

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS E CLÁSSICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

SUILLAN MIGUEZ GONZALEZ

Febre e poesia: o impulso febril em Mário de Andrade e Álvaro de Campos

V. 1

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Febre e poesia: o impulso febril em Mário de Andrade e Álvaro de Campos

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Comparados.

Área de concentração: Estudos Comparados

Orientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

São Paulo

2011

Nome: Gonzalez, Suillan Miguez

Título: Febre e poesia: o impulso febril em Mário de Andrade e Álvaro de Campos

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos
Comparados.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Dedico à minha mãe, coração e pilar da família, que sempre tomou meus sonhos como os dela; ao meu pai, exemplo de conduta e força; à minha irmã Suellen, incansável e determinada em ser a melhor que pode; ao meu sobrinho Heron, orgulho e mascote. Ao meu namorado, que sempre entendeu o lugar da Literatura e das necessárias leituras em minha vida. Ao meu brilhante orientador, por ser acessível e extremamente generoso como mentor.

AGRADECIMENTOS

À CAPES,

Ao meu orientador, Professor Dr. Emerson da Cruz Inácio, pela orientação livre de pressão e moldes prontos; por acreditar em novos percursos de análise para o texto literário.

Ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Ao Prof. Dr. Gerson Roani, por ser o primeiro a abraçar a ideia deste trabalho.

À Profa. Dra Paola Poma, pela impressionante capacidade de tornar claro tudo o que diga respeito à poesia.

Ao Prof. Dr. Mario Lugarinho, pelas esclarecedoras considerações feitas na qualificação.

Aos meus amigos, pelo apoio de sempre.

Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total.

João Guimarães Rosa

RESUMO

GONZALEZ, Suillan Miguez. Febre e poesia: o impulso febril em Mário de Andrade e Álvaro de Campos [dissertação]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011. 91 f.

Este trabalho constitui-se como um estudo comparativo entre as poéticas de Álvaro de Campos e Mário de Andrade, a partir dos poemas “Ode Triunfal” e “Ode ao burguês”, no sentido de oferecer uma outra possibilidade de leitura para um material poético já acirradamente analisado pelo crivo crítico. Considerou-se o signo *febril* como instrumento de verificação de vozes exaltadas de tais poesias, de maneira a revelar os procedimentos no campo estético e expressivo significativos para um momento de acentuado extravasamento literário: o Modernismo. O percurso estabelecido passa pela força das vanguardas; pela potência matriz do movimento literário essencialmente dionisiaca relacionada às considerações de Nietzsche e Eurípedes; além de abordar as relações entre Portugal e Brasil neste período, para corroborar com a perspectiva comparativa entre os poetas mencionados destes países.

Palavras-chave: Álvaro de Campos. Mário de Andrade. Modernismo.

ABSTRACT

GONZALEZ, Suillan Miguez Gonzalez. Fever and poetry: the impulse febrile in Mário de Andrade and Álvaro de Campos [dissertation]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011. 91 f.

This work is as a comparative study of the poetics of Álvaro de Campos and Mário de Andrade's poems from the "Ode Triunfal" and "Ode ao burguês," in order to offer another chance to read a poetic material already fiercely critical analysis through the sieve. It was considered the sign of fever as a tool for verification of such exalted voices of poetry in order to disclose the procedures in the aesthetic and expressive for a significant time of marked literary leakage: Modernism. The course is established by force of avant-garde, the matrix power of the literary movement essentially Dionysian related to considerations of Nietzsche and Euripides, in addition to address the relations between Portugal and Brazil during this period, to corroborate the comparative perspective of the poets mentioned in these countries.

Keywords: Álvaro de Campos. Mário de Andrade. Modernism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. A NATUREZA FILOSÓFICO-POÉTICA DE DIONISO E O CARÁTER COMBATIVO DAS VANGUARDAS.....	16
3. BRASIL E PORTUGAL NO MODERNISMO: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE A VISÃO MODERNISTA DE FERNANDO PESSOA-ÁLVARO DE CAMPOS E DE MÁRIO DE ANDRADE.....	44
4. A PRESENÇA DO <i>FEBRIL</i> EM <i>ODE TRIUNFAL</i> E <i>ODE AO BURGUEZ</i>.....	69
CONCLUSÃO.....	84
REFERÊNCIAS.....	88

1. INTRODUÇÃO

A literatura comporta e promove um mundo de ideias conciliadas a manifestações de formas nas e das mais variadas culturas, leituras, realidades. A dita arte do escrever traduz um processo em que não só artista e texto se incluem, mas todo e possível diálogo entre a categoria de escritores, a recepção e a repercussão crítica. Esse pseudossistema muitas vezes desconsidera influências e importantes relações entre poetas, movimentos artísticos, culturas entre colonizado-colonizador e ideologias como objetos de estudo; na perspectiva de apresentar uma visão unívoca do que entende como cânone. Ampliar o olhar para dimensões menos previsíveis do texto literário ou mesmo verificar procedimentos estéticos recorrentes em mais de um poeta, propicia alcançar e revelar a riqueza do universo das letras.

Hoje já é área de conhecimento os estudos que se dedicam a evidenciar essa mediação cultural, ideológica e até mesmo identitária. Consagrada como Estudos Culturais, apresenta a possibilidade de pesquisas num campo nem sempre determinado, mas considerado como local de diferença e de vinculação com as relações sociais.

A aproximação e contraste de recursos estéticos, movimentos literários, épocas e outros campos do saber referem-se aos Estudos Comparados. Eles permitem, dentro dos estudos literários, objetos de estudo em permanente comunicação de análise.

Na proposta de se debruçar sobre o material poético de dois poetas de diferentes nacionalidades, e partindo de um signo observado no movimento artístico Modernismo, este trabalho perpassa por essas duas grandes áreas de conhecimento mencionadas.

Os Estudos Comparados se efetivam na relação entre poesias de dois escritores, um português e outro brasileiro; os Estudos Culturais na escolha do *febril*, como perspectiva de análise de um material poético inserido no período literário de alta efusão de produção e criatividade: o Modernismo. E ainda por se desvincular de uma visão tradicional sobre o

cânone. Tais abordagens se encontram aproximadas para promover uma das muitas (sempre somando e nunca descartando) leituras possíveis concernentes à produção poética de Álvaro de Campos e Mário de Andrade.

Justamente referente aos estudos literários sobre o Modernismo em relação a Portugal e ao Brasil, percebe-se que ocorreram a partir de duas óticas: a primeira parte de uma ideia permanente de que não há possibilidade de diálogo entre os países neste período, e por isso, são estudados separadamente. A segunda, diz respeito a uma abertura de leitura crítica e mesmo cotejo entre escritores, literaturas, áreas do saber, culturas; com o intuito de revisar, atualizar e oferecer, sem descartar as posturas anteriores, perspectivas lúcidas de apreciação crítica. Esta última leitura foi empregada, no sentido de investigar se houve, verdadeiramente, um estremecimento das relações culturais e literárias entre Brasil e Portugal no Modernismo.

Para tanto, recorreu-se a uma aproximação dos Estudos Comparados aos Estudos Culturais para não só apontar questões sobre o diálogo Brasil-Portugal, mas também para demonstrar no campo literário a possibilidade de leitura do *febril* no Modernismo destes países.

A aproximação dos Estudos Comparados em detrimento dos Estudos Culturais foi proposta como tema de estudo a partir do VI Congresso da ABRALIC, ocorrido em Florianópolis, cujo tema fora demasiado instigante: “Literatura Comparada = Estudos Culturais?”. O evento, que reuniu críticos internacionais, é considerado o mais importante da América Latina, em que se percebe a nascente de novas tendências dos estudos sobre o literário.

As discussões nem sempre foram pacíficas sobre ambas as áreas de conhecimento. A começar por todo um legado inventariado que promoveria modelos a partir da verificação dos ditos recursos formais, afastando tudo aquilo que se diferenciaria a isso. Entretanto, nesta tradição também está o quase imperceptível reconhecimento de novos parâmetros de se

entender a crítica e seu objeto. Há uma tradição na análise da Literatura que deve ser levada em conta para que se entenda a virada existente e proposta tanto pela Literatura Comparada, e principalmente, pelos Estudos Culturais.

Para entender a autonomia dos Estudos Culturais, três premissas, segundo Richard Johnson (1999), podem demonstrar as influências e preocupações deste campo de estudo:

A primeira é que os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade. A segunda é que a cultura envolve poder, contribuindo para produzir assimetrias nas capacidades dos indivíduos e dos grupos sociais para definir e satisfazer suas necessidades. E a terceira, que se deduz das outras duas, é que a cultura não é um campo autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e de lutas sociais. (JOHNSON: 1999, p.13).

Pensar nesta área de conhecimento é considerar que deve ser vista sob a perspectiva política, no sentido de constituir um projeto político, e também sob o teórico, com a intenção de construir um novo campo de estudos. Não se trata de nova disciplina, mas na verdade do resultado da insatisfação com algumas disciplinas e seus limites. Poderia então ser entendida como um campo de estudos em que diversas disciplinas interagem no estudo de aspectos culturais da sociedade.

Poder reagir a fontes da cultura como os textos de Nietzsche e Eurípedes para entender as referências do signo *febril*, usado como ponto comparatista entre poemas modernistas, deve-se aos ganhos dos Estudos Culturais dentro das Humanidades.

Para poder lidar com o universo verbal e a proliferação vertiginosa de mensagens que circundam, influenciam, enriquecem e subvertem o texto literário, o estudioso da literatura estreitou o diálogo com as outras áreas das ciências humanas (filosofia, história, antropologia,

sociologia entre outros), um procedimento que parece caracterizar certa linha de estudos que, a partir dos anos 80, veio se disseminando pelas Américas sob a denominação de Estudos Culturais.

Tem como grande mérito articular as várias áreas do saber, originando, com isso a visível consequência de ensaios de crítica híbrida, de crítica criativa, além do diálogo entre as várias tendências críticas latino-americanas.

Sabe-se que os Estudos Culturais são uma das tendências mais fortes da crítica literária contemporânea, questionando os critérios unívocos de abordagem do texto literário em nome de uma multiplicidade de paradigmas críticos, caracterizados pelo diálogo com diversas áreas das ciências humanas e pela valorização da voz dos excluídos e das minorias políticas.

Já a seara concernente à Literatura Comparada, segundo Tania Franco Carvalhal, a priori, diz respeito a uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. Entretanto, a constatação é de que os estudos comparados de literatura, na verdade, apresentam um campo de atuação amplo, que permite uma diversidade metodológica, bem como de objetos de análise.

A problematização do nascedouro, das tendências e mesmo em determinar o alcance desta área do conhecimento ainda permanece em voga. Aliás, outras questões tornam ainda mais ecléticas as possibilidades, como a não determinação de metodologia antecedendo a efetividade do estudo, e sim como consequência dele. Obedece a um dos preceitos nietzschianos de que somente depois de profunda apreciação a teorização se origina.

Entende-se que se faz Literatura Comparada quando a mesma é usada como recurso preferencial de estudo, e não como tudo o que envolva comparação. Torna-se, portanto, um recurso analítico e interpretativo mais totalizante e mesmo generalizante ao possibilitar

aproximações, contrastes e problematizações de Literaturas, assim como uma relação de interdisciplinaridade a ela possivelmente agregada.

Dessa forma, em proporcionalidades diferenciadas, os Estudos Culturais e a Literatura Comparada aproximam-se por permitirem ao estudioso da literatura a revisão de uma tradição já posta e a perspectiva de novas leituras. Cercadas pelo o que o material literário oferece, retificam a marginalização cultural; e vão além, por alcançarem a possibilidade de ajustar os recursos dos postulados canônicos às literaturas nascentes.

Portugal e Brasil se encaixam nas literaturas nascentes (mais pela falta de prestígio mundial à produção literária de ambas) que merecem ser revisitadas e mesmo estudadas sob paralelo, até porque estão relacionadas por um elo histórico inegável e sempre presente, até mesmo no momento modernista que se tem a noção de um distanciamento, possivelmente para instaurar uma autonomia dessas literaturas.

Entretanto, percebe-se que há poemas como “Ode Triunfal” e “Ode ao burguês” que servem para ilustrar vozes com apreensões semelhantes, de forma a fazer revelar o signo *febril* na estética, como o desejo pelo novo, pela instauração do novo e ensejo de localização dessas culturas no arranjo mais amplo das culturas ocidentais.

Sendo assim, foram confeccionados quatro capítulos no intuito de dar conta de discutir de forma comparativa o Modernismo, seus principais representantes e respectivos poemas a partir do *febril*, bem como abordar o *status* das relações mantidas entre Portugal e Brasil.

O primeiro capítulo apresenta considerações no campo da cultura, a partir de Eurípedes e Nietzsche. Aquele, autor da tragédia *As Bacantes*, em que Dioniso apresenta e principalmente promove manifestações de delírio. Este, autor de *A origem da Tragédia* em que analisa a tragédia grega sob os aspectos apolíneos e dionisíacos presentes nela. Sendo o coro em ditirambo, por exemplo, a voz humana e dionisíaca no texto trágico, com a função de

promover ao público o transe de visualizar e crer apenas no personagem trágico, tornando o ator invisível.

Isto serve para entender as proposições de descolamento da expressão apolínea como algo aplicável na literatura. O signo *febril* nas poesias do primeiro modernismo não só tem relação direta com a atitude dionisíaca estabelecida pelos autores mencionados, mas também pela contribuição das vanguardas para que ocorresse o estouro de atitude no Modernismo.

Seguindo o percurso adotado, o segundo capítulo traz subsídios para entender as relações literárias e culturais (principalmente literárias) Brasil-Portugal no período do Modernismo, não somente pela ligação histórica passada, mas por fazerem parte da comunidade cultural de Língua Portuguesa. Logo, tem-se, inevitavelmente, diálogos a serem propostos. Coloca-se em voga, ainda nesta etapa, a proposta de Álvaro de Campos e Mário de Andrade para uma estética modernista, de modo a verificar os primeiros pontos de contato entre os poetas e em quais se distanciam, na tentativa de justificar a escolha dos mesmos para um estudo comparativo.

O fechamento do trabalho fica a cargo da análise de duas poesias significativas dentro do arranjo da obra de Campos e Andrade, com o intuito de comprovar a aplicabilidade da modalidade *febril* inerente ao Modernismo, porque traduz a necessidade do escape, da virulência, do lidar com os encargos da modernidade. Isto foi demonstrado em âmbitos formais e temáticos.

1. A NATUREZA FILOSÓFICO-POÉTICA DE DIONISO E O CARÁTER COMBATIVO DAS VANGUARDAS

A ideia de propor o signo *febril* como possibilidade de análise de poesias modernistas tem relação com a leitura do texto *Estrutura da Lírica Moderna* de Hugo Friedrich, em que parte do estudo faz menção aos aspectos dionisiaco e apolíneo em poetas da lírica moderna. Friedrich não trata do Modernismo, bem como centraliza seu estudo nas ditas literaturas centrais ou majoritárias; o que é comum no panorama dos estudos literários.

No entanto, serviu para que houvesse reflexão sobre questões referentes à forma e à energia das primeiras vozes modernistas, em que a agressividade e o delírio empregados principalmente na estética eram intencionais; e mais, ocorridos tanto em Portugal quanto no Brasil de maneira avassaladora. A uma recorrente expressão disso no campo formal do material poético dos primeiros modernistas se denominou *febril*. Isto depois de localizar na cultura com o grego Eurípedes e o alemão Nietzsche as perspectivas do desvario, do deslocamento do Ser do plano da realidade a partir da figura do deus Dioniso.

E esta investigação revelou que Dioniso é uma figura que desde a Antiguidade tem recebido diversos tratamentos literários e sido objeto de interpretações muito diferentes, quando não díspares. Para localizar o *febril* como signo para análise em poemas, quis-se buscar a natureza filosófico-poética pranteada pelo estudo comparativo do tratamento deste deus em *A Origem da Tragédia* de Nietzsche, e em *As Bacantes* de Eurípedes. O intuito disto é traçar um percurso, uma referência, no campo da cultura, de algo que se assemelha ao signo para justificá-la enquanto representação de um impulso familiar ao homem e à literatura.

Tem-se, então, o livro de Nietzsche que interpreta esta tragédia de Eurípedes como uma glorificação de Dioniso, porém, a visão nietzschiana deste deus em *A Origem da Tragédia* difere substancialmente da do poeta trágico no que tange o dionisismo.

Convém destacar ao tratar acerca da visão que Nietzsche oferece de Dioniso é sua indissociável relação antitética com a figura de Apolo. A antítese do “dionisíaco” e do “apolíneo” ocupa um lugar central em *A Origem da Tragédia*. Apolo aparece como “a divindade da luz”, expressão do princípio de individualização, em cuja imagem se representa “essa ponderação, essa livre serenidade nas emoções mais violentas, essa serena sabedoria do deus da forma” (NIETZSCHE: 2008, p. 65). Em contraposição a este deus, Nietzsche apresenta um Dioniso “bárbaro”, aniquilador da individualidade e libertador das limitações, deus do delírio e da fusão com a Natureza, exaltado no prazer e no espanto, e cuja arte é a música.

Nietzsche entende através desta dualidade inseparável de Apolo e Dioniso a tragédia grega, pois nesta “a embriaguez do sofrimento”, a crua visão da dor da vida simbolizada por Dioniso, dá-se junto com a “beleza” de Apolo, a *arte* que “só ela tem o poder de transformar o aborrecimento do que há de horrível e de absurdo na existência, e transforma-o em imagens ideais que tornam agradável e possível a vida” (NIETZSCHE: 2008, p. 76).

Apolo é, portanto, o que mitiga o sofrimento por meio da imagem plástica, enquanto que Dioniso representa o retorno à Natureza que implica a dor da aniquilação do indivíduo junto com o prazer derivado de sua dissolução no Ser primordial. Neste tratamento de Dioniso, como extremo de um inseparável princípio antitético, no que fica obscurecida a faceta metamórfica e contraditória própria do deus, encontra-se uma primeira diferença entre Nietzsche e Eurípides.

Dentre as características fundamentais que em *A Origem da Tragédia* atribuem-se a Dioniso e ao “dionisíaco”, em contraposição a Apolo e ao “apolíneo”, existem duas que além de reverberar ecos românticos evidenciam claramente a influência da filosofia de Schopenhauer: o sofrimento e a música. No tratamento de ambos os atributos dionisíacos, que ocupam um papel predominante na consideração nietzschiana da origem e essência da

tragédia grega, expressa-se também a diferença de fundo na consideração do dionisismo que separa Nietzsche de Eurípides.

Em *A Origem da Tragédia* apresenta-se de forma categórica como único paradigma do herói trágico grego, até Eurípides, um Dioniso sofredor, o Dioniso Zagreus, filho de Zeus e Perséfone, que ainda menino foi de forma selvagem esquartejado pelos Titãs. Nietzsche, fazendo sua a visão pessimista do mundo de Schopenhauer, considera que “esta repartição, em que propriamente consistiu a paixão dionisíaca, pode ser comparada a uma transformação em terra, água, ar e fogo, e que deve-se, por conseguinte, considerar o estado de individuação como a fonte e origem primordial de todos os males” (NIETZSCHE: 2008, p. 68). Vale dizer, Dioniso representa aqui o descobrimento das belas aparências apolíneas; revela a cadeia de sofrimentos que comporta a afirmação do princípio de individuação e a dor que se convola na aniquilação da própria personalidade. Esta última dor, porém, é libertadora enquanto que “sob a magia do dionisíaco” abrem-se todas as portas ao imenso prazer da fusão com a Natureza, pois:

Então o escravo é um homem livre, porque se quebram todas as barreiras rígidas e hostis que a miséria, a arbitrariedade, ou o modo insolente haviam estabelecido entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente, ao lado do próximo, não somente reunido, reconciliado, fundido, mas idêntico a si próprio, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado, desfeito em farrapos que desaparecem perante o misterioso *Uno* primordial. Cantando e dançando, manifesta-se (sic) o homem como membro de uma comunidade superior: desaprendeu de andar e de falar, mas vai-se preparando para a ascensão (NIETZSCHE: 2008, p.24).

Ao contrário de Dioniso, Apolo, o deus das artes plásticas, oferece um meio de evasão do sofrimento não dissolvendo a individualidade senão sublimando-a em formas ideais. Ante

estas duas opções Nietzsche, imbuído de uma romântica nostalgia do Absoluto, defende a via dionisíaca de superação da dor; todavia, não em uma desenfreada experiência direta, senão como uma vivência estética em que a consciência quede anulada.

No drama trágico o rompimento com a identidade individual que exige a comunicação com a visão dramática da vida é provocado, segundo Nietzsche, pelo coro. Mas este “coro de transformados”, participante do sofrimento, alivia o terrível de sua visão em formas artísticas apolíneas, pois “devemos ver na tragédia grega o coro dionisíaco, que incessantemente se renova o contemplar um mundo de imagens apolíneas” (NIETZSCHE: 2008, p.57).

E acrescenta: “Bem agora, nesta precária relação dual é o papel dominante do dionisíaco o que constitui a verdadeira dimensão trágica, e é fundamentalmente a música ditirâmbica a que adjudica ao coro o papel de “expressão mais alta, quer dizer, dionisíaca, da natureza” (NIETZSCHE: 2008, p.58).

O que se torna relevante destacar é que o monopólio que Nietzsche concede à música como cantora do coração doloroso da Natureza vai explicitamente em menos cabo da linguagem, que é considerado alheio à sabedoria dionisíaca, já que

Tal é a razão porque é impossível à linguagem esgotar o simbolismo universal da música, porque a música é a expressão simbólica do antagonismo e da dor universal que estão no coração do Uno primordial, simbolizado por uma esfera como um mundo superior a todas as aparências e anterior a todos os fenômenos. Todas as aparências não são mais do que símbolos; por isso é que a linguagem, órgão e símbolo das aparências, nunca pôde e nunca poderá exprimir perfeitamente a profunda intimidade do ser; pelo contrário, quando se propõe a imitar a música, a linguagem apenas representa algo de exterior; toda a eloquência lírica se mostra incapaz de penetrar no significado mais profundo da música. (NIETZSCHE: 2008, 46-47).

Vale dizer, segundo estas afirmações de Nietzsche, através da linguagem, seja esta conceitual ou poética, não se pode conectar com a sabedoria dionisíaca. Isto pranteia um problema de primeira ordem, pois, ao rechaçar a linguagem como meio de aproximação à visão dionisíaca do mundo, Nietzsche nega a possibilidade do conhecimento trágico consciente e de sua expressão oral ou literária.

A aproximação à verdade desgarrada da Natureza somente se produz em um estado de excitação provocado pela música, em que a consciência esteja anulada, porque, segundo afirma Nietzsche, “o ditirambo nos oferece o espetáculo de uma comunidade de atores inconscientes que reciprocamente se contemplam como transformados uns pelos outros” (NIETZSCHE: 2008, p.57), e não existe a separação entre público e coro senão uma identificação de tipo mais propriamente ritualístico. Para este pensador, que defende que em um princípio a tragédia era apenas coro, o drama trágico segue mantendo o contato com a visão dionisíaca na medida em que

ao coro ditirâmico, compete então a tarefa de levar os espíritos dos auditores a um tal estado de exaltação dionisíaca em que já não vejam, no herói trágico que aparece em cena, um homem de rosto coberto por uma máscara informe, mas ante a visão da imagem nascida, por assim dizer, dos seus próprios êxtases. (NIETZSCHE: 2008, p.59).

Em somente uma página de *A Origem da Tragédia* em que se fala de *As Bacantes* (a única tragédia conservada em que aparece Dioniso como protagonista), apresenta-se esta obra como uma palinódia de Eurípedes em que o trágico mostra uma glorificação deste deus antitético de Apolo.

Giorgio Colli (2000) em *Escritos sobre Nietzsche* constatou o caráter unilateral e parcial do conceito do apolíneo em Nietzsche, enquanto que assinalou o aspecto luminoso e

de senhor das artes que caracterizava a Apolo, contudo excluía outros rasgos de terribilidade próprios deste deus, e cujo monopólio adjudicava a Dioniso. Em *As Bacantes*, a figura de Dioniso queda igualmente pequena no trato nietzschiano do “dionisíaco”.

Nesta tragédia de Eurípides, encontra-se um Dioniso não tocado pela emoção ou sentimento, tão tranquilo, seguro, calculista, que sabe medir seus golpes, observador do desvario de Penteu que, em contraposição, é apresentado como um jovem ofuscado, que não atende a razões e que termina sendo despedaçado. Além do mais, este deus aparece inclusive rodeado dos rasgos de luminosidade que tão característicos do “apolíneo” pareciam ser.

Em *As Bacantes* o tratamento de Dioniso e o dionisismo caracterizam-se por uma ambiguidade de sentido especialmente acentuada. Embora a dissolução da individualidade e os rasgos selvagens do dionisismo adquirissem um inusitado protagonismo, e ainda o comportamento intolerante e repressivo de Penteu fazia o que de dentro e fora de si ameaça sua identidade pessoal apresentado como recriminável, isto não permite interpretar a obra, ao modo de Nietzsche, simplesmente como uma apologia do dionisismo, entendido este como a aniquilação das aparências, o abandono incondicionado à “fecundidade superabundante da Vontade universal, na qual a despeito do terror e da piedade, gozamos a felicidade de viver, não enquanto indivíduos mas quando confundidos e absorvidos na alegria criadora da vida total, única.” (NIETZSCHE: 2008, p.104).

Haveria que proceder a uma mutilação desta obra dramática para defender que seu sentido último ou mensagem constitua a reivindicação desta liberação. Tendê-lo-ia a esquecer que nesta tragédia depara-se com um castigo desproporcional que alcança inclusive a personagens que participaram no transe dionisíaco, e que não vem explicado, como afirma Nietzsche em relação a Cadmo, porque “o deus, [está] ofendido pela falta de fervor” (NIETZSCHE: 2008, p.78). Tirésias, que junto com Cadmo mostra, em palavras de Nietzsche, “pelo menos uma simpatia prudente e diplomática” (NIETZSCHE: 2008, p.78) ao

dionisismo, não sofre, entretanto, castigo por sua tibieza. Ao contrário, Agave, que se entrega totalmente ao transe, termina somando ao sofrimento que lhe produz o haver despedaçado ao seu filho a dor de ser castigada com o desterro.

Além disso, nesta tragédia mostra-se também uma liberação compatível com a ordem da *polis*. Assim, na condenação mesma da *hybris* de Penteu é o coro de mênades o que valoriza indiretamente uma conduta moralmente hedonista, uma atitude de viver o presente compatível com a participação na vida da cidade. Por outra parte, Tirésias, nos argumentos que dirige ao jovem rei de Tebas, advoga pela incorporação do dionisismo na *polis*, todavia um dionisismo civilizado, desprovido da experiência do êxtase frenético, e associado estreitamente ao domesticado uso do vinho.

A esta mesma visão do culto dionisíaco faz referência o primeiro mensageiro quando convida Penteu a acolhê-lo na cidade. Inclusive o coro das bacantes proclama a ησυχία, a tranquilidade, como um ideal de vida e canta a um Dioniso não enlouquecedor senão integrável à *polis*, capaz de amortizar as preocupações da vida cotidiana pelo efeito anestesiante do vinho. As bacantes mesmas apresentam aos leitores um Dioniso como “o deus que é filho de Zeus, goza da festa e ama a Paz”.

Neste estado, Eurípides destaca deste dionisismo cívico o que parece ser menos manejável culturalmente: a afirmação do presente, a negação do submeter a vida a ideais transcendentais e de futuro cumprimento. Assim proclama o coro das bacantes que “o sábio não é sabedoria, nem o pensar sobre coisas imorredouras. Breve é a vida. E nela quem persegue grandes (μεγάλη) coisas não alcança as presentes. Estas são atitudes de enlouquecidos e insensatos mortais” (EURÍPEDES: 2010, p. 27).

Portanto, em *As Bacantes* há dois modos de entender o dionisismo que, ainda que tenham em comum uma atitude de rechaço da subordinação da vida aos limites da identidade

personais e a ideais de futuro cumprimento, diferem, sem embargo, no grau de radicalidade deste desapego e na existência ou não de violência e de sofrimento nele.

As Bacantes não é precisamente exemplo de uma unidade que supere a antítese, senão pelo contrário, uma tragédia que provoca perplexidade, e esforçar-se em desfazer esta ambiguidade é sacrificar o que constitui uma das virtudes desta obra nas aras da coerência de um modo de discurso que é alheio a este gênero dramático.

Assim, Eurípides tira partido da ambiguidade que caracteriza a tragédia grega para destacar a de Dioniso valorizando também como uma faceta deste deus ambíguo por excelência, uma dimensão da vida que Nietzsche excluía do âmbito do dionisismo. Além do mais, a via de acesso que conduz Eurípides a este dionisismo multifacetado, inclusive em sua vertente mais selvagem e destrutiva, é uma experiência teatral em que, ao contrário do que Nietzsche postulava, a linguagem desempenha uma função principal.

Por um lado, como assim o mostram os diálogos de Dioniso com Penteu, utiliza-se a palavra para assinalar as limitações da linguagem definidora e unívoca em sua pretensão de apresar a experiência viva. Por outro lado, é através de dois relatos do mensageiro, carregados de imagens de uma grande força expressiva, que se entra em contato com o comportamento das bacantes no monte, com sua entrega ao êxtase frenético, com sua fusão com a Natureza integral, com o selvagem despedaçamento de animais vivos e do próprio Penteu pormenorizadamente descrito.

Deste modo, através da estética, elaborada com técnicas bem definidas, tem-se uma via de acesso à experiência dionisíaca mais selvagem sem seus custos, em uma situação receptiva na qual se mantém a consciência do espectador através de um jogo de identificação e distanciamento. Neste sentido, o recurso à identificação irônica é um dos aspectos distintivos de *As Bacantes* com relação às tragédias de sua época. Assim se converte a

experiência teatral em uma experiência cognoscitiva que, integrando o emocional, mantém uma distância que não anula a consciência do espectador e permite-lhe a reflexão estética.

É no seio das interpretações de Dioniso, no que diz respeito à experiência tanto de transe quanto de estética, que se pode destacar um universo entendido como um mar de forças em perpétuo movimento, um mundo que se destrói e se recria sem cessar, tal como o próprio Dioniso (mito antigo). Tal dinâmica parece o percurso natural das artes em geral, porque há a tentativa de instaurar o inovador, de modo a arrebatrar novos gostos e leitores, num elo construído por distanciamentos e incorporações com e do passado herdado, mesmo que seja para negá-lo por completo.

O espírito das forças apolíneas-dionisíacas é entendido neste trabalho como conjugação ou dicotomia, porque traduz um equilíbrio ideal artístico. Entretanto, muitas vezes, vê-se o dionisíaco prevalecer, ou melhor, a vontade impulsiva, força primária que ao mesmo tempo é criativa, cruel e desesperadora. Haja vista disto em estéticas que fogem à tragédia; como a de obras poéticas e/ou manifestos, principalmente se modernistas, como os de Raul Leal, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros.

Há na produção literária dos primeiros modernistas portugueses e brasileiros uma atitude essencialmente de ruptura (relativa) em relação a uma tradição entediante, mas não só por isso, e sim pela expressão exaltada das vozes dos poetas, que se tem como matriz do movimento ou movimentos que significam o Modernismo, uma força geradora que é dionisíaca.

A febre e o desvario alegados por dois dos principais poetas do eixo modernista, Álvaro de Campos e Mário de Andrade podem confirmar não só a natureza do movimento em que se inserem, mas o estado de alteração e elevação de poemas que interagem com o avanço

da tecnologia e com a decadência social. A saber: os poemas “Ode Triunfal” e “Ode ao burguês”.

Determinou-se o signo *febril* partindo da localização na cultura de referências do dionisismo, assim como de significar um deslocamento do campo de interpretação do literário se atendo ao surgimento de um espírito e de uma vivência do homem moderno do século XX, que foi o sujeito do extravasamento, de um aparente desequilíbrio. A desilusão com a nova configuração do mundo reflete o impulso pela renovação de todos os paradigmas então vigentes. Filósofos, artistas e poetas produzem desconstruindo arte/crenças antes seguras e intocáveis; *o sentimento do mundo* revela que ele não tem sentido algum.

Portanto, com a virada do século XIX, temos práticas culturais marcadas pela realidade sócio-político-econômica profundamente modificadas. A manifestação disto na literatura modernista precisou ocorrer na forma de uma ruptura relativa, com formas estéticas virulentas.

No entanto, antes mesmo do Modernismo se consagrar por meio dos poetas como os que são objetos deste estudo, outros movimentos surgiam e aconteciam. Por isso, é necessário firmar de que modo se dá a articulação dos modernistas com a literatura e com as diferentes tendências das vanguardas europeias no princípio do século. Ao mesmo tempo, tal interesse vincula-se ao influxo delas que propõem novas visões de mundo, novo modo de fazer arte, instaurando uma potência nunca vista.

O termo *vanguarda* merece atenção, já que tal denominação serviu para anunciar a ruptura nos diferentes desdobramentos das artes. Algumas definições são comumente usuais como o de ser um conjunto de tendências que se opõem ao estilo vigente em uma época ou se referir a quem se destaca à frente da tropa, coordenando o seu avanço e o seu recuo, ou ainda a quem prevê o futuro, os novos tempos.

O significado do termo *vanguarda*, segundo Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, indica que a palavra *vanguarda* foi metaforizada:

Utilizarei a metaforização do termo vanguarda, ocorrida no decorrer do século XIX. Esse termo é de origem militar; no sentido próprio, designa a parte de um exército situado à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas (COMPAGNON: 2010, p.39)

Lúcia Helena em *Movimentos da Vanguarda Européia* define o vocábulo *vanguarda* da seguinte maneira:

(...) vem do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, anunciando a criação de um novo tipo de arte. Esta denominação tem também uma significação militar (a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro), que bem demonstra o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos (HELENA: 1993, p. 08)

Como se vê, o próprio nome representa o que significaram as vanguardas: uma luta avançada, sempre voltada ao futuro, com intuitos de encontrarem caminhos inéditos no tocante da arte.

É preciso ressaltar que a palavra *vanguarda*, a sua metáfora, inicialmente, tornou-se um termo político e, em seguida, estético, conforme trata Compagnon:

Seu emprego político era generalizado, desde a revolução de 1848, como testemunha a personagem caricatural de PubliconaMasson, nas *Les Comédiens sans Le Savoir* (Comédias sem Saber), de Balzac (1846) e, nessa época designava tanto a extrema esquerda, quanto a extrema direita; aplica-se ao mesmo tempo aos progressistas e aos reacionários (COMPAGNON: 2010, p.39).

De acordo com Compagnon, entre os anos de 1848 a 1870, a metáfora estética sofreu um deslocamento, porque a arte de vanguarda ficou a serviço do progresso social e se posicionou esteticamente à frente do seu tempo:

Esse deslocamento deve ser relacionado com a autonomia da arte, evocada a respeito de Manet: se a arte de vanguarda merece essa denominação antes de 1848, por seus temas, a arte de depois de 1870 a merecerá por suas formas. (COMPAGNON: 2010, p.39)

As vanguardas europeias e a revolução que significaram começaram a estremecer o panorama artístico no período antes das Guerras Mundiais, mais precisamente durante a chamada *Belle Époque* (quando a máquina veio para revolucionar a vida dos homens, dando a eles o comodismo), durando até depois destas Guerras. Durante este período diversos movimentos floresceram, buscando expressar a revolta contra as regras e imposições de uma tradição, de maneira a mostrar uma nova forma (literalmente, inclusive) de ver o mundo. Dentre tais movimentos, os que mais obtiveram destaque foram: Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo e Expressionismo. Cada um deles propunha e reivindicava a fundação do desconcerto da tradição, para culminar na livre criação da obra de arte.

A discussão da proposta das vanguardas é decisiva para este trabalho, já que estas retroalimentaram o movimento literário modernista, oferecendo aos temas e atitudes dos poetas um caráter negativo. Na verdade, há muito o que se levantar sobre a significância ou mesmo o papel das vanguardas como estremecimento de identidades culturais fixas e objetivas, para um processo dinâmico de relações como é o da modernidade. Vanguarda tem haver com o rigor da ruptura com o passado, visto de uma outra maneira pelos poetas modernistas que resgataram as referências modernas no passado como legado positivo e agregador à canção sobre a conotação labiríntica que se tornou, para eles, a modernidade.

Eduardo Subirats teoriza sobre o poder de ação e negação das vanguardas:

As vanguardas são, fundamentalmente, um fenômeno cultural de signo negativo, crítico e combativo, cuja razão de ser primordial se estriba na oposição e resistência contra a opacidade, retificação ou alienação das formas culturais objetivas (SUBIRATS: 1991, p. 46).

E a partir de uma dialética própria, além de quererem a quebra da monotonia cultural, elas ganham outro papel assim que cumprirem a tarefa iconoclasta e crítica: o de instituir o que propuseram, agregando a elas um caráter afirmativo, normativo e opaco. Em seguida, por adquirirem ou ganharem o *status* passadista ou conservador, acabam se autodiluindo.

A vanguarda está intimamente ligada à modernidade, e fundamentaram o movimento literário modernista por sancionarem a consciência histórica da cultura moderna, no sentido de se relacionarem ao passado e de apresentarem uma radical tendência em se voltar para o futuro, para o progresso.

Por fazerem apologia ao choque, à provocação e à ruptura delinearam como se comportaria a arte moderna e modernista. Subirats (1991) faz menção ao princípio do choque, trabalhado por Walter Benjamin, como um elemento automático, inconsciente e irreflexivo na percepção e na experiência estéticas. E isto tem seu mérito, que é o de racionalizar socialmente a arte e aproximá-la de outras possibilidades de conhecimento.

É o que o Modernismo, com a profusão de movimentos em sua natureza, confirmou literariamente: a diminuição das distâncias estabelecidas entre texto e leitor. A experiência revolucionária e revulsiva foi traduzida no campo expressivo e formal nos poemas; a leitura de poesias do primeiro modernismo português e brasileiro revela a preocupação de que a radicalidade, o protesto e mesmo a apatia deviam ser intensamente vividas a cada verso.

No entanto, para se chegar aos projetos estéticos do Modernismo, houve inúmeros movimentos inovadores, surgidos nas primeiras décadas do século XX, e que contribuíram decisivamente para a constituição da chamada modernidade artística, com destaque para o

Futurismo como movimento artístico e literário iniciado oficialmente em 1909 com a publicação do *Manifesto Futurista* do poeta italiano Filippo Marinetti (1876-1944) no jornal francês *Le Figaro*. O texto rejeita o moralismo e o passado, exalta a violência e propõe um novo tipo de beleza, baseada na velocidade:

Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com o seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia. (SCHWARTZ: 1995, p. 58)

Pode-se perceber ainda, a ironia com que a famosa escultura exposta no museu do Louvre é tratada. Isso porque os futuristas consideraram menos importante do que as máquinas, o automóvel e o que fora representativo da modernidade que eram as esculturas do momento: “(...) um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que Vitória de Samotrácia.” (SCHWARTZ: 1995, p. 58)

A obstinação do futurismo pelo novo é tamanha que chega a defender a destruição de museus e cidades antigas: “Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todaa natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda a vileza oportunista e utilitária.” (SCHWARTZ: 1995, p. 58)

Agressivo e extravagante encara a guerra como forma de “higienizar” o mundo:

Queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher. (SCHWARTZ: 1995, p. 58)

Além disso, vê-se o furor pelo qual se instiga luta – a tradição: “A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento

agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco” (SCHWARTZ: 1995, p. 59), o caráter combativo dos movimentos de vanguarda, como e principalmente o Futurismo, revelam o descolamento da força antes apolínea das artes, para forjar algo de maior potência e agressividade, alcançando o dionisíaco, força esta capaz de ser transmitida esteticamente em febre ou mesmo ímpeto virulento.

O Futurismo acaba sendo o primeiro grande movimento artístico de vanguarda do século XX, atingindo vários campos da experiência humana, como a literatura, as artes plásticas, a música, os costumes e a política. Havia uma vontade de recomeçar e de reformular temas e técnicas da arte, além do intuito de negar o passado, já que a arte se apegou desesperadamente ao futuro, segundo Compagnon “trata-se não somente de romper com o passado, mas com o próprio presente do qual é preciso fazer tábua rasa do passado se não se quiser ser superado, antes mesmo de começar a produzir” (COMPAGNON: 2010, p.42).

A história do Futurismo está registrada a partir de três fases: a primeira (1905-1909) na qual o verso livre é definido, a segunda (1909-1919), a “imaginação sem fios” é valorizada e a terceira (1919 em diante), quando se vincula ao facismo e ao nazismo alemão de Hitler.

No primeiro *Manifesto*, percebe-se muitos aspectos importantes que traduziram o movimento. Para os futuristas a arte era um choque de lutas, ideia que se repete das mais variadas formas, já que exaltavam o movimento agressivo, das intenções de Marinetti, que desejava uma arte combativa, que criasse impacto.

No *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1912) destaca-se: “é preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem” (SCHWARTZ: 1995, p. 65). Todo o manifesto girou em torno dessa luta contra a sintaxe tradicional, contra o passado, o que interessava eram as inovações no campo da arte.

Sabe-se que o Futurismo apresenta uma atitude contraventora, de muito pulso, de louvação às máquinas e que tomou contornos diferenciados entre as culturas que o

recepcionaram. Como em Portugal, em que António Quadros (1989) constata que ao Futurismo português, possível por intermédio de seus representantes mais qualificados, em que “(...) emerge toda a força crítica e dionisíaca do novo, do original, do criativo, mas como numa dialéctica do temporal e do mítico, do fugaz e do profundo, do existencial e do essencial (...)”(QUADROS:1989, p. 285), sendo Pessoa-Álvaro de Campos, Almada Negreiros, Raul Leal, entre outros portugueses, responsáveis por alcançar voos mais altos, porque propuseram um Futurismo mais profundo e crítico do que o de Marinetti.

As vanguardas europeias do início do século XX são um dos alicerces da base ideológico-literária do que se convencionou chamar Modernismo. Nascidas de uma reação à arte da *Belle Époque*, elas, segundo Gilberto Mendonça Teles

"[...] estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época. [...] uns, como o futurismo e o dadaísmo, queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes; e outros, como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior. No fundo eram, portanto, tendências organizadoras de uma nova estrutura estética e social" (TELES, 2005, p. 29).

Deve-se reconhecimento ao Futurismo italiano como vanguarda que serviu de referência, de uma forma ou de outra, a todos os movimentos de vanguarda que se lhe seguiram. O próprio fato de se tratar da primeira vanguarda histórica potenciou essa projeção por latitudes e longitudes substancialmente diferenciadas, o que implica substratos literários, culturais e artísticos muito variado, numa proposta de renovação global de costumes e experiências de vida. A vastidão dessa articulação de fatores, com as suas variáveis, não pode deixar de ser diretamente proporcional a multiplicidade dos resultados decorrentes da sua recepção. Aliás, a divulgação do Futurismo era também propiciada pelo dinamismo e pelo talento publicitário de Marinetti, que viajava pelos quatro cantos do mundo.

Como um todo, pode-se dizer que o futurismo foi mais um conjunto de manifestos e propostas estéticas do que realmente um movimento repleto de grandes obras artísticas. O próprio Marinetti foi mais "artista" nos seus manifestos do que em seus poemas e narrativas. De qualquer modo, esse parece ter sido o preço de assumir a responsabilidade de iniciar o processo de contestação do *status quo* estético que deu origem às famigeradas vanguardas europeias. Os futuristas foram bons polemistas e talvez, razoáveis literatos.

Após 1909, Marinetti se aproximou de outros artistas para estender o futurismo além dos domínios da literatura. De fevereiro de 1910 até abril de 1912, foram escritos inúmeros manifestos, entre os quais se destacam: “Manifesto dos Pintores Futuristas” (1910), por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini; “A Pintura Futurista - Manifesto Técnico” (1910), por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini; “Manifesto dos Musicistas Futuristas” (1911), por Pratella; “Manifesto dos Dramaturgos Futuristas” (1911), por Marinetti; “A Música Futurista - Manifesto Técnico” (1911), por Pratella; “Fotodinamismo Futurista” (1911), por Bragaglia; “A Escultura Futurista” (1912), de Boccioni.

Depois dessa enxurrada de manifestos (nenhum deles, exceto o dos "dramaturgos futuristas", vinculado às artes literárias), Marinetti volta à sua verdadeira área de atuação e publica, em 11 de maio de 1912, o célebre “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”. No terreno da literatura, trata-se provavelmente do texto mais ousado das vanguardas europeias. Nenhum outro manifesto - expressionista, cubista, dadaísta, cubo futurista ou surrealista - foi tão longe na tentativa de sistematizar os procedimentos técnicos de composição de uma obra literária "moderna".

É no “Manifesto Técnico” que Marinetti enumera os onze princípios da "literatura futurista". Após uma introdução, em que o narrador se apresenta voando "duzentos metros acima das possantes chaminés de Milão", "a hélice turbilhonante" do avião lhe apresenta os onze mandamentos do futurismo. Resumidamente, tem-se: destruição da sintaxe; emprego do

verbo infinitivo; abolição do adjetivo; abolição do advérbio; valorização do "duplo" do substantivo; abolição da pontuação; valorização das analogias; nova valorização das analogias; criação de uma rede de analogias; valorização da "desordem"; abolição do "eu" na literatura.

Marinetti refere-se "às palavras em liberdade" destacando que: "Desconsiderando todas as definições estúpidas e todos os verbalismos confusos dos professores, eu lhes declaro que o *lirismo* é simplesmente a *faculdade* raríssima de *inebriar-se da vida e de inebriá-la de nós mesmos*" (SCHWARTZ: 1995, p. 68).

É indiscutível que toda a liberdade apregoada por Marinetti não passa de um jogo retórico. Não há, na história da literatura do início do século XX, nenhum texto relevante que realmente siga as recomendações do "Manifesto Técnico": o lema marinettiano parece ser uma espécie de "faça o que eu digo, não faça o que eu faço". Tanto em textos anteriores a 1912, quanto em textos posteriores a essa data, Marinetti e seus seguidores nunca abandonaram a sintaxe tradicional. Mas, independentemente disso, o Futurismo ecoou pela Europa.

Em Paris, em 1913, Apollinaire publica o manifesto "A Antitradição Futurista", que inaugura o que se convencionou chamar de cubismo literário. Dedicado a Marinetti, esse texto prega a supressão "da dor poética", "da cópia em arte", "das sintaxes já condenadas pelo uso em todas as línguas", "do adjetivo", "da pontuação", "da harmonia tipográfica", "dos tempos e pessoas dos verbos", "da orquestra", "da forma teatral", "do sublime artístico", "do verso e da estrofe", "das casas", "da crítica e da sátira", "da intriga nas narrativas" e "do tédio" (TELES: 2005, p. 118).

Um pouco mais tarde, em 1915, os ímpetos futuristas tomam Portugal: nos dois primeiros números da *Orpheu* e no periódico *Portugal Futurista*. Na *Orpheu*, são publicados dois célebres poemas do heterônimo pessoano Álvaro de Campos ("Ode Triunfal", no número

1, e "Ode Marítima", no número 2), enquanto "O *Portugal Futurista* consagraria toda esta campanha [de destruição da literatura tradicional], episodicamente representando também o elogio sistemático de seu impulsionador - Santa-Rita. A colaboração é diversa e exhibe, desde a capa, o que de mais furiosamente modernista puderam reunir aqui em Portugal" (ORPHEU I, 1984, p. XXIX-XXX).

O modernismo ensaia-se em 1913 com os poemas de "Dispersão" de Sá Carneiro e "Pauis" de Fernando Pessoa. Progride com o encontro de Pessoa e Almada Negreiros depois da crítica de Pessoa, em *Águia*, de uma exposição de caricaturas de Negreiros. Do paulismo, Pessoa passa rapidamente para o Interseccionismo de "Chuva Oblíqua" e para o Sensacionismo em busca de tal arte europeia cosmopolítica que visava, como diziam, *épaterlebourgeois*. Caeiro ensaia o Sensacionismo.

Álvaro de Campos apresenta-o adulto, tendo escrito ao gosto e versos de Almada Negreiros – o mais "acintosamente futurista" – e com o poema exuberante à euforia do progresso industrial, do triunfo da máquina. Pessoa e Sá Carneiro, que foram saudosistas do grupo *d'A Águia* e da *Renascença Portuguesa*, separam-se e vão dar origem ao grupo *d'Orpheu*, juntamente com Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho.

A sua rajada de futurismo vêm impulsionar o aparecimento do primeiro número da revista *Orpheu* (publicada em 25 de Março de 1915, assinala a introdução do Modernismo em Portugal) que provocou um impacto extraordinário. A revista respondia ao desejo do grupo de artistas formado por Luís de Montalvor, Mário de Sá Carneiro, Ronald de Carvalho, Almada Negreiros, Fernando Pessoa (ortônimo e Álvaro de Campos), Ângelo de Lima, entre outros, influenciados pelo cosmopolitismo e pelas vanguardas europeias, de escandalizar a sociedade burguesa, agitando o meio cultural português — o que foi conseguido, tornando os autores objeto de troça geral. O segundo número da revista foi publicado em Junho do mesmo ano, enquanto que o terceiro, embora já impresso, acabou por não ser publicado.

O grupo d'*Orpheu* entra abertamente em oposição ao saudosismo, o academismo, o nacionalismo e o parnasianismo. O *paulismo*, o *interseccionismo*, o *sensacionismo* “emaranhados imaginativos do grande todo”, “tudo é outra coisa neste mundo onde tudo se sente” – Álvaro de Campos, aparecem sucessivamente. No entanto, embora a *Orpheu* apresentasse uma arte literária próxima de algumas ideias futuristas, Fernando Pessoa, provavelmente em 1917, numa carta dirigida ao "caro Marinetti", já discorda de certos mandamentos do futurismo:

Eu já havia tomado conhecimento de alguns dos manifestos que você me enviara e que lhe agradeço muito. [...] Em consequência, não sou totalmente ignorante em assunto de futurismo; estou mesmo até certo ponto do lado de vocês. Penso, porém, que o futurismo deveria desenvolver-se bastante e abandonar seu extremo exclusivismo. Parece-me que a idéia que vocês formam da história é bem pouco futurista e se afiguram um desenvolvimento histórico por demais regular (PESSOA, 1998, p. 302).

Várias culturas geraram vanguardas determinantes para o desenvolvimento das artes em geral e para uma posterior contribuição ao Modernismo, como a Alemanha em que o Expressionismo se apresentou com mais vigor, formando-se dois grupos, antes de 1914: o primeiro, *A Ponte* (Die Brücke) fundado em 1905, em Dresden, por estudantes de arquitetura, ao qual pertenciam, dentre outros, Kirchner, Bleuf e Heckel. O segundo, *O Cavaleiro Azul* (Der BlaueRaiter), formou-se em Munique, em 1911, e nele estão incluídos Kandinsky, Klee, Macke, dentre outros.

A Ponte era expressionista. Seus membros se encontravam tanto para discutir quanto para elaborar um trabalho em comum. Havia artistas que trabalhavam isoladamente, fora desses grupos. Mais tarde os grupos se extinguiram, mas isso não significou o fim do

Expressionismo. Depois da guerra um outro expressionista surgiu, o COBRA, nome formado pelas iniciais de nome de capitais europeias Co(penhague), Br(uxelas) e A(msterdam).

Já na literatura, o Expressionismo se estendeu à poesia, ao teatro, ao romance e ao ensaio. São muitos os poemas inspirados na catástrofe da guerra, traduziram sentimento de horror, sofrimento e solidariedade humana. George Trakl foi um dos mais importantes escritores desse movimento entre outros como Gottfried Benn e George Heym.

O Expressionismo não foi o mais radical movimento de vanguarda, ao contrário do Dadaísmo que possuiu um caráter de negação. Tristan Tzara foi o líder dos dadaístas. Ele dizia: “Dada não significa nada”, e este nada é sua palavra fundamental. Já para André Gide, “Dada é o dilúvio após o qual tudo recomeça”, isso reforça a ideia de que o dadaísmo queria tudo novo e destruir tudo que o precedia. Os dadaístas também queriam repudiar o bom senso e a serenidade. Depois do Futurismo, é o movimento de vanguarda que apresentou maior número de manifestos.

O Dadaísmo tem como marco fevereiro de 1916, em que o escritor alemão Hugo Ball e sua mulher, a atriz Emmy Hennings fundaram o *Cabaret Voltaire*, em Zurique, na Suíça. Nesse café desenvolveram noitadas literárias e musicais que atraíram intelectuais e artistas, que iam se divertir, beber e trocar ideias. E daí formou-se o grupo que deflagrou o Dadaísmo: o próprio Hugo Ball e Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Janco e Tristan Tzara.

No *Cabaret* foi publicado e lançado o único número da Revista *Cabaret Voltaire*, no qual foi divulgado o “Manifesto do Senhor Antipirina”. Reuniam-se em torno de atividades literárias e na discussão de como eram os poemas dos cubistas Apollinaire e Max Jacob, além de debaterem sobre o Futurismo. O *Cabaret* significava um lugar propício para divulgarem as suas novidades culturais.

O “Manifesto do Senhor Antipirina” foi a primeira manifestação dadaísta em Zurique. No manifesto usaram-se palavras bem vulgares, para atrair a atenção das pessoas: “Dada

permanece no quadro europeu de fraquezas, no fundo é tudomerda, mas nós queremos doravante cagar em cores diferentes...”. No “Manifesto Dada” 1918, os dadaístas começaram o manifesto ironizando a própria forma de se fazer um manifesto e criticaram o tom de verdade absoluta adotado pelos futuristas. Queriam começar de novo e repudiavam tudo aquilo que fosse do domínio da consciência. Propunham uma estética diferenciada: cortavam palavras, formando palavras-frase, como no manifesto 1918, que aparece a expressão *jesuschamandoascirançinhas*. Em suma, o Dadaísmo foi o mais radical dos movimentos de vanguarda europeia de inícios do século.

Um outro movimento que teve destaque foi o Surrealismo e que apresenta muitas semelhanças com o Dadaísmo. É do dadaísmo que algumas de suas características surgem: o amor ao protesto, a valorização do improviso e da espontaneidade no manejo da linguagem. A total liberdade individual dadaísta desaparece. Os surrealistas exploraram as relações da linguagem e da arte com o inconsciente, os sonhos e a técnica da escrita automática, que consiste em escrever sem pensar, sob o fluxo de um impulso de extrema espontaneidade e entrega interior ao processo da ligação entre linguagem e forças inconscientes.

Quanto ao sonho, os surrealistas têm uma dupla e simultânea tendência. O interesse pelo tema deriva do fato de que valorizam Freud, vista como uma nova área de conhecimento humano, surgida no final do século XIX. Há também uma revalorização do romantismo. Com relação a Freud, Compagnon expõe:

Freud se interessava pelo sonho e pela livre associação de maneira bem diferente da de Breton e a incompreensão mútua foi grande. Ela se baseia no fato de os elementos do sonho não oferecem, para a psicanálise, interesse em si mesmos, mas em um contexto, que é constituído, ao mesmo tempo, pelas circunstâncias da vida e pelas associações que o paciente fará a respeito deles. O surrealismo, ao contrário, corta, isola esses elementos do processo de sua produção e de sua interpretação, e os dá a ler ou a ver tais como se apresentam (COMPAGNON: 2010, p.73).

Mas de maneira geral, o Surrealismo foi visto como um meio de conhecimento, principalmente por Breton. Quiseram explorar o inconsciente, o sobrenatural, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios. Enfim, tudo que fosse o reverso da lógica e estivesse fora do controle da consciência.

Em 1924, funda-se o grupo oficialmente e Breton publica o primeiro Manifesto em que expõe suas ideias. Segundo Compagnon (2010) no primeiro Manifesto em 1924, Breton colocava em julgamento o realismo e o positivismo na pintura e nas letras, ele não se contentava mais com o anarquismo, com a negação e a destruição: queria fundar uma nova estética. Ainda de acordo com o estudioso, o Surrealismo se apresentou como o dono da verdade estética. Mais tarde tiveram um órgão de divulgação: a revista *A revolução surrealista*.

O período de reflexão (1925-1930) é o momento em que o Surrealismo se interessa por relacionar as pesquisas sobre o inconsciente com a adesão à revolução social. Alguns surrealistas se filiaram ao partido Comunista, inclusive Breton, que publica também duas obras fundamentais do Surrealismo: *O tratado do estilo*, de Aragon, e *Nadja*, de Breton.

A partir da discussão de algumas das vanguardas que mais impacto tiveram nas culturas brasileira e portuguesa, é que se percebe a influência decisiva delas no primeiro momento do Modernismo, principalmente no que diz respeito à atitude de uma estética repleta de energia e furor.

No Brasil, houve um marco que significou a contravenção de uma tradição, praticamente aos moldes das vanguardas. Um dos principais eventos da história da arte no Brasil, a Semana de 22 foi o ponto alto da insatisfação com a cultura vigente, submetida a modelos importados, e a reafirmação de busca de uma arte verdadeiramente brasileira, marcando a emergência do Modernismo Brasileiro.

A partir do começo do século XX era perceptível uma inquietação por parte de artistas e intelectuais em relação ao academicismo que imperava no cenário artístico. Vários artistas passavam temporadas em Paris, e traziam as informações dos movimentos de vanguarda que efervesciam na Europa. Por isso essas novidades chegaram ao Brasil. As primeiras exposições expressionistas que passaram pelo Brasil, a de Lasar Segall em 1913 e, um ano depois a de Anita Malfatti, despertaram algumas atenções; mas somente em 1917, com a segunda exposição de Malfatti, ou mais ainda com a crítica que esta recebeu de Monteiro Lobato, que ocorreu uma polarização das ideias renovadoras. Através do empresário Paulo Prado e de Di Cavalcanti, o verdadeiro articulador, que imaginou uma semana de escândalos, organiza-se um evento que pregou a renovação da arte e a temática nativista.

Desta semana tomam parte pintores, escultores, literatos, arquitetos e intelectuais. Durante três dias, entre 13 e 17 de fevereiro, o Teatro Municipal de São Paulo foi tomado por sessões literárias e musicais no auditório, além da exposição de artes plásticas no saguão. As manifestações causaram impacto e foram muito mal recebidas pela plateia formada pela elite paulista, o que na verdade contribuiu para abrir o debate e a difusão das novas ideias em âmbito nacional.

Depois da Semana de Arte Moderna de 22, surgiram vários manifestos, assim como surgiram os manifestos das vanguardas do século XX. O “Manifesto Pau-Brasil” teve muita repercussão, pois foi divulgado no *Correio da manhã* em 1924, jornal em que várias pessoas tiveram acesso e puderam formar opinião sobre essa nova estética para a poesia. Outro Manifesto importante foi o “Antropófago”, publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da *Revista de Antropofagia*.

Já ressaltou-se acima que muitos poetas viajavam para a Europa e traziam as novidades para o Brasil. Graça Aranha, membro da Academia Brasileira de Letras e

diplomata, viveu muito tempo na Europa e conheceu de perto a *Belle Époque*. A influência francesa recebida é claramente percebida, conforme Gilberto Mendonça Teles:

É inegável a influência francesa nas suas concepções estéticas, principalmente na preocupação com “o espírito moderno”, idéia popularizada pelo futurismo e desenvolvida por Apollinaire (*L'Esprit nouveau et les poètes*, 1918) e que, após a morte deste, motivou a fundação da revista *L'Esprit nouveau* (1920), que exerceu também indiscutível influência na teoria poética de Mário de Andrade” (TELES: 2005, p.275).

O Futurismo como mencionado, foi uma vanguarda que demonstrou o maior ímpeto de rebeldia. Os futuristas lutaram pela concepção das “palavras em liberdade”, queriam destruir a sintaxe habitual, em que o sujeito segue-se o predicado, substituída por associações em que a lógica não é clara e obtida através do substantivo que se repete.

Mário de Andrade utilizou essa mesma técnica futurista no poema “Ode ao burguês”, usando palavras, por exemplo, “burguês-níquel”, “homem-nádegas”. Mário criou expressões usando dois substantivos. Além disso, o poeta teve a intenção de criticar a burguesia através dessas inovações. No poema “Inspiração”, Mário também usou o mesmo recurso futurista, ora reúne palavras ao sabor de seu som, ora ao sabor de imagens contrastantes, que se atraem umas às outras, ora utilizando-se dos dois recursos, o do sonoro e do sentido.

O movimento futurista defendia também a sequência desordenada de elementos, vê-se isso em um outro poema de Mário de Andrade, onde temos: “Torres, torreões, torrinhas e tolices”, encontramos substantivos no aumentativo, no diminutivo e seguido de adjetivo. O intuito foi constituir uma frase com elementos desordenados, exatamente como fizeram os futuristas.

De acordo com Lúcia Helena, nossos poetas não foram futuristas, mas captavam em suas obras as tendências do tempo em que viveram:

Suas obras são bem posteriores- década de 1920- ao início do futurismo, mas apresentam belos exemplos de algumas das inovações propostas por essa vanguarda européia e aclimadas pelos poetas brasileiros, à sua visão de arte e do Brasil. (HELENA, 1993, p.18).

No Brasil não houve essa denominação “futurista”, mas constatamos que Mário de Andrade recebeu influência de tal movimento. Oswald de Andrade divulgou em São Paulo um artigo intitulado *Meu poeta futurista* e destacou o termo “futurismo”. Ele chamou Mário de futurista e o mesmo teve que se defender de tal rótulo:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o Futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo (ANDRADE: 1980, p. 24).

Percebemos também a relação com os futuristas, na elaboração da capa da revista *Klaxon*, importante revista do modernismo. Na poesia futurista valoriza-se o espaço em branco, justamente como foi utilizado na capa dessa revista. A relação entre a palavra e o espaço da página em branco adquiriu um valor significativo, assim como no poema de Mallarmé em que há um verso *Un coup de desn`abolira jamais lehasard (Um lance de dados jamais abolirá o acaso)*.

O Futurismo na Europa e em Portugal, por exemplo, pregava o “verso livre”, a “imaginação sem fio” e a “palavra em liberdade”, como uma certa visão dinâmica da realidade. O movimento negava totalmente os valores estéticos vigentes na época, destruindo

a sintaxe da gramática (não usando adjetivos, conjunções e pontuação), como em *Ode Triunfal*:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu [sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos [modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
(PESSOA, 1994, p. 145)

As definições do termo vanguarda são bem empregadas nestes movimentos, que além de expressarem sua oposição aos estilos daquela época, também se destacaram, causando muita confusão nas elites, com desordens e tumultos nas ruas e praças da Europa e também confundido pensamentos e ideias do povo com suas novas teorias e conceitos. As vanguardas ainda podem ser consideradas um termômetro do que viria a acontecer, previram o futuro do nosso mundo, e tentaram mudá-lo com seus escândalos, antes que este acabasse virando um mundo sem liberdade de expressão.

As vanguardas europeias influenciaram tanto, que artistas vindos da Europa trouxeram esses movimentos para o Brasil, e, assim, com ideias similares, foi criada a extraordinária Semana da Arte Moderna, realizada no mesmo período (no início do ano de 1922). Em Portugal, periódicos acabaram sendo o suporte para a disseminação das vanguardas, como a

ORPHEU e tantas outras portuguesas; sendo a do Brasil a *Klaxon*; nas revistas e nos manifestos evidencia-se a novidade em sua efervescência.

Sendo assim, todo o levantamento feito levou em conta as forças intempestivas dionisíacas e a fundamentação nas vanguardas para que o signo *febril* pudesse ser proposto como leitura de poemas de Álvaro de Campos e Mário de Andrade, modernistas fortemente influenciados pela atitude combativa das vanguardas. E, por isso, é possível ver neles, sob a concepção comparatista, a manipulação da estética para atingir o estágio de descolamento e com isso (se) fazer sentir *febril*.

2. BRASIL E PORTUGAL NO MODERNISMO: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE A VISÃO MODERNISTA DE FERNANDO PESSOA-ÁLVARO DE CAMPOS E DE MÁRIO DE ANDRADE

No panorama de estudiosos preocupados com subsídios históricos do momento em destaque, temos Arnaldo Saraiva (2004), que se debruça nas relações e afinidades entre Brasil e Portugal, mas principalmente na visão “preconceituosa” ainda persistente e do modo passivo como ambos os países veem isso, elucidando que “No campo específico da literatura, quase tudo se passa como se se aceitasse de mão beijada que as literaturas portuguesa e brasileira são separáveis e estão separadas” (SARAIVA: 2004, p.14).

E isso é ainda mais nítido quando se considera um determinado recorte, como as relações culturais e literárias de Portugal e do Brasil durante o Modernismo ou ainda as relações posteriores entre os Modernismos. Entretanto, ao se falar que “(...) o modernismo brasileiro teorizou e praticou a separação definitiva entre a cultura brasileira e a portuguesa, ou que os modernistas brasileiros ignoraram a literatura portuguesa” (SARAIVA: 2004, p.15), pode-se inferir que a sentença acima não é de um todo verdadeira, pois foram estabelecidos contatos importantes entre lusitanos e brasileiros, como as correspondências trocadas com intuito de fazer-se publicar, de divulgar os escritos em ambos os países, a saber os contatos entre Antônio Ferro e Mário de Andrade ou mesmo a presença de Ronald de Carvalho e Murilo Mendes no cânone poético português.

Segundo Edson Nery da Fonseca, os primeiros textos críticos sobre Fernando Pessoa no Brasil são as referências de Cecília Meireles em seu prefácio a *Poetas novos de Portugal*, cuja primeira edição foi impressa em março de 1944; o artigo *Fernando Pessoa*, de Murilo Mendes, publicado na Folha da Manhã, de Recife, em 10 de dezembro de 1944; e um ensaio de Lúcio Cardoso publicado no suplemento *Letras e Artes*, do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1946. Esses textos foram reproduzidos por Edson Nery da Fonseca

em seu livro *Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa*. Assim, os fragmentos a seguir, com os comentários de Cecília Meireles que os apresentam e os seguem, são – provavelmente – os primeiros de Álvaro de Campos – e do próprio Fernando Pessoa – publicados no Brasil:

Os poetas de hoje, com uma voz igual a de todos os homens do passado conseguiram cantar as cantigas que eles tinham apenas desejado ouvir. Deixaram a rima como um adorno desnecessário: porque vão falar de coisas tão amplas que as almas se maravilharão só com as medidas infinitas reveladas nessa voz. Tudo poderá ser cantado, porque tudo encerra em si um sentido de poesia profunda: a secreta essência que anima a vida. O poeta será o unificador dos destinos, o construtor da solidariedade universal. Que importa como se chame? Não é o próprio espírito humano que se está fazendo sensível, para se comunicar e se propagar com elevado amor? (MEIRELES: 1924, p. 119-120)

Fraternidade com todas as dinâmicas!

Promíscua fúria de ser parte agente
 Do rodar férreo e cosmopolita
 Dos comboios estrénuos,
 Da faina transportadora-de-cargas dos navios,
 Do giro lúbrico e lento dos guindastes,
 Do tumulto disciplinado das fábricas,
 E do quase silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!

.....

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera,
 Amo-vos carnivoramente,
 Pervertidamente e enroscando a minha vista
 Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
 Ó coisas todas modernas,
 Ó minhas contemporâneas, forma atual e próxima
 Do sistema imediato do Universo!
 Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!

.....

Eia, electricidade, nervos doentes da Matéria!

Eia, telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do inconsciente!

.....

Eia, todo o passado dentro do presente!

Eia, todo o futuro já dentro de nós! eia!

.....

Ah! não ser eu toda a gente e toda a parte!(MEIRELES: 924, p. 119-120)

E arremata suas considerações dizendo: “Nessa confraternização vai toda a experiência vivida pelas almas ultrassensíveis, que se destacaram da turba pela sua faculdade especial de registrar cada inquietação e cada surto evolutivo da humanidade” (MEIRELES: 1924, p. 119-120)

Assim, é plausível estabelecer relações mais estreitas entre as culturas brasileiras e portuguesas, uma vez que após a Independência a distância só veio a corresponder ao espaçamento físico e a tentativa de psicológica e politicamente marcarem-se as distinções entre ambos os países.

Existiram outras tentativas que não a de Saraiva em tocar no que já é dado como certo e definitivo, a considerar a de Fidelino de Figueiredo com *Um século de relações luso-brasileiras* (1825-1925) ou a de A. da Silva Rego em *Relações luso-brasileiras* (1822-1953), que parecem “esquemáticas” e “limitadas no tempo”.

Além de outras que corresponderiam à teorização do luso-brasilismo, como as dos portugueses Nuno Simões com *Atualidade e permanência do luso-brasilismo*, e Manuel de Sá-Machado em *Para uma comunidade luso-brasileira*; e também a do brasileiro Lourival Nobre de Almeida com *A comunidade luso-brasileira*, sem contar outros como Agostinho da Silva e o brilhante Eduardo Lourenço. Porém, os subsídios de grande fôlego e atualização apresentados por Arnaldo Saraiva fazem de sua pesquisa a que melhor, intencionalmente, problematiza a memória das relações estabelecidas nas primeiras décadas, visivelmente

contaminada pelo mal-estar deixado por uma metrópole mercenária, e um sentido de colonização em que ainda se vê pistas na consciência coletiva nacional. Não há como apagar o que por meio de fatos se fez História, no entanto, há de se considerar o imenso acervo cultural inventariado por ambas as partes, vinculando-se a uma causa maior: o fortalecimento das culturas locais das comunidades de Língua Portuguesa.

A valer está também, além de se ater ao “sismo” cultural luso-brasileiro, a natureza dos movimentos modernistas brasileiro e português. Sabe-se do caráter oblíquo do Modernismo, e que por isso se torna tão difícil situá-lo ou datá-lo com exatidão pelos críticos. Porém, como a crítica já afirma, algumas tendências “modernas” foram se constituindo de forma crescente durante todo o século XIX, para então vermos sua fruição no século seguinte, coroando assim aquilo que há tempos se desenvolvia no seio da literatura e das artes¹.

Ao mesmo tempo, a concentração de forças diversas que atingiram seu auge nos modernismos, advém do impulso pela renovação e pelo diálogo com outras culturas e sistemas literários, já que ambos os Modernismos foram realmente movimentos de diálogo com tendências oriundas das culturas majoritárias de então, traduzidos (no sentido utilizado por Boaventura de Souza Santos) para as novas realidades políticas e culturais em que Brasil e Portugal estavam inseridos.

Pensar o Modernismo, portanto, é saber que com o abandono das regras e valores tradicionais do literário até então preconizados pela Academia e por outras “autoridades” estéticas, os escritores aboliram certos códigos e em seu lugar priorizaram a busca das razões de sua escrita e da forma como o fazem. Há com isso o estabelecimento de princípios que entendam e atendam a suas próprias obras, a fim de “esclarecer sua própria atividade e esclarecer o rumo da escrita subsequente”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

¹BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo guia geral*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

É certo que o Modernismo português e brasileiro representa um dos momentos mais altos da cultura portuguesa e brasileira no século XX, quanto é certo que se supõe comumente que o Modernismo brasileiro teorizou e praticou a separação definitiva entre a cultura brasileira e a portuguesa, ou que os modernistas brasileiros ignoraram a Literatura Portuguesa.

Muitos testemunhos salientam esta situação, partindo de Ronald de Carvalho a constatação de que nada se movia, no início do século, ao encontro do Portugal literário, registro feito n’*O Jornal*, publicação de 3 de outubro de 1920:

A literatura portuguesa, apesar da comunidade da língua, desperta menos interesse no Brasil, sobretudo nas classes cultas, que a francesa, a italiana, a alemã ou a inglesa. Pondo de lado alguns escritores de maior renome, ignoramos tudo quanto se passa no mundo das letras em Portugal (SARAIVA: 2004, p.21)

Cunha-se um lastro de maior envergadura na história das relações empreendidas no período primeiro modernista pelos afoitos dizeres marioandradianos de 1925, enxergando em Portugal um “*paisinho desimportante*” para os modernistas². Posteriormente, em 1932, o escritor descartava ver nos portugueses uma espécie de mentores culturais significativos, porque havia “muito menos ligação contemporânea da expressão intelectual brasileira com a portuguesa, que com a francesa e a inglesa”.³ Tristão de Ataíde garantia em 1928: “Portugal deixou, de todo em todo, de exercer sobre nós qualquer espécie de influência literária”.⁴

Essa ideia de dar como certo um “sismo” cultural luso-brasileiro e também o que partem das vozes dos três escritores inseridos no período em questão parecem indiscutíveis, ainda mais pelo silêncio da presença da Literatura Portuguesa em quase todas as revistas modernistas brasileiras. E ainda mais indiscutíveis parecem se confirmadas por testemunhos

²A lição do amigo. *Cartas a Carlos Drummond de Andrade*, 1982, p.22.

³*DI*, s/d, p. 389.

⁴*Estudos*, 2ª série, 1928, p. 124.

de alguns portugueses como Carlos Malheiro Dias falando da cultura brasileira dos anos 1917-1923: “A verdade é que o papel influente da literatura portuguesa extinguiu-se já”.⁵ Outro português, Antônio Ferro, em 1923, relata o que acontecera no ano anterior, em visita ao Brasil:

Quando eu desembarquei no Rio de Janeiro o Portugal moderno, o Portugal infante, o Portugal com os olhos de estrelas e cabelos de ondas, era um segredo para o Brasil, um segredo absoluto, um segredo inexplicável...Os escritores novos [...] eram desconhecidos no Brasil...Foi por isso que o Brasil me perguntou admirado, mal cheguei, se eu era o único escritor novo de Portugal...” (SARAIVA: 2004, p.22)

Diante de tantos e tão autorizados testemunhos, não é de se admirar que a crítica siga a mesma linha de pensamento, porém é preciso desconfiar dessas “verdades” e levar algumas questões, como esta: até onde foi a ignorância, o desconhecimento, o esquecimento, o desprezo dos modernistas brasileiros pela Literatura Portuguesa em geral e pela modernista em particular? Saraiva comenta da necessidade de estudos que se preocupem em esclarecer tal pergunta:

A simples suspeita da existência de um “sismo” cultural (ou de um “cisma”) cultural luso-brasileiro deveria ter concitado desde há muito as atenções dos historiadores e estudiosos das literaturas portuguesa e brasileira (ou, pelo menos, as dos historiadores do luso-brasilismo e as dos muitos lusófilos e brasilófilos) para o que se passou no período que vai de 1909 aos fins da década de 1920 (SARAIVA: 2004, p. 23)

⁵Pensadores brasileiros, s.d., p.42.

De acordo se está, junto a Saraiva, ao mencionar, mas principalmente pelo teor sempre brilhante e impecável das palavras de Machado de Assis (de uma crônica do *Diário do Rio de Janeiro* de 22 de março de 1862) ao afirmar que não é “*no campo da inteligência*” que se cavarão as divisões entre Portugal e o Brasil; ou das palavras de Fernando Pessoa ao dizer que “*urge que estreitemos inteligências*” (PESSOA: 1974, p. 423) entre os dois povos.

O que se quer não é propriamente defender um distanciamento entre as nações, mas mostrar a coerência dos comentários dos escritores de grande marco que alcançam como poucos a falsa noção de um definitivo “sismo” cultural luso-brasileiro no Modernismo, embora alguns acontecimentos de ordem política, por exemplo, não tenham contribuído para um maior estreitamento de relações.

Porém, já no ano de 1909, ano do aparecimento do Futurismo, que em poucos anos chegaria a Portugal e ao Brasil, pode servir como data simbólica para o arranque de uma nova era das relações luso-brasileiras, porque nesse ano acontece o lançamento da ideia de uma aliança com o Brasil, iniciativa do então presidente da Academia das Ciências de Lisboa, Coelho de Carvalho.

Não faltaram intelectuais que por meio de palavras ou ações souberam não somente refletir sobre a outra cultura, mas também amenizar os ânimos ou afastar os fantasmas de rupturas. A esses intelectuais que cultivam apreço por Portugal chamamos de lusófilos e os que são acometidos por afeto sincero ao Brasil, de brasilófilos, estes termos podem ser usados também de forma adequada para não-intelectuais que simpatizam com a causa, como talvez a maioria da população portuguesa (para quem o Brasil depois de seu próprio país é o mais amado) e para a maioria da população do Brasil (que de alguma forma nutre especial sentimento pelas gentes de Portugal).

Interessante é saber – a partir de dados coletados de um ciclo de palestras sobre o Brasil, acontecidas em 1923, promovido pela Universidade Livre de Lisboa, provindo de um

levantamento de Fran Peixoto – da existência de uma lista de nomes de lusófilos brasileiros e de brasilófilos portugueses, seja de época posterior ou mesmo da “moderna”. Constavam os nomes dos lusófilos abaixo, para assim se ter ideia, pelo menos panorâmica, da convergência das nações:

Luis Pereira Barreto, médico e filósofo, Miguel Lemos, que elaborou o *Luís de Camões*, Teixeira Mendes, matemático e pensador, Eduardo Prado, Garcia Redondo, Olavo Bilac, Rocha Pombo, Pinto da Rocha, Oliveira Lima, Coelho Neto, João Ribeiro, Teodoro Magalhães, Paulo Barreto (João do Rio), Afrânio Peixoto, Graça Aranha, Antônio Austregésilo, Dinis Júnior, Elísio de Carvalho etc. (SARAIVA: 2004, p. 79)

A lista se estende ainda mais quanto aos brasilófilos, com a ressalva de se tratar de uma lista (de lusófilos e brasilófilos) incompleta, mas importante para demonstrar o que se defende:

O historiador Leite Velho, os jornalistas Léo de Afonseca, Boaventura Gaspar de Silva, Eduardo Dalamonde, Mariano Pina, João Chagas, Antônio Claro, o professor Consiglieri Pedroso, João Lúcio de Azevedo, os drs. Zeferino Cândido da Silva, Teixeira Bastos, Bettencourt Rodrigues, Bernardino Machado, Cândido de Figueiredo, Antônio Luís Gomes, Cunha e Costa, Duarte Leite, Ricardo Severo, Teixeira de Abreu, Alberto de Oliveira, João de Barros, Veiga Simões, Alexandre de Albuquerque, Nuno Simões, e também, no jornalismo e noutros campos, José Barbosa, Eugênio Silveira, Luciano Fataça, João Lage, Malheiro Dias, João Luso, Augusto Machado, Carvalho Neves, Antônio Guimarães, Simões Coelho, Rui Chianca, Mário Monteiro etc. (SARAIVA: 2004, p. 79-80)

Tem-se então ilustrado acima, pessoas que se preocuparam em algum momento com a tarefa de manter vivas as relações ou mesmo o contato cultural, com maior ou menor brilho, entre os países, pensando numa coesão entre uma tradição já consolidada, tentando se reavivar. No que diz respeito aos estudos literários, o que se tem percebido nos últimos anos é que em virtude do grande interesse pelos escritos de Fernando Pessoa, “(...) parece ter começado a desenhar-se no Brasil uma certa tendência para análise comparativa dos dois modernismos.” (SARAIVA: 2004, p. 26).

Saraiva cita acadêmicos que se dispuseram a publicar trabalhos sob esta abordagem, como Antônio Sérgio Bueno em *Revistas modernistas em Portugal e no Brasil* e Maria Aparecida Santilli com *Desacatos em português e brasileiro*. Ainda se referindo a Pessoa, Bueno destina um capítulo para discutir as influências deste autor no que foi produzido aqui no Brasil, principalmente se se pensar em poetas como Carlos Drummond de Andrade que dedicou um de seus poemas do livro *Boitempo* a ele, o “Menino antigo”. Ou mesmo Antônio Carneiro que destinou a Pessoa a dedicatória de um estudo, sendo divulgada no meio literário português por Ronald de Carvalho que mantinha contato com o poeta alquimista português, dentre outros colaboradores de *Orpheu*:

Ao
Fernando Pessoa,
esquisito
escultor de máscaras⁶.

Postas algumas situações dentre muitas que endossam uma noção equivocada, no mínimo sem fundamentação mais profunda e ponderada sobre o cisma cultural entre Portugal

⁶SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2004.

e Brasil no período do Modernismo; seria mais cuidadoso adotar um olhar otimista e crente na equivalência dos povos, sendo estes acometidos por uma saudável preocupação: a própria autoafirmação, a confirmação de uma identidade nacional que determinasse e fosse referência para num afastamento enxergar os demais como “outro”, para se particularizar em um mundo que já se mostrava globalizado e repleto de crises identitárias.

Ao invés da ideia de afastamento imperar, mais vale insistir na aproximação e reconhecimento da mútua contribuição cultural, não sendo ela restrita ao Modernismo. Reconhece-se, portanto, que haja semelhança entre a visão modernista de Fernando Pessoa e a de Mário de Andrade, a demonstração disso é relevante para que se entenda, posteriormente, a presença do *febril* nas poesias “Ode Triunfal” e “Ode ao burguês”, respectivamente.

A começar, então, pelo modernista-pilar para Portugal, que inegavelmente apresenta uma obra que normalmente fascina vários tipos de leitores. Rica, múltipla e diferenciada, ela oferece soluções variadas para a angústia do homem moderno, que perdeu as referências e a ilusão de centramento. Não é difícil encontrar, nos mais diferentes meios, mais ou menos cultos (e não falo apenas do ambiente acadêmico), leitores contumazes de Fernando Pessoa, aficionados de modo especial por um de seus heterônimos – personalidades poéticas distintas, que expressam diferentes ideias e sentimentos, com estilos e técnicas de composição diversos.

Os heterônimos pessoanos começaram com o Chevalier de Pas, quando o poeta tinha apenas seis anos de idade. Os que adquiriram mais consistência e autonomia foram Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, devendo-se ainda considerar o semi-heterônimo Bernardo Soares, autor do *Livro do desassossego*. Cada uma dessas vozes pessoanas tem o seu encanto particular e a elas talvez se possa acrescentar o poema *Mensagem*, percebido muitas vezes como a tendência saudosista de Pessoa.

Assim, em torno de Fernando Pessoa, nome agregador, reúnem-se diferentes perspectivas de vida e de elaboração poética. Como o poeta de “Ode triunfal”, “Ode marítima” e “Tabacaria” – engenheiro, sensacionista – não parece querer fugir ao seu tempo.

Diferentemente de Ricardo Reis e de Alberto Caeiro, e especialmente na sua fase futurista, Álvaro de Campos parece integrado ao mundo moderno e à euforia da máquina e da velocidade. Os seus versos, inicialmente expressos com um decadentismo mórbido e nostálgico à maneira de Mário de Sá-Carneiro, passam numa segunda fase a tentar acompanhar o ritmo frenético de um futurismo que ultrapassa a proposta de Marinetti. Álvaro de Campos não parece cantar apenas a novidade e a surpresa, mas as sensações que essa realidade provoca no artista. A máquina – símbolo da modernidade – é o novo ópio com que o poeta tenta fugir de si mesmo e de sua condição de sofredor perdido no encontro com o nada, para cujos problemas Alberto Caeiro e Ricardo Reis tentaram outras e distintas soluções. O poeta manifesta o desejo de identificar-se com a máquina:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo! (PESSOA:
 1994, p. 306)

Mas depois, na mesma “Ode triunfal”, revela que essa admiração pelas coisas modernas tem algo de perverso, de histérico, de excessivo, de desesperado:

Atirem-me para dentro das fornalhas!
 Metam-me debaixo dos comboios!
 Espanquem-me a bordo dos navios!
 Masoquismo através de maquinismos!
 Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho! (PESSOA: 1994, p. 309)

O entusiasmo parece fora de controle e é como se o poeta gritasse, *febril*:

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
 Amo-vos carnivoramente,

Pervertidamente e enroscando a minha vista
 Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
 Ó coisas todas modernas, Ó minhas contemporâneas, forma atual e próxima
 Do sistema imediato do Universo!
 Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus! (PESSOA: 1994, p. 308)

No meio da histeria há momentos em que se percebe nostalgia, representados por versos entre parênteses:

(Na nora do quintal da minha
 O burro anda à roda, anda à roda,
 E o mistério do mundo é do tamanho disto) (PESSOA: 1994, p. 310)

Essa postura mais amena expressa-se com mais força nos poemas que se seguem às “Odes” e registram as percepções do mundo moderno e as sensações que ele provoca. Um bom exemplo são os inícios dos dois poemas *Lisbon revisited*:

Não: não quero nada.
 Já disse que não quero nada.
 Não me venham com conclusões!
 A única conclusão é morrer. (PESSOA: 1994, p. 356)

Nada me prende a nada.
 Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo.
 Anseio com uma angústia de fome de carne
 O que não sei que seja –
 Definidamente pelo indefinido... (PESSOA: 1994, p. 359)

Os famosos versos de “Tabacaria” parecem estar na mesma linha:

Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo. (PESSOA: 1994, p. 362)

Percebe-se que o ritmo que a modernidade impõe é paradoxal, no sentido de poder significar a euforia do momento e ao mesmo tempo o enredamento do sujeito:

Estou só, só como ninguém nunca esteve,

Oco dentro de mim, sem depois nem antes.

Parece que passam sem ver-me os instantes,

Mas passam sem que o seu passo seja leve. (PESSOA: 1994, p. 285)

Vem então a desistência, o adiamento, a crítica à preocupação com o aproveitamento do tempo, o lamento pela ausência do mestre – Alberto Caeiro –, tão atento, tão sereno, mas cujos ensinamentos o discípulo não pôde apreender:

A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inquietação.

Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.

Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir. (PESSOA: 1994, p. 370)

Uma figura é emblemática na poesia de Álvaro de Campos: Walt Whitman. “Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo” (PESSOA:1994, p. 118). Campos afirma não ser indigno do ídolo e somos levados a cotejar a obra dos dois poetas. Ambos falam de fraternidade e têm versos apaixonados e eróticos sobre o mar, usando um estilo esfuziante, torrencial, com versos plenos de anáforas, exclamações e interjeições. Mas uma comparação mais demorada revela que Whitman prega o amoralismo para uma integração verdadeira entre

os homens e busca reabilitar, diante do puritanismo de seu tempo, o desejo humano de sentir e viver a vida de forma pura e saudável.

O Campos whitmaniano, encarregado por Fernando Pessoa de seus espalhafatos e declamações, canta a vida por “bebedeira”. Suas sensações desenfreadas não passam da esfera da inteligência, tecedeira da moderna e irônica rede com que o poeta finge integrar-se ao outro para camuflar o vazio e a angústia existencial.

Em Álvaro de Campos, a consciência é fonte de sofrimento. Por isso o marçano é feliz:

Feliz o homem marçano,
 Que tem a sua tarefa quotidiana normal, tão leve ainda que pesada,
 Que tem a sua vida usual,
 Para quem o prazer é prazer e o recreio é recreio,
 Que dorme sono,
 Que come comida,

Que bebe bebida, e por isso tem alegria. (PESSOA: 1994, p. 370)

Em “Aniversário” o poeta tem raiva “de não ter trazido o passado roubado na algibeira”. Naquele tempo “era feliz e ninguém estava morto”, “tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma” (PESSOA:1994, p. 379-80).

A felicidade da infância parece relacionar-se com um tempo de inconsciência:

Sim, o que fui de suposto a mim-mesmo,
 O que fui de coração e parentesco,
 O que fui de serões de meia-província,
 O que fui de amarem-me e eu ser menino,
 O que fui – ai, meu Deus! o que só hoje sei que fui...
 A que distância!...
 (Nem o acho...)

O tempo em que festejavam o dia dos meus anos! (PESSOA: 1965, p. 379-80)

Mas essa felicidade da infância faz lembrar também aquele poema do Pessoa ortônimo:

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei.
Fui-o outrora agora. (PESSOA: 1965, p. 140-141)

A felicidade acaba por ser uma palavra, uma máscara vazia, o substituto de algo que nunca se alcança, pois também no passado não existiu, já que não se tinha consciência dela. O que o *eu* sente não é a felicidade, mas a consciência de sua impossibilidade.

Não se pode esquecer que os heterônimos exibem constantemente as suas máscaras ficcionais, a sua condição de efeitos de discurso. Na verdade, é tão difícil e tão ameaçadora para nós a evidência dessa falta irremediável – parece ser afinal o que os heterônimos estão dizendo –, é tão terrível esse vazio do sujeito que é preferível entender as soluções aparentes como verdadeiras soluções, ignorando o fingimento que as contradições e as incongruências dos textos heteronímicos tornam evidente.

Mas há poemas que impedem de entrar no jogo sem a consciência de se estar no campo lúdico da linguagem. O mais importante deles, numa leitura que se tornou possível apenas depois da edição crítica dos poemas de Álvaro de Campos por Cleonice Berardinelli:

Depuz a mascara e vi-me ao espelho...
Era a creança de ha quantos anos...
Não tinha mudado nada...
É essa a vantagem de saber tirar a mascara.
É-se sempre a creança,

O passado que fica,
A creança.
Depuz a mascara, e tornei a pol-a.
Assim é melhor.
Assim sou a máscara.
E volto à normalidade como a um terminus de linha... (PESSOA: 1994, p. 252)

O poeta não diz: sem a máscara sou a “creança”, mas “é-se sempre a creança”, numa colocação que acentua a importância da máscara. O normal é a máscara, a artificialidade, o sujeito construído, preenchido com elementos culturais, já que o *eu* é um efeito de linguagem. Parece que o normal é o heterônimo.

Essa consideração de que a normalidade está no uso da máscara faz pensar que também os heterônimos seriam máscaras, mais do que soluções. Todas as soluções por eles propostas teriam estatuto de ficções elaboradas por uma consciência infeliz que vive no desconforto de uma época em que a tônica ou o procedimento modernista para Pessoa foi o fingimento e a representação.

Há outras propostas ou soluções na literatura para a expressão do mundo novo com que se depararam. É só voltar os olhos para o Brasil; tem-se como modernista-pilar Mário de Andrade munindo-se de um procedimento que condiz com a prática de quase todos os modernistas: proporcionar o encontro do moderno ao tradicional em relação à abordagem estética. Podemos lembrar que, na verdade, isto pode ser encontrado no visual conservador exibido pelos garotos da Semana de 22, durante o Evento (ternos bem comportados, cabelos curtos e penteados com brilhantina) de modo algum combinando com os versos “enlouquecidos” que os mesmos recitavam em meio a gritos e urros da plateia.

Até mesmo o público que frequentou as três noites da Semana personificou a indissociação passado/presente. Assim, ao mesmo tempo em que se sentia indignado e

escandalizado com o que via, não deixou de comparecer, lotando o teatro nos três dias de festivais.

Em relação aos textos modernistas propriamente ditos, o que todos sabem é que foram elaborados a partir da proposta de tácita e radical negação da estética verborrágica e bem comportada no século passado. Entretanto, isso não elimina a tradição do processo produtivo. Analisando o *Prefácio interessantíssimo*, de Mário de Andrade, em *Pauliceia desvairada*, a primeira coisa que nos salta aos olhos é a epígrafe (“Dans mon pays de fiel et d’or j’en suis laloi”. E. Verhaeren), a atestar a presença da tradição no polêmico texto. E esta presença é inclusive comentada pelo próprio Mário de Andrade nos seguintes termos:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. (ANDRADE, 1980: p. 14)

Nas palavras acima o autor, teorizando sobre a produtividade literária, denuncia as limitações a que está condicionado o artista no ato da concepção do novo, que, na verdade, não pode existir por si só. Assim o poeta reconhece não só a impossibilidade de se indissociar do passado como também a perenidade de certos valores estéticos, como se lê abaixo:

Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun’ Álvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de infelizes. (ANDRADE, 1980: p.29)

A concepção estética de Mário de Andrade passa, pois, pela reedição do passado, entendido por ele não como algo a ser esquecido, mas como “lição” para se meditar (“O passado é lição para se meditar, não para reproduzir”) (ANDRADE, 1980: p. 29). A experiência literária pressupõe, portanto, um processo de autognose que, ao mesmo tempo, fratura e redime a autoria. Como herdeiro do passado, o poeta é um ser fraturado, mas, neste processo de ruptura, enriquecido. É o que podemos inferir, por exemplo, na passagem em que Mário de Andrade faz referências a Marinetti:

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros. (ANDRADE, 1980: p. 22)

Redescobrir verdades antigas como Adão, recensear o passado, beber no copo alheio, e, a partir daí, construir o novo. Este é o sentido da poética de Mário de Andrade. E, ao eleger o subconsciente como fonte lírica, valoriza o passado da estrutura mental humana, bem como o passado literário. Como consequência desta atitude, passa a conviver com o fragmento, com o hieróglifo, com o palimpsesto, inaugurando um novo primitivismo, como o próprio poeta define sua arte. E ao defini-la enquanto procedimento basicamente intertextual e metalinguístico, sintetiza em suas palavras toda a natureza e a vocação da arte do século XX: “o nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado”(ANDRADE, 1980: p. 26).

No conceito acima, acha-se embutida toda a concepção moderna de arte do nosso século, que encontrará sua expressão máxima nos concretistas de 50: a arte enquanto revisão da tradição; a tradição vista como o velho atualizado; a arte enquanto fenômeno intertextual.

É quando os discursos paralelos deixam de ser encarados como coadjuvantes (como na estética clássica), para ganhar o centro do palco sob os refletores de artistas e teóricos da arte. É quando o texto debruça-se sobre si mesmo, assumindo esse “debruçar metalinguístico” como a razão de sua própria existência. É quando a arte é finalmente reconhecida na sua condição básica e visceralmente metalinguística:

Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas expressão mais humana e livre de arte. (ANDRADE: 1980, p. 29)

Emergindo das águas mágicas do subconsciente, a arte de Mário de Andrade resgata o primitivismo do passado. Mas, para tanto, bebe no “copo dos outros”: psicólogos, naturalistas e estudiosos dos primitivos de eras passadas. E, neste processo de elaboração da tradição, convive com o múltiplo, valoriza a miscelânea e erige o poema como uma instituição babélica, mágica e sobretudo livre:

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é moldar mais tarde o poema de repetições fastiantas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos. (ANDRADE: 1980, p.18)

O passado se afirma, pois, como referencial para se construir o presente. Sabendo disso, Mário de Andrade faz uma incursão pelas águas de remotas eras, elaborando, a partir da tradição, sua experiência moderna. E o autor de *Paulicéia Desvairada* cria uma poética que

revê Marinetti, Victor Hugo, Homero, Virgílio: “Virgílio e Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis” (ANDRADE: 1980, p. 22). Uma poética que contabiliza os erros e acertos de escritores antigos ou não tão antigos assim: “Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmè? Verhaeren?” (ANDRADE: 1980, p. 15). Enfim, uma poética que faz desfilar em suas linhas uma plêiade de teóricos e artistas das Letras, da Música e da Pintura. E assim é que, num incessante processo de negação e resgate do passado, Mário de Andrade condena o rigor formal, mas não abole de sua poesia os versos metrificados, como se pode ler nos trechos abaixo:

Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas. (...) Mas não desdenho baloiços dançarinos de redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré rítmico dos meus versos. (ANDRADE: 1980, p. 20) Perto de dez anos metrifiquei, rimei (...) Os Srs. Laurindo de Brito, Martins Fontes, Paulo Setúbal, embora não tenham evidentemente a envergadura de Vicente de Carvalho ou de Francisca Júlia, publicam seus versos. E fazem muito bem. Podia, como eles, publicar meus versos metrificados. (ANDRADE: 1980, p. 15-6)

Do mesmo modo, ao mesmo tempo em que condena o culto romântico à natureza, reivindica as verdades nuas do subconsciente, livres da consciência ordenadora, como se pode ler nos exemplos abaixo:

Não sei que futurismo pode existir em quem quase perfilha a concepção estética de Fichte. Fugamos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da fotografia... colorida. (ANADRADE: 1980, p.20) Lirismo: estado afetivo sublime-vizinho da sublime loucura. Preocupação de

métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objetivado. (ANDRADE: 1980, p. 26)

Além dos trechos citados, importantíssimos para se compreender a estética de vanguarda do autor de *Macunaíma*, encontramos, ao longo do prefácio, várias outras citações, como as abaixo relacionadas, atestando o cruzamento de textos em *Prefácio interessantíssimo*:

Este Alcorão nada mais é que uma embrulhada de sonhos confusos e incoerentes. Não é inspiração provinda de Deus, mas criada pelo autor. Maomé não é profeta, é um homem que faz versos. Que se apresente com algum sinal revelador do seu destino, como os antigos profetas”. Sem indicação do autor. (ANDRADE: 1980, p. 15) “Alguns leitores ao lerem estas frases (poesia citada) não compreenderam logo. Creio mesmo que é impossível compreender inteiramente à primeira leitura pensamentos assim esquematizados sem uma certa prática. Nem é nisso que um poeta pode queixar-se dos seus leitores. No que estes se tornam condenáveis é em não pensar que um autor que assina não escreve asneiras pelo simples prazer de experimentar tinta; e que, sob essa extravagância aparente havia um sentido por ventura interessantíssimo que havia qualquer coisa por compreender”. João Epstein (ANDRADE: 1980, p. 16) “O fato duma obra se afastar de preceitos e regras aprendidas não dá a medida do seu valor”. Zdislas Milner (ANDRADE: 1980, p. 17) “O vento senta no ombro das tuas velas. Shakeaspeare. (ANDRADE: 1980, p. 18)

O ideal de um artista consiste em “apresentar, mais que os próprios objetos, completa e claramente qualquer característica essencial e saliente deles, por meio de alterações sistemáticas das relações naturais entre as suas partes, de modo a tornar essa característica mais visível e dominadora. Taine” (ANDRADE: 1980, p.18)

“O fim lógico dum quadro é ser agradável de ver. Todavia comprazem-se os artistas em exprimir o singular encanto da feiúra. O artista sublima tudo”. Emilio Bayard

(ANDRADE: 1980, p.19) “L’art de servir à point undénouementbiencuit”. Musset (ANDRADE: 1980, p.21) “Toda canção de liberdade vem do cárcere”. GorchFock (ANDRADE: 1980, p.32) “Façam que possa combinar simultaneamente várias frases e verão de que sou capaz”. Victor Hugo (ANDRADE: 1980, p.24) “...O ar e o chão, a fauna e a flora, a erva e o pássaro, a pedra e o tronco, os ninhos e a hera, a água e o réptil, a folha e o inseto, a flor e a fera”. O. Bilac (ANDRADE: 1980, p.26) “A linguagem admite a forma dubitativa que o mármore não admite”. Renan (ANDRADE: 1980, p.27) “Entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente”. Wagner (ANDRADE: 1980, p.27) “E tu chesècosté, anima viva, Pártiti da cotestichesonmorti”. Sem indicação do autor (ANDRADE: 1980, p.29)

Como se pode observar, a estética de Mário de Andrade é engendrada através de um processo altamente dialógico, em que artistas e teóricos das Letras, da Música e da Pintura são resgatados com o fim de servir à legitimação da obra de vanguarda do poeta. Seja através de alusões, seja através de citações, povoam as páginas de *Prefácio interessantíssimo* os nomes Delacroix, Whistler, Rafael, Ingres, Grecco, Rodin, Debussy, Palestrina, João Sebastião Bach, Maomé, Alá, São João Evangelista, Walt Whitman, Mallarmé, Verhaeren, Leonardo, Laurindo de Brito, Martins Fontes, Paulo Setúbal, Vicente de Carvalho, Francisca Júlia, Marinetti, Oswald de Andrade, Watteau, João Epstein, EdislasMilner, Shakeaspeare, Taine, Luis Carlos (Prestes), Anita Malfatti, Emílio Bayard, Rafael, Beethoven, Machado de Assis, Fichte, Musset, Pedro Álvares Cabral, Virgílio, Homero, Adão, Victor Hugo, Rigoletto, Galli, Pitágoras, G. Migot, Bilac, GorchFock, Heine, Gonçalves Dias, Rostand, Amadeu Amaral, Ribot, Renan, Wagner, Freud, Nun’Álvares, Gourmont, Rui Barbosa, João Cocteau. São lembradas também as obras *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *I-Juca-Pirama*, *Promena des Littéraires*, *La noce massacrèe*, *Tarde e Só quem ama*.

Além dos referenciais acima, vale ressaltar que são discutidas no prefácio teorias do Futurismo, Impressionismo, Modernismo, Parnasianismo, Surrealismo, bem como conceitos já conhecidos sobre o feio e o belo estético. Se for analisar a práxis poética de Mário de Andrade os exemplos de convivência do passado e do presente se estenderão de modo sintomático. Entretanto, só pela análise das teorias estéticas expostas pelo poeta em seu *Prefácio interessantíssimo*, já se pode constatar a consciência da indissociabilidade passado/presente na poesia andradina. E, através de um cuidadoso processo de seleção, através da negação e do resgate do passado, a tradição e o modernismo caminham juntos na poesia do autor de *Macunaíma*. Para compreendê-la torna-se necessário entender antes que em Mário de Andrade a negação da estética clássica não é essencial.

O que lhe é básico e essencial é a liberdade, o “permanente direito à experimentação”:
“Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso... sei embridá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; porque verdades filosóficas, religiosas, não são 70 convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso!” (ANDRADE: 1980, p.15)

E Mário de Andrade exerce o seu direito à liberdade, construindo uma nova sintaxe, um novo conceito de verso, inaugurando, enfim, um novo modo lírico de ver o mundo. Não abre mão, todavia, do clássico conceito essencialista da arte, como se pode ler no trecho abaixo: “A poesia... tende a despojar o homem de todos os seus aspectos contingentes e efêmeros, para apanhar nele a humanidade... Sou passadista, confesso” (ANDRADE: 1980, p.14).

Ora, entendendo por sistema literário o conjunto de todas as obras que compõem a experiência de leitura do leitor (ou autor), a legitimação textual se realiza por atração e retração. No primeiro momento, as obras são resgatadas por apresentarem afinidade com o novo texto, contribuindo, em muitos casos, para conformá-lo. No segundo momento, as obras são negadas, possibilitando com isso afirmar a diferença do texto criado. Todos os elementos

já relacionados são modalidades de discursos paralelos que contribuem para a diferenciação e legitimação da estética de Mário de Andrade. Cada uma das referências constatadas compõe o sistema literário responsável pela afirmação da arte de vanguarda do poeta. E, mediante um processo de negação (do mau exemplo) e aceitação (do bom exemplo) do passado, uma nova visão estética vai se delineando ao longo do textos tanto de Campos quanto de Mário.

Assim, deve-se entender a poética modernista e mais propriamente a de Mário de Andrade e a de Álvaro de Campos como soma, e também como diferença. De fato, diante dos exemplos citados, não é possível se dissociar, do ponto de vista da produtividade literária, a estética clássica do Modernismo na poética dos poetas. E, neste sentido, a intenção de negação empreendida pelos modernos só se realiza em termos, até mesmo porque para negar o passado os modernistas precisaram antes legitimá-lo.

E ao eleger a negação da estética do passado como plataforma do Modernismo, acabam por legitimá-la no cenário literário nacional. Neste sentido, pode-se concluir que, de algum modo, o projeto de negação da estética do século XIX e empreendido pelos modernistas gorou, porque a natureza basicamente intertextual da obra literária a atestar a impossibilidade de se criar alguma coisa a partir do nada e a inviabilidade de se conceber o original absoluto.

Tem-se, nos dois poetas, a intencionalidade de manter intertextualidade com a tradição, de tal maneira que é encarada a liberdade de poetar. Os projetos estéticos apresentam pontos em comum, a começar pela energia de poemas cujo tema é a modernidade, além da lucidez ao tratarem a sociedade em que viveram em vias de decadência, principalmente moral. Ambos se preocuparam com a integração entre forma e conteúdo, desconsiderando os moldes prontos, para produzir o efeito do convencimento da febre de uma época. Cada qual com sua estratégia: seja a de criar outras vozes; seja a de instaurar o lirismo da loucura.

3. A PRESENÇA DO *FEBRIL* EM *ODE TRIUNFAL* E *ODE AO BURGUEÊS*

A proposta de apresentar o *febril* como signo pertinente de análise especialmente nos poemas *Ode Triunfal* e *Ode ao burguês* só tem razão de ser pela relação dos diversos movimentos vanguardistas como pilhamento para a efusão da atitude contundente na literatura do século XX; pela possibilidade ocorrida de aproximação das relações literárias e culturais Brasil-Portugal; pelos procedimentos modernistas dos poetas Campos e Mário sob uma consciência alinhada quanto ao que queriam instaurar de novo nas culturas de recepção; isto tudo converge para que haja pertinência em analisar sob o viés comparativo os poemas e poetas mencionados.

Diante disso, tem-se como percepção efetivada a de que o desenvolvimento do Modernismo corresponde a um processo que encontrou as suas raízes em certas proposições do Romantismo e, mais diretamente, do Simbolismo, para, de certo modo, se autonomizar com as Vanguardas. Ver tal processo é levar em consideração que a partir dos românticos alguns temas tradicionalmente não literários foram subvertidos em literários, além do tratar a linguagem de forma mais livre e do extravasamento lírico; vê-se na contribuição simbolista a procura pela originalidade, e das vanguardas a intensificação da modernidade no campo expressivo pela ruptura.

A configuração dos alicerces modernistas tem, portanto, íntima relação com duas estéticas que o precederam, bem como com vanguardas que o incitaram ou delinearam, sem que tudo isto signifique *continuidade* do que anteriormente foi proposto. No Modernismo fez-se mostrar possível a liberdade no criar, absolvendo os poetas de moldes ideais, talvez como grande mérito do movimento, intencionalmente hiperbólico para que se tivesse como efeito a ruptura, sabidamente relativa.

Sabe-se que muitas das vanguardas fundaram-se a partir de manifestos repletos de fúria e radicalidade, da febre e ímpeto virulento de quem quer promover uma nova forma de se fazer e mesmo recepcionar a arte em geral. Os aspectos inovadores e demolidores, esteticamente falando, apontam o início da febre programática que atingiria, decisivamente, as culturas brasileira e portuguesa no Modernismo. Atingiram a produção poética de Fernando Pessoa, demonstrado por seu heterônimo Álvaro de Campos, e Mário de Andrade, percebido no *Prefácio Interessantíssimo* da obra *Pauliceia Desvairada*, que funciona, praticamente como manifesto.

Em análise mais profunda, e partindo do signo *febril*, expressão estética virulenta da arte, pode-se fazer uma leitura dos poemas *Ode triunfal* e *Ode ao burguês* problematizando e contrastando os poetas entre si, já que significaram o eixo do primeiro momento do Modernismo de Portugal e do Brasil.

Entende-se que tais poemas se aproximam por apresentarem uma ótica quiçá caótica de sensações. Os recursos poéticos confirmam a tomada de atitude em prol da instabilidade, tudo parece se transformar em manifesto, mesmo que ironicamente constituam um poema *ode*.

A começar pelo heterônimo representante da novidade em Portugal: Campos. No poema-homenagem, cujo título já cultiva a expectativa de que há sucesso em uma trajetória ou vivência (o triunfo), vê-se o turbilhão da novidade e um remoto fundo de lucidez, numa dicotomia instigante.

O heterônimo Campos, dentre as odes que compôs, demonstra em *Ode Triunfal* o teor angustiante e *febril* de vivenciar o ritmo frenético que ganhara a vida:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,

Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

(PESSOA: 1994, p. 44)

Os sons mudaram pelo fato de um novo elemento passar a fazer parte da paisagem das cidades: a máquina. Substituiu em parte a mão-de-obra do homem, porém, o poema traz esse indivíduo se fundindo aos “maquinismos” ao ponto de a expressão das sensações ser contaminada pela sonoridade das engrenagens em funcionamento:

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!

Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!

(PESSOA: 1994, p. 44)

Percebe-se que o homem não é mais a referência da complexidade e exatidão, muda-se o referencial porque surge o advento da máquina, dita “completa”. E o desejo desde então é o de ser o “automóvel último modelo” para seguir na vida triunfante, porém rebaixado no que diz respeito à própria funcionalidade que oferece ao mundo:

Ser completo!

Pode ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!

(PESSOA: 1994, p. 45)

Campos se declara *febril* e, portanto, expressa-se modernamente, inclusive acelerando o ritmo do poema como o de uma máquina após ser ligada. É quase um processo de transfiguração do poeta para a modernidade, um canto embalado pela euforia, pela energia de quem se sente atraído pela novidade industrial, que se compara a ela nos poucos momentos de reflexão que tem para não se achar, não se reconhecer:

Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!

Eia! Eia! Eia! Eia-hô-ô-ô!

Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
(PESSOA: 1994, p. 52)

É manipulável feito máquina, fazem dele muita utilidade e por isso que diz ser: “o calor mecânico e a electricidade”. Mas não somente, Campos quer ser tudo, inclusive a energia responsável por mover o símbolo de uma época, talvez queira ser o próprio acontecimento.

Álvaro de Campos, ao apresentar uma abordagem libertina, demonstra o desejo em participar ora ativamente, ora passivamente do contato físico e de fusão com os “frutos de ferro”, revelando tendenciosamente algum apelo sexual na relação com a representação da modernidade. Sempre na busca de sentir intensamente todas as sensações possíveis, mesmo que isso caminhe para o caótico, para o dionisíaco, para o delírio, para o transe:

Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,

Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento

A todos os perfumes de óleos e calores e carvões

Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

Fraternidade com todas as dinâmicas!

Promíscua fúria de ser parte-agente

Do rodar férreo e cosmopolita

Dos comboios estrênuos.

Da faina transportadora-de-carga dos navios.

Do giro lúbrico e lento dos guindastes,

Do tumulto disciplinado das fábricas,

E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!

(PESSOA: 1994, p. 47)

E com isso as exclamativas ganham preferência, intercaladas com momentos de assertivas e de alguma reflexão, num acelerar e desacelerar conforme a desenvoltura do que sente ou mesmo do que rebelde:

A maravilhosa beleza das corrupções políticas,
 Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,
 Agressões políticas nas ruas,
 E de vez em quando o cometa dum regicídio
 Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus
 Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana! (PESSOA: 1994, p. 47)

Percebe-se que, em *Ode Triunfal*, Campos faz com que o ato de poetar seja voltado para o outro, no sentido de que haja um convencimento de que verdadeiramente se está num delírio no mínimo eloquente sobre a localização do sujeito em crise no mundo arquitetado para ser duro e resistente feito ferro. E daí se ter no campo formal do poema tantos sinais demarcadores de uma expressão, na maioria das vezes, marcadamente *febril* como a estética do anunciativo acima de tudo.

O poema é o triunfo da linguagem solta e articulada para celebrar o mérito de uma percepção aguda da vertigem agressiva do progresso, evoluindo, depois, no sentido de um tédio, de um desencanto e de um cansaço da vida, progressivos e auto-irônicos:

Ó fazendas nas montras! Ó manequins! Ó últimos figurinos!
 Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!
 Olá grandes armazéns com várias seções!
 Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem!
 Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!
 Eh, cimento armado, *beton*, de cimento, novos processos!
 Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
 Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!
 (PESSOA: 1994, p. 48)

Ainda na “Ode”, há momentos de pausas e alguma nostalgia dentro de um poema repleto de altos e baixos que conta com uma dicção essencialmente de manifesto. Apresentou tais versos entre parênteses, em que demonstra comoção tocante, descrevendo uma época de boas recordações e pouco progresso tecnológico. É o momento também de revelar (sobre o heterônimo ou sobre Pessoa?) uma memória vaga do que seja felicidade:

(Na nora do quintal da minha casa
 O burro anda à roda, anda à roda,
 E o mistério do mundo é do tamanho disto.
 Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
 A luz do sol abafa o silêncio das esferas
 E havemos todos de morrer,
 Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
 Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
 Do que eu sou hoje...) (PESSOA: 1994, p. 51)

Trata-se de um turbilhão de pensamentos, críticas sociais, aspectos de homoerotismo e referências a um *eu-lírico* tentando se achar em meio ao furor do que sente, do que acontece, de reagir tão instável quanto à leitura que faz do contexto em que vive.

Tem-se, em verdade, a expressão do que o próprio Fernando Pessoa chamou de Sensacionismo, que tem a ver com estar disposto a extravasar o que os sentidos captam, Campos acaba por perpetuar um ideal de arte em que a ânsia de sentir, de alçar toda a complexidade das sensações de que vive enfaticamente:

E os gestos que faz quando ninguém pode ver!
 Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,
 Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome
 Me põe a magro o rosto e me agita às vezes as mãos
 Em crispações absurdas em pleno meio das turbas

Nas ruas cheias de encontrões!

(PESSOA: 1994, p. 51)

Em *Obra em Prosa* (1998), Fernando Pessoa aponta o que concebeu por Movimento Sensacionista:

A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo quanto de essencial produziram o Egito, a Grécia, Roma, A Renascença e a nossa época. (PESSOA: 1998, p. 428)

Vemos que, em verdade, o acima dito manifesta grande parcela do intuito maior da Arte Modernista, que é o de não perder de vista as concretas referências passadistas, retorcendo as formas, tolhendo regras, alumbrando as ideias do século das máquinas. Campos mesmo mantém relação com a dita tradição, no sentido de confirmar a presença inevitável e sempre reinventada de figurões da cultura ocidental:

E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
 Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão
 E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
 Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro de Ésquilo do século cem,
 Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes
 volantes,
 Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
 Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.
 (PESSOA: 1994, p. 49)_

A variedade de perspectivas em uma só poesia tem haver com a maneira de ver a que o Sensacionismo disciplina, no que diz respeito “à atitude enérgica, vibrante, cheia de

admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força (...)” (PESSOA: 1998, p. 429); implica em uma potência válida também ao *febril*, no sentido de estar presente na estética de poemas, justamente por ter em síntese a fúria verbalizada e precisa de poetas à flor da pele, como a do ficcional Álvaro de Campos em seus primeiros poemas.

“Ode Marítima” traz também uma tendência essencialmente Sensacionista de Campos, que canta em seus versos:

Sentir tudo de todas as maneiras
Viver tudo de todos dos lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento, difuso, profuso, completo e longínquo (PESSOA: 1994,
p. 25).

A marca da febre não é privilégio apenas de Campos; Mário de Andrade em “Ode ao burguês” faz de seu poema algo próximo das cantigas de escárnio e mal-dizer, pelo menos no que compete ao teor da mensagem expressa. Andrade revela, sem preâmbulos, a decadência social do Brasil e assim como Álvaro de Campos, faz com que os versos estejam voltados para o outro, para chocar o leitor e persuadi-lo de que há indignação naquela voz que conduz a exaltação. Demonstra assim, a saturação da elite intelectualizada representada por ele, a despeito do obscurantismo dos novos burgueses pouco vinculados ao interesse por conhecimento como *status* antes sempre presente na tradição dos mais abastados.

Mário de Andrade elaborou o poema de maneira a fazer com que os sons e o radical que constituem a palavra “ode” pertençam também à palavra “odeio”, que se pronunciada rapidamente nos lembra “ode”. Isso já traduz, em todos os níveis, a aversão ao superficialismo dos burgueses ascendentes, esvaziados de intelectualismo e moralidades. Trata-se de versos exclamativos e repletos de repulsa a um estamento decadente daquela sociedade da década de 20. No entanto, perceptivelmente, encontramos em “Ode Triunfal”

um emparelhamento de conjecturas nesse sentido, já que Campos repele e aponta incisivamente a superficialidade das relações humanas, bem como a pouca força que os bons valores significam para a elite da sociedade portuguesa:

Esquálias figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes
 E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colete
 De algibeira a algibeira!
 Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
 Presença demasiadamente acentuada das cocotes
 Banalidade interessante (e quem sabe o que por dentro?)
 Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,
 Que andam na rua com um fim qualquer;
 A graça feminil e falsa dos pederastas que passam lentos;
 E tôda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra
 E afinal tem alma lá dentro! (PESSOA: 1994, p. 50)

Voltando a Mário e sua *ode*, o poeta trabalha com combinações criativas (para fugir do óbvio: o mero desabafo), trazendo para a poesia marioandradiana a rebelação às tradições ou hierarquias e titulações/nomeações sociais que não significavam mais nada, quando em versos escreve:

Eu insulto as aristocracias cautelosas!
 Os barões lampeões! os condes Joões! os duques
 zurros! (ANDRADE: 1980, p. 67)

O combate ao burguês é centralizado e recebe a maioria dos insultos diretos, às claras, num linguajar corriqueiro de quem protesta apologia coerente em uma praça, mas ao mesmo tempo risível se traçada tal cena:

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
O burguês-burguês! (ANDRADE: 1980, p. 67)

Percebe-se pelo impulso extrapolado de um *eu lírico* que saiu do sério e como tomado por uma febre, o descontrola o toma, assim como a agressividade, no decorrer do poema:

Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais!
Morte ao burguês-mensal! (ANDRADE: 1980, p. 68)

O “ódio”, o “insulto”, a “morte” são seus desejos em se tratando de burguês, revolta em seu auge, na ardência dos sentimentos, no não pudor em revelar estes. O estado *febril* em que se encontra pode ser percebido pelo teor da poesia, ou seja, a desconstrução impiedosa daquele burguês e/ou tradição que deveria representar. A expressão desenfreada do “ódio”; a pontuação incisiva: exclamativa; e um fundo de lucidez, de quem apenas está revelando um cenário já sabido por todos; portanto, nada mais está fazendo do que retratando a mormente hipocrisia acordada socialmente:

"–Ai, filha, que te darei pelos teus anos?
–Um colar... –Conto e quinhentos!!!
Mas nós morremos de fome!"
(ANDRADE: 1980, p. 68)

O tom além, mais vulcânico e nada apaziguado, mostra que nele está velado o espírito da Semana de 22: anunciativo do novo e por isso, necessariamente chocante; como é a manifestação estética do *febril*, dá-se pela articulação de recursos expressivos como os

mencionados no parágrafo anterior e o intencional efeito agressivo da mensagem vinculada na poesia.

Nessa medida, temos em contrapartida ao Sensacionismo como sustentação e talvez justificativa para a singular expressividade nos poemas de Campos, a atitude antropofágica como reação oswaldiana à modernidade que alcançava o Brasil. Reação esta não só dele, mas estendida a Mário de Andrade, percebida na *ode*, em *Paulicéia Desvairada* e inclusive na obra em rapsódia *Macunaíma*.

A atitude antropofágica constituiu uma “poética” fundamentada por uma devoração crítica, cuja possibilidade principal é servir como uma teoria que baliza a busca de uma identidade do país formulada como diferença cultural, como limite e fronteira simbólica, mas também como um delineamento híbrido em conflito e como entre-lugar. Nesse sentido, Mário reverbera a poética antropofágica que responde a um modo de distinguir singularmente o brasileiro, pensado e concebido através da criação artística.

Mário entregou a todos a parte da sociedade que estagna o desenvolvimento das artes ao se referir aos brasileiros burgueses, é a sua visão autêntica como resposta a um Brasil que pode ser desconstruído e apresentado como realmente é. No trecho que segue, critica a sustentação das aparências dos que constituem o estamento privilegiado:

que vivem dentro de muros sem pulos;
e gemem sangues de alguns mil-réis fracos
para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
e tocam os "Printemps" com as unhas!
(ANDRADE: 1980, p. 68)

Como toda febre e fúria que possa ser sentida, há o momento de explosão raivosa, sem que haja o resgate da sanidade e o funcionamento da consciência com o declínio do furor. No entanto, isto em nada diminui o fato de expor o que entende como a verdade a ser despontada:

Odio e insulto! Odio e raiva! Odio e mais ódio!
 Morte ao burguês de giôlhos,
 Cheirando religião e que não crê em Deus!
 Odio vermelho! Odio fecundo! Ódio cíclico!
 Odio fundamento, sem perdão! (ANDRADE: 1980, p. 68)

Trata-se certamente de uma ode sobre o ódio. Mário, no trecho acima, toca em um aspecto e estigma da sociedade do século XX: a questão da negação de Deus, do indivíduo não ter ou esperar por suas atitudes uma transcendência, uma esperança de compensação ou continuidade. O homem não mais precisa lidar com a culpa e o pecado, sendo a moralidade regulada por uma espécie de contrato social sem vinculação com religião.

A diluição dos preceitos religiosos acaba se tornando mais evidente do que nunca, embora as próprias pessoas tentem ainda usar como instrumento de construção de imagem relacionar a qualidade de religioso à de honestidade. O poeta reprova exaltado e exclamativo a falta de transparência em relação às mudanças que dizem respeito ao desenvolvimento do homem em todos os segmentos, algo que é natural, que não pode ser freado.

Parece que nada passou despercebido pelo crivo crítico de Mário que escolheu a maneira *febril* como forma para uma mensagem enérgica e direta, coerentemente feita para afetar o estado de espírito de quem lê, atrelando perfeitamente forma e conteúdo em “Ode ao burguês”.

Campos e Mário arquitetaram muito bem ambos os poemas, sabendo dosar os momentos de extravasamento e os de lucidez, para não esbarrar no desequilíbrio sem causa. Nietzsche chamaria Mário e Campos de servidores de Dioniso:

(...) o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação (NIETZSCHE, 2005, p. 10).

E mesmo o equilíbrio mencionado, que tem muito haver com a categoria apolíneo-dionisíaco nietzschiana, é ainda a expressão do que esteticamente se constrói como *febril*, atitude engendrada para ser sentida pelo leitor, para estar em sintonia perfeita com a manifestação exaltada do que quer que vire objeto de assunto dos modernistas.

Os modernismos dos países em questão tiveram poetas e materiais poéticos, cujo caráter era naturalmente dionisíaco, na conjugação de “alternância de lucidez e embriaguez”, como em “Ode Triunfal” e “Ode ao burguês”. Tais poesias recorrem a elementos formais, bem como a assuntos reconhecidamente da modernidade, se não é ela mesma a desencadeadora de vozes tão exaltadas.

Mário de Andrade constatou em trecho do *Prefácio Interessantíssimo* o espírito coletivo do transbordamento lírico/literário no primeiro momento do Modernismo no Brasil, em que todos desejavam ter voz:

O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que esta dissesse: ‘Alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver o argumento mais forte, guarde-o para o fim!’(...) (ANDRADE: 1980, p. 5).

Algo semelhante é sentido por Fernando Pessoa e toda a geração do *ORPHEU*, revelando em textos, como o projeto dramático *Primeiro Fausto*, a já constatada tentativa de sintetizar sua visão filosófica voltada para o desdobramento ou exacerbação de como seja cantar a modernidade ou mesmo de quantos seja propriamente. Daí fica a consciência da necessidade de não haver “um filtro”, mas sim de um impulso motivador capaz de fazer

(...) Nascer n'alma um conflito de desejos
Um desejo de tudo possuir,
De tudo ser, de tudo ver, amar,

Gozar, odiar, querer e não querer,/ Reunir vícios e virtudes — tudo (...)
(PESSOA:1994, p. 108).

Campos, no clássico “Tabacaria”, num dado momento invoca as musas, assim como enumera outros elementos do passado, porque procura algo que o inspire, que o impulse:

Ou não sei quê moderno - não concebo bem o quê
Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!
Meu coração é um balde despejado.” (PESSOA: 1994, p. 61).

Neste compasso se encontra também Mário de Sá-Carneiro, com o delírio metafórico que é “Manucure”, poema repleto de tensões e intencionalidades expressas por onomatopeias rasgadas, neologismos e pela extravagante disposição tipográfica, no uso, por exemplo, de números que nada significam a priori, porque Sá-Carneiro não primou pelo inteligível, e sim por entender que a beleza está justamente em não significarem coisa alguma, no delírio e na febre. Ainda em “Manucure” tem-se o panorama de um mundo desconcertante, em que o “novo” só pode ser descrito e alcançado pelos sentidos, num transbordamento de sensações:

(...) Meus olhos ungidos de Novo,
Sim! – meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos
interseccionistas,
Não param de fremir, de sorver e faiscar
Toda a beleza espectral, transferida, sucedânea,
Toda essa Beleza-sem-Suporte,
Desconjuntada, emersa, variável sempre
E livre – em mutações contínuas,
Em insondáveis divergências...(...) (SÁ-CARNEIRO: 1956, p.58)

Os poetas mencionados, tomados por uma época, apresentam um tom evasivista, principalmente os das “Odes” analisadas, revelando o *febril* na medida em que é um discurso literário de contestação, é uma voz da negação, e vezes, de insultos e hostilidades.

Campos e Mário de Andrade tematizam, através da linguagem, a profunda tensão frente às novas descobertas, de forma que o *febril* está no todo da estética que conferem aos seus poemas, ao usarem reticências para prolongar o significado das frases, exclamações para partilhar da profunda constatação do espírito acordado, construções nominais esclarecedoras, entre outros recursos. Ou seja, a febre nestes poetas se apresenta como uma atitude essencialmente estética, não deixando de manter relação íntima com a real manifestação da visão crítica dos poetas sobre a nova dimensão que o mundo ganhara.

O elo entre os poetas mencionados se baseia numa leitura que deve ser comparativo-contrastiva, sendo comum aos poemas a presente tensão entre o novo e o antigo, e por isso encarar o *febril* como a expressão da ruptura, como o meio de eternizar a voz de uma época, bem como de uma primeira impressão do que seja a estética modernista. No entanto, a distinção entre os poetas se encontra na variação dos temas do cantar a modernidade.

CONCLUSÃO

A leitura adotada foi sustentada a partir de um percurso que não perdeu de vista o literário, que se desenvolveu para revelar que assim como este decurso, há tantos outros imagináveis e só possíveis pelo considerável engenho da poesia de Álvaro de Campos e Mário de Andrade, que parecem ser inesgotáveis para a crítica. Deve-se também à abertura metodológica e de fontes que os Estudos Comparados de Literatura e os Estudos Culturais, quando aproximados, proporcionam ao estudioso.

Outras escolhas e leituras já foram propostas e seguem linha de pesquisa próxima a este trabalho, como os estudos de Arnaldo Saraiva que visaram comparar o “A Cena do Ódio” de Almada Negreiros à poesia “Ode ao burguês” de Mário de Andrade; ou mesmo, *Leviana* de Antônio Ferro em relação a *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade. E ainda, as influências de escritores brasileiros na produção poética de Fernando Pessoa.

Este trabalho não teve como preocupação elaborar revisão bibliográfica sobre os poetas a partir dos críticos literários-referência, porque estes compõem o cânone, suas leituras já estão postas e consagradas como boas. Assim, dedicou-se em perseguir, intimamente, a composição da proposta *febril* e a confirmação da presença dela na estética dos modernismos português e brasileiro; e mais propriamente, verificando em Campos e Mário, recursos poéticos que verteram em forma a intensidade da vida na modernidade.

Os dois dos principais artistas dos modernismos brasileiro e português apresentaram procedimentos e temas semelhantes no trato que ambos os movimentos modernistas dispensaram à cultura. O que se esperava e parece efetivado é que o espírito *febril* seja uma abordagem de estudo capaz de entender os poemas sob uma perspectiva ainda não vista com mais demora pelos estudos literários. Sendo assim, efetiva-se um estudo sobre textos decisivos de um dos períodos literários mais contundentes do século XX.

Além disso, se quis um lugar mais apropriado para as relações literárias e culturais entre Portugal e Brasil, e mesmo perspectivas teóricas que contemplem de maneira diferenciada as “estranhas” relações mantidas tanto entre as culturas, quanto entre os movimentos em questão. E daí a escolha por poetas que revelam, pela Literatura, a cultura e a expressividade modernistas em Língua Portuguesa.

Diante do exposto, parece demonstrado o percurso de vozes que alargaram o alcance da estética do século modernista. E ainda, o viés, o tom de textos perturbadores, investidos de projetos lúcidos para o literário de países historicamente relacionados: Brasil e Portugal.

Duas das mais intrigantes personalidades modernistas, em se tratando de Brasil e Portugal, foram Álvaro de Campos e Mário de Andrade por conseguirem tratar de temas e mesmo dos recursos literários de maneira avassaladora, reveladoras de uma intelectualidade produtiva no retorno de uma realidade em crise para o homem.

O *febril* visto como signo literário, observado no momento de agudíssimas manifestações na poesia, mostra-se como uma atitude estética, investida de recursos formais para alcançar a expressividade dionisíaca no cantar as angústias e velocidade da modernidade.

E para que tal repercussão ocorresse, percebeu-se que o Modernismo teve grande impulsionamento graças às vanguardas europeias, mas também, e segundo as conclusões sobre o período do grande crítico literário Antonio Candido, do ponto de vista da dialética local e universal, nos anos 20 e 30, empreendeu-se um “admirável esforço de construir uma literatura universalmente válida por meio de uma intransigente fidelidade ao local” (CANDIDO, 2000, p. 126). O Modernismo mostrava-se, portanto, como um importante momento de síntese na dinâmica literária brasileira, que pode ser estendida à portuguesa.

O equacionamento das tendências localistas e universalizantes indicava também um outro aspecto de amplo interesse para o crítico, que era o estabelecimento de uma tradição literária local. Mais de uma década depois de formuladas as ideias sobre a adequação dos

recursos vanguardistas europeus às necessidades expressivas locais, o autor vai chamar a atenção para as conquistas modernistas relacionadas ao amadurecimento literário, em artigo publicado numa revista portuguesa: “A partir de 1922, encontramos cada vez mais escritores que não apenas filtram com originalidade as influências externas, mas se formam, nas coisas essenciais, a partir de antecessores brasileiros” (CANDIDO, 2002b, p. 118).

Para mostrar os avanços nesse sentido, dá os exemplos de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, cujas obras seriam impossíveis de compreender sem recorrer a fontes externas. No caso do primeiro, seriam os unanimistas franceses, futuristas italianos, as teorias estéticas franceses, como de Paul Dermée, e, no do segundo, Cesário Verde, Antonio Nobre, os simbolistas belgas. Este já não seria o caso, por exemplo, de Drummond, João Cabral ou Guimarães Rosa, cujas influências preponderantes podiam ser encontradas nos antecessores brasileiros e as fontes externas, quando existiam, apareciam subordinadas ou combinadas a uma tradição literária capaz de apoiar e nortear a produção de obras de valor.

Antonio Candido acaba por demonstrar que ocorreu, inevitavelmente, no primeiro Modernismo, relação entre as culturas, no sentido de mútua influência, principalmente se vista pela seguinte dinâmica de relações: Europa-Portugal; Europa-Brasil e conseqüentemente Portugal-Brasil; Brasil-Portugal.

O estudioso ainda enfatiza mais atitudes que recursos propriamente quando tem como foco de estudo o Modernismo, tornando pertinente a proposta do signo *febril*, já que traduz mais atitude ou expressão de um período do que recursos particularizados dele.

É preciso registrar que o Modernismo significou um outro fôlego para a literatura tanto do Brasil quanto de Portugal, porque alavancou escritores que buscaram conquistar o devido espaço para uma estética diferenciada, dinamizada e que revelasse as novas relações do homem diante das novidades do mundo.

O estouro de *enfants-terribles* passou por influências vanguardistas e passadistas, porém sem que isto significasse continuidade delas, ao contrário, tratou-se da instauração de estética, muitas vezes, de relativa negação e reivindicada com muita atitude e febre ao poetar.

Walter Benjamin em *A modernidade e os modernos* (2000) reserva pontos altos de discussão sobre as considerações de Baudelaire no que diz respeito à imagem do artista, à metáfora do esgrimista ou mesmo à concepção da modernidade. Em meio aos apontamentos, Benjamin estabelece que “a modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época e que faz com que ela seja parecida com a antiguidade” (BENJAMIN: 2000, p. 17). Como se demonstrou no segundo capítulo, os poetas Campos e Mário evidenciam marcadamente vínculo com a antiguidade, ao mesmo tempo que tentaram dar feição à modernidade em seus poemas. E para isso, valeram-se não somente de temas propriamente da época, mas entenderam que existem temas da vida muito mais heróicos, como as referências à beleza da corrupção ou mesmo às aparências mantidas acima de tudo e de todos.

A modernidade foi entendida pelos modernistas e abordada de maneira crítica, justamente pela percepção da dispersão de referências e centramento de valores sociais; pelo reconhecimento de figuras do passado e pela estética livre de moldes, e, é claro, de limites de expressividade, e por isso ser *febril*.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Introducciónal existencialismo*. Colômbia: Fondo de Cultura Econômica, 1997.

ABDO, Sandra Neves. *Fernando Pessoa: poeta cético*. 2002, 281p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) USP. São Paulo.

AMARAL, Fernando Pinto. *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, s/d.

_____. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1980.

ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra/DC Luzzatto, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRUNEL, Pierre; PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André M. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1995.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2000.

_____. “Variações sobre temas da *Formação*”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de: Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002b.

CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. 2 ed., São Paulo: Ática, 1992.

- CASTRO, Sílvio. *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- CENTENO, Y. K. *Fernando Pessoa: os trezentos e outros ensaios*. Lisboa: Editorial, 1988.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1966.
- COLLI, Giorgio. *Escritos sobre Nietzsche*. São Paulo: Relógio d'água, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- D'ALGE, Carlos. *A experiência futurista e a geração de "Orfeu"*. Lisboa: ICALP, 1989.
- DIOGO, Américo Antônio Lindeza. *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos: para uma história da poesia portuguesa recente*. Lisboa: Cosmos, 1993.
- EURÍPEDES. *As Bacantes*. São Paulo: Hedra, 2010.
- FONSECA, Edson Nery da. *Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa*. São Paulo: Massangana, 2005.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume, 1999.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Portugal: Imprensa Nacional, 1982.
- _____. *O modernismo português e sua Poética*. Porto: Lello, 1999.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HELENA, Lúcia. *Movimentos de vanguarda européia*. São Paulo: Scipione, 1993.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da "Literatura Viva" na poesia de Al Berto*. Tese de doutorado. UFRJ, 2006.

- JOHNSON, Richard et al. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte, 1999
- KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- LOURENÇO, Eduardo. *O lugar do anjo: ensaios pessoais*. Lisboa: Gradiva, 2004.
- _____. *Pessoa revisitado*. 3.ed. Lisboa: Gradiva, 2000.
- _____. *Poesia e metafísica*. Lisboa: Gradiva, 2002.
- _____. *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- LISBOA, Eugênio. *O segundo modernismo em Portugal*. 2ed. Lisboa: ICALP, 1984.
- _____. *Poesia portuguesa: do Orpheu ao neo-realismo*. 2ed. Lisboa: ICALP, 1986.
- MARINHO, Maria de Fátima. *A poesia portuguesa nos meados do século XX: rupturas e discontinuidades*. Lisboa: Caminho, 1989.
- MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta: Estudos de poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Campo das Letras, 2004.
- MELO E CASTRO, E. M. de. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. 2ed. Lisboa: ICALP, 1987.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado; modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.
- NOGUEIRA, Lucila. *A lenda de Fernando Pessoa*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A origem da Tragédia*. São Paulo: Centauro, 2008.
- PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo — Fernando Pessoa. In.: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesia e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Antologia de estética teoria e crítica literária*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].
- _____. *Crítica literária*. Seleção e prefácio de Hélio J. S. Alves. Portugal: Caleidoscópio,

2007.

_____. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Obra prosa em de Fernando Pessoa*: páginas de pensamento político (1910-1919). Org., introdução e notas de António Quadros. Portugal: Europa-América, 1998.

_____. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. 3.ed.rev. amp. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PIMENTEL, F. J. Vieira. *Literatura Portuguesa e Modernidade*. Lisboa: Ângelus Novus, 2001.

QUADROS, António. *O primeiro modernismo português*. Lisboa: Europa-América, 1989.

RÉGIO, José. *Em torno da expressão artística*. Lisboa: Inquérito, 1941.

SÁ-CARNEIRO, Mario de. *Obras Completas*. Ática, Lisboa, 1956.

SACRAMENTO, Mário. *Fernando Pessoa: poeta da hora absurda*. 3.ed. Coimbra: Vega, 1985.

SANTOS, Irene Ramalho. *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2004.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17.ed. Porto: Porto Editora, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3.ed. 2. Imp. São Paulo: Ática, 2004.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Vanguardas Latino Americanas Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *O heterotextopessoano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1991.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 17ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.