

Modernismos hoje – Entrevista com Eduardo Sterzi

Daniel Marinho Laks¹
 Madalena Vaz Pinto²
 Eduardo Sterzi³

Daniel Laks e Madalena: Mais ou menos um século depois do início dos primeiros focos modernistas, tanto no Brasil quanto em Portugal, quais os legados que você vê para a arte e a cultura nos respectivos países?

Eduardo Sterzi: Os modernismos, em todas as suas dimensões (de país para país, de cidade para cidade, de grupo para grupo, de artista para artista etc.), são radicalmente plurais, isto é, fazem da busca da diferença, não só com relação ao passado, mas também com relação às demais produções artísticas do seu próprio tempo, uma de suas características definidoras: perde-se, em suma, como fica evidente, por exemplo, em poesia, com a adoção do verso livre contra as formas medidas ou, nas artes plásticas, com a emergência da abstração contra a figura e a representação (mesmo quando essas ainda estão presentes), o próprio padrão coletivo e, no limite, social que limitava as singularidades, confinando-as a um horizonte mais ou menos comum. Por isso mesmo, são também plurais os legados dos modernismos. Podemos, porém, ver nessa própria dinâmica da singularização potencialmente infinita das soluções formais — com a consequente pluralização das poéticas não somente ao longo do tempo, mas no interior mesmo de cada época — o principal legado geral do modernismo para

¹ Professor adjunto e professor do quadro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos. Doutor em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense. Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mestre em Ciências Biológicas (Fisiologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduado em Educação Física pela Universidade Estácio de Sá. E-mail: daniellaks@yahoo.com. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-3206-4178>.

² Professora adjunta de Literatura Portuguesa na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mestre em Literatura Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Graduada em Letras – Português/Inglês pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E-mail: vazpinto.mada@gmail.com. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-7522-9921>.

³ Professor de Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Doutor em Literatura Comparada e Teoria da Literatura pela Universidade de São Paulo e em Teoria Literária pela Università degli Studi di Roma La Sapienza. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, com período sanduíche na Università degli Studi di Roma La Sapienza. Mestre em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: eduardosterzi@gmail.com. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-4047-6594>.

esse estranho tempo que veio depois dele, quer o chamemos de pós-modernidade, contemporaneidade ou apenas *agora*: estranho justamente porque, na sua estrutura meta-histórica (isto é, atinente ao modo como concebe a sua própria relação com a história), tende a replicar o básico da estrutura moderna, talvez somente — e claro que este *somente* é, na verdade, imenso e abismal — sem o fulgor das origens, e também, portanto, sem a esperança no porvir (o que muda tudo). Diria, portanto, que a grande continuidade entre a modernidade e sua posterioridade talvez se ache na relação simultaneamente irônica e trágica com o tempo e com a história, determinada por uma sanha de diferença que se faz logo pulsão de auto-diferença e que volta frequentemente contra a própria obra aquele mandamento codificado por Rimbaud como *être absolument moderne* e por Pound como *make it new*, fazendo com que os principais artistas modernos e contemporâneos não coincidam sequer consigo mesmos e que, portanto, traiam a necessidade de estabilização que foi um dia da crítica, mas hoje é sobretudo do mercado, os quais acabam tendo de se contentar com o discernimento de fases e faces ali onde vige uma espécie de *perpetuum mobile* contra-identitário. Daí também que, a meu ver, grande parte das discussões sobre o nacionalismo e, por outro lado, o cosmopolitismo dos artistas modernistas — sobretudo quando os críticos e historiadores colocam uns contra outros com base nesses polos supostamente tão bem demarcados — perde de vista que essas polarizações, como várias outras que balizam as narrativas sobre os modernismos (abstração x figuração; som x ruído; forma x informe; inconsciente x razão; eu x sociedade; engajamento x absentismo etc.), costumam ser antes internas ao pensamento e à prática de cada escritor, pintor, cineasta, músico relevante. Não espanta, portanto, pensando especificamente em Portugal e no Brasil (mas em outros países encontraríamos situações semelhantes, ainda que por meio de procedimentos diversos), que os dois maiores poetas saídos das revoluções modernistas, Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade, tenham escrito boa parte de suas obras a partir de ficções de identidade, mais explícitas no caso de Pessoa, com seus heterônimos, um pouco menos reconhecidas como tais no caso de Drummond, que, no entanto, conforme demonstrou Fernando Py na sua *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade*, usou pelo menos 65 pseudônimos (e alimentou por anos o projeto, deixando inacabado, de um *Dicionário de pseudônimos brasileiros*).

DL e MVP: Os modernismos, assim como boa parte dos movimentos culturais e artísticos, foi tendo uma produção teórica concomitante à produção de suas obras de referência. Pensando a partir de um olhar retroativo, como você enxerga hoje a relação entre as teorias que embasaram o modernismo português e suas principais produções artísticas? E com relação ao modernismo brasileiro?

ES: Peço licença para oferecer uma única resposta para as duas questões, já que as características decisivas, no que diz respeito à relação entre teoria e prática, me parecem ser comuns aos casos de Portugal e do Brasil — e não só deles. Que características são estas? A principal é a indissociabilidade entre produção teórica e prática artística — mas não porque a prática apenas confirmasse a teoria; muito pelo contrário: porque a própria teoria nasceu, em seus melhores momentos (e são esses que contam, sobretudo um século ou mais depois de sua emergência), de uma imaginação radical que propôs ao mundo conceitos, figuras e imagens de pensamento tão relevantes para a definição do que foi e é o modernismo quanto as tramas e personagens dos seus textos literários, as inovações melódicas, harmônicas, rítmicas e instrumentais de suas composições musicais, os traços, manchas, cores, volumes de suas pinturas e outras obras plásticas. E a invenção teórica pode ser mesmo superior à da obra propriamente artística, por mais inventiva que esta seja — é o que acontece, a meu ver, com a teoria da Antropofagia em Oswald de Andrade. A originalidade da Antropofagia oswaldiana, apresentada no *Manifesto antropófago* e desdobrada ao longo de diversos textos ao longo das décadas seguintes, e até os últimos dias de vida do escritor, não só sobrepuja a de seus, de resto, originalíssimos romances e livros de poesia, como também garante que suas hipóteses teóricas continuem repercutindo e mesmo se espessando ao longo do tempo — na Tropicália, na teoria da tradução de Haroldo de Campos, em inúmeros exercícios curatoriais (sendo o mais célebre a chamada “Bienal da Antropofagia” concebida por Paulo Herkenhoff), no perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro etc.

DL e MVP: Existe no Brasil uma grande identificação com a poesia do Fernando Pessoa. Você vê alguma equivalência de importância conferida a algum membro do modernismo brasileiro em Portugal?

ES: A repercussão e mesmo popularidade que a obra de Fernando Pessoa encontrou no Brasil não encontra, a meu ver, paralelo com a recepção à obra de nenhum poeta brasileiro em Portugal. Talvez isso se explique, em parte ao menos, pela maior facilidade com que os leitores brasileiros em geral (se é que o leitor em geral existe...) lidam com a literatura portuguesa — enquanto, por outro lado, houve e há em Portugal certo preconceito com relação às singularidades vocabulares, sintáticas e mesmo estilísticas dos usos brasileiros da língua, o que é, de resto, compreensível (ainda que possa ser lastimável) nas relações entre ex-metrópoles e ex-colônias; veja-se, como sintomático deste preconceito, a dificuldade que, ainda hoje, editores portugueses enfrentam para fazer circular os livros de autores brasileiros que publicam. Contudo, isso, claro, não se verifica entre esses leitores especiais que são os poetas — e, quanto a eles, é preciso lembrar a importância que Carlos Drummond de Andrade teve para Carlos de Oliveira, por exemplo, e, mais ainda, a importância que Manuel Bandeira teve para Ruy Belo e Alexandre O’Neill. De O’Neill, aliás, podemos lembrar, como culminação propriamente poética desta relação, o magistral poema “Alô, Vovô!”, escrito em homenagem ao poeta brasileiro nos seus 80 anos, no qual imagina uma viagem deste a Lisboa, quando andariam juntos pela cidade, incluindo “um pulo à casa onde nasceu Pessoa”. O circuito, assim, se fecha — ou, na verdade, se abre, para incorporar, na carne da poesia portuguesa moderna, os devires da língua portuguesa no modernismo brasileiro.

DL e MVP: Que influências você enxerga dos modernistas brasileiros para a arte e a cultura portuguesa e dos modernistas portugueses para a arte e a cultura brasileira?

ES: Essa pergunta comporta inúmeras respostas pontuais, a começar pelas relações já comentadas em réplica à questão anterior — e só a presença de Fernando Pessoa no Brasil, não só na poesia, mas também na prosa, na música, nas artes plásticas, rende assunto para muitas horas de conversa. Pessoa torna-se mesmo, ao longo do século XX e, em alguma medida, ainda hoje, uma singular força interna à própria tradição literária e cultural brasileira, aparecendo e comparecendo mesmo nos lugares mais imprevisíveis — por exemplo, em meio à

espetacular performance de “É proibido proibir”, de e por Caetano Veloso, no III Festival Internacional da Canção, quando este recitou o poema “D. Sebastião”, de *Mensagem*, diante das vaias que tomaram o teatro e que o levaram a fazer um famoso discurso contra a plateia que acabou por ser, apesar de improvisado, um dos principais manifestos das artes brasileiras dos anos 60. Discurso em que, aliás, reiterou a presença de Pessoa, ainda que pelo avesso, ao gritar: “Hoje não tem Fernando Pessoa”. E não podemos esquecer, claro, a pioneira e decisiva contribuição ao estudo dessas influências e, sobretudo, confluências oferecida por Arnaldo Saraiva no seu livro *Modernismo brasileiro e modernismo português*, cujo subtítulo, *Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, deve ser tomado à risca, etimologicamente: com sua ampla documentação, é aquele chão seguro que estará por debaixo de todas as conversas sérias sobre o assunto. Atenho-me, portanto, na minha resposta, a um plano um pouco mais geral, e pensando o modernismo em sentido mais amplo, abarcando suas transformações ao longo da década de 30, para lembrar que o romance social brasileiro teve um papel decisivo na configuração do neorrealismo português, ou seja, num momento fundamental de redefinição das tarefas — dos sentidos e dos destinos — da literatura e das outras artes em Portugal.

DL e MVP: Os focos modernistas tiveram uma relação muito estreita com projetos de modernização nacional, a partir da cultura, que passavam também por projetos políticos. Muitos artistas e intelectuais tiveram relações diretas com o poder público e participaram de projetos sancionados pelos regimes. Você acha que essas relações ainda aparecem como tabu nos estudos sobre modernismo em Portugal e no Brasil?

ES: Não sei se ainda são um tabu, afinal muita gente fala a respeito. Meu receio é até, digamos, contrário: de que tratar essa dimensão como determinante — e não como uma dimensão entre outras — seja hoje quase uma obrigação para os leitores críticos, o que pode nos levar a perder de vista inclusive a complexidade da relação entre arte e política nos diferentes momentos dos modernismos do Brasil e de Portugal, sobretudo se nos faltar a sutileza necessária e achatarmos tudo na forma de uma desconfiança generalizada com relação às manifestações artísticas, como se elas fossem apenas epifenômenos de uma outra dimensão, esta sim, realmente decisiva, a das estruturas políticas, mas também econômicas, de poder. Esta falta de sutileza e nuance virou quase a regra nas avaliações presentes da

Semana de Arte Moderna, como se esta tivesse se resumido a uma festa da elite cafeeicultora e do PRP.

DL e MVP: Depois de mais ou menos um século transcorrido, como você enxerga essa relação entre vanguarda e projetos políticos no Brasil e em Portugal no século XX?

ES: Se uma das principais reivindicações das vanguardas — talvez, aliás, a reivindicação central — foi a da ruptura dos limites entre arte e vida, era inevitável que, em determinado momento, os artistas, como consequência direta do desejo de vitalidade e mundanidade que estava na origem de suas obras e discursos, se deixassem absorver ou mesmo cooptar, heteronomicamente, por projetos políticos contemporâneos, sobretudo os mais extremos, o comunismo por um lado, o fascismo de outro, isto é, aqueles que também propunham, como ponto de partida, a transformação radical da vida ou do mundo para longe da mediania burguesa. Por outro lado, também o Estado aparece, por mais que isso possa parecer paradoxal se levarmos em conta o ímpeto de *tabula rasa* inicial das vanguardas, como instância decisiva de quebra dos limites entre atividade artística ou intelectual e práxis política. Isso será ainda mais frequente e terá mais peso em países de institucionalidade recente ou frágil, como era (e é) certamente o caso do Brasil e foi também, em alguma medida, o caso de Portugal, em que às vanguardas nunca coube apenas a função de afrontar as instituições, mas também o de criá-las. Acredito, aliás, que não se compreende o modernismo brasileiro em toda sua extensão e dimensão se não se entende como definidora de sua novidade a dialética entre institucionalidade e contra-institucionalidade, que será também a dialética entre ruína e construção (ou reconstrução). Basta pensar no papel decisivo que o modernismo teve, no Brasil, para a criação de universidades e museus e para a consolidação da ideia de patrimônio histórico e artístico. Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, para ficarmos apenas nos exemplos mais óbvios, foram não só artistas excepcionais, mas também, no sentido mais próprio da expressão (e desvinculado de toda vaidade e pretensão de protagonismo exterior), *homens de Estado* e inventores de instituições. Ou pensemos ainda, já numa dimensão metamodernista, na trajetória de Gilberto Gil, dos palcos e discos até o Ministério da Cultura, que não aparece como um desvio do projeto tropicalista, mas como a sua mais plena realização.

Referências

ANDRADE, O. de. Manifesto antropófago (1928). In: *OBRA incompleta*. Edição crítica de Jorge Schwartz. São Paulo: Edusp, 2021. p. 627-632. t. 1.

O'NEIL, A. Alô, vovô! In: *DE OMBRO na ombreira* (1961), hoje em Poesias completas, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012. p. 273.

PESSOA, F. *Mensagem* – Poemas esotéricos (1934). Edição crítica de José Augusto Seabra. Madri: Paris: México: Buenos Aires: São Paulo: Lima: Guatemala: San José de Costa Rica: Santiago: ALLCA XX, 1997.

PY, F. *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

SARAIVA, A. *Modernismo brasileiro e modernismo português* – subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações (1986). Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

Realizada em: maio de 2022.