquela história de traição, desconhecendo, obviamente, que está ela mesma sendo traída.

[435] Fragmento 72 – SOSSEGADAS CARAMBOLAS, p. 106, grifos meus.

> Cabral, singrando o oceano. Não pude deixar de concentrar-me e transportar o meu espírito àqueles tempos gloriosos. E senti a mais profunda gratidão por esses intimoratos descobridores, reconhecendo que se não houvesse tamanha epopéia histórica, eu hoje não estava aqui e talvez fosse um português que com o lastimável estado do câmbio nem pudesse andar viajando."[436]

Tomando o fragmento isoladamente já é possível apontar que se trata de alguém que considera gloriosos e dignificantes o Descobrimentos, sentindo mesmo gratidão pelos portugueses que aqui aportaram, e reconhecendo-se mais como português do que como brasileiro, posto que, ao cogitar a hipótese de que não houvesse ocorrido o encontro entre os portugueses e a América, encontro do que ele entende que resulta tal como é, a personagem se imagina um português talvez desprovido de possibilidades financeiras para viajar. Portanto, a subserviência em relação à ex-metrópole e a identificação com o colonizador é possível depurar apenas desse fragmento. Contudo, como se trata do penúltimo fragmento do livro, as personagens já estão totalmente formuladas. A forma como o autor constrói a personagem Célia, ingênua, frívola e sentimental, além de traída ao longo de todo o seu casamento, e o Dr. Pilatos, loquaz, verboso, cheio de ohs e ahs, moralista, etc., estão já decantadas aos olhos do leitor. Se, de um lado, apresenta-se um português mal escrito nas cartas de uma personagem digna, como o agregado Minão da Silva, são, de outro lado, conectadas às personagens extremamente desqualificadas as menções a Portugal e à sua literatura. Com isso, por desdobramento, entende-se que componha a tessitura do texto também uma forma de desqualificação da língua e da literatura portuguesas.

Combinadas a desqualificação da cultura portuguesa com a proposição de uma nova língua, cujo casticismo fora minado por neologismos e por simples importações de termos em línguas estrangeiras, encontra-se disposta ao longo da obra uma das mais caras temáticas do Modernismo brasileiro: a construção de uma embocadura nacional para um idioma compartilhado, problemática que, tal como se vê, e paradoxalmente, precisa abordar o problema para se desvencilhar dele, e não ignorá-

[436] Fragmento 162 – NOTICIÁRIO, p. 160.

lo ou desconhecê-lo, tal como pensa parte da crítica sobre o assunto, e talvez pensassem os primeiros modernistas.

Assim, diversamente do que afirma Antonio Candido, ao menos quando se enfrenta o problema à luz das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, a construção da língua nacional e a envergadura do projeto de criação mesma da nação não significaram apartar e romper com Portugal a tal ponto que já se desconhecia o que se passava por lá, o que poderia estar no plano das intenções dos modernistas, mas, muito diversamente, não puderam prescindir de discutir o problema. Trazer Portugal para o âmbito das discussões, mesmo que seja para desqualificá-lo, não é o mesmo que desconhecê-lo, muito menos significa romper com ele, antes, significa reconhecer que é um tema ainda seminal, que dá alimento à crítica e vigor à construção da obra. Ou seja, o problema da nação, caríssimo ao Modernismo brasileiro, é incompreensível sem a discussão da autonomia da arte brasileira, autonomia esta entendida como o abandono do lugar da colônia cultural, colônia esta que teve Portugal como metrópole. Em termos concisos, se for possível tomar o exemplo de *Memórias Sentimentais de João Miramar* como expressão da literatura modernista em geral, então discutir o problema da nação pressupõe discutir a relação com Portugal, ou ainda, discutir os termos em que essa relação se pretendeu rompida. Se uma tal relação não prescinde de ser discutida, parece temerário afirmar que ela esteja rompida e que seus lados se ignorem mutuamente.

ENTRADA ANALÍTICA PARA *PAU BRASIL*

"Um dos males da nacionalidade que
com tanto esforço construímos é o nosso
ufanismo. Palavra tirada de um livro
cretinizante, intitulado *Porque me ufano de*
meu país, e onde tudo que o Brasil fez
aparece cor-de-rosa e azul. Maior seria a
nossa grandeza se distinguíssemos as virtudes
dos defeitos que se entrelaçaram em nosso
destino de nação."
Oswald de Andrade
"A marcha das Utopias"

Proporei uma leitura da formulação geral do livro de Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, a partir do recorte de três temas de magnitudes diversas dentro da obra, os quais, para o meu argumento, são de crucial relevância. São eles: a questão formal da construção diacrônica da obra, que busca dar conta do andamento histórico de construção do Brasil; o tema da viagem, que parece ser de fato caríssimo ao universo oswaldiano, posto que de fundamental importância em outras de suas obras do período (refiro-me fundamentalmente a *Memórias Sentimentais de João Miramar* e a *Serafim Ponte Grande*); e, finalmente, a combinação entre a temática da construção da nação (possivelmente a mais central de todas, e por isso mesmo a mais imbricada, complexa e multifacetada do ponto de vista tanto das configurações formais quanto dos pretextos temáticos escolhidos para lhe dar ocasião) e as discussões acerca da constituição de uma nova língua implicada no mesmo processo de construção nacional.

Notadamente essas questões não se esquadrinham dessa forma esquemática a não ser para efeito de análise, aparecendo na confecção dos poemas desse livro de maneira mutuamente imbricada e, a rigor, indissociável. Interessante é, portanto, o exercício de esparramá-los idealmente com o intuito de torná-los claros apenas como meio-caminho para reagrupá-los com mais firmeza e algumas precauções para essa tarefa sempre adversa que é a de palmilhar solo oswaldiano.

Diversamente de outras coletâneas de poesias, *Pau Brasil* impõe uma leitura completa para que cada poema de que é composto adquira o sentido necessário. Esses, no geral, pequenos poemas que o constituem têm estreitos laços entre si, fazendo com que a leitura de partes aleatórias, o que freqüentemente é permitido em coletâneas de poesias, nesse caso comprometa o alcance que tal leitura pode adquirir.

No quadro geral da obra se encontrará um traçado, é certo que tortuoso e cheio de dificuldades, na direção da Descoberta do Brasil, acontecimento aliás que, segundo o autor, é o mote do livro, o qual será apresentado como uma viagem de Descoberta cuja peculiaridade é a de fazer saltarem aos olhos do leitor paradoxos e contradições fundantes dessa nação que com este livro se descobre. O seu início é já a proposição de um paradoxo originário, que se introduz com a frase:

"Por ocasião da descoberta do Brasil"[437].

Uma tal introdução a seu livro de poemas induz o leitor a considerar que, para o autor, aquele era o momento da chamada Descoberta do Brasil, no mesmo passo em que se pretere a data oficial, que naquele momento já havia completado seu quadrigentésimo aniversário. Com isso, o autor apresenta uma reinvenção da data em que se origina a história do país operando uma ruptura no tempo a partir da qual seria possível se recomeçar a contar a história do Brasil. Contudo, a primeira das nove seções de *Pau Brasil* recebe o título de "História do Brasil", título esse que introduz uma espécie de contradição originária quanto à assim chamada "Descoberta do Brasil", configuração que remete à seguinte questão: se é por volta de 1925, data de publicação de *Pau Brasil*, que se dá a Descoberta desse Brasil, como pode ser possível que, para iniciar a narrativa de sua história seja necessário retroceder a "Pero Vaz de Caminha", título da primeira parte dessa primeira seção, a qual se inicia com o seguinte poema:

"**a descoberta**

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Paschoa
Topamos aves

[437] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*. São Paulo, Globo, 2ª. edição, 2003, p.97.

E houvemos vista de terra”[438]

É importante ressaltar que, se o livro *Pau Brasil* vem a público “por ocasião da descoberta do Brasil”, seu primeiro poema, intitulado ele próprio “a descoberta”, é um poema cujo eu lírico se apresenta no plural e é português, como se pode observar pelos verbos conjugados na primeira pessoa do plural.

Afinal, o leitor se pergunta, quando se deu a Descoberta do Brasil para Oswald de Andrade? Em 1500 com a empreitada de Pedro Álvares Cabral e sua tripulação portuguesa, a qual contava com Pero Vaz de Caminha, autor das primeiras letras escritas em solo brasileiro, a bordo, ou, de outra forma, tal descoberta se deu tardiamente, no início do século XX, com a reinvenção cultural, notadamente literária, do Brasil, descoberta essa na qual o autor desempenha papel de centralidade? Uma tal contradição, longe de parecer fragilidade de composição formal da diacronia da narrativa, sugere uma espécie de contradição de origem que se dispersaria por toda a história posterior de um país que encontra dificuldades em definir inclusive seu momento de nascimento. Com essa contradição original, longe de propor verdades que figuram como respostas, Oswald formula a pergunta, engendrando, num único passo, a dúvida a respeito do momento de nosso “descobrimento”, e, mais relevante do que isso, acerca da autoria de tal “descobrimento”.

Na verdade, mais fundo é ainda o abalo causado pelo autor na própria noção de “descoberta” ao questionar a relevância de ambos os momentos no que se refere aos seus atributos de “momento originário”. Um tal questionamento conta ainda com a afirmação feita pelo autor no item “falação”, anterior ainda ao início das seções que se inauguram com o título “História do Brasil”, constituído de um texto em prosa:

“falação

O Cabralismo. A civilização dos donatários.
A Querência e a Exportação.
O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau Brasil.
Bárbaro e nosso.
(...)

[438] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. Cit., p. 107

> Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para os tupiniquins. O bacharel.
>
> País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de náufragos eruditos.
>
> Donde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações.
>
> Século vinte. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebentaram de enciclopedismo.
>
> A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr'Álvares.
>
> (...)
>
> A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros."[439]

Aqui são apontados dois momentos diversos na história do Brasil: o momento do "Cabralismo", momento da chegada dos portugueses em terras americanas, e o século XX, momento de muitos "aprendimentos", momento de reinvenção da cultura e, tal como apresentado no mote inicial, momento que também pode receber o nome de Descoberta.

É importante ressaltar que o texto atrela a idéia de *ignorância* ao processo de *descoberta*, quando se tomam esses dois momentos, tal como se percebe na sentença "Alegria da ignorância que descobre. Pedr'Álvares." Aqui o autor parece tratar da alegria da descoberta como a ingenuidade infantil da criança que descobre o mundo aos olhos do adulto que a observa. Dito de outra forma, a alegria de um conhecimento é condicionada, por óbvio que possa parecer, a um anterior desconhecimento, que é nome mais gentil para o que o autor está chamando de *ignorância*. A problemática inserida pelo autor reside na ênfase por ele dada ao fato de

[439] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p.101-102.

que, para se descobrir, atividade comumente valorada apenas de modo positivo, é necessário desconhecer, ou ser ignorante de algo, o que correntemente não recebe a mesma valoração positiva.

A idéia de "descoberta", assim, se torna muito mais complexa em duas dimensões diversas: a primeira delas no que se refere a seu eixo diacrônico, já que o momento de sua inserção no tempo não pode ser definido com exclusividade. A segunda está na perspectiva de que o mérito de descobrir, o qual implica uma clara, porém raramente considerada, dimensão de desconhecimento daquele que descobre, redefine completamente os parâmetros sobre os quais é possível valorar o mérito desse descobridor, seja ele a tripulação portuguesa de 1500, seja ele o grupo de vanguardistas dos inícios do século XX.

MOVIMENTO DIACRÔNICO

Tendo como ponto de partida inicial o questionamento da Descoberta do Brasil em variadas dimensões, o autor dará continuidade à sua narrativa debruçando-se sobre a tarefa de recontar a História do país, jogando num eixo temporal as transformações empreendidas em pouco mais de 400 anos de história. O estilo com que se apresenta o eixo temporal claramente não é evidente nem disposto de maneira excessivamente ordenada. De outro modo, trata-se de uma narrativa disposta aos fragmentos que buscará apresentar uma disposição diacrônica de acontecimentos cujo caráter fragmentário talvez seja sua característica mais evidente, posto que não há pretensão alguma de se arrematar logicamente os diversos fragmentos de que essa narrativa é composta, mantendo-se fissurados e com profundos vãos semânticos os diferentes momentos e as variadas dimensões de que são compostos na visada oswaldiana. Com isso refiro-me ao aspecto combinatório entre grandes patamares históricos e detalhes miúdos da vida corriqueira que marcam a descrição de uma mesma cena, como é muito próprio da dicção desse autor.

A diacronia da história do Brasil narrada sob a ótica oswaldiana é também tácita e quase subreptícia. Não há aqui uma tematização do andamento temporal, o que tornaria o movimento diacrônico mais evidente e menos efetivo. De maneira muito diversa, o andamento temporal da história narrada pelo conjunto dos poemas se apresenta de maneiras diferenciadas, contando, na maioria das vezes, com o

um repertório do leitor que possa fazer aderir ao texto os seus prévios conhecimentos da história do Brasil para que se torne compreensível o andamento temporal sobre o qual se apóia a narrativa, característica essa que provavelmente compromete o aspecto universal da obra, no sentido de que exige uma certa familiaridade com a história na nação, e mesmo de sua disposição geográfica, para que os sentidos mais profícuos que essa obra possa despertar sejam alcançados na leitura.

A respeito dessa peculiaridade da escrita oswaldiana, Haroldo de Campos comenta: "Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo."[440] Aqui não se ressalta apenas a necessidade de conhecimentos prévios do leitor acerca da história do Brasil para se compreender o alcance dessa poesia. Trata-se de uma observação mais geral referente a uma forma de composição criada por Oswald de Andrade que requer um esforço criativo do leitor a quem cabe o papel de estabelecer os nexos de significação que não estão explicitados nos poemas. Não quero com isso questionar o fato evidente de que qualquer leitura de qualquer texto literário conta com a intervenção interpretativa da leitura, a não ser que se considere uma forma positivista de entendimento da literatura que a perceba como dotada de tamanha objetividade que seus sentidos estejam inscritos nela própria e seriam passíveis tão somente de serem constatados na leitura. Toda forma de tratamento do texto literário que pretenda escapar desse modelo explicativo considera a ação interventora da leitura e da crítica do texto literário. Ao mesmo tempo, é possível aquilatar diferentes formas de construção textual que deixam maior ou menor campo onde se pode movimentar o trabalho da crítica. Ao se considerar uma construção textual tão lacunar quanto fragmentária como é essa de que Oswald lança mão na confecção dos poemas de *Pau Brasil*, é possível aferir que se trata de uma forma de construção textual que permite grande margem de interpretação, e mesmo de intervenção criativa, quando do momento da leitura.

Se na forma mais geral, o leitor é convidado a agir de maneira mais ativa na construção dos sentidos possíveis para a poética oswaldiana, em aspectos diferenciados da obra essa requisição é travestida de peculiaridades próprias. Uma das

---

[440] Haroldo de Campos. "Uma poética da Radicalidade". In: Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p. 22.

formas com que o movimento temporal se dá a ver no livro, e que, a meu ver, é dos mais interessantes para a construção não evidente da diacronia do texto, pode ser formulada a partir da análise combinada de três poemas apresentados em momentos diversos do livro, todos os três intitulados com o mesmo nome "paisagem", configurando assim o único caso de repetição de títulos de poemas no livro *Pau Brasil*.

A quarta parte ("Frei Vicente do Salvador") da primeira seção ("História do Brasil"), é iniciada com o primeiro poema que recebe esse título:

"**paisagem**

Cultivam-se palmares de cocos grandes
Principalmente à vista do mar"[441]

Esse primeiro poema é marcado pela presença de elementos naturais cuja existência dispensa a intervenção humana, o que curiosamente, ganhará uma visualidade ainda mais acentuada a partir da forma como o poema é iniciado, por meio do verbo "cultivam-se". Conjugado na voz passiva sintética, a construção do verso elide o sujeito que cultiva, apontando como sujeito do verbo os próprios palmares de cocos grandes que são cultivados. Assim, o objeto cultivado, os palmares de cocos grandes, são elevados à categoria de sujeito do verso, dispensando a apresentação daquele que cultiva. Ao mesmo tempo, como efeito perverso, o verso não apenas induz a questão sobre quem é que cultiva como imediatamente remete à sua inevitável resposta: ninguém, posto que a existência de palmares à beira da praia dispensa a ação de cultivo de um sujeito qualquer, dando-se de forma inteiramente espontânea e natural. O autor, contudo, prefere sugerir, ainda que de maneira tortuosa, a possibilidade de cultivo de algo que em verdade não o requer, do que simplesmente apontar sua existência natural e espontânea. O efeito interessante causado pela invocação de um sujeito para um fenômeno que em verdade o dispensa é o de reter o leitor por um certo tempo diante do verso, tornando-o mais ativo em sua leitura, posto que a passagem rápida por uma mera descrição paisagística, de tão corrente e banal, poderia passar despercebida pelo leitor. Tal como está, induzindo o leitor a considerar um sujeito para uma ação que o dispensa, a percepção da naturalidade de uma cena

[441] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p. 115.

como essa, composta por palmeiras à beira de uma praia, fica mais evidente, e parece mesmo uma dedução do leitor, e não mera apresentação do autor.

O terceiro poema da terceira seção (São Martinho) recebe também o mesmo título:

"**paisagem**

O cafezal é um mar alinhavado
Na aflição humorística dos passarinhos
Nuvens constroem cidades nos horizontes dos carreadores
E o fazendeiro olha os seus 800.000 pés coroados"[442]

A segunda paisagem presente nessa narrativa em versos da história do Brasil, na verdade de São Paulo, aparece, assim, no momento do cultivo do café. Ainda apresentando um universo rural, a nova cena tem um desenho em que se nota já uma clara intervenção do trabalho, o que se mostra a partir da idéia de "mar alinhavado" formado por 800.000 mil pés de café. A idéia de cafezal como um mar capaz mesmo de esconder o horizonte, visível apenas pelos caminhos de terra que recortam o seu interior – imagem que o autor designa pelo termo "carreadores", regionalismo utilizado para esses caminhos interiores das lavouras, sobretudo das de café –, mais até do que a referência numérica pela qual se define a quantidade de pés de café, compõe uma imagem de imensidão que remete o leitor já a uma idéia de desenvolvimento econômico, se esse leitor tiver em seu repertório cultural a medida da importância da economia cafeeira para o Brasil, sobretudo no século XIX. Temos já uma demarcação de tempo diferencial em relação ao primeiro poema "paisagem", demarcação que não é apresentada claramente pelo autor, mas depende de prévios elementos de que deve dispor o leitor, além, naturalmente, de sua atenção para a repetição do título.

O décimo oitavo poema da oitava seção ("Roteiro de Minas") é o terceiro poema que recebe o mesmo título:

"**paisagem**

[442] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p.132.

Na atmosfera violeta
A madrugada desbota
Uma pirâmide quebra o horizonte
Torres espirram do chão ainda escuro
Pontes trazem nos pulsos rios bramindo
Entre fogos
Tudo novo se desencapotando"[443]

Na terceira ocasião de aparecimento do mesmo título o que se apresenta é um poema marcado pela presença de elementos de urbanidade: pirâmide, torres, pontes, "tudo novo se desencapotando". O movimento de diacronia da obra que se pode buscar articular a partir da comparação entre esses três poemas dispersos ao longo do livro reside na idéia de transformação da paisagem. Dito de outra maneira, o andamento histórico de que o livro é perpassado, ainda que não exposto claramente, pode-se verificar por meio da transformação visível da paisagem desse país, que vem desde o primeiro contato com as palmeiras do litoral baiano até as cidades do sudeste que se desenvolvem bastante posteriormente. Ou seja, o movimento temporal implicado no andamento da história do país que está sendo contada em versos se permite entrever através do movimento de transformação da paisagem desse país. Mas não se trata de um movimento diacrônico qualquer, posto que este se encontra caucionado no andamento temporal requerido por um processo de desenvolvimento modernizador do país, que partira de uma paisagem inteiramente natural, de emergência espontânea, passou por um cenário agrícola mais desenvolvido, e finalmente apresenta uma imagem urbanizada e consideravelmente mais desenvolvida.

A transformação da paisagem, por sua vez, remete essa análise a uma outra questão absolutamente central para a composição do argumento que com este estudo se intenta: a do olhar privilegiado para a contemplação da paisagem, o olhar do viajante.

VOCAÇÃO VIAJANTE EM *PAU BRASIL*

[443] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p.184.

O tema da viagem recebe nessa obra tratamento bastante diversificado, emergindo tanto como início quanto como fechamento do livro, momentos em que o Brasil aparece como ponto de chegada de viajantes. Logo no primeiro poema da primeira seção, é apresentada a chegada dos portugueses em terras brasileiras, tal como se verifica no poema "a descoberta", acima transcrito. O próprio mote do livro, "por ocasião da descoberta do Brasil" celebra um acontecimento que envolve, antes de mais nada, a grande vocação para as viagens marítimas envolvida nos Descobrimentos, a qual marcaria o imaginário português para sempre.

Não só apresentando o Brasil como porto de chegada a temática da viagem será apresentada no poema, mas como lugar a ser mapeado internamente, ressaltando a idéia de que a descoberta não se processa inteiramente no momento da chegada ao litoral brasileiro, mas será desdobrada ao longo do livro não apenas como o desbravamento do interior do continente, tal como se pode encontrar em poemas que ressaltam a atividade bandeirante, mas tratando da questão da descoberta de alguma maneira na chave da construção. O próprio movimento diacrônico do texto paulatinamente apresenta o desenvolvimento de contextos sociais cada vez mais complexos, sugerindo assim não um país descoberto de um só golpe, mas construído ao longo de pouco mais de quatro séculos, construção essa que conta certamente com a intervenção portuguesa operando como trava mestra, sobretudo num período inicial, mas subtraindo ao feitio lusitano a exclusividade da grande descoberta que, considerada como parcimoniosa construção que requer tempo, contará com variada autoria:

"**guararapes**

Japoneses
Turcos
Miguéis
Os hotéis parecem roupas alugadas
Negros como num compêndio de história pátria
Mas que sujeito loiro"[444]

[444] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p. 142.

Ressaltando paralelamente a idéia de descoberta como construção ao longo do tempo e a perspectiva de um Brasil que é território receptor de migrações de diferentes lugares – japoneses, turcos, também os portugueses aqui referidos pelo termo "miguéis", negros e loiros –, e com isso apresentando um recorte étnico que comporta as maiores discrepâncias possíveis, a obra induzirá uma certa idéia de co-autoria senão da descoberta, pelo menos da construção do país, noção essa que afinal não parece se distanciar significativamente da primeira na visada oswaldiana, de maneira, aliás, a não discrepar de uma problemática mais geral do Modernismo brasileiro, sobretudo em sua fase heróica, que era a de reconstruir, e com isso redescobrir, a nação. Descobrir o país, assim, não aparece como uma ação que se desdobra ao longo de todo o livro senão para induzir a complexificação da noção de descoberta que, portanto, não poderá ser considerada como mero encontro de terras novas, mas de estruturação e construção de um novo lugar, processo que se encontra em clara dependência do tratamento diacrônico dado à noção de construção. Daí a relevância em formular a própria estrutura do livro igualmente caucionada num eixo diacrônico, tal como se exemplificou com o recorte dos três poemas intitulados "paisagem". A descoberta oswaldiana não é "ato", mas "processo", e por isso necessita da combinação de diferentes autores dispostos ao longo de séculos.

Se o entendimento do país como pólo receptor de migrações de vária origem, ocasião da miscigenação que marca tão profundamente o país e é absolutamente central na história do pensamento que se dedicou a buscar desatar os nós teóricos que um tal contexto apresenta quando investigado, retira das mãos portuguesas a exclusiva autoria de sua descoberta e em seu lugar apresenta uma idéia de co-autoria, com isso introduzindo a dimensão de heterogeneidade e diversificação de um território tão vasto e construído por tantas mãos. O que interessa ressaltar aqui é que a percepção de uma tal heterogeneidade se mostrará formalmente ao longo dos poemas de *Pau Brasil* justamente através do olhar viajante que percorre espaços diversificados. Com isso apresenta-se uma segunda dimensão da temática do viajante nos poemas de *Pau Brasil*: se antes considerei a viagem como a atividade de chegada, a partir do exterior, ao território nacional, agora trata-se de considerá-lo como lugar a ser explorado internamente pelo viajante.

Os títulos das seções anunciam freqüentemente o lugar por onde o leitor é conduzido através do olhar do eu lírico. Em "Roteiro das Minas" dá-se um encontro interessante entre um momento do tempo – por ali o eu lírico passa durante a semana

santa – e um lugar no espaço – o percurso por algumas das cidades de Minas, não por acaso, cidades históricas –, encontro que por sua vez, também não é, em absoluto, aleatório. Escolher Minas Gerais para descrever um período de celebrações religiosas é uma forma de já apresentar uma das vertentes pelas quais Minas será abordada. Desenhando uma trajetória que passa pelo menos por São João del Rei, Ouro Preto e Congonhas do Campo, cidades reconhecidamente invocadoras de uma dimensão histórica da maior relevância, o que se apresenta é uma forma de sociabilidade muito impregnada no imaginário nacional a respeito de Minas: o quadro apresentará procissões específicas do período, a queima do Judas no poema "sábado de aleluia", a chegada do domingo de Páscoa no poema "ressurreição", entre outros elementos.

Fundamentalmente, Minas representa, na economia poética de *Pau Brasil*, duas dimensões mais gerais, ambas passíveis de uma forte reverberação no imaginário nacional comumente tecido acerca de Minas: de um lado, a importância de percorrer solo mineiro no interior de uma trajetória poética que pretende reformular inteiramente a nação num movimento mesmo de redescoberta, está assentada no fato de se poder tomar a figura do homem mineiro como fortemente representativa do brasileiro no que concerne a algumas questões. Em linhas gerais, há que se reconhecer o pioneirismo mineiro quanto aos movimentos que buscavam a independência do país no momento da inconfidência, e, o que para um projeto de reformulação cultural é da maior relevância, o envolvimento intelectual de literatos mineiros no movimento inconfidente. Simultaneamente, Maria Arminda do Nascimento Arruda mostra a complexidade com que o imaginário acerca das Minas Gerais é tecido ao apontar concomitantemente essa dupla entrada. Se o aspecto pioneiro e transformador envolvido no movimento inconfidente é marca indefectível dessa perspectiva imaginária, de outro lado, tal como se comprova ao percorrer um longo repertório literário de viajantes, Minas é percebida pelo olhar forasteiro também como local tendente à certa manutenção da tradição: "Em suma, a ambivalência mineira retratada pelos viajantes apresenta características próprias de sociabilidade por reproduzirem, mormente nas zonas rurais, um quadro cultural que tende à cristalização. Na opinião de Denis, o fato de as Minas estarem situadas 'no centro do Império, e, por este motivo, em contato menos imediato com os europeus, os velhos costumes portugueses têm-se

aí conservado, ao menos em parte, na sua primitiva singeleza.' (...) Pensamos, por isso, poder localizar nas peculiaridades mineiras uma tendência a resistir às mudanças."[445]

Figurando como lugar que resguarda, de maneira representativa, uma clara dimensão de suas tradições, resistindo ao ritmo mais veloz das mudanças, ao mesmo tempo que se configura como recinto de buscas de emancipação da nação com forte envolvimento de intelectuais literatos, é por isso muito oportuna a invocação da história das Minas Gerais nessa obra de redescoberta da nação. Um poema, nesse sentido, é muito emblemático:

"**imutabilidade**

Moça bonita em penca
Sete Lagoas
Sabará
Caetés
O corrego que ainda tem ouro
Entre a estação e a cidade
E o mequetrefe
Vai tocar viola nas vendas
Porque a bateia está ali mesmo"[446]

O título do poema remete imediatamente à previsão de que seus elementos perpassarão um longo período de tempo, tão longo que causam a impressão de sempre terem estado ali, imutáveis. Anunciando sua fama de lugar de moças bonitas, Minas será apresentada com um exemplar de duas de suas cidades – Sete Lagoas e Sabará –, seguindo-se, para surpresa do leitor, da menção a uma cidade pernambucana, Caetés. Talvez haja aqui uma referência à diversidade do cenário mineiro, cujo aspecto sertanejo esteja sendo hiperbolizado pela menção a uma cidade de caráter sertanejo ainda mais evidente. O quinto verso fará menção à atividade econômica que tornou Minas o lugar de maior proeminência econômica durante o ciclo do ouro. Contudo, a monumentalidade desse período, aos olhos do eu lírico que viaja

[445] Maria Arminda do Nascimento Arruda. *Mitologia da Mineridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1999, p. 85-86.

[446] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p. 177.

por Minas, aparecerá como resquício do passado, como um eco melancólico de um período que conheceu sua grandeza, mas do qual restam ainda poucos indícios, apresentados na forma do ouro que ainda resta no córrego, o qual separa a estação da cidade. A seqüência do poema se constitui de três versos formulados na combinação entre a descrição de uma cena corriqueira e uma nova alusão a um ciclo do ouro finalizado, que, contudo, sobrevive como eco imaginário nas Minas Gerais. A simplicidade de um mequetrefe que entra nas vendas tocando viola é assim associada ao manuseio da bateia, termo coloquial atribuído no garimpo ao recipiente no qual cascalho, minério ou aluvião são revolvidos, em busca de pedras e metais preciosos. A música tocada na viola, remetendo assim à idéia de um música regional, e, portanto, à cultura local, música tocada por um mequetrefe nas vendas, é agora a nova imagem do garimpo do ouro, da atividade financeira aqui resumida à atividade através da qual sobrevive um mequetrefe. O efeito melancólico gerado pelo eco do período da extração do ouro na viola tocada por esse mequetrefe tem o efeito interessante de contradizer o título do poema, que aponta para a imutabilidade daquilo cuja transformação se apresenta de modo evidente no desenrolar do poema, tecendo um jogo complexo na combinação entre a permanência e a mudança no andamento da história mineira.

Com efeito, é notável o confronto que se dá entre o tratamento dada ao cenário paulista e ao mineiro, mesmo que de maneira sutil. Na articulação dos três poemas homônimos, o movimento que se vetorizava na direção do desenvolvimento econômico e da urbanização fazia referência a São Paulo pela menção ao cultivo do café. Já no tratamento da cena mineira, uma combinação de pinceladas de tradição com um enfático "imutabilidade" a nomear um poema sugerem um descompasso em relação ao estado vizinho no que se refere às transformações envolvidas no processo de urbanização custeada pela pujança econômica do cultivo do café.

Essa combinação entre transformação e imutabilidade no cenário mineiro se dá assim a partir do prévio conhecimento do eu lírico acerca da importância do ouro para a história de Minas que faz ranger a cena que passa diante de seus olhos – o mequetrefe que adentra as vendas tocando sua viola. O que o eu lírico atribui à cena é parte de seu conhecimento prévio, mas a descrição da cena, que conta com a passagem pelo córrego que separa a estação da cidade e com o testemunhar de um habitante local buscando sobreviver de maneira muito simples é uma descrição própria do viajante, e mais, daquele que viaja de trem, meio de transporte que nesse poema

aparece sugerido pela presença da estação, mas que em outros poemas dessa seção será nomeado claramente[447].

A importância desse aspecto reside na relevância em apreender a não permanência do olhar do eu lírico, a experimentação que ele faz do local própria de quem está de passagem, tal como se percebe, por exemplo, no poema que se segue:

"**menina e moça**

Gostei de todas as festas
Porque esse negócio de missa
E procissão
É só para os olhares
Vou agora triste no trem
Com aquela paixão
No coração
Vou emagrecer
Junto às palmeiras
Malditas
Da fazenda".[448]

Mencionando as veleidades dos amores de passagem e o sofrimento por eles causado quando do impreterível momento da partida, o eu lírico vai compondo de maneira algo difusa, mas muito incisiva, a percepção de que é de passagem que se dá a apreensão por ele feita dos lugares narrados. Ele é, assim, para usar sua própria terminologia, *forasteiro*[449] no interior desse país que o livro busca descobrir, isso porque o vem tomando precisamente a partir do olhar do viajante, que é por definição um olhar distanciado, descomprometido, um olhar de alguém que logo partirá.

---

[447] No poema "**convite**" lê-se: "Ide a São João del Rei / De trem / Como os paulistas foram / À pé de ferro". No poema "**menina e moça**" lê-se: "Vou agora triste no trem / Com aquela paixão / No coração". No poema "**documental**" lê-se: "É o Oeste no sentido cinematográfico / Um pássaro caçoa do trem / maior do que ele". No poema "**aproximação da capital**" lê-se: "Trazem-nos poemas no trem".

[448] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p. 182.

[449] "É um hotel rigorosamente familiar / Que oferece vantagens reais / Aos dignos forasteiros". (Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p. 185).

É possível cogitar aqui, para usar a terminologia de Sérgio Buarque de Holanda, não exatamente um legado da cultura portuguesa na cultura brasileira, mas da dominação portuguesa na América numa certa forma social brasileira. Tratando do perfil da colonização portuguesa na contraface da colonização espanhola, recurso teórico que leva o autor a formular as noções de semeador e ladrilhador, inclusive com apoio em alguma análise literária, Sérgio Buarque mostra como, diversamente do colonizador espanhol, o português tratou do território brasileiro sempre como lugar de passagem, sem grandes interferências em seu recorte natural, assim como desprovido do ímpeto de aqui construir um território à semelhança do seu[450]. Para o autor, a forma de tratamento que o brasileiro continuou dando ao seu próprio território, sobretudo quando se cogitam as classes mais abastadas cujo comportamento sempre demonstrou o fato de tratarem do ambiente nacional como lugar para se efetivar bons negócios privados, em detrimento de um projeto nacional coletivo por elas sempre sabotados, é uma forma que resguarda ainda esse traço do comportamento português no Brasil, que repudia o planejamento de longo alcance, e também de longo prazo, em favor do lucro rápido e do benefício pessoal. Mesmo o brasileiro, para Sérgio Buarque, ainda alimenta o hábito de tratar sua própria nação como local de passagem, por onde se viaja e com o qual se faz troca comedida de experiências.

Mergulhado em seu próprio território, o eu-lírico oswaldiano apresenta um olhar da mesma forma passageiro, olhar que se detém momentaneamente na cena contemplada. Daí funda relevância, neste estudo, da seção "Roteiro das Minas", pela clareza com que evidencia a cadência da linguagem poética como o movimento da viagem, para se buscar alinhavar esse aspecto aqui denominado "vocação viajante" como estruturante do livro no seu conjunto. Mas será na última parte, "Loyde Brasileiro", que essa perspectiva ganhará todo seu alcance.

A parte final do livro é inteiramente construída como uma viagem. Mas é importante notar que, se até a penúltima parte o eu lírico viajava dentro do país, por seu interior, num lapso espacial inexplicável o eu lírico partirá de fora do Brasil e empreenderá uma trajetória em direção a ele, deslocando ligeiramente a impressão causada pelo mote inicial do livro, em que este se justificava por ocasião da descoberta do Brasil, para conduzir o leitor à possível interpretação de que o livro é, ele próprio,

[450] Para mais detalhes, confronte Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil.* São Paulo, Companhia das Letras, 1995, especialmente o capítulo "O semeador e o ladrilhador".

meio dessa descoberta, aventura através da qual se desvelam os diversos elementos de que a nação é constituída, mecanismo que encontra forte ligação com o projeto mais geral do Modernismo brasileiro de construir a nação por meio da cultura, fundamentalmente por meio da literatura.

O primeiro poema dessa última sessão, "canto de regresso à pátria", é uma clara referência a "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias, poema cuja evocação ambienta o leitor numa atmosfera de exterioridade saudosa em relação à pátria, a partir da qual apresentará o ponto de partida nesse universo de exterioridade que certamente não será aleatório:

"**tarde de partida**

Casas embandeiradas
De janelas
De Lisboa
Terremoto azul
Fixado
Nos nevoeiros históricos
O teu velho verde
Crepita de verdura
E de faróis
Para o adeus da pátria quinhentista
E o acaso dos Brasis"[451]

A imagem dos primeiros dois versos é construída a partir de uma imagem observada de casas cujas janelas expõem bandeiras. A localização das casas é rapidamente apontada no terceiro verso. Sabe-se, portanto, que o eu lírico, que, no final da sessão anterior intitulada "Roteiro das Minas", acabava de passar por Ouro Preto e Congonhas do Campo, agora observa, com a superficialidade e a rapidez do olhar viajante, está em Lisboa, lugar dos terremotos de 1755 referidos no quarto verso. Com a inserção do dado do terremoto, o poema excede no quarto verso uma pura dimensão descritiva posta num plano sincrônico apreensível pelo olhar. A idéia do terremoto é

[451] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p.194.

obtida de um tempo passado, e sua inserção na composição da cena cruza um eixo diacrônico ao sincrônico que a caracterizava até então. A idéia do terremoto irrompe de um passado recente, mas se torna imagem presente na medida em que, no verso seguinte, o dito terremoto é adjetivado pelo termo *fixado*. Tem-se, através desse mecanismo, a captura de um elemento do passado que parece se ter inscrito na imagem da cidade, e por isso se tornou perceptível ao olhar.

Mas o movimento do poema a cada verso agrega uma nova dimensão interpretativa do eu lírico. A idéia do terremoto já não se restringe ao incidente lisboeta de 1755, posto que se apresenta no poema a dimensão na qual o terremoto é fixado: os nevoeiros históricos. Nesse passo, aprofundando a perspectiva cruzada de diacronia e sincronia, em que a dimensão histórica se inscreve no que é apreensível pelo olhar, a idéia mesma de terremoto passa a operar, num sentido metafórico, uma relação com a história de Portugal, recoberta de nevoeiros. A idéia tumultuosa do terremoto excede o fenômeno climático e contamina a dimensão histórica desse lugar que significou para o Modernismo brasileiro, como não poderia deixar de ser, nó de questões delicadas e inesgotáveis, especialmente quando se considera o empreendimento que se arroga o nosso Modernismo de refazer o trabalho de autoria portuguesa, o da descoberta da nação, autoria caríssima à cultura lusa, a qual possivelmente se pode considerar uma das mais cruciais.

Os versos seguintes serão justamente aqueles em que a perspectiva de que o eu lírico é um viajante aparece de maneira palpável. Ao qualificar como velho o verde português, referindo-se novamente à idéia de antigüidade do velho continente, e mais do que isso, de atraso e regressão que impregnavam a própria idéia de Portugal aos olhos de um Brasil que pretende redescobrir-se a si mesmo, apresenta-se uma imagem que crepita, tal como são as imagens que se têm do continente tomadas a partir de uma visada marítima. O eu lírico, agora, sugere estar percebendo a capital portuguesa a partir do mar, o que induz o leitor a considerar a possibilidade de saída para o mar pelo Tejo, encaminhando uma jornada feita já pelos portugueses havia 400 anos, e que era então refeita por um brasileiro.

Duas dimensões são igualmente relevantes quando se apresenta uma interpretação nessa direção. Primeiramente é possível tomar esse poema como o mais significativo de toda a obra *Pau Brasil* no que se refere a seu projeto anunciado no mote inicial – “por ocasião do descobrimento do Brasil”. Ao refazer a trajetória do descobridor, partindo de Lisboa e cruzando o Atlântico na direção da América,

passando por Fernando de Noronha, Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, chegando a São Paulo, o eu lírico remonta o ato da descoberta, fazendo-o sob novos parâmetros. Está submersa a essa construção a perspectiva de uma nação que não está pronta, que não está dada, mas, uma vez em gestação, pode servir de terreno a ser explorado por um eu lírico viajante, que explora as Minas Gerais, o Rio Grande do Sul e outras partes de seu interior, no mesmo passo em que é dimensão visada pelo eu lírico como projeto. Dito de outra maneira, a viagem que percorre toda essa coletânea de poemas, ao ser representada em sua última sessão pela retomada da trajetória do descobridor, é uma viagem não só pelo interior da nação, mas, sobretudo, *em direção à* nação. A nação brasileira é aqui *visada* pela obra.

Clara referência ao projeto modernista de construção nacional, esse conjunto de poemas deixa claro que a nação é algo cujo processo de reconstrução implica necessariamente refazer, apreender e dominar o caminho anteriormente trilhado pelo colonizador, e com isso colocar na superfície visível da cultura toda uma história de heteronomia e restrição cultural, processo que remete ao segundo ponto relevante a se considerar aqui: a mudança de autoria da jornada do descobrimento é subtraída às mãos portuguesas e reclamada pelo projeto construtor da nação, e, portanto, terá se ser retrilhada por um homem *da nação*, por um eu lírico brasileiro. O recado é claríssimo: construir o Brasil é trabalho de brasileiros, ainda que para isso ele tenha de refazer o que anteriormente já se fizera por mãos portuguesas, sem o que não é possível apagar efetivamente as pegadas daquele que primeiro trilhou o caminho.

Inescapável é, contudo, considerar que esse acontecimento cultural brasileiro que foi o Modernismo, designado por Oswald de Andrade como "descoberta do Brasil", uma vez que implique retraçar um trajeto já anteriormente percorrido, se apresenta subrepticiamente como um projeto de re-descoberta. A distinção entre descoberta e re-descoberta não tem aqui nada de preciosismo vocabular. De forma muito diversa, é possivelmente uma das chaves de leitura pela qual se pode adentrar a questão do estrangeirismo que marca a cultura brasileira, e que é também lastro de cultura lusitana. Considere-se novamente a necessidade de se construir o caminho de descoberta do Brasil seguindo-se os percalços das aventuras marítimas do século XV. Não apenas se põe de maneira clara a necessidade de acertar contas com o colonizador, refazendo o seu trabalho, mas, numa dimensão distante dessa, vê-se necessário deixar o país para que possa caminhar em direção a ele. Descobrir a nação é trabalho que, apesar de necessariamente ter de ser empreendido por brasileiros, é tarefa que se tem

de fazer de fora, a partir do exterior. É preciso, portanto, criar com esse objeto que se descobre, a nação brasileira, uma relação necessária de distanciamento, de afastamento, finalmente, de estranhamento. Como efeito perverso, o que se dá, na tentativa mesma de romper os grilhões da cultura portuguesa, é a manutenção de uma de suas características culturais mais marcantes e típicas, a do estrangeirado.

Constrói-se, assim, um mecanismo muito complexo de afastamento e recaída sintomática no mesmo universo cultural entre a cultura modernista brasileira e Portugal que permite diversas leituras, mas nenhuma delas é a da ruptura tão definitiva que autorizasse a crítica a asseverar que o Brasil, com o Modernismo, diversamente do período romântico, ignora Portugal.

A CONCOMITANTE CONSTRUÇÃO DA LÍNGUA E DA NAÇÃO BRASILEIRAS

Questão central do Modernismo brasileiro, sobretudo no recinto paulista, o projeto de construção de nação brasileira foi capaz de amalgamar esforços de diferentes autores envolvidos[452] e esteve fortemente enraizado na problemática da emancipação da dicção brasileira da língua portuguesa, a qual, no limite, dispensaria mesmo a referência à sua origem ao ser designada simplesmente por "língua brasileira". Em *Pau Brasil* a tentativa de inseminar a língua escrita dos coloquialismos que tanto particularizam o Brasil no manuseio do português é tão presente quanto em outras obras de Oswald de Andrade do mesmo período. Mas cada uma delas ganha andamento particular e merece ênfase diferenciada se se busca apreender as nuanças que uma tal questão enseja.

Num poema como "o capoeira", o uso coloquial da língua é arrematado numa formalização extremamente dinâmica do poema:

"**o capoeira**

– Qué apanhá sordado?
– O quê?

[452] Sobre essa aspecto Mário de Andrade e os artistas envolvidos com a Semana de Arte Moderna merecem atenção especial.

– Qué apanhá?

Pernas e cabeças na calçada”[453]

O mote do poema é o confronto entre um lutador de capoeira, o que remete o leitor a cogitar que se trata de alguém de ascendência africana, e um soldado, provavelmente de origem portuguesa, se se cogita a composição étnica predominante das milícias da época. O confronto entre etnias será formalizado no poema através do confronto entre empregos diferenciados da língua portuguesa: o lutador de capoeira que manifesta um uso extremamente coloquial do português, e o soldado que, mesmo pronunciando um simples “o quê?”, o faz corretamente. O diferencial entre as apropriações da mesma língua será apresentado não apenas como diferença mas como confronto quando se consideram o diálogo estabelecido entre ambos, que é uma provocação ao confronto, e, evidentemente, a cena final, que descreve já o confronto físico em andamento.

O alcance do poema é, todavia, mais fundo. O emprego do uso coloquial do português é apresentado no momento inicial do poema, em que o confronto é introduzido, momento que se espalha por três dos quatro versos do poema. A velocidade com que o poema sofre a inflexão do movimento é espantosa. Durante três versos se arrasta a provocação que o lutador de capoeira faz a um soldado. Num trecho silencioso e lacunar entre o terceiro e o quarto verso o confronto físico já se deu, de maneira que o último verso é mera constatação de corpos já se debatendo pelo chão. O corte de cena é abrupto e inesperado, criando no leitor a inevitável associação entre a incorporação na língua escrita do movimento próprio da oralidade com a composição em veloz movimento, abrupta e fragmentada, da cena descrita no poema. A perspectiva de movimento aparece aqui em dois níveis formais diversos: o do emprego da forma coloquial e o do corte abrupto com que se compõe a cena. Assim, a idéia de língua em movimento, embora não seja o tema mais evidente do poema, que encontra numa briga corporal o pretexto para se desenvolver, é certamente o que insemina sua composição e justifica sua presença na economia geral da obra.

Num trecho anterior do livro, ainda na primeira seção intitulada “História do Brasil”, o poema “J.P.M.S.” apresenta nuanças em relação à incorporação

[453]Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p.125

de coloquialismos na língua, dando tratamento metalingüístico ao apresentar como temática justamente uma espécie de ajustamento oral da língua:

> "**J.M.P.S.**
> (da cidade do Porto)
>
> Para dizerem milho dizem mio
> Para melhor dizem mió
> Para peor pió
> Para telha dizem têia
> Para telhado dizem teado
> E vão fazendo telhados"[454]

A primeira seção do livro, intitulada "História do Brasil", é construída a partir do olhar do português colonizador, o que, nesse poema específico, se dá de duas maneiras diversas: uma delas, a mais direta, manifesta-se através do aposto introduzido entre parênteses no título, que remete a autoria da observação do poema a alguém da cidade do Porto. A segunda, menos evidente, é sugerida pelo contraponto que se estabelece entre aquele que observa um uso diverso da língua e que escreve o poema e a língua diversa por ele observada. Note-se que o português daquele que narra a cena não é, ele mesmo, incompatível com a língua normativa. Ou seja, aquele que escreve obedece as regras da língua escrita, embora o faça para tematizar o uso alterado na língua falada localmente. É alguém que domina o português correto e está em relação de estranhamento com a língua falada de maneira diversa. Esse contraponto sugere assim a presença portuguesa diante do emprego "abrasileirado" da língua. Há que se observar, contudo, que esse estranhamento que dá movimento ao poema, ao final, é de alguma forma valorado de maneira positiva, o que se dá na articulação dos últimos dois versos. O poema é constituído numa dinâmica de contraposição entre o normativo e o uso coloquial de algumas palavras da língua portuguesa (milho/mio, melhor/mió, peor/pió, telha/têia, telhado/teado), o que por isso mesmo permite um entendimento da língua em movimento, ou seja, da língua que não se enrijece definitivamente ao ser normatizada, mas que se modifica sistematicamente através do uso e das

[454] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p.119.

particularidades dos diferentes contextos, de maneira que seria possível inferir que o tema desse poema é precisamente o do uso dinâmico da língua, que portanto não se entende como dado fossilizado pela norma, mas como matéria de constante construção submetida ao manuseio cotidiano. O corolário dessa visada construtiva da língua é formulado, mesmo que de maneira alusiva, quando se combina o emprego da palavra "teado" com a construção concreta de telhados, mesmo aos olhos do português que parece ser colocado como narrador do poema. Com isso estão sendo atreladas duas dimensões: a da alteração constante da língua pelo uso e a do concomitante trabalho de construção envolvido no "irem fazendo telhados". Língua e construção são, nesse poema, mutuamente imbricados, de maneira a dar relevo justamente ao dinamismo do emprego da língua portuguesa em terreno brasileiro.

Ainda nessa primeira seção intitulada "História do Brasil" cabe ressaltar a grafia num português arcaico apresentada nos primeiros poemas, grafia de datação possivelmente coetânea do período dos acontecimentos tematizados no início do livro, centrados justamente na chegada dos portugueses ao continente americano:

"**salubridade**

O ser ella tam salutífera e livre de enfermidades
Procede dos ventos que cruzam nella
E como todos procedem da parte do mar
Vem tam puros e coados
Que nam somente nam danam
Mas recream e accrescentam a vida do homem"[455]

O olhar estrangeiro tem aqui datação definida pela ortografia com que sua observação das novas terras é descrita. A construção de um imaginário paradisíaco, na poética de Oswald de Andrade, tem início já nos primeiros contatos do português com terras americanas. Contudo importa ressaltar que é no reconhecimento do lugar estranho, na descoberta de um novo cenário de natureza exuberante, que se cria um recurso literário de grande interesse: a despeito da possibilidade de leitura conjunta dos poemas que compõem *Pau Brasil*, o eu lírico desses poemas é mutável. No início do

[455] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p.110.

livro ele assume o olhar do português que aterra em solo brasileiro, que se impressiona com a vitalidade de sua dimensão natural e que se expressa num português de datação muito precisa. Ao longo do desenvolvimento da obra, o eu lírico assume posições diferenciadas, chegando ao momento derradeiro da obra, tal como já mencionado, como o brasileiro que substitui o português na autoria dos Descobrimentos de sua terra natal, refazendo passo a passo a trajetória que se fizera havia pouco mais de 400 anos.

Através de tal recurso literário Oswald proporciona duas tomadas diferenciadas, mas complementares, de seu texto: de início é importante ressaltar a abertura que tal recurso literário oferece ao entendimento dessa característica brasileira, herança lusitana, aliás, que nos anos 30 foi designada tanto por Gilberto Freyre quanto por Sérgio Buarque de Holanda como plasticidade social. A versatilidade das posições assumidas pelo eu lírico construído por Oswald parece ser já depuração de um dado de cultura que permite aos seus membros uma grande mobilidade social no que se refere à suas possibilidades de adaptação. Para usar os termos de Sérgio Buarque de Holanda, a grande capacidade adaptativa do português às novas terras, em parte possível pelo fato de serem os portugueses já um povo miscigenado, deu singularidade à ocupação lusitana na América. A facilidade com que assumiam hábitos dos povos locais, nomes que lhe eram atribuídos, ritos religiosos, etc., são aspectos que parecem não terem se dado em nenhuma outra colonização na América. Essa capacidade adaptativa, designada por plasticidade social, seria um dado de cultura que continuaria a marcar a cultura brasileira ao longo dos séculos, permitindo, por exemplo, que as mesmas pessoas que faziam parte da elite cafeeira na passagem do século XIX para o XX viessem a compor a nova elite urbana que se configurava com o início da industrialização.

A plasticidade social que os brasileiros herdaram da cultura portuguesa, assim, permite uma menos traumática mudança de papéis sociais na alteração das conjunturas mais gerais, e parece ter sido já esboçada nos anos 20 por esse recurso literário desenvolvido por Oswald de Andrade que permite que um eu lírico mais ou menos constante ao longo de uma mesma obra opere mudanças de posições tão significativas quanto essas de colonizador-descobridor pelas novas que literariamente se produzia, de ex-colonizados-redescobridores.

Ao mesmo tempo, o recurso de permutabilidade do eu lírico oswaldiano introduz uma outra dimensão ao problema teórico envolvido no Modernismo nacional: uma nação que não se descobre num único ato, mas que se vai construindo ao longo da

história, é parte de um processo concomitante de construção da língua nacional. Em *Pau Brasil* essa questão está imiscuída na forma geral do livro, que tem início com o arcaico português dos séculos XV e XVI e será incrementado ao longo da obra na incorporação da "contribuição milionária de todos os erros"[456], transformando-se na língua cheia de vitalidade sobre a qual incidem impiedosamente tanto o uso coloquial da língua falada como as influências das diversas outras línguas com as quais o português está em contato no cenário nacional.

A envergadura do projeto destinado à cultura nacional, assim, é bastante pretensiosa: construir a nação é um projeto que se encontra na dependência da decantação dos elementos nacionais de que foi crivada a língua portuguesa, a partir dos quais ela pode ser inteiramente redimensionada, a ponto de se ver em condições de receber o nome de língua brasileira. A este projeto mais geral do Modernismo brasileiro, especialmente em sua versão paulista, a contribuição de Oswald de Andrade é das mais efetivas.

[456] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p.101-102.

"**ideal bandeirante**

Tome este automóvel
E vá ver o Jardim New-Garden
Depois volte à Rua da Boa Vista
Compre o seu lote
Registre a escritura
Boa firme e valiosa
E more nesse bairro romântico
Equivalente ao célebre
Bois de Bologne
Prestações mensais
Sem juros"[457]

Esse poema que compõe a parte "Postes da Light" de *Pau Brasil* é sintetizador da maneira complexa com que Oswald dialoga com o movimento de urbanização e desenvolvimento econômico que presencia. Carregado de ironia, o poeta faz contrastar a emergência de uma vida burguesa, condizente com os empreendimentos da elite paulistana, com a figura ancestral mitologizada por ela escolhida para definir-se e fundamentar seu direito à propriedade da terra. O conflito entre os dois universos é flagrante. A conquista das expedições bandeirantes que se deu pela incursão em mata virgem e pela tomada violenta da terra, então circunscrita na forma da propriedade privada, dada frequentemente às custas de massacres dos povos nativos é contraposta a uma incursão de automóvel, que pressupõe solo pavimentado, por um terreno feito à semelhança do ideal europeu, aliás francês, seguido da aquisição da terra pela atividade de compra e venda, feita num acordo de pagamento parcelado e assegurada por um documento oficial.

Com esse pequeno confronto é possível apreender um movimento mais geral de formulação de sua obra nesse período que, a um só tempo, adere a esse

[457] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p.169.

vigoroso fluxo de transformação vivenciado na cidade e propõe a crítica aos fundamentos simbólicos nos quais se sustentam.

De uma maneira geral, parte substantiva do movimento que vai conferindo matizes cosmopolitas à cidade são flagrados das mais diversas formas em sua composição, que nesse sentido pode ser lido, verdade que de maneira mais pobre, como um retrato de época. O poema acima é, em parte, evidência disso. Nele se permite perceber um processo de instauração de uma economia liberal que financia a transformação da cidade, loteando-a e disponibilizando-a a uma elite de origem agrária que se muda para a cidade e nela busca estabelecer um novo estilo de vida, inspirado numa estética de importação expressa no poema pelo recurso à imagem do Bois de Bologne.

Simultaneamente, o poema se constitui como uma proposição: temos um eu-lírico a dar recomendações a respeito de como adquirir parte do solo paulistano. Nesse sentido, o que está posto no momento presente do eu-lírico é um projeto, não uma realização já inteiramente concebida, isso porque ele recomenda um empreendimento que ainda está na fase do loteamento. Esta nova cidade que é emblema de urbanização, industrialização e cosmopolitismo, no poema de Oswald, apresenta-se em fase preliminar, em fase de construção, e, em verdade, de transformação.

Posta como projeto, a ascensão de um novo estilo de vida *à la française* é desejo cuja realização se põe num momento futuro e está na dependência do elevado poder de compra que somente parte da sociedade que vive e que se muda para essa cidade pode exercitar. Pondo ênfase num tempo futuro e iluminando o fato de que emergência da metrópole é processo em construção por uma elite, o poema de Oswald está em plena consonância com o contexto em que foi escrito. Mesmo conciso, o poema permite ao leitor flagrar relações de mercantilização, mudanças no perfil urbanístico da cidade, acesso a instrumentos de alto custo como automóveis, a internacionalização da estética da cidade que envolve nominações em língua estrangeira, a burocratização da máquina do Estado que garante o direito à propriedade, etc. Nessa chave de leitura, o poema nos remete à primeira parte desse capítulo em que o poder econômico do cultivo do café financia o sonho de modernização, por certo desigualmente vivenciado pela sociedade paulista.

E no entanto, finalizar a leitura do poema, como é próprio da leitura da poesia de Oswald de Andrade, impõe retornar ao seu título. A sua força de nomeação

recalibra toda a leitura feita até então no choque causado pelo encontro entre universos tão distintos, o dessa vida que se vai aburguesando e o do ideal bandeirante. É nesse desencaixe que sobrevive o espaço em que reside a crítica, sempre irônica, do poeta. Se o Paulo Prado de *Paulística* ressaltava os méritos da expansão bandeirante, corajosa, aventureira, altiva, elevando-a na contrapartida da conquista espanhola que se fez com um aparato técnico mais avançado e que, portanto, o punha em desmedida desvantagem sobre aqueles que cabia abater para solidificar o processo da conquista, a Oswald de Andrade não escapa o completo desaparecimento dos qualificativos ressaltados pelo amigo na elite paulista que na verdade compunham.

Se, como afirma Maria Isaura Pereira de Queiroz, o mito bandeirante é elemento simbólico indispensável para a construção da coesão social interna dessa nova elite que se vem arrogar o direito à liderança da cidade, do Estado, e da Federação, na narrativa oswaldiana esse mito é desvelado pelo gesto de confrontação com o estilo de vida dessa elite que se vê herdeira da ancestral figura bandeirante. Note-se que não escapa ao olhar do poeta a perspectiva de que a sobrevida da figura bandeirante na sociedade paulista do início do XX não passa de uma dimensão ideal. Assim, seu título não é qualquer coisa que se pareça com "vida bandeirante", "herança bandeirante", "presença bandeirante", o que faria o leitor entender que para o eu-lírico há relações de afirmação entre o universo bandeirante e a empreitada da elite paulista do início do XX. Da forma como está, "ideal bandeirante", o título atesta a inconcretude da sua presença nesse momento de reapropriação de uma figura que se torna mítica nesse processo.

Com isso o poeta desmonta o mecanismo que tornou possível naturalizar a reinvenção da história, bem apontada por Elias Thomé Saliba. Dito de outra maneira, se foi possível à elite paulista que transita do universo cafeeiro para um mundo que ela mesma urbaniza e com isso toma posse, construir retrospectivamente a história do país nela pinçando os elementos que lhe cabia ressaltar para legitimar e justificar simbolicamente a sua superioridade econômica, no poema de Oswald de Andrade a artificialidade desse gesto salta aos olhos do leitor. O que se pretendia uma relação histórica coerente – o bandeirante desbravador que deixa seu legado de vocação empreendedora a seus herdeiros, a elite cafeeira que vem se ajustando às vestimentas cosmopolitas da época –, e até de causalidade, configurando um movimento teleológico da história, aparece como uma fenda irreconciliável no poema de Oswald. O confronto entre o poema e seu título desarticula a engrenagem de

causalidade da narrativa mítica pela qual o paulista se vê como a continuidade moderna do seu ancestral bandeirante.

No poema de Oswald, o mito perde a eficácia. Nesse sentido, ele dialoga direta e abertamente com o contexto de voraz transformação de sua época, mas não é inteiramente conivente com os processos pelos quais essa transformação se legitima. Sua relação com o processo mais geral de modernização da cidade, e por meio dela, da nação, é mais complexa do que a de adesão ou de negação. Uma possível acepção de Modernidade a se desdobrar de sua obra, assim, cruza-se de maneira não coincidente com o processo mais geral de modernização do seu contexto.

A análise dos poemas selecionados permite aferir que a Modernidade literária plasmada na obra de Oswald de Andrade carrega consigo características ambigüidades envolvidas no confronto entre o projeto de acesso à Modernidade, ou de modernização do país, e a condição periférica da nação que pretende alcançá-la. Tal ambigüidade aparecerá nas duas obras analisadas de maneira diversa.

Nas *Memórias Sentimentais* era flagrante um certo desencontro entre a proposição de uma renovação da linguagem, que se faz pela exposição dos temas numa forma extremamente fragmentária, pela composição de muitas autorias, pela inserção do corte cinematográfico percebido por Antonio Candido, e por outros artifícios de composição, renovação que, evidentemente, implicam a valorização do novo em detrimento do antigo ou tradicional e a proposição de um livro de memórias, que é em si mesmo uma tentativa de organizar numa narrativa acontecimentos que se deram num tempo passado. Essas pequenas inserções de um passado recente embalam a narrativa como música de fundo para a efusiva orquestra que é a narrativa oswaldiana, são uma espécie de elegia melancólica, capturada apenas pelos ouvidos mais apurados, que exprimem na forma de composição das *Memórias* os desencontros de uma sociedade em transformação: *soirées* com bananinhas, viagens à Europa de uma família sem cultura; a sobrevivência de traços da família patriarcal, tais como os casamentos endógenos, o agasalhamento da viúva com seu filho por parte da irmã, a herança rural da família que se exprime pela manutenção da fazenda do interior mesmo com a mudança para a capital.

Todos esses elementos que compõem a narrativa dão notícia das relações sociais tradicionais no Brasil, crivando o texto de uma incontornável identificação com a nação, cuja modernização se faz pela suplantação um tanto forjada das relações existentes. Ao dar expressão formal a esse desencontro, e, portanto,

podendo ser qualificado, para usar os termos de Penumbra, "um quadro vivo de nossa máquina social", o poeta é bem sucedido no projeto de sintetizar literariamente, tanto do ponto de vista formal quanto do temático, a complexidade envolvida no processo de modernização de uma sociedade que necessita da importação de princípios, de capital, de estéticas e mesmo de pessoas, para desenvolvê-lo.

Isso não significa que Oswald de Andrade pense que a sobra residual dos parâmetros tradicionalistas da sociedade paulista, os quais ele toma sempre em perspectiva crítica, impossibilitem um projeto de modernização. Muito diversamente, desses desencontros brota a perspectiva de que uma Modernidade gestada em solo brasileiro será dotada, necessariamente, de particularismos incontornáveis, e são esses particularismos mesmos que lhe dão um teor de autenticidade. É do chão social brasileiro, assim, que essa Modernidade precisa emergir. Há, portanto, uma dupla perspectiva diante dos desencontros entre o tradicional e o moderno nessa obra de Oswald: ela é a um só tempo objeto de crítica e particularismo incontornável de uma Modernidade genuinamente nacional, visada pelo projeto modernista.

Tal projeto se põe claramente nas *Memórias* por meio do artifício de estiramento da linguagem tradicional, desarticula a separação entre o contexto social e obra produzida. O mútuo engendramento entre obra e contexto foi visto neste livro de Oswald precisamente em seu Prefácio – onde uma personagem interna à narrativa ganha dimensão exterior para prefaciar o livro – e em sua finalização – onde uma personagem externa, o jornalista que entrevista Miramar sobre seu livro – pode ser trazido para o interior da narrativa. Por meio desse artifício, Oswald apresenta uma perspectiva de reformulação das linguagens em que a nova produção artística não se pode desconectar de seu contexto. A valorização da nação se permite ler inclusive nesse registro. Não é possível empreender um processo de modernização do seu contexto sem que a arte produzida nessa direção esteja profundamente cravada no espírito da nação. Modernidade, para Oswald, é inconcebível sem a centralidade da idéia da nação. Assim, o que dará autenticidade à Modernidade por eles pretendida é a produção mesma de um espírito nacional, que pode ser chamado de *brasilidade*[458].

[458] Em fase posterior da obra de Oswald, onde se manifesta a idéia de Antropofagia, esse vezo nacionalista será em muito exacerbado, buscando suprimir a própria inserção da cultura brasileira na cultura ocidental, por meio da valorização do índio e da terra. Eduardo Jardim de Moraes, citando alguns trechos de Oswald que estão em *Brasil: 1ª. fase modernista*, ressalta o aspecto violento do nacionalismo antropofágico: "o caráter revanchista do movimento antropofágico: 'é a revolta da sinceridade recalcada

A perspectiva de que o contexto ao qual se amarra a linguagem reformulada pode ser entendida como a nação se permite apreender em *Pau Brasil*. Na proposição de uma descoberta/construção da nação, o olhar do poeta está atento à diversidade de elementos de que este lugar chamado nação é composto. Percorrendo o Roteiro de Minas e presenciando a instalação dos Postes da Light em São Paulo, dessa coletânea de poemas constam Recife, Fernando de Noronha, Bahia, Rio de Janeiro. Assim como as *Memórias* eram compostas de fragmentos temporais atribuídos, como se viu, a uma heterogeneidade de autorias, *Pau Brasil* se faz de fragmentos espaciais. Nele o poeta está de passagem. Não se fixando em ponto algum, seu olhar é por definição distanciado, não dispõe de tempo para fixar-se em ponto algum, tempo suficiente para fincar raízes. Observando com afastamento os fragmentos da nação ele a enaltece, mas não se envolve estreitamente nela, postura que se combina perfeitamente com a ironia como forma de crítica, que se apresenta sempre como uma crítica distanciada e é marca indelével de sua poética.

A relação do viajante é aparentada da relação do migrante com o território no qual aporta. Não é irrelevante, portanto, que seja paulista o ambiente em que o olhar do viajante se formou. Tal como mencionado, num ambiente social que se configura pelo encontro de elementos estrangeiros de toda ordem, e que necessita, para o enraizamento ainda que de apenas parte de sua sociedade, de uma reinvenção mítica da sua história que forje um símbolo de pertencimento que é o bandeirante, o vínculo com o território é sentido sempre de forma passageira, de maneira que o agente social não pertence ao território. Como contrapartida, na linha oswaldiana, em que a referência ao colonizador é tão presente, e o é sempre de maneira depreciativa, a história da colonização é contributo fundamental para uma forma invertida de não

---

durante quatrocentos anos. (...) Somos o fruto de uma deformação inquisitorial traduzida em português quinhentista pela violenta mediocridade do Padre Vieira' afirma Oswald de Andrade, 'mas a falsificação do nosso tipo nativo havia de acabar – como acabou – pela revanche da sua integral antropofagia. (...) A Antropofagia se propõe eliminar o recalcamento disciplinador da colonização fazendo voltar à tona o instinto bárbaro do selvagem. Pela figura do índio, despojado dos adornos da catequese, ela quer exprimir seu desejo sincero de voltar ao contato com a terra. (...) Afirma Oswaldo Costa que nossa história tem sido contada a partir da ótica da falsa cultura e da falsa moral do Ocidente. Nesse sentido ela é uma história preconceituosa. O preconceito é mais visível quando se trata de retratar a imagem do índio que aqui vivia antes da descoberta. (...) O esforço da Antropofagia deve ser então o de fazer ver a verdadeira natureza do índio para valorizá-lo como modelo para o homem brasileiro." (Eduardo Jardim de Moraes. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*, op. cit., p.157).

pertencimento. Tendo este território a marca de um descobridor anterior, é ele quem não pode pertencer inteiramente àquele que vive aqui. Daí a necessidade do poeta de, no projeto de construir a nação, repalmilhar o trajeto inicial do colonizador, partir de sua incursão interna pela nação, que se deu no sentido de capturar a sua heterogeneidade, para reiniciar o trajeto a partir de Lisboa. Vale repetir: é somente ao pisar o mesmo solo do colonizador que suas pegadas anteriores podem ser apagadas. Ao fazê-lo, o poeta toma à autoria portuguesa o ato da descoberta, e com isso se faz descobridor da própria nação.

Nisso São Paulo encabeça o projeto. Como motor da modernização da nação é nele que reside a força de refundação do país. Não por acaso é no mesmo poema que Oswald atesta a centralidade paulista da nação e satiriza os feitos portugueses mais recentes, mesmo sendo eles notáveis, como foi a travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, tão celebrada no poema de Almada:

"**rochedos de São Paulo**

Everest da Atlântica
Vanguarda calcinada do Brasil
Ponto geocêntrico eriçado
Contra as escarpas das ondas
Do Amazonas
Poleiro de Gago Coutinho"[459]

Para o leitor que tinha dúvidas a respeito do papel exercido por São Paulo para Oswald, tão cioso da heterogeneidade nacional, esse poema as dissipa em definitivo. Como ponto mais alto – "Everest" – e central – "geocêntrico" – do território em que se encontra, símbolo masculino – "eriçado" – da pujança econômica, São Paulo aparece no poema como a locomotiva – "vanguarda calcinada" – capaz de trazer consigo toda a nação no rumo da modernização. Para o aviador português, inescapavelmente reduzido à cômica imagem de uma galinha, o rochedo que é São Paulo serve de poleiro.

[459] Oswald de Andrade. *Pau Brasil*, op. cit., p.195.

Combinando a sátira em torno da figura do português com o seu apagamento na autoria da colonização brasileira, o poeta empreende uma particular reescrita da história. Nesse passo, toda a incongruência da cultura brasileira fundada entre ser uma cultura colonizada e buscar fundamentar a partir de si mesmo a sua cultura se dissipa. Apagada a trajetória do colonizador, desfaz-se a dimensão de heteronomia envolvida na colonização, e a origem portuguesa até da figura do bandeirante pode ser desconsiderada. Isso porque, como mencionado, a figura do bandeirante, tal como tratada no período, é uma figura mítica da qual a dimensão histórica foi suprimida. Ao se buscar no passado essa imagem do desbravador não se está valorizando o passado como fundamento da Modernidade brasileira, mas fixando um símbolo que possa mover São Paulo na sua transformação, a qual tem impacto nacional, destituí-lo de sua dimensão temporal. Para lançar mão dessa imagem, não é necessário dialogar com a historiografia que buscou dar conta do fenômeno das bandeiras. O bandeirante, nesse acepção, é puro símbolo a-histórico. Portanto toda e qualquer dimensão a seu respeito que não convenha ao movimento que usa do símbolo pode ser rasurada, como o é a ascendência portuguesa da maior parte deles. A dimensão colonizadora da atividade bandeirante, nesse movimento, é inteiramente desconsiderada.

Mesmo que Oswald seja crítico da correlação imediata entre o desenvolvimento paulista do século XX e a herança bandeirante, como se viu no poema "ideal bandeirante", o processo de apagamento da história da dimensão colonizadora é flagrante em todas as fases de sua produção, e em *Pau Brasil* não poderia ser diferente. Mas, nesse projeto de esquecimento, ou de apagamento da memória, é necessário que a trilha do colonizador seja apagada, e com ela o passado recente da nação.

Com essa parte do passado apagado, o que se esquadrinha é um projeto de Modernidade fortemente nacionalista, porque está centrado na idéia de valorização da nação, com uma dupla característica: a de uma auto-fundamentação e a de um vetor temporal que visa o futuro. Com o apagamento da figura do colonizador, que, de qualquer maneira, como apontou Antonio Candido, é o acontecimento que insere o país no universo da cultura ocidental, a cultura brasileira não tem onde localizar a sua origem a não ser em si mesma e no terreno de onde brotou, como aponta Abel Barros Baptista. Ela não está fundada em ponto nenhum de sua história passada, mas numa mitologia da auto-criação. Daí o recurso à figura do bandeirante para a preencher o

vazio da origem deixado pelo apagamento da figura do colonizador, desconsiderando que a atividade bandeirante foi parte do empreendimento colonizador. De qualquer maneira, a forma mítica como ele é recuperado, o toma também como fruto da própria terra.

Assim, uma Modernidade cultural brasileira pressupõe uma cultura autofundamentada, o que expressaria seu caráter de autonomia, e que está, portanto, na dependência do apagamento da figura do colonizador, memória da heteronomia. Tal cultura, enfim enformada nos moldes da Modernidade, brota de si mesma e ignora solenemente o seu passado colonizado. Daí que no projeto modernista oswaldiano o ponto no tempo a ser enfatizado como momento onde se cumpre uma nação moderna e autônoma só pode se localizar no futuro. Nesse aspecto o poeta se encontra em perfeita consonância com a atmosfera da época, que, como se pôde ver na primeira parte desse capítulo, vira as costas ao seu passado na valorização exclusa de uma Modernidade posta no porvir, que está, contudo, já em andamento. Essa perspectiva de valorização do futuro como momento em que uma Modernidade nacional há de se cumprir autêntica e autonomamente é um ponto de engate muito sólido entre a ambientação social mais geral do momento de desenvolvimento paulista no início do século XX e a produção literária oswaldiana. Ou, mais do que isso, é sem dúvida fortemente inseminada por ela.

CAPÍTULO IV:

O PROBLEMA DO CONFRONTO

Certamente que todo trabalho aproximativo entre textos literários requer muito cuidado na definição do limiar que separa a comparação que faz adensarem os significados de cada um deles e a abordagem excessivamente aproximativa que tolhe ambos e os submete à arbitrariedade de uma interpretação que parece não tratar de nenhum deles.

De início cabe ressaltar que tal aproximação dos textos aqui trabalhados cumpriu o objetivo de propor perspectivas singulares da Modernidade tal como são concebidas por meio do texto literário em contextos diferentes, mas em certa medida interligados, que podem ser considerados periférico e semiperiférico.

O recorte da cultura como *locus* privilegiado para se entender a questão da Modernidade, contudo, não é especificidade das culturas periféricas, mas um atributo da noção de Modernidade tal como ela se desenvolveu em seu lugar de origem: a Europa dos tempos modernos, para usar os termos de Habermas[460]. O conceito de Modernidade, segundo o autor, foi pela primeira vez definido claramente como conceito por Hegel, filósofo que formula como especificidade da Modernidade sua necessidade de extrair de si mesma a sua normatividade, e, portanto, por seu atributo de autocertificação. Mas é o conceito de Modernidade definido por Weber que, segundo Habermas, se conecta necessariamente com a noção de racionalismo ocidental, consolidado na Europa ao longo do século XIX[461].

Ocorre, porém, que essa noção originária da Modernidade, tal como explicita Habermas, sofre uma inflexão substantiva a partir das teorias da modernização desenvolvidas nos anos 50 do século XX. O conceito de Modernidade sofre um processo de estilização, transformando-se num padrão neutralizado no tempo e no espaço. Com isso, a conexão necessária entre o conceito de Modernidade e o racionalismo ocidental que lhe dava sustentação estava dissolvida, de maneira que o

---

[460] Jürgen Habermas. *O Discurso Filosófico da Modernidade.* São Paulo, Martins Fontes, 2000.

[461] "[Weber] descreveu como racional aquele processo de desencantamento ocorrido na Europa que, ao destruir as imagens religiosas do mundo, criou uma cultura profana. As ciências empíricas modernas autônomas e as teorias morais e jurídicas fundamentadas em princípios formaram esferas culturais de valor que possibilitaram processos de aprendizado de problemas teóricos, estéticos ou prático-morais, segundo suas respectivas legalidades internas." (Jürgen Habermas. *O Discurso Filosófico da Modernidade*, op. cit., p.3-4).

racionalismo ocidental cedera lugar a processos cumulativos de reforço mútuo, tais como a formação do capital, a combinação entre o desenvolvimento das forças produtivas e o aumento da produtividade do trabalho, o estabelecimento do poder político centralizado, entre outros. Como resultado da desconexão histórica entre o conceito de Modernidade e o de racionalidade, a própria Modernidade perde a exclusividade de sua relação com seu contexto de origem, a Europa central, podendo assim, em certa medida descaracterizada, exceder as suas fronteiras originais. Nesse sentido, se supomos que a Modernidade alcança a periferia da cena moderna, com as transformações necessárias que lhe foram impressas localmente pelo convívio com formações sociais pré-modernas, é possível assumir que se trate de uma Modernidade por assim dizer desterrada, que perdera os vínculos necessários com seu contexto de emergência, e com ele da noção de racionalismo que a caracterizara na origem.

Uma tal Modernidade desterrada será, portanto, caracterizada pela objetivação histórica de estruturas racionais nas mais diversas esferas da vida social, quer se trate de um aparelho estatal burocratizado, quer se trate da cristalização dos núcleos organizadores da empresa capitalista. Contudo, a despeito dos princípios racionais que orientam o funcionamento dessas estruturas objetivadas, por exemplo, no Brasil, as formas sociais desdobradas da economia colonial, que se formou numa combinação entre o modo de produção escravocrata e o modo de circulação capitalista[462] que movimentaram por longo tempo a economia brasileira, sobreviveram no processo complexo de modernização brasileira trazendo precisamente as marcas da contradição sobrevivente entre formas econômicas mutuamente excludentes[463]. Isso proporcionou um mútuo engendramento entre o desenvolvimento de uma economia de mercado no Brasil e um lastro social em larga medida irracional se pensado à luz do racionalismo ocidental traçado por Weber, de datação anterior a esse mesmo processo de racionalização. O mesmo vale para a institucionalização do Estado no Brasil, onde se pode fazer convergir uma legalização inspirada num Estado racional e uma extrema fragilidade no que concerne ao ideário democrático que pareceria inerente a essa mesma institucionalização, tal como explicita Sérgio Buarque de Holanda[464], o que o

---

[462] Cf. Roberto Schwarz. "As idéias fora do lugar". In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

[463] Caio Prado Jr. *Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia.* São Paulo, Brasiliense/Publifolha, 2000.

[464] Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil.* São Paulo, Companhia das Letras, 26ª. Edição, 1997.

leva a entender a democracia no país como um grande mal entendido, posto que "em terra onde todos são barões não é possível acordo coletivo durável, a não ser por uma força exterior respeitável e temida."[465]

Com esse panorama no horizonte talvez fosse possível considerar que a desconexão apontada por Habermas entre a Modernidade e o racionalismo ocidental em que esta se sustentava se dê a ver mais claramente na periferia do mundo onde essa mesma Modernidade chega com algum grau de artificialidade, posto que não brota das relações sociais aqui desenvolvidas, mas terá de se combinar com elas, configurando Modernidades de perfis diferenciados, o que ofereceu como contrapartida um questionamento da grande teoria racional, produzida na Europa, imbuída de pretensões universalistas, uma vez que é na periferia do mundo que ela receberá limites e será relativizada, como bem apontara Roberto Schwarz: "Largamente sentido como defeito, bem conhecido mas pouco pensado, esse sistema de impropriedades decerto rebaixava o cotidiano da vida ideológica e diminuía as chances da reflexão. Contudo facilitava o ceticismo em face das ideologias, por vezes bem completo e descansado, e compatível aliás com muito verbalismo. Exacerbado um nadinha, dará na força espantosa da visão de Machado de Assis. Ora, o fundamento deste ceticismo não está seguramente na exploração refletida dos limites do pensamento liberal. Está, se podemos dizer assim, no ponto de partida intuitivo, que nos dispensava do esforço. Inscritas num sistema que não descrevem nem mesmo em aparência, as idéias da burguesia viam infirmada já de início, pela evidência diária, a sua pretensão de abarcar a natureza humana. Se eram aceitas, eram por razões que elas próprias não podiam aceitar. Em lugar de horizonte, apareciam sobre um fundo mais vasto, que as relativiza: as idas e vindas de arbítrio e favor. Abalava-se na base a sua intenção universal. Assim, o que na Europa seria verdadeiramente façanha da crítica, entre nós podia ser a singela descrença de qualquer pachola, para quem utilitarismo, egoísmo, formalismo e o que for, são uma roupa entre outras, muito da época mas desnecessariamente apertada."[466]

Em contextos periféricos ou semiperiféricos, muito mais do que na Europa central, as contradições entre estruturas racionais historicamente objetivadas e padrões tradicionais de sociabilidade aparecem escancaradas aos olhos do investigador, deixando claras mudanças profundas não apenas no contexto local que recebe padrões

---

[465] Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*, op.cit., p.32.

[466] Roberto Schwarz. "As idéias fora do lugar", op.cit., p.22-23.

exteriores a serem implementados, mas também na própria noção de Modernidade que se encontra no centro do mundo, já que é sobre esse contexto que Habermas se debruça, mostrando como "a teoria da Modernização efetua sobre o conceito weberiano de 'Modernidade' uma abstração plena de conseqüências. Ela separa a Modernidade de suas origens – Europa dos tempos modernos – para estilizá-la em um padrão, neutralizado no tempo e no espaço, de processos de desenvolvimento social em geral."[467] Nesse sentido, parece haver uma possibilidade de encontro entre os dois textos, de Habermas e Schwarz, na medida em que o primeiro aponta o processo de transformação por que passou uma certa noção de Modernidade que a permitiu descolar-se de seu contexto de origem, e o segundo apresenta as formas e implicações com que essa Modernidade desterrada aporta em território nacional, no caso, o brasileiro, implicações dentre as quais não se exclui os desdobramentos desse acontecimento para a própria teoria no que se refere ao seu lugar de nascimento, a Europa central, ao comprometer drasticamente suas pretensões universalistas, e com isso encontrar na periferia do mundo um lugar de visada privilegiada para se pensar os limites da teoria.

Uma problemática como essa, ainda como afirma Habermas, encontrará na análise da cultura o lugar privilegiado para se desdobrar. Isso porque Hegel, ao formular a noção de Modernidade, propondo-a como conceito, conecta essa noção inicialmente à análise estética. A necessidade que esse momento da história construiu de não extrair de nenhum momento do passado a sua normatividade, mas de si mesma, encontra na crítica estética o primeiro lugar em que se manifesta a "consciência do problema de uma fundamentação da Modernidade a partir de si mesma."[468]

Se é no plano da análise estética, e portanto da obra de arte, que a Modernidade passa a ser remetida à história, então é possível entender que o Modernismo, ou seja, a cultura que emerge no momento em que a Modernidade se põe como questão nos contextos aqui considerados, funda-se com a própria experiência histórica da Modernidade, de tal forma que uma Modernidade desterrada como é essa que emerge na periferia do mundo ocidental exprimirá, como experiência histórica, uma correlação profunda entre processos de modernização extremamente problemáticos e particulares, ainda que modernizantes, e uma cultura que da mesma

[467] Jürgen Habermas. *O Discurso Filosófico da Modernidade,* op. cit., p.5.

[468] Jürgen Habermas. *O Discurso Filosófico da Modernidade,* op. cit., p.12.

forma caminha numa relação tensa entre exprimir o moderno, e mesmo produzi-lo, e não se desgarrar dos padrões nacionais, muitas vezes arcaicos se considerados à luz da concepção original da Modernidade, que lhe dão especificidade. Com isso, o que se quer sugerir é que apenas uma Modernidade que já não se explica pelo racionalismo ocidental em que se fundou na origem, e que, portanto, pode se desconectar de seu lugar de origem, a Europa, tal como afirma Habermas, transforma-se em produto de exportação, tal como chega ao Brasil e a Portugal, não sem profundas alterações envolvidas no processo de "tradução" de uma modernização que em cenário nacional se recomporá convivendo com inúmeros elementos que contradizem precisamente o racionalismo que a fundara em sua versão original, tal como propõe Schwarz. É ao prescindir de seus fundamentos originais que ela viaja até a periferia do mundo, transformando-se em algo que ela negaria inteiramente caso não houvesse deixado de implicar necessariamente os fundamentos desse racionalismo.

Para a equalização dessas questões, a cultura será o *locus* fundamental em que se poderá investigar tais processos de transformação da noção mesma de Modernidade e de sua correlata produção cultural. Modernidades periféricas produziram, assim, formas de expressão literária cuja fisionomia não deixará de se impregnar de uma combinação demasiado tensa ao mesmo tempo que tão fundamental, posto que está presente na própria espinha dorsal das culturas brasileira e portuguesa, e permanecerá contraditória até o fim, sendo mesmo o motor que a movimenta e que se põe com clareza nos textos aqui analisados. Esse problema foi formulado por Antonio Candido na célebre proposição da dialética entre o local e o universal, tratando naturalmente da literatura brasileira, mas produzindo interpretações com validade certamente assegurada para o entendimento da literatura portuguesa[469].

[469] No trecho citado acima, Roberto Schwarz constrói uma metáfora que menciona o inadequação da cultura brasileira em relação ao pensamento liberal por meio da roupa – "utilitarismo, egoísmo, formalismo e o que for, são uma roupa entre outras, muito da época mas desnecessariamente apertada." (Roberto Schwarz. "As idéias fora do lugar", op.cit., p.22-23). Curioso é notar que um século antes Eça de Queiroz formulava também por meio de uma metáfora referente a uma roupa que não foi feita para os portugueses, o problema de uma civilização com a qual se relacionavam de maneira periférica. Em sua obra *Os Maias*, é na voz da personagem João da Ega que a distância em relação ao desenvolvimento intelectual europeu aparece claramente apontada: "Enfim – exclamou o Ega – se não aparecem mulheres, importam-se, que é em Portugal para tudo o recurso natural. Aqui importa-se tudo. Leis, idéias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilos, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo paquete. A civilização custa-nos caríssima, com os

O andamento dado por Habermas à problemática da transformação do conceito original de Modernidade operado pelas teorias da modernização dos anos 50 enseja uma perspectiva de desatualização do conceito de Modernidade para se pensar uma heterogeneidade de combinações entre elementos que são próprios daquele conceito, fundados numa racionalização das diversas esferas da vida social, com especificidades locais que a contradizem, mas com ela se combinam, sobretudo em contextos periféricos, tal como se pôde ver, por exemplo, na perspectiva de Schwarz. Nesse sentido, parece que a perspectiva teórica que melhor ilumina a possibilidade de emergência da Modernidade, ou de Modernidades, em contextos periféricos é aquela desenvolvida por Shmuel Eisenstadt.

Num sentido diverso do trajeto percorrido por Habermas, que recupera o sentido originário do conceito de Modernidade, inicialmente referido por Hegel, e a partir dele, passando por Weber, e enfim chegando à crítica das teorias da modernização dos anos 50 e 60, que operam uma estilização sobre o conceito original, Eisenstadt propõe de início um conceito de Modernidade em desacordo não apenas com as teorias da modernização referidas por Habermas, mas inclusive em descompasso com a tradição sociológica clássica que, como bem demonstrara Habermas, está em estreita e necessária relação com o desenvolvimento do racionalismo ocidental e com a Europa onde aquele emergira. Trata-se da noção de múltiplas modernidades, que, para o entendimento dos casos português e brasileiro, muito colabora para o entendimento das modernidades possíveis em ambientes que recebem a influência daquela modernidade originária, mas que operam combinações singulares e diferenciadas com elementos locais na produção de modernidades variadas, ou, para usar os seus próprios termos, de uma grande diversidade de sociedades modernas, as quais, evidentemente, não se confundem umas com as outras, mesmo dentro do continente europeu e entre sociedades de desenvolvimento econômico assemelhado.

Para Eisenstadt, a abordagem clássica da modernidade pressupunha uma operação de homogeneização das parcelas do mundo onde os processos de modernização fossem se desenvolvendo, de maneira que este processo acabaria por

---

direitos da alfândega; e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas... Nós julgamo-nos civilizados como os negros de S. Tomé se supõem cavalheiros, se supõem mesmo *brancos*, por usarem com a tanga uma casaca velha do patrão... Isto é uma choldra torpe. Onde pus eu a charuteira?" (Eça de Queiroz, *Os Maias*, São Paulo, Landy, 2001, p. 89).

acarretar um jogo de semelhanças entre toda e qualquer civilização ou sociedade que se pudesse autodenominar moderna. Num diálogo com Karl Deutsch, Eisenstadt identifica na abordagem hegemônica dos anos 50 a perspectiva segundo a qual a expansão da modernidade acarretaria a desagregação dos modelos institucionais vigentes nos locais a que chegasse, introduzindo alterações de toda ordem e alimentando as formas de mobilização social: "Com efeito, a modernidade estendeu-se de fato à maior parte do mundo. No entanto, ao invés de produzir um padrão institucional único, uma única civilização moderna, deu lugar ao desenvolvimento de várias civilizações modernas ou padrões civilizacionais, em constante mutação. (...) ou seja, as sociedades ou civilizações que partilham algumas características essenciais tendem a desenvolver dinâmicas ideológicas e institucionais equivalentes mas diversas."[470]

O entendimento de uma variedade de padrões civilizacionais modernos pressupõe, por sua vez, uma noção de modernidade enquanto civilização específica, e, mais do que isso, portadora de um programa cultural próprio que se pudesse combinar com inúmeras novas formações institucionais. Ao se referir a um programa cultural próprio, Eisenstadt não está se limitando à esfera da cultura como âmbito circunscrito regido por valores e por uma normatividade própria da qual estariam excluídas todas as outras esferas da vida social – política, econômica, etc. Diversamente, a idéia de programa cultural possui no pensamento de Eisenstadt um espectro mais amplo. Embora esse aspecto não seja posto com todas as letras, a sua articulação no texto permite considerar que a idéia de um programa cultural da modernidade envolve as outras esferas, de maneira que se torna possível falar em cultura política e mesmo em cultura econômica, e é só por isso que, dispondo da mobilidade que lhe é própria, ela se pode fazer combinar com inúmeras formas institucionais, sejam elas políticas ou econômicas, nos mais diferentes cenários que se vão modernizando.

Contrapondo-se abertamente a teorias que emergiram nos fins do século XX e que propunham a supremacia definitiva de um padrão de modernidade sobre todos os outros, desenvolvido por Fukuyama, ou de um choque de civilizações, todas elas entendidas em bases consolidadas e em larga medida imutáveis, proposta por Huntington, Eisenstadt se inspira na idéia de Claude Lefort segundo o qual a modernidade se define pelo fim dos "marcadores de certeza" para propor uma

[470] Shmuel Eisenstadt. *Múltiplas Modernidades*. Lisboa, Livros Horizonte, 2007, p.9-10.

momento da história em que tudo está em mutação constante e muitas combinações são possíveis, permitindo uma constante "formação, reconstituição e desenvolvimento de modernidades múltiplas, fluidas e muitas vezes contestadas e conflituosas."[471] A prevista convergência das sociedades modernas de fato não se efetivou, embora a modernidade tenha alcançado, de maneiras incrivelmente variadas, sociedades africanas, latino-americanas, asiáticas, e mesmo periféricas dentro do continente europeu: "Em oposição às perspectivas que defendiam que o melhor modo de defender as dinâmicas das diferentes sociedades 'em modernização' seria vê-las como continuações, ainda que sob novas roupagens, das tradições, dinâmicas e padrões institucionais autóctones (...) as formações institucionais da maioria das sociedades modernas são distintas, mesmo nos casos em que as suas dinâmicas foram bastante influenciadas por premissas, tradições culturais e experiências históricas específicas. Neste contexto, é de notar que os movimentos sociais e políticos mais importantes que sobreviveram nestas sociedades, por exemplo os de cariz nacionalista, eram na sua essência movimentos notoriamente modernos, mesmo quando, como foi freqüente, se diziam antiocidentais ou mesmo antimodernos, propugnando interpretações particularistas da modernidade."[472]

A modernidade entendida como essa multiplicidade de racionalidades, incluindo a possibilidade da racionalidade em relação a valores, permitindo concepções particulares de modernidade, é um recurso conceitual fundamental para se pensar o problema da emergência da Modernidade portuguesa, complexa, conflituosa, marcada pelo mútuo engendramento entre as esferas da cultura e da política. Neste contexto, o programa cultural da modernidade, que tem suas raízes na Reforma, na Contra-Reforma, no Iluminismo e nas grandes revoluções, pode se ver inspirador de fundas alterações como são aquelas que estão em curso na cena política do Portugal vivenciado pelo seu modernismo literário – a instauração da República, seguida do seu recuo e de um longo período de repressão e ditadura, a alteração da ordem econômica, o incremento da urbanização, o aumento das taxas e dos níveis educacionais – são elementos que convivem com a proposição literária, da qual o poema de Almada talvez seja a versão mais acabada, da valoração necessária do passado, do mitológico, do

[471] Shmuel Eisenstadt. *Múltiplas Modernidades*, op. cit., p.14.

[472] Shmuel Eisenstadt. *Múltiplas Modernidades*, op. cit., p.16-17.

epopéico, mesmo que já dissolvido, na construção no novo, do moderno, e no incremento da mobilidade social e do desenvolvimento político do seu país.

Da mesma forma, a combinação entre elementos em princípio antagônicos encontra uma via de efetivação na São Paulo que, ainda assim, pode ser considerada como uma sociedade moderna, a despeito, por exemplo, da manutenção de traços tradicionais nas relações sociais de uma elite em transição da vida rural para a experiência da urbanização.

Uma formulação desse tipo não implica considerar que as modernidades portuguesa e brasileira sejam precárias, ou qualquer coisa semelhante a isso. Isso porque, no contexto analítico engendrado por Eisenstadt através na noção de múltiplas modernidades, é possível considerar que, se é elemento constitutivo da própria modernidade o desmantelamento dos marcadores de certeza, o que permite uma constante mobilidade nos elementos organizativos das diversas sociedades modernas, e com isso a possibilidade de diferentes respostas e diferentes soluções para o desenvolvimento de sua própria modernização, isso implica considerar que está no seio da modernidade originária, tal como ela emergiu nos países centrais na Europa, a possibilidade da constante mutabilidade que lhe permitiu diferentes arranjos em diferentes cenários, permitindo que cada contexto estabelecesse o que para ele significa ser moderno.

Noutras palavras, é a sua constante mutação que lhe permitiu sua universalização. De outra maneira, provavelmente teria se mantido restrita ao seu contexto originário e perdido em sua capacidade de universalização. E se a possibilidade de constante mutação é dada pela modernidade em sua própria origem, e isso lhe permite chegar, ainda que posteriormente, a países periféricos, o atributo de mutabilidade é constitutivo da própria modernidade na sua formulação original, e não apenas dos processos por que passam os países “em modernização”.

Assim, pelo critério da mutabilidade, não é possível fazer um escalonamento de modernidades, e considerar o que se passa em países periféricos como modernidades de segunda linha. Antes, parece mais produtivo pensar numa variedade de soluções que cada cenário periférico, na sua singularidade, pôde conceber no processo da sua modernização, sem escalonamentos de intensidade ou de avanço nos seus desenvolvimentos, mas enquanto modernidades qualitativamente variáveis.

Na linha dessa perspectiva conceitual de modernidade é possível também entender as especificidades das diferentes acepções do Modernismo em

diferentes culturas, deitando por terra a possibilidade de que os movimentos modernistas, sempre particulares em seus contextos, possam avaliar quão moderna é uma cultura diversa a partir dos seus próprios critérios de modernidade cultural, assim como não é mais possível às sociedades centro-européias avaliar o grau de modernidade de outras sociedades a partir do critério de emergência do racionalismo ocidental tal como definido por Weber. E por razões assemelhadas. Assim como a mutabilidade social estava já contida no conceito original de Modernidade, é próprio do Modernismo tal como produzido na Europa central o constante incremento da inovação e da criação, de maneira que nunca antes as idéias vanguardistas foram desatualizadas tão rapidamente.

Paulo Menezes salienta, em *A Trama das Imagens*, esse processo de rápida "academização" das vanguardas que se passa no início do século XX. É o que se dá, por exemplo, com a estética cubista, tomada por "acadêmica" pela futurista, a qual por sua vez, é considerada "acadêmica" pela estética dadaísta. A ruptura inicial da tradição, que se deu incluindo nela os impressionistas e pós-impressionistas, com o período dos manifestos passa a apontar nas estéticas cubista e futurista novas formas de re-academização e re-tradicionalização. O novo, ali, se desatualizava numa velocidade inédita. Paulo Menezes discute a relação entre essas diferentes correntes estéticas, do momento de sua emergência até o surgimento de Naum Gabo, mentor do construtivismo russo, que em 1920 desacreditara as possibilidades de cumprimento do projeto futurista tal como formulado em seu manifesto, passando por Tristan Tzara, autor do *Manifesto Dadá 1918*, que pensava tanto o cubismo quanto o futurismo como estéticas já demasiado formalistas. Por meio da discussão dos manifestos e da produção artística da passagem do século XIX para o XX, Paulo Menezes aponta justamente esse mecanismo de rápida desatualização das vanguardas que pôde fazer com que os futuristas da primeira década do século parecessem demasiado "tradicionais" aos olhos dos dadaístas e surrealistas da segunda década: "No início do século, [futuristas e cubistas posicionavam-se] contra a tradição e também contra o impressionismo e o cientificismo dos divisionistas e pontilhistas. Pouco depois, como os futuristas, incorporam-se ao diálogo os próprios cubistas. Daí para a frente, cubistas e futuristas encontram-se ao lado da tradição, do academicismo, do naturalismo, do

realismo objetivo, como tendência que se deve evitar."[473] No final da década de 20, Marinetti aceita o convite que a Academia lhe envia, conferindo definitivamente uma chancela canônica à arte futurista.

Nessa perspectiva, problematizar a relação entre os contextos de emergência dos movimentos modernistas brasileiro e português e deles com o modernismo centro-europeu não implica de forma alguma hierarquizar padrões de modernidade social ou de modernismo cultural. Antes, cabe entender o que em cada contexto pode ser formulado como Modernidade por um traçado modernista específico que apenas no confronto com esse contexto permite visualizar seu mais substantivo sentido moderno.

Coube, portanto, ao longo deste trabalho, buscar compreender os atributos que cada movimento modernista considerado plasmou na formulação de uma noção de Modernidade pertinente à sociedade em que emergiu. É claro que propor a singularidade de cada concepção do moderno articulando-o ao seu próprio contexto não implica desconsiderar que as suas respectivas produções modernistas não estejam correlacionadas, sobretudo com o centro irradiador das vanguardas daquele momento, a França. Tal correlação, no entanto, não homogeneíza os padrões de uma arte modernista em todos os contextos, e, mais do que isso, ao considerá-los na sua heterogeneidade, não os hierarquiza, posto que o passo na direção da Modernidade dado pela cultura francesa é muito diverso daquele requerido da cultura brasileira e da portuguesa. Essa diferença, na acepção proposta por Eisenstadt, é levada em conta quando se correlacionam as diferentes sociedades modernas.

Daí que uma estética como a futurista, por exemplo, ganhe feições particulares nos cenários português e brasileiro. De início, é preciso considerar que não será aleatório que o futurismo encontre reverberações nos escritores brasileiros e também nos portugueses. Tanto num contexto quanto em outro havia pertinência em negar o presente em face de um futuro que seria uma reconstrução desse presente balizado pelas linhas da história particular de cada um desses cenários. Expondo em termos mais detalhados, o que quero dizer é que, tomando-se o Modernismo brasileiro, por exemplo, a norma culta de importação européia digamos imediata, que desconsidera adaptações ao contexto nacional, é posta em xeque e preterida a um

[473] Paulo Menezes, *A Trama das Imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX*, São Paulo, EDUSP, 1997, p. 122.

projeto, portanto com vistas a um momento futuro, ainda que de ignição imediata, que pretendia literalmente construir a nação, o que não é uma questão para os movimentos modernistas centro-europeus. Tratava-se de uma postura profundamente crítica em relação ao padrão literário presente, de importação européia e com forte mediação portuguesa, para a construção de uma cultura a se efetivar no futuro, mas que será erigida a partir de um olhar seletivo voltado para o que poderia compor uma imagem autêntica da nação, o que se exprime nas *Memórias*, precisamente pelo fato de ser esse um livro de memórias, dedicado a narrar acontecimentos de um tempo passado, pelo reconhecimento de que a modernização da cultura brasileira arrastará consigo traços de uma sociedade tradicional até o momento inapagáveis.

É, assim, dos materiais disponíveis em cada um dos contextos aqui considerados, da pequena cultura local e das particularidades das formas de constituição do tecido simbólico de cada uma das duas culturas que se recortará os elementos a serem manejados na formulação de uma literatura nacionalmente vocacionada, tanto aquém quanto além-mar.

Nesse processo, é preciso considerar como problemática a possibilidade analítica que cinde forma e conteúdo, tal como propõe Antonio Candido[474], e entendermos a literatura modernista brasileira como uma adequação da forma modernista européia aos conteúdos nacionais. Isso porque, ao se pensar os textos analisados, o que se viu é a necessidade de adequação de elementos formulados em nossa história a uma forma modernista que se exprimiria, sobretudo, no caso de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, pelo corte cinematográfico das cenas narradas. Ocorre que, ao se pensar num livro de memórias, que, portanto, se dedica à narração de reminiscências passadas, e que se apresenta aos fragmentos diante de um leitor que tem a sensação de estar diante de uma caixa de recordações, o próprio conteúdo nacional reformula inteiramente a forma futurista a ele amoldada, de tal maneira que não se poderia mais considerá-la como tipicamente futurista, posto que, na vertente futurista, uma série de prescrições para a formulação do texto, tais como a supressão dos adjetivos e das discursividades mais alongadas que deveriam ceder

[474] "Pode-se chamar dialético a esse processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva da experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como *substância* da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como *forma* da expressão)." (Antonio Candido. Literatura e Cultura de 1900 a 1945, op.cit, p.101, grifos meus).

espaço a uma narrativa mais enxuta e substantivada, está posta a serviço da negação do presente, e com ele de toda a história, em favor da formulação de algo inteiramente novo que pressupõe a superação e a atualização ininterrupta do fazer literário. Com isso se quer dizer que, mesmo cumprindo algumas das prescrições, digamos, mais técnicas da confecção textual pautadas pelo futurismo, o fato de que é da história local que um tal tratamento formal será inseminado desfigura substancialmente seu alinhamento a uma estética futurista, e não apenas porque busca adequar conteúdos nacionais e históricos a uma forma que pretende negar a história, mas, como espero ter podido apontar na análise de *Memórias Sentimentais de João Mirama*r, porque ao fazê-lo é a própria forma que se torna outra, de maneira que forma e conteúdo não possam ser cindidos num processo analítico que pretenda cravar o texto literário na contextura social que lhe deu condições para construir-se dessa forma e não de outra.

Nesse passo cabe uma ressalva: ao final do capítulo dedicado ao Modernismo brasileiro, afirmei que ali se propunha uma concepção de Modernidade inteiramente voltada ao tempo futuro e que, portanto, se fundamentava na negação do seu passado como momento de primado da heteronomia cultural brasileira. Ao afirmar, agora, que a estética futurista é desfigurada pelo manejo oswaldiano na construção de um livro de memórias, que, por definição, joga luz em momentos do passado, não penso que esteja em contradição. Isso porque o passado negado pelo projeto modernista é um passado recoberto pela grande história, em que a dependência cultural e o estado de heteronomia imposto pelo empreendimento colonial eram dimensões incontornáveis e, ao mesmo tempo, incompatíveis com o projeto modernista que se estruturou, sobretudo, num projeto de autonomia nacional. A Modernidade formulada pelo Modernismo brasileiro, portanto, é negadora de seu passado e de sua história naquilo que essas dimensões implicam de heteronomia da cultura nacional. Nessa dimensão não está incluída a pequena memória pessoal do cotidiano de um personagem. Esse artifício, de trazer à tona a miúda dimensão memorialística da personagem Miramar não implica uma valorização do passado, mas seu adensamento, pelos detalhes cotidianos narrados por alguém que se dispõe a contar a sua história, que dão cores locais a uma estética nova que está posta a serviço de um projeto de autonomia nacional que implica autenticidade cultural. Pelas *Memórias*, tal como manipuladas por Oswald, não há retorno a um momento de submissão cultural, há apenas a presença dos pequenos detalhes que dão vida a um retrato das relações sociais próprias do seu contexto. E, no entanto, mesmo não significando um recurso de

valorização da história, a disposição em narrar memórias é um movimento invertido dos pressupostos da estética futurista, que nega toda e qualquer referência a um ponto passado do tempo. Daí que, tal como exercida no Brasil, a estética futurista se apresenta de maneira transformada, posto que é absorvida por um projeto nacional que se volta para a captação de materiais localmente disponíveis, os quais não se podem despir do seu caráter periférico.

Um tal procedimento de desfiguração dos modelos culturais importados, capaz de repor em termos particulares problemáticas, digamos, universais, parece ser recorrente na cultura brasileira. Numa análise das artes plásticas no Brasil, Rodrigo Naves apontará uma conexão fundamental entre a dificuldade na definição da forma no Brasil conectada ao problema da dificuldade da forma social. Alegando o caráter injustificável da "ignorância e do despreparo"[475] que cercam nossa história da arte, ainda que a reconheça como frágil, o autor busca conexões históricas para o entendimento dessa problemática, ressaltando desde o legado "do atraso lusitano nessas áreas ao arraigado preconceito pelo trabalho manual, exponenciado pela escravidão"[476], como componentes do desenvolvimento problemático das artes plásticas no Brasil. No plano literário, se os aspectos arrolados pelo autor não parecem pertinentes, dado que a literatura, pelo menos até os anos 30, ocupou lugar privilegiado no desenvolvimento cultural do país e que a atividade literária não apenas não requer trabalho manual como teve um forte sentido de distinção social no Brasil, sobretudo no período da escravatura, por outro lado curioso será notar que ao recorrer à história das artes plásticas no país é sobre os portugueses que ele incide, como que apresentando a pertinência de se compreender obras tão contemporâneas, como, por exemplo, de Amilcar de Castro, numa amarração histórica que se origina na cultura lusa e ainda produz reverberações bastante consistentes, mesmo que não abarquem a totalidade das explicações procuradas pelo autor.

A despeito dessas diferenciações, as reflexões acerca das artes plásticas podem iluminar parte da problemática acerca das literaturas aqui cogitadas, sobretudo no que se refere à proposição metodológica afirmada pelo autor: "A insatisfação diante desse quadro e dessas explicações e o convívio sempre meio atônito com as obras aos poucos me conduziram a procurar nos próprios trabalhos de arte a razão de sua pouca

---

[475] Rodrigo Naves. *A forma difícil: Ensaios sobre arte brasileira*. Ática, São Paulo, 1996, p.11.

[476] Rodrigo Naves. *A forma difícil: Ensaios sobre arte brasileira*, op. cit., p.11.

consideração e ressonância. A primeira constatação – fruto na verdade de um ambiente cultural dos mais estimulantes e não de reflexões isoladas – foi a da renitente timidez formal de nossos trabalhos de arte. A produção moderna internacional, escusado dizer, se caracterizou por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos. (...) Algo significativamente diverso ocorre com a arte brasileira. Grande parte dos trabalhos realizados entre nós incorpora sem dúvida as mudanças modernas, mas com um viés todo particular. As obras se vêem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento."[477] Numa tentativa de mostrar as manifestações da arte pictórica brasileira que exprimem parcialmente os movimentos modernistas sobretudo europeus – o expressionismo de algumas telas de Anita Malfati e o cubismo de Ismail Nery, dentre muitos outros –, mas que o fazem a partir de adaptações a elementos particulares da cultura brasileira, Naves afirmará que "essa *dificuldade de forma* de fato perpassa boa parte da melhor arte brasileira. A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna. Esse recolhimento contudo não livra os trabalhos da realidade. Ao contrário, essas estruturas frágeis se deixam envolver de maneira complexa e inesperada. Sua natureza remissiva – a necessidade de constantemente devolver as aparências a um tímido questionamento de sua existência – evoca uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível."[478]

O desenvolvimento do argumento do autor caminhará, assim, no sentido de buscar relações, ainda que não as explore exaustivamente, entre a dificuldade na forma observada nos mais diversos momentos da história das artes plásticas no Brasil, já que os capítulos de seu livro se iniciam tratando de Debret e são finalizados com Amilcar de Castro, e a dificuldade em estabelecer claramente os vínculos entre as formas sociais e o seu momento na história.

Se procurei fazer dialogarem as referências teóricas cogitadas até então, foi no sentido de apontar a dificuldade no desenvolvimento de uma economia capitalista no Brasil, em parte proporcionada pela remanescência de setores não capitalistas no interior de nossa esfera econômica, remanescência esta que permite a

[477] Rodrigo Naves. *A forma difícil: Ensaios sobre arte brasileira*, op. cit., p.12.

[478] Rodrigo Naves. *A forma difícil: Ensaios sobre arte brasileira*, op. cit., p.21.

manutenção de relações sociais cuja forma ainda dá notícias da maneira de conviver própria de momentos anteriores ao desenvolvimento de uma atividade econômica mais alinhada com o capitalismo internacional que a invadia, formas pré-modernas no sentido de anteriores ao contágio dos processos de modernização que vão se disseminando pela periferia de um mundo marcado por uma Modernidade plena de particularidades. Desse molejo formal que tipifica as relações sociais no Brasil, permitindo a convivência entre padrões de sociabilidade diversamente datados, emerge uma clara dificuldade em se criar estruturas fortes e claramente demarcadas nas artes plásticas brasileiras. Com isso Rodrigo Naves estabelece uma relação clara entre padrões de sociabilidade, ou forma social, e a forma nas artes.

Mesmo reconhecendo a diferença entre a história e a estatura da literatura e das artes plásticas na cena nacional, a impregnação sofrida pela forma de uma certa linguagem artística da forma das relações sociais desse contexto parece ser comum às duas linguagens. Trata-se, na verdade, de imprimir autenticidade à arte nacional no mesmo passo em que se procura emparelhá-la com a arte de vanguarda ao se combinar premissas dessa mesma vanguarda com as particularidades sociais recolhidas do contexto local, com tudo que há nisso de inevitável e tudo que há de deliberado e proposital. A dificuldade da forma artística estaria assim intimamente conectada à dificuldade da forma social.

Se essa questão é pertinente para se entender o caso da literatura brasileira, aqui representada pelo texto de Oswald de Andrade lido no registro do "amaciamento" de seu futurismo, de sua melancolia memorialista e de sua tendência aos sincretismos idiomáticos, o que também se exprime em sua anunciada vocação viajeira, ainda mais contundente é o problema quando se considera o poema analisado de Almada Negreiros à luz do contexto em que ele se produziu. De forma muito diversa de Oswald de Andrade, Almada Negreiros também estabelece com seu contexto presente uma relação de crítica profunda – "Mais Dieu garda cette Victoire, en attendant... en attendant demain... en attendant toujours demain... Nous attendant, nous autres, les Portu-gais d'aujourd'hui !" –, asseverando a estagnação em que se encontrava o Portugal de sua época com o qual não pode fazer conciliar o imaginário heróico e mítico expresso pelas figuras que permeiam seu poema. Como saída para a estagnação do presente, o poeta retoma da história passada, na qual Portugal realizou feitos notáveis que continuam a inseminar o imaginário nacional, a força emblemática

que acredita poder fazer “acordar para o século XX” o Portugal em que vive. Para ele, o projeto a se realizar no futuro é também flagrante, como no caso brasileiro, mas, diferentemente deste, é precisamente ao fazer emergir do passado a força da cultura lusa que uma Modernidade portuguesa pode ser concebida. A valorização do passado e da história são aqui incontornáveis. Quão antagônico é um projeto futurista incrustrado desses pressupostos?

Dessa forma, a crítica almadiana ao presente implica um alinhamento à estética futurista por razões aparentadas daquelas às quais o futurismo parecia pertinente aos escritores brasileiros: a negação do momento presente, caracterizado pela dependência e pela artificialidade, que percebem cada qual na cultura de seu país. A crítica ao presente mobiliza uma proposta de reconstrução da nação que se dará, nos dois casos, precisamente pela mesma via: através da cultura, no interior da qual a literatura ocupa certamente o papel de maior centralidade. Nos dois casos, partimos de uma crítica ao presente, ao caráter provinciano de uma cultura lastreada pelos padrões de imitação, indigentes para usar a terminologia de Eduardo Lourenço, que é por sua vez expressão de uma certa fórmula social também ela importada, ao mesmo tempo que desfigurada, posto que os padrões de modernização chegam à periferia do mundo transformados pelo contato com traços locais. Daí que, em ambos os casos, a crítica a essa cultura será ao mesmo tempo uma crítica à sociedade em geral, e que o processo de reconstrução da cultura será também um processo de criação da nação. Em ambos os casos, portanto, será pela via da literatura que uma tal construção será empreendida. Daí a pertinência em se entender a problemática da nação pelo estudo da literatura.

E, no entanto, a despeito dos problemas comuns, a Modernidade gestada no interior de cada um dos Modernismos aqui considerados, mais do que diferentes uma da outra, detém características que as tornam incompatíveis.

Do lado português, a possibilidade de proposição de uma Modernidade pela via da cultura é, como visto, intrinsecamente dependente da sua articulação com momentos da história pregressa da nação portuguesa. Almada é, como quase todos os homens de cultura de sua época, um nacionalista que escava da história nacional os traços de cultura que pensa serem indispensáveis para um renascimento cultural por onde possa emergir uma Modernidade de feições autenticamente portuguesas. Mesmo que desarticule a eficácia narrativa mitologizante que paira em torno desses personagens – Afonso Henriques, Infante D. Henrique, D. Sebastião e os demais – pelo

artifício de exacerbar o mito até fazê-lo revelar-se como tal, é impreterivelmente desse mesmo passado histórico, então reformulado, que o poeta faz brotar a inspiração nacional que daria vigor e autenticidade a um projeto próprio de modernização. Nesse sentido, Almada é mais um dentre os muitos produtores de cultura em Portugal que contribuem para o que Eduardo Lourenço chama de "excesso de passado" como marca da cultura portuguesa: "Em todos os tempos, os povos que desempenharam um papel na História se atribuíram missões de caráter messiânico. Mais do que todos o povo de Israel, que espera ainda que o seu sonho se cumpra e mude a História. Portugal não fugiu à regra. Na época da sua expansão no mundo, investiu-se totalmente numa cruzada, ao mesmo tempo imperial e messiânica, herdeira de Roma e de Israel. A utopia imperial conheceu a sanção dos fatos. O sonho messiânico, esse, desenrolar-se-á sem entraves no seu espaço interior, de Luís de Camões ao Padre Vieira e a Pessoa, ou do Infante D. Henrique ao mais banal dos seus governantes. O mais curioso é que, num momento de fanatismo, Portugal amputou-se ou recalcou a sua parte de Israel, para se tornar, paradoxalmente, uma espécie de Israel católico. Talvez estivesse na ordem das coisas ou, pelo menos, da História. Em nome de Cristo, Portugal assumiu o papel impossível de 'povo eleito'. À volta do brasão de Portugal evocando as cinco chagas de Cristo, os reis desse país, então senhor dos mares, do Brasil ao Japão, ousaram colocar-se no centro do mundo. Esse momento de universalidade – mais sonhado do que real –, justificado menos por qualquer potência temporal do que pela irradiação de uma fé, vivida como luz e dom de Deus, tornar-se-á para os portugueses aquele 'lugar' onde eles se vêem, ao mesmo tempo maiores e mais pequenos do que são. Essa identidade mítica, razão de sua estranheza e do seu mistério, é o seu céu e a sua cruz."[479]

Essa história, de pioneiros e de guerreiros, carrega consigo a inextirpável dimensão da ação colonizadora que, mesmo não se nomeando como tal no poema de Almada aqui analisado, está subsumida na vocação errante e messiânica do povo português, disposto a conhecer trajetos, por mar e por terra, nunca antes palmilhados. Distribuir aos quatro cantos o mundo sua cultura e sua língua é parte da dominação e da conquista dos Descobrimentos. Essa expansão cultural tão cara ao poema não se desarticula do domínio e da subjugação de outros povos.

[479] Eduardo Lourenço. *Mitologia da Saudade*, op. cit., p.10-11.

Pela altura da consolidação do Modernismo português, a independência política do Brasil estava prestes a completar um século, período já marcado por grandes afrontas e hostilidades de lado a lado[480]. Num tal cenário de valorização da história pregressa recoberta de narrativas míticas, não é de interesse algum dos seus participantes uma aproximação qualquer com quem não compartilha do sonho mítico que foi alimentado sobre si mesmo. A esse título, é o próprio Lourenço quem lembra: "o que surpreende nos portugueses é o fato de parecer terem decidido viver como os cristãos nas catacumbas. Não porque pese sobre eles qualquer ameaça efetiva, mas porque não suportam ser olhados por quem ignore ou tenha esquecido a sua vida imaginária."[481]

---

[480] A título de exemplo, vale acompanhar a discussão que se deu em 1879 entre Carlos de Laet e Camilo Castelo Branco, hilariante aos olhos de hoje. A discussão foi ensejada por ocasião do comentário depreciativo feito por Castelo Branco, no volume por ele compilado, *Cancioneiro Alegre*, a respeito de Fagundes Varela, acusando-o de mal uso da língua portuguesa. A discussão está reproduzida no volume organizado por Alexei Bueno e George Ermakoff, *Duelos no Serpentário: Uma antologia da polêmica intelectual no Brasil (1850-1950)*, Ermakoff Casa Editorial, Rio de Janeiro, 2005. Sempre em torno da legitimidade e do conhecimento da língua, a discussão segue com alfinetadas de ambos os lados, das quais reproduzo alguns trechos para dar uma vaga idéia do teor da discussão. Defendendo Varela e afirmando que Castelo Branco tem preconceito de tudo quanto possa vir do Brasil, Laet afirma que "o mesmo crítico [o próprio Castelo Branco] que à citada pág. 519 tanto leva a mal o *lhe favoreça* de Varela, à pág. 102, no artigo em que patrioticamente disputa o título de português para o Sr. Gonçalves Crespo, encarniçando-se em dar caça aos peregrinismos brasílicos, que erradamente supõe feição característica da hodierna poesia brasileira, vai cair sobre umas '*falenas a esvoaçarem-se nos andá-açus*' – novidade importante, porquanto até o penúltimo paquete não constava neste país dos botocudos que o *esvoaçar* também fosse reflexivo." (Idem, p.300) No comentário de resposta, Castelo Branco solicita "aos senhores escritores brasileiros, que me enviam preleções de linguagem portuguesa, se me quiserem obsequiar de modo mais significativo e proveitoso, mandem-me um papagaio, uma cotia e alguns frascos de pitanga. Quanto à linguagem, muito obrigado, mas não se incomodem." (Idem, p.302) Ainda na contra-resposta, Laet ofendidíssimo, retruca dizendo: "Além disso, minha tese está de pé. Não serve ao Sr. Castelo Branco o neologismo apontado? Quer novas e mais concludentes provas de que S.Sa. também cochila? Pois aí as tem", e após mencionar alguns galicismos utilizados por Castelo Branco, encerra dizendo: "Finalmente, na citada tradução, *Romance de um pobre rapaz*, à pág. 34, podem danar-se os puristas ante um *Houveram coisas terríveis...* O Sr. Castelo Branco quer que lhe mande uma cotia: pois tome a este *houveram* que também é bicho bravio, e veja se o aclima em São Miguel de Seide." (Idem, p.304).

[481] Eduardo Lourenço. *Mitologia da Saudade*, op. cit., p.11.

Assim, se a Modernidade portuguesa, tal como concebida pelo movimento modernista, alicerça-se num passado mítico no qual busca a inspiração da renovação, a ovelha desgarrada de seu sonho que é o Brasil não contribui para o adensamento desse sentimento nacional, antes figura como símbolo do seu lado menos idílico, que é a própria colonização, e da incapacidade de Portugal de manter o seu domínio de cultura, porque é uma ex-colônia independente e já republicana, ou seja, livre inclusive da família imperial portuguesa, que, portanto, em nada corrobora a dimensão simbólica positivamente calibrada dos Descobrimentos. Um Brasil que está de costas viradas para a sua ex-metrópole não interessa como dimensão da qual se aproximar para incrementar um projeto português nacionalista que justamente no mito dos Descobrimentos busca a força inspiradora da sua modernização.

Pelo lado brasileiro, o contato tampouco interessa aos que concebem o projeto de uma Modernidade nacional. Num claro apagamento da dimensão heterônoma de seu passado colonial, evidentemente o contato com a ex-metrópole não contribui para o aquilatamento de uma perspectiva de autonomia nacional. Mas essa não me parece ser a razão fundamental da investida modernista no apagamento, nem sempre bem sucedido, posto que algumas vezes este cedera lugar à ridicularização, que evidentemente torna presente aquele a quem se dirige, da figura portuguesa como parte constituinte de sua cultura, e portanto como possível elemento componente da afirmação nacionalista na qual se fundamenta a concepção brasileira de Modernidade.

A questão do nacionalismo entendido não só no plano da cultura, mas na sua interseção com a vida política e econômica do país, sofreu grandes flutuações, para usar a expressão de Antonio Candido, ao longo do século XX[482]. De toda forma, o Modernismo brasileiro, sobretudo em sua versão paulista, é momento crucial de

[482] Em seu texto "Uma palavra instável", Antonio Candido apresenta um panorama histórico em que evidencia os diversos universos ideológicos de que se viu acercada a expressão *nacionalismo* ao longo do século XX: "Na história brasileira deste século [o texto é de 1984], têm sido ou podem ser considerados formas de nacionalismo o ufanismo patrioteiro, o pessimismo realista, o arianismo aristocrático, a reivindicação da mestiçagem, a xenofobia, a assimilação dos modelos europeus, a rejeição destes modelos, a valorização da cultura popular, o conservantismo político, as posições de esquerda, a defesa do patrimônio econômico, a procura de originalidade, etc. etc. Tais matizes se sucedem ou se combinam, de modo que por vezes é harmonioso, por vezes incoerente. E esta flutuação, esta variedade, mostra que se trata de uma palavra arraigada na própria pulsação da nossa sociedade e da nossa vida cultural." (Antonio Candido. "Uma palavra instável". In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 3ª. Edição, 1995, p.304-305.

inflexão de sentido sofrido pela expressão: "Neste século a palavra 'nacionalismo' apresentou pelo menos duas faces, opostas e complementares: a exaltação patrioteira, que hoje parece disfarce ideológico, e o contrapeso de uma visão amarga, mas real. Pela altura das comemorações do primeiro centenário da independência (1922), houve um esforço para pensar os dois eixos e extrair uma linha ponderada. (...) os anos de 1920 viram atitudes mais fecundas e construtivas no campo da literatura, das artes e do pensamento, a começar pelas posições do Modernismo, eclodindo na Semana de Arte Moderna."[483]

De toda forma, dentro da imensa variedade de contextos ideológicos nos quais o termo nacionalismo foi situado, o que permitiu que ele dispusesse de uma larga gama de sentidos, aquele que aqui me interessa mais diretamente é esse sobre o qual se institui o pensamento canônico brasileiro, em muito tributário do movimento modernista, como afirma Candido no trecho citado acima. A idéia de nação como chave de leitura privilegiada para o desenvolvimento de uma inteligência brasileira é tão arraigada no cânone local que um intelectual como Paulo Arantes, discutindo o rendimento do conceito de *comunidade imaginada* proposto por Benedict Anderson para a compreensão do papel fundamental que a idéia de nação tem para a intelectualidade brasileira, afirmará que o próprio pensamento no Brasil está condicionado a essa perspectiva: "Talvez seja desnecessário antecipar que *foi precisamente tal imaginação nacional que nos permitiu começar a pensar* – e, quando ela se apagar, é possível que a extinção do pensamento a siga de perto, a menos de uma nova invenção de uma e outro, ou coisa que os valha enquanto impulso liberador da reflexão."[484]

Na poética oswaldiana parece claro que o nascimento de uma nova nação está condicionado ao surgimento de uma nova língua. Esta nova nação em gestação, que é planejada no sentido da modernização, requer, portanto, o firmamento de uma dicção acentuadamente nacional que implique, da mesma forma, um processo de modernização. Soltar-se da norma culta portuguesa significava, por certo, um incremento de modernidade na língua, que pode, portanto, ser entendida de maneira consideravelmente mais dinâmica à medida que se entende como legítima a

[483] Antonio Candido. "Uma palavra instável", op. cit., p.296-297.

[484] Paulo Arantes. "Nação e Reflexão". In: Benjamin Abdala Jr. e Salete de Almeida Cara (orgs.). *Modernos de Nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo, Boitempo, 2006, p.29 [grifos do autor].

incorporação na língua escrita das façanhas coloquiais que sua versão oral pôde desenvolver, as quais preenchem de neologismos quase todo o texto de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, cravejando-o não só das adaptações orais proporcionadas pelo uso brasileiro da língua, mas nele incorporando expressões em línguas estrangeiras diversas, as quais aparecem aos montes no texto oswaldiano, aportuguesadas – tais como crackar, fox-trotar, jazzbandar, hinterlandas, racontares –, ou não – tais como hangars, revolvers, pokers, crayon, home, rentrée, foyer, dancing, bungalows, destroyer, back, shoots, gaffes, shocking, film, cotillons, flirts, toasts, settlers, bureau, loopings, shampooings e clown, dentre muitas outras, como já foi dito.

Ora, se a incorporação do dado local na língua culta pode ser entendida como modernização num contexto que busca justamente produzir a sua própria Modernidade em termos locais, nisto está implicado, ainda que de maneira subterrânea, a associação entre o uso mais acadêmico do português, de forte inspiração lusitana, e uma atmosfera de arcaísmo de que tal uso parecia estar impregnado. Na comparação com o projeto modernizador da língua, a dicção portuguesa é associada, assim, sempre a um universo de atraso e estagnação.

Não por acaso, em *Pau Brasil*, a grafia arcaica do português está confinada numa seção intitulada "História do Brasil", na qual há predominância da presença portuguesa e o próprio eu lírico fala na posição de um português. Disso é possível desdobrar que a presença portuguesa no Modernismo brasileiro tenha sido atrelada a um imaginário arcaico, que deve, portanto, ser afastado, dada a sua incompatibilidade com o caráter modernizador do movimento.

Se a nação que o Modernismo brasileiro pretende erigir, nação transformada no sentido da modernização, aos olhos dos produtores de cultura desse período, parece não se fazer entender senão de maneira combinada ao desacoplamento da cultura nacional de qualquer indício da presença portuguesa entendida como arcaica, então soltar-se de Portugal parecia necessário não porque se pretendia soterrar em definitivo a condição de colônia, o que parecia ser um problema já resolvido, mas fundamentalmente porque o país a que estávamos atrelados pela colonização era ele mesmo entendido como emblema do atraso do qual queríamos nos distanciar. Assim, a sugestão do texto oswaldiano é a de que o deliberado afastamento em relação a Portugal não se fez em consideração da sua força, o que ocorreria se ele figurasse no imaginário brasileiro como fantasma da ex-metrópole, mas em consideração da sua

fraqueza, expressa na percepção de sua condição periférica, economicamente frágil, politicamente conservadora e culturalmente presa em demasia ao seu passado.

Ocorre que a proposição de um Portugal arcaico modulado dessa maneira pelo Modernismo brasileiro opera uma homogeneização das diferentes esferas da vida social portuguesa, terraplenando um território em verdade mais acidentado do que essa imagem arcaica faz parecer. Isso porque se é possível verificar a fragilidade econômica de um pequeno Estado em demasiada dependência da atividade colonial dentro da qual vinha perdendo espaço em face de novas potências coloniais que se impunham, assim como é também perceptível a predominância de diferentes matizes de um conservadorismo político generalizado que contamina até mesmo o movimento republicano que se fazia em nome da renovação, e ainda, se mesmo os artistas modernistas assumiam *grosso modo* posturas políticas conservadoras, isso não significou qualquer tipo de acanhamento à produção artística que com o Modernismo português veio à luz. A polivalência de um Almada Negreiros, a envergadura de um Fernando Pessoa, o *mélange* inédito de estilos de um Mário de Sá-Carneiro são elementos componentes de um movimento de cultura extremamente moderno, que se processou quase uma década antes de eclodir o Modernismo brasileiro. E quase uma década, em termos de Modernismo, é uma eternidade. Basta ver que entre 1907 e 1918, foram suplantadas e consideradas "academicizadas" as estéticas do Cubismo e a do Futurismo pelo Dadaísmo[485]. Entre 1915, data da publicação de *Orpheu*, e 1922, ano da Semana, passa-se tempo suficiente para que uma estética modernista seja considerada "acadêmica". Em 1922, Almada já havia passado sua fase futurista, já havia publicado um manifesto contra a arte acadêmica em 1915[486], dois manifestos futuristas, em 1917[487], promovido a grande noite da performance futurista em que apresenta sua "Primeira Conferência Futurista"[488], e estava já numa segunda fase modernista, aquela em que concebe a poética da ingenuidade.

---

[485] Cf. Paulo Menezes. *A Trama das Imagens*, op. cit., sobretudo o capítulo 2, "A era dos manifestos".

[486] "Manifesto Anti-Dantas e por extensor por José de Almada Negreiros, poeta d'Orpheu futurista e tudo". In: José de Almada Negreiros. *Obras Completas, vol.VI: Textos de Intervenção*. Lisboa, Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1993, pp. 17-23.

[487] "Primeira Descoberta de Portugal na Europa do século XX: Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso". In: José de Almada Negreiros. *Obras Completas, vol.VI: Textos de Intervenção*, op. cit., pp. 25-30; e "Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX". In: José de Almada Negreiros. *Obras Completas, vol.VI: Textos de Intervenção*, op. cit, p.35-43.

[488] In: José de Almada Negreiros. *Obras Completas, volVI: Textos de Intervenção*, op. cit., 31-33.

Ademais, em Portugal, o descompasso entre padrões tradicionais da sociedade e uma intelectualidade vanguardista é fenômeno que chega a se repetir algumas vezes, produzindo um tipo próprio da cena cultural portuguesa, o estrangeirado, que é aquele cujo projeto cultural está, freqüentemente, à frente de seu tempo no contexto português e consegue adotar uma perspectiva externalista em relação ao movimento corrente das idéias[489].

No caso específico do Modernismo esse descompasso é apontado pelo próprio Casais Monteiro justamente no texto em que compara os modernismos brasileiro e português[490]. O crítico português afirma que o Modernismo brasileiro é um movimento vitorioso justamente porque dispunha de gancho contextual, já que ao escritor brasileiro cabia um ato de participação na vida do país, com o qual estava em consonância, movimentando-se de maneira compassada com o andamento geral da sociedade paulista que se concentrava num movimento de modernização mais geral, tal como se pôde ver no terceiro capítulo. Em contrapartida, o Modernismo português, do seu ponto de vista, fracassou precisamente porque, tendo sido mantido isolado entre o pequeno grupo de seus integrantes, não encontrou reverberação social para a reformulação modernizadora, da nação e da cultura, ou da nação por meio da cultura, que havia projetado. Como se deu, o Modernismo português ficou mergulhado "num poço criado pela ausência da consciência nacional que pudesse ser estimulada pelo movimento, e que o pudesse estimular, pela ausência de forças que nele pudessem encontrar o reflexo de uma vontade de renovação nacional. (...) Foi feito de figuras representativas que não representavam ninguém."[491] Segundo o crítico, enquanto o Modernismo brasileiro via nascer uma geração efusiva que mergulhava para um projeto futuro, o português emergia num momento em que não havia condições para uma revolução literária. Com essa diferenciação, é exatamente o descompasso entre a produção da cultura e as outras dimensões sociais portuguesas que Casais Monteiro faz ver nesse ensaio.

Quanto aos modernistas brasileiros, virar as costas à cultura portuguesa sob o pretexto de que se trata de um cenário cultural atrasado, produzindo com isso um

---

[489] Cf. Calos Leone. *O essencial sobre estrangeirados no século XX*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

[490] Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, op. cit.

[491] Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, op. cit, p. 32.

“esquecimento” deliberado de parte da nossa própria memória, parece, a meu ver, menos condizente com a recusa de um diálogo arcaicizante e mais com um receio do reconhecimento de que, mesmo economicamente frágil, politicamente conservador, com uma República 21 anos mais tardia do que a nossa e pleno de intelectuais alinhados com o conservadorismo político, Portugal tem condições de dar o salto modernista com uma antecedência bastante significativa em relação ao Brasil, que naquele momento se percebe tão vigoroso, economicamente impulsionado, politicamente renovado, ou o que quer que o valha, para construir essa imagem de jovem nação cujo ápice ainda está por se cumprir.

Assim, talvez seja bastante mais reveladora do que poderia parecer à primeira vista a declaração de Mário de Andrade em texto endereçado a Adolfo Casais Monteiro, já aqui citado mas merecedor de uma nova reprodução, em que pede ao amigo que seja condescendente na crítica do afastamento deliberado da cultura brasileira em relação à portuguesa, uma vez que essa era condição necessária para que uma cultura nacional pudesse se desenvolver, considerando que “os portugueses são para nós todo um passado, um passado próximo e por isso mesmo perigosíssimo (..) qualquer enlevo que sintam agora [já em 1939] os escritores brasileiros pelos seus camaradas de além-mar, será dissolvente da nossa realidade.”[492]

Nesse sentido, a meu ver, o que se deu com o Modernismo brasileiro na sua atitude para com Portugal não foi exatamente uma empreitada na direção de uma independência do ponto de vista cultural, mas um impulso de afastamento de um universo de cultura que poderia atestar que nós brasileiros éramos menos seguros de nossa Modernidade do que gostaríamos e do que afirmávamos, postura que se disfarçou pelo incremento de uma aura de arcaísmo em torno da cultura portuguesa, como se ela pudesse ser tomada em bloco juntamente com outras esferas da vida social portuguesa.

Se essa proposição faz sentido, o esquecimento de Portugal como dimensão relevante para a cultura brasileira se deu por uma razão, respondia a uma necessidade, a qual se soma outra, mais evidente, que era a de se reposicionar na cena cultural internacional, tomando como novo centro, evidentemente, a França. Uma vez que não se tratava de abandonar definitivamente qualquer grau de imitação, o que era impossível, fazia-se, contudo, necessário imitar aqueles de estatura mais avantajada. Carregando um pouco nas tintas, creio que não se tratava de pretender deixar

inteiramente de ocupar um lugar periférico, mas de reavaliar em relação a qual centro se colocar como periferia.

O tratamento dado à história pelo Modernismo brasileiro aparece, assim, na imbricação entre o que dela se deve recuperar na construção do que venha a ser genuinamente nacional e aquilo que se deve rasurar, ou seja, tudo o que nela possa comprometer a imagem de país em fervoroso processo de modernização. A história nacional é, assim, cindida entre a dimensão da qual se recuperam os elementos que atestam autenticidade ao nacional e a dimensão que cabe solapar com o intento de modernizar a nação por variados recursos, dentre os quais certamente se coloca uma mistura de afastamento e atribuição de um estigma de arcaísmo sobre a imagem de Portugal no imaginário brasileiro, imagem que, por certo, não foi ainda inteiramente dissipada.

[492] Mário de Andrade. "Uma suave rudeza", op. cit., p.73

Notas Finais

Chegando ao fim do trajeto, muitas vezes ele se ilumina quando se rememora seu mote original. No caso deste estudo, a pergunta que o mobilizou inicialmente brotou da surpresa na leitura da assertiva de Antonio Candido acerca do desconhecimento absoluto do que se passava em Portugal por parte dos nossos modernistas que havia sido engendrada pela solidez alcançada pela consciência nacional. Minha dúvida, confesso, era singela: se esse foi o momento em que a nação como valor cultural alcança seu patamar mais elevado na cultura brasileira, de maneira que cabia investigar a história do Brasil na busca de dar substância cultural a essa idéia de nação, história da qual o componente português, juntamente com outros, é parte incontornável, qual a necessidade de se ignorar o que se passava culturalmente em Portugal? Parecia-me que a afirmação de que a consciência nacional estava enfim amadurecida era incongruente com a necessidade de ignorar a ex-metrópole. Uma vez que nós e eles lidávamos precisamente com os mesmos problemas, que envolviam a superação das mesmas linguagens tradicionais para o desenvolvimento de uma arte nova, por meio da qual seria possível modernizar não só a cultura mas o país, e, ao mesmo tempo, se muito do que elegemos como referenciais da cultura modernista centro-européia era coincidente, tal como a estética futurista e as figuras de Cendrars e de Apollinaire, quais as razões pelas quais um diálogo entre os dois contextos estava impossibilitado? Afirmado dessa forma despreocupada e dogmática, como se fosse mera observação do mundo concreto, a assertiva de Antonio Candido me parecia apresentar como dado, naturalizado portanto, uma questão que escondia dimensões mais complexas e problemáticas.

De saída, nunca pensei que uma "óbvia leitura de psicanálise histórica"[493] defendida por Eduardo Lourenço respondesse inteiramente ao problema, como se estivéssemos ainda preocupados em solapar a figura paterna. Inclusive porque essa hipótese explicativa recobriria apenas a atitude de afastamento por parte dos brasileiros, deixando de lado o movimento invertido, igualmente pertinente.

Buscando tatear o problema, a tomada da valorização da nação no interior do Modernismo brasileiro me pareceu um ponto de partida profícuo para investigar esse lapso de comunicação entre duas culturas que, me parecia, muito

[493] Eduardo Lourenço. Nós e o Brasil: ressentimento e delírio. In: _____. *A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p.135, grifos meus.

podiam ganhar com o diálogo, o que não significaria, de forma alguma, o encontro de soluções coincidentes para problemas semelhantes.

Igualmente caucionados na valorização recalcitrante da nação, de início se evidenciou o que ambos os projetos tinham em comum. E no entanto, o desenvolvimento da pesquisa escancarou as diferenças pelas quais uns e outros entendiam o que vinha a ser a sua nação e qual as formas de enaltecê-las: em ambos os casos, a perspectiva de emergência de uma modernidade à sua imagem e semelhança que não pudesse prescindir da consagração da nação. Como a exaltação da nação pressupõe, no geral, a desconsideração pelo que é externo a ela, pareceu-me que seria elucidativo procurar nas formas particulares como a combinação entre Modernidade e valorização da nação se processou em ambos os contextos.

O problema é que, como ambas as nações se constituíram de maneiras diversas, a Modernidade que nelas se estrutura é igualmente diversa. Percorrer a bibliografia historiográfica sobre os momentos em que emergem os dois Modernismos já aponta uma clivagem fundamental: enquanto as discussões em Portugal acerca dos processos modernizadores se dedicam fundamentalmente a compreender as transformações de ordem política, que foram fundas e problemáticas, como bem mostrou João Medina, no Brasil os autores que tratam da modernização de São Paulo se dedicam *grosso modo* a articular a forma como o desenvolvimento econômico promovido pelo capital cafeeiro, combinado com uma intensa recepção migratória, permitiu um intenso processo de urbanização e metropolização nos quais estava envolvida toda uma reformulação dos estilos de vida. Modernizar-se, assim, em Portugal e no Brasil, implicava processos de ordens diversas.

Esse estratégia investigativa me permitia compreender, a partir do estabelecimento das diferenças, não apenas a desconsideração dos modernistas brasileiros em relação aos portugueses, mas também destes em relação àqueles. Nesse confronto entre projetos modernizadores, evidenciou-se dentro de cada um dos modernismos considerados as razões pelas quais o outro lhe parecia repulsivo. Isso porque o outro, em certa medida, lhe era interno como problema que emperrava as soluções modernizadoras encontradas em cada contexto: para os portugueses, éramos a dimensão que não compactua com a dimensão mítica que pode inspirar a renovação; para nós, eles eram a evidência de que, mesmo mantendo a maior parte da vida social em moldes tradicionais, seu modernismo, enquanto dimensão autonomizada da vida social, se deu de maneira vigorosa anteriormente ao nosso.

É só porque o outro é interno à problemática de cada um desses Modernismos que o diferente se torna incompatível. Uma aproximação entre ambos implicaria novas dificuldades a serem enfrentadas de parte a parte. A saída para isso foi encontrada pelo Modernismo português no mais solene silêncio a respeito do Brasil. Pelo lado brasileiro, deu-se uma afirmação da pequenez da cultura portuguesa afirmada como arcaica, que nos liberava inteiramente do diálogo, proposição que escamoteava problemas mais complexos e que recebeu novas camadas de opacidade com a crítica posterior, aliás herdeira do cânone modernista, que apresentou o auto-diagnóstico dos artistas brasileiros do período como dado indiscutível, então academicamente chancelado.

A estratégia investigativa aqui adotada permitiu elucidar as realizações contrastantes dos Modernismos nos dois países, que em grande medida estão conectadas a maneiras muito diversas de problematizar suas respectivas tradições: o passado é absorvido na antiga metrópole, como matéria de inspiração e porto seguro para a pequena nação engatar-se na aventura moderna, uma vez que os anos gloriosos se afiguraram mesmo como atestado de qualificação, já que as Descobertas estão na origem dos tempos modernos; entre nós, a carta de admissão devia conter tanto o testemunho da nossa habilitação quanto – e principalmente – a expressão da liberação de um passado desabonador frente ao moderno que conveio atribuir ao outro.

Nesse sentido, seria possível afirmar que, no Brasil, a tensão dessa literatura foi especialmente agudizada pela combinação entre a necessidade e a impossibilidade de escamotear inteiramente o passado para construir a nação moderna. Como construir uma nação sem referência à história pregressa? Nesse sentido, se em Portugal a história surgia como ponto de apoio seguro, desde que fosse contornada a postura contemplativa e paralizante diante dele, diagnosticada por Almada, no Brasil a história se punha como dimensão de entrave que os modernistas, caucionados no dinamismo das transformações em curso, especialmente em São Paulo, buscaram elidir e exportar por meio do adensamento da névoa de atraso diante da qual regozijavam-se ao diagnosticar na velha metrópole. O exame desses movimentos contrastantes, se permite tratar do Modernismo literário nos dois países, permite igualmente entender as vias divergentes entre nações umbilicalmente ligadas e que se distanciaram no momento em que foram obrigadas a responder aos desafios da Modernidade em curso.

O que ambos os lados poderiam ter ganho em termos de soluções inovadoras com um diálogo mais aproximado é especulação que não se pode mensurar.

Contudo, compreender que a repulsa pelo contato foi deliberada, e por que razões o foi, auxilia na compreensão das formas pelas quais selecionamos a parcela que nos convém de nossa memória e dos procedimentos de que lançamos mão na produção do nosso esquecimento.

BIBLIOGRAFIA

Abdala Junior, Benjamim. *De Vôos e Ilhas*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2003.

Abud, Kátia Maria. *O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista, o Bandeirante*. Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1986.

Alencar, José de. *Sonhos d'Ouro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 3ª. edição, 1955.

Almada Negreiros, José de. "As 5 unidades de Portugal. In: _____. *Obras Completas – vol. V – Ensaios*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

_____. *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

Andrade, Carlos Drummond de. Poesia Brasileira. In: Diário de Minas, Belo Horizonte, 17 de outubro de 1924.

Andrade, Mário de. *A Lição do Amigo: cartas a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, Record, 2ª. edição, 1988.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002.

_____. Parnasianismo. In: _____. *O Empalhador de Passarinhos*, 4ª. edição. Belo Horizonte, Edições Itatiaia, 2002.

_____. "Uma Suave Rudeza". In: _____. *O Empalhador de Passarinho*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 4ª. edição, 2002.

Andrade, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Globo, 2004.

_____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Globo (9ª. edição), 2004.

_____. *Pau Brasil*. São Paulo, Globo (2ª. Edição), 2003.

Apollinaire, Guillaume. *Oeuvres poétiques*. Paris, Gallimard, 1965.

Aranha, Graça. *O espírito Moderno*. São Paulo, Editora Nacional, s/d.

Arantes, Paulo. "Nação e Reflexão". In: Benjamin Abdala Jr. e Salete de Almeida Cara (orgs.). *Modernos de Nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo, Boitempo, 2006.

_____. "Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: Otília Arantes & Paulo Arantes. *Sentido da Formação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

Arruda, José Jobson de Andrade. "Revisitando a Ínclita Geração". In: Camoniana, 3ª série, vol. 11, Bauru/São Paulo, 2002.

Arruda, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP, 2001.

_____. *Mitologia da Mineridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

_____. "Pensamento brasileiro e sociologia da cultura: questões de interpretação". In: Tempo Social, vol. 16, n.º 1, 2004.

Assis, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: Machado de Assis. *Obra Completa, vol. III*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 4ª. edição, 1979, pp. 801-809.

Azevedo, Manuela de Azevedo. *Guerra Junqueiro: a obra e o homem*. Lisboa, Arcádia, 1981.

Baptista, Abel Barros. *A Formação do Nome; Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP, Editora Unicamp, 2003.

_____. *Autobibliografias*. Campinas, SP, Editora Unicamp, 2003.

_____. *O Livro Agreste: ensaio de curso de literatura brasileira.* Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2005.

Barreira, Cecília. *Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros.* Lisboa, Assírio Alvim, 1981.

Bastos, Elide Rugai. "Iberismo na obra de Gilberto Freyre". In: Revista USP, São Paulo, nº. 38, junho/julho/agosto de 1998, pp.48-57.

Battcock, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo, Perspectiva, 2ª. edição, 1986.

Braga, Teófilo. *Camões e o sentimento nacional.* Porto, Lugan & Geneclioux, 1891.

_____. *História das idéias republicanas em Portugal.* Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1880.

Branco, João Maria Soares de Castelo e Isabel Nobre Vargues. *Vintismo e radicalismo liberal*. Coimbra, Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, 1981.

Bréchon, Robert. *Fernando Pessoa: Estranho Estrangeiro*, Rio de Janeiro/São Paulo, 1998.

Brito, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1996.

Bueno, Alexei e George Ermakoff (orgs.). *Duelos no Serpentário: Uma antologia da polêmica intelectual no Brasil (1850-1950)*. Ermakoff Casa Editorial, Rio de Janeiro, 2005.

Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint, s/d.

Campos, Álvaro de. "Adiamento", in: Fernando Pessoa, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1999.

_____. "Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra", in: Fernando Pessoa, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1999.

_____. Saudação. In: Cleonice Berardinelli (org.). *Poemas de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

Campos, Haroldo de. . "Uma poética da Radicalidade". In: Oswald de Andrade. *Pau Brasil*. São Paulo, Globo (2ª. Edição), 2003.

_____. "Miramar na Mira". In: Andrade, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Globo, 2004.

Candido, Antonio. “Crítica e Sociologia”. In: _____. *Literatura e Sociedade.* São Paulo, T.A.Queirós/Publifolha, 2000.

_____. Estouro e Libertação. In: _____. *Vários Escritos*. Terceira Edição Revista e Ampliada. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1995.

_____. Estrutura Literária e Função Histórica. In: _____. *Literatura e Sociedade.* 8ª. edição. São Paulo, TAQueiroz/Publifolha, 2000.

_____. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. Quarta edição, São Paulo, Martins, s/d.

_____. “Intelectuais portugueses e a cultura brasileira”. In: Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Lúcia Outeiro Fernandes e Renata Soares Junqueira (orgs.). *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira*. São Paulo, Editora da Unesp; Bauru-SP, Edusp, 2002.

_____. Literatura de Dois Gumes. In: _____. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 3ª. edição, 2000.

_____. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e Sociedade.* Oitava Edição. São Paulo, TAQueiroz/Publifolha, 2000.

_____. “O significado de Raízes do Brasil”. In: Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* São Paulo, Companhia das Letras, 26ª. edição, 1997.

_____. Prefácio. In: Adolfo Casais Monteiro. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo, IEB, 1972.

_____. “Uma palavra instável”. In: _____. *Vários Escritos.* São Paulo, Livraria Duas Cidades, 3ª. Edição, 1995.

CARDOSO, Irene. “Foucault e a noção de acontecimento”. In: *Tempo Social*, São Paulo, **7**(1-2): 53-66, outubro de 1995.

Carone, Edgard. *A Primeira República*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1969.

Cordeiro, Luciano. *Obras completas I – Questões Coloniais.* Coimbra, 1934.

Coutinho, Afrânio. *A Tradição Afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio/Edusp, 1968.

_____. *Conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

Coutinho, Jorge. *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes: estudo hermenêutico e crítico*. Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 1995.

Dinis, António Joaquim Dias. “A volta do casamento do infante D. Duarte”. Separata da *Revista Portuguesa de História*, Tomo XV, Coimbra, 1974.

Eisenstadt, Shmuel. *Múltiplas Modernidades.* Lisboa, Livros Horizonte, 2007.

Esaguy, José de & Barata, Martins. *A vida do Infante Santo*. Lisboa, Editora Europa, 1936.

Fabris, Annateresa (org.). *Crítica e Modernidade*, São Paulo, Imesp, 2006.

_____. *Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro*. Campinas, Mercado das Letras, 1994.

_____. *O Futurismo Paulista*, Perspectiva/Edusp, São Paulo, 1994.

Farinaccio, Pascoal. *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária*. São Paulo, Ateliê Editorial/FAPESP, 2001.

Ferrão, Carlos. *História da Primeira República*. Lisboa, Terra Livre, 1976.

Ferro, Antônio. Carta aberta ao Portugal de hoje, ao Portugal de vinte e tantos anos. In: Contemporânea, nº. 9, Lisboa, março de 1923.

Finazzi-Agrò, Ettore. "Em Formação. A literatura brasileira e a 'configuração de origem'". In: *Antonio Candido y los estúdios latinoamericanos*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.

Fonseca, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia*. 2ª. edição, São Paulo, Globo, 2007.

França, José-Augusto. "Almada – porquê e para quê?". In: *Almada: Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio Sobre Almada Negreiros*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Franchetti, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2007.

Galvão, Walnice Nogueira. "O Congresso Nacional de Escritores: a chegada de Adolfo Casais Monteiro". In: Fernando Lemos & Rui Moreira Leite (orgs.). *A Missão Portuguesa: Rotas Entrecruzadas*. São Paulo, editora da Unesp; Bauru-SP, Edusc, 2003.

Gonçalves, Eduardo Cândido Cordeiro. *Ressonâncias em Portugal da implantação da República no Brasil (1889-1895)*. Porto, Reitoria da Universidade do Porto, 1995.

Guimarães, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 3ª. edição, 2004.

Habermas, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

Jakobson, Roman. Os Oxímoros Dialéticos de Fernando Pessoa. In: _____. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

Júdice, Nuno. *A era de Orpheu*. Lisboa, Teorema, 1986.

Junqueiro, Guerra. *Finis Patriae*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1945.

Lafetá, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

Leal, Gomes. *Fim de um mundo: sátiras modernas*. Porto, Livraria Lello & Irmão, 1899.

Leone, Carlos. *O essencial sobre Adolfo Casais Monteiro*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

_____. *O essencial sobre estrangeirados no século XX*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

Lima, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 2ª. edição, 1959.

Lima, Luiz Costa. “Concepção de História Literária na *Formação*”. In: _____. *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco,1991.

Litvin, Daniel. *Os Impérios do Lucro*. São Paulo, Campus-BB, 2003.

Lourenço, Eduardo. “Almada, Ensaísta?” In: José de Almada Negreiros. *Obras Completas – vol. V – Ensaios*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

_____. *Mitologia da Saudade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. Nós e o Brasil: ressentimento e delírio. In: _____. *A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

Lourenço, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*, São Paulo, Hicitec, 1995.

Love, Joseph. *A Locomotiva: São Paulo na federação brasileira (1889 – 1937)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

Marías, Julián, *Miguel de Unamuno*. Madri, Espasa Calpe, 1943.

Marques, Alfredo Pinheiro. *Vida e Obra do Infante D. Pedro*. Figueira da Foz/Mira/Lisboa, Centro de Estudos do Mar Luís de Albuquerque/Câmara Municipal de Mira – Gradiva, 1996.

Martins, Fernando. *Pedro Theotónio Pereira: uma biografia*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de História da Universidade de Évora, Évora, 2004.

Martins, José de Souza. *Conde Matarazzo: o empresário e a empresa*. 2ª. edição, São Paulo, Hucitec, 1976.

_____. “O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira”. In: Paula Porta. *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)*. São Paulo, Paz e Terra, 2004, pp. 153-213.

Martins, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa, Guimarães & Cia. Editores, 17ª. edição, 1977.

Medina, João. “Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colônias portuguesas como álibi colonial do salazarismo”. In: Revista USP, São Paulo, nº. 45, março/abril/maio de 2000.

_____. *Oh! A República!... Estudo sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990.

Menezes, Paulo. *A Trama das Imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX*, São Paulo, EDUSP, 1997.

Miceli, Sergio. *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Moisés, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo, Cultrix, 18ª. edição, 1982.

_____. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo, Cultrix, 1998.

Montalvor, Luís de. *História do Regime Republicano*. , Lisboa, Ática, 1930.

Monteiro, Adolfo Casais. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo, Instituto de estudos Brasileiros, 1972.

_____. *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*. Lisboa, Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1995.

Monteiro, Pedro Meira. *A queda do aventureiro: aventura, cordialidade e os novos tempos no Brasil*. Campinas, Edunicamp, 1999.

Moraes, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.

Moraes, Marcos Antonio de (org.) *Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp/IEB, 2001.

Morse, Richard. *Formação Histórica de São Paulo (de Comunidade à Metrópole)*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.

Mosteiro da Batalha. Catálogo do Mosteiro. Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1991.

Naves, Rodrigo. *A forma difícil: Ensaios sobre arte brasileira*. Ática, São Paulo, 1996.

Negreiros, José de Almada. "Histoire du Portugal par Coeur ». In: _____. *Obras Completas – vol. I – Poesia*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, pp. 109-119.

_____. *Obras Completas – vol. VI – Textos de Intervenção*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993.

Pascoaes, Teixeira de. *A Arte de Ser Português*, Lisboa, Edições Roger Delraux, 1978.

_____. *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 251ª. edição, 1988.

_____. *Guerra Junqueiro*. Porto, Tipografia Sequeira, 1950.

Perrone-Moisés, Leyla. Pessoa de todos (os) nós .In: *Inútil Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

_____. Pessoa e o Futurismo. In: _____. *Inútil Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

Pessoa, Fernando. *Ficções do Interlúdio I: poemas completos de Alberto Caeiro*. Rio da Janeiro, Nova Fronteira, 6 edição, 1980.

_____. O Provincianismo Português, in: _____, *Páginas de Doutrina Estética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1946.

_____. *Sobre Portugal*, Lisboa, Ática, 1979.

Prado, Antônio Arnoni. *1922: Itinerário de uma falsa vanguarda*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. "Nacionalismo Literário e Cosmopolitismo". In: _____. *Trincheira, Palco e Letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

Prado Jr., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo, Brasiliense/Publifolha, 2000.

Queiroz, Eça de. *Os Maias*, São Paulo, Landy, 2001.

Queiroz, Maria Isaura Pereira de. "Ufanismo Paulista: vicissitudes de um imaginário". In: Revista Usp, nº.13, 1992, pp. 78-87.

Quintas, José Manuel. *Filhos de Ramires: as origens do Integralismo Lusitano*. Lisboa, Editorial Nova Ática, 2004.

Régio, José. *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*. Porto, Brasília Editora, 4ª. edição, 1976.

Rego, Raul. *História da República*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1986.

Sá-Carneiro, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa* Lisboa, Edições Ática, 1992.

Saes, Flávio. "São Paulo republicana: vida econômica". In: Paula Porta. *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)*. São Paulo, Paz e Terra, 2004.

Salazar, António Oliveira. *O ágio do ouro. Sua natureza e suas causas (1891-1915)*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1916.

Saliba, Elias Thomé. "Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana. In: Paula Porta. *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)*. São Paulo, Paz e Terra, 2004.

_____. "Reinvenção da História". In: *Olhares Modernistas: Brasil-brasis – cousas notáveis e espantosas*. Comissão Nacional para Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, Catálogo do Museu do Chiado, 2000.

Santiago, Silviano. A permanência do discurso da tradição do Modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. Posfácio. In: Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2004.

Santilli, Maria Aparecida. *Paralelas e Tangentes entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo, Arte & Ciência, 2003.

Santos, Boaventura de Souza. "Modernidade, identidade e cultura de fronteira". In: _____. *Pela mão de Alice*. São Paulo, 11ª. Edição, Cortez, 2006, pp. 135-157.

_____. "Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal". In: _____. *Pela mão de Alice*. São Paulo, 11ª. Edição, Cortez, 2006, pp. 53-74.

Saraiva, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, Edunicamp, 2004.

Saraiva, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Mira-Sintra, Edições Europa-América, 17ª. edição, 1995.

Saramago, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Schorske, Carl. *Viena Fin-de-Siècle – Política e Cultura*. São Paulo/Campinas, Companhia das Letras/Editora da Unicamp, 1988.

Schwarz, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª. edição, 1981.

_____. "As idéias fora do lugar". In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

_____. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 2ª. reimpressão, 1997.

Seabra, José Augusto. *O Heterotexto Pessoano*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1988.

Sena, Jorge de. Almada Negreiros Poeta. In: Negreiros, José de Almada. *Obras Completas I: Poesia*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

Serrão, Joaquim Veríssimo. *Marcello Caetano: Confidências no exílio*, Lisboa, Verbo, 1985.

Serrão, Joel. "Almada e sua época". In: *Almada: Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio Sobre Almada Negreiros*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

_____. *Fernando Pessoa: Cidadão do Mundo*. Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

Sevcenko, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____. "O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso". In: ____ (org.). *História da Vida Privada no Brasil (vol. 3) – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp.7-48.

Silva, Celina. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Lisboa, Fundação António de Almeida, 1994.

_____. "Mnemon: (Re)Efabulando uma pátria querida. Leitura relance sobre 'Histoire du Portugal par Coeur'". In: *Colóquio/Letras*, nº. 120, Lisboa, abril-junho de 1991.

Simões, João Gaspar. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa, Livraria Bertrand, 4ª. edição, 1980.

Teixeira, Ana Lúcia. *Álvaro de Campos ele mesmo: emergência do sujeito literário na semiperiferia da cena moderna*. Bauru, SP, Edusc, 2007.

Teixeira, Nuno Severino. *O Ultimatum Inglês: política externa e política interna no Portugal de 1890*. Lisboa, Alfa, 1990.

Teyssier, Paul. *História da Língua Portguesa*. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 8 edição, 2001.

Velloso, José Maria de Queiroz. *D. Sebastião: 1554-1578*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935.