

Diálogo, crítica e diversidade nas vanguardas literárias mexicanas e brasileiras

Ana Luiza de Oliveira Duarte Ferreira

Mestre pela Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: O presente artigo visa repensar o papel atribuído aos autores aos quais convém o rótulo de “*vanguardistas*”. Está atento, porém, não a considerados grandes centros de produção cultural do Ocidente, mas aos escritores de dois países periféricos – México e Brasil. A intenção é, enfim, tanto relativizar o conceito de vanguarda, quanto apresentar um quadro de características específicas da produção, das reflexões e das condutas típicas dos chamados *estridentistas*, *contemporâneos* mexicanos e *modernistas* brasileiros.

Abstract: This paper aims to rethink the role of authors that can be named as *vanguardistas*. It goes towards not to big cultural producer centres, but to writers from two peripheric countries – Mexico and Brasil. It looks forward as much as a new look of the concept of *vanguardia*, as to show specific characteristics of the production, the thoughts and typical behavior of the *estridentistas*, mexican *contemporâneos* and brazilian *modernistas*.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste texto que por ora se apresenta é, analisando o conceito de “vanguardas”, delimitá-lo como fluido e variado, e não hierarquizado. Mais do que isso: é trazer aos leitores percepção dos mais diversos movimentos vanguardistas como – cada qual a sua maneira – autênticos e específicos, e não simples herdeiros/cópias de outros, principalmente nascidos em solo europeu.

Como optei por utilizar a expressão “**movimentos vanguardistas**”, acredito ser mister refletirmos, antes de mais, sobre os usos do termo “vanguarda”, na busca de elementos que possivelmente identifiquem a multiplicidade de proposições e argumentos que ele implica e implicou no período ao qual minha pesquisa se dedica.

Tal palavra tem origem na francesa “*avant garde*”, que significa, numa tradução “ao pé da letra” para o português, “guarda avante”; se referiria, pois, a princípio, ao grupo de soldados que ficava logo à frente do batalhão, que era o primeiro a entrar em contato com os inimigos de combate. Na linguagem cotidiana, atualmente, porém, falamos também em “vanguarda” quando aludimos a algo *inovador*, *distinto* do que se têm então como *comum*; a algo que parece *deslocado do tempo*, e, sobretudo, *menos inocente* do que tudo que se encontra entranhado de “agora”.

Sabe-se que a auto-designação de “vanguarda” foi prática recorrente de escolas e grupos que tencionavam renovações artístico-literárias em diversos momentos da história universal.

Entretanto, nos mais folheados manuais de Arte e Literatura de hoje tal termo aparece em geral mais especificamente nos títulos dos capítulos referentes às produções culturais de inícios do século XX. Ainda que uma das características mais importantes desses movimentos tenha sido justamente o diálogo entre o “plástico” e a escrita, como em minha pesquisa me dedico à reflexão acerca do universo dos **letrados**, parece-me suficiente citar alguns exemplos daqueles que foram organizados por pensadores/escritores voltados mais intimamente à renovação teórico-estética **literária**:

- (1) o **futurismo**, no qual se destacou o italiano Tommaso Marinetti, que lançou um manifesto em 1909;
- (2) o **expressionismo**, lançado em manifesto, na Alemanha, em 1911;
- (3) o **cubismo**, cujo principal expoente, no âmbito da literatura, foi o francês Guilherme Apollinaire, que assinou, com outros, um primeiro manifesto em 1913;
- (4) o **dadaísmo**, no qual se destacou o suíço Tristan Tzara, que ajudou a escrever o manifesto de 1918.
- (5) e o **surrealismo**, no qual se destacou André Breton, que escreveu um manifesto bons anos mais tarde, em 1924.

É preciso ter-se em mente, contudo, que esses ditos movimentos de *vanguarda* tiveram em comum não apenas o já aludido **desejo de atualização da forma e conteúdo** em seus trabalhos – o que aliás caracterizou, em certa medida, também a geração anterior – mas principalmente a **maneira como o trouxeram a público**. Mais do que um programa (variável) em prol da ruptura com parâmetros literários anteriores de “bom” e “belo”, mais do que a sugestão de poemas (por suposto) mais condizentes com a realidade do século XX, tais autores compartilhavam uma concepção equivalente acerca de **como deveriam se portar** perante os demais setores da sociedade... acerca de como deveriam expressar para estes suas reivindicações, em forma de conduta.

Quer dizer: tal como afirmei em parágrafos anteriores, quanto ao que sugere o vocábulo que esses literatos escolheram para se auto-designar e com o qual mais costumam ser designados hoje, essa modalidade de textos revela que se estes pensadores e escritores sentiam-se num campo de batalha político-estético-conceitual, se julgavam intelectualmente **à frente** de muitos dos homens de sua época; rejeitavam a passividade, eram amantes do **conflito**; se recusavam a adequar-se aos padrões de comportamento, e em sua revolta recorriam sempre a um tom **jocoso, festivo e irreverente**. Sendo assim, fica claro que o estudo das relações travadas *entre e por* eles, tanto quanto a leitura de suas obras, é tarefa de fundamental importância para compreendemo-los. Um pouco disso fica evidenciado em seus tão combativos **manifestos**.

É o **futurismo**, talvez por ter sido o primeiro a ser lançado oficialmente, o movimento *vanguardista* que melhor ilustra o que estou dizendo: o farei, aqui, recorrendo à historiadora

Annateresa Fabris, a qual afirma que os integrantes deste movimento **não** apresentaram **apenas** proposições de ruptura que abarcavam o campo estético/literário; não apenas sugeriram novas temáticas (a velocidade, a técnica, os ruídos da cidade modernizada) ou uma nova linguagem (fragmentária). Visavam antes de tudo romper com a “elegância” e a placidez passiva atribuídas às gerações anteriores de intelectuais. Para utilizar as palavras da referida autora:

[recorreriam os *futuristas*] a colagem/pesquisas polimatéricas, manifesto, livro de artista, noitada/performance/experimentações teatrais, palavras em liberdade –, ou seja, todas aquelas manifestações que rompem com os gêneros anteriores, que se pautam por uma idéia de mundo não mais hierárquica e sim difusa, policêntrica, simultaneísta, constituída através de flashes que melhor respondem a uma percepção multidirecional, dinâmica, alheia à contemplação e inimiga da esteticidade.¹

Num estudo atento à Literatura vanguardista, a historiadora Ana Maria M. Belluzo destaca relevantes inovações, mas propõe, em relação às gerações anteriores, também uma certa continuidade; conforme seu ponto de vista, a referência ao movimento imediatamente anterior, o *simbolista*, foi atitude que marcou indelevelmente *vanguardistas de todo o mundo*.²

Para Belluzo, a visão do maior ícone do *simbolismo*, o autor francês Charles Baudelaire, denotava ao mesmo tempo surpresa, admiração e medo em relação ao momento em que ele viveu – fins dos oitocentos. Este poeta, segundo a autora, conferiu foco à estetização, ao lírico, mas, crítico, não chegou a negar-se à abordagem daquele novo universo que se ia estabelecendo velozmente à sua volta. Ao mesmo tempo em que lhe parecia custoso aceitá-lo, portanto, sentia ser inútil rejeitá-lo: recorrer ao tema da **natureza intocada**, por exemplo, corresponderia a uma espécie de **embuste**, e/ou uma covardia de **escape**. Baudelaire, enfim, teria caracterizado sua época (como a si mesmo) pelo gosto pelo desconhecido e pela incompletude, o que marca seus textos mais famosos, como o ensaio *Sobre a Modernidade* e os poemas de *Flores do mal*.

De acordo Belluzo é justamente e necessariamente a partir de tal ponto de vista (assim como de outros autores, de diversas nações, a eles associados) que muitos dos representantes dos movimentos de *vanguarda*, nos novecentos, não apenas na Ibero-América mas em todo mundo, virão apresentar suas exacerbadas perspectivas. Neste novo período, ressaltaram aquela sede pelo novo, e passaram a incorporar a idéia de “negação permanente”, para propor a de que as possibilidades de escolha e criação, na Literatura, deveriam ser constantemente revistas.

¹ Annateresa FABRIS. A questão futurista no Brasil. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp, 1990. p. 68.

² Ana Maria BELLUZZO. Introdução. In: ---. op. cit. passim.

Também para Marshall Berman a Literatura do início dos novecentos teria mantido a intenção crítica dos *simbolistas*, mas este autor crê, particularmente, que ela, na nova conjuntura, teria feito escassear a percepção menos categórica e menos cética, característica dos textos dos literatos do século XIX. Como exemplo, este autor cita as propostas dos *futuristas* italianos: “*Camaradas, nós afirmamos que o triunfante progresso da ciência torna inevitáveis as transformações da humanidade, transformações que estão cavando um abismo entre aqueles dóceis escravos da tradição e nós, livres modernos.*”³

Partindo da análise da **realidade ibero-americana** assim como das concepções propostas por Andréas Huysen para elas, a historiadora mexicana Rita Eder contesta tais argumentos, e sugere, próxima a Belluzo, que o tom combativo no que diz respeito às questões estéticas era de fato uma herança que as *vanguardas* do século XX – em por exemplo, as da Ibero-América – tomavam (e exacerbavam) do movimento literário de que Baudelaire é o expoente máximo. Faz notar, ainda, à revelia da proposta de Berman, que, no caso das primeiras, a militância extrapolou o universo intelectual e foi buscar uma **maior democratização do acesso à decisão acerca dos critérios de “belo” e “bom” em arte**; a garantia de uma **maior fluidez** para esses conceitos.⁴

Meu ponto de vista é que a afirmativa de Eder se revela plausível justamente porque ela – de maneira diversa de Berman, que foca a Europa – estrutura seu raciocínio com foco na produção *vanguardista ibero-americana*, a qual apresenta condições específicas: (1) diferentemente de europeus e norte-americanos, não buscavam **exotismos**; pretendiam **reconhecimento de si mesmos**, dos elementos diversos, complexos e plurais que comporiam o povo das nações específicas em que haviam nascido, ou do sub-continente como um todo; (2) voltados para interesses locais, e atentos às nossas particularidades, optamos por enfatizar, a **síntese** entre o novo e o velho, o tradicional e a ruptura, o localismo e o cosmopolitismo, o rural e o urbano, o elitista e o popular; e (3) nosso experimentalismo implicava, no final das contas, um desejo de democratização **interna** do conceito de belo na Arte e na Literatura, assim como de relativização do mesmo frente ao **estrangeiro**, visando aceitação dos produtos culturais locais no mercado internacional.

Falta aqui questionar, então, se Berman realmente não esteve correto ao propor que os conceitos e projetos de vanguarda apresentados **nos “centros”**, diferentemente dos apresentados na periférica Ibero-América, não o foram de fato de maneira exageradamente

³ Marshall BERMAN. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. SP: Cia das Letras, 1992. p. 24.

⁴ Andréas HUYSEN. *After the great divide: modernism, mass culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1986. Apud. Rita EDER. *Modernidade e identidade cultural: muralismo mexicano*. In: BELUZZO. op. cit. p. 104.

maniqueísta/categórica. O próprio Berman talvez reconheça que as especificidades ibero-americanas não de ter correspondido a vantagens, tendo em vista que, ao citar e criticar autores niilistas europeus que se destacaram a partir da década de 1960, opõe o renomado pensador **mexicano** Octávio Paz, interessado em um projeto de renovação dos paradigmas ocidentais – i segundo ele, diz Berman, para o qual “*a modernidade [teria se tornado] incapaz de retornar a suas origens para, então, recuperar seus poderes de renovação*”.⁵ Entretanto, devemos estar atentos para o fato de que a denominação “vanguarda” foi e tem sido atribuída, também quando em referência apenas a solo europeu, a um grupo heterogêneo de pensadores e propostas conceituais e comportamentais.

Conforme já foi dito, contudo, definir a multiplicidade de projetos de vanguarda na Europa (ou nos Estados Unidos) não é a proposta deste artigo. É claro que hora ou outra me volto para tais centros – esboçando comparações –, mas aqui me volto, mais especialmente, a perceber que tipo de propostas e como foram apresentadas as propostas de literatos mexicanos e brasileiro, denominados hoje vanguardistas. Como veremos nos dois capítulos que seguem – no primeiro será abordado em particular o México, e no segundo, o Brasil – os intelectuais Dos dois referidos países interessados em projetos que se convém denominar vanguardistas se associaram sob as denominações genéricas de *estridentistas, contemporâneos e modernistas*.

1. AS VANGUARDAS MEXICANAS: UM INDIVÍDUO, UM GRUPO, UMA NEGAÇÃO

Foi dito que já desde o fim do século XIX, no que diz respeito à poesia, era o *simbolismo* a escola de maior projeção em todo o mundo. Para os autores que trabalhavam a **língua castelhana** voltados para os pressupostos e intenções de Baudelaire, a designação que se deu foi *modernistas* – destacaram-se, então, autores ibero-americanos, entre eles o nicaragüense Rubén Dario (1867-1916), e, os mexicanos Ramón López Velarde (1888-1925) e José Juan Tablada (1871-1928). Nas primeiras décadas do século XX, entretanto, como vimos, foram surgindo contestações claras a esta geração: estavam as *vanguardas literárias*.

Não se pode esquecer, todavia, que também na (então também periférica) Espanha o *vanguardismo* ganhou destaque: ali tivemos o **ultraísmo**, lançado em manifesto escrito por Rafael Cassinos-Asséns no ano de 1918, na Espanha; e frutificou o **creacionismo**, apresentado a público inicialmente em conferência no Ateneo de Buenos Aires, pelo poeta chileno Vicente Huidobro, em 1916. Do referido manifesto *ultraísta*, proposto em breves linhas, podemos

⁵ BERMAN. op. cit. p. 35.

destacar a utilização de termos que se faziam presentes em muitos outros manifestos *vanguardistas* do mesmo período, e de outros países; quais sejam: “arte nuevo”, “renovación”, “rebeldía”, “juventud”.⁶ Na revista *Grecia* e, mais tarde, na revista *Ultra*, tanto Cassinos-Asséns quanto seus colegas publicaram, então, poemas caracterizados pela referência às novas tecnologias e ao ambiente urbano, pelo uso de imagens fragmentárias e muitas vezes ilógicas, assim como pela utilização de neologismos, palavras esdrúxulas, expressões coloquiais. Apresentaram também artigos criticando severamente a imposição arbitrária do uso da rima, os rebuscamentos e o sentimentalismo tipicamente oitocentistas.

Conforme Luis Ramón Bustos, em especial **no território mexicano**, sob influência explícita do futurismo, as intenções *vanguardistas* teriam sido introduzidas por Manuel Maples Arce, o qual, em 1921, na cidade do México, lançou um **manifesto** chamado *Actual Número 1: Hora de vanguardia: Comprimido estridentista*.⁷ Este primeiro passo (individual – o texto referido apresentava não apenas proposições escritas e assinadas apenas por Arce, mas também uma foto dele) vinha no sentido de romper com os tradicionalismos *simbolistas/modernistas*, impregnados na poesia do México, desde a sintaxe e o tema, até à postura da intelectualidade: lançava mão de uma linguagem recortada, mas cheia de gordas referências a filósofos, historiadores, literatos e artistas; pregava o enaltecimento do universo urbano, as máquinas, as massas trabalhadoras; fazia uso de palavras de ordem, chistes, ameaças. E isso tudo em nome de uma única exigência, central e definitiva:

Todo el mundo allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente atalayando en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el “yo” superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre mismo, y renovado siempre. **Hagamos actualismo.**⁸

No ano seguinte, vinha a público um exercício prático do que Arce tinha defendido no referido manifesto – publicava seu livro *Andamios interiores: poemas radiográficos*. Conforme se pode notar pela leitura de *Prisma*, o poema mais famoso da dita obra, nela o autor fez uso de construções fragmentárias, imagens dinâmicas, simultâneas, confusas, e tocou a temática da cidade modernizada (“parque de manubrio”, “vidrieras”, “anúncios luminosos”, “elétrico”,

⁶ Cf. <http://sapiens.ya.com/vanguardias/Ojalvo/Ultraismo/Manifiesto.htm>

⁷ Luis Ramón BUSTOS. *Maples, el jefe de la tribu estridentista*. In: <http://www.revista.agulha.nom.br/bh8arce.htm>
Futuramente, faz-se mister avaliar outras possíveis fontes de inspiração de Arce. Sabe-se que em seu por ora referido texto eles chega a citar os mais diversos movimentos desenvolvidos na Europa – tais como, além daquele liderado por Marinetti, o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo, o ultraísmo e o creacionismo –, mas acredito ser fundamental ir além, e avaliar de que forma cada um deles aparece em traços de sua produção literária, e em que medida um ou outro deve ser considerado, nela, mais expressivo.

⁸ Manuel Maples ARCE. *Actual Número 1: Hora de vanguardia: Comprimido estridentista*. In: BELLUZZO. op. cit. p. 248. grifo meu.

“telégrafo”, “ruidos”, etc) para falar do homem, suas percepções e seu lugar naquele novo mundo, e mais explicitamente do sentimento de solidão e abandono inerente à vida moderna. O universo é, então, para ele, neste texto, a forma (dolorida) com que o indivíduo – o “yo”, aludido também no manifesto – percebe as novidades à sua volta; é o que demonstra o seguinte trecho:

Yo departí sus manos,
pero en aquella hora
gris de las estaciones,
sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.⁹

Importante fazer notar que em *Prisma* me parece **faltar a ironia/a irreverência** tão marcantes em *Actual n° 1*. Diferentemente do manifesto de Arce, portanto, em seu citado poema prevalece uma atmosfera de sonho, de dúvida, de incompreensão; um desconforto desesperado e a sensação de que, na modernidade, o ser humano se descobre com poucas forças para lutar contra o destino. A cidade, em *Prisma*, é bela, é envolvente, mas foge ao controle, confunde, atordoia; assim, parece ficar difícil zombar e sorrir diante dos mais latentes enigmas/problemas existentes nela.

Corrido o tempo, como se era de esperar, Arce foi conquistando aliados e, na Cidade do México, mais especificamente no chamado *Café de Nadie*, formou o grupo designado “estridentista”. Apresentavam-se eles, em público, de maneira não convencional: vestiam-se exoticamente e gritavam à toda palavras de ordem; publicavam sempre – nas revistas *Zig-zag* e *El universal ilustrado*, por exemplo – poesias que rompiam a estrutura e a temática *modernista*; contudo, elas continuaram sendo, em última instância, muito sisudas, circunspetas.

Em 1923, divulgaram, na cidade de Puebla, uma folha volante assinada por vários, contendo **um segundo curioso manifesto**. Neste, os **devaneios conceituais** apareciam mais **tímidos** (fazia-se menos referências a teorias e citava-se menos autores), e um **projeto de atuação** surgia melhor esboçado: encontrava-se dividido entre questões a serem “afirmadas” (a possibilidade de se transformar a arte, o anseio pela “verdade atual”), e aquelas que deveriam ser “desprezadas” – “*caguemonos en*” (personagens históricos que são acriticamente tomados como ídolos populares, a Academia consagrada, ect, etc, etc).¹⁰ Como afirma Víctor Sosa, este segundo texto, em relação ao primeiro, se importaria mais seriamente com **o problema da tradição**; por

⁹ Cf. *Palabra virtual*. <http://www.palabravirtual.com>

¹⁰ M. M. ARCE. Manifesto estridentista n° 2. In: BELLUZZO. op. cit. p. 252.

outro lado, não mais teria grande valor de referência à temática da modernização das cidades; não remetia mais tão claramente ao movimento europeu organizado por Marinetti.¹¹

Bom destacar aqui, então, que o *estridentismo*, ainda que remetendo ao futurismo italiano, deve ser considerado um movimento autêntico. Relembremos, neste íterim, que, conforme Belluzzo e Eder, os movimentos *vanguardistas* ibero-americanos teriam **características estruturais próprias**: como já observamos na introdução deste artigo, a valorização, por exemplo, do futurismo, se daria mais em face das propostas de comportamento/ação para a intelectualidade (ao qual aludi páginas atrás), do que de seu arcabouço conceitual filosófico-literário. Destarte, pode-se dizer que para tais mexicanos o repensar das referências estético-literárias implicou repensar o significado de **nossa própria cultura**.

De minha parte acredito, também, que mesmo uma leitura descompromissada dos dois mais importantes manifestos propostos pelos representantes do *estridentismo* nos faz despertar para um sem-número de **referências ao (e interesse pelo) “ser mexicano”** – gostos, comidas, festas, personagens históricos. Quando a isso, faz-se mister transcrever o ponto de vista do próprio Arce (concedido em entrevistas muitos anos após se terem encerrado as atividades de militância estridentista), no que diz respeito à relevância do movimento a âmbito **nacional**: *“todos los movimientos de vanguardia implican cierta universalidad (...) [mas] el estridentismo fue un movimiento con caracteres especiales que correspondieron a la realidad de México y en el momento en que le tocó surgir.”*¹² Ademais, creio não ser arriscado propor que, se foram críticos no que diz respeito à **maneira** reducionista e reacionária com que a história e costumes mexicanos vinham sendo abordados, não o eram propriamente no que diz respeito a *tudo* aquilo que se poderia compreender como caracteristicamente “local” – *“Viva el mole de guajolote!”*, exclamavam ensandecidos, por exemplo.

Interessante ressaltar aqui também que este grupo – os *estridentistas* – a princípio tão identificado com questões teóricas e estéticas, tão atento à necessidade de se ampliar os paradigmas filosófico-literários, a partir de meados da década de 1920 passou a dedicar-se com afinco (e cada vez mais exclusividade) às **questões sociológicas**, quer dizer, aos debates em torno do tema da “democracia social”. Em 1924, por exemplo, no *Vrbe: super-poema*

¹¹ Victor SOSA. *El estridentismo*. <http://www.revista.agulha.nom.br/bh5arce.htm>

¹² In: Araceli RICO CERVANTES. *El estridentismo: outra alternativa de la cultura de la revolución mexicana*. Tesis para obtener la maestría en Historia en la facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, 1978. (A referida entrevista foi feita em 14 de julho de 1976). Apud. Ida Rodríguez PRAMPOLINI. *Antecedentes del surrealismo em México*. In: BELUZZO. op. cit. p. 138.

bolchevique en cinco cantos, de Arce, ficava explícito o interesse de seu autor pelo tema da revolução marxista. Diferentemente da quase-descrença de *Prisma*, aqui constará, pois, a impressão de que existiria, sim, uma maneira de resolução dos problemas decorrentes da modernização das nações mexicana e ocidental: “*la vida es una tumultuosa/ conversión hacia la izquierda*”¹³ - mais um ponto que os difere dos futuristas italianos, politicamente de direita.

Já no ano de 1925, foi lançado um **terceiro manifesto**, composto por várias passagens dos anteriores, mas que, dispondo de links e referências novas, e falando em nome de todos os *estridentistas*, apresentava (em relação aos dois primeiros) um tom bem mais marcadamente **esquerdista**, como revela a seguinte passagem: “*Ahora que la revolución social ha llegado a todas las conciencias, es necesario proclamar como verdad primordial la verdad estridentista: ‘defender al estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual’.*”¹⁴

Em 1926, a identificação deste grupo com questões sócio-políticas se oficializou: Arce passou a atuar como secretário, no Estado de Veracruz, do então governador socialista Heriberto Jara, e, trazendo muitos de seus companheiros *estridentistas* para ali também exercerem cargos importantes, fez da capital Xalapa um reduto dos (agora travestidos em mais especificamente engajados) ideais propostos nos manifestos dantes apresentados – Xalapa passou a ser chamada *Estridentópolis*. Aí então eles deixaram de se concentrar na produção de poemas, para publicar, em revistas do porte de *Horizonte*, textos mais explicitamente atentos a questões infra-estruturais *mexicanas* – tais como a organização sindical e a produção fabril e agrícola.

Em 1928, alguns poetas – em geral oriundos de uma classe média que muito teria sofrido com os abalos da revolução, ligados à estrutura universitária como professores, herdeiros da célebre geração de intelectuais mexicanos denominada *ateneísta*,¹⁵ e interessados no *vanguardismo* – editaram a revista *Contemporáneos*, que perdurou apenas até 1931. Mesmo quando o periódico já não era mais publicado, mesmo assim, por alguns bons anos os intelectuais que nele se haviam engajado mantiveram-se mais ou menos em contato, e trazendo a público, através de outros meios, juntos, suas reflexões; daí continuarem sendo designados “*contemporáneos*”.

No que diz respeito à maneira como se organizaram e se relacionaram com as questões político-institucionais, há de se destacar que **romperam** com a tradicional/clássica concepção do **intelectual-político**, engajado, e com vínculos diretos com os governos instituídos. Como

¹³ In : http://members.fortunecity.es/mundopoesia/autores/manuel_maples_arce.htm

¹⁴ M. M. ARCE. Manifesto estridentista nº 3. In : PRAMPOLINI. op. cit. p. 263.

¹⁵ Cito alguns: Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellanos, Carlos Peciler, Salvador Novo, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Samuel Ramos.

destaca Guillermo Sheridan, os *contemporáneos* se preocupavam em apresentar-se perante a sociedade como uma espécie de **confraria fortuita**, extra-oficial, e ao mesmo tempo relativamente alheia aos projetos estatais; pontua ele:

se resignan a ser un grupo en un medio devastado por una revolución que ha vulnerado a su clase (...), que ha reforzado el centralismo del país, ha conducido al militarismo y a la demagogia nacionalista, y ha dispersado a las generaciones anteriores en diversos exilios, provocando una grave fractura en el proceso generacional.¹⁶

Conforme Ruben Salazar Mallén, não chegaram **nunca** a definir **programas de atuação** (nem de abordagem, nem de temáticas, e nem muito menos no que tange à suposta função social da intelectualidade). Assim, se Xavier Villaurrutia chamou a si e a seus antigos colegas da *Contemporáneos* de “*grupo sin grupo*”, e Jaime Torres Bodet preferiu o título de “grupo de soledades”, fica clara a busca de ambos por metáforas que pontuassem um certo individualismo e uma clara liberdade de escolha de parâmetros entre amigos.¹⁷

Octávio Paz, em seus tempos de juventude, diante deste perceptível desinteresse em compor um grupo sólido, voltado para a militância, os teria chamado, afirma Anthony Stanton, *niilistas*;¹⁸ Arce, o chefe *estridentista* já devidamente integrado aos aparatos governamentais do estado de Veracruz, também questionava tal opção, mas da seguinte maneira:

Para escapar a toda responsabilidad [os *contemporáneos*] adoptaron una posición neutra que les permitió sobrevivir por encima de todos los conflictos ideológicos que han conmovido al pueblo mexicano. Nunca fueron de derecha ni de izquierda. Jamás se levantó su voz para a firmar un principio. Tampoco en el orden literario aportaron innovación alguna, puesto que repetían la lección de sus maestros o imitaban los sentimientos y retóricas de estos.¹⁹

Alguns pesquisadores da atualidade, tais como Louis Panabiere, têm mesmo destacado o **progressivo alheamento**, com o passar dos primeiros anos revolucionários, **dos intelectuais mexicanos como um todo**, no que diz respeito ao Estado instituído. Em seus mais diversos encontros para discussão, agremiações, editoras ou mesmo em seus departamentos, nas universidades, muitos pensadores conquistavam autonomia, e espaço significativo de reflexão que podia ser, em diversos momentos, avessa aos interesses dos regimes políticos.

Plutarco Elias Calles (que governou de 1924 a 1928), por exemplo, no discurso comemorativo da fundação do Partido Nacional Revolucionário, em 1930, conclamava a união

¹⁶ Guillermo SCHERIDAN. “Los contemporáneos’ y la generación de 27: documentando un desencuentro. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: abril-mayo de 1993. p. 185-194.

¹⁷ Ruben Salazar MALLÉN. . Los prosistas de los contemporáneos. In: *Tiempo Cariátide*. http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/80_sep_2005/69_74. p. 69.

¹⁸ Anthony STANTON. *Ostasio Paz y los contemporáneos: la historia de una relación*. In: http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_4_021.pdf

¹⁹ M. M. ARCE. Soberana Juventud. Apud. MALLÉN. op. cit. p. 70.

Outro grande rebatedor das idéias dos *contemporáneos* foi Emilio Abreu Gómez, principal adversário do mais rebelde e empático deles, Jorge Cuesta.

do “*trabajador del campo y de la ciudad, de las clases medias y submedias, e de intelectuales de buena fé*” – quer dizer: deixava clara a necessidade (e, é provável, implicitamente, a dificuldade) de então se cooptar os segmentos letrados. Outro ilustrativo exemplo do que Panabriere pretende dizer são as seguintes palavras de Luis de León, um dos homens fortes do callismo:

Los gobiernos de casi todos los países sostienen Universidades propias en las que se impone siempre la tendencia filosófica, social o jurídica que priva en el Gobierno; y en cambio hasta la fecha, en México hemos visto con tristeza que los conocimientos superiores que se imparten en la Universidad Nacional distan mucho, ya sea por el cuerpo docente de ella, ya sea por la falta de orientación de la misma o por otras causas, de conseguir este objetivo.²⁰

Quer dizer: os *contemporáneos* podem ser considerados como intelectuais que dispunham de uma nova concepção de “participação política”; uma nova concepção, aliás, que se tornaria predominante a partir de meados do século XX até os dias de hoje. .

Porém, ao ver de Prampolini, a despeito de seu engajamento político nada preciso, tais poetas mexicanos podem ser – como os *surrealistas, ultraístas e estridentistas* – também classificados como “elementos de vanguarda”. Até porque foram eles que no México dominaram, de maneira mais efetiva, o conhecimento das propostas de tudo quando se concebe hoje correntemente como *vanguardista*. Conforme a dita pesquisadora, isso se teria viabilizado através da ida de muitos *contemporáneos* à Europa, onde travaram contato com os companheiros de Breton e de Cassinos-Asséns, assim como da ida destes dois últimos *grupos* para território mexicano, como correspondentes de jornais e revistas; contatos também puderam ser estabelecidos através das costumeiras trocas de cartas.²¹

Ao estudar as relações entre o *surrealismo* europeu e a vanguarda mexicana, por exemplo, Ida Rodríguez Prampolini argumenta que não teria havido a importação de projetos do primeiro pela segunda, mas, significativamente, uma valorização, por parte daquele, do modo de ser, pensar e se portar (periférica) do homem do México. Importante destacar, aqui, quanto a isso, as apreciações de dois dos mais significativos representantes do *surrealismo* francês, Antonin Artaud e André Breton: Artaud, sendo expulso do grupo *surrealista*, em 1927 se transferiu para o México, onde propôs: “[*Lá tantas vezes*] se copia a Europa y para mí es la civilización europea la que debe arrancarle a México su secreto. La cultura racionalista de Europa ha fracasado y he venido a la tierra de México para buscar las raíces de una cultura mágica que aún es posible desentrañar del pueblo indígena”;²² Breton, chegando em visita às terras mexicanas no ano de 1938, argumentou, de maneira semelhante, que o que havia sugerido

²⁰ Louis PANABRIERE. Conciencia nacional e identidad cultural. In: ---. *Jorge Cuesta: saber y poder*. Outono de 1987. http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio10/sec_7.html

²¹ PRAMPOLINI. op. cit. p. 144.

²² Antonin ARTAUD. Era el gran día. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968. Apud. PRAMPOLINI. op. cit. p. 146.

como projeto estético, e no plano da **fantasia**, correspondia, no México, a uma **realidade** – uma “*realidade irreal*”, para utilizar um termo dele.²³

Já no que diz respeito às relações entre os ditos *contemporâneos* e os integrantes espanhóis do *ultraísmo*, é preciso destacar, tal como o hoje mais respeitado estudioso mexicano do assunto, Guillermo Scheridan, que – de maneira distinta do que se deu aparentemente entre estes últimos e os *estridentistas* – ela ocorreu, por vezes, em meio a sérias **discordâncias**, conflitos de idéias, críticas severas. Contudo, tal fato não desqualifica a visão de Prampolini, acima destacada: a sensação de *mal estar* pode ser, creio eu, em alguns momentos, indicativa da proximidade de propósitos e interesses e, em se tratando do caso dos poetas *contemporâneos*, pode denotar o desejo de se inserirem no mercado editorial espanhol, convencendo aquele público leitor, forâneo, de que realizavam uma produção tão digna de nota quanto a espanhola.²⁶

Bom lembrar aqui que, entretanto, estes autores, tão interessados nos escritores *vanguardistas estrangeiros*, ignoraram (ou, em muitos casos, rejeitaram) o tido como primeiro movimento vanguardista propriamente **do México**, isto é, o *estridentismo*. Para Scheridan, este fato não constitui mera casualidade, mas revela uma opção deliberada pela **negação do projeto de uma Literatura estritamente “mexicana”**; denominando-se e denominados cosmopolitas, teriam buscado dialogar claramente com as proposições forâneas de renovação estética.²⁴

Segundo M. Ángeles Vázquez foi exatamente por isso – devido à exacerbação do **interesse pela Arte, Literatura e Filosofia européias** – que muitos estudiosos atentos à produção ibero-americana deste período têm se negado a reconhecer a relevância do trabalho realizado pelos *contemporâneos*. Mesmo Octávio Paz, como vimos *en passant* logo acima, quando ainda jovem estudante foi crítico do trabalho de tais poetas, e propôs, na contra-mão, a necessidade de um maior cuidado com os temas nacionais, com as tradições mexicanas.

(Isso embora, anos mais tarde, Paz se tenha a eles referido elogiosamente – sobretudo a Xavier Villaurrutia por seus *Nocturnos*, e José Gorostiza por seu poema *Muerte sin fin* –, em seu clássico *El labirinto de la soledad*; fato que salta aos olhos, quando se percebe o ocultamento, no referido livro, do movimento *estridentista*, liderado por Arce.)

Entretanto, deve-se lembrar que foram profundos conhecedores e dialogaram sempre com a poesia produzida em território nacional em **fins dos oitocentos** – a denominada (já disse) *simbolista/modernista* – especialmente de López Velarde, autor de *La suave pátria*.

²³ André BRETON. Entretiens: 1913-1952. Paris: Gallimard, 1952. p. 170. apud. PRAMPOLINI. op. cit. p. 154.

²⁴ M. Ángeles VÁZQUEZ. Revista contemporâneos, México. In: ---. *Las vanguardias en nuestras revistas*. Agosto de 2005. http://www.cvc.cervantes.es/el_rinconete/ anteriores/enero_05/19012005_02.htm

Além disso, tem-se que, em um breve artigo intitulado *México, los Contemporáneos y el nacionalismo*, Sheridan desconstrói com inteligência a tradição (preguiçosa) de se desassociar “nacionalismo” das intenções que mobilizaram tal “grupo sem grupo”. Segundo seu ponto de vista, o debate sobre o **descaso ou não** destes intelectuais frente às **problemáticas propriamente mexicanas** remonta ao breve período em que a revista ainda circulava; certa feita irritado – conta Sheridan – Bernardo Ortiz de Montellanos, um dos principais editores, teria proposto categoricamente que não se poderia negar, ao menos em termos quantitativos, que o México vinha sendo, sim, o assunto central da revista. Após análise cuidadosa dos números publicados, então, Sheridan apresenta um quadro em que se pode observar tanto que a maioria dos livros resenhados eram mexicanos, quanto que foram predominantemente mexicanos os autores que ali vieram a publicar trabalhos.²⁵

O fato é que, conforme Sheridan, a maneira como esses universitários-vanguardistas – os *contemporáneos* – **enfocaram o “nacional” foi bastante distinta** da maneira vanguardista predominante na época: não era organizada, não era pautada em um programa bem definido, não era militante, não tinha um posicionamento político-ideológico bem amarrado.. Desde o lançamento da revista, aos olhos de seus principais colaboradores, mais do que desinteressante, a **conduta-padrão que vinculava engajamento na estrutura governamental X ode à nacionalidade** parecia sobretudo **equivocada**, e em muitos casos prejudicial ao aprimoramento intelectual da pátria mexicana. Com o avanço do fascismo na Europa, pouco a pouco, tal rejeição, por parte deles, se tornou, enfim, ainda mais radical. Como propõe Sheridan, com o passar dos anos, por exemplo, a seção intitulada *Libros sobre México* converteu-se em uma seção humorística, na qual eram estilizados e ridicularizados os principais defensores de um nacionalismo que ali se rotulava/caricaturizava como “arcaico” e voltado à configuração de (vendáveis) “exotismos”.

Aqui se faz de grande valia atentar para o fato de que tais pensadores e escritores estiveram ligados a uma publicação espanhola de nome *Revista de Occidente*, organizada pelo já referido renomado filósofo espanhol Ortega y Gasset – o qual esteve sempre atento à necessidade de se **romper com os estereótipos**, os “lugares comuns” no universo intelectual do Ocidente. O que pretendiam os *contemporáneos* era, nesta mesma linha, portanto, fazer valer o direito de todo autor mexicano ao diálogo de igual para igual com os autores estrangeiros, sem conformar-se aos modelos previamente estipulados do que seria bom *em México* e *para o México*.

²⁵ Guillermo SHERIDAN. *México, los ‘contemporáneos’ y el nacionalismo*. www.letraslibres.com/pdf.php?id=1291 p.30-37.

O hoje tido como essencial poeta mexicano Xavier Villaurrutia declarava, por exemplo, que sua poesia intentava, em última instância, falando de suas percepções subjetivas acerca de questões universais, produzir prazer do tipo “intelectual ou filosófico”, e que assim, desta forma, traria à tona a *humanidade* do “ser mexicano” que ele era. Quanto a isso, cito abaixo a seguinte sua esclarecedora declaração:

Existimos a pesar de todo, a pesar de nosotros mismos. Qué importa que alguien pida que pongamos etiquetas de “made in México” a nuestras obras, si nosotros sabemos que nuestras obras serán mexicanas a pesar de que nuestra voluntad no se oponga o, más bien, gracias a que se lo propone. (...) Qué importa que se nos acuse de soñar en Europa o en Norteamérica, de saber idiomas, de aceptar influencias extranjeras, de no echar **raíces** en nuestro suelo. **Las raíces están presas, son ramas lo que esté libre; se mueven, se desprenden, viajan.**²⁶

Será justamente por isso que nos já citados *Nocturnos* de Villaurrutia, livro lançado no ano de 1933, dentre os temas que despertam inspiração e aparecem explicitados estão, por exemplo, a “neve” e a “cidade de Los Angeles”, e não (vá lá) os desertos sonorenses e a capital mexicana. Além do mais, em todos os poemas contidos nesta obra saltam aos olhos temáticas relativas ao humano (atemporalmente, e sem fronteiras) tais como a vida e a morte, a realidade e o sonho, a angústia, a solidão; a sensação de dubiedade, de pertencer a dois mundos e, em consequência disto, a nenhum, também está presente – revelando um claro diálogo tanto com os *surrealistas* e também a dantes referida anterior geração de literatos mexicanos (condenada pelo *estridentismo*) a dos *simbolistas/modernistas*. Neste sentido, Villaurrutia traz nestes seus poemas, ainda, percepções do tempo, do mundo, das emoções, das identidades e da pátria não como verdades prontas e acabadas, mas como construções operadas pelo uso de linguagens; é o que revelam os seguintes versos, de *Nocturno eterno*:

porque vida silencio el grito y boca
y soledad recuerdo cielo y humo
nada son sino sombras de palabras
que nos salen al paso de la noche.²⁷

Alfonso Reyes, na época um dos mais respeitados pensadores mexicanos, argumentava, na defesa dos *contemporáneos*, que seriam eles profundos conhecedores da Arte e da Literatura do México; e que, enquanto sublinhavam suas principais influências estrangeiras, seus rebatedores não poderiam evitar necessariamente também sofrê-las, ainda que sem tanta consciência (ou desrecale). No final das contas, como nos revela Scheridan, Reyes acreditava que as críticas e desentendimentos gerados *por e em torno* dos referidos pensadores e escritores

²⁶ Xavier VILARRUTIA. Conversacion en um escritório. Entrevista a Febronio Ortega. Revista de revistas. 10 de abril de 1932. p. 24-25. Apud. SCHERIDAN. op. cit. p. 34.

²⁷ Xavier VILARRUTIA. In: http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_poema1.php&pid=12281

mexicanos se deviam, de fato, mais a **disputas por poder e expressão no universo intelectual local**, do que propriamente ao desencontro de perspectivas, do que propriamente a um confronto claro de idéias.²⁸

Já Ruben Salazar Mallén afirma que os poetas *contemporâneos* podem ter trazido intrínsecas noções mais que inovadoras, naquela conjuntura que se estende entre a quarta e quinta década do século XX, mas declara não perceber de que forma elas acabaram por implicar em renovações especificamente em seus **poemas**. Para este autor, então, há que se reconhecer que, literariamente falando, os versos publicados por *estridentistas* trouxeram rupturas mais claras e definitivas do que, por exemplo, o já citado *Muerte sin fin*, de Gorostiza. Por outro lado, o fato de que (ao menos em relação ao *estridentismo*) terem apresentado uma formação intelectual mais ampla na temática e erudita nos métodos, fez deles grandes **ensaístas**. Aqui não se pode deixar de lembrar, é claro, que Samuel Ramos é tido como um dos principais nomes do “grupo sem grupo”.²⁹

2. AS VANGUARDAS BRASILEIRAS: TENTATIVA DE UNIDADE, E DISPERSÃO

No que diz respeito à poesia brasileira dos primeiros anos do século XX, há que se destacar o papel da Academia Brasileira de Letras. A **ABL**, criada no ano de 1896, era, já em princípios do século XX, uma instituição de relevo inquestionado em todo o país. Lá se encontravam, para discutir os rumos da Literatura nacional, um número restrito de escritores que só eram aceitos como membros por um julgamento interno de seus talentos literários. **Núcleo parnasiano**, liderado pela figura de Olavo Bilac, promovia a divulgação de poemas, crônicas e artigos críticos, mas apenas aqueles que atendessem ao modelo ali consensual, acerca do que seria bom e útil artisticamente. Os textos publicados por ela, pois, quase sempre correspondiam à doutrina da “arte pela arte” pregada pela revista francesa *Le parnasse contemporain* – uma preocupação constante com a métrica, com a erudição, e com a crítica dos ideais do *romantismo*.³⁰

Os principais **opositores** dos parnasianos brasileiros eram os escritores ditos **simbolistas**, (como vimos) inspirados na obra de Baudelaire e defensores do verso livre e de uma literatura mais crítica e emocionada. Nas palavras de Wilson Martins, no Brasil, eles compuseram um movimento “*boêmio, espiritualista, satírico e anti-acadêmico*”.³¹ Bom lembrar,

²⁸ Alfonso REYES. Escaparate. El Nacional. 2 de março de 1932. p. XI. Apud. SCHERIDAN. op. cit. p. 35-36.

²⁹ MALLÉN. op. cit. p. 71

³⁰ Wilson MARTINS. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 57 e 137, 140, 219.

contudo, que, embora tenham representado um papel fundamental como contraponto para as idéias naquela época dominantes no cenário brasileiro, ao contrário daquilo que verificamos no caso mexicano, diz-se que estes autores atuaram em nosso país de maneira marginal.

Além dos simbolistas, haviam ainda, no Rio de Janeiro, mais especificamente na Biblioteca Nacional, reuniões periódicas, com o intuito de discutir os novos rumos que ia tomando ou deveria tomar a poesia brasileira; estes encontros, donde também revelaram-se severos opositores do *parnasianismos*, foram chamados, como nos informa Wilson Martins, “vesperais literárias”.

Em 1922, literatos, pintores e escultores oriundos de vários estados do país, inspirados pelo *vanguardismo* europeu, organizaram, em São Paulo, alguns dias de exposições, palestras e debates, visando discutir a problemática da Literatura e da Arte no Brasil da época, em oposição aos paradigmas vigentes no país, dentre os quais, o *parnasianismo*. O fizeram, contudo, (diferentemente da maneira como até então se tinha feito) com **agressividade, ironia e alarme** – era a chamada *Semana de Arte Moderna*, através da qual começou a se projetar o grupo que se auto-denominava “*modernista*”.³¹ A forma com que esboçaram suas críticas fica bastante clara através da leitura do seguinte trecho do discurso proferido na ocasião por um de seus mais célebres integrantes, Graça Aranha:

Ignoro como justificar a função social da Academia [*locus* privilegiados dos *parnasianos*, mas da qual fazia parte o próprio Graça Aranha]. O que se pode afirmar para condená-la é que ela suscita o estilo acadêmico, constrange a livre inspiração, refreia o jovem e árdego talento que deixa de ser independente para se vaziar no molde da Academia. É um grande mal na renovação estética do Brasil e nenhum benefício trará à língua esse espírito acadêmico, que mata ao nascer a originalidade profunda e tumultuária da nossa floresta de vocábulos, frases, idéias. Ah! se os novos escritores não pensassem na Academia, se eles por sua vez a matassem em suas almas, que descortino imenso para o magnífico surto do gênio, enfim liberto de mais esse terror. Esse “academicismo” não só é dominante na literatura. (...) Por ele tudo o que a nossa vida oferece de enorme, de esplêndido, de imortal, se torna medíocre e triste.³²

Mas qual teria sido a relevância das *vanguardas* européias para a concepção de “intelectual” da qual dispunham os ditos “*modernistas*”, no Brasil? Já argumentei que o *futurismo* teria parecido interessante aos olhos dos *estridentistas* apenas na medida em que propunha um **programa de comportamento/ conduta** para a intelectualidade bastante condizente com as pretensões específicas deste grupo mexicano, de romper com os modelos de que dispunham *modernistas/ simbolistas*, e que era predominante no México de então. Agora,

³¹ Seus principais organizadores foram: Francesco Pettinati, Flávio Ferreira, Manuel Bandeira, Sampaio Vidal, Paulo Prado, René Thiolliet, Couto de Barros, Mario de Andrade, Cândido Mota Filho, Graça Aranha, Manuel Vilaboin, Godofredo Silva Teles, Rubens Barbosa de Moraes, Luís Aranha, Tácito de Almeida, Oswald de Andrade.

³² Apud. MARTINS. op. cit. p. 240.

me dedico, intrinsecamente, mesmo em face de nossas especificidades, a sustentar a validade do mesmo raciocínio para o caso do Brasil: os manifestos apresentados por Marinetti, para nossos *modernistas/ vanguardistas*, foram de importância nodal, na medida em que serviram como a referência necessária de um *modus operandi* combativo, na luta contra a cristalizada legitimidade, **entre nós, do parnasianismo**.³³ Aliás, importante apontar, neste íterim, que, para Martins, no que diz respeito ao programa apresentado pelo *vanguardismo* brasileiro na *Semana*, o que encontrou de fato resistência em grande parte da imprensa não foram suas propostas efetivas de como trabalhar a Literatura – as quais, a bem da verdade, naquele momento ainda não tinham sido suficientemente, por eles, trabalhadas. As hostis críticas que receberam se voltavam justamente para a maneira como se haviam **comportado**.³⁴

Conforme Fabris, em se tratando das reflexões que os *futuristas* estabeleceram acerca da relação entre os intelectuais e a **escrita/** e a **reflexão**, o certo é que em grande parte não chegaram nunca a ser vistas, pelo *modernismo* brasileiro, com bons olhos. Afirma esta autora, primeiramente, que, no Brasil, desde as primeiras leituras os manifestos do *futurismo* teriam sido encarados com **desconfiança**, pela glorificação do **militarismo patriótico** que pontuavam; essa rejeição se tornou, aqui, mais clara, com o passar dos anos – com a cada vez mais ampla expansão das teorias fascistas, e com a aceitação delas, oficialmente, por Marinetti. Além disso – declara Fabris – Mario e Oswald de Andrade, os dois mais famosos expoentes *modernistas*, se opuseram sempre de maneira firme ao desejo *futurista* de que museus e monumentos históricos fossem destruídos – para um e outro desses Literatos, de maneira diversa, segundo a dita historiadores, a nação brasileira deveria aprender a **trabalhar sua memória**, e não negá-la.

No Brasil, além disso, diz Fabris, por ter grande parte dos expoentes considerados mais significativos do *modernismo* vindo a defender a necessidade de, para escrever poesia e prosa, partir da **realidade local** – a qual incluía elementos que podiam não estar necessariamente em contato com a modernização – a literatura de *vanguarda* revelou um quadro de referências não apenas “novo”, disposto a ser **atual**, mas também mais **complexo**, e mais **democrático**.³⁵

Discursavam, assim, de maneira inovadora e autêntica, críticos não apenas ao *parnasianismo*, mas também de outros dois pontos de vista que haviam prevalecido, entre a intelectualidade brasileira, nos oitocentos: o tom elogioso e acrítico de muitos **expoentes do romantismo** brasileiro, e as teses biologicistas condenatórias, características do *positivismo*.

³³ FABRIS. op. cit. p. 67- 80.

³⁴ MARTINS. op. cit. P. 16-17.

³⁵ FABRIS. op. cit. passim.

Aqui podemos lembrar que enfrentaram adversários comuns àqueles enfrentados pela vanguarda mexicana, mas diferentemente do caso *estridentista*, não se voltaram contra o *simbolismo/modernismo* hispânico – muitos dos participantes da Semana, tal como Manuel Bandeira, por muito tempo se consideraram e foram considerados *simbolistas*. Isso não quer dizer, entretanto, que nossos *vanguardistas* estiveram mais próximos como um bloco dos pontos de vista apresentados pelos poetas do México denominados *contemporâneos*; como vimos no capítulo anterior, estes últimos foram críticos no que diz respeito ao modelo arraigado de engajamento-militante por parte dos intelectuais, e não abraçaram tão prontamente o tema do “nacionalismo”; e pelo menos a princípio grande parte daqueles primeiros se mostrou afeita a este esquema comportamental.

Segundo Wilson Martins, a compreensão hoje generalizada acerca da **importância** história da *Semana* não ocorreu de maneira imediata. Um dos mais importantes periódicos dedicados à Arte e à Literatura desde 1916, a *Revista do Brasil*, – diz este historiador – não chegou a registrar, pelo menos até o ano de 1923, qualquer esforço *vanguardista* ocorrido na cidade de São Paulo.³⁶ Pode-se dizer, então, que, verdadeiramente, tal movimento apenas começou a tomar corpo – um número maior de adeptos e críticos favoráveis, assim como um instrumental teórico e um cardápio de proposições mais amplo – quando ganhou espaço na imprensa, através da **criação de periódicos** por parte de seus próprios integrantes.

A hoje denominada primeira revista *modernista* é *Klaxon*, cujo primeiro número traz um editorial que aponta as principais diretrizes de que partiriam seus editores para seleção dos textos a serem ali publicados. Seus redatores declaram, assim: (1) a preocupação com o atual; (2) com o internacionalismo; (3) com o nacionalismo; (4) com o lirismo; (5) com o progresso; (6) com a tradição.³⁷

Entretanto, com o passar do tempo ficava evidente que o grupo *modernista* – que na *Semana* desejara apresentar-se como caracterizado por uma relativa homogeneidade – ia revelando mais e mais **conflitos internos**. Um ano após tal evento, muitos de seus principais expoentes viajaram para a Europa e para os Estados Unidos; mesmo tendo permanecido no estrangeiro durante não muito tempo, quando retornaram, estavam todos mudados, e o Brasil

³⁶ MARTINS. op. cit. p. 289.

³⁷ Mário de ANDRADE. Apresentação da revista *Klaxon*. In: BELLUZZO. op. cit. p. 250.

também lhes parecia estar um tanto diferente, exigindo uma postura mais “racional” de sua intelectualidade.³⁸

Com o correr dos anos, pode-se propor ainda que, a partir de fins da década de 1920, surgiu uma preocupação maior com aspectos relativos à **história do país**, assim como com a possibilidade de atrelar literatura a um certo **engajamento** – o qual podia implicar na associação a movimentos de esquerda (caso de Oswald), e também em cargos burocráticos do Estado varguista (caso de Mário); mais tarde, temos ainda a tentativa de “**academização**” por vários destes expoentes. Isso esteve ligado (e pode explicar) à dissolução do referido grupo *vanguardista* brasileiro, de meados dos anos 1920 a diante, em diversos outros grupos.³⁹ No ano de 1927, o antigo colaborador da *Revista de Antropofagia*, Alcântara Machado, declarava, em entrevista a *O jornal*:

Antigamente era a frente única. Pancada nos inimigos. Agora é a discórdia. Pancada nos companheiros. A preocupação de saber quem é que está certo. Ou o que é mais gostoso: quem é que está errado. Crítica e mais crítica. E principalmente a preocupação (idiota como já me disse Paulo Prado) de querer saber quem é de fato brasileiro da gema. A toda hora surge um cavalheiro com a mão no peito: eu sou auriverde de verdade!⁴⁰

Diferentemente da conjuntura mexicana, portanto, os mais diversos grupos vanguardistas brasileiros, ainda que também em face de um jogo de interesses no qual o prêmio final era um maior destaque da mídia, apresentaram-se inicialmente articulados num só grupo. As diferenças de perspectivas e/ou (tal como no caso do México) as vaidades fizeram com que rompessem violentamente, evidenciando, mais tarde, que dispunham de uma rica diversidade de proposições

É assim que Graça Aranha romperá com Oswald, e Oswald romperá com Mário de Andrade.

O primeiro livro de poemas de Oswald, *Pau-brasil*, surge, em 1924, remetendo ao manifesto homônimo, que ele próprio lançara meses antes, no *Correio da Manhã*, e depois na *Revista do Brasil*. O tal manifesto, aliás, aparece (com algumas modificações) no corpo da dita obra, como uma espécie de Prefácio, ao qual dá-se o nome de *Falação*. Em minha análise, contudo, tomo seu texto primeiro (mais amplo).

Em todos os poemas de *Pau-brasil* nota-se a preocupação de desconstruir a então predominante fôrma acadêmica (tomada como atrasada e elitista) da poesia nacional: Oswald

³⁸ MARTINS. op. cit. p. 297.

³⁹ Idem, p. 375, 377, 395.

⁴⁰ Apud. Maria Inez Machado BORGES PINTO. *Urbe Urbe industrializada: o modernismo e a Paulicéia como ícone da brasilidade*. In: *Revista brasileira de História*. ano/vol. 21. n. 42. São Paulo, 2001. p. 452.

quer, ali, **atualizar** e ao mesmo tempo **democratizar** as possibilidades de se compor versos no Brasil de sua época. Assim, percebemos nesses textos o impulso por se expressar, pela escrita, a realidade modernizada e modernizante à volta, em flashes confusos, rompantes, caleidoscópios, descontinuidades, polifonias; e por se, paralelamente, fazer uso abusivo de vocabulário dito vulgar/coloquial, oral, cotidiano.

Fundamental ter-se em mente também que tanto no referido manifesto como no referido livro de poemas Oswald (embora, por ingenuidade, isso possa ser suposto) não abre mão do uso de **expressões arcaicas, lugares-comuns, estrangeirismos, e citações as mais diversas** – quer dizer, não foge completamente da maneira de composição dos intelectuais brasileiros mais consagrados na virada dos 1800 para os 1900. Afinal de contas, se ele buscava a “*contribuição milionária de todos os erros*”, não podia se negar ao fato de que também **este** ajudava a compor o jeito de falar e ser no Brasil de inícios do século XX.

Creio ser, então, importante ressaltar que essa visão crítica do referido autor no que diz respeito às limitações e orientações tradicionalmente impostas à língua portuguesa escrita, em nosso país, ainda que contundente, é marcadamente **descontraída**. Essa revolta irreverente contra o cânone, julgado desatualizado e deslocado da múltipla realidade brasileira de então, perpassa, de uma forma ou de outra, qualquer dos textos incluídos em *Pau-brasil*, embora apareça de maneira mais explícita no seguinte, que aqui cito a título de ilustração: “*Dê-me um cigarro/ Diz a gramática/ Do professor e do aluno/ E do mulato sabido/ Mas o bom negro e o bom branco/ Da Nação Brasileira/ Dizem todos os dias/ Deixa disso camarada/ Me dá um cigarro.*” Gilberto Mendonça Teles chama esta forma de brincar com as palavras e rir do jeito com que são usadas de “*carnavalização*”.⁴¹ Vera Maria Chalmers chama de “*humor vingativo*”.⁴²

É preciso lembrar-se, então, que as contestações de Oswald não se voltavam apenas, pura e simplesmente, à Academia e suas idéias específicas, e sim à elitização que implicava o monopólio, por parte desta (ou de qualquer outra instituição que fosse), das decisões acerca do que deveria ser considerado “bom” e “belo” epistemologicamente e literariamente falando. Isso implica, pois, em uma visão crítica, sua, não somente à não-inclusão de um ou outro novo grupo de escritores nos velhos cânones (na **contra-mão do “bacharelismo” aristocrático**), mas também a defesa do direito de todo cidadão brasileiro ser contemplado *pela e através da* Literatura nacional (na **contra-mão do modo de vida burguês**, ícone da modernidade

⁴¹ Gilberto Mendonça TELES. O “gremial” e o “ordeiro” Oswald de Andrade. In: ---. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 2000. p. 6.

⁴² Vera Maria CHALMERS. O outro é um: o diagnóstico antropológico da cultura brasileira. In: CHIAPPINI, Ligia & BRESCIANI, Maria Stella. *Literatura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 105, 258-259.

capitalista. Também sublinhava ele a comum **valorização**, de certa forma “mística”, do intelectual brasileiro, detentor de um vocabulário, de conhecimentos e de um estilo de vida distanciado, percebido pelos demais cidadãos como quase incompreensível.

Há que se fazer notar, pois, que em *Pau-brasil* Oswald destacou algumas alterações processadas, naqueles últimos anos, na realidade dos letrados de nosso país: Mais particularmente acerca das **Artes e da Literatura**, o manifesto ressalta as novidades impostas pelo desenvolvimento e democratização das técnicas, que por enquanto vinham sendo adequadas a modos de vida tradicionais, mas que parecem lhe soar como promissores veículos de transformação social.

Ressaltemos, por ora, a preocupação de Oswald em defender a necessidade de a Literatura se voltar para a “**atualidade**”. Neste sentido, se nos ativermos ao texto do dito **manifesto**, podemos citar, por exemplo, sua famosa frase introdutória, “*A poesia existe nos fatos.*”⁴³

Entretanto, conforme o professor Carlos Sepúlveda, dispendo de tais projetos estéticos e conceituais, Oswald desejava ser visto não apenas como um literato que prezava pelo “novo”, mas um intelectual que propunha poemas/romances de fato **transformadores**, em nosso país.⁴⁴ E para que suas produções e proposições tivessem implicações reais na alteração do sistema (cultural/acadêmico e também sócio-econômico), de acordo com o modo de entender deste que é um dos nossos mais célebres escritores, não bastaria voltarmos para os acontecimentos recentes – nas palavras do próprio *modernista*: “*O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura (...). Realizada esta etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.*”⁴⁵

Seria, logo, necessário repensar as mais remotas experiências históricas nacionais, **relacionando passado e presente** não da maneira convencional, estanque, mas fluida e complexamente. Para Sepúlveda, Oswald acabava, assim, em sua obra, por priorizar as **mudanças** ocorridas ao longo da história brasileira e também seus aspectos **sócio-culturais**, vindo a demonstrar que nossas mazelas mais complexas não seriam **imutáveis**, pelo simples fato de que não são de ordem “**natural**”.⁴⁶

⁴³ Oswald de ANDRADE. *Manifesto Pau-brasil*. In: BELLUZZO. op. cit. p. 257.

⁴⁴ Carlos SEPÚLVEDA. Oswald de Andrade e o paradigma perdido. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 2000. p. 9-15.

⁴⁵ ANDRADE. op. cit. p. 261.

⁴⁶ SEPÚLVEDA. op. cit. passim.

De maneira semelhante, segundo as palavras de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, na escrita e no pensamento deste Autor “*a origem [do Brasil] não se confunde com o lugar da essência pura da nacionalidade.*”⁴⁷ Muito pelo contrário, o cuidado de Oswald com o tema dos “descobrimientos” e da feitorização de nosso território pelos portugueses encobre, no entender de Follain, justamente o desejo de se reescrever as mais correntes apreciações acerca de alguns dos mais importantes pilares sustentadores da identidade comum, brasileira: os **mitos fundadores**. No poema-piada *Erro de portugueses*, por exemplo, o significado da colonização lusa é reavaliado, e a possibilidade de que a cultura dos indígenas nos pudesse ter legado pontos de vista comportamentais e morais mais construtivos, vislumbrada: “*Quando o português chegou/ Debaixo de uma bruta chuva/ Vestiu o índio/ Que pena!/ Fosse uma manhã de sol/ O índio tinha despido/ O português.*”⁴⁸

Remetendo à nossa antiga condição de colônia de Portugal, creio ainda, com Benedito Nunes, que o próprio **uso do termo “pau-brasil”** para designar os referidos manifesto e livro de poemas vem reafirmar a idéia de que o Brasil tem assumido sempre (submisso) a posição de fornecedor de matérias-primas e comprador de manufaturados ao mercado internacional; mas, além disso, vem pontuar, por outro lado, a feliz possibilidade de **deixarmos de** fornecer exotismos à literatura estrangeira e comprar de fora modelos prontos de composição; de **passarmos a** apresentar nossa poesia “autêntica”, como produto seguramente vendável, no mercado internacional. Daí as seguintes frases, que constam apenas na primeira versão do referido manifesto: “*Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E Poesia Pau-brasil, de exportação.*”⁴⁹

Em seu segundo manifesto lançado, de nome *Manifesto Antropófago*, Oswald retoma a estrutura de linguagem do manifesto anterior, e também a crítica a burguesia em tanto como aos acadêmicos/bacharéis, e o controle por parte deles no que diz respeito ao que se deve considerar interessante para o ler e o escrever, no Brasil – tanto nas reflexões conceituais-formais, quanto em pesquisas historiográficas, e ainda na Literatura. Entretanto, ali se delimita com maior precisão as razões pelas quais o dito autor condena os modos tecnicista/doutor de percepção do mundo: o motivo principal de voltar-se contra eles é o fato de que **buscam sempre a adaptação a modelos estrangeiros** (de pensar, estudar e compor versos e romances), concebendo, no final das contas, sempre **embustes, homogeneização e continuidades**.

⁴⁷ V. L. F. de FIGUEIREDO. Oswald de Andrade e a descoberta do Brasil. In: TELES. op. cit. p. 90.

⁴⁸ Cf. <http://www.revista.agulha.nom.br/oswal.html>

⁴⁹ ANDRADE. op. cit. p. 258.

Fugindo, destarte, destas **percepções europeizantes** do e sobre o Brasil, o *Manifesto Antropófago* revela um **olhar mais amplo** acerca dos elementos que comporiam o modo de vida e pensamento do brasileiro até inícios do século XX. Neste texto, aparecem, pois, referências à **civilização européia** (caracterizada como, católica ou protestante, sempre moralizadora, castradora, hipócrita), e, de outro lado, à **civilização brasileira** (que mesclaria os elementos da outra à liberdade e à criatividade tipicamente indígenas).

Pode-se dizer, então, que ao **primeiro fator “europeu”** constituinte do povo brasileiro não chega a ser encarado com os olhos mais condescendentes; afirma ele, em célebre passagem: “antes do português descobrir o Brasil; o Brasil tinha descoberto a felicidade.”⁵⁰ O que implica no fato de que nossas características mais positivas, aos olhos de Oswald, remeteriam principalmente e mais propriamente ao legado do **nativo americano** – eis desnudado, pois, aquilo que os críticos (de ontem e de hoje) atentos à obra do referido escritor chamaram e chamam de “primitivismo”.⁵¹

Por isso, quando se remete ao **híbrido** modelo civilizacional parágrafos acima citado – o brasileiro (rico, pobre, culto ou iletrado) –, este poeta afirma que a colonização e os então patentes contatos com outras nações não foram e são efetivados de maneira que nós, cá, assumimos sempre e incondicionalmente uma postura passiva. Conforme ele o autor deste manifesto, de forma diversa, vantajosamente “nunca fomos catechizados.” Quando debate mais diretamente acerca da nossa maneira de fazer Poesia e Romance afirma: “nunca tivemos grammaticas.”

Essa relevância cultural indígena **não** apareceria, contudo, ao ver do dito autor, como evidente **apenas entre nós**, que hoje vivemos no mesmo continente. A maneira do índio ser (“*Já tínhamos o comunismo*”) e pensar (“*Já tínhamos a língua surrealista.*”) poderia ser verificada, implícita ou explicitamente, nos movimentos que em território europeu mais teriam representado alterações significativas – “*Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista.*” Declarava, assim, Oswald, convicto: “*Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.*”

Isto posto, a seus olhos, o que seria, pois, mais característico **em específico** da nossa brasilidade? Conforme Oswald, era justamente este diálogo do índio com o europeu, ou de todos os cidadãos do Brasil com quem quer que fosse, visando **benefício próprio**, e efetuado **sem limites e sem normas**. De acordo com Ulrich Fleischmann e Zinka Ziebell-Wendt, no dito

⁵⁰ ANDRADE. Manifesto Antropófago. In: CANDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974. v. 3.p. 71.

⁵¹ CANDIDO. op. cit. Benedito NUNES. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1995. p. 269-270.

manifesto, “*a suposta sujeição transfigura-se, observando-se mais detidamente, em um jogo sofisticado, no qual o algoz, o colonizador [ou a potência capitalista atual], sem dar-se conta, se transforma em vítima (!) do colonizado.*”⁵² É por isso, aliás, que o uso da **metáfora da antropofagia (devorar o Outro**, para dele assimilar as forças – raciais, morais, intelectuais, comportamentais) surge, quando em referência ao nosso país, diretamente ligado à apresentação do postulado “*a transformação permanente do tabu em totem*” (= o cultuar, sem recalques, tudo aquilo que se julga *aprioristicamente diferente, inusitado ou não-permitido*).⁵³

Isso quer dizer, então, que Oswald passa de uma crítica à sociedade e aos intelectuais da época e à maneira como aqueles percebiam o passado da nação... para delimitar possíveis características consideradas correntemente como negativas, mas que, no final das contas, poderiam bem ser percebidas de outras formas, e usadas por nós de maneira vantajosa. E é assim que ele ajuda a representar todo um novo modelo de intelectualidade que exerce seu dever cívico não apenas através da participação na burocracia estatal, em partidos políticos, ou em assembléias de grupos esquerdistas, mas que se revela preocupado com a crítica das maneiras como as verdades e as identidades se constroem conforme e de acordo com interesses políticos – que podem corresponder a um círculo delimitado de indivíduos, ou, mais proveitosamente, bem poderiam corresponder (este é o projeto de Oswald) a toda a coletividade.⁵⁴

Importante destacar, aqui, acerca da trajetória de Oswald, que pelos idos da década de 1930 integrou-se ao Partido Comunista, atuando como um de seus mais célebres militantes. Após decepcionar-se com o marxismo, e face dos usos e abusos praticados na antiga URSS, contudo, desvinculou-se da doutrina e passou preocupar-se com a inserção no meio acadêmico, através da apresentação de Teses na área principalmente da Filosofia, às recém criadas universidades brasileiras. Suas reflexões, contudo, não chegaram, na época, a ser bem recebidas pelo meio universitário.

Quanto a Mário de Andrade, pode-se dizer que é apenas por sua segunda obra então publicada que veio a ser reconhecido como propriamente *vanguardista*. Em primeiro lugar, porque já tinha vivenciado a experiência da *Semana da Arte Moderna*, e, em segundo lugar, porque *Paulicéia desvairada*, de 1922, voltando-se mais especificamente a seu local de origem, a capital do estado de São Paulo, incorporará de maneira explícita referências à temática da cidade moderna, e discutirá o que haveria de característico dela.

⁵² Ulrich FLEISCHMANN & Zinka ZIEBEL-WENDT. Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora no Brasil e no Caribe. In: CHIAPINNI. op. cit. p. 100.

⁵³ ANDRADE. op. cit. p. 269.

⁵⁴ NUNES. op. cit. p. 15.

Menos influenciado, contudo, pela exortação da técnica feita por Marinetti, do que pela obra intimista do belga expressionista Émile Verhaeren, *Villes Tentaculaires*, a abordagem do espaço, nos poemas de seu referido livro, deve ser considerada **original**, na medida em que nos vem apresentar um ponto de vista que vai da contemplação amorosa a uma tristeza desconfortável, expressas no recorrente uso da palavra “arlequinal”, e ainda na gorda pontuação de que faz uso. Mário focava, assim, as **multiplicidades**, as **ambigüidades** e as **polifonias** características de sua terra natal, nas primeiras décadas do século XX. Para Maria Inês Machado Borges Pinto:

Na sua *Paulicéia desvairada* muitos dos (...) poemas primavam pela ironia, ora fina, ora beirando o sarcasmo, com a qual fustigava algumas das mais torpes fontes do mal-estar endêmico e ar enfermigo da cidade com seus batalhões desempregados e semi-ocupados. Na cidade de São Paulo, o quanto se tornava mais chocante, visto que a miséria geral da população contrastava de forma mais constrangedora com os símbolos da modernidade e riqueza: avenidas remodeladas, automóveis, palacetes, a ganância do dinheiro, o aventureirismo e o cinismo dos processos para se obter bens materiais.⁵⁵

A figura do burguês, tão típica do ambiente urbano, não deixava de aparecer nas reflexões de Mário, em *Paulicéia*. No famoso poema de título duvidoso, *Ode ao burguês*, por exemplo, o referido autor critica tais elementos da São Paulo modernizada, por seu comportamento **capitalista mesquinho** e, ao mesmo tempo, **arcaico** – de maneira semelhante a Oswald, insulta o “*burguês-níquel*” que é também expressão das “*aristocracias cautelosas*”.

Pode-se dizer, pois, que emerge de tais questões – o raro elogio, por Mário, da técnica, seu viés subjetivista, a linguagem multifacetada – a razão explicadora do fato de o referido autor ter-se negado a admitir o rótulo de *futurista*, conferido por seu amigo Oswald; para ele *futurismo* corresponderia a um modo (bastante diverso do seu) de abordar o ambiente urbano, pela larga descrição material, objetivista e pontual. Eis suas palavras quanto a isso, apresentadas no *Prefácio interessantíssimo*, de *Paulicéia desvairada*:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si (sic) **estas palavras freqüentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.**⁵⁶

Aqui faz-se mister dizer que a abordagem feita de São Paulo **não** fica limitada ao **presente** em *Paulicéia desvairada*: a observação de Mário parte muitas vezes do espaço para pensar acerca das **tradições**, quer dizer, do que ainda existe de “passado” nas ruas e nos locais

⁵⁵ Maria Inez Machado BORGES PINTO. Urbe industrializada: o modernismo e a Paulicéia como ícone da brasilidade. In: *Revista brasileira de História*. ano/vol. 21. n. 42. São Paulo, 2001.p. 447.

⁵⁶ Cf. <http://www.geocities.com/SoHo/Nook/4880/prefacio3.html>

mais comentados da capital paulista das primeiras décadas dos novecentos – Trianon, Anhangabaú, Largo do Arouche e, é claro, o Tietê:

É preciso estar-se atento também para o fato de que em 1926 Mário começava a revelar mais sistematicamente, em textos divulgados pela imprensa, **o interesse pelo tema da identidade nacional**; é hora, para ele, então, de reavaliar a tradição de todo o território que se convém chamar “brasileiro”. Em 1927, aliás, Mário realiza sua primeira viagem “etnográfica”, desta vez pelo Amazonas,⁵⁷ a respeito da qual pode-se dizer que forneceu **novos e cruciais elementos** na poesia deste que é um dos mais respeitados autores da Literatura nacional, mais especificamente no livro no mesmo ano publicado, *Clã do jaboti*. Seus versos agora vão revelando uma maior preocupação em falar do **Brasil como um todo**, e suas sensações/impressões particulares, de paulista e escritor, passam a ser **identificadas** às de outros homens, por mais distantes geograficamente e intelectualmente, o que fica bastante evidenciado no seguinte texto:

Abancado à escrivaninha em **São Paulo**
Na minha casa da Rua Lopes Chaves
De supetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido.
Com o **livro palerma** olhando para mim.

Não é que lembrei, lá no **norte**, meu Deus! muito longe de mim,
Na escuridão ativa da noite que caiu,
Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos
Depois de **fazer uma pele com a borracha do dia**,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu...⁵⁸

Creio ser agora indispensável, pois, partindo dessas apreciações de Mário acerca de sua própria identidade “paulista” (local) e “brasileira” (nacional), nas primeiras décadas do século XX, refletir sobre o significado que este autor confere mais particularmente à sua **identidade enquanto intelectual do Brasil dos novecentos**. Já de antemão posso propor que os pensadores, pesquisadores e literatos de nosso país, conforme seu ponto de vista, não deveriam se fechar em **teorizações intelectualistas** acerca do tema então por ele considerado dentre os mais relevantes – o nacionalismo. Nas palavras de Antonio Candido, a produção de Mário revela, assim, “*a capacidade de fundir, num movimento único, a pesquisa da alma e a pesquisa de seu país*”.⁵⁹

⁵⁷ A primeira foi feita, na companhia de diversos outros *modernistas*, às cidades ditas “históricas”, mineiras.

⁵⁸ Cf. <http://www.revista.agulha.nom.br/and.html>

⁵⁹ CANDIDO. op. cit. p. 85.

Isso fica claro, por exemplo, quando, no já citado verso de *Descobrimto* – “com o livro *palerma olhando para mim*” – tal autor apresenta a “erudição” enquanto ornamento ocasional do momento em que lhe brota a sensação de pertencimento à pátria.

Contudo, não se pode dizer que ele descarta a função da intelectualidade.

Esta percepção da necessidade de se buscar, no trabalho intelectual, a articulação entre a realidade sofisticada dos freqüentadores das academias, institutos de estudo, editoras e revistas... e a realidade dos mais diversos brasileiros se reverte, em Mário, (1) na percepção de que os pensadores, pesquisadores e literatos, no trabalho como nas relações pessoais cotidianas, tal como os demais cidadãos do país, seria marcada – historicamente, e das maneiras mais diversas – pelo **hibridismo cultural**; e (2) na proposição de que assim continuassem atuando, embora o devessem fazer, dali a diante, **de maneira mais consciente, sem pesares, clara**. Aliás, a forma como ele acreditava que tais concepções marcavam sua forma (particular) de fazer uso da linguagem, fica bastante clara em seu seguinte depoimento:

Não quero imaginar que o meu brasileiro – o estilo que adotei – venha ser o brasileiro de amanhã. Não tenho essa pretensão, juro. Por outro lado, se eu não fizesse essa sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e **quero ser um escritor culto e literário**. Não tenho medo destas palavras nem caí na admiração incondicional e sentimental do Oswald. O caso é outro. **Sou um fenômeno culto**, sei disso e não me afasto disso.⁶⁰

Bom destacar, entretanto, que, apesar da declaração acima, através da leitura ao menos dos primeiros textos publicados por Mário, é possível se dizer que esse hibridismo tão característico dos brasileiros, **no que diz respeito aos escritores nacionais** se expressaria de maneira um tanto **semelhante à que atribuí a Oswald**: através da mescla de dois elementos principais – (1) o **uropeu**, identificado à idéia de “erudido”, “culto” e (2) o “**primitivo**”, o “**índio**”, associado a uma idéia acerca do que seria “popular”. É o que transparece o seguinte poema de *Paulicéia desvairada*, de nome *O trovador*, no qual se destacam os termos “alaúde” (instrumento de origem oriental, típico da tradição musical lusitana, renascentista) e “tupi” (tribo indígena das Américas): Sou um **tupi** tangendo um **alaúde!**⁶¹

Importante destacar que em textos posteriores às suas viagens “etnográficas”, entretanto, como nos de *Clã do jaboti*, Mário revela uma **visão bastante mais rica** do tecido cultural da nação, e de si próprio, enquanto dele integrante, no papel de homem letrado. Nos versos de *Improviso do Mal da América*, por exemplo, diversas são as conclusões que podemos

⁶⁰ Carta de 1925. In: Mario de ANDRADE. Cartas a Manuel bandeira. p. 85. Apud. MARTINS. op. cit. p. 357.

⁶¹ Cf. CANDIDO. op. cit.

tirar acerca da maneira como as apreciações deste Autor, no que tange tais problemáticas, se tornaram mais **complexas**, com o correr dos anos.

Nesta poesia, ele pontua que não apenas aquilo que lhe pertence por direito como brasileiro que é – estereótipos da história nacional, como o “sertão”, a floresta, o meio rural – mas também elementos outros, ligados ao estrangeiro, ajudariam a compor sua alma de poeta – o “*balango de tango*” hispano, “*uma reza de indiano*”, a admiração pelo guerreiro comunista chinês, o interesse pelos meninos lapões. Diferentemente do que se costuma atribuir, pois, correntemente, aos *modernistas* – a idéia de que atribuíam unanimemente ao “branco/erudito/castrador/civilizado”, o índio ou mestiço/popular/espontâneo/criativo – Mário demarca – de forma polifônica – o que haveria de “branco/popular/múltiplo/complexo” na sua forma de ver e apresentar a realidade brasileira de então; por isso sussurra: “*Há um grito imperioso de brancura em mim...*”⁶²

Faz-se mister, por fim, lembrar que, em 1935, Mário ingressa no Departamento de Cultura do município de São Paulo, e em 1938 muda-se para a capital do país, para ocupar cargo relevante no Ministério do senhor Gustavo Capanema. Esses dois momentos são representativos dos rumos que tomaram as reflexões de Mário enquanto intelectual: passou a buscar resultados mais efetivos para o **seu** programa *modernista*, lançando mão do **aparelho burocrático** estatal como intermediário ou como instrumento para fazê-lo chegar até o povo.

Cabe aqui ressaltar ainda que, segundo Ângela de Castro Gomes, as diferenças de perspectiva que vieram a causar a ruptura do grupo *modernista* já existiam, entre seus representantes, antes mesmo da organização da Semana. Os literatos ao qual a referida historiadora se dedicou a analisar no artigo *Os intelectuais cariocas: o modernismo e o nacionalismo*, por exemplo, ligados à criação da revista *Festa* (do ano de 1927) atuavam mais ou menos juntos desde 1919, em diversos periódicos divulgados na então capital do país, tais como *América Latina*, *Árvore nova*, *Terra de sol* – seriam eles: Tasso da Silveira, Andrade Muricy e Murilo Araújo.⁶³

Conforme Gomes, foi comum os *modernistas* de São Paulo tentarem fazer crer que *Festa* era **descendente** direta do *vanguardismo* da Semana da Arte Moderna; entretanto, muitas de suas características mais importantes os opõem frontalmente ao projeto intelectual de que dispunha o grupo *Pau-brasil/Antrofia*. Nas palavras do renomado crítico literário brasileiro Antônio Cândido, diferentemente do discurso que é comum se atribuir aos organizadores da

⁶² Apud. CANDIDO. op. cit. p. 97.

⁶³ Ângela de Castro GOMES. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: O caso de Festa. *Luso-Brazilian Review*. 41.1 (2004) 80-106. p. 90, 92-93, 99.

Semana, os responsáveis por *Festa* “propugnaram uma orientação moderna sem radicalismo, o abandono do pitoresco e [se voltaram a] o cultivo dos **temas e valores universais**”.

Estavam, porém, como seus companheiros de empreitada, interessados (sim) em temas que preocupavam todo **brasileiro daquela conjuntura**: a modernidade, a democracia, a identidade nacional. Diferentemente destes, portanto, aqueles podem não ter pregado uma transformação brusca no *status quo* como nas concepções estéticas predominantes em nosso país, nem tomado o trabalhado com a noção de “brasilidade” como indispensável, mas é inegável que ansiaram e estiveram atentos às mudanças que desejavam que ocorressem e que já ocorriam no Brasil de então.

Um significativo autor que, vindo de outro estado, conseguiu projeção nacional e internacional a partir da participação na *Semana* e depois, através da revista carioca *Festa*, é o pernambucano Manuel Bandeira. Bom lembrar, então, que foi ele quem antecipou a concepção *modernista* de “poema-piada”, quando compõe *Os sapos*, poesia que, desconstruindo/ criticando o apelo *parnasiano* à métrica e à rima, repleto de metáforas críticas em relação ao estilo de trabalho de escritores *parnasianos*, veio a inflamar os ânimos, ao ser declarada no dito primeiro evento vanguardista brasileiro.

Em 1925, Bandeira escreveu um dos mais célebres poemas do modernismo, *Poética*, no qual esboça mais sistematicamente sua crítica ao comum modo de se portar dos literatos de nosso país de então, e clama por uma poesia e uma prosa de intenções democráticas/transformadoras: “*estou farto do lirismo comedido/do lirismo bem comportado/ (...) eu não quero mais saber de lirismo que não é libertação.*”

Em seu livro *Libertinagem*, de título valioso – na medida em que mescla a referência a uma das características comumente atribuídas ao estereótipo do “brasileiro”, com a referência à busca por uma Literatura solta, descompromissada, irreverente – apresenta *Não sei dançar*, versos nos quais faz uma série de referências a elementos que se convém perceber, correntemente, como componentes da “tradição” brasileira. Inicia falando de uma de nossas mais famosas festas populares, o carnaval, na qual se misturariam, felizes e fantasiados, expoentes das mais diversas **classes sociais**; ali descreve, do baile, o encontro de variadas **etnias** – dos brancos, aos negros, aos índios e também a outros povos imigrantes; apresenta aquele como um espaço propício para o contato entre concepções de comportamento muitas vezes tomadas como antípodas, ou ao menos hierarquicamente distintas. Por fim, ainda **ironicamente**, destaca – em contra-ponto aos já feitos elogios ao aspecto “democrático” da festa – o quão politicamente

“alienante” poderia ser considerado o fenômeno do carnaval, demarcando as **ambigüidades** intrínsecas aos discursos mais correntes, laudatórios, acerca da identidade nacional.

Ninguém se lembra de política...
Nem dos oito quilômetros de costa...
O algodão do Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?
Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.
A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.
Eu tomo alegria.

Quer dizer, então, que, se comparado a Oswald e a Mário, Bandeira apresenta um ponto de vista distinto: já desde a década de 1920 ele não tomara o projeto do “nacionalismo” como principal em sua obra poética; é o que revela seu seguinte depoimento:

Oswald de Andrade acaba de deitar manifesto – uma espécie de plataforma-poema daquilo que ele chama Poesia Pau-brasil. Eu protesto. O nome é comprido demais. Bastaria dizer poesia pau. Por inteiro: Manifesto da Poesia Pau. Porque é poesia de programa e toda a arte de programa é pau. Aborrecem os poetas que se lembram de nacionalidade quando fazem versos. Eu quero ser eventualmente mistura de turco som sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia. Há pouco tempo entrei na Agência Havas no momento em que Américo Facó ditava pelo telefone um despacho recebido de Elêusis. Senti de pronto a ironia da emoção lírica. Não podia evidentemente falar de Tabatinguera.⁶⁴

CONCLUSÃO

A título de conclusão deste artigo, seria bom pontuar que no caso mexicano os expoentes *vanguardistas* iniciaram sua luta estético-conceitual em grande parte com base nas reflexões propostas, em célebre manifesto, por Manuel Maples Arce. Apenas alguns anos após o lançamento do projeto de rompimento assinado individualmente por Arce é que diversos escritores, poetas e romancistas vieram associar-se ao mesmo desejo iconoclasta, de rompimento com os padrões literários, de atualização do estilo (agora mais fragmentário, dinâmico, solto), de valorização da temática urbana e tecnológica, de releitura dos temas nacionais, de militância esquerdista. Configurava-se, pois, o movimento *estridentista*, que chegou a conquistar postos administrativos, em meados da década de 1920, no governo rebelde socialista de Heriberto Jara, no estado de Vera Cruz.

A principal crítica a estes “estridentes” primeiros vanguardistas mexicanos foi destinada por intelectuais ligados à revista *Contemporâneos*. Estes apresentaram uma concepção de “vanguarda” bastante distinta da *estridentista*: profissionais universitários, não desejavam ser vistos com um grupo, não conceberam projetos estético-conceituais bem definidos, não se interessaram por integrar-se na estrutura burocrática estatal ou em qualquer organismo de

⁶⁴ BORGES PINTO. op. cit. p. 454.

oposição ao regime instituído. Destes, podemos citar os poetas Xavier Villaurrutia e José Gorostiza, os quais, trabalhando os temas mais diversos, interessaram-se por abordar problemáticas subjetivas, filosóficas; dialogaram mais sistematicamente do que o *estridentismo* com as propostas literárias defendidas pelas vanguardas estrangeiras, destacadamente o *ultraísmo* espanhol e o *expressionismo* suíço.

No caso brasileiro, o cenário é consideravelmente distinto. Isto porque, ainda que dispondo, a princípio, de um arsenal conceitual pouco articulado, aqui os interessados por um projeto *vanguardista* de todo o país apresentaram-se, inicialmente, unidos num evento organizado na cidade de São Paulo: a chamada *Semana da Arte Moderna*, organizada por aqueles que vieram a ser denominados *modernistas*. Dando relevo a nomes tais como Mário de Andrade de Oswald de Andrade, e de maneira semelhante aos *estridentistas*, neste primeiro momento tais figuras de nossa intelectualidade desejaram um novo paradigma de expressão literária nacional: livre, incluyente, mestiça, polimorfa, dinâmica, autêntica.

Com o passar do tempo, contudo, interesses divergentes foram pipocando e, não que o movimento se tenha dissolvido, mas de certo dispersou, em inúmeros e heterogêneos programas igualmente rotulados *modernistas*. Mário rompeu com todos e ocupou um cargo no Ministério getulista da Cultura; e surgiram o grupos “primitivista”/socialista (oswaldiano) *Antropófago*, e universalizante/carioca *Festa*.

Neste último, através da organização de uma revista homônima, ganharam expressão poetas, de todo o Brasil, do porte do pernambucano Manuel Bandeira. Já nos idos da quarta década dos novecentos este apresentou, então, uma concepção de *metier* para o literato bastante distinta daquela compartilhada na *Semana*, e um tanto próxima da compartilhada pelos mexicanos *contemporâneos*. Eram escritores que viviam muitas vezes do funcionalismo público, mas produziam muito e profissionalmente, sobretudo quando lhes interessasse, sem a obrigação de lidar com o tema do “nacionalismo”. Não se revelavam tão claramente interessados pela delimitação de uma associação militante, nem estavam da mesma maneira inclinados a um exposto engajamento político - é provável que em face da situação do Brasil da época, que experimentava a ditadura populista de Getúlio Vargas.

Conclui-se, assim, pela diversidade de posturas e temáticas das quais dispuseram os *vanguardistas* na Ibero-América de inícios do século XX, evidenciadas não apenas quando comparamos a conjuntura mexicana com a brasileira, mas, também, quando centramos nosso olhar nos universos intelectuais específicos de cada um desses países.

