

Conexões textuais e Modernismo brasileiro: uma fusão temporal que resgata, reconstitui e transforma

Juliana Cardoso (UFJF)ⁱ

Luís Dadalti (UFJF)ⁱⁱ

RESUMO

A arte tem sido, no percalço do tempo, representativa nas transformações intelectuais, sociais, morais e políticas em diversos momentos da história e das sociedades. Com isso, as noções de originalidade, imitação e intertexto são frequentemente questionadas por estudiosos. A partir das premissas sobre tais aspectos, diante da ótica das vanguardas europeias, pretende-se entender no Modernismo brasileiro algumas faces destas questões, especialmente em *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade.

Palavras-chave: Modernismo; intertextualidade; originalidade.

ABSTRACT

Art has been representative of the intellectual, social, moral, and political transformations countless times throughout the course of history and society. Because of this, notions of originality, imitation and intertextuality are frequently questioned by scholars. Questioning these aspects through the lens of the European vanguards, it is intended here to comprehend in the Brazilian Modernism some faces of these discussions, especially in *Pau-Brasil* (1925), by Oswald de Andrade.

Keywords: Modernism; intertextuality; originality.

1 A CONDIÇÃO DO MODERNO

O objetivo deste artigo é delinear o processo construtivo Modernista e os embaraços sofridos em relação à crítica intelectual da época, especialmente sobre a intenção inovadora do movimento (a qual, segundo os conservadores, não passava de uma

ⁱ Mestra em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0596-1770> | E-mail: jucardosom@gmail.com

ⁱⁱ Doutorando em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-9243-6804> | E-mail: luis.dadalti@letras.ufjf.br

imitação ou “blague”). Assim, serão pontuados aspectos a respeito dos processos intertextuais contidos em alguns textos modernistas selecionados para este estudo com a finalidade de obter um panorama desse recurso tão presente na referida prática artística e sua importância para o entendimento do funcionamento da arte literária. Para tanto, é importante retomar o período embrionário do movimento e suas bases teóricas.

No ano de 1925, Oswald de Andrade publica a coletânea de poemas *Pau-Brasil*. Três anos antes, o autor fazia-se como um dos porta-vozes da Semana de Arte Moderna de 1922, na qual leu excertos de seu romance ainda em produção *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). A referida obra já carregava uma linguagem inovadora para os padrões da época no Brasil, evidenciando, especialmente, as tendências cubistas e futuristas que tanto se fizeram presentes no Modernismo brasileiro. Em *Pau-Brasil*, Andrade apresenta uma série de facetas desenvolvidas ao longo do período da chamada fase heroica do Modernismo e, com isso, traz para junto de seu texto uma síntese de várias das questões que foram mote das discussões artísticas da época.

Tomando em conta as bases que levaram o desenvolvimento da corrente de discussão artística da década de 1920, no Brasil, é de fundamental importância evidenciar também as raízes teóricas e internacionais desenvolvidas em solo europeu, por meio de artistas como Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, Filippo Marinetti e Giacomo Balla. A famosa viagem de Oswald de Andrade para o velho continente, no momento em que tomou contato direto com as novas obras ali desenvolvidas, deu-se no ano de 1912, mesmo ano em que o “Manifesto futurista” foi publicado pelo *Jornal de notícias* (Bahia) e *A república* (Rio Grande do Norte) (HELENA, 1996, p. 17). Esse momento é tradicionalmente entendido como o grande propulsor do que viria a ser organizado anos mais tarde na Semana de Arte Moderna de São Paulo. Os resultados da viagem são compreendidos como gérmenes que se desenvolveram na cabeça de Andrade e influenciaram imensamente os acontecimentos de um dos principais eventos históricos da arte brasileira.

Na Itália, em 1909, é datado o Manifesto Futurista de Filippo Marinetti e, em Paris, poucos anos depois, em 1913, é publicado manifesto-síntese do Cubismo, enquanto tendência literária, por Apollinaireⁱ. Sobre ambos, é importante ressaltar que, em seu cerne, há uma série de premissas de orientação filosófica que, diante das inovações tecnológicas, culturais e científicas da época, impelem a colocação da arte também na

urgência de ocupar seu posto rumo ao progresso, ao novo e ao rompimento com a tradição. A própria noção de modernidade traz em si questões essenciais para a caracterização das vanguardas e as escolhas estéticas e ideológicas por elas propostas. Tendo por premissa básica e comum o enfrentamento à arte acadêmica que se fazia bastante forte nos circuitos culturais da Europa (já suavizados por artistas como Gustave Courbet e Édouard Manet, que possibilitaram uma maior amplitude estética e temática para as artes plásticas), as vanguardas buscavam ampliar as possibilidades de criação para horizontes ainda não desenvolvidos, ou mesmo explorados, trazendo junto de sua proposta novas maneiras de perceber o cenário artístico e social em que atuavam. A necessidade constante de apreensão e reconstrução do cotidiano, por exemplo, toma corpo no trabalho de artistas como George Braques e Picasso, em obras como *Still Life with Chair Caning* (1912), por exemplo. Passam a ser vistas sob lentes completamente diferentes quando colocadas à vista de Marinetti e Balla, de caráter beligerante e maquinal, como se percebe em *Speed of a motorcycle* (1913).

Sobre tais quebras de paradigmas com a tradição, é interessante notar, particularmente, a “bofetada no gosto público”ⁱⁱⁱ proposta pelo Futurismo. Em um dos primeiros tópicos apresentados no texto original de Marinetti, nota-se o desdém pelo passado em: “Um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia”. O autor anuncia o culto ao progresso, ao mecânico, ao som agressivo, ao estardalhaço, que é trazido junto da metáfora bélica da metralhadora. O som dissonante e violento da cidade harmoniza-se perfeitamente com o caos desordenador e fascista que se estende como proposta ao longo do manifesto, baseando-se nas filosofias de Henri Bergson, em *Evolução criadora*, de 1907, e seu projeto contrário à cultura, museu, sintaxe e “higienização do mundo” por meio da guerra (HELENA, 1996, p. 19). Enquanto movimento artístico, Gilberto Mendonça Teles (1992, p. 85) sintetiza o futurismo em três etapas: uma pautada no verso livre, outra focada na máxima das “palavras em liberdade” e, por último, a relação que se estabelece entre o projeto de vanguarda e o partido fascista italiano, que passa a funcionar como seu veículo de comunicação cultural.

Na mesma toada, na passagem que provavelmente é a mais conhecida do texto, também profere Marinetti:

Declaramos que o esplendor do mundo enriqueceu com uma nova beleza: o deslumbramento da velocidade. Nenhuma obra-prima sem o devido momento de agressividade. Pretendemos destruir os museus e as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas que buscam o proveito. (apud HELENA, 1996, p. 19)

O autor enfatiza de forma beligerante a contenda com o passado, com toda a cultura anterior ao momento inaugural do movimento, seja artística, seja social. O Futurismo, sob tal visão, é a chave única e imediata para o progresso. O autor, porém, parece não se dar conta em seu absolutismo fascista de que não há possibilidade de inovação ou ruptura sem que haja um constante diálogo com a tradição que pavimentou os rumos da história para o surgimento de determinada estética ou forma de pensamento. O discurso inflamado do manifesto fica cego para o fato de que a vanguarda e, mais especialmente, o moderno como superação do tradicional, é uma condição essencialmente relacional. Ser moderno não pode carregar consigo o luxo de ser estanque, absoluto em relação ao discurso, visto que só se supera algo ao se colocar em perspectiva com o anterior. Nesse sentido, sem bibliotecas e sem museus, não há em absoluto nada que faça das propostas do Futurismo algo que aponte para a frente, pois perde-se o referente da partida.

Logo, a condição de moderno existe unicamente quando colocado em dinâmicas de tensão de poder com sua base da tradição, algo que se aproxima do que Walter Benjamin vislumbra quando em contato com a obra *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee, ao perceber sobre o anjo da história:

Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés [...]. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o acumulado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226)

Em tal cenário, a relação estabelecida entre progresso e as ruínas do passado é fundamentalmente mediada pelo anjo da história, sempre impelido em direção àquele, mas constantemente de olho sobre estas. O mesmo papel se presta ao artista que se compreende como moderno. Por mais que ele queira ser o arauto do movimento de progressão da história, ainda assim, só o pode ser uma vez que tem os olhos voltados para ambas as direções da linha temporal.

2 FORMAS DE CONSTRUÇÃO ARTÍSTICAS NO SÉCULO XX

Quando trazida para o contexto brasileiro, a produção artística da fase heroica do Modernismo, apesar das convergências que permitiram que o movimento aqui ocorresse, encontrava-se inserida em um cenário social bastante diferente da Europa. Conforme o estudo de João Luiz Lafetá, em *1930: a crítica e o modernismo* (2000), é importante evidenciar que, ao passo que as vanguardas europeias se desenvolviam sob o patrocínio da nova burguesia industrial, que tomava o mercado urbano e propunha as novidades do capitalismo, no Brasil ocorreu um aparente paradoxo no qual os principais fomentadores da Semana foram, na verdade, as elites do café, símbolo da tradição econômica agrária no país. Nesse sentido, a questão histórica do Brasil, que condiciona uma diferença latente quando comparada ao percurso europeu em relação ao patrocínio, está no fato de que aqui grande parte da elite capitalista urbana é proveniente das elites agrárias. Isto faz com que o jogo de tensões entre tradição e modernidade no cenário cultural das grandes cidades se dê de maneira não necessariamente antitética (LAFETÁ, 2000, p. 23-24)ⁱⁱⁱ. A tradição, nesse sentido, é tão necessária que cabe também ressaltar a típica constatação da presença dos patronos Graça Aranha e Paulo Prado como nomes de peso associados à Semana de 1922. Como lido tradicionalmente pela crítica, a presença de ambos se faz com a intenção de trazer nomes mais canônicos para as proposições feitas pelos modernistas e endossar as ideias das inovações propostas pelo grupo de São Paulo.

Lafetá (2000), em sua proposta metodológica para a análise do momento artístico, aponta para a necessidade a título de estudo de, num primeiro momento, distinguir o movimento modernista brasileiro em dois aspectos: o ideológico e o estético, evidenciando as quebras com a forma tradicional e as novas propostas de ver o cenário em que se encontram. Não tarda, porém, que o teórico chegue à conclusão de que, dado o caráter da linguagem de ser um meio pelo qual se compreende o mundo, é impossível dissociar uma proposição estética, como a iniciada pelo Modernismo, de sua ideologia, pois ela é em si parte integrante da nova visão ou, nas palavras do autor, “procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade” (LAFETÁ, 2000, p. 22). Assim, as propostas de inovações linguísticas por meio da evocação de formas de falar com menos *status* social trazem ao texto a emergência de formas e vidas recalçadas na sociedade.

Diante de tais colocações, algo que se faz notável em relação às inovações do grupo modernista de São Paulo é a constante retomada do passado com a ideia de reler a história do Brasil. Neste cenário, a obra de Oswald de Andrade de 1925, *Pau-Brasil*, oferece uma valiosa fonte para a análise do projeto estético e ideológico que se desenvolvia no momento. Em sua primeira seção, intitulada “História do Brasil”, Andrade apresenta um processo de escrita bastante peculiar para a época, especialmente no cenário cultural brasileiro: composto basicamente de colagens retiradas de fragmentos de alguns dos textos mais importantes do período literário que se convencionou chamar Literatura de Informação. Tal seção é introduzida com remontagens da carta de Caminha e encerra-se com o texto originalmente trabalhado por Dom Pedro I. Em relação ao processo composicional dos poemas, cabe trazer à tona ponderações teóricas que podem orientar possíveis abordagens sobre o texto de Andrade e sobre algumas tendências gerais do Modernismo paulistano.

2.1 Originalidade ou cópia futurista

Como já apontado brevemente, o Modernismo, de forma geral, propunha uma forma de compreender o mundo segundo novos parâmetros que possibilitariam trazer grandes inovações para o campo das artes como um todo. Nesse cenário, ressurgem, mais uma vez, os questionamentos sobre a relação entre cópia e originalidade diante das propostas criativas disruptivas que configuraram a Semana de 1922, conforme podemos perceber nos inúmeros artigos publicados nas datas próximas do acontecimento e compilados em *22 por 22* (2008), de Maria Eugênia Boaventura. Exemplo disso se encontra em um texto assinado por Electi Vero Pauci, em 22 de fevereiro de 1922, publicado pelo periódico *A Gazeta*, no qual se lê:

Este movimento, pois, é uma manifestação da mais desabusada improbidade artística de que há memória, um verdadeiro estelionato, praticado por sujeitos que, simples aprendizes desastrados, reles imitadores ou descovados plagiadores, pretendem intrujar o público dizendo-se gênios autênticos, originais, livres e pessoais. (BOAVENTURA, 2008, p. 252-253)

Se a perspectiva de parte da crítica se ancorava no desprezo à Semana e na caracterização de seus idealizadores como “imitadores”, “aprendizes desastrados”, ao submeter os artistas brasileiros ao *status* pejorativo de “plagiadores [...] dizendo-se

gênios autênticos”. Por outro lado, houve um enorme contingente de textos escritos pelos próprios participantes do evento como forma de afirmar suas ideias de disruptividade em veículos como o *Jornal do commercio* e na própria *A Gazeta*. Este foi um esforço em direção à tentativa de desvencilhar a arte brasileira da canônica ocidental, gerado pelo profundo desgaste do setor artístico, que encontrava dificuldades de se projetar enquanto demanda nos afãs da modernidade.

Essa percepção dos Modernistas em relação à arte passadista pode ser constatada no trecho seguinte, escrito por Menotti del Picchia, para o *Correio Paulistano*, em 23 de fevereiro de 1922:

Admiro qualquer obra em que haja talento, mas o que é repetição, imitação, maneirismo, é negação de talento. Até hoje se procura imitar os clássicos, pela razão ingênua que eram “bons” e faziam “vernáculo e estilo da lei”! Certo. Mas se toda a vida talharmos nossa bela plástica, sonora língua pelos moldes clássicos, teremos realizado a pálida decepção da monotonia estapafante! Assinalemos a personalidade. (BOAVENTURA, 2008, p. 117)

Há nesse posicionamento uma via de mão dupla no qual o discurso modernista busca afirmar-se enquanto inventivo e disruptivo em relação à imitação do tradicional, vista em Picchia como “negação de talento”, mas que, ao mesmo tempo, pauta os modernistas, no âmbito da crítica, como imitadores de preceitos artísticos europeus que há algum tempo se faziam presentes no mundo. Diante desses diferentes apontamentos dos referenciais escolhidos para acusar ou se defender como cópia ou moderno, é de grande interesse levantar algumas considerações sobre esses temas na crítica literária e suas implicações para o debate.

Patrícia Prata, no artigo “Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos” (2017), faz um breve levantamento sobre o termo *imitatio*, muito usado pelos autores latinos e teóricos na retórica clássica. *Imitatio* é um mecanismo literário cuja aplicabilidade se dava no âmbito da retomada de modelos que se inserem em uma mesma tradição literária. Contudo, esse recurso pode causar alguns equívocos interpretativos, evocando questões como o plágio, a cópia do texto alheio ou mesmo o roubo. Assim, esse expediente foi, muitas vezes, entendido como “[...] falta de ‘engenho’ do escritor, graças ao sentido pejorativo que tomou conta do termo ao longo do tempo” (PRATA, 2017, p. 3). Contudo, é preciso entender que o termo utilizado na Antiguidade Clássica assume mais um caráter emulativo do que configura, propriamente, um sentido

de simples cópia. Assim, numa primeira instância, equivaleria a uma forma de competir com seus antecessores ou a uma maneira de homenageá-los. Esse tipo de imitação era visto como um recurso ornamental, que valorizava a obra citada.

Entretanto, o termo *imitatio* não foi pensado somente na Antiguidade como sendo uma mera alegoria ou até mesmo uma cópia. Prata (2017) menciona Giorgio Pasquali, estudioso clássico italiano, que, no artigo “Arte Allusiva” (1968), considerou o conceito de “alusão” mais adequado para o entendimento da imitação, entendendo que esta não suscita um sentido pejorativo ou mero ato de copiar, assim intencionando desfazer possíveis confusões. A “alusão” estaria vinculada diretamente à intenção do autor. A proposta apresentada por Pasquali acarreta, contudo, certo ruído para os estudiosos da arte intertextual devido à falta de informações que cerceia tal pensamento, uma vez que o leitor não possui o acesso direto ao autor e, por isso, caberia àquele ter dados suficientes para que compreenda o diálogo entre textos não como forma de cópia, mas um processo de construção textual proposital.

Ao percorrer esse caminho de definições do que seria “imitação”, o psicanalista francês Michel Schneider, no livro *Ladrões de Palavras* (1990), aponta que a mente humana é constituída de uma ampla bagagem de reminiscências e que os mimetismos, muitas vezes, podem ser inconscientes – o que enriquece ainda mais o estudo sobre imitação, podendo ela ser realizada de forma consciente, como na alusão, e também inconscientemente. Schneider toma como exemplo o processo criativo de Flaubert e afirma que o escritor francês pouco plagiou, no sentido mais restrito de um procedimento desonesto com a palavra, dado que possuía um amplo acervo de leituras, estando sempre em uma busca pelo conhecimento (SCHNEIDER, 1990, p. 27-29). Logo, à medida que acumulava saberes, a mente tratava de fundi-los no processo de preencher possíveis vazios de informações que também se esvaíram para dar lugar à própria atividade de escrita. Assim, o trabalho de Flaubert em adquirir substratos textuais se direcionava para o novo através do antigo. Em um movimento pendular, ora composto pela imitação (podendo ser ou não consciente), ora pela criatividade (a transformação e a composição textual), tal trabalho baseava-se inevitavelmente em outros modelos que igualmente já haviam sido trilhados por outros escritores como ponto de partida para resultados pessoais e que, possivelmente, não reverberariam em absoluto os referidos textos primários.

Schneider (1990) traz, então, a ideia de intertextualidade como forma de escamotear a imitação em maior ou menor grau, considerando-a como “um comunismo de ideias”, a partir do qual “o pensamento é uma tomada e a escritura, um saque” (SCHNEIDER, 1990, p. 36). Desse modo, entende que todo o pensamento é roubado, ou seja, não está isento de influências e de partilhas. É pertinente pensar a partir desse ponto que toda produção se alicerça através de empréstimos de ideias vindas de outrem, sendo possível entender que a questão da originalidade de uma obra é algo rarefeito, pois o escritor nunca será o primeiro a escrever sobre aquilo, mas, todavia, sempre pode aproveitar o que já fora dito, criar e descobrir algo novo sob os escombros do antigo.

O texto de Antonio Piccarolo, publicado na *La Rivista Coloniale*, de São Paulo, em fevereiro de 1922, traz esse juízo sobre as partilhas textuais que a produção artística abarca. Discorre sobre o Modernismo e a desvinculação do movimento com o marinismo que busca o extermínio do passado e acaba, indiretamente, trazendo à tona a temática da imitação ao comentar sobre as artes passadistas que precisam ser respeitadas e suas importâncias na construção histórica da literatura – não apenas no quesito contemplativo, mas na formação crítica literária. O referido texto constituiu-se em uma das diversas tentativas de se comentar sobre a ideia de imitação sem enquadrá-la em formatos deficitários, dado que a imitação é extensa em sentidos e está presente nas produções artísticas.

Para nos liberarmos do passado não é necessário destruí-lo: é suficientemente não copiá-lo. Destruí-lo significaria não compreendê-lo, não sentir toda a sua beleza, não interpretar a sua função histórica. E vocês, caros amigos, esta beleza sentem, vocês intuem perfeitamente a grande ação que a arte, a verdadeira e grande arte de todos os séculos, exerceu sobre toda a época. Isto eu sei, mas isto me confirmou aquele que, além de poeta, pode ser chamado o nosso teórico, Ronald de Carvalho, que me falava, há poucos dias, com grande entusiasmo da poesia de Vergílio, que me recitava os energéticos versos de Horácio, que proclamava Catulo. Destruir o passado, de resto, para substituí-lo por uma arte nova, significaria colocar-se contra a mais indestrutível das leis eternas da natureza: as leis do devir. Todas as manifestações da vida, no seu mais amplo significado, das mais ínfimas às mais elevadas, são um contínuo devir, um evoluir-se de uma a outra, de modo que não se saberia compreender o ontem, e na vida do pensamento principalmente o hoje e o ontem, mais do que aquele tanto que o homem conseguiu juntar. (BOAVENTURA, 2008, p. 90-91)

Diante do que fora explanado, a questão da originalidade apresenta-se como uma condição impossível de se esperar não somente de uma obra literária, mas de qualquer

prática humana. A linguagem humana carrega consigo um passado e configura-se um palimpsesto de acontecimentos, conhecimentos e experiências, o que descarta tudo aquilo que se coloca como inédito. É importante salientar que, dentro de uma perspectiva moderna, o texto seria tecido por meio de reminiscências colecionadas ao longo do tempo, assim formando uma grande teia intertextual: “Como a lembrança-sobre-tela, o texto é lembrança de uma tela. Texto que se lembra de um texto anterior. O grau zero da escritura não existe e talvez jamais tenha existido” (SCHNEIDER, 1990, p. 63).

3 MODERNISMO, IDEOLOGIA E INTERTEXTUALIDADE

Paulo Prado, crítico literário e historiador brasileiro, conhecido por ter sido um grande incentivador do Movimento Modernista, escreveu um artigo, em maio de 1924, intitulado “Poesia Pau Brasil”, meses após Oswald de Andrade ter publicado o *Manifesto Pau Brasil*. Nesta oportunidade, Prado endossou com suas palavras a necessidade de uma inovação cultural brasileira, tal qual Oswald tratara em seu manifesto. Em uma evidente conversa entre textos, Prado enuncia em seu artigo o momento epifânico de Oswald em relação a sua pátria, o qual se configura numa (re)descoberta de um Brasil sempre presente, porém encoberto pelos véus da colonização:

“A Poesia Pau Brasil” é o ovo de Colombo – esse ovo, como dizia um inventor meu amigo, em que ninguém acreditava e acabou enriquecendo o genovês. Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia “Pau Brasil”. Já tardava essa tentativa de renovar os modos de expressão e fontes inspiradores do sentimento poético brasileiro, há mais de um século soterrado sob o peso livresco das ideias de importação. (ANDRADE, 2017, p. 15)

Novamente, vê-se que a questão da imitação é retomada quando há essa vinculação com as “ideias de importação” na prática artística. O artigo de Prado defende a presença de uma poesia brasileira constituída de pensamentos livres, não paralisada em modelos clássicos e românticos aferrados a processos e elaborações passadistas. Porém, diante de toda a reflexão realizada até agora sobre a importância do passado para que se obtenha uma orientação do já foi experienciado pela sociedade e para que seja possível um ponto de recomeço diante de um presente sedento por mudanças, constata-se que a

ideia de originalidade constitui-se como uma ilusão moderna para encobrir as repetições e sucessões embasadas do que já passou.

Parte desses efeitos podem ser compreendidos no primeiro livro de poemas de Oswald de Andrade, *Poesia Pau-brasil* (2017)^{iv}, obra plural composta por segmentos que se ocupam de propostas temáticas como amor, história do Brasil e assuntos retirados de cenários e acontecimentos passados em determinado recorte geográfico. Já em seus momentos iniciais, entende-se que o trabalho envolve uma série de rupturas de ordem estética em relação ao que vinha sendo publicado no país, de forma geral. Tais rupturas, por consequência, acarretam, a partir do “como se fala”, uma lente particular em relação a “o que se fala”. Isso é perceptível nos dois textos introdutórios: “escapulário”^v, que se mostra embebido de maiúsculas valorativas sobre palavras de aparente valor trivial (em contraposição ao título, grafado em minúsculas), além da velocidade e senso de humor pelos quais os modernistas acabariam sendo marcados; e logo após, “falação” encerra de forma irônica o prólogo da obra com um poema-manifesto.

A seção primeira, que segue tal momento, é denominada “Histórias do Brasil” e parte de um processo de elaboração não muito recorrente na literatura brasileira à época, mas já praticado por cubistas e dadaístas na Europa. Os poemas são todos (salvo uma exceção, que será explicitada à frente) criados a partir da colagem de excertos de obras pertencentes ao que convencionou-se chamar em nossa história de Literatura de Informação, textos escritos por volta do século XVI com a finalidade de identificar, mapear e retratar o novo território português à época. Tais textos foram de fundamental importância para a criação das primeiras impressões do país, especialmente em território europeu, e articularam certas descrições do ambiente e de seus habitantes que se proliferaram ao longo da história e, até hoje, fazem-se constitutivos, em maior ou menor escala, do imaginário nacional.

A tarefa a que se propôs Oswald de Andrade evidencia uma retomada desses textos *ipsis litteris* para, a partir do processo de colagem, contextualizá-los sob uma nova perspectiva, dar um novo nome à autoria deles e à perspectiva lançada sobre o país. Disso, cria-se um jogo de tensões articuladas pela intertextualidade e pela apropriação de obras como a *Carta* (1500) de Caminha, e outras produzidas por Gandavo e mesmo Pedro I. A escolha dos textos não deixa dúvida para o que o crítico inglês Don Fowler (2019):

Temos que parar em algum ponto, mas temos também que encarar o fato de que qualquer ponto específico de parada é, portanto, uma escolha nossa e carrega consigo implicações ideológicas [...] longe de ser um método formalista [...] dizer que este texto é relevante, mas não aquele, não é descobrir o sistema literário, mas construí-lo. (FOWLER, 2019, p. 109)

Endossando a perspectiva de Fowler e aprofundando um pouco mais a questão do sistema literário, pode-se retomar Patrícia Prata, em seu artigo “Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos” (2017):

A intertextualidade, contudo, não elimina a figura do autor, apenas muda o ponto de vista relativo a ela: deixa de ser considerado um ser intencional e consciente, o único e verdadeiro detentor do significado do texto, mas sim uma construção, uma função que nasce com o próprio e que pode ser verificada em seu sistema. (PRATA, 2017, p. 130)

Diante disso, percebe-se que Andrade orienta o receptor na leitura intertextual, não deixa margem para dúvidas em relação aos autores específicos com os quais dialoga. O ato de contar a “História do Brasil”, então, passa a ocupar uma posição limítrofe entre vozes estrangeiras e a voz do brasileiro Oswald de Andrade, que não ignora a agência externa sobre o país, mas recria, por meio dos excertos, o trajeto da própria nação. Talvez, mais importante, ele posiciona as “ruínas do passado” vistas em Benjamin sobre o presente a partir de um movimento de atualização que se dá não apenas por meio da publicação de sua obra, mas por meio do processo linguístico de rearranjo textual e a utilização de elementos paratextuais.

O conhecido poema “As meninas da *gare*”, por exemplo, cria por esses processos uma relação diacrônica com a forma pela qual certas tipificações sociais da mulher são vistas pela sociedade. Para isso, cria um salto entre a descrição despudorada feita por Caminha ao observar as genitálias das mulheres indígenas (evidenciada de forma mais agressiva a partir do recorte de Andrade) e transpõe tal perspectiva para o século XX ao direcioná-la para as “meninas da *gare*”^{vi}. Além dele, outro poema que se destaca não apenas por sua ampla circulação, como também por seu caráter particular em relação à série constituinte da seção, é “vício na fala”, atribuído a J.P.M.S. (da cidade do porto). O texto, extraído de “Definição da amizade, seu aumento no tempo da felicidade, e diminuição total no da desgraça” (CIABOTTI, 2013, p. 70-71), constrói-se a partir de uma evidente valorização do uso coloquial da língua portuguesa no Brasil como aspecto positivo para nossa produção literária e identitária. Para além das colocações acerca dos

tipos populares em contraposição à figura do português que fala da cidade do Porto, Andrade encerra o poema com a intrusão de sua própria fala agregada à lusitana por meio do verso “e vão fazendo telhados”, que não pode ser encontrado na referência original, nem é marcada pelo autor como distinta, apenas mescla-se indiscriminadamente ao restante da enunciação^{vii}.

A articulação feita por Oswald nesta seção mostra, como um todo, um laboratório de experimentação das primeiras ideias modernistas colocadas em verso pelo autor. Apesar das constantes acusações de futuristas, o que se percebe nos poemas aqui selecionados é que se aproveita de tal movimento elementos estéticos para uma ruptura com a série literária que se desenvolvia no país pela década anterior. Porém, quando levadas em conta as perspectivas sociais da vanguarda europeia, entende-se que Oswald descarta a inovação absoluta que pensava o apagamento da história. Ao contrário, evidencia constantemente o passado como plataforma para a projeção do novo em forma e conteúdo. Entende que a tradição existe e a aparição de uma nova obra tem a potência de rearranjar as tensões das dinâmicas históricas da tradição e, junto disso, o sistema de ideologias em que transita.

CONCLUSÃO

Durante as primeiras décadas do século XX, tradição e inovação tomaram os palcos das discussões artísticas e tiveram em si o mote estético e temático pelos quais transitaram diversos autores e movimentos. Apesar de o Futurismo, uma das primeiras vanguardas artísticas da Europa no século em questão, ser uma das principais mobilizadoras de ânimos entre artistas brasileiros à época, sua influência parece ter permeado de maneiras bastante distintas o consciente dos participantes da primeira fase do Modernismo. Suas tendências fascistas ficariam, de certa forma, mais evidentes nas propostas de nacionalismo encabeçadas por Plínio Salgado com o verde-amarelismo. Nesse sentido, apesar de ser o futurismo constantemente colocado como referência maior para categorizar as propostas de forma e conteúdo do novo século, há um certo distanciamento de suas premissas absolutistas por parte de alguns autores sobre os quais recaiu o rótulo de repetidores da vanguarda europeia.

Em relação, especialmente, ao trato com a tradição e a história e à proposta futurista de queimar museus e bibliotecas, supostamente rumando à originalidade e ao progresso, foram deixados de lado por parte dos modernistas em prol de constantes diálogos intertextuais com obras do Romantismo, movimento de grande impacto para a formação da identidade nacional a partir da independência do país, e até os primeiros textos escritos sobre o território brasileiro. Essa relação visa reescrever a história do país não a partir da instauração no novo absoluto, mas de uma perspectiva crítica sobre aquilo que já foi dito, como aqui explicitado no primeiro livro de poemas publicado por Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*.

Dessa forma, compreende-se que a presença do Futurismo diante de tal aspecto do Modernismo brasileiro desenvolve-se muito mais no âmbito das articulações estéticas do que sob uma ideologia maquinal, bélica e eugênica^{viii} que tanto é lembrada nos dias de hoje sobre a escola europeia. A acusação de serem os brasileiros meros copiadore de modismos estrangeiros e replicadores de discursos e preceitos ideológicos produzidos em outros países é, por conta disso, falsa. Há, claro, uma forte influência, dado o trânsito de perspectivas ocorrido à época, mas a afirmação reducionista ofusca um dos fatores mais importantes dos primeiros trabalhos de artistas como Oswald de Andrade: a habilidade de trazer literariamente o presente a partir do passado de forma que fiquem evidenciados os jogos de tensão entre história e contemporaneidade.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *1890-1954: poesias reunidas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. O anjo da história. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 9-20.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CIABOTTI, Eduardo Borges. *Só me interessa o que não é meu: a dimensão paródica do verso oswaldiano em Pau Brasil*. 2013. 95f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FOWLER, Don. Nos ombros de gigantes: intertextualidade e estudos clássicos. In: PRATA, Patrícia; VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de (org.). *Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos*. São Paulo: Unifesp, 2019.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: 34, 2000.

PASQUALI, Giorgio. Arte Allusiva. In: PRATA, Patrícia; VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de (org.). *Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos*. São Paulo: Unifesp, 2019.

PRATA, Patrícia. Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos. *Revista Estudos Clássicos*, Campinas, v. 17, n. 1, p. 125-154, 2017.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução: Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: UNICAMP, 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 12. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

Recebido em: 22/09/2022

Aceito em: 14/10/2022

ⁱ A tendência cubista nas artes plásticas via-se mais consolidada já em 1909 (HELENA, 1996, p. 29).

ⁱⁱ Nome de um dos manifestos publicados pelos futuristas.

ⁱⁱⁱ Cabe ressaltar que tal relação é também desenvolvida por Renato Ortiz em seu livro *A moderna tradição brasileira* (1991), abordando, porém, para tal, as mídias de massa que tomaram o Brasil a partir da década de 1940 e o caráter simbólico dos bens culturais. Com esta menção, intenciona-se evidenciar que a constante “tradição x modernidade” no país é mais alinhada à perspectiva de “tradição e modernidade”.

^{iv} Publicação original de 1925.

^v “No Pão de Açúcar/ De Cada Dia/ Dai-nos Senhor/ A Poesia/ De Cada Dia” (ANDRADE, 2017, p. 23).

^{vi} Região tipicamente associada à prostituição e à presença de bordéis.

^{vii} Em nota de rodapé à edição de 2017 de *Poesias reunidas*, pela Companhia das Letras, lê-se “este texto não faz parte do texto histórico do cronista J.M.P.S; é criação do próprio Oswald de Andrade” (ANDRADE, 2017, p. 38).

^{viii} Outros textos do mesmo livro podem corroborar tais discrepâncias, como “Canção de regresso à pátria” e “Brasil”.