

Notas de pesquisa sobre o estudo das vanguardas no Brasil¹

Approaches to the study of avant-garde in Brazil

João Cezar de Castro Rocha

Mestre em Literatura Brasileira pela UERJ

Mestre em Literatura Comparada pela Universidade de Stanford

Doutor em Literatura Comparada pela UERJ

Resumo

Estudo do modernismo brasileiro através da retomada crítica do conceito de vanguarda. Pretende-se mostrar que tanto o modernismo quanto a vanguarda devem ser vistos como movimentos plurais. Por fim, defende-se que a reconstrução do contexto do dia-a-dia dos anos 20 é fundamental para este exercício de reavaliação.

Abstract

An appraisal of Brazilian Modernism through the revaluation of the concept of the avant-garde. It is the author's contention that both the Modernism and the Avant-garde are plural movements. Finally, it is suggested that the reconstruction of the context of the everyday life in the 1920s is fundamental to this approach.

Palavras-chave: Vanguarda; Modernismo; Crítica literária.

Key-words: Avant-Garde; Modernism; Literary criticism

0. Neste ensaio, apresento os resultados iniciais de uma pesquisa em andamento, cujo objetivo central é a reavaliação do modernismo brasileiro mediante uma retomada crítica do conceito de vanguarda. Portanto, advirto o leitor: nestas notas, ele deverá imaginar perguntas e não buscar respostas. Se, ao final da leitura, o leitor encontrar estímulo para desenvolver novas perspectivas, meu objetivo estará cumprido.

1 . Em seu diário, Franz Kafka observou que a literatura do ano 2000 seria a literatura lida no ano 2000². A aparente obviedade do comentário não deve ocultar sua agudeza: somos inevitavelmente contemporâneos de nosso tempo. Por isso, a questão do anacronismo se reveste de singular complexidade. Não há como evitá-lo completamente, pois tanto o objeto que elegemos quanto a abordagem que privilegiamos revelam como o presente recorta instantes passados, reconstrói situações e delinea temas de pesquisa. Esta condição, porém, não implica a impossibilidade de realizar investigações críticas historicamente fundadas. Pelo contrário, tal condição exige que o crítico explicita o lugar de seu discurso, tematizando os interesses que o orientam: estudar as vanguardas dos anos 20 significa sobretudo estudá-las a partir da perspectiva facultada pelo presente do analista. Trata-se então de refletir sobre tal perspectiva.

Os anos 90 têm sido dominados pela idéia de globalização, com o conjunto de noções que a acompanham – integração de mercados; internacionalização da produção; desnacionalização de valores, etc. Tais noções são experimentadas especialmente através de novas tecnologias de informação, destacando-se as relacionadas à informatização da economia e do cotidiano. Neste contexto, reavaliar as vanguardas assume uma importância particular.

De um lado, as vanguardas das primeiras décadas do século XX representaram o primeiro movimento artístico-político verdadeiramente internacional, mesmo internacionalista. Os meios desta internacionalização foram variados: os manifestos, ocasionalmente publicados em jornais de grande circulação³; as revistas criadas pelos diversos grupos e distribuídas amplamente⁴; as constantes viagens de artistas europeus às Américas e à África, assim como as viagens de artistas “periféricos” para a Europa, sobretudo, para Paris. Os exemplos são numerosos: as viagens de Blaise Cendrars ao Brasil e de Oswald de Andrade à Europa; a viagem de Marinetti ao Brasil em 1926 – aliás, neste ano, o francês e o italiano chegaram a encontrar-se em São Paulo⁵ –; as estadas de Alejo Carpentier e de Vicente Huidobro em Paris; a permanência de Jorge Luis Borges na Espanha; a viagem de Antonin Artaud ao México, etc. Tal trânsito de informações foi possibilitado por avanços fundamentais nos meios de transporte e de comunicação⁶. Como o crítico e ensaísta Rubens Borba de Moraes observou: “a renovação da literatura e da arte brasileiras sob o modelo de Paris não levou anos para nos atingir dessa vez, pela simples razão que em 1921-1922 as comunicações eram mais rápidas que na época de Gonçalves Dias. O tempo encurtou depois da guerra de 1914. Está encurtando cada vez mais”⁷. De fato, em alguma medida, o transatlântico, o telégrafo e o telefone – instrumentos utilizados com eficiência pelos vanguardistas – anunciaram o avião, o fax e o correio eletrônico – instrumentos indispensáveis ao cotidiano globalizado. Neste sentido, através da vivência tornada comum nos anos 90, podem-se iluminar aspectos do dia-a-dia dos anos 20 que permaneceram obliterados, já que as análises críticas tenderam a privilegiar quase que exclusivamente a dimensão estética dos movimentos de vanguarda, negligenciando fatos cotidianos que influenciaram decisivamente as concepções dos diversos movimentos de vanguarda.

De outro lado, o desenvolvimento histórico das vanguardas estimula uma análise distanciada do nosso próprio presente. Ou seja, a deriva autoritária de muitos dos ideais utópicos das vanguardas serve como advertência para os que celebram somente os benefícios da globalização, sem refletir sobre possíveis impasses que ela pode trazer para países como o Brasil. Em outras palavras, ainda que sob formas diversas, a questão que preocupava aos vanguardistas latino-americanos dos anos 20 – a querela do universal e do local – parece presente nos atuais debates sobre os efeitos da globalização. Não se trata, por certo, de ignorar as diferenças entre as épocas, mas de explorá-las analiticamente.

Em suma, estudar as vanguardas dos anos 20 com uma perspectiva conscientemente lastreada nos anos 90 tanto pode revelar aspectos negligenciados daquele momento histórico quanto pode iluminar aspectos sequer imaginados de nossa própria circunstância.

2. A necessidade de reavaliar o modernismo brasileiro não se baseia apenas no fato óbvio: a tarefa do crítico é a de propor novos ângulos quanto aos objetos estudados. No caso particular das vanguardas, tal tarefa assume uma relevância particular, como estudos recentes têm sugerido. A melhor maneira de demonstrá-lo consiste em recordar momento anterior, no qual, pelo contrário, o estudo da contribuição do modernismo estava demasiadamente limitado quer pelo compromisso quer pela recusa dos próprios críticos em relação ao tópico.

Em 1944, Edgard Cavalheiro promoveu um “inquérito” destinado a recolher a opinião de intelectuais sobre a seguinte questão: “(...) o que virá depois da guerra? Ora, pergunta idêntica terá sido feita pela geração que nos precedeu, a geração que depois de

1918 ditou modas literárias ou artísticas, sociais, ou políticas, a geração que fez a Semana de Arte Moderna, com todas as suas *ramificações e desvios*⁸. Idêntica ressalva se encontra nos depoimentos de alguns intelectuais. Manoelito d'Ornelas, por exemplo, após louvar o movimento modernista – “foi a vibração mais alta de uma consciência nacional”⁹ –, não deixou de observar: “Houve exageros nessas exteriorizações. Exageros de cores e de detalhes”¹⁰. João Alphonsus assumiu um tom menos “objetivo” e fez de seu depoimento uma análise comparativa de obras de Mário de Andrade e Marinetti: “Aliás, quando Graça Aranha prefaciava em 1926 os manifestos futuristas¹¹, já desde 1925 se publicara em São Paulo um livro muito mais importante pra todos nós: *A Escrava que não é Isaura*¹². O testamento desta geração, portanto, implicava um primeiro acerto de contas com o legado modernista.

Em 1957, Homero Senna publicou *República das letras*, livro no qual enfeixou um conjunto de entrevistas realizadas ao longo da década de 40. Uma outra vez, o movimento modernista vem à tona na maior parte dos depoimentos, constituindo autêntica linha divisória. Agripino Grieco resumiu sua opinião numa fórmula muito comum na época: “a reação modernista de 1922 (...) foi útil e perniciosa”¹³. Graciliano Ramos, num artigo sintomaticamente denominado “Revisão do modernismo”, e bem à medida de sua prosa, foi muito mais incisivo. Ao ser perguntado sobre sua impressão do modernismo, não hesitou: “Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti”¹⁴. Já Carlos Drummond de Andrade destacou a importância do movimento: “caracterizou-o (...) uma esplêndida liberdade de ação, visível na obra e no jeito de suas figuras representativas”¹⁵.

Ainda hoje se encontra o mesmo tipo de engajamento nos mais diversos estudos. E, neste caso, pouco importa se o crítico está afinado com a radicalidade da Semana de Arte Moderna ou se discorda de sua veemência, uma vez que o resultado principal desta atitude consiste numa avaliação excessivamente comprometida. Difícil encontrar exemplo mais eloqüente que o de Josué Montello. Ao prefaciando uma importante antologia de textos sobre a história do movimento modernista, lamentou o ostracismo a que a figura de Coelho Neto foi relegada com um juízo surpreendente: "(...) sem a Semana de Arte Moderna, em 1922, e sem a conferência de Graça Aranha na Academia Brasileira, o Modernismo teria chegado aqui (...) por irradiação natural. *E sem litígios nem sacrifícios*"¹⁶. Segundo tal perspectiva, muito melhor teríamos passado se, em fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna não tivesse tentado apressar o futuro – como se um movimento de vanguarda pudesse ter outra vocação!

Em 1949, Otto Maria Carpeaux já identificara a origem do problema, reconhecendo que "ainda não foi escrita, por motivos óbvios, a história do movimento modernista". A obviedade se esclarece logo a seguir, na referência "a nossa visão míope de contemporâneos"¹⁷. Tão míope que, referindo-se ao ensino de literatura da primeira metade da década de 50, Fausto Cunha escreveu: "a poesia moderna ainda não penetrara nas escolas e nos colégios, que viviam no tempo do parnasianismo e do romantismo"¹⁸. Portanto, a proximidade temporal com a eclosão do modernismo necessariamente comprometeria os estudos críticos. A passagem do tempo, contudo, não parece ter resolvido inteiramente o dilema. Além do exemplo de Josué Montello, destaca-se a reflexão de Annateresa Fabris sobre a necessidade de reavaliação do modernismo: "(...) pois boa parte do que conhecemos do modernismo foi produzida por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da

causa da arte moderna¹⁹. Conseqüentemente, encontra-se nesta observação justificativa para propor um estudo que reavalie o modernismo brasileiro. No entanto, como o problema não é exclusivamente brasileiro, pois idêntico engajamento pode ser encontrado nas teorias européias e norte-americanas, é necessário referir as principais tendências dos estudos contemporâneos sobre as vanguardas para oferecer uma justificativa mais bem fundada.

3. José Ortega y Gasset foi o responsável por um dos primeiros esforços de compreensão abrangente dos movimentos de vanguarda. Em *La Deshumanización del Arte*, publicado em 1925, sugeriu que a arte moderna era anti-humana. Com esta conceituação, o filósofo espanhol pretendia descrever a tendência dominante da arte moderna, embora a polêmica que acompanhou a recepção de sua obra tenha atribuído à fórmula conotação fundamentalmente pejorativa. Tal recepção foi especialmente comum entre os intelectuais latino-americanos, que em geral reagiram opondo à desumanização européia uma humanização que, segundo eles, seria tipicamente latino-americana²⁰. Segundo Ortega y Gasset o caráter desumano decorreria da concentração na forma de expressão, fenômeno este que levava o artista a obliterar o tradicional conteúdo humano da arte. Ou seja: ao invés da representação de uma paisagem ou de uma ação humana, os pintores se dedicavam a explorar formas geométricas e a experimentar com a textura das cores; ao invés de evocar sentimentos e esperanças, os poetas decidiram inventar novas sonoridades e imaginar novas metáforas para a civilização urbana; ao invés de narrar histórias ou descrever personalidades, os romancistas passaram a discutir a tradição do gênero e a inovar as formas da narrativa. A lista poderia prosseguir, mas o que importa é

destacar a agudeza da análise de Ortega y Gasset, ainda que haja divergências com suas conclusões. De fato, a ênfase formal é um aspecto importante da arte moderna, embora em si mesmo tal aspecto não defina a especificidade das vanguardas históricas²¹. Em outras palavras, Ortega y Gasset identificou a tendência que posteriormente seria denominada metalinguagem e que realmente constitui um dos eixos da arte moderna.

No mesmo ano de 1925, Guillermo de Torre publicou *Literaturas Europeas de Vanguardia*, inaugurando uma tradição destinada a perpetuar-se – a do artista de vanguarda que escreve memórias e, ao fazê-lo, procura assegurar seu lugar na história mediante a imposição de sua própria perspectiva. O paradoxo deste gesto merece ser assinalado. De um lado, a vanguarda²² procura romper com a tradição, de outro, as inúmeras memórias que os vanguardistas escreveram constituem uma tradição: a tradição da ruptura²³. Aliás, o ponto máximo deste paradoxo foi alcançado com a criação de museus de arte moderna – e, aqui, como não lembrar da sugestão futurista de demolir museus e de queimar bibliotecas? O futurismo de Marinetti tornou esta contradição um fator constitutivo do próprio movimento, pois, tendo sido o primeiro grupo vanguardista organizado, buscou preservar a liderança das vanguardas através de um raciocínio no mínimo curioso: o futurismo, devido aos serviços prestados à causa da vanguarda no *passado*, deveria determinar seu *presente*, modelando pois o *futuro* do movimento.

Abro parêntese para recordar que, ainda em 1925, Mário de Andrade publicou *A Escrava que não é Isaura*, importante declaração de princípios da arte moderna – e, como vimos, livro que João Alphonshus considerava mais importante que os manifestos futuristas. Trata-se de um livro que se situa a meio caminho entre os textos de Ortega y Gasset e Guillermo de Torre. Mário esboçou a história da arte moderna, embora sem

nenhuma pretensão historiográfica e, ao mesmo tempo, refletiu sobre sua motivação interna, isto é, a ênfase formal. Sem dúvida, com este livro, Mário pretendeu oferecer uma alternativa ao *Espírito Moderno*, de Graça Aranha, também publicado em 1925. No entanto, uma nova interpretação pode surgir a partir da comparação acima sugerida²⁴.

Entre 1935 e 1940, a conceituação das vanguardas atingiu um importante nível de explicitude através da polêmica que opôs Georg Lukács, firme defensor da arte realista e severo crítico das experiências vanguardistas, a Bertolt Brecht e Ernst Bloch, cúmplices na ampliação do conceito de realismo e na apreensão da radicalidade das vanguardas²⁵. Posteriormente, Theodor Adorno retomará os termos desta discussão, privilegiando a estética de ruptura das vanguardas históricas. Segundo Lukács, as vanguardas não representavam uma verdadeira ruptura, pois seu esforço de dar conta da realidade das metrópoles através de uma poética fragmentária e simultaneísta correspondia ao desejo dos naturalistas de representar fielmente a natureza humana submetida aos influxos do meio. Em outras palavras, o engenho crítico de Lukács consistiu em equiparar os movimentos de vanguarda com o naturalismo, ou seja, ambos seriam tributários do paradigma representacional, embora os referentes fossem diversos – para o naturalismo, a natureza humana e a influência determinante do meio; para as vanguardas, as novas formas de percepção de tempo e espaço, além da influência determinante do meio urbano. Brecht e Bloch contestaram Lukács, destacando o conteúdo crítico das experimentações dos grupos de vanguarda. Para eles, o esforço da arte de vanguarda era mais radical do que o da arte realista, pois, enquanto esta buscava oferecer um quadro sintético da realidade, aquela procurava modificar a realidade, através de uma dupla estratégia. De um lado, a arte incorporaria elementos do cotidiano em sua construção. De outro, o próprio cotidiano assimilaria técnicas artísticas, a fim de combater

a alienação imposta pelas relações capitalistas de produção. Eis o alvo da argúcia de Brecht e Bloch: em última instância, Lukács considerava que a arte das vanguardas colaborava para a manutenção da alienação e, deste modo, não podia ser incorporada numa teoria marxista da arte. Ora, Brecht e Bloch invertiam o sentido da crítica, afirmando que o objetivo final da arte de vanguarda era precisamente o fim da alienação, mediante a disseminação de um espírito crítico a partir de expressões artísticas radicalmente contrárias ao espírito burguês. Se conhecessem a poesia brasileira, sem dúvida Brecht e Bloch teriam recordado a “Ode ao burguês”, incluída por Mário de Andrade na *Paulicéia desvairada*: “Eu insulto o burguês! O burguês-níquel, / o burguês-burguês!”²⁶. Isto é, o realismo se contentava em interpretar o mundo, ao passo que as vanguardas cumpriam fielmente a máxima marxista: não basta interpretá-lo, é preciso transformá-lo²⁷.

Depois do esforço inicial de Ortega y Gasset e da polêmica dos anos 30, outra importante contribuição surgiu em 1962, quando Renato Poggioli publicou *Teoria dell'arte d'avanguardia*²⁸. As palavras iniciais do “Prólogo” são sintomáticas da dificuldade que os vanguardistas causaram à crítica tradicional: “Em primeiro lugar, poucos pensadores, historiadores ou críticos se dignaram a estudar um dos fenômenos mais típicos e importantes da cultura moderna: a arte de vanguarda”²⁹. Para conduzir seu estudo, Renato Poggioli diferenciou tipos de popularidade e impopularidade. A popularidade imediata “é somente característica de *best-sellers* (...), de histórias de amor, de música popular, de programas de rádio e televisão, de romances policiais e filmes”³⁰. Trata-se da popularidade definidora de produtos com os quais se estabelece um contato direto entre produto e público. “O que tem sempre ocorrido é uma popularidade mediada, embora hoje em dia ela ocorra com intensidade inédita”³¹. Este tipo de popularidade supõe o conhecimento parcial ou indireto de uma obra. Por exemplo, a figura do Dom Quixote é

sempre mencionada, ainda que muito poucos tenham lido os dois volumes escritos por Cervantes. Em relação à arte de vanguarda, tal forma de popularidade pode ser atribuída menos a suas criações do que à curiosidade do público em relação à estranheza por elas provocada e, muitas vezes, ao interesse pela biografia dos próprios artistas – e quanto mais excêntrico seu comportamento, maiores as chances de despertar o interesse do público.

No entanto, Poggioli localizou o elemento típico das vanguardas na distinção entre “impopularidade acidental” e “impopularidade substancial”³². O último tipo define a originalidade dos movimentos vanguardistas, já que seus membros pretendiam conscientemente rejeitar os valores do passado para inaugurar uma nova época. Por isso, tão importante quanto recusar tais valores era ser rejeitado pelo grande público: a rejeição provaria que o movimento renovador realmente ameaçava a velha ordem. Num manifesto de 11 de janeiro de 1911, “*La voluttà d’esser fishiati*”, os futuristas esclareceram a estratégia. O desejo de ser vaiado se explicava nos dois primeiros pontos do manifesto: tanto defende “*o desprezo pelo público*” quanto favorece “*o horror ao sucesso imediato*”³³. Em ambos os casos, o complexo fenômeno sociológico do distanciamento do público em relação à arte moderna é transformado em justificativa estética da originalidade do gesto vanguardista. Ora, apesar dos méritos de sua abordagem, a argumentação de Poggioli se revela problemática. De um lado, subordina as diversas formas de popularidade e impopularidade a seu projeto de estabelecer uma continuidade entre a época do Romantismo e o período das vanguardas. De outro, atribui uma importância desproporcional à idéia do novo – o que, embora com uma ênfase distinta, também constituirá o limite da abordagem de Adorno. Isto sem mencionar que as possíveis conseqüências sociais da “impopularidade” não podem ser analisadas, uma vez

que ela é considerada “substancial” ou “voluntária”. Deste modo, o crítico espelha o discurso de autolegitimação das vanguardas, pois a impopularidade substancial corresponde, no plano teórico, a uma racionalização do desejo futurista de ser vaiado.

Na verdade, Poggioli compreende as vanguardas das décadas iniciais do século XX como se fossem o momento mais radical de uma longa história de renovação das formas de expressão. História que, tendo começado com o desejo romântico de superação dos valores neoclássicos, continuaria nos trabalhos de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e, por fim, alcançaria os movimentos vanguardistas. Nesta perspectiva, como identificar o caráter específico das vanguardas das décadas iniciais do século XX, se a vanguarda parece antes designar uma categoria estética presente em momentos históricos diversos?

A abordagem de Peter Bürger supera os limites da formulação de Poggioli. Partindo do conceito de “arte enquanto instituição”, Bürger estabeleceu uma corte nítida entre vanguardas e experiências de renovação lingüística. Segundo este conceito, “as obras de arte não são assimiladas como entidades em si, mas sim a partir de estruturas e condições institucionais que em grande parte determinam a função das obras”³⁴. Na verdade, o conteúdo do livro de Bürger não corresponde exatamente a seu título, pois, muito mais do que uma teoria da vanguarda, o autor se propõe a sistematizar o conceito de arte enquanto instituição. As vanguardas históricas são privilegiadas por representarem o primeiro momento em que as condições institucionais da arte foram conscientemente questionadas. Este é um ponto muito importante, embora ele seja sistematicamente negligenciado pelos críticos de Peter Bürger.

De qualquer modo, o conceito de arte enquanto instituição permitiu a Bürger definir a especificidade das vanguardas históricas, diferenciando-as de experiências prévias,

lastreadas sobretudo na experimentação lingüística. Em primeiro lugar, tais experiências estavam centradas em torno da idéia do novo – pressuposto que Poggioli e mais tarde Adorno atribuirão às vanguardas. Em segundo lugar, tais experiências terminaram favorecendo o afastamento do artista em relação à vida cotidiana. Pelo contrário, as “vanguardas históricas” – e a simples denominação escolhida por Bürger é sintomática da especificidade de sua definição – não podem ser compreendidas a partir desta categoria, pois, “embora o conceito do novo seja verdadeiro, ele é muito genérico e inespecífico para designar o que realmente importa numa ruptura de tal proporção”³⁵. O objetivo das vanguardas históricas era a destruição das condições burguesas da arte enquanto instituição. A busca do novo, em última instância, ainda estava fundada na possibilidade de encontrar um modelo estético normativo, mesmo que se tratasse de uma norma reconhecidamente transitória.

Aliás, o argumento mais persuasivo em relação a posições críticas engajadas também pode ser encontrado no livro de Peter Bürger. No último capítulo, analisando o debate entre Lukács e Adorno, Bürger demonstra como ambos partilhavam do mesmo pressuposto, embora estivessem situados em pólos opostos. Lukács recusava as experiências de vanguarda porque defendia o padrão normativo da estética realista. Pelo contrário, Adorno assumiu uma posição contrária precisamente porque estava baseado num outro padrão normativo: o das próprias vanguardas. Neste diálogo de surdos, a principal novidade implicada pela renovação artística das décadas iniciais deste século não podia ser apreciada. Nas palavras de Bürger: “Na história da arte, o sentido da ruptura provocada pelas vanguardas históricas não consiste na destruição da arte enquanto instituição, mas na *destruição da possibilidade de impor normas estéticas como válidas a priori*”³⁶. Além disso, o emprego sistemático e simultâneo tanto de tradições

muitas vezes adversárias quanto de toda sorte de material representa o desafio maior que as vanguardas históricas lançaram ao trabalho do analista. Bürger o reconheceu: “Que esta condição de disponibilidade de todas as tradições ainda permita a elaboração de uma teoria estética, no sentido em que tal teoria foi pensada de Kant a Adorno, é questionável”³⁷. Ou seja, defender uma estética normativa equivale a uma postura pré-vanguardista — sobretudo se esta estética adotar a vanguarda como padrão normativo. Neste caso, produz-se o que Paul de Man denominou “retórica da cegueira” (“*rethoric of blindness*”). Trata-se de “paradoxal discrepância entre os pressupostos defendidos por críticos sobre a natureza da literatura, pressupostos nos quais seus métodos estão fundados, e os resultados efetivos de suas interpretações”³⁸. Ora, os críticos e teóricos, cujos pressupostos se baseiam no caráter desestabilizador da arte de vanguarda, costumam adotar uma posição normativa ao advogarem que tal caráter constitui, *em si mesmo*, a “melhor” literatura.

O trabalho das vanguardas, pelo contrário, baseava-se na recusa da imposição de qualquer norma. Ao fazê-lo, as vanguardas terminaram questionando a própria divisão de trabalho responsável pelo advento de subsistemas nas sociedades capitalistas avançadas, do qual resultara a autonomia da arte burguesa. Em outras palavras, sua crescente alienação no que se refere ao conjunto das relações sociais. Por isso, “a separação da arte em relação à práxis da vida se torna a característica fundamental da autonomia da arte burguesa”³⁹. Desta situação, Bürger derivou a originalidade das vanguardas históricas, cujo objetivo máximo era a reintegração da arte no cotidiano, transformando o próprio dia-a-dia numa manifestação artística – em alguma mediada, retomando os argumentos de Brecht e Bloch. Conseqüentemente, “produtores e receptores deixam de existir. Só o que resta é o indivíduo que usa a poesia como

instrumento para viver sua vida da melhor maneira possível⁴⁰. Esta seria a revolução permanente das vanguardas e o pressuposto subjacente à estetização do cotidiano dos próprios artistas, como se o dia-a-dia fosse uma obra de arte em potencial⁴¹. As vanguardas históricas pretendiam disseminar esta possibilidade, transformando cada cidadão num artista, cuja obra principal seria a condução renovada de sua vida. Entretanto, a concretização da utopia não poderia ser mais desalentadora: “nas sociedades capitalistas tardias, os propósitos das vanguardas são cumpridos, mas o resultado somente os tem desvalorizado⁴². Os produtos da indústria cultural também prometem uma fusão da vida com a arte. Trata-se, contudo, de uma fusão esvaziada de qualquer conteúdo transformador. Por isso, Peter Bürger denominou “históricas” as vanguardas das décadas iniciais do século. Uma vez que seus propósitos estão cada vez mais distantes da realidade contemporânea, já podemos compreendê-las retrospectivamente. Ou seja, o tempo futuro das vanguardas históricas não se transformou no nosso presente, mas num passado utópico que não se materializou.

A abordagem de Peter Bürger conseguiu definir a especificidade das vanguardas históricas. No entanto, ela possui dois limites principais, superados pelos estudos mais recentes de Andreas Huyssen e Andrew Hewitt.

Em primeiro lugar, a contribuição de Huyssen foi sistematizada em *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. A “Grande Divisão” se refere “ao tipo de discurso que insiste numa distinção categórica entre arte erudita e cultura de massa⁴³. Segundo Huyssen, é necessário redimensionar o foco das discussões sobre a ruptura entre modernismo e pósmodernismo, pois, ao menos no que se refere às vanguardas históricas, vistas por Bürger em oposição às manifestações da cultura de massa, há mais pontos de contato entre estas e o pósmodernismo do que geralmente se reconhece.

Sobretudo, em relação ao “Great Divide”: “como a vanguarda histórica, embora sob formas diferentes, também o pósmodernismo rejeita as teorias e as práticas da Grande Divisão”⁴⁴. Com tal perspectiva, Huysen revelou o pressuposto que permanecera implícito na teoria de Bürger: a plena aceitação da ruptura estabelecida pelos teóricos da Escola de Frankfurt entre manifestações artísticas e os produtos da indústria cultural – cuja denominação, em deliberada oposição à idéia de “cultura de massa”, é já sintomática⁴⁵.

No caso brasileiro, tal juízo é particularmente problemático, pois os modernistas buscaram estabelecer associações tanto com o que mais tarde se denominaria “cultura popular” quanto com a nascente cultura de massa dos centros urbanos que emergiam nos anos 20. Hermano Vianna resgatou o importante encontro ocorrido em 1926 entre Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, neto, Pixinguinha, Donga e Villa-Lobos, entre outros. Ora, trata-se de uma reunião que Huysen certamente adotaria como um exemplo perfeito de rejeição à teoria da “Grande Divisão”! “O encontro juntava, portanto, dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita (...). Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro”⁴⁶. Neste sentido, vale recordar que Mário e Oswald de Andrade sempre estiveram atentos às manifestações culturais dos emergentes centros urbanos e a elementos da cultura popular. Mário, com uma perspectiva de estudioso do folclore, coletou dados e registrou tradições que de outra forma estariam perdidos. Oswald, com voracidade antropofágica, assimilou informações e observou gestos, reaproveitando-os em seus textos e em suas performances⁴⁷.

Por fim, uma vez que as práticas pósmodernas incorporam ativamente os produtos da indústria cultural, a teoria de Bürger não dispõe de instrumentos para avaliá-la. Por isso, além de óbvias razões políticas, tal teoria não pôde incluir o futurismo no horizonte das reflexões. Afinal, “Marinetti introduziu técnicas de comunicação de massa e estratégias de economia de mercado no domínio recém-criado do ativismo artístico”⁴⁸. No que diz respeito ao modernismo brasileiro, e mais especificamente no que se refere à viagem de Marinetti ao Brasil em 1926, a abordagem de Huyssen auxilia a repensar juízos críticos consagrados que unanimemente consideram a turnê de Marinetti um insucesso⁴⁹. Por fim, a abordagem de Bürger também não pode incluir a contribuição de artistas que, ao invés de engajados numa relação renovada da arte com a vida, revelaram-se mais preocupados em revisitar a tradição da cultura ocidental. Na perspectiva de Bürger, como fazer justiça, por exemplo, à obra de James Joyce?

Em segundo lugar, Andrew Hewitt expôs o princípio que por muito tempo norteou os estudos sobre as vanguardas: “Em 1962, quando Renato Poggioli se dedicou a um dos primeiros esforços de apresentar uma teoria sistemática sobre a vanguarda, acreditava-se que os artistas de vanguarda tinham sido em sua maioria politicamente influenciados por posições esquerdistas”⁵⁰. A consequência imediata deste pressuposto é o mal-estar causado pelo futurismo e pela opção política de artistas como Ezra Pound, Gottfried Benn e Wyndham Lewis. Não surpreende, portanto, que Peter Bürger praticamente tenha ignorado o futurismo, pois como pensá-lo sem necessariamente refletir sobre seus laços com o fascismo? Em seu livro, pois, o futurismo é relegado a uma simples nota de rodapé⁵¹, já que se prefere associar o avanço formal das experimentações vanguardistas ao conteúdo revolucionário das posições de esquerda. Para estes críticos, e muito ao contrário da fórmula de Susan Sontag⁵², o fascismo não é nada fascinante, mas sem

dúvida ele impede que se continue reunindo “naturalmente” conteúdo e forma revolucionários, conforme o desejo de Maiakóvski.

Hewitt propôs o conceito de “modernismo fascista” a fim de reintegrar o futurismo italiano e, mais precisamente, o pensamento e a práxis de Marinetti nas reflexões sobre as vanguardas históricas. O autor entende “o modernismo fascista como uma resposta política e estética à perda da fé nas narrativas de reflexão sócio-cultural”⁵³. Tal definição pretende questionar a célebre dicotomia proposta por Walter Benjamin: “Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo. A resposta do comunismo é politizar a arte”⁵⁴. Hewitt considera tal dicotomia uma “oposição retórica” incapaz de resolver o delicado problema das relações entre arte e política⁵⁵. Em sua perspectiva, o “modernismo fascista” tanto possuiu dimensão estética quanto política e assim deve ser analisado. Em outras palavras, Hewitt equiparou epistemologicamente futurismo com as demais vanguardas, sem se deixar levar pelo engajamento de uma crítica comprometida com o binômio vanguarda política/vanguarda estética – vistas “naturalmente” como defensoras de posições esquerdistas⁵⁶.

4. O estudioso dos movimentos vanguardistas latino-americanos⁵⁷ já conta com um precioso trabalho de pesquisa realizado nas últimas três décadas e que resultou na compilação de fundamentais antologias de textos programáticos.

O primeiro trabalho que se destaca é o de Gilberto Mendonça Telles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, publicado em 1972⁵⁸. Com o propósito de estimular “o estudo do contexto histórico do modernismo”⁵⁹, o autor optou por um critério semelhante ao de Renato Poggioli. Isto é, Mendonça Telles considerou como vanguardistas os esforços metalingüísticos presentes desde a segunda metade do século XIX.

Conseqüentemente, sua conceituação é pouco específica, até porque seu objetivo principal era o de esclarecer o contexto cultural mais amplo que formara os modernistas brasileiros. De qualquer modo, além de trabalho pioneiro, *Vanguardia Européia e Modernismo Brasileiro* permanece sendo uma fonte de consulta indispensável.

O próximo passo foi dado por Hugo Verani. Em 1986, Verani publicou *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, Proclamas y otros Escritos)*. O modernismo brasileiro não está incluído, como o título já indica. Do ponto de vista conceitual, Verani aceitou o pressuposto de Peter Bürger, segundo o qual as vanguardas históricas se encontram somente nas décadas iniciais do século XX. E, ainda que o autor alemão não seja mencionado diretamente, a justificativa de Verani alude ao conceito de “arte enquanto instituição”. Assim, após mencionar as diversas correntes vanguardistas, ressaltou que estavam “unidas por um objetivo comum: a renovação das modalidades artísticas institucionalizadas”⁶⁰. Deste modo, Verani pôde estabelecer um corte mais nitido, concentrando-se nas décadas iniciais do século XX hispano-americano.

Nelson Osorio Tejada levou a pesquisa adiante ao editar *Manifiestos, Proclamas y Polémicas Literarias de la Vanguardia Literaria Hisopanoamericana*, em 1988. Osorio Tejada enfatizou sobretudo a perspectiva sociológica tanto no “prólogo” quanto na seleção dos textos. Deste modo, reuniu as reações hispano-americanas ao primeiro “Manifesto Futurista”, assim como as polêmicas que agitaram o cenário intelectual da época. A coletânea de Osorio Tejada permite estabelecer diferenças claras em relação às abordagens de Gilberto Mendonça Telles e Hugo Verani. Enquanto estes se preocuparam especialmente com as experimentações lingüístico-formais e com os projetos ideológicos das vanguardas, Osorio Tejada claramente privilegiou o contexto social dos anos 20 como determinante da emergência das vanguardas: “(...) é preciso insistir na

necessidade de tomar consciência que o processo literário (sem deixar de considerar a autonomia relativa dos fenômenos que o integram) não segue um desenvolvimento independente do conjunto das outras formações que ocorrem na vida sócio-cultural⁶¹. Trata-se de uma perspectiva importante, ainda que Osorio Tejada tenha a tendência a privilegiar a determinação sociológica, em contraste com a corrente mais usual de estudos, que costuma negligenciar os elementos contextuais.

Jorge Schwartz conduziu a investigação a um novo patamar ao publicar, em 1990, *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos Programáticos y Críticos*. O modernismo brasileiro é incluído e os textos reunidos apresentam um equilíbrio entre as duas tendências identificadas nas três antologias referidas nos parágrafos anteriores. Em 1995, uma edição brasileira veio à luz, *Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*⁶². Como Verani e Osorio Tejada, Schwartz adotou a divisão proposta por Bürger, considerando a “data mais apropriada para a inauguração das vanguardas latino-americanas (...) a leitura do manifesto *Non serviam*, em 1914, por Vicente Huidobro⁶³. A antologia de Jorge Schwartz é muito importante, pois estimula a criação de vínculos reflexivos do modernismo brasileiro com as experiências vanguardistas de língua espanhola. Tal caminho representa uma importante inovação⁶⁴, pois o percurso mais usual consiste em relacionar o modernismo brasileiro exclusivamente às correntes européias. Numa outra antologia, organizada em conjunto por Jorge Schwartz e May Lorenzo Alcalá, *Vanguardas Argentinas. Anos 20*, publicada em 1992, há inclusive um capítulo dedicado às relações entre as vanguardas brasileira e argentina⁶⁵.

Estes livros representam um auxílio fundamental e não somente pelo material reunido, mas também pelo método que norteou seus autores. Alfredo Bosi o definiu

perfeitamente: "(...) combinar historiografia e crítica de modo constante e discreto para que o leitor possa ver ao mesmo tempo o panorama e o olho seletivo cuja mirada abraça o conjunto, nada esconde, mas não se abstém de iluminar mais vivamente o que lhe parece de maior relevo"⁶⁶. A combinação de análise crítica com a reconstrução histórica parece mesmo ser o método mais adequado para reavaliar as vanguardas dos anos 20, afinal, boa parte das experimentações formais, sobretudo na poesia, buscavam dialogar com novas experiências proporcionadas pelo cotidiano dos centros urbanos. "São Paulo! comoção de minha vida..."⁶⁷, cantou Mário de Andrade; e como ele muitos outros encontraram nas metrópoles motivos e sonoridades inéditos. Nicolau Sevcenko sintetizou o momento com felicidade: "A cidade viraria ela mesma a fonte e o foco da criação cultural, se tornando um tema dominante (...) para as várias artes, fornecendo-lhes muito mais chaves para a reformulação da estrutura compositiva interna das obras, do que propriamente incidentes ou argumentos"⁶⁸. Jorge Schwartz já o havia apontado, ao mencionar o grande número de autores latino-americanos que nos anos 20 produziu "textos capazes de realizar uma leitura nova da cidade, convertendo-a em material estético por excelência"⁶⁹.

Portanto, parece seguro propor que o entendimento das manifestações artísticas deste período não deve negligenciar a reconstrução das sensações estimuladas pelo dia-a-dia de cidades que se tornavam metrópoles. Não se trata, contudo, de propor uma relação de causa e efeito entre surgimento das metrópoles e experimentalismo estético, mas de relacionar estes fenômenos a partir da dimensão intrínseca identificada por Nicolau Sevcenko.

Por fim, os trabalhos recentes de Annateresa Fabris sobre o futurismo devem ser destacados, pois representam importantes contribuições para o tema em foco. Em 1987, a

autora publicou *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*, no qual apresentava os postulados fundamentais do movimento, relacionando-o em primeiro lugar ao contexto sócio-cultural da Itália na passagem do século XIX para o século XX. A partir deste embasamento, Fabris direcionou sua investigação para o estudo da “questão futurista no Brasil”.

Para Fabris, mais importante do que estudar a possível influência do futurismo sobre o modernismo brasileiro é reconstruir o “momento futurista” da modernidade brasileira⁷⁰. Em outras palavras, trata-se de identificar a atmosfera sócio-cultural característica do instante de emergência das metrópoles, ao invés de comparar a doutrina do futurismo italiano, e mesmo suas realizações artísticas, com o ideário e a produção do modernismo brasileiro. “É nossa hipótese que o futurismo é assumido pelos modernistas como arma de combate, desde 1921, em virtude da carga negativa de que era portador”⁷¹. Este seria o aproveitamento propriamente estratégico do futurismo⁷². No que se refere à elaboração estética, um motivo que já vimos se destaca: “A equação da cidade com o ‘momento futurista’ enquanto movimento, transformação, criação contínua, em devir, transparece de boa parte dos textos escritos pelos modernistas antes de 1922”⁷³.

Tal perspectiva levou a autora a sugerir a existência de um “futurismo paulista”, ou seja, a existência de um momento de aglutinação das forças modernistas que estrategicamente se apropriaram de princípios futuristas. Tal hipótese foi plenamente desenvolvida em *O “Futurismo Paulista”: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda no Brasil*, publicado em 1994. Esta noção, aliás, já tenha sido mencionada no ensaio “A Questão Futurista no Brasil”. Após o estudo da urbanização da cidade de São Paulo e de seus efeitos na percepção dos futuros modernistas, Fabris dedicou um capítulo à viagem de Marinetti à América do Sul, enfatizando sua polêmica passagem por

São Paulo. Naturalmente, trata-se de um texto básico, pois além de pioneiro, propõe sugestivas hipóteses que devem ser discutidas. Neste capítulo, "Abaixo Marinetti", como o título já indica, Fabris reconstruiu sobretudo a tumultuada recepção que o italiano encontrou em São Paulo. Além de seu minucioso trabalho de pesquisa, a autora reconheceu que "é impossível reduzir a uma expressão apenas negativa (...) a passagem de Marinetti pelo Brasil"⁷⁴.

5. Para concluir estas notas iniciais de pesquisa, gostaria de propor alguns pontos que acredito relevantes para uma reavaliação de aspectos do modernismo brasileiro.

1 – Considerando as obras mencionadas nas seções anteriores, novas abordagens podem ser propostas para o estudo dos movimentos vanguardistas. Sobretudo, o crítico não deve se comportar como defensor ou adversário de suas manifestações. Deve, pelo contrário, destacar a natureza plural destes movimentos. Portanto, o modernismo brasileiro deve ser estudado como constituído por diferentes *projetos modernistas*.

2 – A pluralidade da abordagem supõe a reconstrução do cotidiano dos anos 20. Sobretudo, dos fatos correntes na época. Este é um ponto importante, pois a tendência mais comuns dos estudos sobre a vanguarda consiste em privilegiar quer a experimentação formal quer o conteúdo ideológico dos vanguardistas. Ora, tal abordagem termina por obliterar um dos pontos mais salientes do projeto das vanguardas históricas, ou seja, a fusão arte/vida. Através da reconstrução das circunstâncias cotidianas, deverá ser possível propor novas avaliações de aspectos do modernismo brasileiro. Esta é uma das principais lições da contribuição da Annateresa Fabris.

3 – O centro desta reavaliação não será exclusivamente o estudo de como as vanguardas latino-americanas assimilaram as contribuições européias para, então, inventarem sua originalidade⁷⁵. Sem dúvida tal perspectiva é importante, mesmo por ampliar a hipótese de Ángel Rama da transculturação narrativa. Sobretudo, como Lucia Helena anotou corretamente, deve-se “redimensionar o papel negativo atribuído à influência da vanguarda européia no Brasil”⁷⁶. Afinal, os modernistas brasileiros desenvolveram uma atitude ativa e estratégica em relação aos vanguardismos europeus, adotando e/ou adaptando os pontos que mais diretamente correspondiam a seus interesses, rejeitando e/ou desfigurando aqueles que os contrariavam.

No entanto, por que não experimentar uma hipótese que, mais do que adversária, é complementar: devido às peculiares condições sócio-culturais latino-americanas, certos dilemas vivenciados pelos vanguardistas europeus podem ser mais bem compreendidos a partir da experiência latino-americana. A partir do conceito de “literatura menor”, proposto por Gilles Deleuze e Felix Guattari⁷⁷, Costa Lima concebeu uma atitude distinta nas relações entre culturas periféricas e culturas metropolitanas que esclarece o alcance da minha sugestão: “A categoria ‘literatura menor’ permite visualizar-se outra atitude: os membros de uma literatura menor, não apesar de mas justamente por pertencerem a tal menoridade, têm a possibilidade de enxergar movimentos da terra que passam despercebidos aos sentidos metropolitanos, porque a estabilidade das instituições metropolitanas os tornam remotos”⁷⁸.

Ora, o progressivo divórcio entre produtor e público, vivenciado como uma circunstância inédita pelos vanguardistas europeus, desde sempre constituiu a própria estrutura da possibilidade de manifestações artísticas na América Latina. A complexa

percepção de um tempo que, simultaneamente, deve acelerar a chegada do futuro, através de uma ruptura radical com o passado, levando ao limite a experiência de viver num presente-aqui-e-agora; em outras palavras, a complexa percepção de um tempo atravessado por temporalidades diferentes e muitas vezes opostas, encontra-se na base da formação sócio-histórica latino-americana, composta por bolsões de progresso ilhados inclusive por relações pré-modernas de produção.

Outros paralelos podem ser imaginados, mas estes dois são suficientes para rematar minha proposta. Na verdade, Oswald de Andrade já havia intuído esta possibilidade ao propor ironicamente uma “poesia de exportação”. Por que não levar o projeto adiante, ao invés de seguir importando respostas-prontas ou continuar inventariando as influências e os desvios em relação aos modelos europeus e norte-americanos? Ou seja, por que não correr o risco de enunciar novas perguntas que, *sem nenhuma ingenuidade autóctone*, crie paisagens mentais distintas? Por que não ousar uma “teoria de exportação”?

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Paulicéia desvairada* [1922]. *Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins/ INL, 1972.
- ANTELO, Raúl. *Mário na Ilha de Maratapé (Mário de Andrade lê os Hispano-Americanos)*. São Paulo: HUCITEC/Instituto Nacional do Livro, 1986.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. In: _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Victor Civita, 1983 [1936].

- BLUM, Cinzia Sartini. "Introduction". In: *Special Issue: Futurism and the Avant-Garde*. *South Central Review* 13.2-3, 1996.
- BOSI, Alfredo. "A Parábola das Vanguardas Latino-Americanas". In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. Iluminuras/EDUSP/FAPESP, 1995.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 [1974].
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.
- CAVALHEIRO, Edgard. *Testamento de uma Geração*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- CUNHA, Fausto. Poesia: O Modernismo. In: BRITO, Mário da Silva (org.). *Poesia do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- DELEUZE, Gilles. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977 [1975].
- FABRIS, Annateresa. Modernidade e Vanguarda: O Caso Brasileiro. In: ____ (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994a.
- _____. *O Futurismo Paulista. Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994b.
- _____. A Questão Futurista no Brasil. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina/UNESP, 1990.
- HANSEN, João Adolfo. Comentários. In: ROCHA, João Cezar de Castro & BASTOS, Cláudia (orgs.). *V Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

- HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986.
- HEWITT, Andrew. *Fascist modernism: aesthetics, politics and the avant-garde*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- KEM, Stephen. *The Culture of Time and Space: 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz. Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____ (org.). *Teoria da literatura em suas fontes, Volume I*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MAN, P. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1970.
- MARINETTI, F. T. La voluttà d'esser fischiati (1911). In: MARIA, Luciano di (org.). *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Arnaldo Mondadori, 1983.
- MONTELLO, Josué (org.). *O Modernismo na Academia – Testemunhos e Documentos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1994.
- PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1968 [1962].
- PRADO, J. F. de Almeida. Ricordi... In: _____. *O Brasil e o Colonialismo Europeu*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardismo e Cosmopolitismo na Década de 20: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

_____. *Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos.*

Iluminuras/EDUSP/FAPESP, 1995.

SCHWARTZ, Jorge & ALCALÁ, May Lorenzo (orgs.). *Vanguardas Argentinas. Anos 20.*

São Paulo: Iluminuras, 1992.

SENNÁ, Homero. *República das letras.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996 [1957].

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TEJADA, Nelson Osorio. *Manifiestos, Proclamas y Polémicas Literarias de la Vanguardia Literaria Hisopanoamericana.* Caracas: Ayacucho, 1988.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro:*

Apresentação dos principais poemas, manifestos e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 12ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1994 [1972].

UNRUH, Vicky. *Latin american vanguards: the art of contentious encounters.* Berkeley:

University of California Press, 1994.

VERANI, Hugo. *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, Proclamas y otros Escritos).* 3º ed. México: Tierra Firme, 1995 [1986].

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995.

Notas

¹ Este ensaio foi escrito sob os auspícios de uma bolsa de “fixação de pesquisador”, concedida pela FAPERJ junto à Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. À FAPERJ, pois os meus agradecimentos.

² *Apud* Hansen, 1994, p. 247. Eis a passagem na íntegra: “Penso no que Kafka disse em seus *Diários*. Se leio um texto no ano 2000, estarei lendo a literatura do ano 2000. Lemos com as categorias históricas que possuímos”.

³ O caso mais célebre se refere precisamente ao “Fondazione e Manifesto del Futurismo”, de Marinetti, publicado a 20 de fevereiro de 1909, na primeira página do *Figaro*.

⁴ Uma outra vez, os futuristas estabeleceram o padrão. Até o início da década de 20, a situação financeira privilegiada de Marinetti permitiu que o movimento futurista editasse um grande número de livros, revistas e panfletos e os distribuisse gratuitamente em todo o mundo. Sobre as atividades editoriais dos futuristas, ver Claudia Salaris. “Making Modernism: Marinetti as Publisher”, *Modernism/modernity*, I/III, pp. 19-27.

⁵ Prado, 1956, especialmente pp. 394-398, forneceu um mordaz testemunho do encontro dos dois vanguardistas no Brasil.

⁶ Ver Kern, 1983, especialmente o capítulo 5, “Speed”.

⁷ Sevchenko, 1992: p. 309.

⁸ Cavalheiro, 1944: p. 7. *Itálicos meus*.

⁹ *Idem*, p. 176.

¹⁰ *Idem*, p. 177.

¹¹ Alusão ao livro *Futurismo/Manifestos de Marinetti e seus Companheiros*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1926. O prefácio foi escrito por Graça Aranha e republicado como “Marinetti e o Futurismo”, em *Obra Completa*. Afrânio Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, pp. 863-866. O prefácio, na verdade, reproduziu a saudação feita por Graça Aranha a Marinetti, por ocasião da primeira conferência realizada pelo italiano no Brasil, em 15 de maio de 1926, no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro.

¹² Cavalheiro. *Op. cit.*, p. 142.

¹³ Senna, 1996 [1957]: p. 32.

¹⁴ *Idem*, p. 201.

¹⁵ *Idem*, p. 8.

¹⁶ Montello, 1994: p. 11, *itálicos meus*.

¹⁷ Carpeaux, 1955: p. 247. A primeira edição é de 1949.

¹⁸ Cunha, 1968. Este livro constitui a 2ª ed., revista, de volume anteriormente denominado *Panorama da Poesia Brasileira: O Modernismo*, 1959.

¹⁹ Fabris, 1994a: p. 9.

²⁰ Ver Unruh, 1994: pp. 21-26.

²¹ Aliás, Peter Bürger o demonstrou convincentemente, como adiante se verá.

- ²² Para uma descrição histórica do sentido do termo vanguarda, ver Calinescu, 1987, especialmente pp. 97-120 (1^o ed., 1977).
- ²³ Aludo à expressão cunhada por Octavio Paz, 1990: “A tradição da ruptura implica não apenas a negação da tradição, mas também da ruptura...”, p. 17. A primeira edição é de 1974.
- ²⁴ E recorde-se que, no mesmo ano de 1925, Jorge Luis Borges publicou seu acerto de contas com as vanguardas, *Inquisiciones*. No momento, estou principiando um trabalho precisamente visando à comparação dos trabalhos de Ortega y Gasset, Guillermo de Torre, Mário de Andrade, Jorge Luis Borges e Graça Aranha.
- ²⁵ Esta polêmica é tão importante que poderia estimular um ensaio autônomo. Na impossibilidade de desenvolvê-lo neste texto, recomendo o leitor interessado a consulta da indispensável antologia organizada por João Barrento. *Realismo, materialismo, utopia. Uma polêmica: 1935-1940*. Lisboa: Moraes Editores, 1978. Esta edição conta também com uma excelente introdução de João Barrento. “De Weimar a Moscovo: a teoria marxista do realismo e da literatura entre as duas guerras”, pp. 9-30.
- ²⁶ Andrade, 1972: p. 37.
- ²⁷ Aludimos a famosa tese contra Feuerbach: “Os filósofos se limitaram a *interpretar* o mundo diferentemente, cabe *transformá-lo*”. Karl Marx. “Teses contra Feuerbach”. Karl Marx. Volume I. São Paulo: Abril Cultural, 1987 [1845], p. 163.
- ²⁸ Para o resumo das posições de Poggioli e de Bürger, estarei aproveitando formulações que desenvolvi em “O homem cordial e seus precursores: os vanguardistas europeus”, *Papeles de Montevideo*, 1998, no prelo.
- ²⁹ Poggioli, 1968 [1962]: p. 1.
- ³⁰ *Idem*, p. 44. Poggioli diferencia formas de popularidade e impopularidade porque “não existe popularidade ou impopularidade absolutas, ambas são relativas”. *Idem*, p. 45.
- ³¹ *Idem, ibidem*.
- ³² *Idem*, p. 46.0
- ³³ Marinetti, 1983: pp. 310-311, itálicos do autor.
- ³⁴ Bürger, 1984 [1974]: p. 12.
- ³⁵ *Idem*, p. 63.
- ³⁶ *Idem*, p. 87, itálicos meus.
- ³⁷ *Idem*, p. 94.
- ³⁸ Man, 1970: p. ix.
- ³⁹ Bürger. *Op. cit.*, p. 49.
- ⁴⁰ *Idem*, p. 53.
- ⁴¹ Em 1924, Iuri Tinianov já havia teorizado sobre este aspecto: “(...) não tenho objeções quanto à ‘relação da literatura com a vida’. Simplesmente duvido que a questão tenha sido proposta adequadamente. Pode-se falar de ‘vida e arte’ quando a arte já é ‘vida’? (...) É interessante

observar a importância da vida dos artistas nos períodos de crise, de revolução literária, quando a tendência literária dominante (...) cai por terra e se exaure, e a nova direção ainda não foi encontrada. Em tais períodos, a própria vida dos artistas se transforma em literatura, tomando o seu lugar". Iuri Tinianov. "O ritmo como fator construtivo do verso" (1924), em Lima (1983: p. 458). A passagem citada compõe a primeira nota do texto.

⁴² Bürger. *Op. cit.*, p. 54.

⁴³ Huysen, 1986, p. viii.

⁴⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁵ Theodor Adorno desenvolveu o conceito de "indústria cultural" por não aceitar a idéia de "cultura de massa", pois, segundo sua perspectiva, não se trata de uma cultura, ou seja, de um conjunto de noções definidoras de uma comunidade, mas da imposição de mercadorias, inclusive produzidas em escala industrial.

⁴⁶ Vianna (1995: p 20). Em relação à cultura de massa, ver a propaganda de filme da época, *A Epidemia do Jazz*: "O anúncio, publicado nos jornais, também dizia orgulhoso que o filme, dedicado a Marinetti, seria acompanhado por um prólogo 'também futurista'". p. 22, itálicos meus. Este anúncio, sem dúvida, procurava tirar partido da presença de Marinetti no Brasil.

⁴⁷ Por exemplo, determinadas fórmulas do "Manifesto Antropófago" – "Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará". (...) "Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval (...)". – parecem ter sido parcialmente inspiradas em samba de Sebastião Cirino, *Cristo nasceu na Bahia*, grande sucesso do carnaval de 1926.

⁴⁸ Blum, 1996, p. 4.

⁴⁹ Princípiei esta revisão em dois artigos, escritos com Jeffrey Schnapp. Ver: "As Velocidades Brasileiras de uma Inimizade Desvairada: O (Des)encontro de Marinetti e Mário de Andrade em 1926", em *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 3, 1996, pp. 41-54. "Brazilian Velocities: On Marinetti's 1926 Trip to South America", em Cinzia Sartini Blum (org.). *Special Issue: Futurism and the Avant-Garde. South Central Review* 13.2-3, 1996, pp.105-156.

⁵⁰ Hewitt, 1993: p. 20.

⁵¹ Trata-se da nota 4 ao capítulo 2. Ver Bürger. *Op. cit.*, p. 109.

⁵² Aludo ao ensaio de Susan Sontag, "Fascinating Fascism".

⁵³ Hewitt. *Op. cit.*, p. 9.

⁵⁴ Benjamin, 1983 [1936]: p. 28.

⁵⁵ Hewitt. *Op. cit.*, p. 24.

⁵⁶ Vale observar que, em relação ao contexto do modernismo brasileiro, tal abordagem permitiria, por exemplo, reavaliar a dimensão propriamente estética do integralismo e, portanto, da primeira fase da obra de Plínio Salgado.

- ⁵⁷ É importante esclarecer que, quando dizemos movimentos vanguardistas latino-americanos, estamos, como não poderia deixar de ser, incluindo o modernismo brasileiro.
- ⁵⁸ Até o presente momento, não tivemos acesso direto ao trabalho de compilação de Óscar Collazos (org.). *Los Vanguardismos en la América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970. Há uma segunda edição, publicada em 1977 por Ediciones Península. Por esta razão, não podemos compará-lo com as demais antologias.
- ⁵⁹ Telles, 1994 [1972]: p. 27.
- ⁶⁰ Verani, 1995 [1986]: p. 9.
- ⁶¹ Tejada, 1988: p. ix.
- ⁶² Nesta edição, o autor acrescentou um ensaio na “introdução”. Trata-se de “As Linguagens Imaginárias”, pp. 45-59, e anteriormente publicado na *Revista USP* 12, 1991-1992.
- ⁶³ Schwartz, 1995: p. 31.
- ⁶⁴ Em relação a esta possibilidade, é necessário mencionar o livro pioneiro de Antelo, 1986.
- ⁶⁵ Ver Schwartz & Alcalá, 1992. Aludimos ao capítulo VI, “Brasil”, pp. 262.
- ⁶⁶ Bosi, 1995, p. 19. Nesta passagem, Bosi definiu “a função das boas antologias literárias”.
- ⁶⁷ Aludo ao poema “Inspiração”, que abre o *Paulicéia Desvairada*.
- ⁶⁸ Sevcenko. *Op. cit.*, p. 18.
- ⁶⁹ Schwartz, 1983: p. 17.
- ⁷⁰ A expressão “momento futurista” foi cunhada por Renato Poggioli: “O momento futurista pertence a todas as vanguardas”. *Op. cit.*, p. 68. Posteriormente, a expressão foi empregada por Marjorie Perloff em *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- ⁷¹ Fabris, em Belluzzo, 1990: p. 71.
- ⁷² Desenvolvi esta idéia em “‘Futures Past’” of Futurism: On the Reception and Presence of Futurism in Brazilian Literature”. Günter Berghaus (org.). *International Futurism*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1998, no prelo.
- ⁷³ Fabris, em Belluzzo, 1990: p. 71.
- ⁷⁴ Fabris, 1994b: p. 259.
- ⁷⁵ Sem dúvida, tal trabalho é importante, embora seja um caminho já bastante explorado. Duas contribuições recentes que seguem este itinerário são: Gloria Videla de Rivero. *Direcciones del Vanguardismo Hispanoamericano. Estudios sobre Poesía de Vanguardia en la Década del Veinte*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994, pp. 28-30 (a primeira edição é de 1990); Vicky Unruh. *Op. cit.*, p 3.
- ⁷⁶ Helena, 1986: p. 15.
- ⁷⁷ O conceito se encontra desenvolvido em Deleuze, 1977 [1975].
- ⁷⁸ Lima, 1993: pp. 180-81.