



COLEÇÃO
HESPÉRIDES
LITERATURA

28

MODERNIDADES COMPARADAS

Estudos Literários /
Estudos Culturais Revisitados

Eunice Ribeiro

ORGANIZAÇÃO

hhuus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

MODERNIDADES COMPARADAS

Estudos Literários / Estudos Culturais Revisitados

ORGANIZAÇÃO

Eunice Ribeiro



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

ÍNDICE

- 7 **Apresentação**
- 11 **Ciclo “Esquiveles y Manriques” de Salvador de Madariaga: la novela histórica en los albores de la modernidad**
Alexia Dotras Bravo
- 21 **Reflexividade e canonização do conhecimento**
Processos de construção e conceitos para a análise do saber hegemónico
Cristina Martínez Tejero
- 33 **Cenografias deformantes e *performance* dramática em Fialho de Almeida e Valle-Inclán**
Isabel Cristina Mateus e Xaquín Núñez Sabarís
- 53 **Vergílio Ferreira segundo Sartre**
Luís Mourão
- 67 **Modernidade e modernismo: representação e reprodução**
Maria Paula Santos Soares da Silva Lago
- 79 **Banda desenhada literária ou literatura desenhada?**
Marie-Manuelle da Silva
- 89 **O geriatra e o *punk*: a modernidade cultural vista por Habermas e Hebdige**
Ricardo Namora
- 109 **A função referencial de analogia em sistemas culturais deficitários: o caso de Catalunha para a Galiza em 1974-1978**
Roberto López-Iglésias Samartim

MESA REDONDA:

SEMANA DE ARTE MODERNA, 90 ANOS (1922-2012)

- 131 **A centralidade do pictórico na génese do modernismo brasileiro (A pintura e a Semana de Arte Moderna)**
Alva Martínez Teixeira
- 161 ***A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico: entre a Semana de Arte Moderna e a Semana de Arte Moderna da Periferia***
M. Carmen Villarino Pardo
- 173 ***A condição dos enigmas***
Carlos Drummond de Andrade e o legado modernista
Rita Patrício
- 183 ***multitudinous seas: Haroldo de Campos, a antropofagia e o martexto***
Rui Gonçalves Miranda

APRESENTAÇÃO

DESDE A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX, os estudos comparados têm vindo a afirmar-se como o espaço por excelência de interrogação e de reflexão sobre o fenómeno literário e suas múltiplas hibridações e cruzamentos, examinados numa perspetiva privilegiadamente transnacional e no eixo das suas relações com outras linguagens artísticas e culturais.

Decorrido um século sobre aquele que foi um período de afirmação revolucionária de um paradigma de modernidade que se declinaria nos múltiplos modernismos europeus e de além-Atlântico, importa repensar criticamente, sob uma ótica comparatista integradora e interdisciplinar e tomando-a quer nos seus pressupostos, quer nos seus corolários estético-culturais, político-ideológicos, filosóficos e sociais, essa etapa da história humana essencial à construção da nossa própria contemporaneidade, recorrentemente vertida nos termos e nos quadros teóricos de uma *pósmodernidade* ou mesmo de uma *transmodernidade*.

O volume que agora se edita reúne comunicações apresentadas no âmbito do 3.º *Colóquio da Primavera*, realizado nos dias 10 e 11 de maio de 2012 na Universidade do Minho. Promovidos em 2010 pelo Centro de Estudos Portugueses da Universidade de Coimbra, os Colóquios da Primavera constituem uma estimulante iniciativa de colaboração

.....
APRESENTAÇÃO
.....

Eunice Ribeiro
Carlos Mendes de Sousa
Ana Gabriela Macedo

interuniversitária ao nível internacional que congrega anualmente um conjunto de investigadores oriundos dos centros de investigação em Letras/Humanidades das Universidades de Coimbra, Santiago de Compostela e Minho. Subordinada ao tema *Modernidades Comparadas: Estudos Literários/Estudos Culturais Revisitados*, a terceira edição deste evento propôs-se recentrar a atenção crítica em torno da investigação literária e cultural pensada a partir dos modelos fornecidos pelos primeiros modernismos do século que nos precedeu, aproveitando ainda a ocasião do recente lançamento de um novo programa doutoral em *Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas* pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

Das cerca de duas dezenas de comunicações apresentadas ao Colóquio, em que se retomaram metateoricamente conceitos e postulados fundamentais da modernidade cultural e artística e se reobservaram os territórios da literatura, da música, da banda desenhada, do cinema e da cultura audiovisual, várias linhas de reflexão se destacaram: ora voltadas para um comentário historicamente distanciado sobre noções de “modernismo” e de “modernidade cultural” (Paula Lago, Ricardo Namora); ora analisando processos de canonização do conhecimento e seus corolários metodológicos ao nível dos estudos literários e culturais (Cristina Tejero) ou, por outro lado, procedimentos de institucionalização de sistemas culturais deficitários (Roberto López-Iglésias Samartim); ora ainda recuperando para a cena histórico-literária figuras e obras ainda escassamente divulgadas (Alexia Dotras Bravo); ponderando estratégias individuais de autolegitimação literária (Luís Mourão); evidenciando cruzamentos entre estéticas e práticas artísticas de reconhecidos nomes no panorama do modernismo ibérico (Isabel Cristina Mateus e Xaquín Nuñez Sabarís) ou também entre géneros literários e artísticos institucionalizados e os que, por apropriação de técnicas e esquemas formais, deles procederiam no perímetro da chamada cultura popular (Marie-Manuelle da Silva).

O colóquio contou ainda com uma mesa-redonda em torno do modernismo brasileiro, sob o pretexto da data comemorativa dos 90 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. Apresentam-se aqui alguns textos resultantes dos trabalhos discutidos na referida mesa-redonda que trataram de aspetos diversos direta ou indiretamente relacionados com a Semana de 1922. Refira-se o artigo sobre a centralidade do

pictórico nesse evento (Alva Martínez Teixeira) e os textos que se debruçaram sobre a repercussão do modernismo em autores e em momentos diferenciados da história literária brasileira, concretamente o ensaio sobre o legado modernista na obra de Carlos Drummond de Andrade (Rita Patrício), a leitura sobre a revisão do conceito oswaldino de antropofagia levada a cabo por Haroldo de Campos (Rui Miranda) e o estudo sobre as dinâmicas operadas no século XX, nas periferias urbanas de grandes cidades, a partir de revisões da Semana de Arte Moderna e do “Manifesto Antropófago” (Carmen Villarino Pardo).

Finalmente, e em nome da Direção do CEHUM, queremos deixar aqui expresso o nosso profundo reconhecimento a todos quantos colaboraram intensamente de modo a tornar este Colóquio interuniversitário possível. Os agradecimentos também, em nome da Direção, aos convidados estrangeiros que nos honraram com a sua presença, bem assim como aos investigadores nacionais pertencendo a distintos centros de investigação do país, que quiseram partilhar os seus trabalhos em curso e fazer deste fórum um verdadeiro espaço de debate intelectual e científico, e ainda, pelo apoio logístico imprescindível, aos bolsheiros e funcionários do CEHUM, pelo seu profissionalismo e dedicação. O nosso reconhecimento também ao Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, por todo o apoio prestado. Por fim, importa salientar que devemos à *Fundação para a Ciência e a Tecnologia*, FCT, a viabilidade e apoio financeiro para a organização de mais este Colóquio internacional no âmbito do CEHUM, bem assim como o apoio para a publicação deste volume de Atas do Colóquio da Primavera, sob o signo das Modernidades Comparadas, prestando testemunho físico da vitalidade das Humanidades no seio da academia portuguesa.

Braga, 18 de dezembro de 2012

A Comissão Organizadora do 3.º Colóquio da Primavera

Eunice Ribeiro
Carlos Mendes de Sousa
Ana Gabriela Macedo

CICLO “ESQUIVELES Y MANRIQUES” DE SALVADOR DE MADARIAGA: LA NOVELA HISTÓRICA EN LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD

THE CYCLE “ESQUIVELES Y MANRIQUES” BY SALVADOR DE MADARIAGA: THE HISTORIC NOVEL AT THE DAWN OF THE MODERN AGE

Alexia Dotras Bravo

alexia@dipb.pt

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE BRAGANÇA / CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA

11

EL CICLO HISTÓRICO “ESQUIVELES Y MANRIQUES” ESTÁ COMPUESTO POR LAS CINCO OBRAS CITADAS, publicadas entre 1943 y 1966. Veintitrés años separan una serie de novelas históricas, realizada como proyecto narrativo ambicioso que iba a alcanzar hasta “nuestros días” en palabras del autor en una nota de 1976 (Victoria Gil, 1990: 574), pero que se limita a las cinco novelas conocidas, de las cuales, cuatro se desarrollan en el siglo XVI. En la última de ellas, *Satanael*, el propio Madariaga es consciente del salto temporal operado y así lo anota en pie de página: “El plan del autor para “Esquiveles y Manriques” comprende tres series: siglo XVI, siglo XVII y siglo XVIII. Esta vez ha saltado del XVI al XVIII; pero en su día se propone rellenar el intervalo. La numeración de esta novela en la tercera serie es provisional” (Madariaga, 1966: 4). Por ello, Salvador de Madariaga se quedó en la conquista y colonización de América, limitando la acción de las novelas a los siglos XV, XVI y XVI de forma cronológica, excepto la última. Ello no implica que el plan fuese escaso o incompleto. La envergadura es tal que toda la vida hispanoamericana de aquella época, tanto en México como en Perú – e incluso Venezuela, Jamaica y Cuba para *Satanael* – en sus distintas vertientes (de acontecimientos, doméstica, sentimental) se ve reflejada.

.....
CICLO “ESQUIVELES
Y MANRIQUES” DE
SALVADOR DE MADARIAGA:
LA NOVELA HISTÓRICA
EN LOS ALBORES DE LA
MODERNIDAD
.....

Alexia Dotras Bravo

A través de Victoria Gil (1990: 574-575), recuperamos las palabras del escritor al respecto, que definen perfectamente el objetivo al escribir esta serie novelesca:

Cuando terminé, años ha, la vida de *Hernán Cortés*, me encontré en posesión de un rico material histórico que no había utilizado. Se me ocurrió entonces recurrir a la novela histórica para que toda esta valiosa información aportara su riqueza de realidad a una obra, al fin y al cabo, “histórica” también en un sentido muy concreto: era verdadera, no por haber ocurrido, sino porque podía haber ocurrido; y por este camino pensando llegué a imaginar que la novela histórica añade a la Historia una dimensión que la Historia no posee: la de la intimidad. (...)

Concebí, pues, una serie de novelas que llevarían como hilo de collar dos familias españolas, la de los Esquiveles y la de los Manriques, las cuales seguirían enfrentándose en el relato novelesco desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días.

Pero el hombre propone y Dios dispone; y otras ocupaciones derivadas de los desdichados tiempos en que nos ha tocado vivir, han venido a recortar y reducir mi plan; de modo que, en la práctica, y hasta ahora, el plan ha quedado reducido al esquema siguiente:

1. *El corazón de piedra verde*. (Simultáneo con la vida de *Cortés*)
2. *Guerra en la sangre* (en la que actúan personajes de la novela inicial más sus hijos).
3. *Una gota de tiempo* (donde los protagonistas han conocido a otros de la novela anterior).
4. *El semental negro* (que traslada el relato al tiempo del Conde de Nieva, Virrey del Perú, hacia 1570).
5. *Satanael* (novela de la época de la niñez de Bolívar).

En todas estas novelas se entretrejen los destinos de la familia Manrique con los de la familia Esquivel.

La Fundación José de Castro este año acaba de editar, con criterios filológicos, las dos primeras novelas, edición y prólogo de mi autoría (Dotras Bravo, 2013), parte del cual fundamenta la elaboración de este trabajo, centrado en cuestiones de procesos narrativos de gran modernidad en la época.

Desde el punto de vista de la técnica narrativa, las cinco novelas –especialmente las cuatro primeras– presentan rasgos comunes, tales como un ambiente onírico general, la convivencia de varias personalidades en una misma persona, la oposición armónica de contrarios –que supone también una de sus constantes ideológicas y estéticas–, temática histórica, pero con varios tipos de historia (grandes acontecimientos, historia anónima y doméstica), vidas psicológicas en tensión constante, expresadas, entre otros recursos, por el uso y abuso de los puntos suspensivos.

Estos elementos similares se particularizan en cada novela. Uno de mis propósitos es mostrar el parecido en la divergencia y, por tanto, ejemplificar con las obras elementos comunes y remarcar aquellos singulares.

El primero de los procedimientos que emplea el Madariaga escritor es el diálogo. La técnica dialogada resulta un hallazgo narrativo para mostrar la psicología del personaje, sus entrañas, su carácter y su actitud. Salvador de Madariaga, tan adepto a la profundización en el carácter, como lo demostró en otros trabajos, sobre todo ensayos –me refiero a *Guía del lector del “Quijote”, Ingleses, franceses, españoles, Semblanzas literarias contemporáneas, Españoles de mi tiempo, Mujeres españolas* y muchos otros que se podrían enumerar ahora–, utiliza este medio para dar a conocer, no solo a sus personajes, sino también aquellas escenas o situaciones que podían ser narradas, pero que solo las percibimos a través de la visión de los personajes presentes, llegando casi a técnicas teatrales clásicas. En ocasiones, para dar rapidez al diálogo, omite los verbos introductorios, sobre todo en diálogos de respuesta corta. Por ello, a veces se puede perder la perspectiva de la conversación, ganando entonces naturalidad y dinamismo. Este modo dramático de las novelas de Madariaga se transforma en cinematográfico en algunas escenas y responde también a un interés especial por el cine, expandiéndose en aquella época.

Como ejemplo de diálogo como técnica teatral, ya en la segunda novela vemos al Madariaga más heterogéneo en cuanto a moldes genéricos, separando las escenas por puntos suspensivos extensos y rememorando escenas pertenecientes al intertexto teatral clásico:

- No, ese no. Ese es para mí... ¡Ahá!, Fernandito, esto no es la plaza de México... Aquí va de veras. Vente acá que te derribe de verdad sin ojos dulces que te miren... ¡Ahá!...
 - ¡Rodrigo...! ¿Tú...? ¡Renegado...! Quítate de ahí, que no quiero...
 - ¡Ahá...! No quieres, ¿eh? Pues yo sí. Defiéndete o te mato como a un perro.
 - ¿Qué haces, loco? Quitá allá esa lanza.
 - Quítala tú si puedes, barbilindo. Ya te enseñaré yo a despreciar indios... Toma... y toma... y toma... y... ¡cae...!
 - ¡Ay de mí! Me ha muerto... Isabel... ¡Adiós!
- (*Guerra en la sangre*, p. 367).

Numerosos ejemplos servirían para ilustrar los diálogos dinámicos sin verbos de dicción, por lo que ofrezco un par de ellos, combinados también en ocasiones con los puntos suspensivos extensos para pasar de una escena a otra sin mayor transición:

- ¿Oísteis?
- Señor presidente, está claro. El virrey lo sabe todo y ha mandado tocar arma.
- Que no salga nadie. Y a los que quieran entrar, mirarlos bien.
- La plaza está llena de gente, señor presidente, y todos son nuestros.
- Hasta los del Virrey, señor. En cuanto vayamos allá, se nos pasan.
- Pues por esa calle veo venir un grupo grande. Y parecen de los del Virrey.
- Señor presidente, ¿quién sabe quién es quién esta noche? Todo anda muy mezclado.
- ¿Quién es? Han llamado al portón.
- Señor presidente, el capitán.
- ¿Qué capitán?
- Martín de Robles. (*Una gota de tiempo*, p. 163).
- Vamos, mozo, ¿qué es eso de estarse ahí revolcándose en la pereza?
- Señor... yo...
- Buen brinco. Bueno. Al menos ya os veo de pie.
- Señor... yo...
- Ni una palabra más.

- Señor, mi padre...
 - Vuestro padre os perdona todo. Y yo os ruego que bajéis a cenar como caballero que sois. Y además os prometo que durante la velada oiréis maravillas, y tales que os levanten en el pecho el ansia de salir al campo.
 - Señor... yo...
 - Veamos el atuendo. Pero si estáis que ni pintado para una cena de caballeros. Vamos, vamos, que las damas aguardan.
- (*Guerra en la sangre*, p. 94).

En relación a la técnica cinematográfica, se dan en casi todas las novelas un diálogo o soliloquio que sirve de apoyo a la visualización del cine:

- ¡Pero si son los trompeteros del Cabildo!... Ya lo decía yo... Míralos... Ahí desembocan en la plaza. Esos de las yeguas blancas... Y traen uniformes nuevos... Ahora viene a caballo el capitán de las lanzas del Virrey... ¿Y el de detrás? Ese del caballo manchado de blanco y negro... Ese es el Alguacil Mayor. Y mira ahora todo el Cabildo, qué majo, de carmesí... No. Todo el Cabildo no, que ahí quedan ocho en el atrio... Esos son para llevar el palio. Ah, mira ahora la Audiencia... (*El semental negro*, p. 50).

Sin embargo, no es el único procedimiento usado con profusión, ya que prácticas como la corriente de conciencia y el monólogo interior abundan en estas páginas, incluso separadas del resto de la narración con un espacio en blanco, excepto en *El corazón de piedra verde*. En estos casos, el personaje asume con su visión y su voz el relato de los acontecimientos. Vemos que *El corazón de piedra verde* constituye la narración más clásica y realista en cuanto a técnica, ya sea por lo temprano de la publicación, ya sea por el contenido histórico que Madariaga querría asentar para posteriores incursiones.

Podemos diferenciar entre la corriente de conciencia pura:

¡Señor, Señor, qué hermosa hiciste la noche! Con tantos ojos de luz que le diste para que nos mirara. Y qué mirarán... ¡Qué hermosura!... La nieve del Pococatepetl, tan linda y blanca; y el agua de la laguna, tan quieta... Que no me miren... Que no me miren a mí. No. Yo no soy como la nieve, ni la laguna... Yo soy fea... Sí, lo sé... es verdad... no quiero serlo... no

quiero creer que lo soy... Lo veo en las miradas de los hombres que pasan sobre mí, como si mi rostro hediese a sus ojos, para irse a recrear en los rostros hermosos... Isabel, Isabel Nezabal... qué suerte tienes... yo aquí en la noche... ahí van las tres en la campana de la Catedral... yo aquí en la noche, devanando la madeja de mis penas porque Dios me negó lo que da a la margarita más humilde de los campos como aquella margarita que yo le di un día a Rodrigo Manrique para que me quisiera... (*Guerra en la sangre*, p. 47).

O el tipo más clásico, en forma de soliloquio:

Solos quedamos, vos y yo y esa criatura que os acompaña siempre ahora, qué hermoso es... y cómo se parece a Leonor Dávalos, mi hija de confesión... ¿Gavrellico?... ¿Decís que se llama Gravelico? Lindo nombre. Y que ha de ser profeta... ah, señor San Gabriel... pero entonces habrá de encarnar y entrar en nuestra vida perdurable... (*El semental negro*, p.183-184).

A pesar de su antigüedad probada, y su éxito en la novela realista y naturalista del siglo XIX, el estilo indirecto libre, debido a su sutilidad, aparece en Madariaga elaborado con moderna perfección, adornado como está de elementos del monólogo interior:

Cuando aquella escena se apagó de súbito, Rodrigo se echó mano al pinchazo, buscando la causa de... pero ¿qué era aquello?, y retiró la mano con gesto brusco y rápido. ¿Quién se atrevía a clavarle en el costado un falo? ¿Y cómo podía pinchar aquello? «Mariposa, ¿lo entiendes?». Y ella, sin contestar, le sonreía. Pero ¿por qué le sonreía con la cara fea de Catalina Alvarado? Si era Mariposa. El cuello corto, los pechos enhiestos, el vientre redondo, tan bonito, y las caderas anchas... ¿por qué se había puesto la cara en luna menguante, el pelo rubio, los ojos azules, la boca grande de Catalina? ¿Quién se empeñaba en burlarse de él? ¡Ah!, y el olor... Aquel cuerpo no olía a Mariposa; olía a Catalina, que bien lo recordaba él aquel olor... (*Guerra en la sangre*, p. 73).

Esto conduce la escritura madariaguesca a caminos impresionistas; a través de pinceladas desarrolla el transcurrir de algunas sucesos, más contenidas en la primera obra, más desatadas en las siguientes:

Alonso se despertó al sonido de una voz que no había oído jamás. Xuchitl dormía tranquilamente a su lado. La luna dejaba caer un haz de luz azul sobre todo el lado derecho de la alcoba, bañando con su misteriosa luminosidad el pequeño mundo de una mesa situada cerca de la ventana, y en particular el cuadro flamenco de la Madre y el Niño y la máscara de turquesa de Uitzilópochtli. La luz etérea y azul de la luna caía sobre la luz mineral y azul de la turquesa vivificando los rasgos de la máscara con una especie de palpitación; y las dos pupilas de brillante obsidiana negra prendían en sus orbes perfectos diminutas imágenes de la luna que prestaban a la máscara una mirada humana y sin embargo inhumana, natural y, sin embargo, sobrenatural. La Virgen sonreía al planeta femenino como a una amiga que entiende sin palabras.

(*El corazón de piedra verde*, p. 772).

Tumulto en los patios de las casas de Pizarro. Caballos que pisotean losas; perros que ladran; indios que corren; mozos que allegan pienso; brazos que se alzan para saludar a las ventanas; otros que se abren para estrujar al recién llegado; gritos, carreras, maldiciones y risotadas

(*Una gota de tiempo*, pp. 19-20).

El empleo de algunos signos lingüísticos contribuye a esta impresión de lenguaje coloquial, hablado, tal como los puntos suspensivos. Propios para expresar indeterminación, sorpresa, intriga, duda, los puntos suspensivos en Madariaga formulan pensamientos de los personajes en los monólogos interiores y detalles psicológicos en las frecuentes conversaciones donde se desvelan algunos secretos o algunas claves para la comprensión del drama, pero también suponen el modo más eficaz para crear la ambientación onírica, el desvelamiento de la vida psicológica. Este descubrimiento, sobre todo desde *Guerra en la sangre*, es una constante en todo el ciclo. Son tantos los ejemplos que aportaré uno solo:

- Pero es que yo... Vuesa merced recordará que el marqués en persona vino a buscarme a mi alcoba para que bajara a cenar...
- Sí, pero...
- Pues el marqués quiso que bajara para que oyera al padre Marcos.
- Así es. Pero...

- Pues el marqués me dijo que bajara porque oíría maravillas que me levantarían en el ánimo el deseo de salir al campo.
 - ¡Ah...! Conque ahí querías venir, ¿eh? De modo que quieres salir al campo como un hombre...
 - Yo... no solo yo... El marqués también lo quiere. Fue él quien...
- (*Guerra en la sangre*, p. 165)

Por la opción narrativa escogida –las memorias–, *Satanael*, no obstante, difiere de las otras novelas. Escrita en primera persona en forma de memorias, observa desde una particular óptica lo sucedido. Según Cenit Molina este “cambio tan radical en *Satanael* me parece que tiene que ver más con la evolución del autor que con la unidad interna de la Serie” (1990: 37), argumento factible teniendo en cuenta el tiempo transcurrido desde la primera novela, además de la evidente evolución de pensamiento en Madariaga en todos los campos literarios.

Sin embargo, no solo se distingue la última novela, ya que la primera, como se ha señalado, consiste en una obra más contenida y realista. Los trazos propios de cada novela se aprecian con claridad. *El corazón de piedra verde*, entonces, luce una clara escritura realista y tradicional, solo rota con algún elemento novedoso, con profusión de rasgos supersticiosos. En cambio, *Guerra en la sangre* se define por una escritura desatada, con mezcla de géneros y cambios de narrador constantes. Como forma de equilibrio, Madariaga alcanza la fórmula que pretende ofrecer en las dos siguientes novelas. *Una gota de tiempo* y *El semental negro* compensan la escritura, al mismo tiempo realista y desatada, dan importancia a los sueños y la ambientación onírica, así como al tema recurrente de todas: la mezcla de culturas. Presentan, de todas formas, elementos discordantes, ya que contrasta la trama bizantina de *Una gota de tiempo* con el tema sexual de *El semental negro*. Por su parte, *Satanael*, vuelve a la redacción realista, pero con la salvedad del narrador en primera persona, mostrando una vida llena de remordimientos y secretos. Los catorce años que separan la primera novela de la segunda incide claramente en la elección estética, ya que la narrativa europea y americana en los años cincuenta se decanta claramente por formas totalmente inusuales.

Unas y otras novelas son hijas de su tiempo, herederas de la ruptura con ciertos moldes tradicionales que se daban en la literatura hasta

finales del siglo XIX. En la época que escribe Madariaga se investigan nuevos cauces narrativos y él no es en absoluto ajeno a las novísimas corrientes literarias, a las que se adscribe con notable calidad, aunando temas históricos antiguos con modernas maneras de hacer literatura.

REFERENCIAS

- Madariaga, Salvador de (1943), *El corazón de piedra verde*, Buenos Aires, Sudamericana.
—— (1957), *Guerra en la sangre*, Buenos Aires, Sudamericana.
—— *Una gota de tiempo* (1958), Buenos Aires, Sudamericana.
—— *El semental negro* (1961), Buenos Aires, Sudamericana.
—— *Satanael* (1966), Buenos Aires, Sudamericana.
- Cenit Molina, Elena (1990), *Lectura semiológica de la obra narrativa y dramática de Salvador de Madariaga*, tesis doctoral leída en la Université de Toulouse-Le Mirail dirigida por Milagros Ezquerro.
- Dotras Bravo, Alexia (2008), *Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga. Historia de una idea doble: sanchificación y quijotización*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Victoria Gil, Octavio (1990), *La vida y obra trilingüe de Salvador de Madariaga*, Madrid, Fundación Areces.

REFLEXIVIDADE E CANONIZAÇÃO DO CONHECIMENTO PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO E CONCEITOS PARA A ANÁLISE DO SABER HEGEMÓNICO

REFLEXIVITY AND CANONIZATION OF KNOWLEDGE
CONSTRUCTION PROCESSES AND CONCEPTS
FOR THE ANALYSIS OF HEGEMONIC KNOWLEDGE

Cristina Martínez Tejero

cristina.martinez@usc.es

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, GRUPO GALABRA, GALIZA.

21

O OBJETIVO DESTES TEXTOS É CONTRIBUIR PARA O DEBATE SOBRE OS MODOS E FÓRMULAS PARA DESENVOLVER ESTUDOS SOBRE A LITERATURA E A CULTURA NO MOMENTO ATUAL, desde a consciência de estarmos numa fase de (re)definição de objetos e métodos que afeta a todo o leque das consideradas ciências humanas. Concretamente, as páginas a seguir pretendem deitar luz sobre os processos de construção do saber sobre um determinado objeto de estudo. É comum e reconhecível incluir nos trabalhos académicos de extensão média-longa um epígrafe destinado a tratar o estado da questão em que é feito um relatório dos estudos existentes sobre o mesmo objeto de estudo a tratar e em que o grau de profundidade alcançado depende da vontade da pessoa responsável, dominando, no entanto, as aproximações de carácter superficial. Face a isto, tentarei expor as rendabilidades e experiência alcançada desde o grupo Galabra nesta orientação, sob a exploração dos conceitos de *conhecimento construído e estado da questão*.

REFLEXIVIDADE E
CANONIZAÇÃO DO
CONHECIMENTO
PROCESSOS DE
CONSTRUÇÃO E
CONCEITOS PARA A
ANÁLISE DO SABER
HEGEMÓNICO

Cristina Martínez Tejero

Cara a umha ciência reflexiva

Os percursos atuais identificáveis na ciência mudárom consideravelmente após a quebra dos paradigmas totalizantes e sustentadores dumha visom unívoca e legítimável do discurso científico. As fissuras abertas no paradigma da modernidade implicam, entre outras, o questionamento da capacidade e validade para a produçom de análises e, em definitivo, a desconfiança nas grandes narrativas e na possibilidade de alcançar umha *verdade científica*. A crise e consequente estado de ‘stress metodológico’ (em palavras do professor Fernando Cabo)^[1] das ciências sociais e humanas, verificável especialmente no âmbito historiográfico, durante as últimas décadas, demonstrou a necessidade de novos caminhos e fórmulas para dar conta da atividade investigadora. É neste contexto que a opçom pola reflexividade como método para garantir umha maior objetividade à hora de produzir ciência entra em jogo. Desde a explicitaçom das próprias posiçoms desde que é traçado o discurso científico, isto é, a posta em relevo dos potenciais condicionantes existentes na sua gestaçom, até as reflexoms que pretendem deixar à vista os eixos diretores do campo científico e do contexto académico em que estas formulaçoms se inserem.

Alguns dos argumentos colocados por autores de referência nas ciências sociais e humanas nas últimas décadas avalam esta tendência reflexiva. É oportuno referir a significativa convergência de dous autores pós-estruturalistas, com planteamentos tam distintos e simultaneamente tam influentes como som Michel Foucault e Pierre Bourdieu. Embora sejam notáveis as diferenças entre as propostas e programas analíticos destes dous nomes, é de interesse convocar aqui a aposta de Foucault quem desenvolve em *L'archéologie du savoir* (1969) um processo auto-reflexivo em torno a três das suas obras, com a pretensom de desvendar os procedimentos que articulam habitualmente o discurso historiográfico e científico em geral. Há nesta obra umha vontade de renovar a disciplina da ‘história das ideias’, sob um modelo de análise cunhado como ‘arqueologia’ e que procura, mediante umha

¹ Esta reflexom foi exposta de forma oral no quadro do workshop *Ideias e identidades e o seu dinamismo. Estudos, aplicações e técnicas* celebrado na Universidade de Santiago de Compostela em julho de 2009, sob a direçom da doutora Raquel Bello.

focagem privilegiada da linguagem empregue, identificar e analisar as ‘regularidades discursivas’ presentes na construção do conhecimento, assim como as suas consequências neste. Em palavras de Foucault, a arqueologia é “la description systématique d’un discours objet” (1969: 183) e a história das ideias teria como função (1969: 180):

traverser les disciplines existantes, de les traiter et de les réinterpréter. Elle constitue alors, plutôt qu’un domaine marginal, un style d’analyse, une mise en perspective. Elle prend en charge le champ historique des sciences, des littératures et des philosophies; mais elle y décrit des connaissances qui ont servi de fond empirique et non réfléchi à des formalisations ultérieures; elle essaie de retrouver l’expérience immédiate que le discours transcrit; elle suit la genèse qui, à partir des représentations reçues ou acquises, vont donner naissance à des systèmes et à des œuvres. Elle montre en revanche comment peu à peu ces grandes figures ainsi constituées se décomposent: comment les thèmes se dénouent, poursuivent leur vie isolée, tombent en désuétude ou se recomposent sur un mode nouveau. L’histoire des idées est alors la discipline des commencements et des fins, la description des continuités obscures et des retours, la reconstitution des développements dans la forme linéaire de l’histoire.

Pela sua parte, Bourdieu (é este o autor que constituirá a base da maior parte das argumentações que serão expostas a seguir) utiliza de forma explícita e constante a noção de reflexividade como uma das características que deve apresentar o discurso científico. O autor de *As regras da arte* desenvolveu toda uma linha de investigação destinada a refletir sobre a própria função e mecanismos da disciplina que lhe resultava mais próxima – a sociologia –, o funcionamento do campo científico ou o próprio labor do pessoal investigador, e que ele aplicou à sua trajetória profissional e ao campo académico francês em que se inseria (Bourdieu, 2001: 184-220 e, especialmente, 2004)^[2]. Este

² A meta-reflexão do sociólogo francês em termos disciplinares e científicos em geral perpassa toda a sua obra desde a sua fase mais inicial, exemplo do qual pode ser o diálogo entre ele e Jean-Claude Passeron recolhido em formato áudio-visual como *Vigilance épistémologique et pratique sociologique* (1966) (ao que seguiria dois anos depois o livro assinado por estes dois autores junto com Jean-Claude Chamboredon, *Le métier de sociologue. Préalables épistémologiques*), e ao que, sem pretensão de exaustividade e para além das

autor defende a necessidade de fazer umha “sociologie de la sociologie” (2001: 220), como prática imprescindível no exercício da ciência e que implicaria um ato de reflexividade – qualificado como umha “une forme spécifique de la vigilance épistémologique” (2001: 174) ou “une des armes principales de la vigilance épistémologique” (1984: 28) – e que é definido como (2001: 173-4):

le travail par lequel la science sociale, se prenant elle-même pour objet, se sert de ses propres armes pour se comprendre et se contrôler, elle est un moyen particulièrement efficace de renforcer les chances d'accéder à la vérité en renforçant les censures mutuelles et en fournissant les principes d'une critique technique, qui permet de contrôler plus attentivement les facteurs propres à biaiser la recherche.

O sociólogo francês (2001: 183) marca três níveis de atenção para a análise reflexiva, destinada a *objetivar* o ponto de vista do sujeito enunciadador: a posição no espaço social, a posição no campo e a

obras já referidas, devem ser somadas *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972), *Le sens pratique* (1980), *Questions de sociologie* (1981), *Leçon sur la leçon* (1982), *Homo academicus* (1984), *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (1994), *Méditations pascaliennes* (1997) ou, em colaboração com Loïc J. D. Wacquant *Réponses. Pour une anthropologie réflexive* (1992).

Nesta mesma orientação nom quero deixar de citar a reveladora síntese do labor científico de Bourdieu realizada polo seu colega Loïc J. D. Wacquant numha entrevista em ocasiom do décimo aniversário do seu falecimento e em que alude a esta vertente reflexiva. Dada a localização das principais características distintivas do sociologia *bourdieuana* considero de interesse a reprodução na sua totalidade aqui: “Bourdieu desarrolla una ciencia de la práctica humana que aporta una crítica a la dominación en todas sus formas: de clase, étnica, de género, nacional, burocrática, etc. Se trata de una ciencia antidualista, agonística y reflexiva. Antidualista porque desentraña las antinomias heredadas de la filosofía y sociología clásicas, entre cuerpo y alma, individual y colectivo, material y simbólico; fusiona la interpretación (que indaga las razones) con la explicación (que detecta las causas), así como los niveles de análisis micro y macro. Se trata de una sociología agonística en el sentido que plantea que todos los universos sociales, incluso los aparentemente más conciliadores, como la familia o el arte, son en realidad espacios de infinitas luchas multiformes. Y, para terminar, la sociología de Bourdieu se distingue de las otras corrientes, y notablemente de aquella de los padres fundadores –Marx, Durkheim y Weber–, en que actúa de manera reflexiva, es decir: el sociólogo está obligado a dirigir sus instrumentos de análisis también hacia si mismo, esforzándose así por conjurar las determinaciones sociales que también pesan sobre él, como ser social y como productor cultural” (Wacquant, 2012: 4).

posição no universo escolástico. Desta forma evidenciariam-se as distintas adesões que um agente adota (ou possui) na sua trajetória mais individual (inclusive nas suas vertentes sociais e religiosas); no seu próprio campo de especialização, com atenção, aliás, à própria posição ocupada por ele como interveniente mas também ao lugar da disciplina dentro do leque científico, assim como todas as tensões e regras de jogo incorporadas historicamente por essa rama do saber em parâmetros internacionais, estatais ou desde cada instituição universitária; e, finalmente, as consequências, em termos do campo, da pertença ao mundo escolástico, com a incorporação da *illusio* associada a ele e caracterizada precisamente pelos pronunciamentos sobre a sua ausência, isto é, pelas manifestações sobre o seu *desinteresse*³¹.

Sem aspirações de abrangência, faz-se pertinente assinalar nestas páginas as conexões e paralelismos existentes entre esta *deconstrução* do saber canonizado propugnada, entre outros, pelo sociólogo francês e que encontra simetrias com as análises e questionamentos sobre o conhecimento estabelecido (historicamente) como legítimo encetadas desde linhas de estudo em auge nas últimas décadas – como as da pós-colonialidade, a subalternidade ou os estudos (trans)feministas e de género – e destinadas precisamente a discutir formulações hegemónicas nas suas diversas vertentes. Seriam múltiplas as referências a citar sobre estes assuntos, pelo que me limitarei a anotar as relações entre epistemologia e colonialismo/capitalismo assinaladas por Walter Mignolo (2001) ou os trabalhos desenvolvidos desde as teorias da subalternidade por Gayatri Spivak (por exemplo, Spivak, 1988).

As noções de *conhecimento construído* e *estado da questão*

Influídos por esta tendência reflexiva –projetada aqui desde a sua concepção mais individualista para um sentido global de compreensão

³¹ Umha breve anotação deve justificar o feito de que a base do discurso contido nestas páginas é assente em argumentos procedentes do domínio sociológico. Considero que a sociologia ultrapassou muito as suas fronteiras disciplinares e é na atualidade umha ciência transversal, como o prova, desde o nosso âmbito, a sociologia da literatura e da cultura, mas também a própria diretriz para a convergência entre as ciências sociais e humanas.

da produção científica – e desde a necessidade de realizar umha reflexom crítica sobre os conhecimentos existentes para avançar na nossa própria abordagem sobre os objetos de estudo selecionados, no grupo de investigação Galabra (e com responsabilidade ativa do seu diretor, Elias Torres) vimos a necessidade de desenvolver os conceitos de *conhecimento construído e estado da questom*. Estas noçoms pretendem distinguir entre a informaçom conhecida (‘o que sabemos’) e, doutra, a estrutura interna desse saber (‘como e por quê o sabemos’), isto é, pretende-se pôr de relevo e incorporar a importância, mais além dos próprios resultados, do percurso na elaboraçom do saber, com o fim de explicitar a sua arquitetura (métodos de seleçom e arrumaçom), agencialidade (quem e para quem), funçom (para quê), reproduçom (maior ou menor aceitaçom dos critérios em uso), etc.; elementos estes nem sempre visibilizados nos próprios discursos ou atendidos nas elaboraçoms críticas realizadas sobre eles. É possível sintetizar os dous itens manejados com a seguinte metáfora visual: o conhecimento construído corresponderia ao processo, o caminho para a edificaçom dum determinado saber, entanto o estado da questom seria a conclusom ou o ponto de chegada (aquele, aliás, maiormente atendido desde as variadas aproximaçoms sobre um objeto, ao semelhar condensar e anular todo o anterior).

Entram aqui em jogo vários elementos que tenham a ver com o próprio funcionamento do campo científico e académico (ou universitário). Fica longe das pretensoms contidas neste artigo aprofundar nos termos necessários no funcionamento e complexidades destes âmbitos; porém, fai-se pertinente explicitar alguns elementos a ter em consideraçom sobre eles e que achegam chaves sobre o seu funcionamento. Seguindo a Bourdieu, trata-se de campos sociais em luta permanente pola conquista do capital próprio com o resultado de distintas posiçoms distribuídas na estrutura do campo, em permanente transformaçom graças a estes conflitos que som a garantia, por sua vez, da sua conservaçom. O sociólogo francês diferencia entre campo científico, intelectual e universitário e privilegia alguns deles nas suas distintas obras, particularmente este último em *Homo academicus* (1984) em que realiza um estudo de caso do modelo francês. É relevante assinalar alguns elementos tidos em conta como balizadores neste estudo e que Bourdieu situa como ‘indicadores de diferentes capitais’, isto é, estabelece-os como índices objetivos que

permitem medir questons tam pouco objetivadas como som o prestígio científico ou intelectual. Sinteticamente, e por referir alguns deles, este autor distingue de forma analítica entre “Indicateurs du capital de pouvoir universitaire”, “Indicateurs du capital de pouvoir et de prestige scientifique” e “Indicateurs du capital de notoriété intellectuelle” (Bourdieu, 1984: 257 e ss.). Entre os primeiros, situa a pertença a comités e academias, os cargos dentro da universidade ou as distinçõs profissionais (como os honoris causa), entanto entre os elementos indicativos do capital de poder e prestígio científico estariam aqueles mais próximos à trajetória investigadora (desde a direçom de teses, passando pola produçom e atividade científica: congressos, comunicaçõs, etc., ou o índice de citaçõs, um elemento cada vez mais valorado). Finalmente, como parâmetros para avaliar a notoriedade intelectual som tidos em consideraçom aqueles que demonstram umha notável presença pública mais além do domínio acadêmico: desde a participaçom em coleçõs ou meios de grande difusom, como a televisom, jornais ou revistas, entre outros.

O que está em jogo nestes processos é a canonizaçom dum certo saber que é tornado como legítimo e mediante o qual ficam estabelecidos umha série de elementos (os mais evidentes, os nomes e as datas) que exercem como vertebradores do discurso reconhecido e reproduzido sobre um determinado objeto, isto é, o saber básico e inquestionável sobre ele. Em definitivo, e volvendo a Bourdieu, o que se pretende é alcançar a *representaçom cientificamente legítima*, isto é, “faire reconnaître une manière de connaître (un objet et une méthode)” (Bourdieu, 2001: 123). Neste processo participam logicamente os próprios agentes emissores do discurso científico (habitualmente o professorado universitário) mas deve ser igualmente atendida a estrutura acadêmica que lhe dá cobertura, dadas as diferenças notáveis quanto à configuraçom histórica e aos capitais associados a cada disciplina, faculdade, universidade ou campo acadêmico a ter em consideraçom. Ampliando estes argumentos, outro dos elementos a valorizar à hora de desenvolver umha análise sobre os processos de institucionalizaçom dum determinado conhecimento tem a ver, por exemplo, com o papel reprodutor do campo do ensino nom universitário, um âmbito menos restrito e que afeta à maior parte da populaçom do espaço social considerado.

Face ao programa de Bourdieu, parcialmente exposto nestas páginas, é necessário marcar ligeiramente as diferenças existentes com os postulados seguidos pelo Grupo Galabra sob os referidos conceitos de *conhecimento construído* e *estado da questom*. O sociólogo francês pretende realizar umha sociologia do mundo intelectual cujo grau de ambiçom implícito supera em muito os propósitos contidos nos nossos planteamentos. Conforme umha visom puramente sociológica, Bourdieu pom o acento na agencialidade, entanto que para nós ficam fora toda umha série de variáveis vinculadas com a trajetória pessoal dos produtores de discurso – na sua vertente mais afastada do âmbito científico – e que nom pode ser assumida dentro dos limites dos nossos trabalhos. Aliás, os nossos objetivos neste aspeto encaminham-se a analisar os resultados mais tangíveis do campo das ciências e nom tanto a sua estrutura ou funcionamento, que serám abordados nestes estudos na medida em que contribuam para explicar o anterior, mediante a incorporaçom dumha certa visom prosopográfica, igualmente condicionada e limitada com base nos argumentos expostos.

Aplicaçom práticas: umha visom desde a sociologia da literatura e da cultura

As virtualidades e problemáticas derivadas da aplicaçom destes conceitos de caráter epistemológico podem ser visibilizados a partir da abstraçom de dous estudos concretos realizados no seio do grupo Galabra, concretamente por Roberto Samartim e a responsável deste artigo, e correspondentes à análise do conhecimento canonizado sobre o campo literário num determinado período num caso e noutro sobre um grupo atuante no sistema cultural. Umha fase prévia à própria análise tanto do conhecimento construído como do estado da questom é a da seleçom da bibliografia secundária sobre o objeto de estudo escolhido e obrigada, por razoms óbvias, a ser o mais ampla possível e representativa das distintas tendências interpretativas existentes. Entram aqui em jogo parâmetros como o interesse ou impacto das obras no campo científico mas também é acompanhado um critério de diversidade, quanto a formato, público ou focagem.

No caso das investigacións desenvolvidas por Roberto Samartim (2010 e 2011), nelas é realizada umha análise do campo da crítica e a historiografía literária galega para o período 1974-1978 e neste proceso som desenvolvidos alguns conceptos e reflexons que merecem ser tidos em conta desde esta perspectiva. Em primeiro lugar e em relación ao *conhecimento construído*, este investigador opta por establecer umha distinción entre os ‘discursos críticos’ e os ‘procedimentos de abordagem’, os primeiros dos quais estariam encaminhados a identificar os distintos paradigmas interpretativos vigentes e, derivado disto, detetar e analizar as principais regras definitórias que funcionan como delimitadoras da literatura em causa –normas sistémicas e de repertório (com a preeminência concedida ao critério filológico)– assim como a coerência manifestada na sua aplicación ou a maior ou menor flexibilidade apresentada nelas. Por outro lado, a análise dos ‘procedimentos de arrumação e de abordagem do conhecimento’ permiten acompañar os distintos tipos de inclusom, arrumação e hierarquizaçom sobre o saber realizada: por exemplo, o carácter textualista, esteticista ou contextualista (e a sua relación com os textos); o agrupamento de produtos e repertórios em géneros canonizados ou de produtores em geraçoms; a presença de determinadas perspectivas particularizadoras como a focagem específica, entre as quais, para produtos destinados ao público infante-juvenil ou a atençom para a produçom de autoria feminina. No relativo ao *estado da questom*, este ponto oferece os principais resultados e elementos considerados incontornáveis para conhecer a literatura dum determinado período: desde nomes de produtores e obras até datas, características, relevância institucional, etc. Todo isto acompañado dum proceso analítico destinado a contrapor as distintas autoridades em jogo, assim como identificar as lacunas e deficiências existentes nesse conhecimento.

Por outro lado, e de forma sintética, quero introducir alguns dos elementos relativos à análises que desenvolvim sobre o saber existente em relação um grupo atuante no sistema cultural galego na segunda metade do século XX, o criado em torno à editorial Galaxia, e que pode ofrecer algumhas chaves das dificuldades a salvar desde umha aproximaçom desenvolvida desde a sociologia da literatura e da cultura e que se afasta, portanto, da maior parte das perspectivas com

que som traçadas os materiais que visam analisar o campo literário ou cultural. Assim, o próprio feito de focar um grupo em vez dumha autora ou autor entra em contradição com o privilégio concedido tradicionalmente a esta figura desde o movimento romântico e até a atualidade; do mesmo modo, o feito de que o grupo Galaxia seja um coletivo que atua no campo literário com um impacto notável, mas que os seus componentes nom sejam literatos ou a sua produção neste sentido seja mui reduzida, junto com a sua atividade noutros campos como o político, determina que a informação de caráter científico existente sobre o mesmo esteja dispersa entre os resultados para o período histórico da segunda metade do século XX correspondentes a diversas disciplinas formalmente estabelecidas –história, política, literatura, filosofia, etc.–, assim como o feito de que estes estudos se concentrem, segundo a tendência acima referida, num dos agentes do grupo considerado o líder, Ramón Piñeiro.

Algumhas das tomadas de posição em termos investigadores adotadas neste processo e susceptíveis de serem extrapoladas para a realização de outros estudos tenhem a ver, por exemplo, com a definição dum construto de caráter puramente analítico englobante da totalidade da produção destinada a reflexionar ou investigar sobre os diversos aspectos da realidade galega e que foi denominado como *campo dos estudos galegos*. Nom semelha neste caso adequado falar simplesmente em campo científico ou académico por ser redutor dumha realidade muito mais complexa, em que entram em jogo fatores próprios de sistemas culturais em processo de autonomização e que vam desde a entrada tardia ou secundarização dos estudos galegos nas universidades e um certo protagonismo de agentes vinculados ao ensino secundário, até um papel quase pára-institucional desenvolvido, ante a constatação destas carências, por diversas plataformas atuantes no sistema. Um exemplo disto pode ser localizado, para o caso referido, na editora A Nosa Terra, principal referente empresarial do nacionalismo dentro do mundo da comunicação durante os últimos lustros do século XX, e que desenhou toda umha linha editorial baseada na publicações de materiais relativos à Galiza, em que se incluem a saída de estudos, alguns em formato de manual e, inclusive, com variantes para o público infantil.

Coda

A utilidade e relevância de abordagens destinadas a voltar a vista sobre a própria gestação do conhecimento, tal como tentou ser explicitado nestas páginas, pode ser extensível a múltiplos objetos, entre os quais, pode ser de interesse umha reflexom sobre a dimensom geográfica do campo científico a nível mundial. Pense-se, por exemplo, na distância ou proximidade existentes entre as literaturas e culturas africanas e o construto académico existente nas universidades europeias e americanas que temem estes elementos como destinatários da sua focagem.

Face ao *estado da questom* genérico aludido no início deste texto, hai umha proposta implícita nos conceitos e desenvolvimentos realizados ao longo deste artigo para incluir este tipo de análises nos trabalhos a desenvolver mas também para autonomizá-los mediante a realizaçom de estudos independentes destinados a focar, por exemplo, a construçom do conhecimento sobre um determinado período, grupo, agente ou instituçom. Fica longe das pretensons contidas nestas páginas colocar um modelo ideal de estudos académicos; no entanto, pode ser certificada a utilidade, manifesta nos trabalhos do grupo Galabra e em aras da elaboraçom dumhas conclusons que superem as tradicionais sínteses apresentadas como conclusivas – isto é, umhas páginas finais de trabalho destinadas a glossar o já colocado nele e que pouco ou nada achegam a maiores –, de desenvolver estudos que contraponham o *conhecimento construído* e *estado da questom* no sentido exposto, aos resultados das análises de campo realizadas, oferecendo conclusons efetivas sobre as insuficiências existentes no conhecimento prévio sobre esse mesmo objeto de estudo e os contributos exatos do trabalho analítico desenvolvido.

REFERÊNCIAS

- Bourdieu, Pierre (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genebra, Droz.
Bourdieu, Pierre (1980), *Le sens pratique*, Paris, Minuit.
Bourdieu, Pierre (1981), *Questions de sociologie*, Paris, Minuit.
Bourdieu, Pierre (1982), *Leçon sur la leçon*, Paris, Minuit.

- Bourdieu, Pierre (1984), *Homo academicus*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1994), *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1997), *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre (2001), *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir.
- Bourdieu, Pierre (2004), *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon & Jean-Claude Passeron (1968), *Le métier de sociologue. Préalables épistémologiques*, Paris, Mouton-Bordas.
- Bourdieu, Pierre & Loïc J. D. Wacquant, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive* (1992)
- Foucault, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Mignolo, Walter (ed.) (2001), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Buenos Aires, Anagrama.
- Samartim, Roberto L.-I. (2010), *O processo de construção do sistema literário galego entre o franquismo e a transição (1974-1978). Margens, relações, estrutura e estratégias de planificação cultural*, Tese de doutoramento orientada pelo prof. Elias J. Torres Feijó, Departamento de Filologia Galega, Universidade de Santiago de Compostela.
- Samartim, Roberto L.-I. (2011), "A Construção do Conhecimento pela Historiografia Literária dum Sistema Deficitário (o caso galego para 1974-1978)", *Veredas* 16, pp. 177-210.
- Spivak, Gayatri (1988), "Can the Subaltern Speak?", em Cary Nelson & Lawrence Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Londres, Macmillan, pp. 271-313.
- Waquant, Loïc J. D. (2012), "Bourdieu en el corazón, Charla con Loïc Waquant", *Diagonal* 168, *Diagonal Culturas*, pp. 4-5.

CENOGRAFIAS DEFORMANTES E PERFORMANCE DRAMÁTICA EM FIALHO DE ALMEIDA E VALLE-INCLÁN

DEFORMING SCENOGRAPHIES AND
DRAMATIC PERFORMANCES IN
FIALHO DE ALMEIDA AND VALLE-INCLÁN

Isabel Cristina Mateus
icmateus@ilch.uminho.pt
UNIVERSIDADE DO MINHO

Xaquín Núñez Sabarís
xnunez@ilch.uminho.pt
UNIVERSIDADE DO MINHO

1. Notas para uma nova cartografia do(s) Modernismo(s)

33

COMO PONTO DE PARTIDA DESTA REFLEXÃO A QUATRO MÃOS PEGO NUM FIO QUE ANTONIO SÁEZ DELGADO DEIXOU SUSPENSO NO MAGNÍFICO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO *SUROESTE* QUE TEVE LUGAR EM BADAJOZ, em 2010, organizada pela Sociedade Estatal de Comemorações Culturais do Governo de Espanha e pelo Museu Extremenho Iberoamericano de Arte Contemporânea, sobre as relações literárias e artísticas entre Portugal e a Espanha (1890-1936). Num dos textos que escreveu para esse catálogo, Antonio Delgado sublinha o intenso diálogo artístico que caracteriza o limiar entre oitocentos e as primeiras décadas do século XX como “uno de los momentos mas apasionantes de la historia literaria en el contexto ibérico”^[1].

O fio de conversa puxado por Antonio Delgado ganha particular ressonância no atual momento de crise que quer Portugal quer a Espanha atravessam, ainda que inserida no contexto de uma crise alargada ao espaço europeu. *Suroeste*, o título da exposição, indica não apenas uma coordenada geográfica, mas também uma localização específica, uma direção que explícita e deliberadamente retoma aquela

.....
CENOGRAFIAS
DEFORMANTES E
PERFORMANCE DRAMÁTICA
EM FIALHO DE ALMEIDA E
VALLE-INCLÁN
.....

Isabel Cristina Mateus
Xaquín Núñez Sabarís

¹ Delgado /Gaspar (ed.) 2010: 29.

que Almada Negreiros apontara em 1935 nos *Cadernos de Sudoeste*. Quer num caso quer noutra, estamos perante uma chamada de atenção para esses dois países do extremo sudoeste da Europa, perante a indicação de uma *diferença* ou *descentramento*, uma perspetiva ou leitura da Europa a partir das suas margens periféricas. De certa forma, a direcção que ainda aqui procuraremos seguir.

Se houve na história e na cultura dos dois países peninsulares momentos em que essa direcção tenha sido marcante, em que esta presença se tenha manifestado quer em sincronia e sintonia, quer mesmo num possível adiantar dos ponteiros do relógio em relação à hora europeia, um desses momentos terá sido certamente o da transição do século XIX para o século XX: o momento de gestação do Modernismo, um movimento que viria a afirmar-se pelo diálogo interartístico, pela inter-relação da literatura com as outras artes, em particular com a música, com as artes plásticas e com as artes performativas. Esse que pela voz autorizada de Pessoa – e em torno de *Orpheu* – se haveria de definir como “uma arte todas-as-artes”, uma arte “maximamente desnacionalizada”^[2], cosmopolita.

Importa sublinhar que o objetivo desta comunicação em torno deste momento crucial da nossa modernidade artística e estética se inscreve num projecto em desenvolvimento, retomando, e de algum modo desenvolvendo, algumas das questões e linhas de reflexão que fomos lançando no volume *Diálogos Ibéricos Sobre a Modernidade*^[3]. Entre elas, a necessidade de reavaliar, por um lado, o alcance do modernismo no âmbito ibérico, nomeadamente na sua delimitação e extensão cronológica (e neste sentido, questionando aquele que poderá ser um conceito hegemónico e redutor de um “*modernism*” de raiz anglo-americana, esse que Virginia Woolf afirma ter nascido em Dezembro de 1910^[4]), como aí tivemos a oportunidade de amplamente demonstrar^[5]. Por outro lado, a necessidade de analisar as continuidades ou descontinuidades ocorridas no espaço ibérico e ao mesmo tempo

² Pessoa (s/d: 114).

³ Nuñez Sabarís (2011a).

⁴ Conferência organizada pela Cambridge Heretics e proferida em 18 de Maio de 1924, posteriormente publicada na revista *Criterion* sob o título “Character in Fiction”, (Woolf, 1995, III: 422).

⁵ Mateus (2011: 79-129). In: Nuñez Sabarís (2011a).

repensar (e eventualmente redesenhar) a cartografia do modernismo no quadrante sudoeste e, por conseguinte, no contexto global do espaço europeu.

Por outras palavras, trata-se ainda aqui de acompanhar a mudança que, irradiando a partir de França, germinava na intensa efervescência artística e literária em solo peninsular no limiar de novecentos, simultânea e paralelamente àquela que se anunciava nos países da América Latina (lembramos aqui as origens hispânicas do conceito de “modernismo” sublinhadas por Matei Calinescu num estudo de referência sobre a modernidade⁶). E, sobretudo, de saber até que ponto os contornos e a coloração particulares que esta mudança ia assumindo nos dois países ibéricos, terão estado na matriz de um *modernismo* que só cerca de duas décadas mais tarde se afirmaria como europeu ou, mais rigorosamente, ocidental. Tendo em conta o limite de tempo (e de espaço) disponível para esta comunicação, remetemos a fundamentação teórica e crítica em torno destas questões para o volume acima referido, procurando aqui sobretudo centrar a nossa atenção na relação de cumplicidade entre dois escritores que, para além da proximidade de percursos e de posicionamentos ideológicos, se dirijem ao cerne da estética moderna na sua vertente teatral, *performativa*, como em seguida procuraremos mostrar: Fialho de Almeida (1857-1911) e Ramón del Valle-Inclán (1866-1936).

Uma cumplicidade que não deixa de ser curiosa – é importante notá-lo – tendo em conta a relativa diferença geracional entre ambos, já que a morte do escritor português antecede de vinte e cinco anos a do escritor galego: o que vem, assim, reforçar a hipótese de se considerar um conceito de modernismo mais alargado (e porventura com fronteiras mais flexíveis) do que aquele que é habitualmente reconhecido pela história literária de ambos os países, permitindo-nos, em certo sentido, acompanhar alguns dos momentos fundamentais do seu devir. Apesar de não ter chegado a conhecer a obra de “maturidade” literária de Valle-Inclán (aquela que mais se aproxima da estética deformante que ambos, em tempos diferentes e por vias diferentes, praticaram), Fialho expressará de forma lapidar a sua admiração pelo autor de *Corte de Amor*, ao assumir como sua a profissão de fê

6 Calinescu (1999: 70-sg).

“modernista” que Valle-Inclán deixa exposta no prefácio à 2ª edição desta obra (1908, “Breve noticia acerca de mi estética quando escribí este libro”)^[7]. Da mesma forma que mostra seguir com atenção o percurso do dramaturgo galego nas várias notas ou apontamentos em que dá conta da necessidade de comprar os títulos que iam sendo publicados; aliás, uma intenção que efetivamente se concretiza, como se pode confirmar na biblioteca do escritor legada à Biblioteca Nacional^[8]. Conhecida a aversão de Fialho em relação a quaisquer teorizações sobre a sua obra e a desconfiança que lhe merecem todas as formas institucionalizadas de “poder” (incluindo escolas e movimentos literários) mais significativa se torna esta empatia.

A rutura iconoclasta com o passado normativo, a afirmação da natureza irredutivelmente individual da criação artística, o diálogo interartístico enquanto procura de uma nova linguagem artística, compósita, plástica aos matizes da sensação moderna, são certamente algumas das marcas da cumplicidade poética entre os dois escritores.

⁷ “Si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de modernismo, no son, seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como creen algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra “modernismo”, como todas las que son muy repetidas, ha llegado á tener una significación tan amplia como dudosa. Por eso no creo que huelgue fijar, en cierto modo, lo que ella indica ó puede indicar. La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia á refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar á sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua. (...) Esta analogia y equivalencia de sensaciones es lo que constituye el “modernismo” (Valle-Inclán, 1908:18-28).

⁸ Tanto quanto é possível determinar, Fialho terá conhecido algo tardiamente a obra de Valle-Inclán, porventura aquando da sua primeira viagem à Galiza em 1903. Não é possível apurar se Fialho leu a obra de estreia de Valle-Inclán, *Femeninas* (1895), mas há apontamentos seus que registam a necessidade de comprar obras do dramaturgo galego. Da sua biblioteca constam alguns volumes, entre eles, as *Sonatas* (1902-1905), *Corte de Amor* (1908), *Romance de Lobos* (1908), *La Guerra Carlista*, *Los cruzados de la Causa*, Vol.I, (1908), *Las mieles del rosal* (1910). De acordo com Costa Pimpão, Fialho teria visto no prefácio acima citado de Valle-Inclán à 2ª edição de *Corte de Amor* “um reflexo do seu próprio credo artístico” (Pimpão, 1945: 145).

Por sua vez, apesar de na biblioteca de Valle-Inclán existirem exemplares da obra de escritores portugueses (Almeida Garrett, Eça de Queiroz ou Castelo Branco), não se tem conhecimento de que os livros de Fialho integrassem o catálogo (Mascato 2012: 13-20).

Nessa afinidade irá assumir um papel central a relação com o teatro, quer como linguagem, quer como espetáculo, quer como produção artística, relação que procuraremos, ainda que muito brevemente, abordar. Antes, porém, impõe-se notar que não é nosso propósito fazer aqui um estudo comparatista entre as obras do escritor português e do dramaturgo galego dando conta das correspondências mas também das diferenças estéticas (e, desde logo, diferença de percursos); procuraremos tão somente pôr em relevo a importância da estética teatral (e, de algum modo, do diálogo interartístico) que ambos cultivaram na génese e configuração de uma mudança artística e estética que irá abrir o caminho que o Modernismo europeu virá a percorrer.

2. Fialho de Almeida e Valle-Inclán: um olhar cénico

Importa sublinhar que tanto Fialho de Almeida como Valle-Inclán tiveram uma intensa atividade enquanto interventores culturais, desde logo ao nível da crítica. Fialho é – convém frisar este aspeto – pioneiro em Portugal na criação de uma “crítica de arte”^[9] exercida de forma sistemática e regular em várias revistas e jornais da época, mostrando-se atento às exposições de artes plásticas em Lisboa, desde 1882 até ao final da sua vida: facto assinalável que José Augusto-França e, mais recentemente, Fernando Guimarães haveriam de reconhecer^[10]. As páginas que dedicou à crítica de arte, acumulando as funções de crítico, escritor, cronista e, por vezes, humorista e panfletário, mostram que

37

.....
CENOGRAFIAS
DEFORMANTES E
PERFORMANCE DRAMÁTICA
EM FIALHO DE ALMEIDA E
VALLE-INCLÁN
.....

Isabel Cristina Mateus
Xaquín Núñez Sabarís

⁹ Escritor e “crítico de arte”, Fialho personifica (como muitos outros escritores europeus seus antecessores ou contemporâneos, como Baudelaire, Zola, Huysmans ou Mirbeau) a particular relação de proximidade entre a literatura e a pintura que caracterizou o século XIX. Fialho foi, no entanto, um dos raros casos de escritores portugueses a escrever o que poderíamos chamar *Salons* de pintura, facto não despidendo no contexto cultural português de oitocentos, onde é mais notória do que noutros países europeus a ausência de uma crítica de arte especializada.

¹⁰ Cf. respetivamente, Augusto-França (1990: 105-106) e Guimarães (2003:8). Sobre a importância da crítica de arte de Fialho de Almeida na génese do modernismo, veja-se ainda o nosso contributo em Mateus (2008), bem como o ensaio anteriormente citado. In: Núñez Sabarís (ed.) (2011).

a sua educação estética^[11] se fez no diálogo próximo e interativo entre pintura e literatura, ao mesmo tempo que dão testemunho de uma atenção ao *novo* e aos múltiplos sentidos do *moderno*, numa procura de autofundamentação que, não se circunscrevendo às artes plásticas, passa igualmente pelo teatro e, de um modo mais pontual, pela dança e pela música, fazendo deste escritor um caso ímpar no panorama cultural português finissecular.

Na formação estética de Fialho terão influído de forma não menos decisiva o fascínio pelas artes cénicas, a frequência assídua dos teatros da capital e a sua atividade igualmente assinalável ao nível da crítica teatral. Ficar-se-á, de resto, a dever-lhe um contributo fundamental no traçar do estado da arte teatral em Portugal no limiar do século XX, quer no que diz respeito à interpretação teatral, à encenação, à escrita do texto dramático, ao estabelecimento de um repertório nacional, aos discursos críticos sobre teatro, quer no que diz respeito ao público ou a uma possível tipologia de públicos. Fialho há-de verberar os “dramalhocos” e as “*tartines*” dramáticas pré-cozinhadas de acordo com o receituário francês e prontas a servir ao público burguês no Teatro D. Maria e no Teatro do Príncipe Real, da mesma forma que chamará a atenção para a necessidade de criar uma produção cénica mais dirigida a um público de massas, em particular um “teatro de comédia”, de forma a atrair e formar um público de teatro, sem transigir em matéria de qualidade.

Não sendo dramaturgo como Valle-Inclán, Fialho terá sido, contudo, um dos primeiros olhares críticos a ter sob enfoque as diversas instâncias da produção teatral, a apontar para a necessidade de criação de uma “indústria” teatral em Portugal. Note-se, todavia, a este respeito, que Valle-Inclán não se limitará a ser um dramaturgo, mantendo uma estreita e, por vezes, controversa relação com a indústria teatral, da qual se distanciará a partir de 1913, não sendo, portanto, casual a difícil interação do autor com os teatros da época, cuja consequência mais visível e significativa é a escassa representação dos seus textos^[12].

¹¹ A importância que as artes plásticas têm na formação estética de Fialho fica bem patente na quantidade, tão significativa quanto surpreendente de revistas especializadas, dicionários e histórias de arte que fazem parte da sua biblioteca particular.

¹² “Alejados del circuito comercial, los defensores del teatro renovador cifran el valor y el éxito de las obras artísticas en un nivel simbólico. Ellos mismos –los escritores, críticos e intelectuales que conforman el campo restringido – se erigen en la instancia que

A afinidade entre Fialho e Valle-Inclán passa ainda pela atitude radicalmente anti-burguesa que ambos assumiram e pela rutura com a estética realista oitocentista, de alguma forma associada ao racionalismo burguês, que constitui a marca de água da escrita e da atividade crítica de ambos. Essa marca anti-burguesa está na origem de uma estética a vários títulos subversiva, des-realizadora ou deformante que privilegia a imagem em detrimento da lógica discursiva^[13]. O intenso visualismo decorre de um experimentalismo estético que frequentemente se traduz num intenso diálogo interartístico no qual o teatro tem uma importância fulcral: a escrita impõe-se quase sempre ao olhar do leitor (numa clara desvalorização do entrecho ou do discurso) como um “quadro”, uma “cena” ou mesmo uma *performance* teatral.

3. “Performance teatral” e cenografias deformantes

Um texto como “O Violinista Sérgio num Café da Mouraria” (datado de 1889 e incluído no primeiro volume de *Os Gatos*) é a este respeito esclarecedor. Trata-se de um texto curioso que, não sendo genologicamente um texto dramático, se constrói como um texto performativo, dando a *ouvir* e a *ver* ao leitor/espectador um espetáculo simultaneamente musical e teatral, com ele dialogando e interagindo outras linguagens artísticas como a literatura e a pintura (em particular, Goya e os seus *majos* e *majas*). O texto em questão põe em cena um prestigiado violoncelista do Teatro de S. Carlos atuando num café mal-afamado da mouraria e dando largas ao seu virtuosismo musical no meio de um público ignorante e boçal, numa interpretação, ao que tudo indica, de *A Danação de Fausto*, de Berlioz ou do *Quinteto de Cordas* de Mendelssohn.

canoniza los textos y los modelos de su repertorio. Dada su independencia con respecto al público que sostenía el teatro, este sistema posee un elevado nivel de autonomía, en el cual el criterio de la consagración –como tantas veces hemos señalado– no reside en el éxito comercial, sino en la legitimación artística que se otorgan entre ellos.” (Iglesias Santos, 1998: 77).

¹³ Sobre a despolarização do real a que procede a escrita fialhiana, a recusa da representação fotográfica do real que desde muito cedo ela configura (mesmo nos volumes de contos mais pretensamente “realistas”), veja-se Mateus (2008).

A nota anti-burguesa é evidente, quer pela democratização ostensiva da música dita “erudita”, quer pela desconstrução paródica e popular do clássico poema trágico de Goethe a que o espetáculo teatral procede, recorrendo igualmente a um hibridismo de registos linguísticos que vão do “erudito” à gíria e ao calão. Por outro lado, o texto apresenta uma assinalável dimensão “conceptual” ou experimental: Fialho pretende demonstrar, a partir do conceito de “música *visual*”, que a experiência auditiva, universal, democrática, da música se faz mais através das imagens do que dos sons.

Desta forma, o espectador/leitor assiste simultaneamente à *performance* erudita de Sérgio e à improvisada *performance*, em versão popular, e em certo sentido, cómica, da famosa cena de sedução de Margarida no *Fausto* de Goethe, colocando em cena um Fausto-carregador boçal e uma ingénua saloia-Margarida como atores improvisados, “atores sem-o-saberem”, representando um papel que desconhecem. Neste “drama sem palavras” que o espetáculo dá a ver/ler, adquirem uma importância central o corpo e o movimento corporal, os gestos, na sua fisicalidade e expressividade, seja o riso (e as unhas) do diabo ecoando nos dedos de Sérgio rasgando as cordas do violoncelo, sejam os dedos trémulos da saloia, seja a violência da mão do carregador, crescendo, quase autonomizando-se do corpo e arrebatando, por fim, a rapariga.

Convém sublinhar que, por um lado, esta “perscruta dramática da expressão”^[14], para utilizar as palavras de Fialho, esta ênfase no corpo e na gestualidade, denuncia a profunda ligação deste autor ao *pathos* barroco na sua dimensão estética, em particular, ao barroco peninsular, à teatralidade dos gestos e movimentos, fundada no conhecimento profundo da arquitetura e nas artes plásticas dos dois países ibéricos, e em particular da arte sacra peninsular^[15]; por outro lado,

¹⁴ Fialho de Almeida (1993:82).

¹⁵ Veja-se a este respeito o texto de Fialho sobre o escritor espanhol José Maria de Pereda e a invocação de uma “tradição naturalista” hispânica, inata, como matriz da expressão dramática deste escritor, particularmente patente na arte sacra: “O mais charro espanhol tem consigo o furor do pesadelo partindo da acção intensa, dos sombrios cicloramas fumando sobre o decomposto de realidades trágicas ou grotescas. Corridas de toiros, cada vez mais arreigadas; procissões da Semana Santa, em que se figuram ao vivo suplícios e agonias; Cristos de Burgos e de Orense, com pele de múmias, cedendo ao tacto; Dolorosas, com cabelos verdadeiros e lágrimas de vidro; mártires de templos, em que o

esta atenção à escrita corporal, a um teatro do movimento, anuncia igualmente muitos dos caminhos que virão a ser trilhados pelo teatro moderno, do expressionismo ao teatro do absurdo. Pela visualidade, pelo excesso, pelo movimento e valorização de um *pathos* corporal, pelo grotesco, o espetáculo de “O Violinista” aproxima-se igualmente do melodrama (ainda que só aparentemente pactuando com a superficialidade do melodrama teatral oitocentista), anunciando de algum modo o advento do cinema.

Fialho denota ainda uma particular atenção à cenografia do espaço enquanto escrita tridimensional, atribuindo-lhe muito modernamente um papel ativo na construção da escrita cênica. Desde logo, sublinhando a exiguidade e a promiscuidade do espaço do botequim, a nota colorida das garrafas como jóias sedutoras, o lugar de destaque atribuído ao piano e ao violoncelo como atores (e num primeiro plano), os jogos de luz e sombra, tamisados pela neblina do fumo de tabaco. Serão sobretudo os jogos de luz e o fumo do tabaco que irão potenciar aqui um dos efeitos especiais mais característicos da escrita fialhiana: a *despolarização* do real, isto é, o curto-circuito com a percepção realista, cedendo lugar à anamorfose, à alucinação, à visão interior ou à distorção grotesca.

Em “O Violinista” essa ótica deformante manifesta-se na “alucinação visual” onde o fantástico se insinua sob a forma de Mefistófeles espreitando nos dedos de Sérgio, rondando Margarida, ou dessa estranha “forma escarlate” que o narrador afirma ter visto “enredar nas suas espirais sinistras a mulher”, essa “formidável mão toda de dedos” que, já na rua, arrebatava a rapariga fazendo-a desaparecer por entre um vão de porta. São vários os exemplos de “espelhos” ou de lentes deformantes na escrita de Fialho, anunciando uma clara afinidade com aquilo que virá a ser o *esperpento* de Valle-Inclán: a água do rio refletindo um “real” despolarizado, charcos de água, jogos de luz (os efeitos fantasmagóricos do luar, o “caramelajo” solar, alentejano, a iluminação artificial), alucinações e visões ou mesmo, como de algum modo pudemos verificar, o cenário da metamorfose e ilusão por excelência,

aparato das chagas é copiado quase a microscópio; antigas farsas de cordel, de humor tão vivo, bromas da conversa popular e “zarzuela chica”, etc., elucidam mais sobre esta exigência realista da raça, do que todas as explicações de crítica literária, aqui expostas” (1992c:157-159).

o teatro mesmo se este espaço se esconde nas quatro paredes de um mal-afamado café da mouraria.

Não é possível deixar de chamar a atenção, a este respeito, para um texto incluído em *Vida Irônica* (1892) no qual Fialho define este conceito central do seu processo de escrita por analogia com uma experiência vivida no mosteiro dos Jerónimos:

Há duas semanas saía dos Jerónimos uma procissão do Senhor dos Passos, e como eu passava, não sei se de propósito, entrei na igreja, a ajoelhar junto a uma das pilastras do coro. Da rosácea em vitral, aberta ao alto, como o sol já se ia obliquando para o ocaso, descia em plena penumbra do templo uma pirâmide cônica de arco-íris, vaga, em poeiras de luz, que, apanhando as caras dos fiéis lhes dava assim uma expressão factícia e torturada, alguma coisa da alucinação cromática que devia ter tido a pupila de Quincey e de Edgar Poe, já nos seus últimos e irremediáveis períodos de alcoolismo.

Evidente que sob aquela luz fantasiosa, as figuras ainda conservavam vida e movimento. Somente a minúcia e a fâscias não pareciam já corresponder às emoções que elas haviam sido chamadas a traduzir cá fora, ao ar, em pleno sol. E havia risos que o feixe azul tornava em carantonhas, cabeças em oração a que o feixe amarelo prestava um ar de caçoada, curiosidades alvares que pareciam êxtases, e caras de sopeiras, lívidas como se estivessem danadas de pecado...

Um simples vitral me despolarizara a existência da multidão que enchia a igreja, do seu foco de realidade objectiva, atirando-ma para esses mundos do trágico e do grotesco, que parecem feitos de vapores de delírio, e lembram um pandemónio humano esfacelado por paixões e inércias mais fortes que as naturais. A cabeça dum homem de letras é mais ou menos como aquela rosácea dos Jerónimos. Ela despolariza a vida da sua noção de realidade, faz-lhe perder a coerência, e desorienta-lhe a fisionomia própria e individual té tê-la tornado numa sarabanda de caricaturas, ou numa avenida de estátuas, que raras vezes conservam a menor reminiscência do modelo que pretendiam fotografar (1992d:113).

À semelhança dos espelhos côncavos, a rosácea dos Jerónimos deforma as imagens, exagera-lhes os traços, torna-as irreconhecíveis, convertendo os fiéis numa “sarabanda de caricaturas” ou num estranho

cortejo de máscaras. Se o grotesco se pressente nesta “sarabanda de caricaturas”, denotando o fascínio de Fialho por caricaturistas como Hogarth ou Callot (mas também, naturalmente, Goya), não é possível deixar de sublinhar igualmente a notável sincronia entre o texto de Fialho e a pintura do belga Ensor, nomeadamente, quadros como *Auto-retrato com Máscaras* (1889) ou *A Intriga* (1890).

Desta forma se torna visível não apenas a exploração das virtualidades expressivas da máscara enquanto objeto, mas também a sua importância enquanto “sujeito”, enquanto *expressão* de um universo “inquietante”, fantasmático e grotesco ou como expressão de um drama íntimo, desse teatro do “eu”^[16] que a escrita fialhiana em alguns momentos procurou igualmente encenar. Para além da lição de Goya, o expressionismo nascente na escrita de Fialho, denota uma clara abertura cosmopolita, sincrética, que a aproxima igualmente de outras culturas, entre elas do “inquietante” nórdico enquanto expressão do inexpresso, do invisível e do indizível: afinal essa vida espectral que ele tanto admirou no teatro de Ibsen e de Strindberg. Convém destacar aqui o gesto inaugural de Fialho (que Eduardo Lourenço haveria de reconhecer^[17]) e a notável sincronia com a hora europeia não apenas, como referimos, em relação a Ensor, mas também em relação a um dos mais notáveis precursores do expressionismo europeu, Edward Munch cuja obra mais emblemática, *O Grito*, data de 1893.

Se no fascínio pela máscara se adivinha o diálogo com as artes plásticas, nela ganha corpo e rosto a *persona* inquietante do teatro.

¹⁶ A este respeito, o texto “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”, incluído no segundo volume de *Os Gatos*, confrontará o leitor com um caso de fragmentação interior associado à nevrose e à loucura que, de algum modo, prefigura o processo de despersonalização pessoana. Cf. Mateus (2006) e (2008:324-354).

¹⁷ “O nosso expressionismo, na fraca medida em que existiu – e só a partir de Fialho podemos detetar a sua presença – é um expressionismo mais de ressentimento do que de afirmação, todo penetrado da Dor com maiúscula, ou do protesto humilde à Raul Brandão, autor, por antonomásia, dos *Pobres*” (2004:32). Como contributo para um debate em torno desta leitura de Eduardo Lourenço, veja-se o nosso ensaio: http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_isabel_mateus.pdf

4. O Teatro plástico: Valle-Inclán e o *esperpento*

As bases estéticas da escrita de Fialho parecem coincidir com as linhas de orientação renovadora da dramaturgia de Valle, caracterizada pela plasticidade e visualidade, em oposição à estética realista ou ao drama de tese, dominantes no teatro comercial ^[18].

A influência da pintura, tão importante, como veremos, em Valle-Inclán leva a adotar uma vertente mais visual, em detrimento da dimensão sonora, o que tem servido de motivo a uma série de aproximações críticas acerca da orientação cinematográfica do teatro valleinclaniano ^[19]. Procuraremos, tendo em conta a prática interartística que temos vindo a destacar, pôr em relevo a dimensão visual do texto dramático valleinclaniano. De acordo com o testemunho do próprio autor, ficamos a saber que gostava de antever uma cena antes de a passar para o texto. Esta força da imagem constitui para Valle um dos fundamentos do teatro da época que ele vai procurar no cinema. Nas palavras do escritor galego:

Y a los Cinemas, ya lo creo que voy. Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro. Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el Teatro. ^[20]

Sem deixar de acrescentar, entroncando com o *pathos* barroco de Fialho, que este teatro – mais plástico do que sonoro-, se enraíza na tradição teatral espanhola, o que nos fornece algumas pistas para entender a produção teatral do escritor:

En contra existe un teatro, nuestro teatro español, que es el más dinámico que existe, y que yo, por una reacción comprensible, quiero reivindicar, en contra del acaramelado y tartufo Moratín, como el teatro por excelencia, frente al frío, al ceremonioso y literario teatro de Francia.

¹⁸ Vid. Salaün 2004.

¹⁹ Por exemplo, Barreiro (1995), Paz Gago (2000) ou Fernández (2001).

²⁰ (Dougherty 1983: 168).

En Lope, en Calderón, en el mismo Zorrilla, el diálogo, la acción misma corre con el paisaje, y tiene su razón de vida en el escenario^[21].

Este enraizamento na tradição teatral espanhola está na origem de um texto que privilegia a contiguidade visual (a par do argumento), como se pode verificar em algumas das suas obras, nomeadamente no final de *Divinas palabras*. Esta preocupação desdiz a suposta irrepresentabilidade dos textos dramáticos valleinclanianos, já que, como apontou a crítica, o próprio autor estimulou a leitura cênica de alguma das suas obras ou a declamação dos textos poéticos, pondo então em evidência a vertente performativa^[22]. A escassez de representações do texto cênico valleinclaniano decorre sobretudo, como atrás referimos, da difícil relação de Valle com a indústria teatral da época. A força legitimadora de Valle dramaturgo não resulta diretamente do sucesso comercial em palco, mas antes da sua consagração como escritor^[23]. Daí que o grande canal de difusão do seu teatro seja a imprensa e a sua receção – nomeadamente no estrangeiro – provenha sobretudo desse meio.

Entre os dois escritores que temos vindo a referir, Fialho e Valle, e a ótica deformante que os caracteriza, há um grande ponto de convergência que passa por uma referência pictórica comum e incontornável neste período: Goya^[24]. Valle assumi-la-á de maneira explícita na conhecida cena XII de *Luces de bohemia*, atribuindo a Goya a paternidade da forma teatral que acaba de idear: o esperpento. Deste modo, a estética deformante preconizada por Valle-Inclán, mediante a qual só se pode descrever tragicamente a sociedade absurda dos anos XX, teria tido origem no pintor aragonês.

A caricatura moderna e contemporânea, de raiz goiesca, aparece como um dos elementos fundamentais que conformam esta tragédia moderna, cuja pretensão, como foi dito, é denunciar as contradições da sociedade contemporânea de Valle e de Fialho. Valle, como o escritor português, desconstrói o sistema político, religioso, cultural e as

²¹ (Barreiro 1995: 512).

²² (Mascato 2002).

²³ (Iglesias Santos 1998: 77-89).

²⁴ Para Rubio Jiménez (2006:30), o interesse por Goya representa o sincretismo artístico, tão característico da estética do Fim de Século.

estruturas de poder em Espanha sob a ditadura de Primo de Rivera. Mas o realce vai sobretudo para os aspetos deformadores e dissonantes que constituem a nova proposta dramática de Valle^[25].

O primeiro desses aspetos, diz respeito à temática das obras. Valle abandona o milenarismo de *Flor de santidad*, a ucronia das *Sonatas* ou das *Comedias bárbaras* para se centrar na Espanha contemporânea. O esperpento, tal como lembra Dougherty (2003), afunda as suas raízes na urbe espanhola por antonomásia, Madrid, e adiciona profundas sátiras ao *establishment* militar ou político (*Martes de carnaval*) ou aos códigos sociais, culturais – literários – e políticos em *Luces de bohemia*, criando, deste modo, um *collage* de signos de proveniência diversa: trágicos, farsescos, melodramáticos que provocam um efeito dissonante, alterando o horizonte de expectativas do leitor/espectador da época, e assumindo a radicalidade expressiva das vanguardas que Valle ensaiara anteriormente a partir duma estética simbolista. Em palavras de Dougherty, estes elementos configuram a “estrafalaria” tragédia moderna de Valle que só pode ser levada cabo, segundo a teorização última de Max Estrella, através duma estética sistematicamente deformada – despolarizada –, mediante o símile dos espelhos côncavos da rua do Gato:

Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo “género estrafalario”. Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario grotescos en todos sus actos^[26].

As características performativas da nova proposta fazem apelo a um leitor/espectador bem diferente daquele que habitualmente acudia ao teatro comercial, cuja educação artística obedecia ainda à sensibilidade romântica, ultrapassada pela arte moderna, como teorizara Ortega y Gasset em *La deshumanización del arte*. A conceção deshumanizada do

²⁵ (Dougherty, 2008).

²⁶ (Dougherty ,1983:107-108).

filósofo espanhol resulta evidente no preâmbulo a *Los cuernos de Don Friolera* que apela a essa nova arte que pretende alterar os hábitos estéticos da receção, subvertendo os discursos hegemónicos, à semelhança do que assinalámos no caso do escritor português.

Não pretendemos insistir nos muitos aspetos que configuram este palimpsesto discursivo que é o esperpento em geral, mas sim oferecer alguma interpretação até ao momento pouco desenvolvida, que reforce a argumentação seguida até aqui. Referimo-nos à re-criação bíblica que Valle realiza em várias das suas obras “Octavia Santino”, *Flor de santidad*, *La cabeza del Bautista* ou *Sonata de otoño* e que, no nosso entender, potencia as capacidades intertextuais e dissonantes do texto esperpéntico:

He percibido esta posibilidad de lectura recordando una declaración de Pío Baroja sobre Don Ramón, que confirma la importancia de la intertextualidad en el arte del escritor gallego: “Valle-Inclán decía que tomar un episodio de la Biblia y darle un aire nuevo para él era un ideal”^[27].

Valle observa na narrativa evangélica uma potência performativa evidente, como se percebe no final de *Divinas palabras*. Também em *Luces de bohemia* adopta fontes bíblicas que incorpora à finalidade estética antes mencionada. Muitas foram as analogias entre a viagem de Max por Madrid com a *Divina comedia*, o *Ulisses* de Joyce ou mesmo a Via Sacra, se bem que, neste último caso, apenas tendo em conta o paralelismo com o trajeto acidentado de Cristo.

As semelhanças com o percurso crístico são notáveis. Em primeiro lugar, pelo número idêntico de cenas de *Luces de bohemia* e das estações da *Via Crucis*: quinze, em ambos casos. Os mundanos encontros de Max ao longo das doze cenas que, no final do percurso, acabam a anunciar o novo género, a nova tragédia, reforçam o efeito coral e subversivo da Paixão. Se Dougherty aponta o mito de Orfeu como germen do esperpento (destruir para criar), – a morte de Max tem, consequentemente, uma vontade redentora, a destruição dos caducos discursos, entre eles o literário. Só que, neste caso, ela será levada a cabo por um escritor de “odes e madrigais”. Reforça esta hipótese – e

27 (Gambini 1994: 503-504).

isso explicaria as anti-climáticas e “antiteatrais” três últimas cenas –, que se identificariam com as diversas reações *post-mortem* da décimo terceira, décimo quarta e décimo quinta estação. Incluindo, numa nova apropriação, o empirismo de Basilio Soulinake e a presença de Madama Collete e Claudinita que relembram a visita de Maria e Maria Madalena ao sepulcro vazio.

Esta re-criação procura jogar com os aspetos transcendentais da morte de Max Estrella, fazendo ressurgir em paralelo a figura de uma outra fonte pictórica, que para Valle exprime o sentido trágico da vida: a pintura de El Greco, em quem encontra “la emoción suprema del arte en aquellos gestos trágicos en que la vida no es sino una máscara de la muerte”^[28]. Valle apropria-se do quadro de El Greco *Via Crucis* para construir um primeiro plano da descrição da máscara grotesca, mas também trágica, de Marx, configurando um teatro gestual e plástico, como representação desfigurada da civilização em que vive: pobre, absurda e brilhante, em partes iguais.

Em suma, a cena XII de *Luces de bohemia*, junto com o texto fialhiano, refletem a cumplicidade entre os dois escritores ibéricos e ilustra bem a importância que um e outro assumiram na génese e afirmação de uma modernidade artística e estética que transborda em muito os limites temporais de um modernismo redutor, seja ele entendido na aceção hispânica do termo, seja na aceção europeia ou ocidental. Mais do que uma condição intervalar, a obra de ambos reflete uma vocação inaugural, abrindo caminho a experiências que mais tarde viremos a conhecer como *modernist* ou vanguardistas. Um dos caminhos mais significativos terá sido esse que o Expressionismo viria a trilhar e de que, em particular, Fialho terá sido precursor. Com efeito, seguindo a lição visionária de Goya, Fialho pressentiu, nesse “bestiário da alucinação doida e disforme” que a sua escrita põe em cena, o colapso da racionalidade ocidental que a primeira metade do século XX viria a converter em trágica realidade; desse pesadelo, fez Valle-Inclán a matéria plástica e risível do seu “género estafalario” e da sua denúncia social e política.

Em ambos os casos, a “perscruta dramática da expressão” há-de levá-los a esse fundo trágico que Miguel de Unamuno viria a definir

²⁸ Valle-Inclán (1994: 48).

como característica peninsular e, mais exacerbadamente, hispânica^[29], há-de (re)ligá-los, ainda que de uma forma dessacralizada, estetizante, à tradição barroca que conheceu uma relevância cimeira nestes dois países. À teatralidade dos gestos, à expressão dos corpos, à plasticidade do movimento. Em ambos os casos, essa teatralidade conjugar-se-á, entre outras linguagens artísticas, com a pintura, marcando decisivamente as suas práticas de escrita: Fialho, procurando num passado mais próximo, Goya, Valle-Inclán recuando a El Greco, encontram na contorsão ou distorção figurativa, no *pathos* e na expressão, o caminho que há-de conduzir, o primeiro, à “*despolarização*” grotesca, o segundo, à criação dessa poderosa máquina deformante que dá pelo nome de *esperpento*. Em qualquer dos casos, abrindo caminho a um *expressionismo* então apenas pressentido na Europa que cada um irá trilhar de forma distinta. Certamente uma razão para hoje os revisitarmos e, com eles e através deles, nos repensarmos.

REFERÊNCIAS

- Dougherty, Dru (ed.) (1983), *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- Fialho de Almeida, José Valentim (1992a), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa* (ed. de 1889-1894), Vol. I, Lisboa: Clássica Editora.
- Fialho de Almeida, José Valentim (1992b), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, Vol. II, Lisboa: Clássica Editora.
- Fialho de Almeida (1992c), *Figuras de Destaque* [1923], Lisboa, Círculo de Leitores.
- Fialho de Almeida (1992d), *Vida Irónica (Jornal de um Vagabundo)* [1892], Lisboa, Círculo de Leitores.
- Fialho de Almeida (1993), *Vida Errante* [1925], Lisboa: Círculo de Leitores.
- Valle-Inclán, Ramón del (1908), *Corte de Amor*, 2ª ed. [1903], Madrid, Imprensa de Balgación y Moreno.

²⁹ Cf. “Aquilo a que chamo o sentimento trágico da vida nos homens e nos povos é, pelo menos, o nosso sentimento trágico da vida, o dos espanhóis e do povo espanhol, tal como se reflete na minha consciência, que é uma consciência espanhola, feita em Espanha. E esse sentimento trágico da vida é o próprio sentimento católico da própria vida, porque o catolicismo, e sobretudo o catolicismo popular, é trágico” (Unamuno, 2001:214).

- Valle-Inclán, Joaquín y Javier del (eds.) (1994), *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos.
- Barreiro, Javier (1995), “Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine. Una entrevista desconocida”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 20, n. 3, pp. 503-516.
- Calinescu, Matei (1999), *As 5 Faces da Modernidade* (trad. de Jorge Teles de Menezes, a partir da 2ª versão original (1987), *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press), Lisboa, Vega.
- Dougherty, Dru (2003), *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos.
- Dougherty, Dru (2008), “Valle-Inclán y la tragedia moderna”, *Anales de la literatura española contemporánea / Anuario Valle-Inclán*, vol. 33, n. 3, pp. 469-500.
- Fernández, Luis Miguel (2001), “Romance de lobos en el cine: ¿un proyecto frustrado de Valle-Inclán?”, *Anales de la literatura española contemporánea / Anuario Valle-Inclán*, vol. 26, n. 3, pp. 783-794.
- França, José-Augusto (1990), *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol.2, 3ªed., Lisboa, Bertrand Editora.
- Gambini, Dianella (1994), “Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad”, in M. Raders y Martín Gaitero (eds.) *IV Encuentros complutenses en torno a la traducción, 24-29 de febrero de 1992*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 491-508.
- Guimarães, Fernando (2003), *Artes Plásticas e Literatura – do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.
- Iglesias Santos, Montserrat (1998), *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade.
- Lourenço, Eduardo (2004), *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva.
- Mascato Rey, Rosario (2002), “Valle-Inclán y Berta Singerman: la renovación del arte escénico”, *Anales de la literatura española contemporánea / Anuario Valle-Inclán*, vol. 27, n. 3, pp. 73-93.
- Mascato Rey, Rosario (2012), *Valle-Inclán lusófilo: Documentos (1900-1936)*, Lugo, Axac
- Mateus, Isabel Cristina (2011), “Sob o signo de Goya: diálogos ibéricos sobre o(s) Modernismo(s). In: Nuñez Sabarís (2011a).
- Mateus, Isabel Cristina (2009) “Cultura Portuguesa e Expressionismo” de Eduardo Lourenço: uma (re)visão”, VI Congresso InterNacional da Associação de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas, 6-8 de Novembro 2008, (CEHUM), Universidade do Minho: http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_isabel_mateus.pdf.

- Mateus, Isabel Cristina (2008), *“Kodakização” e Despolarização do Real: para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida*, Lisboa, Caminho/Leya.
- Mateus, Isabel Cristina (2006), “Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C.^a: notas soltas para um livro do desassossego”. In: *Diacrítica* (Ciências da Literatura), vol.s 20-23, Cehum, Universidade do Minho
- Núñez Sabarís, Xaquín (ed.) (2011a), *Diálogos Ibéricos sobre a Modernidade*, Braga, Universidade do Minho, Húmus/Cehum.
- Núñez Sabarís, Xaquín (ed.) (2011b), “El discurso de la modernidad en España: del modernismo al 98 (y viceversa), in *Diálogos ibéricos sobre a modernidade*, Braga, Edit. Humus – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 235 – 281.
- Núñez Sabarís (2005), *Valle-Inclán en el fin de siglo: Femeninas*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra.
- Paz Gago, José María (2000), “Discurso escénico y cinematográfico en la obra de Valle-Inclán”, *Cuadrante*, nº 21, pp. 59-69.
- Pessoa, Fernando (s/d), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (org. de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Ática.
- Pimpão, Costa (1945), *Fialho: I – Introdução ao Estudo da sua Estética*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda.
- Rubio Jiménez, Jesús, *Valle-Inclán caricaturista moderno: nueva lectura de Luces de Bohemia*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- Sáez Delgado, Antonio y GASPAS, Luis Manuel (ed.) (2010), *Suroeste: relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, edição bilingue. Catálogo da exposição celebrada no MEIAC de Badajoz entre 11-03-2010 y 16-05-2010, Badajoz, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC); Junta de Extremadura. Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Patrimonio Cultural, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Szw/Sudoeste* (1982), direção de Almada Negreiros, edição facsimilada [1935]; apresentação de Nuno Júdice), Lisboa, Contexto Editora.
- Salaün, Serge, (2004), “Valle-Inclán, dramaturgo simbolista y expresionista”, in Manuel Aznar Soler e María Fernanda Sánchez Colomer (eds.), *Congreso Internacional Valle-Inclán en el siglo XXI (2º. 2002. Barcelona). Valle-Inclán en el siglo XXI: actas del Segundo Congreso Internacional, celebrado los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2002 en la Universitat Autònoma de Barcelona*, Sada, Edicions do Castro, pp. 125-141
- Unamuno, Miguel de (2001), *O Sentimento Trágico da Vida*, trad. M^a do Carmo Silva, Coimbra, Quarteto.

Woolf, Virginia (1995), *The Essays of Virginia Woolf* (ed. by Andrew McNeillie),
London, The Hogarth Press, Vol. III (1919-1924).

52

.....
**MODERNIDADES
COMPARADAS**
.....

Estudos Literários
Estudos Culturais Revisitados

VERGÍLIO FERREIRA SEGUNDO SARTRE

VERGÍLIO FERREIRA ACCORDING TO SARTRE

Luís Mourão

luis.mourao@mail.telepac.pt

INSTITUTO POLITÉCNICO DE VIANA DO CASTELO / UNIVERSIDADE DO MINHO

1

PROVAVELMENTE, Vergílio Ferreira foi o romancista português do século XX que mais se preocupou e escreveu sobre a questão da sua linhagem. Mas essa preocupação não é intrínseca à sua autoconsciência de romancista (nesse aspecto, aliás, Vergílio Ferreira foi um autor muito pouco atormentado pela angústia de influência), antes foi provocada pelas circunstâncias particulares do campo literário da sua época. Depois de *Aparição* (1959), era óbvio que Vergílio Ferreira tinha conquistado um nome de autor e um território textual com algumas especificidades bem vincadas. O problema, precisamente, estava em que essas especificidades, essa diferença de um estilo e de um tom que se tinha tornado visível no romance, punha em causa a arrumação do campo literário, pelo menos em dois aspectos fundamentais. Por um lado, ameaçava desarrumar a sua hierarquização. Vergílio Ferreira não era um autor que quisesse apenas entrar discretamente no “salão literário”, diluindo-se entre pares em reconhecimentos de ocasião. Tal como o protagonista de *Aparição*, Vergílio Ferreira tinha uma diferença a manifestar, uma clara consciência disso, e a quase certeza do avanço dessa diferença face à cultura da época. Em suma, Vergílio Ferreira não queria ser simplesmente mais um, queria ser singular

53

VERGÍLIO FERREIRA
SEGUNDO SARTRE

Luís Mourão

e de uma singularidade superior às que eram então reconhecidas: o prêmio Camilo Castelo Branco dado a *Aparição* e o reconhecimento de muitos leitores, bem como, *a contrario*, o repúdio esperado de alguma crítica, confirmaram-no nessa pretensão. Mas talvez mais radical do que esta ameaça de desarrumar a hierarquia do campo literário, era o facto de que a diferença vergiliana se constituía desde logo numa diferente legitimação da literatura, do seu “porquê” e “para quê”, comportando aí um claro juízo de ilegitimação sobre o neo-realismo então preponderante. Na mais clássica das cenas guerreiras do campo literário, um autor e uma obra não se limitavam a forçar a entrada no campo e a disputar a primazia do poder simbólico, mas tentavam redefinir as próprias regras constitutivas do campo, redefinição de que resultaria não apenas o destronar mas também a “expulsão” dos antigos senhores (leia-se: a sua queda para o passado museológico da literatura).

Naturalmente, as resistências foram muitas e fortes. *Aparição* deu mesmo origem àquela que foi a última grande polémica literária em Portugal. Diga-se de passagem que este facto está longe de ser meramente circunstancial, ele é antes sintomático de uma mudança no espaço público português: não só a literatura não tem hoje, nesse espaço, lugar de relevo para que se possam reconhecer polémicas, se elas porventura existissem, como o modo de existência dos autores nesse espaço é deveras atomizado, sem clivagens programáticas ou geracionais visíveis, obrigados a uma funcionalidade de *star system* em segundo grau (por relação a políticos, futebolistas ou cantores *pop*) em que os diferendos nunca descolam da *boutade* ou da alfinetada por motivos narcísicos. A polémica em torno de *Aparição* diz pois respeito a um espaço intelectual em que a literatura, e as ideias filosóficas em si mesmas ou como saldo dessa mesma literatura, é suficientemente forte para ser um operador de divisão, não apenas estético mas também político. E a um espaço intelectual em que uma polémica pode seguir, a partir de um certo momento, um curso próprio, independente dos seus protagonistas iniciais, acabando por constituir-se e consumir-se conscientemente como um breve marco histórico. Para contextualizarmos devidamente, a polémica sobre *Aparição* só ganha relevo três anos depois da sua publicação, quando Alexandre Pinheiro Torres, numa crítica a *Rumor Branco*, de Almeida Faria, aproveita o facto de

Vergílio Ferreira ser o prefaciador da obra para atacar *Aparição e Estrela Polar*. A polémica continuou depois por interpostas pessoas — João Rui de Sousa, que defendia *Aparição*, e Eduardo Prado Coelho, que contestava fortemente a afirmação vergiliana de que o neo-realismo tinha morrido —, teve o seu momento “institucional” no nº 6 da revista *O tempo e o modo* (Junho de 1963), subordinado ao tema “A arte deverá ter por fim a verdade prática?”, esmoreceu e acabou ultrapassada pela história, registando mesmo, vinte anos depois, o aperto de mãos dos autores desavindos.^[1]

A re-leitura dos argumentos seria interessante, mas limito-me aqui a apontar aquilo que, do meu ponto de vista, seria a sua porta de entrada, até porque serve também como quadro para a leitura que Vergílio Ferreira faz de Sartre. Essa porta de entrada para a re-leitura é a afirmação de Mário de Sacramento de que as circunstâncias do regime do Estado Novo (subentenda-se, antes de mais, a censura), obrigaram uma parte considerável da literatura portuguesa à tarefa de substituir-se ao debate, à crónica jornalística, à doutrina e aos tratados políticos. Parece-me que a justeza desta observação permitiria mostrar o que no enquistamento teórico dos argumentos dessa polémica era uma resposta afinal condicionada por este contexto que em muito os ultrapassava. No fundo, estaríamos em presença de sobre-reações, de respostas necessariamente extremas a um contexto que não permitia negociações e gradações. Percebe-se assim melhor o “autoritarismo” da exigência de verosimilhança que Pinheiro Torres fazia a *Aparição e Estrela Polar*, apesar de o romance enquanto género já ter mostrado abundantemente que se podia ser realista sem ser verosímil — o que estava em causa era um princípio de legibilidade política do país, e esse princípio tornava-se automaticamente (e sub-repticiamente) princípio de legitimidade estético. Mas também se percebe melhor a “inocência” com que Vergílio Ferreira aponta uma contradição óbvia de algum realismo, que mantém a obrigatoriedade mimética para o romance aceitando embora a pintura abstrata, a música moderna ou a poesia experimental — é que ao recusar pensar até ao fim a condição específica da linguagem, isto é, a função narrativa imemorial que sempre

¹ Para a cronologia desenvolvida desta polémica e a sua discussão cf. Lopes, 2010 e Mourão, 2012.

desempenhou, Vergílio Ferreira quer saltar por cima dessa impureza realista que constitui desde o início o romance enquanto linguagem, e quer saltar essa impureza como forma de saltar imediatamente para uma outra cena política em que essa impureza seja apenas um embaraço estético e não também um problema político. Dito de outro modo: a vida dos argumentos não se restringe ao seu trabalho teórico e à lógica visível que instituem, a vida dos argumentos tem também o seu lado obscuro, quase inconsciente, em que se articulam as aporias de uma época e os paradoxos dos indivíduos em relação com essa mesma época. E mesmo que a distância crítica com que pretendemos operar relativamente ao passado seja, também ela, posteriormente legível no seu lado obscuro e inconsciente, exercer o risco dessa distância parece-me ser a verdadeira justiça devida a quem alguma vez argumentou.

Mas retomemos o nosso curso. Depois da publicação de *Aparição*, e ainda antes da polémica, era evidente que Vergílio Ferreira não tinha, na classe dos críticos, quem defendesse as suas posições ao mesmo nível dos ataques dos seus adversários de então. Daí que Vergílio Ferreira se desdobre em ensaísta e se justifique, seja diretamente, seja por interpostos assuntos. É pois para criar e delimitar o seu lugar no campo literário que Vergílio Ferreira escreve várias vezes, e de diferentes ângulos, sobre a questão da sua linhagem. Este processo teve fases distintas, a última das quais já quando Vergílio Ferreira era um autor incontestado.^[2] O meu propósito aqui é deter-me no primeiro momento da primeira fase, o momento da autojustificação filosófica, que é precisamente o momento do ensaio “Da fenomenologia a Sartre”, que funciona como um longo prefácio à tradução que o próprio Vergílio Ferreira fez de *O existencialismo é um humanismo*.

2

Pouco se sabe das circunstâncias que levaram Vergílio Ferreira a traduzir o pequeno ensaio de Sartre e a antecede-lo de um longuíssimo estudo introdutório (na 4ª edição, de onde cito, o estudo de Vergílio Ferreira ocupa 200 páginas, enquanto o ensaio de Sartre, em letra maior

² Cf. Mourão, 2008.

e mancha de texto mais reduzida, apenas 100). Mas quaisquer que tenham sido essas circunstâncias, o empreendimento foi vivido com inteira paixão e serviu amplamente os propósitos da autojustificação filosófica.

O primeiro ponto a sublinhar é que a especificidade deste empreendimento permite que a construção da autoridade vergiliana não seja apenas a soma da validade dos argumentos expostos mas recolha desde logo um avanço de autoridade pelo lugar de partida. Que é duplo. Primeiro, é um lugar de partida filosófico, um lugar que Vergílio Ferreira vai ocupar com enorme rigor académico, expondo, citando, discutindo, refreando o ensaísmo livre que caracterizará a sua não-ficção posterior. No debate intelectual da época, este ponto de partida filosófico exige uma preparação técnica a que a crítica literária corrente não estava obrigada. Assim, os contendores sem lastro são não só afastados como reconduzidos a uma espécie de menoridade. Mas sobre ser filosófico, este lugar de partida faz reverter a Vergílio Ferreira a autoridade dos próprios nomes de que se ocupa. Ao escrever sobre Sartre e depois sobre Malraux —nomes incontestáveis, nomes que já não se podem apagar do horizonte da época, nomes que têm nome e mundo para lá do campo intelectual a que pertencem —, ao escrever longamente sobre Sartre e Malraux Vergílio Ferreira instala-se com naturalidade no diálogo dos grandes, ou dos que à época eram tidos como tais. Vergílio Ferreira não escreverá assim sobre Camus ou sobre Jaspers, autores que de certa maneira lhe são mais próximos do que Sartre ou Malraux. Claro que Vergílio Ferreira poderia argumentar que, mais próximos ou não, há em Camus ou Jaspers uma consistência e uma constância de posições que não lhe dão a possibilidade de *luta* em várias frentes que pode travar com Sartre ou Malraux. É uma luta de pensamento, de gosto do pensamento, mas é também uma luta que em si mesma confere distinção simbólica — quantos no Portugal da época poderiam ombrear com os conhecimentos que Vergílio Ferreira evidencia? E assim sendo, quem poderia acusar de devaneio ou de delíquo o lastro filosófico da sua escrita romanesca?

“Da Fenomenologia a Sartre” firmou os créditos filosóficos de Vergílio Ferreira. Mas como já se compreendeu não é exatamente esse o ângulo que aqui me importa, antes a forma como, entremeada ao fio principal da sua exposição e da sua argumentação, corre uma

autojustificação filosófica do seu modo de escrita romanesca e dos seus temas fundamentais. Percorramos então cada uma das três partes constitutivas do ensaio: Fenomenologia, Existencialismo, Sartre.

3

A parte sobre a fenomenologia vai permitir uma defesa, entre o indireto e o ostensivo, do estilo romanesco de *Aparição*.

De alguma forma, Vergílio Ferreira aborda todo o edifício fenomenológico a partir de um interesse inquiritivo que não é propriamente fenomenológico. Dir-se-ia que a sua pergunta implícita é ainda aristotélica: onde está o motor primeiro? Esta pulsão lógica, certo que mitigada e diferida pelas discussões intra-fenomenológicas que analisa com detalhe, não visa tanto as matérias de que se ocupa quanto os opositores a quem indiretamente se dirige. A esses, descrever fenomenologicamente um estilo, o seu estilo, será sempre menos ganho do que conseguir fundamentá-lo com uma espécie de “primeiro princípio”.

Naturalmente, Vergílio Ferreira encontra esse motor primeiro na consciência, que é sempre consciência de alguma coisa. O homem é pois “o doador de sentido ao mundo que o rodeia, mas não o faz arbitrariamente e sim em função das possibilidades concretas, dos limites reais do objeto, das interdependências mútuas das coisas” (Ferreira, 1962: 27). A doação de sentido é, portanto, negociada, obrigatoriamente negociada, constrangida pela realidade das coisas, mas o que Vergílio Ferreira irá sobretudo acentuar não serão os termos desta difícil negociação mas o irredutível que a funda: o eu, um eu puro que só existe em função daquilo que visa, um eu que está em permanente função de visar. Eis porque o motor primeiro não é nunca em Vergílio Ferreira um motor imóvel mas sempre uma relação para as coisas, uma relação em que as coisas se constituem, como sentido, enquanto existem para mim. Funda-se aqui uma das características distintivas do estilo vergiliano, a pronominação reflexa. Para efeitos de exemplo, Vergílio Ferreira não diz “o mar é azul” ou “o mar está azul”, diz “o mar existe-me em azul” ou “o mar é-me azul”.

Claro que esta fundamentação tem todo o ar de uma justificação *a posteriori*. Sendo certo que dificilmente saberemos o quanto as leituras

fenomenológicas terão contribuído para esse estilo — e não me parece crível que o próprio autor soubesse mais sobre este assunto —, o que é aqui elucidativo é que se passe do plano da reivindicação de um estilo próprio — e note-se que um estilo próprio é aquilo que pode assegurar a um autor um lugar no campo literário — para o plano da fundamentação desse estilo numa conceptualização ou numa técnica filosófica, por sinal a mais avançada do seu tempo. Face aos seus contendores, à crítica feroz que fizeram do seu “subjetivismo”, Vergílio Ferreira sobe a parada: já não lhe basta o reconhecimento do direito a ter um estilo próprio, importa também que se reconheça a fundamentação “universal” que o autoriza e que, no mesmo lance, desqualifica como antiquados ou ultrapassados os estilos anteriores. Tudo isto se afirma indiretamente, mas em inteira legibilidade. E nada como aqueles lances de entusiasmo temerário para o mostrarem com clareza, como por exemplo esta entrada em queda livre na questão matemática, forçando até ao limite a descoberta fenomenológica: “a fenomenologia acentua-nos ainda – e este é, para o que nos interessa, o seu aspeto mais importante — que é em cada um de nós que se decide verdadeiramente até mesmo um axioma matemático” (*ibidem*: 54). Como quase sempre na cultura portuguesa, as humanidades foram-no sem ciência, às vezes mesmo contra ela — mas isso é uma outra história. Embora não vá sem dizer que neste caso específico, o da matemática, Vergílio Ferreira até poderia ter um ponto de apoio na velha e interminável questão: é a matemática descoberta ou invenção? Mas é óbvio que Vergílio Ferreira parte do pressuposto da exatidão impessoal da axiomática matemática para a trazer, em escândalo e provocação, para o reduto da subjetividade. Adiante.

O irreduzível da constituição do sentido tem um limite, que é o discurso do outro, a simples existência do outro. Mas para Vergílio Ferreira o outro é sobretudo problema para efeitos de cooperação prática, isto é, para efeitos políticos, e não para efeitos literários ou metafísicos. De alguma forma, a pluralidade estética, ou mesmo a pluralidade filosófica, são parte intrínseca desses campos; mesmo que houvesse um fundo comum, uma referência homogeneizadora, as diferentes concretizações singulares é que lhe dariam corpo. Mas a questão política é diferente, porque a sua eficácia prática parece depender de uma organização, de um coletivo, da abdicação de uma singularidade em prol de uma ordem. Vergílio Ferreira não quer

excluir-se desse *ser com* político, mas não quer também que essa necessidade de convergência na ação se torne um absoluto:

“existe o outro na efetivação das nossas lutas, das conquistas com que afirmámos a nossa libertação, com que superámos o que nos dominou na longa história da nossa alienação. A glória do que somos concretamente foi o outro que conosco a conquistou. (...) uma história comum, um eficaz *ser-com*. Acaso o poderíamos ignorar, mormente hoje em que a luta nos abre o horizonte? (...) Mas que parte de nós se inclui aí e aí está comprometida? Que sobra ainda de nós que não veio ao chamamento? Como é possível que se ponha ainda um problema de irredutibilidade? Porque se não anulou a solidão pascaliana de morrer-se, como nos não esgotamos num acto absoluto como o amor. Nenhuma Substância Única nos absorve e alguma coisa ainda fala em nós nos instantes de privilégio.” (*ibidem*: 105-6).

Toda a reserva de Vergílio Ferreira em ceder a uma filosofia que se quisesse erigir a partir da convergência para efeitos práticos se pode ler nesse pânico perante uma “Substância Única” cujas maiúsculas prometem a rasura de qualquer sujeito. Politicamente, como sabemos, foi esse medo que corporizou a sua divergência fundamental com o comunismo, a ponto de no pós 25 de Abril, quando já não era necessário contemporizar tendo em vista a luta contra um inimigo comum, o seu discurso se ter tornado quase anti-comunista. Literariamente, como também sabemos, os instantes de privilégio serão, cada vez mais, a estrutura fluída dos seus romances. Ora, não deixa de ser significativo que isto seja aqui afirmado com a clareza de um axioma filosófico, como se antes de ser uma escolha sua fosse uma evidência que decorre da capacidade de pensar radicalmente a situação humana. Que isto faça algum curto-circuito com a extrema subjetividade que também defende a partir dessa mesma análise radicalmente fenomenológica só mostra que o que estava em jogo neste longo estudo não era apenas de estrita ordem filosófica.

4

A segunda parte do ensaio tem o título genérico de “Existencialismo”. A síntese corre em bom ritmo e passa por todos os pontos obrigatórios:

a morte de Deus, a existência precede a essência, o homem primeiro age e depois define-se a partir de tal ação, etc. O tom especificamente vergiliano só assoma quando se começa a falar da questão da morte. A frase que a introduz quase se diria provinda diretamente de *Aparição*: “Mas a verdade do homem implica imediatamente a sua justificação em face do que o nega radicalmente, ou seja, a morte” (*ibidem*: 71). O sintomático, contudo, acontece um pouco mais à frente, com a intromissão inopinada — atendendo ao desenrolar argumentativo — de um termo: “De qualquer modo, porém — dir-se-á — pôr em evidência o problema da morte aponta ao reacionarismo” (*ibidem*: 73). Quem aqui diz reacionarismo não é por certo nenhum dos autores convocados para a discussão filosófica, mas os adversários do próprio Vergílio Ferreira, que tinham acusado *Aparição* nos mesmos termos e pelas mesmas razões. É pois um momento crucial de autodefesa. Que se cumpre, como seria expectável, em termos análogos àqueles em que o narrador de *Aparição* responde aos seus opositores dentro do romance: enfrenta-se a questão da morte porque os humanos têm a capacidade de antecipar, isto é, o fim existe como antecipação; criticam-se as fugas ao confronto com o problema que são, por um lado, a crença na imortalidade, e por outro, o estoicismo; e aponta-se para esse cume em que o confronto autêntico com a morte é a possibilidade de uma espécie de alta voltagem existencial.

Assim,

“O que se descobre na morte para uma existência autêntica, não é o «terror» — perfeitamente superável: é o espanto. Absorver em plenitude, em harmonia (não em indiferença, em *ataraxia*) o que, não propriamente de horrível, mas de «incrível» a evidência da morte nos desperta, é o máximo a que aí pode tender uma existência.” (*ibidem*: 80)

O terreno, sem dúvida, é o da reafirmação da temática e do trajeamento pensante de *Aparição*. Mas percebe-se o alcance da deslocação dessa temática para um plano que vem em andamento argumentativo-filosófico. Neste momento do caminho, o eventual opositor que viesse a confronto em boa verdade já não viria a confronto. As aspas que envolvem o «terror» superável e o «incrível» harmonizável dizem muito do *resto* que em todo o caso resiste a esta alta voltagem

existencial. Quem viesse a confronto aqui também o saberia, e isso criaria um chão comum, o dos momentos em que não temos forças para superar o que estas aspas contêm.

Mas nenhum opositor ascenderia a este plano. E assim passou largamente incólume a estranha dicotomia que aqui se começa a desenhar entre o Vergílio Ferreira argumentativo-filosófico e o Vergílio Ferreira romancista-de-ideias. É que as ideias do Vergílio Ferreira romancista não são necessariamente coincidentes com as ideias do Vergílio Ferreira pensador. Mesmo quando aqui o pensador serve a auto-justificação do romancista, há um hiato involuntário que se abre entre os dois. Absorver em plenitude, em harmonia, o «incrível» da evidência da morte é a ideia do Vergílio Ferreira romancista, aqui escrita em modo estritamente ensaístico. Mas esta ideia é um corpo algo estranho no argumentário do Vergílio Ferreira pensador, que esse tomou como seu o pessimismo sartriano: o homem é por natureza consciência infeliz, sem superação possível do estado de infelicidade. Que o autor não tenha dado conta da contradição já não se explica apenas por estar em causa um projeto de autojustificação que concentra na sua pura afirmatividade todas as forças disponíveis. O caso aqui não é meramente estratégico, ou sequer de danos colaterais provindos de uma estratégia, antes toca um dos pontos nucleares da obra de Vergílio Ferreira: o romancista vai a lugares que o pensador não frequenta ou até julga falsos lugares. Mas como essa é toda uma outra questão^[3], voltemos ao nosso itinerário.

5

A terceira e última parte do ensaio tem o título de “Sartre”. É um título esperado mas em todo o caso significativo, porque sem deixarmos o reino da argumentação filosófica entramos decididamente na parcela desse reino em que a singularidade de um nome extravasa as etiquetas conceptuais que lhe possamos apôr. Como veremos mais à frente, essa é sempre uma das portas de saída possíveis para os conflitos intelectuais: a sua suspensão indefinida tendo em vista a grandeza dos envolvidos e o seu direito a irem até ao fim das suas escolhas singulares.

³ Desenvolvo a questão em Mourão, 1990: 93-101.

Tal como na parte anterior, a síntese corre de feição e é sumamente operativa: passamos pelo “estou condenado a ser livre” e pelo paradoxo de que toda a moral é ao mesmo tempo impossível e necessária; passamos por esse ponto tão sensível para Vergílio Ferreira e para os seus antagonistas que é o das oscilações políticas de Sartre, umas vezes mais perto e outras mais longe do comunismo; passamos pelas alianças filosófico-políticas de Sartre: o marxismo não dogmático, a aceitação do marxismo como materialismo histórico e não como materialismo dialético; passamos pelo Sartre romancista e sobretudo pelo Sartre dramaturgo — *enfin, tout est là*.

Destacaria dois tópicos mais especificamente vergilianos, ou que mais diretamente se prendem com a autojustificação filosófica aqui em curso. O primeiro diz respeito à questão do conflito ideia-ação. Analisando *As mãos sujas*, a peça que discute mais profundamente a questão da redenção do indivíduo perante a eficácia social, ou a questão do existencialismo perante o comunismo, Vergílio Ferreira anota com grande subtilidade que o intelectual imagina o homem de ação como um homem unificado no seu ato, mitifica-o, e quer essa unidade mitificada para si — daí que hesite em lançar-se na ação, porque nenhum ato, à partida, lhe parece poder dar esse grau de realização.

Mas esta hesitação tem também um lado de procura de uma justificação: “o intelectual é indispensável para repetir sem cessar que há que trabalhar segundo princípios. Um tiro é eficaz ou pode sê-lo; mas só poderá justificar-se se uma ideia der ao gatilho.” (*ibidem*: 163). Claro que isto mantém a dicotomia intelectual-prático, mas Vergílio Ferreira ensaia, ainda que por enquanto apenas em parêntesis, uma diluição desta dicotomia: “qual o problema de Hugo [uma das personagens de *As mãos sujas*]? Naturalmente, o de todos os intelectuais (o de todos os homens conscientes): salvar-se a si na doutrina que professa ou com essa doutrina” (*ibidem*: 162). É um parêntesis duro para os seus opositores, para os que o acusavam de intelectualismo inconsequente, porque em princípio coloca o “homem prático” fora da categoria dos homens conscientes. Por isso mesmo vai em parêntesis: o que se lê como explicitação, mas que pode ser retirado da frase sem lhe alterar o sentido suposto principal. Vergílio Ferreira não esquece, à época, a aliança política tácita que une os “homens práticos” e os “intelectuais” na luta contra o Estado Novo, mas sabe demasiado bem que dentro

dessa aliança tácita há igualmente luta e que ela acaba por tender ao fratricídio.

O segundo tópico decorre precisamente desta cena potencialmente violenta — uma violência parenteticamente contida, poderíamos dizer —, uma cena dividida entre o desejo da fratria e a quase certa e triste realidade da horda primitiva. Leia-se a seguinte caracterização de Sartre: “Sartre-encruzilhada, Sartre contraditório, desconcertante, desmistificador, Sartre impossível — nosso inesperado irmão...” (*ibidem*: 172). Toda esta adjetivação atravessa Sartre em direção a um campo intelectual português idealizado: esse campo deveria ser pujantemente encruzilhada, contraditório, desconcertante, desmistificador, impossível — se de facto existisse, já não digo sequer em liberdade, mas em vida intelectual que merecesse esta descrição. E se existisse assim seríamos muito provavelmente, uns perante os outros, inesperados irmãos.

Mas o campo intelectual português não era isto, não é isto, não sei se alguma vez será isto. O campo intelectual é momentaneamente isto na figura de alguém que parece *larger than life*. Mas a solidão inevitável de uma figura assim desfaz a fraternidade e repõe inevitavelmente o combate em torno de si. Guardadas as distâncias, evidentes para todos, postas em relevo as diferenças de tom e de escrita entre Sartre e Vergílio Ferreira, o fecho do ensaio parece-me uma daquelas óbvias autocaracterizações por interposta pessoa:

“Do alto, porém, de uma vida que já apela para um balanço, de uma obra que se a não olharmos a sentimos todavia como um olhar, o que Sartre nos fala não é só o que nos fala, mas ainda o que à palavra se recusa, o silêncio que dela sobra e onde se nos instala a admiração comovida. Eis aí o «autor escandaloso» e que é o homem, diz Ponty, o «menos provocante». Eis aí o escritor «sujo» e o homem de uma conduta moral invulgar, talvez o «santo» de que nos fala Rochefort. Eis o agitador, o mestre da «devassidão» e o trabalhador monstruoso de uma obra esmagadora”. (*ibidem*: 201).

Haverá tempo, depois, para que escândalo, provocação, sujo e santo mudem de sentido ou percam sentido, mas isso já será uma outra história.

REFERÊNCIAS

- Ferreira, Vergílio. 1962. “Da fenomenologia a Sartre” in Sartre, Jean-Paul e Ferreira, Vergílio. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa: Presença. Edição utilizada: 4.^a edição, 1978.
- Lopes, Jorge Costa. 2010. *As polémicas de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Difel.
- Mourão, Luís. 1990. *Conta-Corrente 6: ensaio sobre o diário de Vergílio Ferreira*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra.
- . 2008. “Vergílio segundo Malraux” in Pimentel, Miguel Cândido e Sousa, José Antunes de [org] *Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa*. Lisboa: Universidade Católica Editora. pp. 355-360.
- . 2012. Recensão de “Jorge Costa Lemos: *As polémicas de Vergílio Ferreira* (2010)”. *Revista de Estudos Literários*. pp. 526-530.

MODERNIDADE E MODERNISMO: REPRESENTAÇÃO E REPRODUÇÃO

MODERNITY AND MODERNISM: REPRESENTATION AND REPRODUCTION

Maria Paula Santos Soares da Silva Lago

paulalago@sapo.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

O DESENVOLVIMENTO DO TÍTULO SUGERIDO – QUE PODERIA TER ABARCADO UM SEM NÚMERO DE PERSPETIVAS CONEXAS COM O QUE SE DESIGNOU COMO MODERNISMO E COM O QUE SE CONTINUA, ainda, a designar como pós-modernismo – surge na sequência lógica do tema do colóquio anterior, em conjugação com dados teóricos ou empíricos recolhidos ao longo dos últimos anos sobre o que teimosamente continuamos a chamar modernidade (ou pós-modernidade, à falta de melhor); de facto, a designação de modernismo ou modernidade é muito pouco operacional em termos de designação periodológica ou mesmo de correntes estéticas, já que continuamente remete para uma inserção na época de produção do discurso – moderno, para além do que esteja na moda. Moderno é necessariamente também tudo o que se insira na linha temporal mais avançada relativamente ao próprio discurso. Enraizado que esteja, como está, há no entanto que usar o termo e correlacioná-lo com outros, operação menos fácil ainda quando se queira fazê-lo relativamente a outros movimentos, períodos ou discursos, como demonstra a perdurabilidade do termo e do conceito em desdobramentos como pós – moderno ou pós-modernidade, ou ainda, em registo oximórico pleno e como assinala Carlos Ceia (1998; 13), de termos (e conceitos?) como o de pós-vanguardismo.

Haverá então, se quisermos, um “pós” – ou mesmo um *trans* – mas primeiro haverá que observar o que está *antes*, no lugar em que primeiramente se instituiu – a modernidade, o modernismo, e muito particularmente, a(s) vanguarda(s). Haverá portanto que ter em conta os *discursos*, no sentido mais global do termo: os discursos *antigos* e entronizados, aos quais se opõem os discursos *modernos* e a forma como tal oposição se configura, ou não, pelas metáforas bélicas de revolução e de vanguarda, que confrontar discursos da dita *modernidade* com discursos da *pós-modernidade*. Haverá que cotejar discursos modernistas com discursos *pós* ou *transmodernistas* – o que, globalmente e uma vez mais, corresponde a construir um discurso *a partir de* uma época e de uma visão do mundo, a do tempo em que se situa o discurso, a da contemporaneidade em sentido restrito, sobre uma época anterior e sobre os discursos que a entronizam como época (tendência, estética, ética). Haverá ainda que ter em conta os discursos que, entretanto, efectuam de algum modo a mediação entre diversas épocas (ou *tendências*, éticas ou estéticas). Como óbice inevitável – e suficientemente esclarecedor da dificuldade da tarefa – a multiplicação de discursos e de formulações metadiscursivas, a proliferação de discursos estéticos e teóricos, ou seja, dos discursos enquanto praxis e dos discursos *sobre* a praxis, entendidos ambos como discursos simultaneamente éticos e estéticos.

A primeira questão que se coloca é portanto a de descrever minimamente modernidade e o modernismo, tendo como principal objetivo tentar compreender a razão pela qual a extensão referencial supra-assinalada se mantém pendente há mais de um século e ao longo de formações discursivas diversas, tanto cronológica como ideologicamente, a exemplo da que toca à controvérsia, que parece instalada, entre pós-modernismo e transmodernismo.

Partamos então, tão aleatoriamente como é habitual nestas práticas discursivas, de uma visão do mundo *moderna* (i.e., contemporânea) das questões envolvidas, consubstanciada por saberes, sobre o humano como sobre as suas práticas, considerados abarcantes e compreendendo as suas formulações mais ou menos *científicas* (i.e., mais ou menos metafóricas, mais ou menos criadoras de imagens, ou de *aparências*, sucessivas). Numa linha atual da conceção do humano na sua vertente meramente física, António Damásio apresenta, em *O Livro da Consciência*

– *A Construção do Cérebro Consciente* (2010) uma concepção da mente e da individualidade mental como dispositivo essencial de adaptação e de sobrevivência, entendida esta como forma de *bem-estar*. As epígrafes são particularmente significativas, no que toca ao posicionamento como às relações interdiscursivas que proporcionam com as observações que se seguirão:

Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tocam e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores dentro de mim. Só me conheço como sinfonia.

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*

O que não consigo construir não consigo compreender.

Richard Feynman

No que toca à arte, é de acordo com esta perspetiva que Damásio (2010: 362-363) a concebe:

Em última análise, [...] as artes tornaram-se numa via para o refinamento homeostático que os seres humanos acabaram por idealizar e ansiaram por alcançar; *o equivalente biológico de uma dimensão espiritual nas questões humanas*.

Em resumo, a arte prevaleceu na evolução porque teve valor para a sobrevivência e porque contribuiu para o desenvolvimento do conceito de bem-estar. Ajudou a consolidar os grupos sociais e a promover a organização social; apoiou a comunicação; compensou os desequilíbrios emocionais causados pelo medo, pela raiva, pelo desespero e pela mágoa; e provavelmente abriu as portas ao longo processo de memórias externas da vida cultural, como indicam Chauvet e Lascaux.

Já foi sugerido que a arte sobreviveu porque tornou os artistas mais bem sucedidos na atracção de parceiros; basta-nos pensar em Picasso para sorrir e concordar. No entanto, a arte provavelmente teria prevalecido apenas com base no seu valor terapêutico.

Tendo considerado a arte como decorrente do mecanismo de homeostase socio-cultural e “uma das mais espantosas oferendas da consciência aos seres humanos”, Damásio aventa a hipótese de uma outra oferenda, que considera a derradeira, a “da capacidade de

orientar o futuro nos mares da nossa imaginação, *de levar o eu a um porto seguro*”, considerando que “esta suprema dádiva depende, *mais uma vez*, da intersecção do eu e da memória” (2012: 363, sublinhados nossos). Como sustentação deste argumento, António Damásio (ibid) recorre uma vez mais à arte e, sintomaticamente, e uma vez mais, a uma figura do modernismo:

A memória, temperada pelo sentimento pessoal, é o que permite aos seres humanos imaginar tanto o bem-estar individual e o bem-estar de toda uma sociedade, e inventar formas e meios de alcançar e ampliar esse bem-estar. A memória é responsável pela colocação incessante do eu num aqui e agora evanescente, entre um passado plenamente vivido e um futuro antecipado, em movimento perpétuo entre o ontem que passou e o amanhã que é apenas uma possibilidade. O futuro puxa-nos para a frente, a partir de um ponto longínquo e quase invisível e garante-nos a vontade de prosseguir a viagem, no *presente*. Talvez fosse isto que T. S. Eliot quis dizer quando escreveu “Tempo passado e tempo futuro / O que pode ter sido e o que foi / Apontam para um fim, que é sempre presente. (363)^[1]

Numa perspectiva semelhante mas agradavelmente mais metafórica, Nicholas Humphrey parte, em *Poeira da Alma – A Magia da Consciência* (2012), de uma visão integradora da neurociência e da psicologia cognitiva. Para Humphrey, como para Damásio, a identidade (e a consciência de si) são mecanismos essenciais para a sobrevivência do indivíduo – pelo que Humphrey recorre sem qualquer problema à metáfora da *alma* e da *magia*, funcionando esta de algum modo como metáfora da arte: para este autor, a ficção mágica do ser não escapou aos filósofos e aos poetas, nomeadamente a Rainer Maria Rilke, que “conseguiu expressar melhor que ninguém a grandeza que é para si *existir* – e a tremenda responsabilidade que, por esse motivo, recai sobre os seus ombros enquanto encantador, «narrador» de coisas” (Rilke

¹ Damásio sublinha o facto de haver “cada vez mais provas de que os desenvolvimentos culturais podem conduzir a modificações profundas no genoma humano”. A esse respeito e no que toca mais especificamente à arte, veja-se a referência à “reação emotiva de prazer a [...] formas [...] pigmentos [...] organização sonora [...] organização espacial e a paisagens [...]” (cf. p. 362 e nota 16). e a uma perspectiva biológica da origem das artes, ainda que com ênfase numa perspectiva cognitiva, em *Arte e Instinto*, de Denis Dutton.

apud Humphrey: 167). Humphrey (ibid: 169) considera tal magia como resultado do processo de evolução acrescentando que

[...] a sensação de significado transcendente que deriva de reflectir na consciência modifica de tal modo a noção que as pessoas têm da sua importância – daquilo que contam no esquema mais vasto das coisas – que isso cria um novo mecanismo para as relações humanas.

No que toca mais estritamente ao processo evolutivo, Humphrey especifica ainda o teor da evolução, de acordo com Jakob Burkhard: “o homem tornou-se um indivíduo espiritual” (Burkhard, *apud* Humphrey, 2012: 171); cita também Peter Abbs (ibid.: 171) sobre

[...] o desenvolvimento histórico da autoconsciência, [...] essa dinâmica complexa que separou o indivíduo do seu mundo, tornando-o autoconsciente e autoconhecedor, essa mudança na estrutura do sentimento que durante o Renascimento se deslocou de um sentido de fusão inconsciente com o mundo para um estado de individuação consciente.

A autoconsciência é ainda definida, de acordo com Sherrington (*apud* Humphrey: 173), como uma *dramatis persona*, sobre a qual Humphrey especifica:

[...] esta *dramatis persona* – chamemos-lhe agora o Ego [...] não é apenas um eu que sente e faz, mas um eu que pensa, apreende, recorda, sonha, deseja – uma verdadeira fábrica, com diferentes divisões especializadas, cujo produto é uma pessoa na sua totalidade, com uma história de vida.

Finalmente, em capítulo final designado “Enganar a Morte”, Humphrey aponta a necessidade – e a criação, por parte da espiritualidade, da magia da consciência – da imortalidade simbólica, encarando esta como uma proteção do indivíduo do terror supremo, que Humphrey considera operar por via da legitimação de estruturas protectoras da ordem institucional (família e equivalentes simbólicos de proximidade social e cultural do eu).

Colocadas que foram algumas premissas actuais sobre a génese da mente consciente – e da arte – partamos ainda da constatação de que, de

um modo ou de outro, a questão da modernidade (e dos seus pós, trans ou vanguardas) se desenvolve em torno da integração ou contestação de heranças (ou dos discursos e metadiscursos contemporâneos *sobre* a herança) e do facto de que, de forma directa ou indirecta, uns e outros se centram sobre o valor, científico ou empírico, dessa herança.

Centremo-nos então nos contextos discursivos em que se estruturam e configuram os termos de que ora nos ocupamos, os de modernidade entendida como um difuso segmento temporal marcado pelo advento da revolução industrial, nomeadamente a técnica, e sobretudo o de *modernismo* (ou de *modernismos*, de acordo com autores como Matei Calinescu), cujas raízes se estendem, no mínimo, ao romantismo e cujas fronteiras se situariam algures entre 1890, com Ruben Darío, e um difuso ponto de convergência com o que se convencionou designar já como pós-modernismo – fronteira que, uma vez mais, parece esbater-se pela tentativa de distinção e especificação dessa herança entre *pós-modernismo* e *transmodernismo*.

No que toca às marcas contemporâneas desta distinção e especificação, parece pertinente ainda referir algumas das observações que o discurso crítico sobre o pós-modernismo – e sobre o modernismo – têm vindo a computar, entendendo-se tais marcas como ligações entre os respectivos contextos discursivos.

Em primeiro lugar, coloque-se como possível disjunção ao já aduzido, o argumento de apresentado por Calinescu (1987; 33): “el Renacimiento fue incapaz de ir más allá del cambio de la autoridad eclesiástica a la autoridad dela antigüedad”.

Coloquem-se ainda em destaque algumas valiosas contribuições de George Steiner (1961: 107; 368):

Le romantisme n'est une mise en ordre ni une analyse de la vie; c'est une mise en scène. Et à l'origine du mouvement romantique il y a une tentative avouée pour rendre vie aux grandes formes de la tragédie.

Le théâtre littéraire moderne s'est inspiré dans une très grande mesure de la mythologie antique. Une liste des tragedies contemporaines est comme un répertoire des mythes grecs [...] L'auteur contemporain [...] cherche à réhausser le prestige des vieilles bouteilles volées, en les emplissant d'un vin nouveau: le cru est en partie Freud, en partie Frazer. (317)

Le marxisme est la troisième mythologie qui se soit enracinée dans la civilisation occidentale [...] Mais des trois aucune n'est, par sa nature, propice à une renaissance du théâtre du théâtre tragique. La mythologie antique mène à un passé mort; les métaphisiques du christianisme et du marxisme sont anti-tragiques.

No que toca mais estritamente ao discurso sobre o assunto desta breve reflexão, uma ainda que brevíssima análise da obra de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (1988), nomeadamente no que toca à polémica com Terry Eagleton e às categorizações efetuadas, permite detetar um hibridismo conceptual e ideológico característico do contexto discursivo em que se insere – e, estamos em crer, da própria modernidade.

De facto, nas observações até agora efetuadas nos discursos da modernidade, entendida em sentido mais lato como extensível até ao presente e aí se incluindo, como ecos ou ligações, alguns discursos putativamente *modernistas* – tornou-se possível detetar a recorrência de uma extensa lista de tópicos como herança (particularmente a grega), tragédia, memória, consciência, individualidade, alteridade, utilidade social, anticapitalismo, convivência com o capitalismo, dialogismo, confronto dialético.

Se é certo que na raiz mais profunda do que se entendeu designar como modernismo (entre outros *ismos* correlacionados ou correlacionáveis) se encontra uma reação do Homem face à brutal e súbita complexidade do mundo moderno, o que justifica plenamente a sua designação, não é menos verdade que as suas fronteiras – as discursivas como as conceptuais – são necessariamente precárias face à brutal súbita complexidade da reação humana a esse mundo; não é portanto uma tarefa fácil assinalar as fronteiras do modernismo com o pós-modernismo, e muito menos fácil será tentar definir este.

Na origem desta complexidade, assinala-se o que parece neste momento constituir-se como o seu cerne, sublinhando o crescendo em que os fatores apontados se organizam até aos nossos dias. Em primeiro lugar e desde tempos mais recuados, a extensão crescente dos fruidores – ou do que hoje se designa como consumidores de produtos culturais; em segundo lugar, e conjuntamente, o aumento do mercado para o que, anteriormente obra, é agora produto, ainda que individualmente criado. Em paralelo, o desenvolvimento industrial

(e, posteriormente tecnológico) e, em pano de fundo desde o primeiro momento, o desenvolvimento da ciência e a correlativa entronização, como ciências, de novos ou antigos campos do conhecimento. Desde o primeiro momento também, o capitalismo emergente e a alteração do jogo de relações sociais. O discurso marxista e as correlativas práticas discursivas abrem caminho a mais profundas – mas por isso mesmo mais sujeitas a enviesamento – visões individuais e coletivas do mundo. Neste contexto e já no século XX, o absurdo e o horror da condição humana manifestam-se numa dimensão inédita: todo o imaginável é possível, os limites do possível alargam-se brutalmente, a arte precede a vida.

Em cúmulo e no campo da arte – ou se quisermos e com mais precisão, no campo cultural – a globalização, iniciada nas metrópoles e acelerada pelas possibilidades técnicas, esbate as fronteiras entre a cultura erudita e a cultura popular, entre a obra de arte e o artefacto, entre o génio, a inspiração e o trabalho. Os processos e os tópicos multiplicam-se, e rematando o processo, a crítica proletariza-se e alarga-se à própria produção no que respeita já aos nossos dias.

A arte, no entanto – seja qual for a sua função de acordo com que acima se expôs – andou, como sempre, um passo à frente.

Convém então ouvir as vozes que nos falam das raízes do modernismo e nos permitam uma hipótese de ligação. Em primeiro lugar, mas não necessariamente primeiro, Walter Benjamin e a sua investigação da *crise da experiência*, a pesquisa da estrutura formal da experiência do novo – e do que para este autor representava o sintoma: “that which withers in the age of the mechanical reproduction is the aura of the work of art. This is a symptomatic process whose signifiante points behind the realm of art” (1935, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*). Para Benjamin, a questão da alteração da percepção encontra-se estreitamente ligada a um contexto histórico e social, e, no caso vertente, implicaria a liquidação do valor tradicional da herança cultural.

No que respeita a Nietzsche, a sua conceção da origem dionisíaca da tragédia grega parte da supremacia de um princípio dionisíaco, desindividuador e de identificação com o Ser primordial, ainda que aliado ao princípio apolíneo de criação de imagens. É a excitação dionisíaca que permite ao espectador a capacidade de se ver no outro, de compreender o mistério da existência e do sofrimento humano:

“A excitação dionisíaca tem o poder comunicar a toda a multidão a faculdade artística” (Nietzsche, 1989: 81). A “consolação metafísica da verdadeira tragédia, o pensamento que a vida [...] a despeito da variabilidade das aparências, permanece imperturbavelmente poderosa e cheia de alegria” tem, segundo Nietzsche, a sua evidência material no coro dos faunos (Nietzsche, 1989: 75).

Para Nietzsche, a arte surge, neste contexto mítico, como “esperança jubilosa de que não-de ser quebrados os limites da individuação e o presentimento de que a unidade será restabelecida” (Nietzsche, 1989: 95). O declínio da tragédia é determinado pelo homem teórico, pela ciência, pelo “espírito socrático”, que substitui a tragédia com a qual “a Vontade insaciável encontra meio de ligar as suas criaturas à existência e de as forçar a continuar a viver com o auxílio de uma ilusão” “pelo sonho quimérico [...] de poder sanar a chaga eterna da vida” (Nietzsche, 1989: 143).

Eros é portanto a celebração da vida mesmo sabendo – e porque se sabe – que ela é necessariamente morte, é celebrar os mistérios do Ser que, sendo uno, não pode eximir-se à delimitação, necessariamente parcelar e castradora, do indivíduo face ao coletivo; por isso a excitação dionisíaca celebra, em simultâneo e de acordo ainda com Nietzsche, a anulação dos limites de eu pela sua coincidência com a unidade primordial, com a ausência das fronteiras que, assim, instituem um eu pleno e universal como vivente e indeterminado, denominador único de si e do universo de que comparticipa.

Thanatos será a aceitação dos limites do ser como elemento social, correspondendo tal aceitação a uma renúncia ao Ser pleno. É a conceptualização do Eu como parte de uma humanidade explicável, mutável, racional e que visa a perfeição da vida. É a representação de modelos explicativos de esquemas integradores, a justificação da vida com a vida e a obnubilção da morte como parte compreensível desse esquemas e explicações.

É a partir deste momento que este discurso, *pós-moderno* por natureza, terá de definir-se, por incontornáveis imperativos transmodernos, como os que presidem à sua prática discursiva – esta apresentação – numa síntese conclusiva, avancemos uma sempre provisória e contemporânea explicação, deixando em aberto, como é da praxe, intuições a desenvolver numa próxima construção interdiscursiva deste teor, apesar da sua inevitável indefinição conceptual.

Como primeira observação, uma notável coincidência entre o discurso de Damásio – que, também ele, considera como consolo metafísico a crença humana num espírito ou alma distintos do corpo – e de Humphrey com a função atribuída por Nietzsche à tragédia. No que respeita ao minimamente observado em Benjamin, a noção de “crise da experiência” surge conforme com a ideia de evolução e adaptação da consciência sugerida pela neurociência e pela psicologia cognitiva.

Assim, a conexão efectuada entre os discursos apresentados parece sugerir que, independentemente da sua integração ou não no modernismo, pós-modernismo ou transmodernismo, a resposta adaptativa da sociedade – ou, mais precisamente, da arte – às alterações assinaladas pode organizar-se, ainda e como o sugeriu Nietzsche, em torno dos dois núcleos nietzscheanos, enquanto tendências e ressaltados inevitáveis hibridismos.

Thanathos estaria então ligado ao impulso apolíneo, e a fatores como a redução conceptual das experimentações inovadoras, a integração ou recusa da herança de acordo com um discurso ou projeto coletivos, a construção conforme a um projecto unificador e social, o humanismo, o *ethos* coletivo, politizado, unificador, a revolução, o mainstream, a reprodução, técnica, a explicação de tipo lógico-científico e a construção de um *ethos* coletivizante, memória consciente da delimitação do Eu pela interação com o Outro.

Em contrapartida, *eros* prender-se-ia com o impulso dionisiaco, a resistência ao discurso explicativo ou teórico, a “arte pela arte”, a inovação construtiva, temática ou conceptual, a integração da herança num discurso próprio e individual, o *ethos* nuclear, a re-presentação, o experimentalismo, a tendência *indie*, o consolo metafísico, a construção de um *ethos* heróico e refratário, centrado na sua especificidade de vivente, de Ser abrangente e único, questionando recorrentemente os limites explicativos do ser e, com eles, a contingente beleza apolínea da construção social, da humanidade enquanto reduto do ser.

A dicotomia nietzscheana, em concordância que afigura francamente coincidente com as perspetivas de Damásio e Humphrey, parece para além do mais explicativa do recente questionamento do conceito de pósmoderno ou pósmodernidade, em franca oposição com o de transmodernos ou transmodernidade. Adicionalmente, a questão colocada por Benjamin relativamente à aura da obra de arte parece

tomar novos contornos, explicando-se plausivelmente a experiência do novo como decorrente da internalização – ou não – da reprodutibilidade e da repetição da experiência: o *kitsch*, reproduzindo objetos, atitudes e sentimentos conexos com a obra de arte (sejam eles de negação ou de aceitação) pode provocar no recetor uma genuína emoção estética e a sensação de algo de irrepetível – ainda que apenas e até à sua plausível repetição – enquanto que uma obra de construção ou linguagem hermética e/ou erudita poderá carecer, como sucede com alguma frequência, de mediação explicativa para ser entendida. Num e noutro caso, a questão coloca-se, no caso da erosão da aura, do lado da mediação e, no caso da sua ocorrência, em estreita conexão com a construção do eu por meio da sua experiência prévia.

Em nota final, será apontada uma sempre provisória exemplificação desta dicotomia, para a qual foram seleccionados dois exemplos da cultura pop dos anos 70 e dois da cultura erudita de 2012.

No primeiro dos casos, *No More Heroes*, do grupo The Stranglers e *Heroes*, de David Bowie, parecem encaixar-se, num jogo de simetria temática e respetivamente, no que poderia ser considerado como *thánatos* e *eros*. De facto, a primeira assinala e sustenta a vanidade do Ser face à revisão histórica, ao coletivo que redefine as suas fronteiras e o anula, a memória centrada na queda, mais que na tentativa de ascensão, a narrativa reescrita e o Ser reformatado face a essa reescrita. No segundo caso, é de assinalar a manutenção do Ser – e da sua heroicidade – face a um contexto relacional adverso, bem como a vanidade, outra e erótica por natureza, face ao contexto histórico e social adverso. Aliás, a querela da revisitação dos heróis – clássicos ou outros – que, na pós-modernidade, se pauta recorrentemente pela reformatação a-histórica, é bem exemplificativa do assinalado.

No segundo caso coteja-se a exposição Julião Sarmiento no Empty Cube, 10 de Abril de 2012, (“Auto-retrato” Cubo de madeira com uma entrada, exposição no interior de um retrato de Anton Van Dyck – “Retrato de Lucas Vosterman, o Velho”, cedido pelo MNAA, apresentação única) e uma das peças da exposição de Joana Vasconcelos em Versailles, 2012 (“Coração Independente” – três corações, formato brincos ou pendants de filigrana, verde amarelo, azul, feitos com colheres de plástico 2004-2006). Uma vez mais e apesar da distância entre os pares de exemplares, parece plausível enquadrar as obras,

respetivamente, como predominantemente conexas com *eros* e *thanatos*. A primeira sugere uma exploração individual de conceitos, valores e atitudes – incluindo a própria dimensão aurática – que coloca em jogo a herança e uma visão contemporânea que não a reformata – antes acentua a sua distância histórica e conceptual; a segunda opera um jogo de reformatação da herança que claramente a associa a algo de descartável e reformatável, julgamento que recai sobre a própria construção: o fado, o *ethos* de uma portugalidade historicamente datada, os produtos industriais descartáveis são, como a própria obra, recombinaíveis, reconstruíveis e reinterpretáveis *ad infinitum*, numa visão da herança como reconfigurável que anula a relatividade do Ser no tempo e as correlativas marcas internas da identidade – na contemporaneidade como numa sempre reformulável História do Ser, na qual a arte é responsável de relevo.

REFERÊNCIAS

- Benjamin, Walter (1936), “The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (em linha) disponível em <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>, consultado em 26/1/2012.
- Calinescu, Matei (1991), *Cinco Catas de la Modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia: Kitsch. Posmodernismo*, trad. Maria Teresa Beguiristain, Madrid, Tecnos.
- Ceia, Carlos (1998), *O que é Afinal o Pós-Modernismo?*, Lisboa Edições Século XXI.
- Damásio, António (2019), *O Livro da Consciência. A construção do Cérebro Consciente*, trad. Luís Oliveira Santos, Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Humphrey, Nicholas (2012), *Poeira da Alma. A Magia da Consciência*, trad. Ana Falcão Bastos, Lisboa, Gradiva.
- Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge.
- Nietzsche, Friedrich (1999), *A Origem da Tragédia*, trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães Editores.
- Steiner, George (1993), *La Mort de la Tragédie*, trad. Rose Celi, Paris, Gallimard.

BANDA DESENHADA LITERÁRIA OU LITERATURA DESENHADA?

LITERARY COMICS OR ILLUSTRATED LITERATURE?

Marie-Manuelle da Silva

mmcsilva@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO / UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE PARIS 3, DILTEC

79

ESTA COMUNICAÇÃO, que se enquadra numa reflexão mais ampla a propósito da pertinência social dos Estudos franceses e das Humanidades, assim como da redefinição da literatura enquanto discurso e fenómeno cultural entre outros. Pretende-se aqui considerar factores liminares à formulação de uma hipótese: no alargamento dos estudos literários tradicionais cabem epistemologias capazes de articular história literária e história cultural, de modo a integrar outras formas de cultura literária como é o caso da banda desenhada, durante muito tempo associada aos ditos “géneros factuais” (Jeannelle, 2004) ou ainda ao que se veio a designar por “paraliteratura^[1]”.

As narrativas históricas tradicionais da literatura francesa basearam-se, durante muito tempo, em épocas, tradições ou séculos,

.....
BANDA DESENHADA
LITERÁRIA OU LITERATURA
DESENHADA?
.....

Marie-Manuelle da Silva

¹ Alain-Michel Boyer define o termo como « o conjunto dos livros de ficção cuja difusão é massiva, e que os discursos críticos geralmente não consideram ou ainda não consideram como pertencendo à literatura » (Boyer, 2008: 9). Segundo o autor, a noção permite localizar e interpretar as “crises epistemológicas” (*idem, ibidem*) que atravessam o discurso crítico desde o Romantismo, ou seja, desde que surgiu o discurso sobre a modernidade ocidental. A noção permite interrogar a visão construída de uma “ordem cultural (...) e compreender melhor os mecanismos de reconhecimento e institucionalização dos escritores, das obras, dos géneros (*idem, ibidem*)”. A tradução é nossa.

para periodizar e ordenar a continuidade de uma literatura apreendida a partir de datas de eventos literários, como em *Manuel d'histoire de la littérature française* de Brunetière (1898); de obras fundadoras de épocas, inaugurando grandes ciclos da vida literária; da história de “um espírito francês” definido através da literatura; ou ainda de uma sucessão de impérios derrotados por guerras literárias ou revoluções a que um novo império sucede (Lanson *apud* Compagnon, 2007: 550), ou seja a Idade Média cristã, o Humanismo, o Classicismo e o Romantismo, etc. A estes grandes modelos de ordenação muitas vezes concorrentes, podemos ainda acrescentar as classificações por gerações que testemunharam eventos determinantes, como as de 1789, 1850 ou 1914 (Compagnon, *idem*: 551).

As cartografias ou topografias da literatura mais recentes, propõem outras maneiras de apresentar a história e a geografia da literatura, por exemplo do ponto de vista da história cultural, mais próxima da heterogeneidade do momento referido, mas também da homogeneidade resultando da persistência do antigo dentro do novo. Assim, Antoine Compagnon propõe “dar conta do facto de que todo presente é feito de uma coincidência de momentos pertencendo a cronologias diferenciais” (*idem*: 553), cujas dominantes vão mudando, e em que o movimento não exclui o regresso do mesmo, mas “do mesmo outro” (*idem, ibidem*). Mais adaptado a relatar a história da literatura do século XX e as suas interrogações, este modelo, para além de se interessar pelos “objectos” (os autores, os homens, e as obras) considera parâmetros permitindo situa-los na história das condições e da recepção da literatura, ou melhor, de uma teoria da literatura (da categoria literatura).

Tentando seguir a metodologia proposta por Antoine Compagnon – com certeza sob a influência de autores com Edward Said –, propomos apresentar os primeiros elementos que permitirão apreender a “redistribuição”^[2] que se efetua no campo literário francês após os anos 1950, como parte de uma história literária mas também cultural

² Alain Viala propõe uma periodização do campo literário em quatro fases: a fase de consagração entre 1830-1850; a fase de expansão entre 1850-1914; a fase de exploração entre 1914-1950; e a fase de redistribuição depois de 1950 (*apud* Murat, 2004). O termo redistribuição remete para benefícios decorrentes de ganhos em termo de capital simbólico, mas também de modificação de regras.

feita de círculos onde figuram momentos dominantes e os seus contrapontos, tentando relacioná-las com a história da banda desenhada francesa. Nesse âmbito, propomos examinar alguns aspectos relativos à constituição de um campo, a “banda desenhada literária” ou “literatura desenhada” (Baetens, 2009), focando a questão “tradicional” da adaptação dos clássicos da literatura francesa, mas também problemáticas formais relativas a narrativas visuais consideradas como uma nova forma de literatura.

Literatura

Após um período de coerência e centralidade, qualificado por Michel Murat como situado num “ângulo morto da ‘grande narrativa’” (Murat, 2004) de entre as duas guerras – entre os anos 1920 e 1940 –, assiste-se a uma “redistribuição³⁾” no campo literário francês, num momento de transição entre o fim das vanguardas – marcado pela dispersão do grupo surrealista em 1940, e às quais a revista *Tel quel*, nos anos 1960, servirá de epílogo enquanto vanguarda teórica ou meta-vanguarda –, e o “triunfo” do estruturalismo nos anos 1970. A partir dos anos 1980, constata-se “um sentimento de relaxamento e de menor intensidade (...) da literatura francesa” (Compagnon, *idem*: 785) e a uma consequente perda de centralidade a nível internacional, sendo que esta passaria a ser menos lida, vendida, traduzida, mas também menos ensinada. Embora o mesmo tipo de marginalização tenha afetado as outras literaturas europeias, o impacto foi sem dúvida maior no caso da literatura francesa pelo facto de esta ter sido muito mais visível e considerada como universal, crença de uma certa forma alimentada pela sua permanência histórica.

Após o lento desaparecimento do meio literário tradicional da *Belle Époque* e das grandes revistas literárias como a antiga NRF, os anos

³⁾ Alain Viala propõe uma periodização do campo literário em 4 fases: fase de consagração entre 1830-1850 fase de expansão entre 1850-1914; fase de exploração entre 1914-1950; fase de redistribuição depois de 1950 (apud Murat, 2004). O termo redistribuição remete para benefícios decorrentes de ganhos em termo de capital simbólico, mas também de modificação de regras.

1950 constituíram um período de exceção para a literatura francesa^[4], nomeadamente do ponto de vista político, através da percepção do escritor *engajado* própria à postura de Jean-Paul Sartre, protótipo do intelectual ao serviço de ideias e da literatura como forma de solidariedade social^[5]. Esta posição será recusada, nomeadamente por Roland Barthes ou Maurice Blanchot para quem a negatividade e a busca da neutralidade constituirão a essência da literatura, assumindo um engajamento através da linguagem literária, ou por outras palavras, através da forma.

A questão do engajamento cruza-se assim com questões poéticas e estéticas, confrontando a visão de uma literatura como leitura e diálogo no espaço da *polis* a uma experiência de escrita moderna, solitária e trágica, reveladora da condição de um escritor dividido entre condição social e vocação interior, prolongando a história do conflito da literatura com o mundo e da noção de autonomia da literatura que começa com Gustave Flaubert no século anterior (Compagnon, *idem*: 556). A figura do intelectual desloca-se da instituição para a prática literária e a investigação, nomeadamente com o Novo Romance ou a poesia ontológica, para um engajamento com vista à reconquista da autonomia da literatura como forma de “contrapoder” e resistência ao que é considerado como uma instrumentalização ideológica, particularmente no período de maio de 1968 (Kaufmann, 2010: 22).

A situação do escritor, no fim dos anos 1950, surge como reveladora das mudanças que viriam progressivamente a afectar o campo da literatura: a “rentabilização” do capital simbólico do escritor, a mediatização da literatura e da crítica. Julien Gracq em *La littérature à l'estomac* (1948), denunciava a transformação da edição em mercado, o sistema dos prémios (Goncourt, Renaudot, Femina, etc.) e a propensão a um certo protagonismo das “figuras” literárias; mudanças que

⁴ Período que coincide com o início da IV República (1946-1958), da guerra fria, dos conflitos coloniais (Madagáscar e Indochina), e da construção europeia (Tratado de Bruxelas em 1948).

⁵ Embora o engajamento da literatura tenha atravessado todo o século XX desde a *Affaire Dreyus* em 1898, passando pelo fascismo entre as duas Guerras mundiais, ou o comunismo, principalmente depois de 1945, ou ainda o *gauchisme* (esquerdismo) de 1968, que deixaria lugar ao “não-engajamento” consequente ao fim das ideologias que culminou após a queda do muro de Berlim em 1989 (Compagnon, 2007: 547).

contribuiriam a reconfigurar a cartografia da literatura e a hierarquia dos elementos que a constituem, sob a influência de valores como a ciência, a economia, ou a “civilização do lazer” que afectam tanto as práticas como os comportamentos individuais.

A repartição das obras literárias entre os três grandes géneros do século XIX, ou seja o romance, a poesia e o teatro, desaparece progressivamente porque, por um lado, o romance absorve a produção literária corrente – até transformar a autobiografia em autoficção no fim do século XX –, e, por outro lado, porque a noção de *texto* substitui a de *obra* e dissolve as fronteiras genéricas numa escrita “intransitiva”, ignorando a distinção entre literatura e reflexão crítica e neutralizando as técnicas romanescas, transgredindo-as até à confusão entre ficção e não ficção. Também se foi estabelecendo o axioma da “literatura difícil” (Compagnon, *idem*: 557) como característica da literatura moderna, suposta exigir um esforço de leitura condicionada por uma iniciação, prolongando o gesto de “estranhamento” (*défamiliarisation*) na origem na *literaridade* dos formalistas russos contemporâneos das vanguardas. O sucesso dos escritores torna-se suspeito; os êxitos comerciais são excluídos da história da literatura encarada como história da autonomia e da forma, sendo que o século XX conhece uma divergência cada vez mais óbvia entre uma literatura de divertimento e a procura “da arte pela arte”.

Na mesma altura, a Vª República francesa instaura um Ministério dos Negócios Culturais (1959), dirigido por André Malraux, cuja política se inspira numa filosofia que separa o conhecimento associado ao ensino e o amor pela arte, conduzindo à sacralização das obras de Arte e das “Belles Lettres” ou seja, segundo Malraux, ao amor pelos “génios da humanidade, nomeadamente franceses” (*apud*, Poirrier, 2006: 75). A missão social do ministério era de favorecer o contacto directo com a obra de arte junto de um público alargado – e não só da burguesia.

A contestação de Maio de 1968 vai pôr em causa a política de democratização de André Malraux, à luz de estudos encomendados pelo governo, realizados entre outros por Michel de Certeau⁶, Pierre Bourdieu ou Jean-Claude Passeron, que revelam a discrepância entre

⁶ Veja-se: *La culture au pluriel* (1974) ou *L'invention du quotidien* (1980) realizados num contexto intelectual dominado pelo paradigma crítico da Escola de Frankfurt que denuncia a indústria cultural como fator de alienação e de manipulação (Dosse, 2002).

a procura social e a oferta vanguardista das instituições públicas e marcam novas orientações epistemológicas como políticas. Assiste-se assim à passagem da “universalidade da alta cultura” constituída por uma *cultura de corpus*, para uma visão mais antropológica, conduzindo à sua diversificação e à alteração dos seus modos de transmissão e divulgação, assim como ao reconhecimento de práticas culturais plurais e complexas, consideradas para além das oposições clássicas entre artes *menores* e artes *maiores*; *alta e baixa* cultura; cultura *sábia* e *popular*, etc.

Banda desenhada

Quanto à banda desenhada, embora existam controvérsias a propósito da sua história, consideraremos que esta surge na Europa por volta dos anos 1830 – quase aquando da fotografia (1839) – com a obra pioneira do suíço Rodolphe Topffer (1799-1846), autor do ensaio *Essai de physiognomonie* (1845), em que expõe os fundamentos de uma teoria da banda desenhada. Será preciso esperar um século e meio para que seja publicado um segundo livro sobre a banda desenhada, *Le petit monde de Pif le chien* de Barthélemy Amengual, publicado em França em 1955; e até ao anos 1960 para que a expressão “banda desenhada” se torne usual e substitua as diversas designações do médium: “*histoire en estampes*”, “*récit en images*” ou “*comics*”. Os anos 1960 constituíram um período determinante em que o público adulto foi reconquistado com a criação de revistas engajadas política e esteticamente, como *Pilote* (1959), *Hara-Kiri* (1960) ou, mais tarde, *L’Echo des Savanes* (1972).

Embora se dirigisse a um público adulto durante o século XIX, a banda desenhada restringiu-se, no início do século XX, a publicações destinadas a um público juvenil, maioritariamente através de revistas – como *Tarzan*, *Dick Tracy*, *Mandrake* – que incluíam as grandes séries americanas da altura. O desenvolvimento da banda desenhada foi então travado por uma comissão de vigilância instaurada pela lei de 16 de julho de 1949, com vista a proteger os jovens contra discursos imorais, e que, aliás, se estendia a todas as produções do médium, e cujas as normas e a censura conduziram, segundo a expressão dos historiadores do médium, a verdadeiros “desastres narratológicos e iconográficos” (Morgan, 2007).

A primeira reação a essa hostilidade dos poderes públicos para com a banda desenhada foi a criação, no início dos anos 1960, do *Club des bandes dessinées* (CBD) [Club das bandas desenhadas] formado por uma geração de nostálgicos da “idade de ouro” da “BD”, cujo objectivo era reativar a publicação, interrompida pela guerra, dos *strips* americanos que conheceram na infância. O facto do Club ser apadrinhado por Fellini e contar com jornalistas e outras personalidades prestigiantes, como o cineasta Éric Rohmer ou escritores como Boileau e Narcejac ou ainda com Hergé, constitui uma legitimação, tanto intelectual como sociológica, que lhe permitiu transformar-se num *Centre d'études des littératures d'expression graphique* [Centro de Estudos das literaturas de expressão gráfica] em 1964. O centro constituiu o primeiro passo para a formação de um campo disciplinar que viria progressivamente a consolidar-se, particularmente na década de 1990 em que o médium desenvolve e acolhe temáticas, géneros e práticas formais determinantes, como por exemplo a narrativa autobiográfica (Fabrice Neaud, Jean-Christophe Menu, David B.), ou da banda desenhada de reportagem (Guy Delisle, Frédéric Debomy et Olivier Bramanti) ou ainda da exploração da filosofia (Joan Sfar). Estas experiências originaram uma diversificação de discursos e ambições narrativas que formam um contraponto às narrativas de aventuras heroicas tradicionais, e que se traduzem também na diversificação do mercado da edição e dos públicos até criar várias “culturas” dentro da banda desenhada.

Assim, o carácter particularmente lento e laborioso do processo de autonomização da banda desenhada explica em parte a complexidade das suas relações com o domínio da literatura, de que apenas focaremos alguns aspectos.

O primeiro remete para a questão da adaptação dos textos literários que começa, na banda desenhada, ao longo do século XIX. Para além de constituir um modelo para as outras narrativas, a literatura permitiu a formação de um património comum que a banda desenhada também tinha por missão de tornar acessível a todos, nomeadamente nos anos 1950 e 1960^[7], na altura das políticas de democratização de André Malraux.

7 Veja-se a primeira coleção francesa, dedicada à adaptação « Mondial aventures » fundada em 1954.

As adaptações vieram a integrar projetos editoriais com temporalidades e finalidades divergentes, mas tendencialmente a partir de um corpus comum em grande parte constituído por adaptações de obras clássicas francesas do século XIX que foram sucessos comerciais na altura – Victor Hugo, Alexandre Dumas, etc. –, e mais raramente e recentemente por obras europeias ou contemporâneas: Marcel Proust, Frantz Kafka, ou Paul Auster escolhidos por autores contemporâneos.

Este fenómeno teria que ser apurado e confrontado às estratégias comerciais, à noção de “clássicos” da literatura, e aos mecanismos de perpetuação do cânone na sociedade francesa, assim como deveriam ser estudadas as afinidades entre a banda desenhada e certas formas literárias como o romance de aventura do século XIX considerado como pro-iconográfico porque frequentemente ilustrado, por Gustave Doré entre outros.

Por outro lado, os estudos da adaptação mais recentes afastaram-se da análise “binária” tradicional limitada à relação entre a obra fonte e a obra alvo, ou seja à observação da tentativa de restituição da obra literária “sacralizada”, considerada como o original e como modelo quase inalcançável, na sua adaptação. Este procedimento tem vindo a ser posto em causa por autores como, entre outros, Robert Stam, Kamilla Elliott ou Linda Hutcheon, que adoptam um ponto de vista cultural, prolongando a tradição estabelecida por Raymond Williams ou a perspectiva do “novo comparatismo”, com leituras menos homogeneizantes do conceito de média, pensado como construção provisória e híbrida situado num contexto histórico e cultural determinado (Thomas Elsaesser).

Para além das adaptações, as relações entre a banda desenhada e a literatura têm vindo a ser analisadas à luz do surgimento da classificação *romance gráfico* – ou *banda desenhada literária* (Baetens, 2009) – integrada à organização do campo literário. Este fenómeno deve-se, em parte, à atribuição de prémios tradicionalmente reservados a escritores, a atores de banda desenhada (Art Spiegelman ou Cris Ware); à sua inclusão em antologias ou livros de história da literatura – a *Cambridge History of the American Novel* inclui um capítulo sobre romance gráfico; ou à frequência da publicação de números especiais de revistas literárias dedicadas ao romance gráfico. Estas relações não deixam no entanto de ser problemáticas.

Com uma temporalidade diferente, nomeadamente pelos motivos acima enunciados, o campo da banda desenhada conheceu preocupações comparáveis com as da literatura do século XX. A coexistência e a tensão entre uma vocação narrativa e experiências formais ditas de vanguarda constituem um dos exemplos mais evidentes como testemunha a emblemática experiência formal apresentada na banda desenhada *The cage* de Martin Vaughn-James publicado em 1975, ou ainda o trabalho do movimento OuBaPo formado em 1992 (a partir do modelo do OuLiPo) por estudiosos e autores como Gilles Ciment, Jean-Christophe Menu ou Lewis Trondheim.

No entanto, se partirmos da premissa de que a banda desenha é uma narrativa visual, as análises de teóricos como Yan Baetens, Aaron Meskin ou Hillary Chute parecem apontar, a partir de vários níveis de observação, para um paradoxo que nasce da necessária colaboração entre texto e imagem ao serviço de um mesmo projecto narrativo. Existe uma resistência a algumas formas de correspondência entre texto e imagem e um receio de submissão da imagem como mera ilustração do texto. Aliás, a desconfiança relativa a qualquer forma de dominação textual tornou-se num estereótipo na reflexão da área. Assim, a qualidade de uma banda desenhada seria proporcional à sua aptidão a rejeitar a tutela do texto, quer sob a forma do argumento concebido sem a colaboração do desenhador, quer por via dos elementos verbais, presentes sob a forma dos diálogos convencionalmente apresentados nos balões, ou outras ocorrências da escrita para transmitir informações narrativas.

Como a questão da qualidade não pode ser dissociada da questão do estatuto literário do medium, porque apenas as bandas desenhadas “de qualidade” terão o privilégio de serem admitidas no campo literário, chega-se, com Jan Baetens (*idem*), à conclusão paradoxal de que menos uma banda desenhada é textual, mais possibilidades tem de ser considerada como literária, porque a narrativa é em parte definida contra o texto, e provavelmente, contra a literatura. Seria a própria temporalidade da banda desenhada que lhe permitiria aceder ao estatuto literário.

Dito de outra forma, para ser reconhecida como literária, a banda desenhada teria que explorar as suas potencialidades visuais de maneira a distinguir-se, por um lado, da banda desenhada “não literária” e por outro, da literatura e da sua dominação.

REFERÊNCIAS

- Baetens, Jan (2009), “Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites”, in: *Cahiers de narratologie*, n° 16 [em linha] disponível em <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=974> [consultado a 23/04/2012].
- Boyer, Alain-Michel (2008), *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin.
- Compagnon Antoine. XXe siècle, in: Michel Delon *et al.* (2007), *La littérature française: dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, p.544-832.
- Morgan, Harry, «Conférence introductive à la première université d’été de la bande dessinée», in: *9e Art (Hors-Série)*, Juillet 2007, p.12.
- Jeannelle, Jean-Louis (2005), « Histoire littéraire et genres factuels », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°o [em linha] disponível em <http://www.fabula.org/lht/o/Jeannelle.html> [consultado a 23/04/2012].
- Kaufmann, Vincent (2010), *La faute à Mallarmé. L’aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil.
- Murat, Michel (2004), «Tendances», *L’idée de littérature dans les années 1950*, [em linha] disponível em <http://www.fabula.org/colloques/document59.php> [consultado a 23/04/2012].
- Poirrier, Philippe (2006), *L’État et la Culture de la France au XXe siècle*, Paris, Livre de poche.

O GERIATRA E O *PUNK*: A MODERNIDADE CULTURAL VISTA POR HABERMAS E HEBDIGE

THE GERIATRICIAN AND THE *PUNK*: CULTURAL MODERNITY AS SEEN BY HABERMAS AND HEBDIGE

Ricardo Namora

ricardonamora@iol.pt

UNIVERSIDADE DE COIMBRA, CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA

89

DEVO COMEÇAR ESTE TEXTO COM UMA BREVE ADVERTÊNCIA AO LEITOR E, sobretudo, ao leitor a que não são familiares os dois textos de que se falará nas páginas seguintes. Isto por que, contrariamente talvez à arrumação indiciada no resumo, os referidos textos possuem entre si uma desproporção assinalável. O primeiro, de Jurgen Habermas, condensa um macro-argumento histórico de largo espectro, e aspira a lidar com um mecanismo social e cultural que, tendo gozado de uma peculiar prevalência em momentos precisos da história, parece ter-se tornado subitamente obsoleto. É, como se depreende, um texto notoriamente ambicioso, que recupera uma série de momentos nos quais a dinâmica de relacionamento entre a cultura e a sociedade (ambas as noções entendidas aqui de modo generoso) produz uma marca duradoura na auto-consciência do mundo ocidental. O segundo, de Dick Hebdige, concentra-se, contrariamente àquele, num momento particular em que a cultura hegemónica é colocada em questão por um elenco de culturas de fronteira, cuja ambição é, justamente, a de questionar os pressupostos da normalidade canónica. Por via desta evidente desproporção, o que o leitor encontrará (se tiver paciência

.....
**O GERIATRA E O *PUNK*:
A MODERNIDADE CULTURAL
VISTA POR HABERMAS E
HEBDIGE**
.....

Ricardo Namora

para ler estas linhas até ao fim) é, não um exercício de conciliação mas, e ao invés, a encenação artificial de um conflito igualmente artificial.

A alavanca desta encenação não será, talvez, imediatamente aparente, uma vez que a desproporção de que se fala acima parece constituir uma severa restrição à constituição de vínculos (seja de que natureza forem) entre aqueles dois argumentos. No entanto, e a um nível mais profundo de análise, poderá considerar-se que, por detrás de todas as incompatibilidades anatómicas, conceptuais e teóricas entre os dois, existe um resíduo comum que autoriza a que pelo menos algumas encenações se tornem possíveis. A hipótese de trabalho para este texto segue justamente dessa premissa: a de que, contra todas as intuições iniciais, os argumentos de Habermas e Hebdige procuram, embora de modos diferentes, conciliar um desígnio comum. Esse desígnio, embora não completamente explícito em qualquer dos dois textos, repousa na consideração (para muitos trivial) de que o aparato cultural impende decisivamente no modo de construção conceptual das sociedades. Raymond Williams, por exemplo, escreve amplamente sobre as condições nas quais se desenvolve o “debate cultura e sociedade”, uma espécie de *locus* histórico e prático no qual conteúdos culturais e condutas sociais se afinam mutuamente no sentido de uma reproduzibilidade ideal. A remissão para este espaço, como descrito por Williams, parece ser, afinal de contas, o ponto arquimediano que autoriza a que se encene um conflito entre os argumentos de Habermas e de Hebdige – contra todas as suposições superficiais de uma eventual incomensurabilidade. Se será suficiente, ou não, caberá ao leitor decidir.^[1]

Numa famosa conferência de 1980, proferida primeiro em Frankfurt e, posteriormente, em Nova Iorque, Jurgen Habermas descreve o modo como o conceito de “cultura” parece destinado a desempenhar um papel crucial nos momentos históricos de rotura entre uma certa “tradição” estética e um *tour de force* vanguardista.^[2] Desde a célebre “Querelle des

¹ Devo esta leitura do meu trabalho, bem como outras sugestões de enorme utilidade para o texto, ao Professor Osvaldo Silvestre.

² O texto da conferência foi traduzido para Inglês por Seyla Benhabib em 1981 com o título “Modernity – An Incomplete Project”, e publicada por Hal Foster em *The Anti-Aesthetic – Essays on Post-Modern Culture*, em 1983. Uso aqui a reprodução integral do texto como apresentado na antologia *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (Vincent B.

Anciens et des Modernes” da França literária dos fins do século XVII, passando pelo período Romântico e chegando, por fim, ao Modernismo do primeiro século XX, Habermas descreve momentos particulares em que um estado de aparente “normalidade” é perturbado por movimentos de vanguarda – dispostos, pelo menos em teoria, a desalojar do cânone cultural um elenco estabelecido de normas e de relações. O argumento parece trazer reminiscências da sobejamente conhecida distinção de Kuhn entre “ciência normal” e “revolução” e é, de algum modo, típico de várias instâncias de ataque ao cânone.^[3] De acordo com Habermas, de resto, o termo “moderno” ressurgiu historicamente com mais vigor nos períodos em que “a consciência de uma nova época se formou através de uma relação renovada com os antigos – quando, além disso, a antiguidade foi considerada como um modelo a ser recuperado” (*apud* Leitch, 2001: 1749). Esta estratégia de recuperação tem, na sua leitura, uma estrutura precisa, articulada por meio de “qualquer tipo de imitação” (*idem*). No entanto, e paradoxalmente, o argumento de Habermas remete para um factor importante, e nem sempre explícito nas discussões em torno da noção de “cultura”: o ponto de vista.^[4]

Leitch, General Editor, New York & London: WW. Norton & Company, 2001; páginas 1748 a 1759).

³ A obra de Thomas Kuhn a que se alude é *The Structure of Scientific Revolutions*, publicada em 1962, parcialmente em resposta a *The Logic of Scientific Discovery* (originalmente publicado em 1934 como *Logik der Forschung*), de Karl Popper, e no qual este sintetiza o seu “princípio da falsificabilidade” como fronteira entre “ciência” e “não-ciência” e, por conseguinte, como mola catalisadora da pesquisa de cariz científico. Kuhn, inversamente, aplica sobre a noção “ciência” um ponto de vista historicista em que a “lógica” de Popper é substituída por uma dinâmica de “normalidade” vs. “revolução”. O seu argumento teve larga repercussão no terreno da epistemologia, e extravasou exponencialmente o âmbito estrito da ciência de laboratório, oferecendo uma moldura terminológica radical, escorada em conceitos como os de “paradigma”, “mudança de paradigma” e “ciência normal”. Cf. ainda, e a propósito, *The Double Helix* (1968), de James D. Watson (Prémio Nobel da Medicina e Fisiologia em 1962, juntamente com o seu colega de investigação Francis Crick, pela descoberta da estrutura do DNA), em que se fala dos acasos, dos plágios, da lassidão e da “espionagem” científica que envolveram um dos mais importantes empreendimentos científicos do século XX; bem como a tentativa de implosão definitiva do edifício epistemológico da ciência levado a cabo por Paul Feyerabend no seu *Against Method*, de 1975.

⁴ Digo paradoxalmente porque, num sentido importante, muitos dos debates em torno da “cultura” aspiram a rasurar a influência dos pontos de vista residuais, de modo a uniformizar o consumo dos dispositivos pré-existentes ou, no limite, a considerar

Ao defender que o sentido no qual falamos de modernidade cria os seus próprios cânones auto-contidos, a partir dos quais cada época particular define aquilo que é ou não clássico, Habermas pode rasurar, em última instância, uma espécie de historicidade aparente que circunda as querelas entre antigos e modernos. Deste modo, aquilo a que Habermas se refere como “referência histórica fixa” (*apud* Leitch, 2001: 1750), uma forma de entorno que permitiria talvez discernir semelhanças entre os vários momentos de rotura entre “tradição” e “modernidade”, parece tornar-se subitamente inútil. O que Habermas quer dizer é que, na sua contemporaneidade, o sentido histórico, diacrónico e abrangente da transformação cultural se perdeu e que, por isso, qualquer semelhança da “pós-modernidade” voraz e, nas suas próprias palavras “anti-moderna” (*apud* Leitch, 2001: 1749), com momentos antecedentes da história nos quais as diferenças entre modernos e antigos eram tuteladas por um sentido estético de largo espectro, passou a ser pura coincidência. Habermas fala, claro, numa época de enormes transformações económicas, sociais e políticas e, em última instância, descreve a turbulência social do seu tempo como um passo maior do que a perna. Atribui, por isso, à vaga “pós-moderna” sua contemporânea uma característica que é comumente aceite pelos críticos: a de que muitas vanguardas culturais dos anos 1970 e 1980 não procuravam na realidade “terraplenar” o solo cultural, mas antes vincular a mudança a um desejo extremo de estabilidade.

À primeira vista, este argumento é paradoxal, uma vez que as vanguardas culturais são tipicamente classificadas como invasoras de novos territórios, territórios virgens que se situam num futuro por descobrir que só pode ser entrevisto pela ânsia da novidade. O problema, para Habermas, é que as vanguardas pós-modernas do seu tempo parecem ter perdido um aspecto que foi crucial noutros momentos históricos de revolução cultural: o conceito de “modernidade estética”. Este conceito, ou “espírito”, tem vindo, de acordo com Habermas, a

unilateralmente estes últimos como o conjunto representativo da melhor alternativa disponível. É admissível até, em última análise, que uma consideração estritamente sincrónica da noção de cultura inviabilize ou pelo menos diminua fortemente a noção de “ponto de vista”. De referir, como nota, que as traduções de textos noutras línguas que não o Português são da minha responsabilidade.

envelhecer na contemporaneidade, coisa que se explica por um processo de cisão enfática entre cultura, por um lado, e sociedade, por outro. De um modo particularmente auto-consciente, Habermas decreta o fim do longo processo histórico e cultural descrito por Raymond Williams como o “debate cultura e sociedade” – e que remete para as transformações culturais e para as consequências da sociedade de massas que emergem progressivamente a partir da “Revolução Industrial”.^[5] Ou seja, os dois pólos de uma equação que foi construída durante séculos passaram, na voragem de um tempo moderno castigado pela efemeridade, o transitório e o descontínuo, a relacionar-se de modo profundamente antagónico.

Segundo Habermas, “[a] cultura, na sua forma moderna, instiga o ódio contra as convenções e as virtudes da vida quotidiana, que se tornou racionalizada sob as pressões dos imperativos económicos e administrativos” (*apud* Leitch, 2001: 1751). Em última análise, Habermas parece deplorar o modo como a política e a economia substituíram a cultura nas sociedades contemporâneas (uma constatação aparentemente trivial, empiricamente plausível e verificável, em maior ou menor extensão, até aos dias de hoje), mas, igualmente, o modo como as vanguardas tomaram a sua ação como arma de arremesso contra as sociedades capitalistas. Esta consequência é aproveitada, de acordo com Habermas, por uma agenda precisa, a do “neo-conservadorismo”, descrita da seguinte forma:

O neoconservadorismo [neoconservatism] faz deslocar para o modernismo cultural o fardo desconfortável da mais ou menos bem sucedida modernização capitalista da economia e da sociedade. A doutrina neoconservadora obscurece a relação entre o processo bemvindo da modernização da sociedade, por um lado, e o lastimável desenvolvimento cultural, por outro. O neoconservador não revela as causas sociais e económicas da alteração de atitudes em relação ao trabalho, ao consumo, ao sucesso e ao lazer. Consequentemente, atribui todos os seguintes efeitos – hedonismo, falta de identidade social, falta de obediência, narcisismo, o afastamento de uma cultura de mérito e de competição – ao domínio da “cultura”. De facto, e na verdade, a cultura apenas intervém na criação

⁵ Em *Culture and Society, 1780 – 1950*, publicado pela primeira vez em 1958.

destes problemas de um modo muito indirecto e mediado. (*apud* Leitch, 2001: 1752)

A questão de fundo é a de que a ideia de modernidade está “intimamente ligada ao desenvolvimento da arte europeia” (*apud* Leitch, 2001: 1753), mas aquilo a que Habermas chama o “projecto da modernidade” só se torna aparente se dispensarmos essa ligação à arte ou, pelo menos, uma ênfase pronunciada sobre esse vínculo. Aliás, a modernidade cultural é descrita, a partir de um argumento de Max Weber, como o momento preciso em que a razão substantiva expressa pela religião e pela metafísica se divide em três esferas autónomas – ciência, moral e arte – que contém em si mesmas a possibilidade de se institucionalizarem.⁶ Este argumento supõe uma contração de cada uma daquelas esferas, uma vez que, por exemplo, o exercício da cultura passou a ser apropriado por profissionais, munidos de uma “racionalidade estético-expressiva” peculiar, que secou os vínculos comunicativos com a vida quotidiana. Ou seja, depois do Iluminismo, ciência, moral e arte autonomizaram-se até chegarem a um ponto de auto-imunização:

Cada domínio da cultura passou a poder fazer-se corresponder a profissões culturais, nas quais os problemas podiam ser tratados como dizendo respeito a especialistas excepcionais. Este tratamento profissionalizado da tradição cultural trouxe à superfície as estruturas intrínsecas de cada uma das três dimensões da cultura. Aparecem as estruturas da racionalidade cognitiva-instrumental, prático-moral e estético-expressiva, cada uma sob o controlo de especialistas que parecem mais competentes para a lógica dentro destes modos particulares do que as outras pessoas. Em resultado, cresce a distância entre a cultura dos especialistas e a do público globalmente considerado. (*apud* Leitch, 2001: 1754)

De alguma maneira, a epítome deste processo é localizada por Habermas na sua contemporaneidade, um sítio onde vanguardas

⁶ Cf., a propósito, o argumento de T.S. Eliot no capítulo I (“The Three Senses of Culture”) de *Notes Towards the Definition of Culture* (1948), em que se defende não haver cultura sem religião.

pós-modernas parecem querer transformar uma não-convivência pacífica num terreno de conflito eminente. Este módico de conflitualidade, no entanto, tem implicações diferentes no caso de Habermas e no caso dos neoconservadores. Num sentido importante, de resto, o argumento histórico da progressiva separação entre a cultura e a sociedade de Habermas funciona como resposta à ingerência dos neoconservadores no campo cultural e, sobretudo, à sua conclusão unilateral de que o contexto cultural é o último responsável pela falência de um certo projecto de “capitalização” das sociedades à escala mundial. A especialização historicamente comprovada da cultura é, no argumento de Habermas, a derradeira prova de que a influência daquela na criação ou manutenção de problemas de fundo em sociedades capitalistas só se pode ler “de modo muito indirecto e mediado.” Por outras palavras, o nexos de sequencialidade quase tautológico estabelecido – na descrição de Habermas – pelos neoconservadores, é passível de contra-exemplo por recurso à história, e à constatação, cristalina no argumento daquele, de que a cultura especializada e profissional nada (ou muito pouco) pode ter a ver com o desencanto capitalista. Por isso mesmo, Habermas trata os neoconservadores como o movimento que corporiza aquilo a que chama “os falsos programas de negação da cultura” (*apud* Leitch, 2001: 1754 – 1756).

Para além disto, porém, o que é verdadeiramente notável no argumento de Habermas é que ele escolhe deliberadamente deflacionar o lado mais erudito (ou elitista) da cultura, fazendo deslizar a sua operatividade do edifício auto-contido e institucional, de que fala Weber, para um plano em que a alteração de pontos de vista sobre a cultura impende sobre o modo como nos concebemos a nós mesmos. Ou seja, quando Habermas concede que, vagamente a partir do Romantismo (passando pelo Surrealismo e, sobretudo, pelo Modernismo), todas as tentativas de reaproximar a arte da vida fracassaram, ele não está a avaliar a retórica neoconservadora: pelo contrário, está a usar acidentes da história para demonstrar que, precisamente, a economia e a política se substituíram à cultura.^[7] Deste modo, o programa neoconservador

⁷ “Mas todas estas tentativas de nivelar arte e vida, ficção e prática, aparência e realidade num mesmo plano; as tentativas para remover a distinção entre artefacto e objecto de uso, entre encenação consciente e excitação espontânea; as tentativas para declarar tudo

de “disparar” sobre a cultura todos os males das sociedades modernas é um logro, que Habermas aspira a corrigir de modo cabal. A sua argumentação, para o efeito, segue dois caminhos: o primeiro, já citado, consiste em demonstrar, no terreno da história e no terreno da prática cultural, que o “debate cultura e sociedade” de Williams não passa, na modernidade, de um velho moribundo; e, conseqüentemente, que a este velho moribundo não podem ser imputadas as devassidões erráticas dos seus “netos”. Não adianta, pois, negar a cultura com base em argumentos falaciosos e desculpabilizações fáceis.

Apesar deste optimismo histórico, contudo, resta um problema por resolver. O facto de eliminarmos deliberadamente a sequência lógica usada pelos neoconservadores, segundo a qual a cisão entre cultura e sociedade é responsável, fatalmente e em todas as circunstâncias, pela catástrofe social capitalista, não nos exime, em princípio, de perguntar quais são, então, as alternativas. A solução de Habermas aponta um caminho que parece estar fora dos limites da retórica neoconservadora. Isto acontece porque Habermas, no seu longo excursão histórico sobre as revoluções culturais e as vanguardas, defende subtilmente a ideia de que existem duas aceções diferentes da noção de cultura: a primeira, de cariz vagamente antropológico, atribui à cultura a possibilidade de “fazer mundo”; a segunda, estrita e autocontida, lê a cultura como um feudo de especialistas eruditos. O que parece certo, no seu argumento, é o facto de os neoconservadores não perceberem que, apesar da sua leitura catastrofista da segunda daquelas aceções, é a primeira que confere conteúdo às coisas que agrupamos sob o guarda-chuva cultural. Mais, que ambos os sentidos podem ser complementados numa lógica de integração e diálogo. Isto porque existe

uma maneira através da qual uma experiência estética que não seja enquadrável nos juízos de gosto estético dos especialistas pode ter o seu sentido alterado: logo que essa experiência seja usada para iluminar uma

como arte e qualquer um como artista, pulverizar todos os critérios e equiparar o juízo estético com a expressão de experiências subjectivas – todos estes empreendimentos provaram ser experiências disparatadas. Estas experiências serviram para trazer de volta, e iluminar ainda com mais brilho, precisamente aquelas estruturas da arte que tencionavam dissolver” (*apud* Leitch, 2001: 1755).

situação da vida histórica e se relacione com problemas da vida, entra num jogo de linguagem que já não é o do crítico estético. A experiência estética não só renova a interpretação das nossas necessidades, à luz das quais entendemos o mundo. Ela permeia, igualmente, as nossas significações cognitivas e as nossas expectativas normativas, e altera o modo como esses momentos remetem um para o outro. (*apud* Leitch, 2001: 1757)

Como se torna aparente, Habermas usa o conceito de cultura, por vezes indistintamente, de dois modos, sendo que um deles é uma aproximação ao conceito de cultura enquanto arte. Esta ideia parece ter um sentido histórico duradouro, consensual e até auto-evidente, pelo menos até ao ponto (referido por Habermas) em que a “profissionalização” dos três pilares da civilização ocidental – ciência, moral e arte – propicia um inexorável autismo recíproco entre os vários pólos da cultura e, mais importante, entre a cultura globalmente considerada e a vida. Ora, para Habermas é justamente aquela velha ideia que merece cuidados paliativos. Em primeiro lugar, porque não faz sentido culpabilizar a cultura (pelo menos de modo directo e inequívoco) pelos falhanços da modernização societária; e, depois, porque uma recuperação cautelosa daquela ideia pode trazer ganhos epistemológicos importantes para o “projecto da modernidade”, um projecto que

aspira a uma re-ligação da cultura moderna com uma praxis quotidiana que ainda depende de heranças vitais mas que seria empobrecida por um mero tradicionalismo. No entanto, esta nova conexão apenas pode ser estabelecida na condição de que a modernização da sociedade seja guindada numa direcção diferente. O complexo da vida tem que ser capaz de desenvolver instituições externas a si que tracem limites às dinâmicas internas e aos imperativos de um sistema económico quase autónomo, e dos seus respectivos complementos administrativos. (*apud* Leitch, 2001: 1758)

No limite, porém, a reivindicação de um novo paradigma para as relações entre arte e vida pode esbarrar justamente na inabilidade que a sociedade tem para recuperar adequadamente vínculos antigos. Para além disso, o “projecto da modernidade” está, na contemporaneidade *habermasiana*, infectado por vários perigos potenciais que podem,

inclusivamente, decretar a sua extinção. Numa palavra, os vínculos históricos e conceptuais que Habermas descreve para corporizar as relações entre cultura e “vida real” estão seriamente ameaçados, e de várias maneiras. Desde logo, pela separação das esferas de actividade que compõem a cultura no sentido de uma crescente especialização. Depois, pela relação paradoxal e equívoca que as vanguardas parecem ter com a anterioridade que as constitui. A seguir, pelo uso pernicioso e volátil que certas agendas político-económicas fazem do contexto cultural. E, por fim, pela incapacidade que as sociedades modernas têm para lidar com a assimetria radical que passou a existir entre as suas principais esferas de acção. Contra este aparente estado de coisas, Habermas parece acreditar que o velhinho enfermo de que fala (e do qual conta a história), merece ser acarinhado, contra todos os prognósticos e apesar de todas as perplexidades entretanto suscitadas pela vida moderna. Mas o seu argumento é consciente dos perigos circundantes, uma vez que

com a limitação decisiva da ciência, da moralidade e da arte em esferas autónomas, separadas do complexo de vida e geridas por especialistas, o que resta do projecto da modernidade cultural é aquilo que teríamos se desistíssemos por completo do projecto da modernidade. À laia de substituição, viramo-nos para tradições que, no entanto, são tidas como imunes a exigências de validação e justificação normativa. É claro que esta tipologia é como outra qualquer, uma simplificação, mas pode não ser totalmente inútil para a análise dos conflitos intelectuais e políticos modernos. Receio que as ideias de anti-modernidade, juntamente com um toque adicional de pré-modernidade, estejam a tornar-se populares nos círculos da cultura alternativa. (*apud* Leitch, 2001: 1759)

Habermas usa, não aqui mas noutros lugares do seu texto, um poderoso argumento holista com o intuito de defender que a cultura é pertença de uma sociedade dinâmica, que age de modo interrelacional e que reage a experiências estéticas afinando pontos de vista cognitivos e expectativas. Aquilo que poderia ser visto como um problema é, na realidade, um não-problema para Habermas. Neste sentido, os programas de “negação da cultura” e as vanguardas pós-qualquer coisa (baseadas numa lógica de antagonismo contra o *status quo* da

sociedade), a função da tradição, e os critérios de moralidade parecem, à luz de Habermas, acenos desconexos e profecias messiânicas que desconsideram um ponto crucial: o de que a cultura não é o terreno exclusivo da história, das elites, dos intelectuais ou das vanguardas, mas antes um património comum que interage com a sociedade, forçando pontos de vista e determinando opções. Apesar de todos os perigos, ter esta ideia no horizonte operativo da relação da cultura com a sociedade é, no argumento de Habermas, a terapêutica mais acertada para lidar com essa constatação, agora exótica, de que aquelas duas são indispensáveis uma à outra. Mesmo que já não estejamos a falar da *mesma* cultura e da *mesma* sociedade, parece que os vínculos a restabelecer são de natureza semelhante aos de outros tempos. Pelo menos isto parece certo.

Um dos problemas que o texto de Habermas coloca tem a ver precisamente com o facto de já não estarmos, provavelmente, a falar das *mesmas* coisas. Para além disso, replica um tópico comum nas discussões acerca da cultura, a saber, os vários sentidos que a própria definição parece inevitavelmente suscitar. A tensão entre um sentido erudito e um sentido panorâmico ou antropológico de cultura, tão transparente no texto de Habermas, parece ser um aspecto inerente das discussões sobre o conceito, desde Matthew Arnold a T.S. Eliot e, mais ainda, a partir da instanciação dos “Estudos Culturais” como campo disciplinar, a partir dos anos 1950.^[8] Aliás, e num sentido importante, os estudos culturais nascem justamente como uma reação localizada à concepção de longo curso de “cultura” como erudição, como critério de gosto e, no limite, como ferramenta de triagem social e de educação. Esta tensão é resumida por Dick Hebdige, na introdução à sua obra de referência, publicada pela primeira vez em 1979.^[9] Hebdige recupera essa mesma tensão de modo preciso, quando afirma que, nos seus primórdios, os estudos culturais pareceram incapazes de decidir qual a linha de investigação mais frutífera entre duas alternativas conflitantes: “cultura como critério de excelência” (Hebdige, 1987: 7),

⁸ Cf., a propósito, Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (1869); T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture* (1948); Raymond Williams, *Culture and Society. 1780 - 1850* (1958) e *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1976).

⁹ Dick Hebdige, *Subculture - The Meaning of Style*. London & New York: Routledge, 1987 [1979].

por um lado; ou, por outro, cultura como a “totalidade de um modo de vida” (*Idem*). De acordo com Hebdige, a decisão entre essas duas descrições, aparentemente incomensuráveis, é tomada sobretudo nos campos teórico e metodológico.

Primeiro, através de uma ideia de Richard Hoggart (um dos “pais fundadores” dos estudos culturais, juntamente com Raymond Williams e Stuart Hall, entre outros), segundo a qual a correcta apreciação da boa literatura é fundamental para compreender a natureza da sociedade; e que, correlativamente, a análise crítica da literatura pode ser transposta para fenómenos sociais que estão além da literatura academicamente aceitável. Segundo Hebdige, este argumento assenta na “presunção implícita de que ainda é exigível uma certa sensibilidade literária para ‘ler’ a sociedade com a indispensável subtileza, e que as duas ideias de cultura podiam ser (...) reconciliáveis” (Hebdige, 1987: 8). A ideia de Hoggart – que Hebdige recupera de um texto de 1966 – é certamente, num contexto pós-moderno, datada e impraticável. Para além disso, rima bastante com problemas a que Habermas também pretende dar solução (como se viu acima). A injunção principal do argumento é, no fundo, a de que o exercício de certos graus de sensibilidade literária nos permite “ler” a vida e a sociedade a partir do melhor ponto de vista disponível. No argumento de Hebdige, esta ideia é pacífica e consensual, fazendo parte da miraculosa solução que permitirá ultrapassar o impasse criado pela aparente incomensurabilidade entre as duas macro-descrições de cultura que instigam esta discussão. De alguma maneira, esta solução é bastante *eliotiana*, se quisermos tornar Eliot numa metonímia dos grandes educadores anglo-saxónicos dos séculos XIX e XX. Mas as afinidades literárias da descrição de cultura de que Hebdige se serve não ficam por aqui.

Com efeito, Hebdige considera a semiótica do primeiro Barthes como uma ferramenta crucial para aquela “leitura” da natureza da sociedade: no seu argumento, o “modo de ler signos” (Hebdige, 1987: 8), formulado primeiro na linguística e posteriormente cooptado pelos estudos literários, passa a ser também – e por um peculiar processo de transposição – aplicável ao estudo da sociedade.^[10] Numa primeira

¹⁰ Roland Barthes (1915-1980) dedicou grande parte dos seus escritos filosóficos a um aproveitamento da linguística de Saussure, e em particular das suas noções sobre o

inspeção, este processo não é completamente transparente, sobretudo quando são introduzidos regimes de leitura em descrições de factos sociais e culturais, o que permitiria, até certo ponto, inferir a ideia de sociedade como narrativa – que Hebdige não explica –; e, por outro lado, porque não teve a semiótica que Hebdige subscreve resposta para muitas das coisas que se propôs descrever. Na verdade, este segundo ponto pode ser explicado por uma tendência muito pronunciada para politizar conceitos filosóficos, que se verifica em muitos dos grandes pensadores franceses dos anos 1950 e 1960. Tanto Barthes como Foucault, por exemplo, pareceram subordinar os melhores dos seus argumentos a uma agenda de contra-poder que nem sempre permitiu que tais conceitos fossem direccionados para o seu sentido inicial, um sentido, por assim dizer, epistemológico. A explicação para o uso da semiótica de Barthes (como fornecida por Hebdige) contorna, no entanto, estas dificuldades putativas para se transformar num argumento agregador e, mais do que isso, num argumento que aspira a explicar o espontâneo, o acaso e a latência. Mas, e com igual profundidade, estruturas estáticas e teleológicas que nem sempre se tornam explícitas. Vale a pena ler na íntegra o resumo que Hebdige faz deste processo:

A noção de cultura de Barthes, como a de Eliot, expande-se para além da biblioteca, da sala de espetáculos e do teatro, para abarcar a totalidade da vida do dia-a-dia. Mas a esta vida quotidiana sobrepõe-se uma significação, que é tanto mais insidiosa quanto mais sistematicamente organizada. Partindo da premissa de que “o mito é um tipo de discurso”, Barthes propôs-se, em *Mythologies*, a examinar o (normalmente oculto) conjunto de regras, códigos e convenções através dos quais certos sentidos, específicos de grupos sociais (i.e. os que estão no poder), se transformam em sentidos universais e “inquestionáveis” para o todo da sociedade. Descobriu, em fenómenos tão dissemelhantes como um combate de luta livre, um escritor em férias, um guia turístico, a mesma natureza artificial, o mesmo

processo de significação, no sentido de explicar o sentido dos códigos culturalmente transmitidos – a que chamou “mitologias”. A ideia era a de discernir, socialmente, a natureza da comunicação e o modo como os conteúdos significativos são transmitidos num determinado contexto. Cf., a propósito (e entre outros títulos) os seus *Mythologies*, de 1957, e *Éléments de Sémiologie*, de 1965.

substrato ideológico. Cada um deles havia sido submetido à mesma retórica prevalente (a retórica do senso comum) e transformada em mito, num mero elemento parte de um “sistema semiológico de segunda ordem”. (Hebdige, 1987: 9)

A Hebdige interessa, sobretudo, apontar para o modo como a semiótica de Barthes permite descrever a construção de mitos simbólicos nas sociedades burguesas, e neste ponto o seu argumento passa a tornar-se eminentemente político. Aquilo que Hebdige descreve como “sociedade burguesa” parece-se muito com o que Habermas define como “sociedade capitalista”, e desse ponto de vista torna-se aparente que os dois podem estar a falar da mesma coisa. A diferença de fundo, e que impende de modo decisivo nos argumentos dos dois é que, enquanto o segundo argumenta de um ponto de vista filosófico e histórico, o primeiro fá-lo a partir de um ponto de vista político e institucional. Este facto talvez se explique pela filiação de Hebdige nos estudos culturais como disciplina. Aliás, em relação a este ponto talvez faça sentido recuperar o meta-ponto de Habermas segundo o qual a perspectiva e o ponto de vista não têm apenas um sentido posicional mas, e mais importante, um sentido relacional que se repercute na nossa arrumação de conteúdos e dispositivos.

Neste sentido, Hebdige procura, a partir da sua posição como praticante, dotar os estudos culturais de aspectos que são cruciais para a construção (e manutenção) de um campo disciplinar, a saber: um objecto de estudo delimitado e reconhecível; um léxico próprio; uma metodologia de aplicação mais ou menos indiscriminada; e, por fim, um propósito. Parece claro que Hebdige constrói aquele que é o seu objecto de estudo a partir de uma descrição alargada de cultura como “a whole way of life” (na senda de Eliot e Williams), e resolve as questões do léxico e da metodologia por recurso à semiótica de Barthes: segundo ele, “[a] aplicação por Barthes de um método com raízes na linguística a outros discursos fora da linguagem (moda, cinema, culinária, etc.) abriu completamente novas possibilidades para os estudos culturais contemporâneos” (Hebdige, 1987: 10). Quanto aos propósitos, contudo, Hebdige vai defender um duplo movimento, pontuado por um conceito que vai saturar a própria natureza dos estudos culturais: em primeiro lugar, alarga exponencialmente o escopo da disciplina pela utilização da

já referida concepção alargada de cultura; e, num segundo movimento, reduz os objectivos da demanda à deteção dos modos pelos quais a ideologia impregna e determina o senso comum que serve de moldura às sociedades modernas. No fundo, Hebdige cria um sofisticado aparato para descrever o modo como, sub-repticiamente, a sociedade capitalista forma um tecido de relações latentes impregnadas por aquilo que define como “a ideologia dominante” (Hebdige, 1987: 15), com o propósito aparentemente simples de uniformizar os dispositivos culturais. A ideia não é nova, claro, e veio a ser recuperada anos mais tarde, num influente texto de Stuart Hall, e mais uma vez por recurso ao conceito de “hegemonia” de Gramsci.^[11]

Este conceito é fundamental para se perceber o movimento geral dos estudos culturais, tão claramente formulado por Hebdige, primeiro, e por Stuart Hall, depois. Possui, no uso que lhe dão os estudos culturais, duas virtualidades: a primeira é, desde logo, a de promover uma colagem à *New Left*; a segunda tem a ver com a facilidade com que o conceito passou a ser usado para descrever as dinâmicas sociais e institucionais e, por extensão, a cultura globalmente considerada.^[12] Hebdige descreve o conceito da seguinte forma:

O termo hegemonia refere-se a uma situação na qual uma aliança provisória de certos grupos sociais pode exercer uma “autoridade social total” sobre outros grupos subordinados, não simplesmente através da coação ou da imposição directa de ideias dominantes, mas por se “ganhar e moldar o consentimento de modo a que o poder das classes dominantes pareça, ao mesmo tempo, legítimo e natural”. A hegemonia só pode ser mantida se as classes dominantes “forem bem sucedidas na contenção de todas as definições contrárias que estejam ao seu alcance”, de maneira a que os grupos subordinados sejam, se não controlados, pelo menos contidos no interior de um espaço ideológico que não parece de todo “ideológico”: que

¹¹ “Cultural Studies and its Theoretical Legacies”, de 1990.

¹² A chamada *New Left* consistiu num movimento de esquerda não marxista, de cariz anti-sistema e de ênfase pronunciada nas teorias da identidade e da marginalidade. A sua influência espalhou-se pelo mundo nos anos 1960 e 1970, sobretudo, a partir do Reino Unido e da Alemanha, mas conheceu corolários importantes nos Estados Unidos e no Japão.

parece, ao invés, ser permanente e “natural”, firmar-se fora da história, estar para além de interesses particulares. (Hebdige, 1987: 15, 16)

No caso particular de Hebdige, a ideologia (que é, no seu argumento, dominante) opera sobre o todo social no sentido de uma uniformização criteriosa e de uma imposição, embora latente, de normas e preceitos sociais. Este *status quo*, que é posto em acção por uma espécie de *big brother* capitalista, faz submergir a sociedade numa normalidade de largo espectro alimentada pelo senso comum.^[13]

Para Hebdige, no entanto, esse senso comum é usado para camuflar ditames ideológicos e um *modus operandi* tendentes a tornar “normais” todas as conexões que esta dinâmica invoca e implica. Uma vez tomado por certo este estado de coisas, só existe uma possibilidade de, por assim dizer, furar o embargo: prestar uma atenção redobrada à simbologia de grupos minoritários que parecem resistir à automatização da vida quotidiana que é imposta pelas estruturas de poder. “As formas não podem ser normalizadas permanentemente”, diz Hebdige, “podem ser sempre desconstruídas, desmistificadas por um ‘mitologista’ como Barthes” (Hebdige, 1987: 16). Partindo desta premissa, e alimentado pela alavanca semiótica, Hebdige perfaz um duplo movimento: em primeiro lugar, atribui às culturas residuais dos grupos de jovens a possibilidade de derrogar explicitamente as premissas do “senso comum” cultural; e, em segundo lugar, lê essa atribuição a partir das estruturas significativas de que aquelas fazem uso. Nessas estruturas, o conceito operativo é o conceito de “estilo”. No argumento de Hebdige, o “estilo” percorre um caminho quase ascético: sendo originado, de modo embrionário, num espaço que parece existir sob a superfície de

¹³ A referência a Gramsci é transversal na história dos estudos culturais. Jornalista, filósofo, comunista e anti-fascista italiano, Antonio Gramsci (1891-1937) formulou com clareza uma teoria da hegemonia cultural baseada, justamente, na ideia de que os “blocos hegemónicos” políticos não são apenas estruturas de poder e dominação mas, e mais importante, aparatos que pressupõem uma doutrinação cultural sobre as classes exploradas. No seu argumento geral, o capitalismo é uma forma de organização em que o poder político se constitui de uma operacionalidade cultural decisiva, de modo a exercer uma forma peculiar de determinismo sobre o “povo”. O *modus faciendi* deste processo assenta em dispositivos muito parecidos com os que vieram mais tarde a ser descritos por Barthes.

certas manifestações, ganha vida à superfície como arma de arremesso contra o senso comum e a normalidade cultural:

Podemos então regressar ao sentido das subculturas da juventude, uma vez que a emergência de tais grupos assinalou de modo espetacular a quebra radical do consenso do pós-guerra. (...) No entanto, o desafio à hegemonia que as subculturas representam não emana directamente destas. Expressa-se, ao invés, obliquamente, através do estilo. As objeções são apresentadas, as contradições exibidas (...) no nível profundamente superficial das aparências: isto é, no nível dos signos. Isto acontece porque a comunidade de signos, a comunidade de consumidores de mitos, não forma um corpo homogéneo. (Hebdige, 1987: 16)

Deste modo, Hebdige garante a atribuição de estabilidade significativa a grupos marginais que operam nas franjas da normalidade cultural, mas a verdade é que o seu argumento, para além de unilateral, é ele próprio de senso comum. A sua escolha do movimento “punk” como símbolo de um ataque à normalidade é, de certo modo, ditada por uma idiossincrasia particular: não há nada, no sentido simbólico *barthesiano* de que Hebdige se serve para descrever os “punks”, que não possa ser verificável na mesma medida numa série potencialmente grande de grupos de jovens.^[14] Por outro lado, não existem grandes vantagens, nem grandes ganhos epistemológicos, em concluir que há muitos jovens que lêem o *Público* e muito menos que lêem *O Diabo*. Ou seja, o que parece escapar a Hebdige é que a dimensão de contra-poder que certos grupos possuem tem, mais do que uma agenda simbólica, uma agenda social. Mais, esse lado social de contra-cultura é um aspecto que se tem vindo a diluir, progressivamente, na história da cultura – se excetuarmos, talvez, demonstrações recentes, de cunho mais marcadamente político. A alavanca teórica escolhida por Hebdige, no entanto, parece circundar este lado social para se concentrar exclusivamente na produção de sentido. Deste modo, até objectos insignificantes (Hebdige refere-se a

¹⁴ Hebdige parece tomar o todo pela parte ou, pelo menos, atribuir uma importância exponencial a um grupo de franja particular. Acresce que não vem daí grande mal, sobretudo se pensarmos no “boom” punk que ocorreu entre meados dos anos 1970 e 1980, época em que Hebdige confere substância à sua noção de “subcultura”.

pins e tubos de vaselina) possuem significados mágicos, e autorizam conclusões enfáticas:

(...) podemos ver que tais objectos estão de facto abertos a uma dupla inflexão: a usos “legítimos” bem como a usos “ilegítimos”. Estes “humildes objectos” podem ser apropriados como por magia; “roubados” por grupos subordinados e impregnados com sentidos “secretos”: sentidos que exprimem, em código, uma forma de resistência à ordem que garante a sua continuada subordinação. O estilo na subcultura é, assim, prehe de sentido. As suas transformações vão “contra a natureza”, interrompendo o processo de “normalização”. Como tal, são acenos, movimentos no sentido de um discurso que ofende a “maioria silenciosa”, que desafia os princípios de unidade e coesão, que contraria o mito do consenso. A nossa tarefa é, como a de Barthes, a de perceber as mensagens ocultas inscritas, em código, nas polidas superfícies do estilo, traçá-las como “mapas de sentido” que, de modo obscuro, representam as próprias contradições que pretendem resolver ou esconder. (Hebdige, 1987: 18)

106

.....
MODERNIDADES
COMPARADAS
.....

Estudos Literários
Estudos Culturais Revisitados

A noção de “subcultura”, como formulada por Hebdige, faz incidir sobre pequenos grupos de jovens o ónus da simbólica contra-cultural, pelo aproveitamento distinto de objectos “reciclados” da cultura de senso comum. A inunção deste argumento parece ser a de que os mesmos objectos usados de modo diferente produzem, necessariamente, resultados diferentes. Produzir sentido é, no fundo, uma prerrogativa dos destinatários, e não dos objectos em si. Neste ponto, talvez se possa olhar para Hebdige como um não-essencialista ou, se levarmos o seu argumento ainda mais além, um defensor das teorias da recepção. Não segue grande coisa, porém, da constatação trivial de que existe uma cultura *mainstream*, normalmente adoptada por uma larga maioria, e de que existem grupos de franja (muitas vezes constituídas por grupos de jovens), que usam os dispositivos daquela de forma a subverter os sentidos originais de objectos e ideias. Para além disto, e como já se referiu, o argumento de Hebdige é peculiarmente idiossincrático, auto-referente e até banal, sobretudo se nos lembrarmos dos anos dourados de Syd Vicious e da sua tribo. Esta “tribalização” é medida, no argumento de Hebdige, por um módico de intensidade no contexto da recusa e do repúdio da normalidade. Assim,

Nenhuma subcultura procurou, com maior e mais feroz determinação do que os punks, desligar-se da paisagem, tida por certa, das formas normalizadas, nem fazer cair sobre si mesma uma censura tão veemente. (...) Talvez seja apropriado que os punks, que tão largamente defenderam a iliteracia, que impeliram a blasfêmia até extremos tão chocantes, sejam usados para testar os métodos para “ler” signos desenvolvidos pelo debate centenário acerca da santidade da cultura. (Hebdige, 1987: 19)

Parece óbvio que Hebdige é partidário de uma noção estrita e limitada de cultura como “erudição”. No seu argumento, é muito claro que o “debate cultura e sociedade” (pelo menos como descrito na versão benévola e alargada de que se serve Habermas) passou a ser, na modernidade, um conflito aberto em que a produção de sentido é instrumental. Talvez por isso, a sua noção de subcultura careça de um sentido histórico alargado e seja, hoje em dia, uma noção sob suspeita.

Na já aludida conferência de 1980, Habermas afirma que “enquanto aquilo que tem a ver meramente com o estilo passará em breve de moda, aquilo que é moderno preserva uma ligação secreta com o clássico” (*apud* Leitch, 2001: 1749). Esta afirmação tem muito a ver com o modo como Habermas e Hebdige lidam com os processos históricos e culturais que os preocupam. No primeiro caso, as vanguardas e a contra-cultura são descritas, paradoxalmente, como fazendo parte de um programa de “negação da cultura”, no qual os neoconservadores exercem um papel central. Este programa parece, no argumento de Habermas, escorado em dois momentos: um primeiro momento de extensão imparável; e um segundo momento de retração, no sentido de uma anterioridade quase clássica. Esta espécie de limbo vanguardista não ajuda muito à descrição de Habermas da truculenta relação entre cultura e sociedade, embora seja suficiente para ratificar um dos seus argumentos principais: o de que a permeabilidade dialéctica entre aquelas duas está a envelhecer. O que o geriatra Habermas procura propor, como solução, é uma forma holista de arrumar coisas que, de um ponto de vista histórico, já não obedecem aos mesmos rituais de acasalamento de outrora. Nesse sentido, alarga a sua descrição de cultura para que esta possa acomodar a triste percepção de que o “debate cultura e sociedade” – que estabeleceu o contexto das transformações vanguardistas de que fala – está a definhar muito lentamente. Hebdige, por seu turno, parece

partir de uma descrição alargada de cultura, mas o que faz realmente é restringi-la a um móbil político e ideológico à luz do qual o “debate cultura e sociedade” se transforma subitamente no “debate cultura e ideologia”. Apesar das suas benignas intenções iniciais e da remissão teórica para a semiótica, acaba por descrever o movimento punk como uma das tais armas de arremesso contra-culturais que Habermas tão habilmente rastreia.

O que estas duas posições amplamente demonstram, creio, é que possuir ou usar uma descrição de cultura é fundamental para aferir o nosso posicionamento enquanto seres eminentemente culturais. Descrições alargadas levam, a maior parte das vezes, a tentar recuperar o “debate cultura e sociedade” ou, na pior das hipóteses, a cuidar de um velhinho simpático que, embora sem o fulgor de outros tempos, ainda tem muitas histórias para contar. Pelo contrário, descrições restritas parecem desfazer o diálogo, arrastando-o para o terreno do confronto e da instabilidade. Resta saber, e este é o desafio que se deixa, se, passados 30 e tal anos dos textos de Habermas e Hebdige, o “debate cultura e sociedade” ainda convalesce ou já morreu. Embora, e com alguma pena, me pareça nitidamente que, no fim de contas, era Hebdige que tinha razão.

REFERÊNCIAS

- Habermas, Jurgen (1981), “Modernity – An Incomplete Project”, in Vincent B. Leitch (gen. ed.) (2001), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York & London, W.W. Norton & Company.
- Hebdige, Dick (1987), *Subculture – The Meaning of Style*, London & New York, Routledge [1979].

A FUNÇÃO REFERENCIAL DE ANALOGIA EM SISTEMAS CULTURAIS DEFICITÁRIOS: O CASO DE CATALUNHA PARA A GALIZA EM 1974-1978

ANALOGY REFERENTIAL FUNCION IN DEFICIENT CULTURAL SYSTEMS: THE CASE OF CATALONIA FOR GALIZA IN 1974-1978

Roberto López-Iglésias Samartim

roberto.samartin@udc.es

UNIVERSIDADE DA CORUNHA / [GRUPO GALABRA (USC)]

109

PARTIMOS DA HIPÓTESE DE QUE, quando menos no período histórico atendido neste trabalho, os tipos, os modos e os graus de relação do Sistema Cultural Galego (SCG) com os sistemas peninsulares integrados no quadro político-administrativo do Estado Espanhol estão determinados, para o caso da função referencial de analogia, polas diferentes lógicas (entendidas como modos de agir em espaços concretos de possibilidades) e programas de ação política que sustentam os grupos participantes no sistema, mormente segundo estejam localizados num espaço institucional caracterizado pola *resiliência* ou pola *resistência*¹. Isto deve-se ao alto grau de heteronomia verificado no conjunto do sistema em relação com o campo político em processo de forte mudança, e explica que, neste trabalho, tencionemos confirmar ou refutar esta

.....
A FUNÇÃO REFERENCIAL
DE ANALOGIA EM SISTEMAS
CULTURAIS DEFICITÁRIOS:
O CASO DE CATALUNHA
PARA A GALIZA EM
1974-1978
.....

Roberto López-Iglésias Samartim

Obs.: Todas as opções linguísticas deste artigo são da responsabilidade do Autor.

¹ Neste último espaço do sistema, o relevo dado à consideração do carácter colonial da Galiza no discurso dos grupos marxistas organizados em meados da década de sessenta é tal que determina o conjunto das suas práticas desde os primeiros momentos da sua articulação, também quanto ao seu relacionamento com o exterior: “A forma direta de opresión dun estado sòbor dunha nación é o colonialismo. Galicia, Euzkadi, Breñaña, o Ulster, son colonias o mesmo que Angola e Mozambique” (*Terra e Tempo*, março de 1972: 1).

hipótese através do levantamento e a análise das presenças e as relações do sistema cultural catalão com o SCG entre 1974 e 1978.

Tal como verificámos em Samartim 2010, estes cinco anos estão caracterizados pelo alto grau de incerteza no quadro político-administrativo do conjunto do Estado Espanhol e pela centralidade que ocupam em relação ao conjunto do período histórico em que tem lugar a passagem do franquismo para a monarquia parlamentar e a descentralização político-administrativa regulada de acordo com o texto constitucional aprovado em referendo em dezembro de 1978 e hoje ainda vigorante. As comunidades galega, catalã e basca tinham recuperado previamente o seu estatuto autonómico em virtude de terem plebiscitado estatutos de autonomia no imediato pré-guerra.

Em geral, a posição tomada na Guerra da Espanha de 1936-1939 divide os agentes previamente agrupados nas organizações galeguistas dessa altura em uma série de grupos ainda ativos no SCG de 1974-1978, período este de passagem da ditadura centralizada do General Francisco Franco para um regime caracterizado pela democracia representativa e a descentralização político-administrativa. Assim, desde o apósguerra, o galeguismo^[2] distribui-se:

1. em um grupo de cariz tradicionalista e politicamente conservador que encontra acolho na administração cultural do franquismo;
2. noutro grupo de orientação política relativamente heterogénea, mas identificado em todo o caso com o sistema político das democracias de tipo representativo da Europa ocidental, que fica na Galiza, renuncia ao trabalho político-partidário de oposição ao franquismo e empreende o labor cultural desde a fundação em 1950 da Editorial Galaxia;

² Entendemos por galeguismo o “movimento de reivindicação da identidade diferenciada da Galiza com independência do grau de autonomia política proposto para a colectividade galega polos vários grupos ou agentes autoproclamados galeguistas, assi como o processo de fabricaçom de ideias que apoiam e justificam os vários graus desta reivindicaçom. Quando este movimento vise a reivindicaçom política da Galiza como ente nacional diferenciado dum referente de oposiçom identificado com o par Castela/ Espanha, estaremos falando em *nacionalismo*, umha das várias ideias possíveis de galeguismo” (Samartim 2005: 10; itálico no original).

3. noutro menos numeroso nucleado por exilados republicanos retornados na década de sessenta e agrupados em volta do projeto artístico-cultural de Sargadelos.
4. Fora do espaço cultural mais oficializado em que se movem estes três agrupamentos básicos (e em uma relação dialética com eles), na década de sessenta a mocidade de esquerda galeguista afasta-se progressivamente destes grupos galeguistas mais *resilientes* (adaptativos) a respeito das tensões provenientes do campo político em mudança, e conformam um polo caracterizado pela *resistência*, organizando-se politicamente em volta de partidos de ideologia marxista e âmbito estritamente galego que participam, confluem e discutem as suas posições em vários campos e organizações setoriais; estes grupos são:
 5. o Partido Socialista Galego (PSG), criado em 1963 na órbita da social-democracia sustentada por um setor de Galaxia e ressituação ideológica e estrategicamente no socialismo anticolonial sob a liderança do professor da Universidade de Santiago de Compostela Xosé Manuel Beiras Torrado; e
 6. a Unión do Pobo Galego (UPG), partido formado em 1964 sobre os setores identificados com o “comunismo patriótico” que tinham participado em um efêmero Consello da Mocidade em 1963;
 7. ao lado destes, uma parte da esquerda galeguista organiza-se nas seções galegas de organizações de âmbito estatal, entre as quais destaca o Partido Comunista de Galicia (PCG, desde 1968), com importante incidência no mundo do trabalho através das Comisións Obreiras (CCOO).

Antes de abordarmos a função de Catalunha como referente de analogia no SCG de 1974-1978, será bom indicar também que o processo histórico de construção deste sistema cultural é feito, no que diz respeito ao seu relacionamento exterior, em relação dialética com (veja-se Beramendi 1991):

- a) um *referente de oposição* identificado em um primeiro momento com Castela e desde as primeiras décadas do século XX com Espanha (alegando diferentes graus de conflito ou convivência e de projetos para o superar ou a regular durante o período estudado neste trabalho);
- b) um *referente de reintegração* identificado com Portugal, que ocupa uma posição central na configuração do galeguismo desde o regionalismo

liberal chefiado por Murguía até o nacionalismo do pré-guerra (quer seja o progressismo democrático desenvolvido ideologicamente por Antón Villar Ponte quer o neotradicionalismo articulado por Vicente Risco) em virtude de compartilhar com o SCG elementos identitários constituintes (tradição, língua, etnia, saudade, *volksgeist* ...). No entanto, desde a eclosão na Galiza do nacionalismo marxista anticolonial na década de sessenta, é possível detetar nos programas de vários grupos ativos no SCG tanto a secundarização deste elemento como a troca da função histórica de referente de reintegração pola de referente de analogia (nomeadamente ao calor dos acontecimentos revolucionários do 25 de Abril de 1974) ou de oposição (durante o processo de elaboração linguística em andamento desde inícios de setenta), facto que, entendemos, está em dependência direta dos projetos político e linguístico que cada grupo deseja implementar.

- c) Por último, o relacionamento intersistémico também se produz entre o SCG e vários *referentes de analogia* identificados em virtude de compartilharem com ele programas, afinidades de diverso tipo ou materiais constitutivos, e entre os quais destaca durante toda a história do sistema, no Estado Espanhol, Catalunha (em muito maior grau do que Euskádi) e, fora deste quadro político-administrativo comum, primeiro Irlanda nos anos vinte e nas décadas de sessenta e setenta as colónias do chamado Terceiro Mundo em processo de descolonização (ao programa emancipador compartilhado, e sucedido, em ambos os referentes apontados há que acrescentar o celtismo no caso da ilha britânica e o marxismo no referido aos territórios coloniais asiáticos e, sobretudo, africanos).

Por seu lado, o referente de analogia basco funciona de maneira muito ativa em chave política durante o tardofranquismo para os grupos da esquerda ruterista galega. Isto pode ser afirmado em maior medida para a UPG do que para o PSG, já que este último apenas compartilha espaço na (Con)Federación Socialista Ibérica com o seu homólogo de Euskádi (Eusko Sozialistak) e a UPG, por seu lado, estabelece contactos desde inícios de setenta com o grupo armado ETA e com o seu braço político para a constituição da Frente Armada do autodenominado “Partido de vanguarda da clase obreira galega” (segundo figura no artigo 1 dos seus Estatutos; UPG 1977: 53); esta estratégia armada

será desarticulada pola policía franquista em 1975 com a morte do ativista Moncho Reboiras. As alianças da UPG atenderão, no plano internacional, tanto a esquerda *abertzale* como outras organizações da esquerda dita revolucionária e anticolonial europeia agrupadas em volta da chamada Carta de Brest.^[3]

Ora, será sem dúvida o referente catalão o mais produtivo do ponto de vista cultural (repare-se em que o carácter românico de ambas as línguas contribui para uma maior proximidade, dificultada no caso basco pola nula intercompreensão linguística entre galego e euskara).^[4] Porém, o sistema catalão funciona de maneira diferente

³ Assinada no dia três de Fevereiro de 1974 por Luís G. Blasco (“Foz”) no nome da UPG, nela participam na defesa do direito à autodeterminação dos povos europeus e na sua posterior união em uma Europa de Estados socialistas soberanos, para além da UPG, organizações de Euskádi (Herri Alderdi Sozialista Iraultzailea [HASI]), Catalunha (Partit Socialista de Alliberament Nacional-Provisional [PSAN-p] e, depois, Esquerra Catalana dels Treballadors, da Catalunha Norte [sediada no Rosselló, sob soberania francesa]), Bretanha (Unvaviezh Demokratel Breizh [UDB]), Eire (Irish Republican Movement [IRM] que agrupa o Sinn Féin e o seu braço armado, o IRA), Gales (Cymru Goch), Sardenha (Su Populu Sardu) e Ocitânia (Lucha Occitana [LOC]) (Beramendi & Núñez Seixas 1996: 220; vejam-se também as matizações de Luís G. Blasco em “Beramendi e os primeiros tempos da UPG”, *Vieiros* 04/02/2008, acessível em <http://www.vieiros.org/columnas/opinion/327/beramendi-e-os-primeiros-tempos-da-upg>; consultado em 04/11/2012). Aos parceiros políticos exteriores da UPG haverá que unir também o Partido Corso polo Socialismo (*Galicia Emigrante* 4, Setembro 1974: 11-12).

O programa da UPG afirma neste ponto que “O noso sistema de alianzas com calqueira forza política está hoxe guiado polo principio de relación en pe de igualdade, polo principio de antiimperialismo militante. É por eso que, a nivel de Europa, temos firmada a carta de Brest com orgaizaciós e partidos de liberación nacional e social de nacións asoballadas por Estados imperialistas europeus (Bretaña, Gales, Escocia, Irlanda, Euskadi, Países Cataláns, etc.). As nosas relacións son especialmente íntimas com EIA e PSAN-P, cos que temos que chegar a un xeito de actuación conxunta na nova situación política democrático-burguesa pola que atravesamos o Estado Español [E. E.], relacións que se verán axiña prolongadas cos partidos revolucionarios e patrióticos de Canarias.

Cos partidos españoles estamos dispostos a relacións sempre que defendan alternativas non xovinistas [sic], e tácticamente coincidiremos com calqueira que defenda medidas que contribúan a debilitar a estrutura unitaria do E. E. e a millorar as condicións materiais das clases traballadoras galegas” (UPG 1977: 41; citamos todos os textos conforme ao original).

⁴ “No nivel cultural as bases som mais débeis [do que no político] e observa-se que é no ámbito galego-catalám onde se conseguem umhas redes estáveis. O protossistema catalám actua para o galego como um referente de emulaçom, pola posiçom de vantagem

para agentes referenciados nestas organizações políticas do que para os grupos ativos no espaço cultural mais institucionalizado e adaptativo chefiado por Galaxia,⁵ onde também não deve ser minusvalorado o aproveitamento das demandas políticas de Catalunha e Euskádi no quadrante autonomista do galeguismo, a reboque da força de arrastre exercida pelas reivindicações autonomistas catalãs e bascas na nova configuração do Estado que está a emergir.

Assim, podemos indicar que, ao lado das relações político-partidárias que ligam o PSG com a Convergência Socialista de Catalunya (depois Partit Socialista de Catalunya-Congrés) e o PSAN-p com a UPG, as relações com o referente de analogia catalão estão sustentadas diretamente na vantagem catalã na organização político-cultural, e que o desejo de emulação se ativa especialmente no que à questão linguística diz respeito e, em menor medida, é detetável também noutros campos, como o editorial, neste caso através dos produtos e modelos importados desde o sistema literário catalão para o galego.

Em virtude de estarem galego e catalão (e euskara) submetidas a similares dependências a respeito da única língua oficial de todo o Estado (o castelhano), e englobadas aos efeitos da sua incorporação como matérias opcionais ao sistema de ensino na categoria de “lenguas nativas” a que faz referência o artigo 17 da Ley General de Educación

de que usufruí quanto à sua organização político-cultural. Euskadi apresenta-se no plano cultural de maneira mui fraca. Nom se desenvolve um intersistema literário na linha Galiza-Euscadi-Catalunha, que poderia ter servido na defesa dos interesses comuns frente a pressom do sistema literário espanhol. A relação é nitidamente assimétrica. As transferências verificam-se apenas do lado catalán” (Cordeiro Rua 2007: 542).

⁵ O qual não contradiz a existência de referências e contactos comuns a estes espaços, tal como demonstra a figura canonizada de Salvador Espriu, que participa em 1975 em uma homenagem a Castelao celebrada na Galeria Sargadelos de Barcelona (“Salvador Espriu fala de Castelao”, in *Grial* 47, 1975: 148), é entrevistado pelo mediador galego-catalão Xosé María Costa em 1974 (“Hablando con Salvador Espriu de poesía”, em “Barcelona (Especial para *El ideal gallego*)”, 07/07/1974, pág. 6) e outra vez três anos depois na revista de Galaxia (Costa 1977: 485-489); aqui, para além de louvar a lírica medieval galega, Rosalia de Castro, os homens da Geração Nós (Castelao, Risco, Otero Pedrayo) e “a gran personalidade literaria de Álvaro Cunqueiro”, envia “unha cordial aperta pra os meus amigos Saleta Goy, Manuel María e Inés Canosa” (pág. 489); Espriu mantinha contactos já desde finais dos anos sessenta tanto com o casal da UPG citado em primeiro lugar como com a responsável da Galeria Sargadelos de Barcelona (Rodríguez Prado 2003: 454).

de 1970, o reconhecimento da vantagem catalã tanto na extensão do uso como no processo de codificação da língua própria produz nos participantes no SCG um desejo de emulação linguística concretizado em que o catalão, ao contrário do que acontece para a língua da Galiza, tem um estandard estável e com tradição, que a língua própria da Catalunha não é identificada apenas com as classes populares e que a autonomia linguística do galego (frente a castelhano e português) não é reconhecida tão unanimemente como acontece com o catalão; esta questão da autonomia da língua da Galiza e das suas relações com as variedades de Castela e Portugal tem consequências sobretudo nos processos de elaboração de um estandard (e de uma ideologia) para o galego em curso no período em estudo (e diz respeito aos referentes de Oposição e Reintegração estudados em Samartim 2010).

Quanto ao primeiro assunto, cabe destacar tanto o interesse pela codificação do catalão verificado naqueles grupos que, como Galaxia, estão envolvidos nesse processo na Galiza (*vid* Mas i Perera 1977) como a própria intervenção de agentes catalães no processo de elaboração linguística do galego. Neste caso, as assistências procedentes do espaço cultural em catalão sustentam unanimemente a utilidade normalizadora do facto filológico da unidade linguística galego-portuguesa, em consonância com a posição defendida para o caso catalão-valenciano-malhorquim. Esta posição favorável às teses sustentadas pelo reintegracionismo^[6] encontra-se tanto na esquerda soberanista exemplificada por Félix Cucurull (1974) como no catalanismo culturalista representado pelo filólogo Joan Coromines (1976).^[7]

⁶ Em Samartim 2005 (34n) definimos o reintegracionismo como “a ideia de (re)inclusom da Galiza num intersistema cultural partilhado com os espaços do sistema lingüístico comum conhecido internacionalmente por *Lusofonia*” (itálico no original).

⁷ Repare-se em que, tal como aponta o professor Torres Feijó (2007: 694), “no livro *Encuesta mundial sobre la lengua y la cultura gallegas y otras áreas conflictivas: Cataluña, Puerto Rico*, de Alonso Montero (Madrid: Akal, 1974), sem que no inquérito se aluda nem ao português nem a Portugal, nem à questom ortográfica, Carlos Barral [editor e poeta catalão em castelhano], Ramón Carnicer [escritor leonês afincado em Barcelona], [Manuel] Sánchis Guarner [escritor valenciano em língua catalã] e Ricard Salvat [principal referência do teatro catalão] recomendam por vários modos essa reintegraçom. De resto, os portugueses seleccionados (polo geral, contactos prévios de Alonso Montero, em que nom estám Lapa nem Coelho) nom se pronunciam nessa direçom”.

Quanto à segunda questão apontada acima, a consideração como um défice da identificação da língua própria unicamente com as camadas populares, esta está mais presente nos grupos com maior grau de institucionalização do que no galeguismo de esquerdas,^[8] caracterizado pola atribuição de valor ao carácter de classe (popular) da língua galega e, quanto ao modelo a imitar, muito mais recetivo das análises das problemáticas sociolinguísticas realizadas para os vários territórios do espaço linguístico catalão tanto por Lluís Vicent Aracil (1965)^[9] como polos seus continuadores Rafael Lluís Ninoyles (1969, 1971, 1972, 1975 e 1977) ou Francesc Vallverdú (1970 e 1972).^[10]

⁸ Tal como demostra o seguinte fragmento assinado por Enrique Santamarina (*Casa Galicia-Unidad Gallega*, 1974-1975: 20): “en Cataluña pode decirse que lingüísticamente xa cásiq ue non hai crases sociales. Pola outra banda, en Galicia dondo o proceso de desenrolo da personalidade do pobo galego foi lento e retrasado, as crases sociales tan esaxeradamente deliñadas polo uso da lingua vernácula”. A isto vai referir-se também Xavier Costa Clavell (fundador em 1958 em Madrid do grupo cultural Brais Pinto, jornalista, crítico literário, ocasional poeta social-realista, pai do citado Xosé María Costa e, sobretudo, agente galeguista em Barcelona) na mesma revista do enclave nova-iorquino (Costa Clavell 1976: 30; artigo tirado da revista *Destino*, Novembro de 1975): “El problema lingüístico es en Galicia, con el de la emigración, tal vez el de mayor entidad y envergadura, porque aparece asociado con la raíz de casi todos los conflictos básicos que afectan al país, escindiéndole [sic] y obstaculizando su progreso”.

⁹ Aracil é responsável das primeiras formulações do quadro teórico que será acompanhado nas análises sociolinguísticas realizadas polos agentes da esquerda galega desde os anos setenta (a sociolinguística galega de orientação marxista encontra nos seus textos conceitos chave como normalização linguística, minorização, conflito linguístico, etc.) e participa em um ciclo de conferências organizado pola AS-PG entre 4 de Novembro e 2 de Dezembro de 1978 sobre a *Problemática das linguas sen normalizar* (AS-PG 1980) juntamente com Francisco Rodríguez e Pilar García Negro (ambos membros da UPG, professores de ensino secundário e principais ativos do grupo para os assuntos linguísticos) e Pilar Vázquez Cuesta e Ricardo Carballo Calero, professores, respetivamente, das universidades de Salamanca e Santiago de Compostela bem relacionados com o grupo e defensores ambos na altura de posições, quanto ao processo de elaboração linguística em curso, em maior ou menor grau afastadas das dominantes nos grupos com maior grau de institucionalização.

¹⁰ Em última instância, se no espaço do galeguismo reformista é expressada a saudade produzida porque, “do ponto de vista económico, a Galiza não é a Catalunha, que não se encontram na base do novo renascimento galego fortes interesses económicos burgueses como os que sustentam o renascimento e a maravilhosa florescência literária do catalão” (Luciana Stegagno Picchio 1974: 80), na parte do nacionalismo anticolonial, empenhado

Contudo, este aparelho teórico-político da sociolinguística catalã chega à Galiza fundamentalmente através das obras de Rafael Ninyoles e Francesc Vallverdú, e estende-se sobretudo a raiz da reelaboração em castelhano de trabalhos originalmente editados em catalão e publicados depois por editoras espanholas. Esta intermediação do sistema espanhol favorece o contacto com a sociolinguística catalã dos dous grupos que disputavam a hegemonia na esquerda comunista na Galiza, a UPG e o PCG, comandados para estas questões polos professores de língua e literatura espanhola no ensino secundário Francisco Rodríguez Sánchez e Xesús Alonso Montero, respetivamente. Estes agentes não só referem nos seus trabalhos sobre a situação linguística da Galiza os textos dos citados professores catalães,^[11] mas também disputam os instrumentos de legitimação do seu discurso e, para o assunto que agora nos ocupa, a apropriação do referente sociolinguístico catalão.^[12]

na construção de uma alternativa política desde posições anticapitalistas, é assumido o facto de que “[...] en Galicia hai burgueses. [...]. Unhas poucas familias, un fato de persoas, moven os fíos de empresas que xuntan a meirande parte do capital galego. Mais é un fato tan reducido que non chega a constituir unha clase social estensa. E logo está a maneira en que opera. Non libra as batallas que a poden enfortecer [...]. Careceu do sentido da identidade do país, e da súa propia identidade tamén. [...]. Renegou da nosa cultura e do noso idioma. [...] E eso págase. Dalgún xeito, pógouno [sic] tamén o país. Pógouno coa carencia dun desenrolo industrial capitalista coma o que as burguesías doutras latitudes protagonizaron por Europa adiante, en tempos que xa se foron. E que non voltan. Agora é tarde. A Historia dificilmente se refai. Galicia non é Cataluña, pra ben e pra mal” (“Editorial. Un capitalismo provincian”, *Teima* 4, 6-13 Janeiro 1977: 2).

¹¹ Para além das teses sobre as identidades, os valores culturais e as relações entre colonizador e colonizado expostas por Albert Memmi em 1957 (Memmi 1974), assim como da sociolinguística francesa (sobretudo Calvet 1974), o *Conflicto lingüístico e ideoloxía en Galicia* de Francisco Rodríguez tem como claro modelo o *Conflicte lingüístic valencià* de Ninyoles (1969), de quem é citado unicamente o trabalho publicado em castelhano em 1972.

¹² Veja-se a revisão feita por Guillermo Rojo (membro do universitario Instituto de la Lengua Gallega - ILG - e agente na órbita do PCG) a Alonso Montero (1973) na revista do ILG *Verba* (nº1, 1974: 243-248) e, sobretudo, a resposta desde o campo nacionalista galego ao *Informe - dramático* - ... publicada por Francisco Rodríguez em *La Región* de Ourense nos dias 1, 2 e 4 de Junho de 1974 (incorporada a Rodríguez 1976: 52-53): “é incompreensible que un home que leu o «Idioma y poder social» de Ninyoles, libro en tantos aspectos crarexador, riguroso e radical, verbo dunha problemática moi semellante a nosa, chegue a dar certo creto aos prantexamentos lingüísticos de Julián Mariás [expressada em *Consideración de Cataluña*, Barcelona, Aymá, 1966]) (trátase da súa teoría dos dous

Parte deste aparelho teórico é incorporado também, ainda que com menor produtividade, no campo académico da altura em trabalhos sobre os usos de castelhano e galego na fala elaborados por colaboradores de Galaxia como Pilar Vázquez Cuesta (1976) ou Carlos González Pérez (1978),^[13] ainda que este setor do galeguismo está mais preocupado polo avanço na incorporação da língua da Galiza a novos campos como o ensino ou a liturgia católica, e pola avaliação e contraste deste processo com experiências similares nas outras comunidades do Estado.^[14]

Neste sentido, são significativas as afirmações feitas polos galeguistas sediados em Barcelona Basilio Losada e Costa Clavell, que indicam a transcendência destes défices para a circulação do livro em galego e no funcionamento geral do SCG com ocasião dos seus depoimentos em uma mesa redonda-colóquio “O libro en Galego e en Euskera, hoxe”, realizada “no marco da «1ª Fira del Llibre de Barcelona»” em Agosto de 1977 e recolhida no nº 34 de *Teima* por Emilio

pisos: empregar cada unha das dúas linguas, asegún as funcións, como algo espontáneo, «natural»”.

¹³ “Porém, nengum deles está baseado em dados de fala reais, senom em dados extraídos da literatura culta e da tradición folclórica popular, respectivamente. Assimesmo, curiosamente nengum deles semelha estar dirigido ao tema que em realidade os ocupa – o do uso real da language e a *alternância* do espanhol e o galego na conversa –, senom que dim apontar à explicação de fenómenos sócio-lingüísticos pertencentes a outros planos de análise: as interferências estruturais entre galego e espanhol (Vázquez Cuesta), e a diglósia (González Pérez). Mas os dous traballos representan, polo menos, um intento de incorporar o plano da micro-análise da fala à descrição sócio-lingüística” (Álvarez Cáccamo 1987: 137).

¹⁴ Em ambos os aspetos destaca claramente pola sua produtividade a revista *Encrucillada*, que acolhe numerosos traballos sobre “A Igrexa nas nacións e rexións do Estado Español” (nº 2, 1977: 67-82) – onde são referidas Andalucía, Canárias, Castela, Catalunha, Navarra e o País Valenciano-; sobre “A igrexa en Euskadi” (nº3, 1977: 279-283); mais uma vez sobre Catalunha (nº 5, 1977: 480-482) e as Canárias (nº 8, 1978: 287-301), e ainda sobre Aragón (nº9, 1978: 409-411) e Malhorca (nº10, 1978: 509-511). Esta publicação incorpora também informações sobre “A Igrexa em Portugal” já desde o seu primeiro número (pp. 77-81) e alguma outra “Noticia sobre a Conferencia Episcopal portuguesa” (nº 5, 1977: 469-471), ambas devidas a Montero Santalla, que também elabora “Materiais para a liturxia en galego” (nº 5, 1977: 460-464) e o “Ritual do Bautismo” (nº10, 1978: 512-517). Destacam nesta publicação de Galaxia traballos sobre “O galego na liturxia” (nº5, 1977: 442-456) e a relação entre “Lingua e Relixión” (nº10, 1978: 423-445), e vários relacionados com a língua, a religião e o ensino (no nº1 [1977: 51-59 e 92-95], nº4 [1977: 367-373, 385-392 e 405-406], nº7 [1978: 161-170], nº8 [1978: 241-254] e nº10 [1978: 466-478, 493-494 e 507-508]).

Prado (1977: 32). Aqui, ambos produtores referem tanto a “planificada maniob[r]a de decapitación cultural na que tivo que ver ‘a traición da Igrexa galega’” a respeito da língua própria da Galiza (Losada) e “a castración lingüística, no intre en que o neno escomenza a ir á escola” (Costa Clavell), como a ligação existente entre atraso económico e língua galega, seja essa ligação devida ao “abandono da lingua pola burguesía” como aponta Losada, seja por causa do “subdesenvolvemento xeral do país galego” tal como afirma Costa Clavell.

Prova ainda desta extensión do uso do aparello teórico-político da sociolingüística catalã é que ambos os ponentes coñecemos e utilizamos a terminoloxía proposta e entendemos que a solución para os défices referidos á ausencia da lingua propia de campos determinantes para un mellor funcionamento do SCG debe ser procurada no campo político e pasa necesariamente polo autogoberno (Prado 1977):

No colóquio, os membros da mesa, deixaron bem sentado que en ningunha das dúas nacións se trata dun caso de Bilingüismo, senón de diglosia. Tamén vascos e galegos coincidiron en sinalar que a situación actual se superaría no intre en que a escolarización en Galicia e Euskadi se faga nos seus idiomas. En resumo, a solución está no Autogoberno.

Por seu lado, tamén nas actividades das *associações culturais* promovidas polos grupos de esquerda é possível verificar relacións intersistémicas entre a Galiza e Cataluña, localizadas naqueles campos nos quais estes grupos están a tentar introducir a língua galega como norma sistémica (veja-se, para este concepto, Torres Feijó 2004). Porém, os agentes que se movem neste espaço asociativo priorizan a participación no campo musical, no teatral e no cinematográfico, campos non “livrescos”, relativamente accesíbeis e abertos, non oficializados nem demasiado formalizados na altura, e considerados apropiados para a procurada formación e conscienciación política de un público masivo.^[15]

¹⁵ Veja-se o dito para o caso da música por Bibiano, integrante do Movemento Popular da Canción Galega e militante do PCG: “a música hai que vela dentro do contesto cultural. Penso que ten un poder de convocatoria realmente importante. Os festivais son actos de difusión duns conceptos culturais e políticos, son actos de concientización

É, então, nas atividades relacionadas com a promoção destes campos, onde devem ser procuradas as presenças, alianças e referencialidades estabelecidas polo SCG com os outros sistemas ibéricos, com menor intensidade no campo dramático no referido ao sistema catalão porquanto “a revolución teatral en Cataluña –no seo dunha sociedade industrializada, de estudantes organizados, cunha sólida rede de teatros, gremios e sociedades auspiciadores da dramática nacional – viría da man dos universitarios, o que non aconteceu na nosa terra” (Lourenço Mória 2010: 289), e em maior medida relacionadas com o campo musical (o movimento Voces Ceibes e a Nova Canción Galega formam-se por emulação do movimento da Nova Cançó em catalão [Rodríguez Prado 2007: 675]) e com o cinematográfico (a presenza ibérica nas Xornadas de Cine de Ourense é constante neste período).^[16]

Neste último caso, é oportuno levar em conta que as problemáticas comuns das periferias são um elemento que contribui para o estabelecimento de alianças também no cinema, estejam as necessidades relacionadas com assuntos internos do próprio campo ou com questões políticas de tipo geral.^[17] Apesar disto, essas problemáticas

importantes. Son consciente, de tódolos xeitos, de que ninguén se conciencia cun recital, mais cumpren o papel de estímulo prás capas populares. Xogan un papel importante na medida en que son actos colectivos, que se non dan noutros sectores da cultura” (X. Sarceda Castro 1977: 31).

¹⁶ Documentamos a participación de realizadores e de críticos procedentes doutros territorios ibéricos (e a función heterónoma também reservada para este meio de expresión artística) nas Xornadas de Cine organizadas em Ourense pola Agrupación Cultural Auriense: “Orgaizáronse varias mesas redondas encol do tema. Pronunciaron conferencias Luís Urbez, Pedro M. Laret, A. Pérez Gómez, Fernando Lara, Miguel Porter Moix e Ramón Piñeiro López, nas que trataron das relacións do pobo co cine contemporáneo, co cine español, coa historia do cine e coas diferentes estéticas cinematográficas, da experiencia do cine catalán e máis tamén das posibilidades dun cine galego no momento actual” (*Grial* 43, 1974: 125). Dous anos mais tarde “Celebráronse en Ourense as *Cuartas Xornadas de Cine* cunha amostra comprida do cine independente ou alternativo dos países e rexións do estado español (máis de medio cento de cortometraxes en idiomas catalán, castelán, vasco e galego) a máis de coloquios e conferencias sobre da problemática actual en relación co cine. Decote coa intención posta en chegar ao auténtico cine galego” (*Grial* 51, 1976: 126; itálico no original).

¹⁷ Quanto às primeiras, servem de exemplo os encontros estabelecidos “en Barcelona, aproveitando a «III Convención de Cine Infantil de 16 mm.»” para discutir a eventual creación de uma “Confederación de Cine Infantil e Xuvenil de todo o Estado” que desse

compartilhadas não excluem o reconhecimento da posição de privilégio detentada também neste campo pelo sistema catalão (paralela, mais uma vez, ao reconhecimento de um défice no sistema próprio), que atinge um maior grau de desenvolvimento institucional (rede de *cine-clubes*, uma “Cooperativa de Cine Alternativo”, etc.) atribuído à estrutura de classes dessa comunidade, ao grau de interiorização da consciência identitária própria, à maior capacidade de resistência contra as adversidades políticas e mesmo aos contactos com outros sistemas europeus possibilitados pelos recursos disponíveis nesse sistema análogo.^[18]

Da mesma maneira, Catalunha funciona na altura neste espaço associativo também como referente organizativo, ainda que por enquanto esta afirmação só pode ser documentada em relação com alguns grupos periféricos como o *Omnium Cultural Galego* criado em 25 de Junho de 1977 para organizar um *Congreso da Cultura Galega* a imitação do *Congrés de Cultura Catalana* celebrado em 1976-1977.^[19]

conta da “problemática do neno no intre de se plantexar un cine dirixido ós cativos, un cine que deberá estar chantado [...] na liberdade de creación, na autenticidade e nunha independencia que faga posible que os profesionáís poidan organizar eles mesmos a produción, distribución e exhibición das películas” (“Cine para nenos. Unha resposta crítica”, *Teima* 5, 13-20 Janeiro 1977: 33). Uma mostra da segunda cuestión apontada é que “Xente do cine independente de Castilla, Canarias, Cataluña, País Vasco, e Galicia traballan tamén arredor dun longometraxo, dividido en cinco capítulos, sobor do centralismo” (“Cine Galego. As xornadas de Ourense, en abril”, *Teima* 4, 6-13 Janeiro 1977: 30).

¹⁸ “O cine catalán – as razóns están ben claras se o situármos nun país que é reivindicado pola mesma burguesía – tivo as posibilidades que outros cines nacionais non tiveron pra se desenrolar. O poder dos cartos consegue froitos en «permisibilidade» dentro dun orde, aparte do doado acceso ás culturas europeas que abrirán camiño en momentos pechados a cal e canto pra todo o que non viñera envolto en celofán de movemento nacional. Son así os realizadores cataláns a vangarda” ([Álvarez] Pousa 1977).

¹⁹ “Preguntados se tiñan información do proceso levado en Catalunya pra face-lo Congreso da Cultura contestaron afirmativamente, aínda que ó redactor desta revista se lle plantexaron serias dúbidas ó respecto. «Esa – dixeron – era unha cousa da burguesía catalá... a proba está que terminou nunha fundación»” (Bonifacio Borreiros 1977). Seja como for, para além do nome da associação e o objetivo concreto focado, se levarmos em conta as seções em que é arrumado o trabalho do *non nato* Congreso, ecoam também aqui os modos organizativos do *Congrés catalão*, do qual surgem cinco campanhas mobilizadas relacionadas com a “Defensa del patrimonio natural (Ecologismo), Identificación del territorio de habla catalana (Geografía), Uso oficial del catalán (Lengua), Revitalización

Porém, se o Òmnium Cultural catalão fundado em 1961 para promover a língua, a cultura e a identidade nacional da Catalunha alcançou um alargado consenso que o faz perdurar até a atualidade, o seu equivalente galego não consegue organizar o referido Congreso da Cultura Galega ao ser discutida a sua legitimidade (política) para o fazer polos grupos da esquerda nacionalista galega que monopolizam *de facto* o trabalho ao associacionismo cultural de base.^[20]

Esta tentativa de promover um Congreso da Cultura Galega que remedasse o realizado no território catalão no ano anterior pretende ser implementada sem o concurso dos grupos políticos ativos no campo do nacionalismo e a esquerda. Esta estratégia do Omnium Cultural Galego, participado por vários dos militantes cindidos do PSG despois das

del folklore y las tradiciones populares (Antropología), Recuperación de las instituciones y la autonomía (Política)” (<http://cartelestransicion.blogspot.com/2009/03/el-congreso-de-cultura-catalana-1976.html> [consultado em 04/11/2012]). Por seu lado, “El Congreso [da Cultura Galega], cuya fecha de celebración todavía no ha sido fijada, se pronunciará también sobre otras campañas para el uso oficial del gallego, salvaguardia del patrimonio natural, identificación lingüística, instituciones, desarrollo de una estructura sanitaria acorde a las necesidades y creación de medios de difusión cultural” (*ABC*, 6 Agosto 1977: 34). O associacionismo catalão e basco (sobretudo o ligado à reivindicação e defesa do idioma próprio) funcionam como referentes de analogia para os seus homólogos da Galiza muito mais claramente nas décadas de oitenta e noventa do século XX, como demonstram as várias campanhas ditas normalizadoras desenvolvidas pola Mesa pola Normalización Lingüística (associação criada em 1986 por organizações e particulares preocupados pola defensa do uso público da língua da Galiza) a imitação das suas equivalentes ideadas polos movementos normalizadores catalão e basco, como por exemplo as carreiras populares em favor da língua: a Korrika basca (1980-), a Correllengua catalã (1993-) e a Correlíngua galega (1996-).

²⁰ “O chamado «Omnium Cultural», de que os promotores non son coñecidos no ámbito cultural galego (din que é xente achegada ó Opus e que está subvencionada pola Fundación Barrié de la Maza), acusóu de oportunista á Asamblea Popular Galega que convocou ás forzas políticas e culturais de Galicia pra levar adiante unhas «iniciativas de cultura popular» que preparen o camiño pra ese Congreso. Non se fixo caso e así foi como o Movemento Comunista de Galicia, o Frente Cultural da ANPG [Asamblea Nacional-Popular Galega, organización de massas da UPG], Bandeira Roxa, Partido Comunista de Galicia, Liga Comunista Revolucionaria e a mesma Asamblea Popular Galega, así como asociacións culturais [das vilas] de Maceda, Verín, Padrón e Cariño, celebraron unha primeira xuntanza en Santiago. Dela saíu o acordo unitario de levar a cabo o proxecto, comprometéndose (a ANPG quedóu en dar resposta de inmediato) a espallalo a institucións culturais e asociacións de veciños do País Galego” (*Teima* 30, 7-10 Julho 1977: 31).

eleições de 1977 e incorporados ao PSOE em 1978 é contestada (não por acaso) pola asociación de massas do PSG (a Asamblea Popular Galega), cortando o caminho à organização deste evento e alegando o “carácter resistencialista” [sic] e “popular” em que estes grupos entendiam que devia ser enquadrada toda a ação cultural na Galiza da altura.

No *campo editorial*, por sua vez, chamamos a atenção para o labor de mediação de agentes localizados em Barcelona, destacando entre os já referidos o exercido por Basilio Losada, Costa Clavell e polos agentes agrupados em volta do Centro Gallego de Barcelona. Da mesma maneira, para este campo documentámos o desejo de imitação do sistema catalão quanto ao volume e ao desenvolvimento geral de infraestruturas literárias, efeito de constraste que conduz diretamente para o reconhecimento do carácter deficitário do SCG também neste campo e em relação não apenas com o sistema catalão, mas também com o basco. Este atraso relativo é explicado fundamentalmente em função da maior tradição dos outros sistemas literários de referência, que possibilita um diferente aproveitamento da força da inércia e minora as repercussões derivadas da conjuntura política concreta nesses territórios (reconhecendo-lhes maior autonomia relativa a respeito do campo do poder, portanto).^[21]

Para além de alguma tentativa frustrada de institucionalização da figura do escritor através da criação de um Pen Clube galego, ao lado dos catalão e basco, as relações no campo editorial entre o SCG e

²¹ “Pero Galicia, en estos momentos, está falta de un aglutinamiento, de algo que de alguna manera institucionalice estas corrientes. [...] ¿Podremos, como se ha creado la editorial Paurula [sic, Paraula] Nova en Cataluña, que va a ser la Editorial Nacional en catalán? ¿Podremos crear en un plazo relativamente breve, la Editora Nacional en gallego? [...] [repare-se em que, neste contexto, o adjetivo “Nacional” é atribuído a Espanha]. Con todo, a propósito del mundo editorial, hay un hecho muy significativo y de especial relieve para las letras gallegas. Se observa una mayor cantidad de libros editados en catalán, el dos por ciento en 1973 y mas del tres el pasado año [1974], cuando se alcanzaron los quinientos setenta y siete títulos. Igual ocurre con el vascuence, que ha pasado de 87 a 92, mientras que los gallegos han descendido de cincuenta y tres a cuarenta y ocho. El hecho en sí, aisladamente considerado, puede ser síntoma de un retroceso. Sin embargo es necesario tener en cuenta que se estaba a la espera de una Ley del libro y además nos encontrábamos dentro del «primer año de la apertura». Y si bien es verdad que el argumento es válido para las demás regiones reseñadas, no lo es menos, que éstas se encontraban ya en marcha desde hace muchos años” (José R. Vilamor 1975).

o catalão passam também pela colaboração entre editoras de ambos os territórios e pela circulação entre os vários sistemas do Estado de produtos e repertórios por meio da importação/ exportação (recorrendo à tradução ou à edição multilingue). Quanto a isto, em virtude do processo de inclusão como materiais opcionais das línguas vernáculas no sistema de ensino obrigatório permitida pela citada Ley General de Educación de 1970, os campos editoriais dos sistemas periféricos estão envolvidos na promoção de produtos de temática infanto-juvenil ou de matérias docentes diretamente vinculados com este processo. Nesta situação, o galeguismo recorre a várias estratégias, entre as quais apontamos agora para a importação de produtos do sistema catalão, considerados *fiáveis* para o galeguismo em virtude de compartilharem historicamente um similar processo de emergência sistémica sob o mesmo quadro jurídico-político. Ora, tanto este fenómeno como a parceria entre editoras de ambos os sistemas é detetável apenas no setor do galeguismo que trabalha para a sua institucionalização e de maneira muito episódica neste período.

Em *síntese*, confirmamos a nossa hipótese inicial ao verificarmos que os grupos que atuam desde a administração cultural oficial ou que, como Galaxia, trabalham virados para a oficialização do seu programa, veiculam repertórios não referenciados *explicitamente* no campo político, rejeitam todo o tipo de relacionamento em chave político-partidária e estabelecem as alianças com os seus homólogos dos sistemas peninsulares que funcionam como referentes de analogia em virtude de critérios e atendendo a lógicas referenciadas primariamente no interior dos campos culturais. Nesse sentido, as relações intersistémicas dos membros destes grupos são mais autónomas que as estabelecidas pelos grupos da esquerda política que atuam no SCG da altura e, também em contraste com eles e de acordo com os próprios modos de organização e funcionamento interno, com uma maior margem para colaborações no plano estritamente individual.

Assim, vemos como nos grupos que se movem no espaço da *resiliência*, as práticas e os discursos sobre os tipos de relacionamento proposto entre o SCG e os seus referentes de analogia localizados no espaço público delimitado pelo Estado Espanhol (com maior intensidade para o caso catalão do que para o basco) evidenciam que esse quadro político-administrativo do Estado delimita um determinado espaço de

possibilidades e modos de funcionamento, um quadro de relações em que organizar a convivência dos vários sistemas culturais em causa. Estes sistemas são individualizados em função da língua que veiculam e a sua extensão é restringida ao território das comunidades respetivas no caso das línguas diferentes do castelhano e alargada (cultural e juridicamente) ao conjunto da cidadania e dos territórios do Estado para o castelhano (assim trocado em espanhol).

Por seu lado, para os grupos localizados no espaço político-cultural da *resistência* e organizados em volta de partidos políticos de esquerda nacionalista, o tipo, o modo, a frequência e os espaços do relacionamento com os outros sistemas peninsulares estão em função tanto dos programas e práticas políticas concretas como do tipo e do grau de vinculação com forças homólogas de âmbito peninsular (com maior intensidade para as de Catalunha e Euskádi, sistemas ambos com os quais a Galiza compartilha, fundamentalmente, o quadro político-administrativo de partida e a reivindicação do idioma próprio). Produz-se também, no espaço associativo que estes grupos animam, transferências para os campos teatral, cinematográfico e musical de produtos e repertórios destes sistemas ibéricos (mas, digamo-lo de passagem, sempre em menor medida que no caso do Referente de Reintegração português).

Em geral, em ambos os espaços, os défices detetados no sistema próprio são referidos por contraste com a situação (de maior avanço no processo de autonomização e institucionalização) em que se encontram esses sistemas peninsulares, com especial destaque para a função de reforço exercida pelo sistema catalão.

REFERÊNCIAS

- Álvarez Cáccamo, C. (1987), “Fala, bilingüismo, poder social”, *Agália* 10, pp. 127-150.
 [Álvarez] Pousa, L. (1977), “V Xornadas do Cine en Ourense. Os cines nacionais, porta aberta”, *Teima* 21, p. 32.
 Aracil, L. V. (1965), *Conflit linguistique et normalisation linguistique dans l’Europe Nouvelle*, Memória apresentada ao Centre Européen Universitaire de Nancy, [multicopiado], València, pp. 23-38.

- [AS-PG=] Asociación Socio-Pedagóxica Galega (1980), *Problemática das linguas sen normalizar: Situación do galego e alternativas*, Santiago [de Compostela], Xistral.
- Beramendi, J. G. (1991), “El Partido Galleguista y poco más: organización e ideoloxías del nacionalismo gallego en la II República”, in Justo González Beramendi & Ramón Máiz (comps.), *Los Nacionalismos en la España de la II República*, Santiago de Compostela / México, Consello da Cultura Galega / Siglo Veintiuno, pp. 127-170.
- Borreiros, B. (1977), “Omnium Cultural Galego. O anxelismo na porta de un pretendido Congreso”, *Teima* 35, p. 30.
- Beramendi, J. G. & Núñez Seixas, X. (1996), *O nacionalismo galego*, Vigo, Edicións A Nosa Terra.
- Calvet, L. (1974), *Linguistique et colonialisme: petit traité de glottophagie*, Paris, Payot.
- Cordeiro Rua, G. (2007), “O Iberismo como projecto no campo cultural galleguista nos primeiros setenta”, in Helena González Fernández & María Xesús Lama López (eds.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e outros pobos da península*, Barcelona, Edicións do Castro / AIEG / Universitat de Barcelona, pp. 531-543.
- Coromines, J. (1976), “Sobre a unificación ortográfica galego-portuguesa”, *Grial* 53, pp. 277-282.
- Costa, X. M. (1977), “Conversa con Salvador Espriu”, *Grial* 58, pp. 485-489.
- Costa Clavell, X. (1976), “Una sociedade historicamente escindida: el idioma”, *Casa Galicia - Unidada Gallega*, p. 30.
- Cucurull, F. (1974), “Posibilidades do galego”, *Seara Nova* 1539, pp. 22-23.
- González Pérez, C. (1978), “A diglosia na nosa etnografía”, *Grial* 60, pp. 181-188.
- Lourenço Mória, C. (2010), “A xénese do teatro independente galego: A conquista da identidade”, in M. Amparo Tavares Maleval & Laura Tato (eds.), *Estudos Galego Brasileiros 4: Lingua, Literatura, Identidade*, A Coruña, Universidade da A Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 277-292.
- Mas i Perera, P. (1977), “Pompeu Fabra ordenador do idioma catalán”, *Grial* 57, pp. 349-354.
- Memmi, A. (1974), *Retrato del colonizado precedido por el retrato del colonizador*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- Ninyoles, R. L. (1969), *Conflicte lingüístic valencià*, València, Tres i quatre.
- (1971), *Idioma i prejudici*, Mallorca, Moll.
- (1972), *Idioma y poder social*, Madrid, Tecnos.
- (1975), *Estructura social y política lingüística*, València.

- (1977), *Cuatro idiomas para un estado (el castellano y los conflictos lingüísticos en la España periférica)*, Madrid, Editorial Cambio 16.
- Picchio, L. S. (1974), “Uma construção sólida e de uma grande coerência”, *Grial* 43, p. 79.
- Prado, E. (1977), “A normalización do euskera e do galego”, *Teima* 34, p. 32.
- Rodríguez, F. (1976), *Conflicto lingüístico e ideoloxía en Galicia*, Pontevedra, Xistral.
- Rodríguez Prado, F. M. (2003), “Presença(s) de Salvador Espriu no sistema cultural galeguista”, in *[Actas do] Simpósio Internacional Salvador Espriu*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 439-461 (acessível em <https://espacioseguro.com/grupogalabra/images/stories/pdf/felisa/novos/presencias%20de%20salvador%20espriu.pdf>, 04/11/2012)
- (2007), “Portugal e Catalunha no sistema cultural galeguista através das revistas no tardofranquismo”, in Helena González Fernández & María Xesús Lama López (eds.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e outros pobos da península*, Barcelona, Ediciós do Castro / AIEG / Universitat de Barcelona, pp. 665-676.
- Samartim, R. L.I. (2005), “Ideia de língua e vento português na Galiza do tardofranquismo: O caso de Galaxia”, *Agália* 83-84, pp. 9-53.
- (2010): *O proceso de construción do Sistema Literário Galego entre o franquismo e a transición (19074-1978): margens, relacións, estrutura e estratégias de planificación cultural*. Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Sarceda Castro, X. (1977), “Bibiano: A música dende a clase obreira”, *Teima* 17, p. 31.
- Torres Feijó, E. J. (2004), “Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica: Sistemas literários e literaturas nacionais”, in Anxo Abuín González & Anxo Tarrío Varela (eds.), *Bases metodolóxicas pra unha historia comparada das literaturas da península ibérica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 423-444.
- (2007), “O 25 de Abril e as suas imediatas conseqüências para e no campo cultural galeguista”, in Helena González Fernández & María Xesús Lama (eds.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e outros pobos da Península*, Sada, Ediciós do Castro, pp. 689-701.
- [UPG=] Unión do Pobo Galego (1977), *Primeiro Congreso da Unión do Pobo galego (U.P.G.)*, Edicións Terra e Tempo.
- Vallverdú, F. (1970), *Dues LLengües, dues funcións?*, Barcelona, Edicións 62.
- Vallverdú, F. (1972), *Ensayos sobre el bilingüismo*, Barcelona, Ariel.

Vázquez Cuesta, P. (1976), “Interferencias lingüísticas entre gallego y castellano”, *Actes du XIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes [ténue à l’université Laval (Québec, Canada) du 29 août au 5 septembre 1971]*, Québec, Les Presses de L’université Laval, pp. 443-455.

Vilamor, J. R. (1975), “El escritor gallego fue sometido al mayor de los silencios”, *El Ideal Gallego* (suplemento Especial Día das Letras Galegas), 18 de maio, p. 2.

MESA-REDONDA
SEMANA DE ARTE MODERNA
90 ANOS (1922-2012)

A CENTRALIDADE DO PICTÓRICO NA GÉNESE DO MODERNISMO BRASILEIRO (A PINTURA E A SEMANA DE ARTE MODERNA)

THE CENTRALITY OF THE PICTORIAL ARTS IN
THE GENESIS OF BRAZILIAN MODERNISM
(PAINTING AND THE MODERN ART WEEK)

Alva Martínez Teixeira

alvamteixeiro@campus.ul.pt

UNIVERSIDADE DE LISBOA, DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS

131

T. S. ELIOT, no ensaio de 1929, “Experiment in Criticism”, reflete sobre a necessidade no discurso crítico de uma nova lógica de estudo dos termos em uso. Como o Prémio Nobel afirmava, na crítica literária – e também artística – utilizamos constantemente termos que discordam na conotação e a denotação, e quando isto acontece, devemos procurar outras vias que nos permitam saber o que queremos dizer (1929: 214).

Isto é o que sucede, por vezes, com o movimento de renovação que nessa mesma década – nomeadamente, com a Semana de 22, que aqui nos ocupa na sua vertente plástica – representou a reivindicação da práxis vanguardista no Brasil, embora o termo vanguarda seja secundarizado no seu discurso.

Não pretendemos reparar em críticas a um instrumento de raiz epistemológica, porque sabemos que estas alinhariam razoáveis bibliotecas. O que nos interessa é o facto de a Semana ter adquirido, através da reflexão das sucessivas gerações, uma compreensão retrospectiva mais justa, não do que foi, mas do que representou e simbolizou (AA. VV., 1972: s/p.).

Essa mitificação admite a memória de que os primeiros momentos foram contraditórios e duais, “consciente e inconscientemente”

.....
A CENTRALIDADE DO
PICTÓRICO NA GÉNESE DO
MODERNISMO BRASILEIRO
(A PINTURA E A SEMANA DE
ARTE MODERNA)
.....

Alva Martínez Teixeira

(Lousada, 1976: 11), mas de modo um tanto telegráfico. Desta forma, ressoam na memória coletiva, numa sucessão quase simultânea que os afinou à melodia posterior do movimento, animada pela necessidade de datar, de situar, de marcar, isto é, de implantar um marco comemorativo. E, assim, ganharam o seu lugar na arrumação da história da arte como capítulo, ainda que inseguro, colocado inalteravelmente sob o signo do progresso.

Por isso, atendendo ao mal menor pretendido por Eliot, queremos aproveitar esse descompasso para determinar um pouco melhor – sob o manto da sombra alheia senequiana – de que falamos. Assim, embora este propósito signifique, é claro, um percurso afetado pelo inevitável esquematismo simplificador que implica transitar, em poucas páginas, através da ambiciosa e polimorfa aventura artística do Modernismo, ponderaremos tanto as achegas críticas e programáticas dos literatos sobre a plástica, quanto as contribuições dos artistas a partir de um fator comum: uma assincronia habilmente posta, por vezes, ao serviço do modernismo.

Com esse esclarecedor objetivo principal em mente, devemos partir dos antecedentes imediatos da Semana de Arte Moderna, nomeadamente da atividade dos modernistas durante o ano de 1921. Assim, além do alargamento e difusão do germe modernista, derivado do contato estabelecido entre os modernistas de São Paulo e os novos artistas do Rio de Janeiro – como o escritor Manuel Bandeira, já admirado pelo grupo paulista, ou Ronald de Carvalho, que facilitaria a participação de artistas plásticos como Zina Aita ou Rego Monteiro na Semana de Arte Moderna –, o ano, como sintetizava Mário da Silva Brito

(...) inicia-se com a declaração pública de ruptura com a conjuntura intelectual da época, através do discurso de Oswald de Andrade no banquete a Menotti del Picchia; a seguir, Menotti del Picchia, por intermédio do artigo “Na Maré das Reformas”, fixa os pontos básicos do programa de ação renovadora a ser desenvolvido; em prosseguimento, assiste-se, durante todo o ano, aos embates polêmicos e revisionistas promovidos pelos escritores novos em sua oposição ao passadismo, romantismo, parnasianismo e demais correntes antiquadas; mais adiante, é feita a divulgação das produções da nova escola por meio da publicação pela imprensa de poemas e trechos de prosa escritos por autores nacionais e

estrangeiros; fixa-se, ainda em 1921, a posição dos jovens frente à doutrina futurista, o que decorre, principalmente, do lançamento da poesia de Mário de Andrade por Oswald de Andrade (Brito, 1964: 252).

Neste sentido, se partimos da concepção teórica e crítica, os aspetos que aglutinam, por norma, o “disperso” ideário inicial (Almeida, 1972: s/p) são, primeiro, o prescritivo antipassadismo que, flutuando entre um niilismo vago e um futurismo genérico, confia, segundo Calinescu, na vitória do tempo e da imanência sobre tradições que se pretendem eternas (1987: 95). E, depois, um preceito chamado de ‘antifotográfico’, assumido, por exemplo, por Oswald de Andrade, no escrito de 1921 “Questões de Arte”, onde partia de conclusões de Mário de Andrade.

Os modernistas parecem habituados a uma das mais destacáveis e relativamente recentes transformações no teorizar de filósofos e especialistas acerca da arte, ao rejeitar o representativo e o elemento cognitivo como valor artístico.

No entanto, isto é só aparência, porque em muitas das críticas se postula uma função mediadora a respeito da comunicabilidade não-imediata da obra de arte. Esta seria normal se visasse criar espaços de visibilidade ou um discurso específico que ajudasse a compreender o complexo e o latente, mas não é isto o que faz.

Aquilo que procura é explicar a nova arte em termos académicos e isto institui uma tensão. Enquanto teoricamente os autores negam a verossimilhança e o acabamento exaustivo da obra tradicional e proclamam o processo criador como fruto da escrita plástica e das suas leis próprias, na verdade, as suas críticas não parecem conceber a arte como autónoma.

O exemplo mais claro disto é a descoberta por Mário de Andrade do perfil áspero e as cores contrastantes do referencial óleo *O homem amarelo* de Anita Malfatti – a obra que mais scandalizou na memorável exposição individual da autora de 1917 –. Se o retrato se distinguia por uma novidade radical, radicada numa estrutura linear “executada com traços espessos em velocidade rápida e determinante, orquestrados por ritmos diagonais que só encontram paralelo no tratamento colorístico no qual o incêndio dos alaranjados e vermelhos é alimentado pelos azuis que irradiam a veste da personagem” (Aguilar, 2000: 15), essa ousadia e esse pioneirismo artísticos encantaram o escritor – que, de facto, como

foi assinalado repetidas vezes, numa reação que se tornou já anedota e quase tópico da exegese do Modernismo, visitou a exposição em oito ocasiões –, mas só inspiraram nesse Mário de Andrade em processo de descoberta da modernidade um soneto não por acaso parnasiano.

No entanto, ainda podemos avançar um pouco mais no desajuste. Sabemos que a pintura de Malfatti, depois das suas estadias de formação e descoberta artística na Alemanha e nos Estados Unidos, cresceu e se avolumou numa obra libertada das formas tradicionais de representação e renovada no domínio da cor numa orientação notoriamente deformadora, intensa e emocional e emocionante. São consequência e mostra do subjetivismo e certo irracionalismo que animavam nesta pintura, além da tela antes referida, outros retratos históricos, hoje renomados por serem as obras mais marcantes da carreira artística da pintora, a saber, *A mulher de cabelos verdes*, *O japonês* ou *A boba*.

E é consequência, à vez, dessa restituição à arte de uma imagem deformada do real, filtrada pela subjetividade da artista nessas obras, a radical incompreensão com que esta proposta pictórica foi, de modo geral, recebida. Se a artista queria exprimir-se livremente também para seduzir ao espetador, aquilo que vai conseguir é exatamente o que procuravam como complemento a esta sedução os expressionistas europeus, a impressão, o choque. A abertura a partir de certas fendas da atmosfera positivista torna a exposição famosa, como sabemos, por causa, do choque dos visitantes, habituados às fórmulas mais popularizadas do impressionismo e, principalmente, ao escândalo que esta provocou e que teve como motor principal o artigo de Monteiro Lobato que tornaria célebre à artista.

O destrutivo escrito, intitulado “A propósito da exposição Malfatti”, que apareceu em *O Estado de São Paulo* o dia 20 de dezembro de 1917, sublinhava a perceção nas obras, da parte do autor de *Urupês*, de acentuadas tendências para uma ‘réproba’ extravagância de inspiração picassiana. Esta crítica e repúdio da sua arte provocaria que Anita Malfatti se debatesse nos anos seguintes entre a atenção às suas capacidades e tendências artísticas renovadoras e um auto-imposto conservadorismo pictórico.

Tendo em mente este carácter deformador e formalmente libertador da sua pintura e sem esquecermos o facto de que, com a sua pintura e essa liberdade aprendida e apreendida no estrangeiro, “o salto era grande

e a arte moderna chegava ao Brasil não por evolução, mas por ruptura” (Batista & Lima, 1998: XXXV), podemos considerar um artigo de 1921 também de Mário de Andrade, centrado na artista experimental e indiferente à perspectiva. Nele, embora o poeta refira traços expressionistas como os volumes ou a comoção, a volta à ordem propugnada por *L'Ésprit Nouveau* acaba por determinar a inclinação, como indica Marta Rossetti Batista, pela artista construtiva: aquilo que o artigo destaca de obras como *O homem amarelo* e *Cabeça de negro* são aspetos não-expressionistas como o equilíbrio ou o agudo conhecimento da arquitetura sossegada de um Ingres ou dos artistas renascentistas (1985: 92).

No entanto e no referido sentido de ruptura, parece oportuno recordar também, a modo de exemplo, o esclarecedor depoimento *a posteriori* do próprio Mário de Andrade, no escrito “Fazer a História”, publicado na *Folha da Manhã* no ano 1944, a respeito da forte impressão – e da forte lembrança – que nele provoca essa (in)felizmente célebre e celebrada exposição de Anita Malfatti no martirologio do Modernismo:

.....
Não posso falar pelos meus companheiros de então, mas eu, pessoalmente, devo a revelação do novo e a convicção da revolta a ela e à força dos seus quadros (...). Se alguns poucos escritores ponderáveis, Menotti del Picchia, o Sr. Oswald de Andrade, que iam se tornar os propulsores eficazes do movimento modernista, já nos conhecíamos então, eles podem testemunhar se o primeiro espírito de luta, a primeira consciência coletiva, a primeira necessidade de arregimentação foi despertada ou não pelo que se passava na cidade, com a exposição de Anita Malfatti. Foi ela, foram os seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim.

Podemos entender igual a apropriação da segunda das figuras artísticas fulcrais do movimento modernista, o escultor Brecheret, que Annateresa Fabris considera o primeiro cartão de visita do modernismo (1994: 51), provavelmente porque, depois da pintura, a escultura, surgia na base, na eclosão do movimento de modo menos radical do que o triunfo pelo escândalo alcançado pelos retratos dos seres marginais e deformados dos óleos de Malfatti.

Com a serenidade do artista fechado e estilizador, que foi inspiração para Oswald de Andrade em *Os condenados* e para Menotti em *O homem*

e a morte, ambos romances aparecidos em 1922 – e mostra já, da maior complexidade que no Modernismo assumem as relações plástico-escriturais, de que seria um outro indício, o exemplo do próprio Menotti del Picchia, ao produzir esporadicamente esculturas, pinturas e desenhos –, Brecheret conquistava simpatias mesmo no bando dos passadistas. Por isso, embora fosse discutido pelos artistas e a crítica de orientação claramente conservadora, “na contagem final dos pontos, estava vitorioso, e, com sua vitória, triunfavam os inovadores paulistas” (Brito, 1964: 115).

E, mesmo assim, apesar de um mais ou menos consensual respeito pelo autor e pela sua estilização vigorosa, o modo de relacionamento inicial com a inovação do artista resulta igualmente problemática ou ambígua:

Não há dúvida de que o escultor representa uma novidade no ambiente artístico brasileiro. Mas também não se pode deixar de sublinhar que as obras que atraem a atenção de Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia são “estruturas de mediação”, isto é, peças nas quais o princípio de deformação não rompe de todo com o código mimético. Na constituição de sua linguagem, Brecheret pauta-se no momento por um vocabulário eclético (Fabris, 1994: 51-52).

Assim, apesar da novidade da obra do fundador da escultura moderna brasileira, do desapareço à realidade da sua estilização, à forma cúbica da figura plástica, à qual dá o tratamento de um plano, os elementos de transição, como certas marcas da poética do não-acabado de Rodin ou do naturalismo, serão os que cativem, entre outros, a Oswald de Andrade ou também a Menotti del Picchia.

Este, em 1920, na primeira crónica sobre a descoberta do escultor, adota a visão do “termo médio” ao evocar a Michelangelo e a fatalidade realista e, ao mesmo tempo, salienta a espiritualidade da estilização ousada de Brecheret (Fabris, 1994: 51). Assim, a *Pietà* do escultor é retratada e retraçada pelo poeta do *Juca mulato* como um Cristo descarnado, sublimado numa fluidez e gracilidade formal, comovedora por causa da sua ‘estranhoante’ transposição artística da dor, para, finalmente, atribuir-lhe uma potencial – e plausível – capacidade de

perturbação e impacto, análoga, no meio artístico e cultural brasileiro, à manifestada pelo *Balzac* de Rodin.

Trata-se, na essência, de uma concepção do que deve ser a arte contemporânea muito mais incoerente e inconsequente do que a exprimida, por exemplo, por Monteiro Lobato, que privilegiou também, mas de modo absolutamente condizente e harmônico com o seu conservantismo, o traço mais tradicional das esculturas concebidas pelo autor do *Monumento às bandeiras*.

Compreendemos então os limites teóricos da noção de arte moderna no início da década de 20, não só no sentido de uma modernidade moderada que leva Mário de Andrade a ter cautela com os princípios não miméticos do expressionismo e a distanciar-se de figuras tão díspares como Picasso ou Boccioni – distanciamento que parte de uma arritmia conceitual e nada tem a ver, portanto, com o posterior, já maduro, reflexivo e pessoal “claro recuo frente ao surrealismo – as poucas obras ligadas à escola, em geral foram ganhas”, patente na sua coleção, uma das mais representativas coleções de arte brasileira do entre-guerras (Batista & Lima, 1998: XXXII) – ou que faz com que Oswald de Andrade considere histriônicos os epígonos de Apollinaire.

Parece adequado recordar, neste sentido, de modo mais pormenorizado a qualidade ambígua do posicionamento teórico de Mário de Andrade e dos seus parceiros imediatamente antes da Semana de Arte Moderna. Se o autor de *Macunaíma*, preferira o exemplo do compositor francês Debussy e daquele equilibrado nascimento da modernidade que este representou, recusando as práticas impressionistas, mas também recuando ante os postulados expressionistas – que genericamente associava à prática de Picasso, Boccioni ou Chagall –, reconhecemos atitudes artísticas equivalentes em autores como Oswald de Andrade ou Menotti del Picchia. A defesa de uma vanguarda comedida ou, mesmo, às vezes, modesta – se pensarmos na distância entre este notável distanciamento e reserva a respeito da arte moderna, que observamos nos escritos destes artistas de 1921, e a drástica defesa da modernidade que caracterizou a atividade do ‘grupo’ em 1922 –, surge também na total incompreensão de Oswald de Andrade a respeito das “aberrações” de Max Jacob, dos ruidosos epígonos de Apollinaire e do histerismo dos escritos de Arnauld e Saint-Point, ou, na mesma linha que progride de uma arte irracional

para uma arte desvairada e demencial, na hostilidade análoga a respeito dos labirintos alucinados da loucura que Menotti atribui, com uma salientável determinação escandalosa, a Francis Picabia e os seus seguidores.

Além disso, a renovação é menos do que incipiente porque há algo mais desconcertante do que pensar a arte nova com as categorias tradicionais, como é o facto de nem ser observado o princípio fundador do ‘antifotográfico’. O agudo relativismo histórico cultuado pelos modernistas como um corte com a convenção, na melhor das hipóteses, permite-lhes inventar outro passado privado e modificável que conflui-ria com o presente, muito mais do que o presente se encontraria com o passado. E, portanto, ao que assistimos é a uma negociação consciente ou não – nomeadamente a respeito da obra de Malfatti – entre a mutação estrutural da arte moderna e a precariedade da mutação perceptiva.

Se nos centrarmos nos discursos da Semana, resulta ainda mais patente a oposição entre a materialidade da ilustração e a abstracção do verbo na sua copresença no Museu Municipal. A posição teórica oculta-se por trás da palavra mágica ‘moderno’ e, por isso, continua em 22 a ser, de certo modo, antimoderna, se definirmos o moderno como a busca de formas de linguagem e conhecimento em consonância com a nova autonomia da arte, como criação que se explicita no processo de representação e não na superfície do representado.

Recordemos como os oradores tecem os seus discursos por volta dos sabidos “passadismo” e “modernismo”, concentrando-se na des-sacralização do primeiro, mas raramente na persuasão convincente acerca do segundo. Esta organização discursiva responde, é claro, às táticas de ascendência futurista que fundamentam um dos paradoxos teóricos mais célebres da vanguarda:

Si le paradoxe de la modernité tient à son rapport équivoque à la modernisation, celui de l'avant-garde dépend de sa conscience de l'histoire. Deux données contradictoires constituent en effet l'avant-garde: la destruction et la construction, la négation et l'affirmation, le nihilisme et le futurisme. Par suite de cette antinomie, l'affirmation avant-gardiste n'a souvent servi qu'à légitimer une volonté de destruction, le futurisme théorique étant un prétexte pour la polémique et la subversion. Inversement, la revendication substituant le *pathos* du futur à l'assentiment

au présent rend sans doute actif l'un des paradoxes latents de la modernité: elle fait de sa prétention à l'autosuffisance et de son auto-affirmation une nécessaire autodestruction et autonégation (Compagnon, 1990: 48).

A conciliação da crítica radical do passado e o compromisso definitivo com a mudança e os valores do futuro tem como uma das suas amostras paradigmáticas – por tomar um exemplo da esfera musical, onde, como sabemos, não houve paralelismo de denominações ou correspondências entre os *ismos* literários e artísticos e os *ismos* musicais – a atitude agressiva de Oswald de Andrade contra Carlos Gomes e o revigoramento desta manifestação artística através da revelação da importância de Heitor Villa-Lobos.

No entanto, apesar do teor oscilante das atitudes modernistas, como aconteceu noutros países, foi o posicionamento futurista com relação à arte anterior, mas também ao público, agressivo e provocador, o que imperou na effigie dos protagonistas da Semana. E isto aconteceu em virtude do artigo de Oswald de Andrade intitulado “Meu poeta futurista”.

A resenha assentou o qualificativo de futuristas, apesar da discordância à filiação futurista manifestada pelo protagonista da mesma, Mário de Andrade, e também por outros membros do grupo – por exemplo, Menotti del Picchia, quem no seu discurso na Semana, negava o futurismo ortodoxo, pois, segundo as suas próprias palavras, “ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola” (1979: 277).

Aliás, essa postura iconoclasta provocou uma certa identificação reta, mas não dogmática ou escolástica, com o movimento popularizado por Marinetti por parte de estudiosos como a já citada Annateresa Fabris, quem via por trás do nome constantemente negado de Marinetti, uma presença constante dele, “na qual é possível detectar um tipo de estratégia bem preciso, caracterizado pela adoção das táticas do movimento italiano, mas não por seus princípios estéticos” (Fabris, 1994: X), encontrando, aliás, outras confluências posteriores com o futurismo na revista *Klaxon* ou na poética pau-brasil. À semelhança da interpretação da professora, historiadora e crítica da arte paulistana, Wilson Lousada assinalava na apresentação do catálogo *Movimentos de vanguarda na Europa e modernismo brasileiro* uma coincidência entre

o modernismo e um futurismo que seria o movimento de vanguarda que, segundo ele, mais teria sensibilizado a literatura brasileira da altura, não como o Futurismo ortodoxo e dogmático do manifesto de 1909, mas como um conjunto escolhido e privilegiado de princípios e aspetos estéticos que resultavam particularmente estimulantes do programa marinettiano, pois “se identificavam com as necessidades de um país novo, como o Brasil, empenhado aliás, na época, em definir o seu processo de modernização ou descolonização – política, social, literária e artística” (Lousada, 1976: 11).

São esses, aliás, os fundamentos estéticos especificados – e necessariamente entrelaçados com outras tendências, como as dinamistas ou nacionalistas –, nesta ‘fase de euforia’, pelo professor Elias Thomé Saliba:

Foi a fase da euforia dos artistas e intelectuais com as linguagens, tema e técnicas extremamente flexíveis da estética europeia de vanguarda; desvario, velocidade, simultaneísmo, perplexidade com o novo, seduções futuristas e despreendimento em criar, por imitação, uma literatura tributária da tecnologia e do cenário das recentes urbanidades. Reacendem-se e reavivam-se neste momento ingênuo e iconoclasta, os mitos do Brasil como “país novo” ou da “civilização jovem”: “se o passado nos condena, o futuro é sempre promissor”, exclamava um dos escritores mais exaltados deste período, Menotti del Pichia, em 1923. Ainda presos à retórica das metáforas organicistas (...) [a]os modernistas brasileiros, entusiastas do primeiro momento, o Brasil aparecia-lhes como o organismo sadio e jovem enquanto a Europa representava o mundo decadente que deveria ser substituído, no futuro, pela América triunfante (Saliba, 200: 44).

Esse movimento pendular entre extinção e nascimento é também o motivo de que, durante muito tempo, a consideração da Semana hesitasse entre pensá-la como uma revisão ofensiva e provocadora da Semana de Deauville ou analisá-la, de modo talvez inexato, como fizera Eliana Porto Calçada Bastos, na obra *Entre o escândalo e o sucesso: A Semana de 22 e o Armory Show*, como uma variante *amateur* e iconoclasta do Armory Show. A iniciativa dos brasileiros, aliás, pouco ou nada teria a ver, não só com a poderação, mas também com o historicismo do plano dos norte-americanos. Estes pretendiam expor e desvendar as origens

e a evolução que os conduziram à fase contemporânea, enquanto os artistas brasileiros se defrontavam ainda com o referido problema da importação bruta e da conseqüente familiaridade e experiência ainda superficial do pensamento, do vocabulário e da gramática dessa arte que pretendiam revelar e divulgar entre o público paulistano, paulista e, mesmo, brasileiro.

Igualmente, essa audácia insolente foi causa da apreciação do evento à luz de uma improvável autoridade dadaísta a presidir a façanha modernista, nomeadamente, nas obras *Teoria e política do Modernismo brasileiro* de Sílvio Castro e *Die Dada-Internationale: der Dadaismus in Berlin und der Modernismus in Brasilien* de Norval Baitello Júnior. Estes dois autores, apesar já não do desinteresse, mas do descrédito da mensagem dadaísta entre os artistas e pensadores dessa fase heróica do Modernismo no Brasil, defendiam uma analogia e um encontro possível entre os dois movimentos a partir do compartilhado princípio programático destrutivo de rebeldia. Neste sentido, o primeiro dos autores utilizaria como motor da sua apreciação a radicalidade no desmitificar antipassadista desse primeiro gesto modernista, enquanto Norval Baitello Júnior difundia no seu estudo a imagem da Semana de Arte Moderna como um *happening* multidisciplinar em que esse movimento dissolvente, que construiria destruindo e participaria da feição paródica de Dadá, é lido a partir de uma relação interdiscursiva a respeito das comemorações formais e governamentais do Centenário da Independência.

Em todo o caso, à par ou além destas diversas e divergentes interpretações, podemos entender também essas referidas tentativas de teorização, concetualização ou, quando menos, de definição do Movimento Modernista que aparentam ser este apenas rutura e/ou destruição no território da arte plástica, como fruto da dificuldade para esclarecer o que é a arte nova e não só como possibilidade de construção de uma nova ordem artística superior e absolutamente negadora dos valores estéticos de um presente passadista.

Na verdade, para sermos justos, o devotamento à iconoclastia é conseqüência do apuro já não só para esclarecer, mas antes para concretizar e positivar para si próprios o que é a última mutação da arte, mas também é fruto mais fascinante – por invulgar – da determinação dos teóricos e críticos modernistas de não abusar das fórmulas vazias,

apesar da perplexidade ante o novo, nessa “primeira tentativa sistêmica de dar um sentido à arte no Brasil, para além de uma atividade ‘de salão’” (Roels Jr., 2007: 41).

Se o desejo de mudança era claro, mas o rumo ou sentido da mesma era ainda movido por uma ambição atônita ou informe, seria esse primeiro elemento que explorariam e prevaleceria, mesmo com contumácia, no seu discurso de aliciamento e persuasão a respeito da novidade. Assim, a palavra dos modernistas constrói-se novamente no paradoxo, pois, perante a impossibilidade de renunciar totalmente à tradição e reinventar a História da Arte, optam por centrar o discurso na argumentação de um, para eles ainda inatingível, “instituir a descontinuidade” (Saliba, 2000: 43), servindo-nos, novamente, das acertadas palavras do professor brasileiro para reler e descrever o processo da metamorfose vanguardista acontecido na Europa.

Desde este ponto de vista, e a respeito do movimento pendular e aparentemente paradoxal entre criação e destruição por que se decidiram, resulta singular, antes de mais nada, o facto de esta nova ideia brasileira da modernidade não ter favorecido a aplicação da agónica, mas vaga e convenientemente expressiva metáfora da *avant-garde* (ou *advance guard* ou *vanguard*). Embora Menotti del Picchia na sua conferência da Semana os autodenominasse “avanguardistas da ‘Arte Moderna’” (1979: 282), é parca a participação expressa e nominal do próprio conceito ‘vanguardismo’.

E isto é curioso, por exemplo, se pensarmos que os primórdios – e não só – modernistas no Brasil foram, à diferença do que acontecia nos países mais próximos, um correlato com notáveis variações mais ou menos concomitantes com diversos códigos estéticos das vanguardas, hoje históricas, da Europa.

Sabemos que o Modernismo brasileiro, como qualquer outra das vanguardas históricas, encara a missão de que se incumbiu a partir da percepção apodíctica de que não está destinada a inventar-se sobre umas normas pré-estabelecidas por nenhuma instância ou esfera, nem mesmo pelo roteiro das vanguardas estrangeiras preliminares, precedentes ou coincidentes, ou pela interação entre estas, senão que pode e precisa imaginar *ex novo* as suas próprias normas. Mas, apesar dessa certa tomada de posição contra a assunção cabal e bruta de correntes que chegavam ao país já estabilizadas e que, portanto,

contrariariam a própria práxis vanguardista, entendida como pesquisa artística e, portanto, individual, o Brasil ocupa, como já indicámos, um lugar específico no panorama latino-americano que o poderia ter levado a reivindicar de maneira mais explícita essa identidade:

Ao contrário do modernismo hispano-americano, mistura de formas parnasiano-simbolistas, o modernismo brasileiro, conhecido historicamente a partir de 1922, recebeu influências dessas vanguardas européias, ainda que constantemente negadas pelos seus próprios fundadores. A respeito dessas influências (...) é necessário distinguir entre as mais 'remotas', como o futurismo e o expressionismo (este influenciando primeiramente na pintura) e as que atuaram por volta de 1921, como o dadaísmo e o '*esprit nouveau*' ou 'espírito moderno', como nos foi trazida por Graça Aranha (Teles, 1972: 11).

O valor genérico, que essa potencial representação da modernidade atenta a essa singularidade vanguardista pode desempenhar, poderia ter sido tão impreciso no discurso do modernismo brasileiro que deslocasse o foco de interesse da especificidade da sua ainda precária renovação, engendrando um certo discurso vago e, por vezes, espiralado que se move e gira sucessivamente em torno do mesmo centro.

Neste caso, em primeiro lugar, trataria-se de um centro formado por elementos provenientes já do mais amplo marco da modernidade, como o agudo senso de militância, o elogio do inconformismo, a corajosa e precursora sondagem artística e, de modo mais geral, a confiança na vitória final da imanência sobre as tradições que pretendem apresentar-se como eternas e transcendentemente determinadas (Calinescu, 1987: 95).

Porém, também, em segundo lugar, seria um núcleo que, a partir desse conúbio moderno com o tempo visto da perspectiva da confiança no progresso, gira à volta do mais significativo ainda – e de maior potencialidade propagandística para os modernistas brasileiros – mito vanguardista da heróica luta pelo futuro. Um mito de teor notavelmente revolucionário e belicoso que aparecia já nos discursos da Semana e nos escritos imediatamente anteriores e posteriores, embora não fosse reforçado ou sublinhado através da adoção de uma conveniente e convincente identificação cabal com a vanguarda. Mostra disto são

o autorretrato grupal delineado por Oswald de Andrade no artigo “Semana de Arte Moderna”, publicado na edição de São Paulo do *Jornal do comércio* no dia 11 de fevereiro de 1922, onde eram representados como os ‘boxeurs’ na arena artística, combativos na procura de um ideal, ou no seguinte excerto da prédica do grande divulgador do Modernismo, Menotti del Picchia, no dia 15 no Teatro Municipal:

A nossa estética é de reação. Como tal é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um ariete. Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. (...) O que nos agrupa é a idéia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo, que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver erguer-se o sol atrás do Partenon em ruínas (Picchia, 1979: 280).

É de notar, mais uma vez, que a eloquência do pintor e poeta de São Paulo recupera, novamente, certas estruturas de ‘mediação’ entre tradição e vanguarda, pois a força do discurso provém, inegavelmente, também de uma certa verbosidade que toma como deusas menores e musas elementos de um certo preciosismo finissecular.

Assim, perante este apuro e este embaraço para esclarecer o que é a arte nova, os modernistas puderam omitir argumentos mais eloquentes ou mais forçados e postiços, e mesmo táticas ainda mais desenvolvidas de ‘propaganda’, orientadas a despertar os fervores messiânicos da vanguarda, talvez, justamente por ser a pintura, como disse Oswald de Andrade, “das artes modernas a que choque mais profundamente a cultura dos analfabetos letrados” (1922: 5).

Pensemos nessa mesma conferência de Menotti del Picchia, onde se pergunta que é a arte brasileira para responder com uma soma de negativas, dirigidas, por exemplo, ao canto da mulher “*leitmotif* das jeremiadas líricas” dos “poetas cabeludos, falsos como brilhantes pingos d’água, só descantavam ELA” (Picchia, 1979: 278), ou, num plano ainda mais impreciso, ao “postiço, meloso, artificial, arrevesado, precioso”. Estes vagos elementos, é claro, eram combatidos com outros de idêntica inconsistência, embora já evocadores da liturgia simbólica dessa *concordatio* entre a História e a Arte alimentada pelos futuristas:

“queremos escrever com sangue – que é humanidade; como eletricidade – que é movimento, expressão dinâmica do século; violência – que é energia bandeirante” (Picchia, 1979: 280).

Podemos pensar, igualmente, na indefinição da palestra de Ronald de Carvalho “A pintura e a escultura moderna do Brasil”. Como sabemos, essa conferência foi realizada na primeira noite da Semana e, embora não fosse reproduzida por extenso em nenhum dos jornais da capital paulista, provocou a ironia do *Estado de São Paulo* no artigo “Artes e artistas” do 14 de fevereiro, onde se acentuava a imprecisão das convicções do autor, assim como o lógica e consoantemente pouco convincente convencimento do poeta carioca.

E ainda, podemos recordar o exemplo mais paradigmático da “desigualdade da penetração daquela mensagem de renovação” (Helena, 1986: 42), que seria a oratória de Graça Aranha, quem não compreende a arte moderna como se pode comprovar a partir da leitura da sua *Estética da vida*, mas com o magnetismo do *homme du monde* que, entre outros, Di Cavalcanti admirava nele, apela ao sentimento como atalho interpretativo desta, porque a considera uma contrafuga ao passadismo.

Assim, no texto com que o acadêmico indignado e revoltado inaugurou a Semana, depois de proceder à dissociação de Arte e Beleza, ao afirmar que a arte é independente deste preconceito, “É outra maravilha que não é a beleza. É a realização da nossa integração no cosmos pelas emoções derivadas dos nossos sentidos, vagos, indefiníveis sentimentos que nos vêm das formas, dos sons, das cores” (Aranha, 1979: 266), avança-se no sentido do prolongamento, mas nunca do aprofundamento, na compreensão empática dessa modernidade:

A pintura nos exaltará não pela anedota que, por acaso, ela procure representar, mas principalmente pelos sentimentos vagos e inefáveis que nos vêm da forma e da cor. Que importa que o homem amarelo, ou a paisagem louca, ou o Gênio angustiado não sejam o que se chamam convencionalmente reais! O que nos interessa é a emoção que nos vem daquelas cores intensas e surpreendentes, daquelas formas estranhas, inspiradoras de imagens e que nos traduzem o sentimento patético ou satírico do artista (Aranha, 1979: 267).

Ou, antes e mais adequadamente, avança-se no desenvolvimento da sua incompreensão dessa modernidade que, com a progressão da prédica, vai ficando gradativamente evidenciada:

O gênio se manifestará livremente, e esta independência é uma magnífica fatalidade, e contra ela não prevalecerão as academias, as escolas, as arbitrarias regras do bom gosto e do infecundo bom senso. Temos que aceitar como uma força inexorável a arte libertada. A nossa atividade espiritual se limitará a sentir na arte moderna a essência da arte, aquelas emoções vagas transmitidas pelos nossos sentidos e que levam o nosso espírito a se fundir no Todo infinito. (...)

Esta talvez seja a aceitação da moda, porque nesta arte moderna também há a vaga da moda, que até certo ponto é uma privação da liberdade. A tirania da moda declara Debussy envelhecido e sorri do seu subjetivismo transcendente. A tirania da moda reclama a sensação forte e violenta da interpretação construtiva da natureza, pondo-se em íntima correlação com a vida moderna na sua expressão mais real e desabusada. O intelectualismo é substituído pelo objetivismo direto que, levado ao excesso, transbordará do cubismo ao dadaísmo (Aranha, 1979: 270-271).

E assim, ao mesmo tempo, vai ficando claro que a sua adesão, como o seu discurso, tem a ver, principalmente, com a oposição ao academismo: “Da libertação do nosso espírito sairá a arte vitoriosa. E os primeiros anúncios da nossa esperança são (...) estas pinturas extravagantes, estas esculturas absurdas, esta música alucinada, esta poesia aérea e desarticulada” (Aranha, 1979: 273).

A atitude do acadêmico insurreto, ilustra a utilidade estratégica dessa assincronia de que falávamos, como também o faria o diálogo atípico de Ronald de Carvalho e Paulo Prado durante a Semana, em que ao fazer notar o primeiro a peculiaridade de estarem numa reunião modernista cheia de passadistas, o segundo garantiria não ter isso importância nenhuma, porque o relevante era a reunião (Amaral, 1979: 158). Ou, mesmo, o facto de os ideólogos, promotores, participantes e oradores da Semana terem esquecido qualquer precedente ou transição numa dialética dualista e opositiva, como sempre se pretendem as polêmicas entre a convenção e a modernidade.

Estes artistas poderiam ter lembrado e resgatado de entre o marasmo do academismo os contributos de alguns dos seus conterrâneos, como algumas das pinturas de Pereira Passos de Belmiro de Almeida (1858-1935), que, desocupando o seu lugar insigne na pintura do final da Monarquia, nota e observa e parafraseia, sem conquistá-las – como, no entanto, também ainda não as conquistaram os modernistas –, as afirmações vanguardistas do divisionismo ou do futurismo ou, mesmo, a radical singularidade de um artista anterior, como Henrique Alvim Correa (1876-1910). Trata-se de um ilustrador que, na Europa, concebe aqueles que talvez sejam os primeiros desenhos de ficção científica do século passado, destinados a ilustrar a obra literária de H. G. Wells, que poderiam ser exemplificativos também de uma modernização em forma ainda de tentativa.

Além de, talvez, no caso de Henrique Alvim Correa, os modernistas desconhecem os seus avanços como artista na diáspora em relação ao *action drawing*, o silêncio à volta de certos nomes orientou-se, é claro, pelo desígnio de revelar-se como um movimento de reinício e de renovação radicais, para o qual a juventude parecia ser uma regra e também um fundamento, uma vez que tornava salientes os seus valores aurorais de viço, frescor e começo:

A escolha das obras e os convites aos artistas não podem ser definidos segundo um critério, a não ser que consideremos como um princípio o fato de serem convidados os artistas jovens que seguiam ou tentavam outra orientação que não a da Academia. Este aspecto, “artistas jovens”, parece-nos digno de ser acentuado pôsto que Artur Timóteo (Rio 1882-Rio 1923), um verdadeiro *fauve* em sua última fase, em 1922, não foi incluído no grupo. Mesmo que tivesse impedimento físico de comparecer à exposição, poderia ter tido obras suas representando-o (tal qual Brecheret ou Rêgo Monteiro, então na Europa) (Amaral, 1979: 139-140).

Neste descompasso – comum em movimentos mais ou menos equivalentes noutras latitudes – na assunção, posse e aprofundamento da modernidade, o gosto da novidade, se nos perguntamos por ele – e temos de perguntar-nos porque estamos a falar de modernidade –, revela-se através de uma lúcida capacidade de intuição e empatia artística. Esta fez com que os literatos não experimentassem o mesmo tipo de emoção

perante Mestrovic e Michelangelo, tomados como pontos de referência na história da arte para compreender a Brecheret, e, conseqüentemente, também não os lessem igual.

Isto teria sido tão descabido como ler Nathalie Sarraute como Poe, sentir a mesma emoção perante o *Poème électronique* de Varèse e ante uma música para piano de Debussy – com quem, não por acaso, Mário de Andrade se identificava em 1921, por criar uma nova estética razoada a partir do distanciamento das formas clássicas – ou, também, como se parodiava nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, interpretar estas à sombra de “Virgílio, apenas um pouco mais nervoso no estilo” (1964: 170).

Não obstante, a pergunta pela modernidade ainda deve ser orientada para a questão central de se, no marco da Semana, existiu uma autêntica revolução plástica através da busca de novos procedimentos.

E para isto, se o plano abstrato da palavra esclarece pouca coisa, o plano concreto da arte, como meio de conhecimento, evasão ou meditação será um espelho, talvez sem azougue, onde apreciar os esforços, as fugas e contrafugas dessa procura de compreensão da modernidade.

E isto será possível porque os modernistas eram um grupo de vanguarda e, “portanto, pequeno” (Batista & Lima, 1998: XXXII). O Modernismo da paulicéia orientada para a grande aventura progressista era, em palavras de Di Cavalcanti um “pequeno clã de criaturas abertas a novas especulações artísticas” (AA. VV., 1972: s/p), facto que permite tratar a obra dos artistas em pormenor, no seu universo e iconografia, principalmente no discurso pictórico que, nestes primórdios do Modernismo, se converteu numa segunda natureza, talvez a primeira para o movimento.

A exposição de artes plásticas integrada nas atividades da Semana de Arte Moderno e exibida no saguão do Teatro Municipal mostrava, segundo o catálogo, cem obras de doze artistas nos âmbitos da arquitetura, a pintura e a escultura, das quais focaremos, principalmente, algumas das propostas se bem que possam existir obras que foram expostas sem mencionarem-se no referido catálogo.

Como sublinharam Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, “torna-se difícil a identificação, hoje, de muitas das peças que participaram da Semana de Arte Moderna” (1998: XXXVII). Este

facto é devido, principalmente, ao descuido com que o inventário da exposição foi feito, de que são indício a ausência de qualquer prefácio ou prelúdio informativo ou a organização das obras que, sob a epígrafe de “Pintura”, amalgamava óleos, colagens, gravuras ou desenhos, aliás, na sua maior parte, sem qualquer esclarecimento a respeito da técnica ou, também não, das dimensões ou datação das peças. No entanto, um segundo fator auxiliou nesta indefinição: a exiguidade, por oposição à atenção recebida pelos conferenciantes e músicos participantes, da repercussão que teve na imprensa a ação dos artistas plásticos, só referida através de pequenas notas que informavam da exposição sem o complemento de qualquer informação ou comentário crítico adicional e esclarecedor.

Assim, são elididas nesta análise certas obras e autores, como é o caso de Martins Ribeiro, de Oswaldo Goeldi, cuja presença é duvidosa, mas que, de ter participado na exposição, teria exibido ainda obras como desenhista ou pintor – pois só se devotou à gravura dois anos depois do evento –, ou de Hildegardo Leão Velloso, artista pouco interessado na renovação das vanguardas que teria participado a pedido de Ronald de Carvalho (Amaral, 1979: 243).

Quanto aos pintores que, de facto, mostraram a sua obra na exposição, como sabemos, a maioria dos expositores desenvolveria sua produção mais característica nos anos posteriores ao *happening* de 22 e à sua ação coletiva modernizante no mundo artístico. E por isso, observada em conjunto, a proposta plástica se define pelo ecletismo nas direções, vértices e formalizações das teorias das vanguardas, do mesmo modo que acontecerá, por exemplo, na secção de escultura.

Neste sentido, se podemos afirmar numa delimitação fluida que a inspiração pós-impressionista na pintura foi a dominante – com as obras neo-impressionistas de Rego Monteiro e Zina Aita, artista dedicada de preferência à cerâmica, e o expressionismo de Anita Malfatti e John Graz (Amaral, 1979: 192) –, a verdade é que há um importante número de orientações de difícil demarcação, em primeiro lugar, pela inequívoca procedência romântica ou pela visualidade finissecular de algumas delas.

Exemplo disto é o contributo de Di Cavalcanti. A sua participação nas atividades e posicionamentos que precederam à Semana de Arte Moderna é notória ora no âmbito da ilustração – em que salientam os

seus trabalhos para o livro de poemas *Carnaval* de Manuel Bandeira ou como ilustrador para *O pirralho* – ora também como jornalista. Na constituição do grupo modernista, Di Cavalcanti é a figura que acaba, com Anita Malfatti e Brecheret, a tríade pictórica promotora do movimento.

Repare-se aqui na subtil mas expressiva mudança: se a obra dos dois pintores foram *exempla* para o grupo, no caso das achegas de Di Cavalcanti, o relevo orienta-se para a promoção e não para a inspiração dos participantes no ambicioso projeto de renovação das artes que seria o Modernismo. Só entre 1920 e 1921 iniciou o autor uma certa experimentação com a cor. De facto, até pouco atrás era só conhecido como ilustrador e na passagem do desenho para a pintura a óleo eram notáveis as influências do *fin de siècle*, nomeadamente, do provocador pintor e ilustrador inglês Aubrey Beardsley. Assim, podemos imaginar a dedicação e o zelo do autor para renovar e *reciclar* a sua técnica o suficiente como para poder imaginar a significativa capa que realizou para a *Paulicéia desvairada*.

No entanto, na Semana de Arte Moderna podiam ser vistos ainda os ensaios dessa modernização: foram expostos trabalhos de um Di Cavalcanti que foi já idealizador e centro da Semana, mas que se mostrava inseguro ainda na expressão e na atualização. O autor de *Samba* ou *Mangue* serve-se ainda de uma técnica impressionista, mas subordinada a um expressionismo inerente, o que faz com que apresente pinturas de inspiração penumbrista ou romântica, bem explicitada em títulos como *Coqueteria* ou *Boêmios e intimidade*. E, ao mesmo tempo, concebe a capa do catálogo da exposição, que dialoga mais solidamente com a modernidade pela libertação do volume na figura feminina rodeada duma vigorosa vegetação e que, portanto, por oposição ao mais precário posicionamento artístico das telas, retrata perfeitamente esse momento de ensaio e teste.

Igualmente, as oito pinturas que formaram a contribuição de Rego Monteiro – obras realizadas na sua estadia no Brasil e que faziam parte da coleção de Ronald de Carvalho, pois o pintor pernambucano estava novamente em 1922 em Paris, cidade em que estudara entre 1914 e 1921 – mostra-nos um artista à procura do seu caminho em obras impressionistas como a tela *Composição*, organizada por volta da mancha, da cor e do contraste entre luz e sombra.

Por oposição, o segundo elemento que dificulta uma delimitação clara será a presença de uma autoridade moderna não bem digerida ou, ainda, uma copresença de ambas pulsões na proposta de um mesmo artista.

De um modo diferente àquilo que acontecia no plano teórico, o problema da importação bruta gerou mostras paradigmáticas e bem diferentes na exposição, como a falsificação trocista da modernidade na proposta de Yan Almeida Prado e Paim Vieira. Se Oswald de Andrade, numa conferência na Sorbonne no ano seguinte à Semana de Arte Moderna, inseria o historiador na família dos artistas plásticos modernistas, este, pela sua parte, desvendaria, posteriormente que a sua participação na Semana fora simples ‘procura de desfastio’ numa cidade apática como o São Paulo de 1922 e que para isso se auxiliara da perícia técnica de Paim Vieira, nessa altura ilustrador de numerosos livros, embora considerasse que ele próprio teria podido desenhar com facilidade um conjunto de ‘garatujas’ convincentes para exibir na exposição daquilo que considerava obras absurdas e informes, segundo os seus próprios depoimentos posteriores.

Numa atitude notoriamente depreciativa a respeito do contributo e do papel histórico da Semana como anúncio e previsão de uma mudança no ciclo artístico, estes dois autores fizeram, e, na verdade, ainda fazem parte daquele que muito provavelmente seja o maior marco da cultura brasileira do século XX – quando menos quanto à evidência e à facilidade de identificação, delimitação e datação do mesmo como um novo momento publicamente ‘batizado’ –, mas com um significado diferente: agora como uma primeira e prematura mostra, embora adulterada, da dura exigência da originalidade que nas vanguardas gera tantos clichés quantos gera o academismo, demonstrando que uma imagem futurista medíocre não é melhor do que qualquer pálido adereço parnasiano.

Igualmente, nessa mesma condição de fingimento e estratégia, está a impostura reverenciosa da *Natureza dadaísta* de Ferrignac, desenhador de traço elegante e refinado, que, como assentou Aracy Amaral, não poderia corresponder-se com a iconoclastia do grupo niilista:

Nem seria de supor que o ilustrador e caricaturista Ignácio da Costa Ferreira, cujo traço rápido e expressivo fixou não poucos no famoso diário

da *garçonnière* de Oswald de Andrade (de 1918 a 1919), pudesse ter o ânimo destruidor do movimento dadaísta. Embora sem conhecermos seu trabalho exposto na Semana, o título leva-nos antes a crer num trabalho reunindo o máximo de extravagância, com uma certa dose do “moderno” mundano como era do gosto de Ferrignac e conforme nos fornece alguma indicação esta *Colombina*, de sua autoria, realizada em técnica mista e colagem, e hoje pertencente à coleção Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da U.S.P (Amaral, 1979: 185-186).

Este exercício de nominalismo apresentava o modernismo como categoria semanticamente variável e declarava um desejo de atualização terminológica análogo ao dos teóricos.

Tendo em mente esse mesmo objetivo podemos compreender a *Impressão divisionista*, um dos vinte quadros selecionados por Anita Malfatti – e aliás, segundo essa dificuldade assinalada anteriormente para delimitar as obras presentes na exposição, um dos relativamente poucos trabalhos que hoje conhecemos dos exibidos pela artista – para participar nos atos da Semana de Arte Moderna. A pintora, como é sabido, conseguira restituir-lhe à intersubjetividade faculdades para reunir-se com grande parte das derivas do ideal romântico e com a extrema emotividade finissecular através da conquista de um expressionismo, ainda intuitivo para outros artistas como Di Cavalcanti. E, neste sentido no momento da exposição – onde a presença desse seu vigoroso contributo expressionista derivava, principalmente, de telas produzidas anteriormente e já expostas em 1917 –, o seu posicionamento, embora continuasse a ser dos mais desenvolvidos e coerentes, já não demonstrava essa certeza. Agora a autora adentrava-se, ousada, numa nova experimentação e oscilação derivada da vontade de chocar e movida pela ambição maior de ampliar o âmbito da sua renovação; uma renovação que, afinal, era tão precária como a do futuro pintor da exuberância tropical.

Igualmente, podemos ver esse desejo de atualização veiculado através de fórmulas de agrupação coletiva adotadas ao pé do cavalete – ou na margem da página – na obra *Cubismo* de Rego Monteiro. Este pintor, apesar de ser o único dos modernistas da “fase heróica” a estudar na Paris do pré-guerra, priorizava também o subterfúgio adjetivador e taxinómico como mecanismo para ocultar a insuficiência da sua

ainda falida revolução pictórica. E neste sentido, de modo análogo ao que acontecia com o questionável divisionismo malfattiano, pouco podemos adivinhar ainda nessa tela da dilaceração dos fundamentos da linguagem visual de Ocidente e da decorrente recomposição, a partir dos seus “elementos [de] a epifanía de un universo capaz de moverse entre la autonomía y el reflejo poetizado de la realidad” (Brihuega, 1996: 138), operadas, em sinergia com o Fauvismo, por esse Cubismo duvidosamente tutelar.

No entanto, aos artistas a prática revelara-lhes de modo mais contundente a impossibilidade de entender “a modernidade como uma espécie de ordem universal à qual se teria acesso imediato”, como se pretendia nessa fase segundo Elias Thomé Saliba (2000: 44).

Obviando as receitas pré-fabricadas, podemos seguir a formação do ideário através de uma pesquisa artística exigente e contraditória. A diversidade de tendências num artista é prova disto, como é o caso tanto de Rego Monteiro, que também expõe certas telas de colorido *fauve*, quanto de Di Cavalcanti e a sua reelaboração do *Café Turco* com técnicas cubistizantes.

Esta curiosidade pelas novas tendências será árdua, mas também fértil em termos de vanguarda: embora a maioria das peças de Brecheret fossem ainda vacilantes na definição, pensemos na sua *Pietà*, a sua vontade renovadora consagrou-se no gigantismo de *Génio*, que causou essa perplexidade do público procurada extenuantemente pelos teorizadores.

Um desconcerto que, como sabemos, teve como razão maior uma outra estratégia a respeito da assincronia: a recuperação dos elementos do ‘malfattismo’ e o silenciamento do rumo conservador que a autora tomara em 1920.

Com esse subterfúgio, a sua antiga “interpretação completamente pessoal do expressionismo alemão” (Aguilar, 2000: 14) abalaria o público da Semana com os mesmos argumentos que na exposição de 1917: a libertação cromática, a experimentação perspectiva, a dramaticidade ou o “encanto sempre novo do feio” que Mário de Andrade recorda no seu invulgar “Prefácio interessantíssimo” (1993: 64).

Acerca desse choque do anômalo, podemos recordar, a título de exemplo, como o público desconcertado com os ritmos diagonais do referido *O homem amarelo*, identificou a inspiração do quadro com a

“clínica dos irmãos Revoredo”, onde, como nos diz René Thiollier, “pela manhã, num assalto de enjôo, em lamentável postura, de cabeça pendida, se vêem dúzias de indivíduos a babarem por um canudo, enquanto se lhes vai procedendo à lavagem do estômago” (Amaral, 1979: 136).

Aliás, de outra perspectiva, as procuras dos participantes revelaram-se extremamente fecundas. Segundo recorda Reynaldo Roels Jr., a leitura mais corrente “é a de que o Modernismo surge como tentativa de acertar o relógio artístico brasileiro de acordo com o fuso internacional”, mas vai aos poucos direcionando-se para o especificamente brasileiro (2007: 41).

Pois bem, se eram poucas as peças que atendiam ainda a questão do nacional na exposição da Semana, aquelas que o fizeram, como as referências ao estilo neocolonial na arquitetura apresentada na maquete de projeto da casa na Praia Grande do arquiteto polonês Georg Przyrembel, uma escultura de Brecheret, ou, já no âmbito propriamente pictórico, as obras *Baianas* e *Moemas* de Anita Malfatti ou, especialmente, *Cabeças de negras* e *Lenda brasileira* de Vicente do Rego Monteiro – que, aliás, a partir de 1923 se dedicaria ao estudo artístico das tradições indígenas brasileiras – revelaram um considerável vigor e clarividência.

Não só porque permitiam a entrada naquilo que Gabriel García Márquez, a respeito da pintura do século XX, denominara a era da América Latina, como produtora mundial de imaginação criadora, que segundo ele era a matéria mais rica e necessária do novo mundo, e que tão genial e diversamente representariam Tarsila do Amaral ou Mário de Andrade senão, principalmente, pelo empenho lúcido que a adaptação às novas tendências implicou num grupo recém-imaginado sob o signo do maquinismo. Porque se, como afirmara Borges a respeito do cosmopolitismo, o privilégio do americano é o de ser um europeu no desterro e, se isto implicava que, à diferença dos habitantes da Europa que são particularidades – ingleses, noruegueses ou italianos –, este não tem esses vínculos, e pode ler Cervantes, Voltaire ou Ibsen sem solução de continuidade, o brasileiro tem agora uma desvantagem.

Ao contrário dos europeus, o artista que desenvolve a sua experimentação vanguardista na América não dispõe de um tempo mediador entre a chegada da modernidade e a virada já experiente e

cansa do europeu para o primitivo. E por isso o esforço é maior para o artista brasileiro: porque este está obstinado em pesquisas de uma simplicidade imemorial, num movimento gerado numa sociedade que se distancia das presenças indígenas e africanas através de um industrialismo cada vez mais complexo.

Enfim, somos conscientes da impossibilidade de captar bergsonianamente a experiência artística numa espécie de *durée* do desdobramento experimental de cada autor, e por isso procuramos, dentro do inevitável esquematismo, oferecer uma intuição efetiva da centralidade da plástica na Semana.

Isto é, uma memória orgânica que subordine o caráter cerrado e urgente do programático ao teor imediato e problemático das artes e que nos permita virar às avessas o acertado tópico crítico de que os “participantes da Semana *sabiam o que não queriam, mas não sabiam o que queriam*”, apontado com engenho por Lucia Helena em *Modernismo brasileiro e vanguarda* (1986: 51):

O estabelecimento de diretrizes, a vertente construtiva, a aglutinação em torno de princípios claramente determinados *a priori* não existiram. Traços gerais do que chamamos fase heróica podem ser agrupados em torno de metas e de princípios embutidos nas próprias produções do período e que giram em torno de vários núcleos: a *renovação estética permanente*, através do aproveitamento dos princípios da vanguarda, com “deglutição” pessoal e autônoma e adaptação ao panorama brasileiro; a *revisão da “história pátria”*, relida agora do ângulo do colonizado; a *revitalização do falar brasileiro*, o resgate do coloquial e regional (...) (Helena, 1986: 51).

Para compreender melhor esta radiografia poderíamos afirmar que estes sabiam o que queriam mas não sabiam o que dispensar. E isto porque, de forma mais patente do que os teóricos, demonstraram que o que perseguiam era a fecundidade da liberdade. Mas também, mais do que estes, evidenciaram que a evolução não pode ser dirigida nem digerida artificialmente.

Dessa mais adequada perspectiva contemporânea, mais atenta à problematidade do que à estabilidade ou a certeza a respeito da cultura – pensemos no nosso tempo como um tempo inconciliável com as *summae universali*, como um tempo em que as boas enciclopédias,

anacrônicas, ficam ultrapassadas e obsoletas antes do último volume –, podemos ver, assim, o contributo destes artistas não como um capítulo mais a arrumar na história da arte, mas como um magnífico ensaio.

E isto, apesar de que, implícita e involuntariamente, sejamos ainda condicionados nestas aproximações a este momento artístico por uma compreensão da vanguarda, no sentido da antecipação, da obstinação desesperada no futuro, de um tempo artístico que se adianta ao seu próprio presente para inserir-se no futuro. A Semana é, assim, um extraordinário ensaio a despeito do facto de esta idealização se concentrar, necessariamente, num modelo evolutivo como o da filosofia hegeliana ou o do transformismo darwiniano (Compagnon, 1990: 54). Mesmo que estas formas de pensamento nos conduzam à ideia errada, à fatal confusão entre os melhores e aqueles que sobrevivem e se adaptam – sofisma artístico que privaria, entre outras consequências, obras que foram marcos importantes no estabelecimento das linguagens da arte contemporânea, como as da revolucionária Anita Malfatti, do acesso ao Olimpo modernista –, a possibilidade de focar a Semana como início ou teste de um *continuum* sempre nos permitiria, por exemplo, num movimento de sentido contrário ao efetuado a respeito de Malfatti, ultrapassar a *Academia* de Tarsila e admirar a formidável transformação e aclimação que, a partir da lição da insegura e irresoluta experimentação da instauração do modernismo, esta artista protagonizou.

Com o corrigir, o simplificar e o adaptar, isto é com a revelação do inadequado para a arte nova, os artistas aventuraram alternativas que cubriram grande parte dos princípios que regiam a cultura artística, não só académica, mas também vanguardista, adiantando em miniatura a complexidade da vontade alternativa de que parte, teórica e estrategicamente, o Modernismo e em que deságua no seu desenvolvimento histórico.

E dizimos que o fazem em miniatura, também, porque segundo o repensar problematizador que tutela estas páginas, devemos recordar que a inspiração exercida pela Semana de Arte Moderna, segundo os depoimentos posteriores dos seus protagonistas, realizados já a uma certa distância – embora ainda insuficiente, segundo a necessária ‘visão oblíqua’ de que falou Michel de Certeau a respeito da contemporaneidade, isto é, visão de si mesma sobre si mesma, imperfeita

e distorcida na sua perspectiva obliquamente vertical –, não foi provavelmente tão imediatamente poderosa como de início se pretendeu. Neste sentido, podemos pensar nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, que afirmara que em Belo Horizonte, onde então residia, não houve nenhum estímulo nem repercussão instantânea, do mesmo modo que também o manifestara na década de 60 Rodrigo Melo Franco de Andrade a respeito de uma possível reverberação da ação modernista no Rio de Janeiro.

Enfim, mesmo se as dimensões iniciais desta revolução fossem as da miniatura – ou as de uma exigente e difícil pintura de médio formato, só apropriada para os salões da burguesia e das elites mais excentricamente visionárias, como aqueles de D. Olívia Guedes Penteado ou Paulo Prado –, posteriormente submetida aos efeitos de um benéfico, acertado e quase mitológico gigantismo, os artistas da Semana entreabriram uma porta. Foram eles que permitiram entrever a possibilidade e, também, a seriedade de modificar as regras de composição e, também de inspiração num *continuum* acelerado, aligeirado e abreviado por Ferreira Gullar para o período posterior à Primeira Guerra Mundial:

Quando, a partir de 1919, as relações se normalizam, o processo de autonomia da sociedade brasileira se adiantou bastante, senão no plano cultural ao menos no plano econômico, e o movimento de 22 é expressão dessa confiança de setores das classes dominantes e da intelectualidade na possibilidade de o País abrir seu próprio caminho.

Os modernistas não ignoravam as várias manifestações vanguardistas ocorridas na segunda década do século mas o negativismo fundamental dessas correntes não servia aos objetivos do movimento brasileiro. Dêles, o modernismo aceitou principalmente, mas com outro sentido, o irracionalismo como valorização das faculdades primitivas do homem – aqui imediatamente transferido para outro lado: a valorização do “primitivismo” nacional, da cultura indígena (lendas e mitos) e da selva, como repositório presente, daquela cultura. Deu-se uma “barbarização” da sofisticação européia (Gullar, 1969: 34).

São assim os ‘sucessores’ imediatos destes modernistas ‘precoces’ os que abrirão esse acesso, trabalhando o que ainda resta das leis artísticas – sempre, como sabemos, movendo-se dentro dos parâmetros

de uma arte figurativa, sem chegar à abstração – num marcante *finale* simbólico desse primeiro momento e das suas pesquisas e tentativas com a liberdade das novas possibilidades de representação do real.

A Antropofagia – e mesmo a produção surrealista posterior – de Tarsila do Amaral retoma a intuição da Semana da ideia sartriana de que, nas nossas sociedades em movimento, os atrasos dão algumas vezes o adiantamento e refunde, num molde poderoso, elementos cuidadosamente escolhidos dos ensaios de vanguarda precedentes: a rigorosidade da experimentação formal, a exigência da exploração de novos olhares sobre a realidade ou a identificação da arte como libertação.

Ou também, num segundo momento, outros trabalharão sobre os restos das leis artísticas na rearticulação desse *finale*, como fez, com a lucidez que o caracteriza, o grande Carlos Drummond de Andrade – facto, aliás, apontado, com não menor brilhantismo, pelo ímpar artista plástico e escritor Nuno Ramos.

A pouco divulgada *Arte em exposição* de Drummond acolhe um inteligente revisionismo do modernismo plástico, porque a empatia da sua palavra reúne e equilibra a modernidade com a grande pintura ocidental – ao modo de versão comedida e gulhivizada do ‘museu imaginário’ proposto por André Malraux, onde caberiam Ticiano ou Camille Corot, mas também Portinari –, reconciliando a linguagem plástica e a interpretativa e superando a arritmia concetual da Semana.

Essa obra com a sua depuração, poderia representar o ponto em que a modernidade se torna um “universo passado a limpo”, como o da composição que o poeta lhe dedica ao colorismo algebráico de Mondrian. Ou, também, como o representado no poema “Homenagem a Picasso” (1973) em que a arte moderna, num movimento circular de revisão harmonizadora, se afina por fim nesse princípio fundador de libertação intuído pelos primeiros modernistas, e que Drummond celebra no amor do pintor pela “liberdade no concreto desígnio de ser livre” (1973: 15).

REFERÊNCIAS

- AA.VV. (1972), *Semana de 22 – Antecedentes e conseqüências*, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- Aguilar, Nelson (2000), “Brasil, Século XX”, in AA. VV., *Século 20: Arte do Brasil*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 13-21.
- Almeida, Paulo Mendes de (1972), “Desafio da modernidade”, in AA.VV, *Semana de 22 – Antecedentes e conseqüências*, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, s/p.
- Amaral, Aracy (1979), *Artes plásticas na semana de 22*, São Paulo, Editora Perspectiva [4.ª ed.].
- Andrade, Carlos Drummond de (1973), *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora.
- Andrade, Mário (1993), *Poesias completas*, Belo Horizonte, Villa Rica.
- Andrade, Mário (1944), “Fazer a História”, *Folha da Manhã*, 24-8-1944, s/p.
- Andrade, Oswald de (1922), “Semana de Arte Moderna”, *Jornal do Comércio*, 9-02-1922, pp. 5-6.
- Andrade, Oswald (1964), *Memórias sentimentais de João Miramar*, São Paulo, Difusão Européia do Livro.
- Aranha, Graça (1979), “A Emoção Estética na Arte Moderna”, in Aracy Amaral: *Artes plásticas na semana de 22*, São Paulo, Editora Perspectiva [4.ª ed.], pp. 266-274.
- Batista, Marta Rossetti (1985), *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, São Paulo, IBM.
- Batista, Marta Rossetti & Yone Soares de Lima (1998), “Introdução”, in *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo [2.ª ed.]: XXII-LVIII.
- Brihuega, Jaime (1996), “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, in Valeriano Bozal (ed.) (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. II*, Madrid, Visor, pp. 127-146.
- Brito, Mário da Silva (1964), *História do Modernismo Brasileiro I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira [2ª ed.].
- Calinescu, Matei (1987), *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press.
- Compagnon, Antoine (1990), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.
- Eliot, T. S. (1929), *Tradition and Experiment in Present-Day Literature*, Addresses Delivered at the City Literature Institute, London, London University Press.
- Fabris, Annateresa (1994), *O futurismo paulista*, São Paulo, Perspectiva.
- Gullar, Ferreira (1969), *Vanguarda e subdesenvolvimento – Ensaio sobre arte*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

- Helena, Lucia (1986), *Modernismo brasileiro e vanguarda*, São Paulo, Editora Ática.
- Lousada, Wilson (1976), “Apresentação”, in *Movimentos de vanguarda na Europa e modernismo brasileiro (1909-1924)*. Catálogo da Exposição, Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional, pp. 7-11.
- Picchia, Menotti del (1979), “A conferência de Menotti del Picchia” in Aracy Amaral, *Artes plásticas na semana de 22*, São Paulo, Editora Perspectiva [4ª ed.], pp. 275-282.
- Roels Jr., Reynaldo (2007), “Brasil, uma nação a construir (na arte)”, in Reynaldo Roels Jr. (org.), *Um século de arte brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand*, Santa Catarina, Museu de Arte de Santa Catarina, pp. 39-43.
- Saliba, Elias Thomé (2000), “Reinvenção da História”, in Ana Maria Rodrigues (coord.), *Brasil-brasis: coisas notáveis e espantosas – Olhares modernistas*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 43-49.
- Teles, Gilberto (1972), *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Petrópolis, Vozes.

A MASSA AINDA COMERÁ DO BISCOITO FINO QUE FABRICO: ENTRE A SEMANA DE ARTE MODERNA E A SEMANA DE ARTE MODERNA DA PERIFERIA^[1]

THE MASSES WILL STILL EAT FROM THE DELICACY I CREATE: A PARALLEL BETWEEN THE SEMANA DE ARTE MODERNA AND THE SEMANA DE ARTE MODERNA DA PERIFERIA

M. Carmen Villarino Pardo

carmen.villarino@usc.es

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. GRUPO GALABRA

161

EM ARTIGO RECENTE, o jornalista Guilherme Bryan (2011) indicava:

Quando se for estudar a literatura brasileira desse novo milênio, o nome do poeta Sérgio Vaz será indispensável. Vaz transformou poesia em biscoitos finos, como pedia Oswald de Andrade, mas também acessíveis, na periferia de São Paulo, ao criar a Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa). O coletivo tem um sarau que reúne centenas de pessoas para ouvir, pasme, poesia.

Sérgio Vaz é também o promotor da *Semana de Arte Moderna da Periferia*^[2] e autor do *Manifesto da Antropofagia Periférica*^[3]. Oitenta e

.....
**A MASSA AINDA COMERÁ DO
BISCOITO FINO QUE FABRICO:
ENTRE A SEMANA DE ARTE
MODERNA E A SEMANA
DE ARTE MODERNA DA
PERIFERIA**
.....

M. Carmen Villarino Pardo

¹ Este texto faz parte de um projeto de pesquisa mais amplo de que é só um avanço em relação a algumas questões.

² Que designaremos também como *SAMP*.

³ No Manifesto lemos trechos como estes:

“A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune.[...]

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. [...]

A Periferia unida, no centro de todas as coisas.[...]

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. [...]

cinco anos depois da Semana de Arte Moderna de 22, e trazendo ecos de dois momentos do Modernismo paulista, surgiu na cidade de São Paulo uma nova proposta que pretendia “sacudir o marasmo cultural que se instalou no país” através de um “encontro de artistas e das artes que não cabem na televisão e, auto suficientes que são, não cabem em gessos governamentais” (2007, <http://revistaraiz.uol.com.br/>).

Era na mesma cidade, mas numa São Paulo talvez mais arlequinal do que a sugerida por Mário de Andrade, e mais ‘estrangeira’ do que a imaginada por Oswald de Andrade. “Uma Semana de artes para que a bússola do país também aponte para a periferia.^[4]”. Em certo modo, também é uma *bússola*^[5] para nos orientarmos nas novas dinâmicas que o século XXI trouxe em termos sócio-culturais para as periferias urbanas de grandes cidades como São Paulo.

Cientes de existirem vários centros e várias periferias num mesmo sistema literário, observamos como no novo milénio a periferia paulistana (também a do Rio de Janeiro, doutro modo) “tem se transformado num grande caldeirão social (2007, <http://revistaraiz.uol.com.br/>), num “quilombo cultural”, e foi convertendo-se, recentemente, num foco de atenção para aqueles que não pertencem a esse espaço da periferia. “Um movimento antes surdo e invisível, mas agora audível e em cores, está em curso no Brasil, vindo dos mais pobres, mais uma vez” (Azevedo, 2007).

Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.

Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame pra nós!

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

É TUDO NOSSO!

Sérgio Vaz

Poeta da Periferia.

⁴ Onde também lemos: “Uma nova versão da Semana, contada não de fora para dentro, mas de dentro para fora. Construída com as mesmas mãos calejadas que construíram a cidade de São Paulo.” (2007, <http://revistaraiz.uol.com.br/>).

⁵ Essa imagem, em parte, traz o eco de outra: o mapa invertido da América do Sul do pintor uruguaio Joaquín Torres García. “Ese mapa dado vuelta, contralectura de los modelos estéticos europeos, puede leerse desde diferentes puntos de vista en América Latina” (Orgambide 2002).

Desde a criação em 2001 da Cooperativa de Artistas da Periferia (Cooperifa), ideada por Sérgio Vaz e Marco Pezão e, ao longo destes anos, tem havido um trabalho continuado e intenso de produção e divulgação de atividade literária e cultural na periferia sul de São Paulo. O Sarau da Cooperifa^[6], agora nas quartas-feiras e no *Bar do Zé Batidão*^[7] transformado em centro cultural^[8] da comunidade, é um dos mais conhecidos e dinâmicos. Em 2012, já existem mais de cinquenta saraus em toda a cidade. Encontros de pessoas que lêem e escrevem poesia e onde, também, se produzem e se apresentam diversos produtos culturais feitos na periferia: livros^[9], CDs, documentários^[10], peças de teatro, exposições... Dinâmicas que permitiram atividades como a celebração da Semana de Arte Moderna da Periferia em 2007 e, posteriormente outras como a Mostra Cultural da Cooperifa^[11], Poesia no Ar, Chuva de Livros, Cinema na Laje e Ajoelhaço, entre outras iniciativas.

⁶ A Cooperifa não foi quem organizou os primeiros saraus. O poeta Binho, no bairro do Campo Limpo, já programava atividades parecidas, mas “admite que a Cooperifa catalisou o que estava por aí” (Victor, 2011).

⁷ “A agora dos cooperados é o Bar do Batidão, na Chácara de Santana, teatro dos sem-teatro, uma Academia de Letras na qual se pode beber e falar alto” (Antonelli, 2012).

⁸ “O sarau da Cooperifa passou de bar em bar até achar seu lugar no boteco do Zé Batidão, na zona sul de São Paulo. ‘Na periferia não tem museu, tem boteco’, diz Vaz. ‘Então transformamos o Zé Batidão em centro cultural’” (Brum, 2007b).

⁹ Como *O rastilho de pólvora-Uma antologia poética do Sarau da Cooperifa*, de 2004 com 43 poetas participantes do Sarau, e editado pelo Itaú Cultural –instituição que apoia várias destas iniciativas-; ou a coletânea *Suburbano Convicto-Pelas periferias do Brasil*, com organização e prefácio de A. Buzo. O trabalho de mediação feito por alguns dos ativistas culturais desses movimentos é uma das marcas visíveis desta produção literária; como mostram, entre outras, as diferentes antologias publicadas.

¹⁰ Entre outros, “Arte na periferia”, editado pelo Itaú Cultural (<http://novo.itaucultural.org.br/canal-video/arte-na-periferia-depoimento/>); <http://artenaperiferia.blogspot.pt/p/nos-somos.html>).

¹¹ A última, neste ano 2012: http://coleccionadordepedras1.blogspot.pt/2012_11_01_archive.html; <http://www.globaleditora.com.br/noticias/cooperifa-realiza-5a-mostra-cultural/>). Esta 5ª edição ofereceu programação ampla de atividades culturais entre 3 e 11 de novembro em diferentes lugares da periferia sul de São Paulo (escolas públicas, casas de cultura, pontos da rede Sesc, etc), com entrada gratuita e a presença do prestigiado autor moçambicano Mía Couto.

Em opinião de Danilo Siqueira (2007), a Semana de Arte Moderna da Periferia (SAMP) era “a última idéia desvairada dos poetas” [da periferia]^[12]. Uma ideia, um projeto que demorou em servir como *íman* para atrair a atenção de outros públicos (mídia, crítica...) fora do espaço da periferia. Em 2007 a Global Editora iniciou a Coleção de Literatura Periférica (<http://www.globaleditora.com.br/catalogo-geral/literatura-brasileira/?coleccion=273>) com autores/as como Sérgio Vaz^[13], Sacolinha, Nelson Maca, GOG, Dinha, Allan da Rosa e Alessandro Buzo. É a primeira vez que são publicados numa editora que ocupa posições próximas do centro do sistema literário brasileiro. A maioria dos textos destes autores da chamada ‘literatura marginal (-) periférica’, ‘literatura marginal’ ou, entre outras, ‘literatura marginal de autores da periferia’(cfr. Nascimento, 2009: 36-48) aparecem em selos editoriais que surgem dentro das próprias comunidades e como uma atividade cultural mais a desenvolver pelos diferentes coletivos. É o caso das Edições Toró – de Allan da Rosa-, do Selo Povo – de Ferréz^[14] – ou de Um por Todos – do coletivo Os Mesquiteiros, com Rodrigo Ciríaco.

Aqueles dias no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922, com uma programação que incluía Música, Literatura, Artes plásticas e Arquitetura transformaram-se –oitenta e cinco anos depois – num

¹² “Sérgio Vaz, poeta da periferia de São Paulo, pretende comer o biscoito fino, o próprio Oswald, o Bispo Sardinha, a ‘elite que viaja para Miami’ e mais alguma coisa. E depois, diz ele, ‘vomitar’. [...] De 4 a 11 de novembro, os artistas querem ‘provocar’ o centro onde o destino do país é forjado –e onde também se determina o que é arte.” (Brum, 2007b). E, acrescenta Vaz no mesmo artigo: “ ‘Escolhemos um símbolo da elite paulistana pra provocar. Vamos à casa grande mexer com eles , diz Vaz” (Brum, 2007b).

¹³ Iniciou a coleção com a reedição do seu livro *Colecionador de pedras*.

¹⁴ O caso de Ferréz merece uma análise mais pormenorizada que agora não é possível. Em opinião da pesquisadora da UFRJ, Heloisa Buarque de Hollanda, em relação ao seu papel como mediador (Hollanda, 2012a): “Ferréz organizou dois números [*sic*] especiais da Revista *Caros Amigos* chamados ‘Literatura Marginal’ que reúnem e divulgam escritores da periferia, abrindo espaço para os talentos locais. Esses números antológicos foram, a meu ver, seminais no sentido de que *Caros Amigos* tem uma circulação mais ampla e diversificada, tem a atenção dos antenados, uma boa distribuição, e me parece que foi aí, nesses números especiais, que nasceu e se firmou a noção de literatura marginal como a nova expressão literária das periferias”.

Em 2005 o material dessa coletânea transformou-se em livro. “O escritor não era mais caso isolado, mas fenômeno coletivo” (Brum, 2007b).

programa de oito dias, entre 4 e 11 de novembro de 2007, distribuídos “em vários pontos da periferia da zona sul de São Paulo”^[15] para assistir a oficinas, exposições, mostras, palestras, conversas, debates, exposições, shows, e ‘Caminhada Cultural’ dedicados –em dias diferentes de um programa que mostrava a diversidade da produção cultural da periferia – a Artes Plásticas, Dança, Literatura^[16], Cinema, Teatro e Música, com entrada gratuita^[17] para moradores da comunidade. O propósito que declaram os organizadores (com participação ativa de diversos coletivos) é: “formação de público”^[18].

Trata-se, em opinião da jornalista cultural Eliane Brum, de “Os novos antropófagos. (Artistas da periferia de São Paulo lançam sua própria Semana de Arte Moderna)”, numa matéria para a *Revista Época* (Brum, 2007b), que contribuiu para lhes dar visibilidade. “A força da Semana de 2007 vem da primeira geração de escritores da periferia, forjada à margem da escola, na legião dos sem-museu, sem-cinema, sem-teatro, sem-biblioteca.[...] Eles se apropriaram de um código da elite –a palavra escrita – e começaram a escrever sua versão da História.” (Brum 2007a). O jornalista Guilherme Azevedo (2007), de modo simplificador, comenta: “A elite de hoje, no Brasil, está no prato da periferia, como o Bispo Sardinha no bucho dos índios Caeté”^[19].

¹⁵ Pode consultar-ser a programação em http://coleccionadordepedras.blogspot.pt/2007/10/semana-de-arte-moderna-da-periferia_30.html.

¹⁶ Na quarta-feira, o dia habitualmente dedicado pela Cooperifa aos ‘Saraus Literários’.

¹⁷ Esta indicação é repetida em numerosas ocasiões ao falar das atividades programadas por estes coletivos. Na apresentação da Cooperifa, em 10/02/2001, informava-se do lançamento do projeto com shows, recitais, exposições, apresentações com “entrada franca” (<http://cooperifa.blogspot.pt/2007/09/veja-maria-da-fundao-da-cooperifa-na.html>).

¹⁸ Em várias notícias de imprensa que acompanham a atividade dos saraus da periferia insiste-se no ‘número de poetas que surgem’, num alargamento visível do campo literário da periferia se essas trajetórias se consolidam; mas os organizadores costumam reforçar a ideia de ‘formar leitores’, de ‘eliminar prejuízos em relação à leitura e à literatura na periferia’, porque entendem que “promover literatura na periferia é uma atitude de cidadania. Quem lê enxerga melhor” (Antonelli, 2012).

¹⁹ E acrescenta: “a gente da periferia se ‘vinga’ de quem os exclui devorando a cultura tradicional e produzindo cultura própria” (Azevedo, 2007).

Há uma clara afirmação da posição adotada por este perfil de agente cultural^[20] que assina o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, mas também em geral, uma marca da diferença através da origem na periferia e do trabalho na/para a periferia. “Antes eram os intelectuais que escreviam sobre a periferia. Hoje, alguns dizem que não sabemos escrever.” (Brum, 2007b). No prefácio(-manifesto) do livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* publicado em 2005 por Ferréz – um dos autores que ocupa uma das posições menos periféricas desses produtores – lemos: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.”^[21] (Ferréz, 2005: 9).

As provocações de S. Vaz vão além de publicar o *Manifesto*^[22] e de organizar a Semana com um cartaz do artista periférico Jair Guilherme que parodia o da Semana de Arte Moderna. A luta pela conquista de espaços e de legitimidade é visível e os desafios em declarações para a imprensa –sobretudo a partir de 2005, da SAMP e em datas muito recentes –, que começa a dar-lhes voz, assim o evidenciam.

Citamos, como amostras, as palavras de Sérgio Vaz em duas das entrevistas concedidas em 2007; a Eliane Brum (2007b): “Agora que escrevemos sobre nós, o que os intelectuais vão fazer? Que comam brioche” e a Guilherme Azevedo (2007): “Para eles, a literatura é dama. Para nós, ela é puta, se deita com todo o mundo”^[23]. As metáforas

²⁰ Sérgio Vaz aparece como “poeta” no anúncio do primeiro Sarau da Cooperifa, em fevereiro de 2001, e, posteriormente, como “poeta da periferia” –como assina o Manifesto da Antropofagia Periférica.

²¹ Em palavras de Allan Rosa, “a gente sempre se viu mal representado como personagem” (Brum, 2007b).

²² No *Manifesto da Antropofagia Periférica*, “os novos antropófagos” deglutem/digerem outros pratos diferentes àqueles da cultura europeia sugeridos por Oswald de Andrade (“Os famintos farão seu próprio banquete. E a fome é grande: fome de arte, de amor, de paz, de justiça”, Leite 2007). Menos preocupados com questões de linguagem e de estética, a função do escritor e o papel da produção literária parecem centrar mais a sua atenção. Segundo S. Vaz, o mais destacado seria: “1. Somos periféricos. [...]. 2. Criamos nosso mercado. [...]. 3. Sabemos consumir [...]. 4. Queremos educação. [...]. 5. Artista tem de ser cidadão. [...].” (Brum, 2007b).

²³ O jornalista –responsável pelo projeto, alternativo, do *jornalismo*–, e editor Guilherme Azevedo (2007) comenta, sobre esta questão: “a gente da periferia se ‘vinga’ de quem os exclui devorando a cultura tradicional e produzindo cultura própria”.

construídas sobre as referências da *SAM* e do *Manifesto antropófago*, mesmo representando momentos diferentes, funcionaram na visualização dos movimentos culturais da periferia neste século XXI.

Em artigo de *Le Monde Diplomatique Brasil* (17/10/2007), intitulado “A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza” – em clara referência ao *Manifesto da Antropofagia Periférica* –, o autor, Eleilson Leite, sintetiza: “Vem aí a Semana de Arte Moderna da Periferia. Iniciativa recupera radicalidade de 1922 e da Tropicália, mas afirma, além disso, Brasil que já não se espelha nas elites, nem aceita ser subalterno a elas. Diplô abre coluna quinzenal sobre cultura periférica” (Leite 2007). Essa Coluna de E. Leite^[24], “Cultura Periférica”, no site de *Le Monde Diplomatique Brasil* saiu entre 2007 e 2009.

No mercado dos bens simbólicos, a palavra escrita adquire, neste caso ainda mais visível, caráter de *conquista* e um poder de legitimação muito forte. Para o escritor da periferia Allan Rosa – um dos poucos com formação em Ensino Superior no nível do Mestrado –, “nossa missão é entrar dentro do sistema pra conseguir nosso espaço. E o sistema é letrado. Quem marionete a parada são os letrados. Então vamos fustigar o sistema de dentro dele” (Brum, 2007b)^[25]. Como indica a jornalista E. Brum, nesse mesmo artigo, “hoje, ele é um dos escritores reivindicados nas aulas por alunos de escolas públicas”.

Essa é uma constatação que, entre outros faz o crítico João Cezar Castro Rocha ao indicar que “na América Latina, desgraçadamente, a cultura letrada sempre esteve a serviço da dominação, da preservação do poder.[...]. Dominar a letra, em alguma medida, é inverter o próprio processo cultural” (Brum, 2007a)^[26].

²⁴ É também Coordenador do Programa de Cultura da ONG Ação Educativa, responsável pela Agenda Cultural da Periferia (guia mensal) e coordenador do Ponto de Cultura Periferia no Centro da mesma organização; além de criador e coordenador da Coleção Literatura Periférica na Global Editora.

²⁵ Vid. também Dalcastagnè (2008).

²⁶ Esta questão mostra também um problema que tem sido já apontado em vários trabalhos e debates: qual é o espaço e os parâmetros da crítica, dos críticos, em relação a estes novos movimentos? Com que olhos analisar estas dinâmicas? Cfr. entre outras, as opiniões de João Cezar de Castro Rocha (*apud* Brum 2007a), Hollanda (2012b), Oliveira (2011) e Patrocínio (2007).

Uma figura, o escritor^[27], que também mostra diferentes tomadas de posição na sua trajetória dentro (e mesmo fora) do campo da periferia; algumas delas, no sentido também de uma certa profissionalização, mas, sobretudo de ativismo cultural – o ofício de escritor entendido nas suas diversas funções – como acontece noutros espaços mais centrais do campo literário brasileiro^[28]. Também aqui, no campo literário da chamada literatura da periferia ou marginal, Vaz, Buzo, Sacolinha (Ademiro Alves), Ferréz e algum outro nome ocupam posições centrais em relação a outros nomes que representam posições mais periféricas.

Alessandro Buzo é um dos possíveis estudos de caso de trajetória no campo. Pessoa reconhecida e com sucesso na periferia paulistana, sabemos que

aos 35 anos, Buzo tem quatro livros publicados, o último deles um romance, *Guerreira*. Editou na base da prestação, pagou uma parte com feijão, arroz, macarrão e azeite, porque ganhava a vida vendendo comida. Há alguns meses, vive de arte, R\$1500 por mês. Ele sozinho é um movimento cultural. Criou uma biblioteca num bloco carnavalesco. Comanda o Favela Toma Conta, evento anual de hip-hop. Duas vezes por mês faz o Cine Favela, levando filmes brasileiros às periferias. É dono de uma lojinha de periféricos (livros, DVDs e CDs feitos nos guetos). Dá oficinas de escrita para os garotos da Febem. No dia 25, lança uma coletânea de 12 autores das periferias de sete Estados. E ainda faz literatura [...]. (Brum, 2007b).

Buzo é agente cultural muito ativo e mediador também para outras iniciativas culturais. Ele próprio aparece em várias das antologias^[29] coordenadas por pares do mesmo campo, e que dão visibilidade a novos/as produtores/as da periferia. Trata-se de livros

²⁷ “O hip-hop está na raiz dessa árvore antropofágica. O movimento praticamente inventou a identidade periférica. [...] O hip-hop mantém parte de sua força. Mas, neste início de milênio, uma figura nova assumiu a vanguarda: o escritor.” (Brum, 2007b).

²⁸ “O escritor das margens é novo também no modo de estar no mundo: ele não é uma figura submersa em si mesma, distante. Cada um é ligado a uma ação cultural. Ou a várias. A maioria tem casas de um ou dois cômodos.” (E. Brum).

²⁹ Entre elas, a organizada por Ricardo Cícero, em 2012, *Pode Pá que é Nois que Tá. Antologia de poesia e prosa*; inserida no *Projeto Literatura (é) Possível*, do grupo Os Mesquiteiros, promovido pelo próprio Cícero em 2009.

que mostram, em boa medida, como a literatura é outro produto cultural que promovem para que seja um material de repertório priorizado no espaço dos bens simbólicos da periferia. Mesmo podemos dizer que aqui a literatura ainda parece ter funções que não tem já noutros espaços e que fez com que perdesse em boa medida a primazia que teve em momentos anteriores. A concepção da literatura e da cultura como ferramenta (dacordo com as propostas de Even-Zohar – 2002) é um dos desafios para entender melhor o funcionamento das dinâmicas destes campos da periferia e para pensar em termos de ativismo cultural^[30].

As próprias denominações '*poeta/escritor/literatura da periferia/marginal*' (etc.) fazem alusão a uma visão de cisão entre campos, entre dinâmicas muito diferenciadas que talvez se entrecruzem mas que parecem funcionar em paralelo. Até os espaços e as denominações marcam a distância: *nós/eles*. Sérgio Vaz, em entrevista ao historiador e jornalista Danilo Siqueira (2007), afirmou:

A princípio, acho que nós, da periferia, somos tratados como se morássemos em outro país, um país considerado menor, na visão dos seus colonizadores. Somos a Palestina Brasileira. E como palestino me sinto no direito de lutar pelo meu território. Com pedras e poemas.^[31]

Em 2004, Ferréz faz declarações em que também se queixa dessa visão:

ainda que eu escreva prioritariamente para minha comunidade, não quero minha literatura no gheto. Quero entrar para o cânone, para a história

³⁰ Esta perspetiva que esboçamos aqui é também assumida pela professora do Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter/Laureate International Universities (RS), Rejane Pivetta de Oliveira.

³¹ E insiste, em relação ao silêncio da parte da *mídia*, em geral:

Independentemente de verba pública ou não, nós, artistas, podemos fazer. A mídia não nos apoiou por inveja. Por raiva. Por falta de gentileza. Por falta de respeito. Por ignorância. Porque o evento não foi promovido por gente deles. Porque nós somos chatos. Porque não abrimos mão da dignidade. Porque não teve sangue. Porque a gente estava feliz. Porque a mídia é classe rica e não sabe o que acontece na periferia. (Siqueira 2007).

da literatura como qualquer um dos escritores novos contemporâneos. E não acho também que minha comunidade deve se limitar à minha literatura, ela tem o direito de ter acesso ao Flaubert. Foi a isso que chamei anteriormente de ‘democratização de expectativas’ para a qual talvez nós, intelectuais e artistas de classe média, ainda não estejamos preparados. Na nossa fantasia perversa aceitamos que o pobre sonhe com um Nike, mas não com Flaubert. (Hollanda, 2012b).

Essa mídia que não incorporou a voz desses movimentos da periferia até anos depois de atividades intensas, dedica cada vez mais atenção a estes movimentos culturais, especialmente a partir do décimo aniversário da Cooperifa. No caso da reportagem da *Folha de São Paulo* (Victor 2011), o jornalista até reconhece:

Quase ninguém soube, quase ninguém viu e durante um bom tempo foi assim. Dez anos depois, [...], o encontro poético é um acontecimento da periferia paulistana. [...] ‘O movimento das franjas ganhou o respeito do centro, ‘do outro lado da ponte’.

Poesia de importação/poesia de exportação... referia Oswald de Andrade no *Manifesto Pau-Brasil*. De que movimentos de importação/exportação poderíamos falar agora no caso desta produção da periferia?

REFERÊNCIAS

- Antonelli, Diego (2012), “Um ‘vira-lata’ faz a festa” (entrevista) in http://www.gazeta-dopovo.com.br/vidaecidadania/leitura-na-pratica/conteudo.phtml?id=1303073_02/10/2012. [Último acesso: 27/12/2012].
- Azevedo, Guilherme (2007), “Antropofagia Periférica: a periferia prepara o prato”, 27/09/2007, in <http://www.jornalirismo.com.br/jornalismo/14/210>. [Último acesso: 19/10/2012].
- Brum, Eliane (2007a), “Desafio ao malandro”, *Revista Época*, edição n. 487, 17/07/2007. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR79130-5856,00.html>
- Brum, Eliane (2007b), “Os novos antropófagos. (Artistas da periferia de São Paulo lançam sua própria Semana de Arte Moderna)”, *Revista Época*, edição n.

- 487, 18/09/2007. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/o,,EDG79089-6014-487,00.htm18/09/2007>).
- Bryan, Guilherme (2011), “Livro de Sérgio Vaz é crônica da periferia”, in <http://www.redebrasilatual.com.br/blog/curta-essa-dica/livro-de-sergio-vaz-e-cronica-da-periferia>. 14/10/2011. [Último acesso: 21/10/2012].
- Dalcastagnè, Regina (2008), “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 31, pp. 87-110. Acessível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3105.pdf
- Even-ZOHAR, Itamar (1999), “La literatura como bienes y como herramientas” in Darío Villanueva, Antonio Monegal & Enric Bou (coords.), *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*, Madrid, Editorial Castalia, p. 27-36. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-Literatura-bienes-herramientas.pdf>.
- Ferréz (2005), *Literatura Marginal: Talentos da Escrita Periférica*, Rio de Janeiro, Agir. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=DFygRDVe6EoC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Hollanda, Heloisa Buarque de Hollanda (2012a), “A questão agora é outra”, in *Artigos. Literatura. Periferia*, <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-questao-agora-e-outra/>. Atualizado em 10/05/2012. [Último acesso: 13/10/2012].
- Hollanda, Heloisa Buarque de Hollanda (2012b), “Intelectuais x Marginais”, in *Artigos. Literatura. Periferia*, <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/tag/estetica-da-periferia/page/2/>. Atualizado em: 11/09/2012. [Último acesso: 29/10/2012].
- Leite, Eleilson (2007), “A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”, *Le Monde Diplomatique Brasil*, 17/10/2007. Disponível em: <http://diplo.org.br/2007-10,a1968>. [Último acesso: 29/10/2012].
- Nascimento, Érica Peçanha do (2009), *Vozes Marginais na Literatura*, Rio de Janeiro, Aeroplano. Disponível em: http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/upload/project_reading/o_Miolo_completo_VozesMarginais-Miolo-05.pdf.
- Oliveira, Rejane Pivetta de (2011), “Literatura marginal: questionamentos à teoria literária”, *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.2 – Especial, p. 31-39, jul./dez.. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/7-Literatura.pdf>.
- Orgambide, Pedro (2002), “El mapa dado la vuelta”, *Revista Todavía* 3, diciembre. Disponível em: <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia21/4.orgambide.html>.
- Patrocínio, Paulo Roberto Tonani do (2007), “O lugar do intelectual na cena literária contemporânea”, *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 30.

Brasília, julho-dezembro, pp. 27-39. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3002.pdf.

REVISTA Raiz 7-8 “Semana de Arte Moderna”. Disponível em: http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=761&Itemid=181. 2007.

Siqueira, Danilo (2007), “Um mestre na periferia” in *Le Monde Diplomatique Brasil*, 24/12/2007. Disponível em: <http://diplo.org.br/imprima2071>. [Último acesso: 28/10/2012].

Victor, Fábio (2011), “Cooperifa mistura todos os versos e leva até estrangeiro à periferia”, in <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/976275-sarau-da-cooperifa-faz-dez-anos-em-momento-de-alta-da-poesia.shtml>; 17/09/2011. [Último acesso: 27/10/2012].

**A CONDIÇÃO DOS ENIGMAS
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
E O LEGADO MODERNISTA**

A CONDIÇÃO DOS ENIGMAS
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
AND THE MODERNIST LEGACY

Rita Patrício
rpatricio@ilch.uminho.pt
UNIVERSIDADE DO MINHO

173

AINDA QUE NÃO TENHA PARTICIPADO NA SEMANA DE ARTE MODERNA, pertence a Carlos Drummond de Andrade a pedra de toque do escândalo modernista brasileiro: o famoso “poeminha da pedra”, como o próprio autor lhe chama. Recordemo-lo, como ponto de partida para a reflexão que se segue:

.....
A CONDIÇÃO DOS ENIGMAS
CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE E O LEGADO
MODERNISTA
.....

Rita Patrício

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei deste acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

(Andrade, 2010:22)

Escrito em finais de 1924 ou inícios de 25, o poema foi publicado na revista *Antropofagia* em 1928, tendo sido integrado no volume *Alguma poesia* dois anos depois. Contudo, só a partir de 1940 é que as críticas sobre “o poema da pedra” se multiplicaram. Passada mais de uma década, em 1954, Drummond declarou, sobre a fortuna crítica deste seu poema, numa série de programas radiofónicos:

Como podia eu imaginar que um texto insignificante, um jogo monótono, deliberadamente monótono, de palavras causasse tanta irritação (...) [tendo sido, “o poeminha da pedra”,] Sucesso absoluto de galhofa. Imagem gravada na mente de milhares de garotos, que daí por diante assimilariam o conceito de “modernismo-pedra-burrice-loucura. (*Idem*:9).

Alguns anos mais tarde, em 1967, Drummond publicou *Uma Pedra no meio do caminho – Biografia de um poema*, que comemoraria 40 anos sobre a primeira publicação do texto, reunindo aí a fortuna crítica, vasta, diversa e polémica, deste seu poema. Biografar um poema deste modo implica conceber que a vida deste está fora dele, nas leituras que se lhe sucedem. Nessa medida, o título anuncia que seja precisamente noutros textos que se escreva a vida do poema. Desses outros textos, Drummond não é autor, mas é como se recolocasse a sua autoria sobre o poema ao apresentar-se como seu biógrafo (é ele quem regista, recolhe, organiza, ou seja, institui como livro tudo o que foi a vida desse poema).

Nesse livro, há uma secção intitulada “O poema visto pelo autor”. Esta designação aproxima-se de outros títulos, tais como “Consideração do poema”, um dos textos que recupera “o poeminha da pedra”, e *Poesia Contemplada*, uma das secções da *Antologia Poética*, organizada pelo próprio Drummond em 1962, que dá a ver a leitura (na seleção e no reordenamento dos poemas) que, nesse momento, o poeta faz da sua própria obra poética. Nessa titulação, dá-se conta da distância crítica a que o autor se coloca relativamente ao seu poema, para dessa distância surgirem novos textos. Da visão, ou da teoria, do poema criam-se novos poemas.

Em “O poema visto pelo seu autor”, Drummond inclui, além dos seus comentários críticos ao poema, as revisitações explícitas do poema “No meio do caminho” na sua própria poesia. São os textos que resultam dessa contemplação poética do “poeminha da pedra” que quero aqui

trazer. São eles: “Consideração do poema”, de 1943, que iniciará *A rosa do povo*, publicado em 1945; “Enigma”, de 1947, que fechará *Novos poemas*, de 1948; “Legado”, de 1950, a incluir em *Claro Enigma*, desse mesmo ano; e “Dados biográficos”, de 1964. Destes, vão interessar-me particularmente dois: “Enigma” e “Legado” (que convoquei para o título deste ensaio).

Começo por “Legado”, mas lendo-o a partir de “Consideração do poema”. Neste texto, que começa com a promessa “Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono” e termina “tal uma lâmina, o povo, meu poema te atravessa” e que é o anúncio de todo um projeto poético empenhado, lemos a hesitação “Uma pedra no meio do caminho/ ou apenas um rasto, não importa”. O que fica é a indiferença pelo que resta, sem que se possa decidir o que seja esse resto, se a pedra no meio do caminho, se a sinalização da sua ausência, “apenas um rasto”. “Legado”, pelo contrário, afirma o desejo que a pedra seja o que fica enquanto tudo o mais se esfuma, ela é o legado que o título anuncia:

Legado

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

“A pedra que havia em meio do caminho” continua a ser o que não se esquece, tal como o era no poema “No meio do caminho”, em que, mais do que um poema sobre a pedra, o que temos é a afirmação da sobrevivência da pedra na memória e na memória futura. Já no primeiro poema a pedra é objeto de memória (“tinha uma pedra” e não “tem um pedra”) e de memória prospetiva (“Nunca me esquecerei deste acontecimento”).

“Legado” integra o volume *Claro Enigma*, que tem sido entendido pela crítica como uma “virada classicizante” no percurso poético de Drummond. A transformação do verso “no meio do caminho tinha uma pedra” em “uma pedra que havia em meio do caminho” daria a ver essa viragem. Tem-se chamado a atenção para a reescrita em português clássico (“haver” por “ter” e “em meio do caminho” por “no meio do caminho”), mas o que me interessa aqui sublinhar não é tanto a rotura que isso significa na relação do modernismo com a tradição, aqui linguística (como se colocava já na discussão epistolar com Mário de Andrade, em 1925, relativamente à chegada “na” ou “à” estação^[1]); aliás, o problema coloca-se relativamente à relação de Drummond com a tradição literária – seja ela a portuguesa, seja a tradição poética entendida enquanto legado formal –, questão que se coloca desde sempre no caso de Drummond e não só em 1951 com *Claro Enigma*. Quero antes chamar a atenção para o facto de a variação “uma pedra que havia em meio do caminho” dar uma nova sequência ao que encontrávamos no texto primeiro. Todo o poema “No meio do caminho” é uma repetição cuidadosamente variada sobre um fundo monótono constituído pelos elementos “meio caminho tinha pedra”. Três convocações poéticas do poema que encontramos antologiadadas pelo próprio autor primam por variar essa mesma monotonia, dando-lhe sempre uma nova ordem, ou seja, temos uma recomposição desses elementos: em “Consideração do poema”, podemos ler “Uma pedra no meio do caminho/ ou apenas um rasto, não importa”; em “Legado”, “uma pedra que havia em meio do caminho”; em “Dados biográficos”, “Mas que dizer do poeta/ numa prova escolar?/ Que ele é meio pateta/ e não sabe rimar?/ ...Que encontrou no caminho/ uma pedra e, estancando,/ muito riso escarninho/ o foi logo cercando?”.

¹ Para a leitura das cartas em questão, ver Baptista e Silvestre, 2005: 270 a 273.

Se o poema “Legado” parece dizer que o legado que o autor sabe deixar é a sua pedra modernista (o que ficaria de si seria esse gesto de choque, essa pedra atirada aos leitores), o modo como o diz, nessa visão (que é uma variação) do anterior poema da pedra, remete também para essa revisão como coisa a legar. O legado anunciado pelo título não diz respeito a uma pedra pretéria, mas antes a uma reformulação que apresenta o poema pedra de toque do modernismo como uma tradição a ser relida e a ser recolocada noutra forma. A “guinada classicizante” de *Claro Enigma* deverá então ser lida enquanto releitura do moderno. Ou o moderno entendido aqui como tradição atuante e quando se falar da relação que o livro estabelece com a tradição terá de se presente que o moderno é já uma das tradições a ter em conta. O legado que o poema “Legado” anuncia não é o de um passado que agora possa ser contemplado, mas antes aquele que o próprio poema é, ou seja, a poesia como lição de reescrita do novo: se de “No meio do caminho” a “Legado” há uma continuidade óbvia, não menos evidente é a diferença que se institui no que se traz, nessa tradição.

A passagem do poema da pedra ao verso “Uma pedra que havia em meio do caminho” é, por isso, a vários níveis, um gesto lapidar: o poema anterior é agora condensado num só verso e esse verso dá sobretudo a ver a pedra, tornando os restantes elementos tão só seus atributos (do ponto de vista sintático ficam-lhe agora subordinados). E esse verso torna-se lápide, inscrição para uma memória futura, condenando esta nova fórmula à perenidade na medida em que fica como epitáfio. Para esse efeito concorre também o movimento de concentração e de depuração que converte 10 versos num só. Nesse gesto podemos ler a tentação dos modernos, tal como a exprimiu, por exemplo, Pessoa, ao formular o desejo de dar um corpo clássico a um fundo moderno: “Um intelecto grego e uma sensibilidade moderna” (Pessoa, 2010:223; “A sensibilidade de Mallarmé dentro do estilo de Vieira; sonhar como Verlaine no corpo de Horácio” (Soares, 1998:151).

Se, neste soneto “Legado”, a pedra que encontramos é já uma pedra lapidar, “a pedra que havia em meio do caminho”, podemos encontrar num outro texto de *Claro Enigma* um outro poema da pedra. Trata-se de “Oficina Irritada”, precisamente aquele que contém no interior dos seus versos o título do volume e que, por isso mesmo, obriga a uma especial atenção, num livro cuja arquitetura é particularmente cuidada. Também aqui o sujeito poético se projeta num desejado legado a haver:

Oficina irritada

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
Não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, ha de fazer sofrer,
tendão de Vénus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.

(Andrade, 2001:238)

Toda a descrição que este soneto comporta, e que é a descrição do próprio soneto, aproxima-o da pedra: “duro”, “escuro”, “seco”, “difícil de ler”, “verbo antipático e impuro”, “há de pungir, há de fazer sofrer”. Nesta clássica apologia da exigência compositiva, o grau de dificuldade é dado inicialmente pela descrição dos futuros efeitos de leitura, isto é, o sujeito deseja uma determinada biografia para o seu poema e esse desejo é aqui expresso com assinalável clareza nos dez primeiros versos. A partir do último verso do segundo terceto, o texto torna-se no seu desejo, ele mesmo uma pedra para o leitor. O poema, anúncio da pedra e a própria pedra, é ele mesmo um claro enigma, ou como se desejou na segunda quadra, que “no seu maligno ar imaturo/ ao mesmo tempo saiba ser, não ser”.

Esta citação legitima a aproximação de “Oficina Irritada” à tradição do poema da pedra, porque estes versos condensam “Enigma”, o segundo poema que Drummond apresenta na secção “O poema visto

pelo autor”. Nele temos também “uma pedra no meio do caminho”.
Veja-se o início desse texto:

As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelhava às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E na contenção desse instante, fixam-se as pedras – para sempre – no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e perplexos e pobres seixos desgarrados.

Mas a coisa sombria – desmesurada, por sua vez – aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se deciframem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas.

(*Idem*, 2010:242-3)

No meio do caminho das pedras, surge esta forma obscura. A obscuridade é aqui absolutamente central. Sublinho que o texto começa por nos apresentar esta forma como obscura, para terminar precisamente com a frase “Mas a coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura” e noto ainda que este texto conclui *Novos poemas*, o volume que imediatamente antecede *Claro Enigma*, cujo título tem necessariamente de ser lido a partir desta forma obscura que constitui este “Enigma”, obscuro enigma.

Se o poema “Legado” vai lapidar o poema da pedra, este “Enigma”, pelo contrário, dá conta de um movimento de expansão discursiva e semântica. Essa ampliação visa dar o poema inicial como enigma, ou seja, como carente de um sentido, mas inviabilizando-o simultaneamente.

Por diversas vezes o autor tentou a literalidade do sentido deste seu poema, dizendo-o mesmo “insignificante”. Em carta datada de 29 de março de 1944, e depois de demonstrar a sua surpresa perante a leitura de um soneto de Laudinor Brasil que “interpreta e desenvolve o sentido” do seu poema da pedra, escreve Drummond:

Porque a referida obra – vou usar de toda a franqueza – não tem sentido algum, a não ser o que lhe dão as pessoas que a atacam e com ela se irritam. É uma simples, uma pobre pedra, como tantas que há por aí, nada mais. O poema (se assim se pode chamar) em que ela aparece não pretende expor nenhum facto de ordem moral, psicológica ou filosófica. Quer somente dizer o que está escrito nele, a saber, que havia uma pedra no meio do caminho, e que essa circunstância me ficou gravada na memória. Como vê, é muito pouco, é mesmo quase nada, mas é o que há.

(*Idem*: 241)

Em “Enigma”, contudo, o movimento é o contrário: anuncia-se a promessa de um sentido. A condição dos enigmas é exigirem, e ao mesmo tempo recusarem, toda a interpretação: tal como o poema da pedra, que o autor diz “insignificante”, e aqui o dá como enigma e nessa medida “sobre-significante”. Assim, ainda que o texto termine com uma irresolução – “Mas a coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura” –, acabou por aclarar o poema da pedra dando-o como enigma. (Na capa da primeira edição de *Uma pedra no meio do caminho – biografia de um poema*, temos uma imagem da Esfinge de Gizé, o que acentua o carácter enigmático do “poeminha da pedra”; nas palavras de Eucanaã Ferraz, que edita a edição ampliada do volume, “em ambos os casos – na milenar escultura egípcia e nos versos do poeta mineiro –, algo indecifrável encarna-se numa materialidade de natureza mineral.” (Ferraz, 2010:20)

A última das secções da *Antologia Poética*, em que o autor redesenha a arquitetura da sua obra em 1962, intitula-se “Tentativa de Exploração e de Interpretação do Estar-no-Mundo” e inicia-se com “No meio do caminho”. Nessa secção encontramos “A Máquina do Mundo”, poema a que poderia também caber o título *Claro Enigma* e que de algum modo reescreve o texto “Enigma” (a referência à “estrada de Minas pedregosa” abre e fecha o poema). Ambos os poemas colocam a questão da não apreensão do sentido do mundo, propósito impossível em “Enigma”, pois o esforço de compreender paralisa as próprias pedras, significação recusada em “A Máquina do Mundo”, pois aqui o sujeito, que tanto procurara, resolve não ver.

Mas recorde a passagem sobre a condição dos enigmas: “É mal de enigmas não se deciframem a si próprios. Carecem de argúcia alheia que

os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na, tal é a condição dos enigmas.”. Nessa medida, a condição dos enigmas é a condição dos poemas, o da pedra e todos os outros: carecem de argúcia alheia (mesmo quando essa argúcia alheia vem do próprio autor) e repelem-na. Esta dupla pulsão significa entender o sentido de qualquer poema como precário e instável, como tensão entre o que o poema concita e o que afasta de si. E é justamente essa condição que tornou biografável o poema da pedra em *Uma pedra no meio do caminho – Biografia de um poema*. E é também essa condição, a dos enigmas e a da arte (“no seu maligno ar imaturo, / ao mesmo tempo saiba ser, não ser”), que sustenta a moderna defesa da poesia simultaneamente enquanto corpo autônomo e suficiente, como coisa a contemplar, e como objecto carente de crítica, como coisa a criticar. A história da contemplação crítica de Drummond do seu “poeminha da pedra” dá a ver exemplarmente essa condição da poesia moderna.

REFERÊNCIAS

- Andrade, Carlos Drummond (2001), *Antologia Poética*. Lisboa, Publicações Dom Quixote. [1ª edição: 1962]
- Andrade, Carlos Drummond (2010), *Uma Pedra no meio do caminho. Biografia de um poema*. Edição ampliada de Eucanaã Ferraz. 2ª edição. S. Paulo. Instituto Moreira Salles. [1ª edição: 1967]
- Baptista, Abel Barros e Silvestre, Osvaldo (org.) (2005), *Seria uma rima, não seria uma solução – a poesia modernista*. Curso Breve de Literatura Brasileira, Vol. IV. Lisboa, Livros Cotovia.
- Ferraz, Eucanaã (2010), “Nota para um livro divertidíssimo”, in andrade, Carlos Drummond (2010), *Uma Pedra no meio do caminho. Biografia de um poema*. Edição ampliada de Eucanaã Ferraz. 2ª edição. S. Paulo. Instituto Moreira Salles. Pp.9-21.
- Pessoa, Fernando (2000), *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Obras de Fernando Pessoa Edição de Richard Zenith. Lisboa, Assírio e Alvim.
- Soares, Bernardo (1998), *Livro do Desassossego*. Obras de Fernando Pessoa. Edição de Richard Zenith. Lisboa, Assírio e Alvim.

MULTITUDINOUS SEAS: HAROLDO DE CAMPOS, A ANTROPOFAGIA E O MARTEXTO

MULTITUDINOUS SEAS: HAROLDO DE CAMPOS,
ANTHROPOPHAGY AND THE SEA-TEXT

Rui Gonçalves Miranda^[1]

ruifgm@sapo.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO / THE UNIVERSITY OF NOTTINGHAM

Devorar e desensimesmar

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”

We need a digestion which can assimilate both Homer and Flaubert.

T.S. Eliot, “Euripides and Professor Murray”

A LEITURA DO CONCEITO OSWALDIANO DE ANTROPOFAGIA, sistematizado por Haroldo de Campos no artigo “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração” (1981), define a «antropofagia» enquanto “pensamento da devoração crítica do legado cultural universal”, “segundo o ponto de vista desabusado do «mau selvagem», devorador de brancos, antropófago” (Campos, 1981: 11). É a expressão de uma “necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (*Ibidem*) que diferencia o conceito, e o “Manifesto Antropófago” (Andrade, 1928) em que o conceito se manifesta, de uma mera imitação ou resposta a outros movimentos do hemisfério Norte. Esta perspetiva é, aliás, consonante com a leitura mais recente de Luís Madureira, que complexifica a relação performativa entre este texto e a herança europeia e universal a ser digerida, apresentando uma visão aporética que rompe com os binários e enquadramentos que operam e (de)limitam inúmeras leituras (ver Madureira, 2005: 21-51). Por outras palavras, a “translação” para

183

.....
**MULTITUDINOUS SEAS:
HAROLDO DE CAMPOS,
A ANTROPOFAGIA E O
MARTEXTO**
.....

Rui Gonçalves Miranda

¹ Este artigo foi produzido com o apoio de uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BPD/71245/2010).

latitudes tropicais, como diria Haroldo (1981: 12), não é um movimento simples nem sequer um simples movimento.

Haroldo não vê, no entanto, o texto “Manifesto Antropófago”, o movimento antropofágico dos anos vinte ou o evento da Semana de Arte Moderna em São Paulo (1922) como atos fundacionais. Segundo Haroldo, o Barroco no Brasil nutria já “uma possível ‘razão antropofágica’” desconstrutora da “herança logocentrista ocidental” (Campos, 1981: 17), tomando o lugar de uma “não-infância” ou da “diferença como origem” da literatura e identidade brasileiras (*Idem*, 14). A excentricidade da literatura na colônia levou a uma “diferença do diferente” (“dupla diferença”) (*Idem*, 17), assumindo a forma de uma negativa antitradução da literatura, cultura e identidade no Brasil que emerge mais uma vez, diferentemente, na antropofagia:

Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma «transvaloração»: uma visão crítica da História como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é «outro» merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. (Campos, 1981: 11-12)

Uma leitura em profundidade da antropofagia encontra-se fora do âmbito deste trabalho, assim como o averiguar da justiça e justeza da interpretação oswaldiana por parte de Haroldo.^[2] Em causa está a necessidade de abordar a performance que tem lugar quando, como Jorge Luis Borges sugere, se criam os próprios precursores. Haroldo, como a figura do canibal que apresenta a partir da leitura de Oswald, é, no final de contas, simultaneamente um “polemista” e um “antologista” (Campos, 1981: 12).

A tentativa de traçar “roteiros” de leitura em *Galáxias* (publicado em 1984) a partir da sua performance textual permitirá apontar instâncias em que uma herança performativa da antropofagia de Oswald toma lugar. Tal será visível sobretudo na “escritura” de Haroldo, sobretudo num texto assumidamente (teorizadamente)

² Para uma apropriação crítica da apropriação da antropofagia por Haroldo de Campos, ver Else Vieira (2009).

“barroco” como *Galáxias*, ele próprio uma instância textual inseparável da derivação teórica do autor, fortemente inspirado por Jacques Derrida (como o uso do termo “escritura” deixa antever), contestando a historicização da literatura brasileira, articulando na sua revisitação do barroco uma modalidade contra a busca de uma origem, de uma genealogia assinalável, e buscando escapar a um “nacionalismo ontológico, calcado no modelo organicista-biológico da evolução de uma planta” (Campos, 1981: 12).³

Como explicita Rodolfo Mata, em *Galáxias* uma “vena barroca (neobarroca en su actualización)” (Mata, 2000: xvi) representa ao mesmo tempo uma “práctica poética intertextualizante” e uma ferramenta crítica que confirma a sua visão da tradição brasileira como “tradición descentradora” (*Ibidem*):

A través de la antropofagia oswaldiana y del nacimiento barroco da la literatura del subcontinente, Haroldo de Campos construyó una perspectiva de la tradición brasileña (y latinoamericana) como una tradición descentradora. (*Ibidem*)

O quase-conceito de “razão antropofágica” funciona como uma projeção sobre o barroco de uma antropofagia avant *la lettre*. O barroco, com a sua diferencialidade, é um pretexto para criar um diferente roteiro, enfatizando um “nacionalismo modal” (Campos, 1981: 12) e um “movimento dialógico de diferença” (*Idem*, 13). Campos, persistindo na sua crítica derrideana do “logocentrismo platonizante” (*Idem*, 12), enfatizando a “rutura”, a “diferença”, o “des-carácter” (*Idem*, 13) ao invés do genealógico e do linear, toma o barroco, como já se viu, como a “não-origem”, a “não-infância”, “diferença como origem” (*Idem*, 14):

Já no Barroco se nutre uma possível “razão antropofágica”, desconstrutora do logocentrismo que herdámos do Ocidente. Diferencial no universal,

³ Segundo Haroldo, os projetos de António Cândido e o de Afrânio Coutinho partilham o mesmo “substancialismo logofânico” (Campos, 1981: 13), “a constituição do espírito (ou consciência) nacional” (*Idem*, 14).

começou por aí a torção e a contorsão de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo. (*Idem*, 17)

“Desensimesmar do mesmo”: uma anti-tradição dentro da tradição (visto que a diferença está, é, sempre e já, na origem) que “nos” liberta do mesmo, que expropria e desconstrói, devorando antropofagicamente, diferencialmente e dialogicamente, desde um *hic et nunc* nacional, a herança crítica universal. Desde o barroco que “we cannot think of ourselves as closed and finished identity, but as difference, as overt-ness, as a dialogic movement of the difference against the background of the universal” (Campos, 2009a: 238).

Da mesma forma que Campos perspectiva o barroco como uma antropofagia *avant la lettre*, não será surpresa que projete a antropofagia, como será óbvio a quem seguir a terminologia e movimento da sua crítica, como desconstrução *avant la lettre*. Campos considerava a antropofagia de Oswald como um “detailist kind of *avant la lettre* deconstructionism because he proposed in some way, with this kind of swallowing-up of elements of different cultures, a destruction and reconstruction of the apparatuses of culture” (Campos *et al.*, 2009: 261). A “antropofagia” assume assim, nestas leituras, uma diferencialidade que suspende (numa tensão dialética constante) a sublimação do “outro” no “próprio”. O barroco de *Galáxias* é uma atualização antropofágica e desconstrutivista e, notavelmente, uma performance textual.

Uma abordagem de extratos de *Galáxias*, necessariamente fragmentária e incompleta, permitirá uma aproximação à forma como barroco e antropofagia (em haroldianas fusão e confusão), escritura e digestão, se encenam e entrelaçam. Uma aproximação que não procurará ocultar nem os seus limites nem os inúmeros limites postos em cena na mastigação, nas (re)escritas e (re)leituras de *Galáxias*, partindo do e adernando o “martexto” (Campos, 2004), os constantes desdobramentos do por vir, por ler, por escrever. Pelo contrário, os limites serão encarados não como um obstáculo, mas como a condição mesma da textualidade de uma poesia “pós-utópica”, segundo a definição de Haroldo (Campos, 2009b: 295), em que “pós” significa não o fim mas a (sempre já) mastigação dos conceitos.

“mas o mar depois do mar depois do mar o mar ainda”

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.
Oswald de Andrade

uma garrafa ao mar pode ser a solução
Haroldo de Campos, *Galáxias*

O artigo de Haroldo de Campos intitulado a *A Obra Aberta* (1955) propunha, como o título indica, uma obra de arte aberta, na direção do barroco moderno ou neo-barroco, sem fechamento, com uma forma aberta e combinatória, possibilitando múltiplas leituras, numa ordem aleatória (Campos & Donguy, 2009: 280). Seria difícil de qualquer modo não tomar *Galáxias* enquanto *praxis* desta teoria, ainda que Haroldo o não explicitasse. Em entrevista a Jacques Donguy, Haroldo afirma que *Galáxias* é um texto barroco “by definition”, “tends towards the Baroque”, um “contrato dialético” entre o elemento construtivo da poesia concreta e a proliferação do barroco da tradição ibero-americana à qual o autor pertence (Campos & Donguy, 2009: 279). *Galáxias* “concluem, de certo modo, a trajetória na poesia concreta”, segundo Severo Sarduy (*apud* Oliveira, 2010: 75), revelando, em simultâneo, concreção ao nível da microestrutura a par de proliferação barroca (Campos & Donguy, 2009: 279; Mata, 2000: xvi).

Verificar-se-á em *Galáxias* não só uma relação com os aspetos da linguagem e da forma revolucionária, já visíveis na poesia concreta (Mata, 2000: xii), mas a dialógica e dialética com o universal em pano de fundo que caracterizam a antropofagia Oswaldiana. A teorização, exposta no seguinte comentário de Haroldo, é tão pródiga quanto os poemas na mastigação da tradição:

Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a “poesia concreta” dos anos 50 e 60 (...) ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o “ismo” particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica, atualizando de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan,

Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos. (Campos *apud* Toneto, 2008: 95)

Galáxias assume importância não só como atualização do barroco (Mata, 2000: xvi), mas porque, como tal, coloca em jogo (em ambos os sentidos da expressão) a “razão antropofágica”. A realidade é que o discurso Haroldiano, se não confunde antropofagia e barroca, articula-as intimamente: o barroco é antropófago e a antropofagia é barroca.

É impossível não notar na teorização da sua práxis barroca as questões teóricas desenhadas no que toca ao “desensimesmar do mesmo” e ao enfatizar da diferença, postas em prática na “mastigação” (e mais tarde veremos porque não falamos de deglutição, ou metabolização) de textos e contextos linguísticos, literários, político-culturais, nacionais e universais em tensão dialética e em constante suplementação. Assim, Haroldo não fala da visão “ex-cêntrica” e descentrada” do barroco sem deixar de notar o plágio transgressivo de “Tupy, or not tupy that is the question” do “Manifesto Antropófago” (Andrade, 1928: 3) como um ilustrativo exemplo da articulação dialética e dialógica entre o nacional e o universal (Campos, 2009a: 239). A alternância “Tupy, or not tupy” é uma ilustrativa instância de mastigação, ou seja, de uma assimilação crítica e reelaboração contextual (de forma transgressiva e criativa, multi-lingual e transcultural) num *hic et nunc* da logocêntrica questão Ocidental shakesperianamente colocada em questão. Assumir que esta é apenas uma questão literária é um juízo superficial, a ser tomado por conta e risco de cada leitor, face às exigências linguísticas e poéticas que a partir do concretismo Haroldo vinha apresentando.^[4]

Galáxias foi publicado como um conjunto de leitura aleatória e reversível (com exceção do primeiro e do último texto), com a “vértebra semântica” da “ideia do livro como viagem e da viagem como livro” (Campos, 2002: 697). Nesta viagem, o mar, ainda que se revestindo e

⁴ Como sucintamente aponta Rodolfo Mata a propósito dos poetas concretos: “Los concretos propusieron una poética de tipo participante o ‘comprometido’ adoptando el lema de Maiakovski ‘no hay poesía revolucionaria sin forma revolucionaria’, y defendieron la idea de que el subdesarrollo no existe en las artes” (2000: xii).

reinvestindo na tradição homérica, não ocupa o lugar comum a ser viajado, do desconhecido e heterogêneo que ultimamente um *ipse* (individual, nacional, cultural) assimila e digere. Trata-se de uma reiterável (“mais uma vez”) e múltipla (“poli”) “microviagem viagem”, dos limites e nos limites,^[5] do constante desdobrar do “martexto” que rompe com a narrativa do retorno:

mais uma vez junto ao mar polifluxbórboro polivozbárbaro
polúphloisbos polyfizzyboisterous weitaufrauschend fluctissonante
esse mar esse mar esse mar esse martexto por quem os signos dobram
marujando num estuário de papel num mortuário num mostruário de
papel múrmur-rúmor-remurmnhante escribalbuciendo você converte
estes signos-sinos num dobre numa dobra de finados enfim nada de
papel estes signos você os ergue contra tuas ruínas ou tuas ruínas
contra estes signos balbucilente sololetreando a sóbrio neste eldorido
feldorado latinoamargo tua barrouca mortopopéia ibérica na primeira
posição do amor ela ergue os joelhos quase êmbolos castanho-lisos e
um vagido sussubmisso começa a escorrer como saliva e a a mesma
castanho-lisa mão retira agora uma lauda datiloscrita da máquina-de-
escrever quando a saliva já remora na memória o seu ponto saturado
de perfume apenas a lembrança de um ter-sido que não foi ou foi não-
sendo ou sido é-se pois os signos dobram por este texto que subsume
os contextos e os produz como figuras de escrita uma polipalavra
contendo todo o rumor do mar uma palavra-búzio que homero soprou
e que se deixa transoprar através do sucessivo escarcéu de traduções
encadeadas vogais vogando contra o encapelo móvel das consoantes
assim também viagem microviagem num livro-de-viagens na segunda
posição ela está boca-à-terra e um fauno varicoso e senil a empala
todocoberto de racimos de uva e revoado por vespas raivecidas que
prelibam o mel mascavo minado das regiões escuras dizer que essas
palavras convivem no mesmo mar de sargaços da memória é dizer que
a linguagem é uma água de barrela uma borra de baixela e que a tela
se entretela à tela (...) (Campos, 2004)

⁵ A questão do limite (*finis*) transparece no próprio título de um outro poema de Harolo, *Finismundo: a Última Viagem*.

A aparição da “máquina-de-escrever” não surpreende num texto em são enfatizados o rigoroso e o gratuito nas leituras perante a fluidez da linguagem (“é uma água”), o “múrmur-rúmor-remurmunhante” do martexto. O dobrado martexto ou o dobrado “rumor do mar” (o “marulho” que emerge em vários textos de *Galáxias*) encena um vaivém entre e a sobreposição constante da concreção ao nível da microestrutura e da proliferação barroca, plena de inscrições intertextuais e encadeamentos metonímicos. O “livro-de-viagens” é uma viagem (micro e macro) nos e entre livros, entre textos e martextos, não de retorno mas de transtornos: “esse mar esse mar esse mar esse martexto por quem os signos dobram marujando num estuário de papel num mortuário num mostruário de papel”; “signos-sinos num dobre numa dobra de finados”.

Por quem dobrarão os si(g)nos? Não dobram por ti, nem por mim. Além da referência aos famosos versos do poema “No man is an island” pelo poeta metafísico inglês John Donne, a referência à dobra evoca imediatamente a operação “barrocolúdica” de Gilles Deleuze, a quem Campos louva no artigo “Barrocolúdio deleuzeano”, publicado em 2000, por retomar o *pli* mallarmeano em articulação com o pensamento de Leibniz, ao “inventar o Barroco” como forma já não demarcada historicamente (*apud* Oliveira, 2010: 76). O *pli* era já para Haroldo a inspiração para a atualização do barroco, não nos moldes das clássicas epopeias aventurando-se (e retornando) do desconhecido, mas em textos (“tua barrouca mortopopéia ibérica”) e contextos (“eldorado feldorado latinoamargo”) que partem de e assumem um *hic et nunc* concreto e afastado das teleologias, percursos e roteiros tradicionais e tradicionalistas, mas em fulcral diálogo com o universal. Os signos dobrados e duplicados (sinos), apontam também para a interpretação do *pli* mallarméano por Derrida e para a formulação da escrita como morte, ausência e separação, de acordo com a conceção haroldiana da escritura, desenvolvida a partir de Mallarmé, como “operação de leitura”: “dobragem, dobra, dobro, duplo, duplicação, dação em dois, doação – dados” (Campos, 1975: 120).⁶

A escrita toma o lugar à voz viva da presença: “mortuário”; “dobre”; “mortopopéia”. Não há retorno senão na promessa simultaneamente

⁶ No fragmento, o jogo é constante: “dobram”; “dobre”; “dobra”; “dobram”; “dobra”.

disforme e poliforme, nas mais variadas combinações linguísticas: se há um Ulisses no martexto (“palavra-búzio”; “vogais vogando contra o encapelo móvel das consoantes”; “mar de sargaços da memória”) este é não só, implicitamente por referência a Homero, “politropos” como também “polipalavra” e, de forma similar ao de Fernando Pessoa,^[7] é evocado por “um ter-sido que não foi ou foi não-sendo ou sido é-se” de contornos indefiníveis e inesgotáveis. Não há um *eu* (como no verso de T.S. Eliot “mastigado”: “These fragments that I have shored against my ruins”), apenas um você, dialógico e dialético: “estes signos você os ergue contra ruínas ou tuas ruínas contra estes signos”. O “quem” por quem os signos dobram é o martexto.

Linguagem, escrita, mar e fecundação tornam-se inseparáveis e indistinguíveis na gradação apresentada neste texto, em que todas as referências sexuais desaguam na prolixa e promíscua ambiguidade da escrita: “na primeira posição do amor ela ergue os joelhos quase êmbolos castanho-lisos e um vagido sussubmisso começa a escorrer como saliva”; “na segunda posição ela está boca-à-terra e um fauno varicoso e senil a empala”; no final do fragmento, “na terceira posição ela é signo e sino e por quem dobra”.

O martexto, nos seus (des)dobramentos, não é o local da diferença, antes o local de produção de diferenças. Não assistimos a uma reprodução biológica, ordenada, seguindo o modelo biológico (como Campos se queixa sobre a historiografia literária), mas antes a uma cúpula que é indissociável do dobrar, do dúplice e do ausente. Multitudinário e multitudinoso, o mar não é espaço de inseminação, necessariamente (fa)logocêntrico, mas sim, já e sempre, de disseminação:

multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta a turva vulva violeta do oceano óinopa pónton cor de vinho ou cor de ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espuma o mar multitudinário miúdas, migalhas farinha de água salina na ponta das maretas esfarelado ao vento iris nuntia junonis cambiando suas plumas

⁷ Que Haroldo invoca no ensaio “Da razão antropofágica” (1981: 13).

mas o mar mas a espuma mas a espuma mas a espumaescuma do mar
recomeçado e recomendo o tempo abolido no verde vário no aquário
equóreo o verde flore como uma árvore de verde e se vê é azul é roxo é
púrpura é iodo é de novo verde glauco verde infestado de azuis e sulfú
e pérola e púrpur mas o mar mas o mar polifluente se ensafirando a
turquesa se abrindo deiscente como um fruto que abre e apodrece em
roxoamarelo pus de sumo e polpa e vurmo e goma e mel e fel mas o
mar depois do mar depois do mar o mar ainda poliglauco polifosfóreo
noturno agora sob estrelas extremas mas liso e negro como uma pele de
fera um cetim de fera um macio de pantera o mar polipantera torcendo
músculos lúbricos sob estrelas trêmulas o mar como um livro rigoroso e
gratuito como esse livro onde ele é absoluto de azul esse livro que se folha
e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli o mar
poliestentóreo também oceano maroceano soprando espondeus homéreos
como uma verde bexiga de plástico enfunada o mar cor de urina sujo de
salsugem e de marugem de negrugem e de ferrugem o mar mareado a água
gorda do mar marasmo placenta plácida ao sol chocada o mar manchado
quarando ao sol lençol do mar mas agora mas aurora e o liso se reparte
sob veios vinho a hora polifluiu no azul verde e discorre e recorre e corre
e entrecorre como um livro polilendo-se polilido sob a primeira tinta da
aurora agora o rosício roçar rosa da dedirrósea agora aurora pois o mar
remora demora na hora na paragem da hora e de novo recolhe sua safra
de verdes como se águas fossem redes e sua ceifa de azuis como se um
fosse plus fosse dois fosse três fosse mil verdes vezes verde vide azul mas
o mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como o aberto de um livro
aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte e o mar converte pois de
mar se trata do mar que bate sua nata de espuma se eu lhe disser que o
mar começa você dirá que ele cessa se eu lhe disser que ele avança você
dirá que ele cansa se eu lhe disser que ele fala você dirá que ele cala e tudo
será o mar e nada será o mar o mar mesmo aberto atrás da popa como
uma fruta roxa uma vulva frouxa no seu mel de orgasmo no seu mal de
espasmo o mar gárgulo e gargáreo gorjeando gárrulo esse mar esse mar
livro esse livro mar marcado e vário murchado e flóreo multitudinoso mar
purpúreo marúleo mar azúleo e mas e pois e depois e agora e se e embora
e quando e outrora e mais e ademais mareando marujando marlunando
marlevando marsoando polúphloisbos.

De novo uma fusão e confusão tem lugar, entre mares (para além dos shakespereanos), dobramentos e desdobramentos, escrita e leitura, o livro e as dobras (para além de Mallarmé e de Pierre Boulez sobre Mallarmé): “o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde ele é absoluto de azul esse livro que se folha e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli.” A imagética sexual colocada em cena com a vulva uma vez mais não ancora o texto numa presença, supostamente para além das peles e das dobras, buscando o falo ou o útero como a origem além e de todos os desdobramentos do martexto. Revertendo-se e vertendo-se, o “aberto” (o sulco, avulva, a cicatriz, a lavra) permanece sempre em aberto: “mas o mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como o aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte e o mar converte pois de mar se trata do mar“. Tem lugar não uma inseminação que leve a uma reprodução e leitura biológica, mas uma disseminação, vaivém entre escritura e leitura colocado em cena: “discorre e recorre e corre e entrecorre como um livro polilendo-se polilido”.

Como aponta Marcos Siscar, há uma tensão no texto em relação à fertilidade. Na minha leitura esta tensão é irresolvida e irresolúvel, está disseminada e é disseminadora. Siscar, pelo contrário, parece encontrar “na fenomenologia do mar” a fertilidade, a inseminação de sentido e o útero de significados que o levam ou o fizeram saltar transcendentemente para a presença significativa do sexo feminino na obra de Haroldo de Campos:

O mar incorpora, na sua fenomenologia, uma espécie de “sol posto”, de sem-fundo, de buraco negro, de cicatriz; porém, é por meio da figura da “vulva violeta do oceano” que o buraco mostra uma tensa relação com a fertilidade (o que nos levaria a reler a significante presença do sexo feminino em toda a obra de Haroldo). (Siscar, 2010: 310)

Se *Galáxias* prova algo é que história, cultura, literatura, filosofia, e fenomenologia não estão além do texto. Isto não supõe que não existam, mas que a sua existência se encontra de certa forma já textualizada. A apropriação do mar pelo sol, mesmo que por um sol invertido como buraco negro, traz claras assombrações hegelianas, do apetite omnívoro pelo heterogéneo e pelo outro na afirmação do

ipse. Este salto transcendental harmoniza a leitura: a “tensa relação com a fertilidade” do texto parece ser colocada de lado em relação à “significante presença do sexo feminino em toda a obra de Haroldo”. A leitura é ancorada numa matriz (“vulva violeta do oceano”), a partir da qual se articula um sentido e uma linearidade na obra de Haroldo ignorando o “martexto” em questão. Na realidade, não há fenomenologia do mar *hors-martexto*.

Apesar de conscientes das dificuldades de leitura de *Galáxias*, ultrapassar as dobras e desdobramentos “martexto” é sintomático de um salto transcendental mais significativo, inseparável da seleção e exclusão operadas na leitura. A ancoração na “vulva violeta do oceano” em detrimento do policromatismo (violeta, azul, urina, do verde da bexiga e do que “flore”, do vermelho shakespereano, da salsugem, do rosa homérico) é um fechamento de sentidos e um travar da produção de diferenças do texto. A opção pela substantiva “vulva”, esquecendo os adjetivos (“turva” e “frouxa”),^[8] preterindo a cicatriz, a bexiga, a “placenta plácida ao sol” ignora a disseminação já e sempre em jogo no martexto. Tal leva ao ocultar da diferencialidade do texto em que a fruição e frutificação sempre excessiva da significação se faz acompanhar por um risco de abandono, separação, morte: dobra, dobre. Não há falo, não há útero; da vulva, apenas desdobramentos, e uma placenta no mar.

Se Haroldo utiliza a desconstrução, já em jogo no barroco e na antropofagia, para deslocar a busca pelo “père”, será contraproducente procurar uma “mère”, como a leitura de contornos hegelianos de Siscar contraditoriamente sugere no seu breve comentário à fenomenologia do mar. Procurar adaptar a escrita a modelos biológicos e ontológicos faz ainda menos sentido metodologicamente na abordagem de um texto que enfatiza sempre e já a “ruptura”, o “des-carácter” (Campos, 1981: 13), num texto cujo “seu conteúdo é sua estrutura” (Campos, 2002: 696):^[9] “martexto por quem os signos dobram”. Na origem, como repetidamente temos vindo a ler, está a diferença.

⁸ “vulva violeta a turva vulva violeta”, “vulva frouxa no seu mel de orgasmo no seu mal de espasmo”; “mar marcado e vário, murchado”.

⁹ Haroldo utiliza esta expressão ao notar o comentário de Victor Schklóvski sobre o romance *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, por Lawrence Sterne.

A digestão como (im)possibilidade; reescrever e remastigar

Tupy, or not tupy that is the question.

Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”

Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne

Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'Autre*

Como afirma Marcos Siscar, o carácter barroco de *Galáxias* causa e projeta dificuldades na “totalização de um *close reading* histórico ou formal” (Siscar, 2010: 309). Como espero ter demonstrado, as dobras/dobres, si(g)nos do texto, a concreção e proliferação em jogo (simultâneo e vaivém) são um obstáculo a leituras transcendentais. Tal não é um acidente, antes uma necessidade de *Galáxias*, uma condição de (im) possibilidade deste texto em que os limites entre forma e conteúdo estão em questão.

Se, segundo Campos, “a metáfora cosmológica do título é, ainda, a melhor explanação do seu processo gerativo” (*apud* Oliveira, 2010: 80), talvez seja oportuno resgatar as palavras de Severo Sarduy em 1972, fazendo alusão e uso de uma conceção teoria cosmológica “derrideana” para enquadrar *Galáxias*:

(...) en que no hay centro, ni siquiera por su ausencia, sino a cada línea una creación fonética autónoma a partir de nada. No se trata pues de un universo en expansión a partir de un big bang inicial (...), sino de un universo en estabilidad a creación autónoma constante, sin origen y a partir de nada, cuyo soporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repetición. (*apud* Campos, 2002: 697-98)

É o “martexto”, no entanto, (em todos os seus desdobramentos e repetições, como temos vindo a ver) que enfatiza os (des)dobramentos de leituras e escrituras. Esse “espaçamento”^[10] que o “martexto” representa

¹⁰ Uso o termo espaçamento com o sentido que Derrida lhe atribui, notando as implicações do termo para além do textual no sentido restrito: “*Spacing* designates *nothing*, nothing that is, no presence at a distance; it is the index of an irreducible exterior, and at the same time of a *movement*, a displacement that indicates an irreducible alterity” (Derrida, 1987a:

e apresenta marca o excesso e o risco, a disseminação da escritura o não esgotamento do significado ou obliteração da materialidade do texto, do jogo dialético radical entre textos e contextos. Se *Galáxias* encena, como avança Haroldo, a possibilidade da viagem como livro e do livro como viagem, o *hic et nunc* é inseparável da performance da textualidade, de escrituras e leituras (re)iteravelmente sempre e já outras. Esse “martexto”, por quem os signos dobram, não é nem pode ser e ter “uma” origem. O primeiro extrato de *Galáxias*, o inicial, começa já com a conjunção copulativa “e”: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo” (Campos, 2004). Nestes desdobramentos contínuos, os limites e as margens (“acabarcomeçar”; “o fim é o comêço”) entre a realidade e a ficção, entre o texto e os contextos concrecionam-se e proliferam-se em constantes movimentos aporéticos e quiasmáticos: “escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam” (Campos, 2004). A figura do quiasmo não apenas contesta o fechamento do infinito como faz notar os dobramentos e desdobramentos em operação. Trata-se de uma viagem no livro e do livro como viagem na qual a outra margem permanece necessariamente e estruturalmente por vir, como Marcos Siscar notou, por outras palavras (2010: 310). As marcas (“mar marcado”) e os signos (dobrados) do martexto não só podem não chegar a bom porto nesta viagem (Siscar, 2010: 312) como, estruturalmente, é necessário que possam não chegar (como “garrafa ao mar”). A escritura implica excesso e risco, está sempre assombrada, desde as “milumanoites” ao “cadavrescrito” que inicia um outro fragmento:

(...) linguagem há um fio de linguagem que uma rosa é uma rosa como uma prosa é uma prosa há um fio de viagem há uma vis de mensagem e nesta margem da margem há pelo menos mângem desliga então as cantilenas as cantilendas as cantiamenas descrê das histórias das stórias das estórias e

81). O termo está relacionado assim com *différance*: “*Différance* is the systematic play of differences, of the traces of differences, of the *spacing* by means of which elements are related to each other” (Derrida, 1987b: 27).

fica ao menos com este menos o resto veremos uma garrafa ao mar pode ser a solução botelheiro de más botelhas da vida diva dádiva botelha que o futuro furura pela escura via delle botteghe oscure e quando a maré for subindo você virá vindo (...) (Campos, 2004)

O fio (de Ariane?) da viagem não apresenta uma saída do texto, pelo contrário. A sobre(o)posição de “fio de linguagem” ao “fio de pensamento” põe em cena aquilo a que Haroldo chamou de “monólogo exterior”:

Um presente de presentes co-presentes. O viver-a-vida na sua dimensão existencial, nas suas concreções crítico-ideológicas, no seu lirismo direto, nas justaposições de reles e raro, de trivial e surpreendente. *Monólogo exterior*, como eu procurei definir o processo, por oposição ao *monólogo interior* joyceano, com suas implicações de sondagem psicológica (Campos, 2002: 697)

Suplementa-se Gertrude Stein (“uma rosa é uma rosa como uma prosa é uma prosa”) para desmontar a noção de uma presença interior, numa margem ou noutra: o “martexto” é, num outro fragmento, um “mar oco de deuses” (Campos, 2004). A escritura de *Galáxias*, nos seus desdobramentos por resolver de forma e conteúdo, colocando precisamente em questão formas e conteúdos, margens e limites destes, é uma indigestão. Melhor ainda, é o encenar da digestão (antropofágica ou não) como (im)possibilidade.

Como refere Haroldo em “Da Razão Antropofágica” e *Galáxias* coloca em prática, “[e]screver, hoje, na América Latina como na Europa, significará cada vez mais reescrever, remastigar (Campos, 1981: 23). Sem abandonar nunca o “coup de dês” mallarmeano que tanto influenciou a escritura de Haroldo, há que abordar o “Coup de Dents” oswaldiano (Campos, 1981: 21). *Galáxias* coloca em cena mastigações semânticas (na sua concreção) e sintáticas (na proliferação), linguísticas (inglês, francês, italiano, alemão, ...), culturais e literárias (Shakespeare, Pessoa, Homero, Eliot, Stein e tantos outros), políticas (assassinato, evocações de eventos e personagens históricas)... “Tupy, or not tupy that is the question”, já escrevera Oswald.

É necessário insistir que não se trata aqui de um jogo puro ou vazio da linguagem. Não se trata do abandono ou do esvaziar do referente (Siscar, 2010: 312) numa lógica de diferença e substituição, mas de diferença e constante dialética. Textualidade é, em Haroldo, como o coloca Bernard McGuirk, o jogo dialético negativo e radical entre textos e contextos (McGuirk, 2009: 137). As aporias relativas ao “espaçamento” da escrita e da alteridade articulam-se intimamente (Derrida, 1987a: 81). Em *Galáxias*, o político, o social, o ético e o banal justapõem-se em tensão numa proliferação excessiva. A abertura e a multiplicidade da escritura inscrevem também um ato político.

Assim, os “bárbaros alexandrinos”, como lhes chama Haroldo no seu artigo de 1981, reescrevem e remastigam, “maducando e ‘arruinando’” com a “sua mandíbula devoradora” uma “herança cultural cada vez mais planetária” (Campos, 1981: 22):

o policulturalismo combinatório e lúdico, a transmutação paródica de sentido e de valores, a hibridização aberta e multilíngue, são os dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto barroquista; a transenciclopédia carnalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo. São mecanismos que esmagam a matéria da tradição como dentes de um engenho tropical, convertendo talos e tegumentos em bagaço e caldo sumoso. (*Ibidem*)

É líquido, como o “martexto”, o resultado dos dentes tropicais do engenho de açúcar, uma imagem apropriada para a devoração e re-sintetização por um “ímpetuoso e irrefragável metabolismo da diferença” por “bárbaros” (*Idem*, 21).

Não há nunca uma recuperação outro e/ou do próprio pelo próprio, o outro como a projeção ou o reforço do *ipse* porque a mesma razão antropofágica opera, tal como no barroco. Antropofagia não é, na leitura de Haroldo, uma completa digestão nem a digestão completa. Tomando a personagem Macunaíma, de Mário de Andrade, como reveladora da “falácia logocêntrica que ronda todo nacionalismo ontológico” (Campos, 1981: 13), Haroldo aponta um movimento aporético, de *différance*, cujo espaçamento se deve abordar sem intenções de sublimação:

Da busca assim incessantemente di-ferida e frustrada (de-longada) fica a diferença, o movimento dialógico, desconcertante, “carnavalizado”, jamais pontualmente resolvido, do mesmo e da alteridade, do aborígene e do alienígena (o europeu). Um espaço crítico paradoxal, ao invés da *doxa*: a interrogação sempre renovada, instigante, em lugar do preceito tranquilizador do manual de escuteiros. (Campos, 1981: 13)

Não há fenomenologias para lá do texto. Em 1974, Jacques Derrida, em *Glas* (e de novo um dobrar dos si(g)nos entra em cena), faz surgir a imagem da “matriz dentada” na descrição da operação da leitura, contra noções como matriz e/ou útero do texto que tornariam este absolutamente legível e traduzível (“vulva violeta do oceano”). Nesta composição, Derrida famosamente, poderia dizer Haroldo, remastiga e reescreve, desconstruindo o apetite omnívoro hegeliano ao jogar o texto de Hegel em contraponto com o de Jean Genet.^[11] O espaçamento quiasmático e aporético do “martexto” não deve nem pode ser simplesmente ultrapassado. Os desdobramentos do “martexto” não requerem nem *père*, nem *mère*. Do mesmo modo que o engenho tropical, a “dredging machine”, desfamiliarizadamente manipulada, raspa o fundo do mar (la *mer*), de um mar-texto em constante reformulação:

The toothed matrix (*matrice dentée*) only withdraws what it can, some algae, some stones. Some bits (*morceaux*), since it bites (*mord*). Detached. But the remain(s) passes between its teeth, between its lips. You do not catch the sea. She always reforms herself. (Derrida, 1986: 204-05)

¹¹ Derrida explica, numa entrevista, como *Glas* visa abordar o “metabolismo infinito” de Hegel. A seguinte citação clarifica como a *différance* implica e visa o limite, a interrupção e a destruição da sublimação hegeliana (Derrida, 1987a: 40-41): “In *Glas*, my work on Hegel, I had already become interested in the figures of incorporation that are to be found in speculative thought—the very notion of comprehending as a kind of incorporation. The concept of “Erinnerung,” which means both memory and interiorization, plays a key role in Hegel’s philosophy. Spirit incorporates history by assimilating, by remembering its own past. This assimilation acts as a kind of sublimated eating—spirit eats everything that is external and foreign, and thereby transforms it into something internal, something that is its own. Everything shall be incorporated into the great digestive system—nothing is inedible in Hegel’s infinite metabolism” (Birnbau & Olsson, 2009).

Esta estranha imagética aponta os limites da digestão e assimilação contra o metabolismo infinito de Hegel, e demonstra-nos como o “metabolismo” da diferença é simplesmente a diferença estruturalista posta em movimento; um Oswaldiano “Coup des Dents”, uma questão de dar ao “marxilar” (*apud* Campos, 1981: 21).^[12] Derrida, numa entrevista de 1990, explicita as conexões entre a questão da leitura do texto e da digestão, da reescrita e remastigação, e sobretudo dos seus limites e da impossibilidade de uma total digestão:

It would mean respect for that which cannot be eaten—respect for that in a text which cannot be assimilated. My thoughts on the limits of eating follow in their entirety the same schema as my theories on the indeterminate or untranslatable in a text. There is always a remainder that cannot be read, that must remain alien. This residue can never be interrogated as the same, but must be constantly sought out anew, and must continue to be written. (Birnbau & Olsson, 2009)

O que não pode ser digerido, vertido e revertido, trasladado, o que não pode ser absolutamente desdobrado, explicado, revelado *é*, necessariamente, o texto, a escritura. Margens, limites, aporias, quiasmos e desdobramentos: o espaçamento que necessariamente resta por ler, por escrever, por digerir; tal é a condição de possibilidade dos textos e dos contextos. O pesadelo da História é inseparável do pesadelo da escritura, e vice-versa. Reescrevendo e remastigando barrocamente:

O “pesadelo da História”, para os principais escritores latino-americanos, com tudo o que implica, nos temperamentos mais militantes, de participação e de empenho, tem sido um barroco e obsessivo pesadelo de escritura (levado ao paroxismo oximoresco quando se sabe em convívio forçado e doloroso com o mundo sem letras de grandes contingentes populacionais privados de alfabeto). (Campos, 1981: 22)

Galáxias, enquanto atualização do barroco e do antropofagismo oswaldiano e enquanto um suplemento do concretismo haroldiano

¹² Como explica Haroldo de Campos, Marxilar foi um pseudónimo de Oswald na *Revista de Antropofagia* (1928-1929).

assume necessariamente um papel de destaque naquilo a que Haroldo apelida de modernidade e poesia pós-utópica (Campos, 2009b: 295). O texto de Haroldo de Campos, “A Word in Response to the Debate on Cultural Dependency in Brazil”, em polémica com Roberto Schwarz, revela-nos muita acerca dos limites de uma poesia comprometida ou engajada politicamente e socialmente. Assim como é revelador da necessidade de construir o texto literário para além das constrações políticas do contexto. O texto aberto anunciado por Haroldo desde 1955 é um texto que abre possibilidades (estéticas, sociais, culturais, políticas) que não se circunscrevem nunca a uma simples leitura dos jogos de linguagem. Esclarece Haroldo que o seu contexto de “pós-utopia”, ao enfatizar a lição de rigor derivada da poesia concreta, visava avisar contra um “aesthetically indulgent backward-looking and a-critical eclecticism against watered down yet fashionable so-called ‘Post-Modernism’” (Campos, 2009b: 295). Esclarece Haroldo:

What I had sustained was that, not having room, under the present circumstances, for a collective avant-garde movement, rooted in effective urgency (...), instead of programming a visionary future, ideally capable of promoting a new common language for poetry, and one fit for a society of greater solidarity, we have, at least, provisionally, to deal with a tangled plurality of different opportunities for making poems. (*Ibidem*)

É assim proposta uma poética do e no presente: “Enough programming of the future; let’s try to think critically the poetry of the present” (Campos & Maciel, 2009: 285). O episódio do contraste da morte da empresária e da prostituta, referências à Espanha franquista, a Che Guevara, além da justaposição, como coloca Haroldo, do reles e do trivial com o raro e o surpreendente são a manifestação lógica que nos textos e contextos resta sempre a possibilidade de abertura. Não há um processo acabado, antes um constante (des)dobrar, aberto ao por vir e ao outro. Esta escritura sob a “razão antropofágica”, um barroco antropófago, ou uma antropofagia barroca, encara a literatura como uma performance fora de esquemas mimetológicos, ideológicos ou teleológicos. O excesso e o risco da escritura é também o excesso e o risco do presente, já e sempre outro, restando contra e resistindo a saltos transcendentais,

presenças metafísicas e subliminações fenomenológicas, políticas, poéticas, ou culturais.

REFERÊNCIAS

- Andrade, Oswald de (1928), “Manifesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, 1, pp. 1, 7 [em linha] disponível em [<http://antropofagia.uol.com.br/manifestos/antropofagico/>]
- Birnbaum, Daniel & Anders OLSSON (2009), «An Interview with Jacques Derrida on the Limits of Digestion», *e-flux*, 2, [em linha] disponível em www.e-flux.com/journal/an-interview-with-jacques-derrida-on-the-limits-of-digestion/ [consultado em 02/10/2012].
- Campos, Haroldo de (1975), *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Duas Cidades.
- Campos, Haroldo de (1981), “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoção”, *Colóquio de Letras* 62, pp.10-25.
- Campos, Haroldo de (2002), “Livro de ensaios: Galáxias”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, no 200, pp. 695-704.
- Campos, Haroldo de (2004), *Galáxias*, 2nd edn., São Paulo, Editora 34.
- Campos, Haroldo de (2009a), “The ex-centric viewpoint: Tradition, transcreation, transculturation”, trad. Thomas Laborie Burns, in Bernard McGuirk & Else R. P. Vieira (eds.), *Haroldo de Campos in conversation*, London, Zoilus Press, pp. 237-45.
- Campos, Haroldo de (2009b), “A word in response to the debate on cultural dependency in Brazil”, in Bernard McGuirk & Else R. P. Vieira (eds.), *Haroldo de Campos in conversation*, London, Zoilus Press, pp. 293-96.
- Campos, Haroldo de & Jacques DONGUY (2009), “Haroldo de Campos in conversation”, in Bernard McGuirk & Else R. P. Vieira (eds.), *Haroldo de Campos in conversation*, London, Zoilus Press, pp. 264-81.
- Campos, Haroldo de & Maria Esther MACIEL, (2009), “Haroldo de Campos in interview”, trad. Thomas Laborie Burns, in Bernard McGuirk & Else R. P. Vieira (eds.), *Haroldo de Campos in conversation*, London, Zoilus Press, pp. 282-92.
- Campos, Haroldo de, et al. (2009), ‘Haroldo de Campos in conference’, in Bernard McGuirk and Else R. P. Vieira (eds.), *Haroldo de Campos in conversation*, London, Zoilus Press, pp. 254-63.
- Derrida, Jacques (1986), *Glas*, trad. John P. Leavey Jr & Richard Rand, Lincoln, University of Nebraska Press.

- Derrida, Jacques (1987a), “Positions: Interview with Jean-Louis Houdebine and Guy Scarpetta”, *Positions*, London, The Athlone Press, pp. 37-96.
- Derrida, Jacques (1987b), “Semiology ad Grammatology: Interview with Julia Kristeva”, *Positions*, London, The Athlone Press, pp. 15-36.
- Madureira, Luís (2005), *Cannibal modernities: Postcoloniality and the Avant-Garde in Caribbean and Brazilian literature*, Charlottesville and London, University of Virginia Press.
- Mata, Rodolfo (2000), “Prólogo: Haroldo de Campos y la poética del ensayo”, in Rodolfo Mata Haroldo de Campos (ed.), *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Delegación Coyoacán/ Madrid, Siglo Veintiuno editores, pp. ix-xx.
- McGuirk, Bernard (2009), “Laughin’ again he’s awake: Haroldo de Campos à l’oreille de l’autre celte”, in Bernard McGuirk & Else R. P. Vieira (eds.), *Haroldo de Campos in conversation*, London, Zoilus Press, pp. 126-52.
- Oliveira, Ana Lúcia M. de (2010), “Entre plicaturas barrocas e inflexões contemporâneas: pensando com possibilidades a partir de Gilles Deleuze”, *Synergies, Brésil n° spécial*, 2, pp. 71-81.
- Siscar, Marcos (2010), “Estrelas Extremas: sobre a Poesia de Haroldo de Campos”, *Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*, Campinas, SP, Editora Unicamp, pp. 305-17.
- Toneto, Diana Junkes Martha (2008), “Entre a invenção e a tradição: história e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos”, *IPOTESI*, vol. 12, no 2, pp. 95-105.
- Vieira, Else R. P. (2009), “Haroldo de Campos under the Sign of Anthropophagy”, in Bernard McGuirk & Else R. P. Vieira (eds.), *Haroldo de Campos in conversation*, London, Zoilus Press, pp. 17-33.

MODERNIDADES COMPARADAS

ESTUDOS LITERÁRIOS / ESTUDOS CULTURAIS REVISITADOS

Organização: Eunice Ribeiro
Direção gráfica e capa: António Pedro
Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2012
End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão
Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555
E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão
1.ª edição: Dezembro 2012
Depósito legal: 353097/12
ISBN 978-989-8549-42-6

Desde a segunda metade do século XX, os estudos comparados têm vindo a afirmar-se como o espaço por excelência de interrogação e de reflexão sobre o fenómeno literário e suas múltiplas hibridações e cruzamentos, examinados numa perspetiva privilegiadamente transnacional e no eixo das suas relações com outras linguagens artísticas e culturais.

Decorrido um século sobre aquele que foi um período de afirmação revolucionária de um paradigma de modernidade que se declinaria nos múltiplos modernismos europeus e de além-Atlântico, importa repensar criticamente, sob uma ótica comparatista integradora e interdisciplinar e tomando-a quer nos seus pressupostos, quer nos seus corolários estético-culturais, político-ideológicos, filosóficos e sociais, essa etapa da história humana essencial à construção da nossa própria contemporaneidade, recorrentemente vertida nos termos e nos quadros teóricos de uma *pós-modernidade* ou mesmo de uma *transmodernidade*.

O volume que agora se edita reúne comunicações apresentadas no âmbito do 3.º Colóquio da Primavera, realizado nos dias 10 e 11 de maio de 2012 na Universidade do Minho. Promovidos em 2010 pelo Centro de Estudos Portugueses da Universidade de Coimbra, os Colóquios da Primavera constituem uma estimulante iniciativa de colaboração interuniversitária ao nível internacional que congrega anualmente um conjunto de investigadores oriundos dos centros de investigação em Letras/Humanidades das Universidades de Coimbra, Santiago de Compostela e Minho. Subordinada ao tema *Modernidades Comparadas: Estudos Literários/Estudos Culturais Revisitados*, a terceira edição deste evento propôs-se recentrar a atenção crítica em torno da investigação literária e cultural pensada a partir dos modelos fornecidos pelos primeiros modernismos do século que nos precedeu, aproveitando ainda a ocasião do recente lançamento de um novo programa doutoral em *Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas* pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

9 789899 854942 6

ISBN 978-989-85494-2-6