

Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



Antecedentes do Modernismo de 22

Literatura e Sociedade

Antecedentes do Modernismo de 22



Universidade de São Paulo

Reitor Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora Maria Arminda do Nascimento Arruda



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor Paulo Martins

Vice-Diretora Ana Paula Torres Megiani



Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Chefe Ariovaldo Vidal

Vice-chefe Ana Paula de Souza e Sá Pacheco

Apoio:

Edital 2022 do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP

Literatura e Sociedade – n. 36 (2022.2) – Semestral

São Paulo: USP / FFLCH / DTLLC

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sl. 35, 05508-900

ISSN 1413-2982 (do n.1 ao n.14)

eISSN: 2237-1184 (a partir do n.15)

CDD 801.3

Licença:

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Projeto gráfico original de Carlito Carvalhosa (n. 1 a 4). Projeto de capa e miolo para os números 5 e 6 de Cláudio Weber Abramo. Projeto de capa e adaptação de miolo (de n. 7 a 12) de Maria Augusta Fonseca. A adaptação de miolo padronizada (n. 7 a 36)

Imagem da capa: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (BRASIL). BNDIGITAL: O Pirralho. São Paulo: 1911-1918. FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (BRASIL). BNDIGITAL: O Pirralho. São Paulo: 19 jul. 1913. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213101&pesq=&pagfis=2343>

Uso da capa autorizado por Marília de Andrade: Na qualidade de curadora da obra de meu pai, Oswald de Andrade, autorizo a reprodução do desenho de O Pirralho na capa do número 36 da Revista Literatura e Sociedade, considerando a seriedade dos professores envolvidos nesse projeto, a importância dessa revista para divulgação da obra do Oswald e considerando que não existem quaisquer fins lucrativos no uso dessa imagem.

Fontes: Famílias Book Antiqua, Cinzel, Futura e ITC Berkeley

A revista segue as diretrizes do Committee on Publications Ethics e garante aos autores dos artigos os direitos autorais e os direitos de publicação sem restrições.

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Paula Sá e Souza Pacheco,
Universidade de São Paulo, Brasil
Anderson Gonçalves da Silva,
Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Augusta Fonseca (Org.),
Universidade de São Paulo, Brasil

ASSISTENTE EDITORIAL

(REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO;
PREPARAÇÃO DE TEXTOS,
DOCUMENTAÇÃO, PUBLICAÇÃO,
INDEXAÇÃO E DIVULGAÇÃO)

Alessandro Santos de Lima, Universidade de
São Paulo

CONSELHO EDITORIAL /EDITORES CIENTÍFICOS

Adelia Bezerra de Meneses, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Andrea Saad Hossne, Universidade de São Paulo, Brasil
Antonio Marcos Vieira Sanseverino, Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Brasil
Ariovaldo Vidal, Universidade de São Paulo, Brasil
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Beatriz Sarlo, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Betina Bischof, Universidade de São Paulo, Brasil
Cleusa Rios Pinheiro Passos, Universidade de São Paulo, Brasil
Davi Arrigucci Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Edu Teruki Otsuka, Universidade de São Paulo, Brasil
Fabio de Souza Andrade, Universidade de São Paulo, Brasil
Fredric Jameson, Duke University, EUA
Homero José Vizeu Araújo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil
Jacques Leenhardt, École des Hautes Études en Sciences Sociales, França
John Gledson, The Liverpool University, Inglaterra
Jorge de Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil
Ligia Chiappini Moraes Leite, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcelo Pen Parreira, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcos Piason Natali, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcus Vinicius Mazzari, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria da Conceição Coelho Ferreira, Université Lyon 2, França
Marta Kawano, Universidade de São Paulo, Brasil
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Rita Olivieri-Godet, Université Rennes 2, França
Roberto Schwarz, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Roberto Zular, Universidade de São Paulo, Brasil
Samuel Titan Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Nitrini, Universidade de São Paulo, Brasil
Sérgio Alcides Pereira do Amaral, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Teresa de Jesus Pires Vara, Universidade de São Paulo, Brasil
Viviana Bosi, Universidade de São Paulo, Brasil
Walnice Nogueira Galvão, Universidade de São Paulo, Brasil

IN MEMORIAM

Antonio Candido, Universidade de São Paulo, Brasil
Benedito Nunes, Universidade Federal do Pará /Universidade de São Paulo, Brasil
Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo, Brasil
Eduardo Vieira Martins, Universidade de São Paulo, Brasil
João Alexandre Barbosa, Universidade de São Paulo, Brasil
Joaquim Alves de Aguiar, Universidade de São Paulo, Brasil
Lucilla Ribeiro Bernardet, Universidade de São Paulo, Brasil
Marlyse Meyer, Centro Brasileiro de Estudos da América Latina – Universidade de
São Paulo, Brasil
Modesto Carone Neto, Universidade de São Paulo, Brasil
Roberto Ventura, Universidade de São Paulo, Brasil

O INCONTORNÁVEL CORPO DA NAÇÃO: REAPROPRIAÇÕES E HETERODOXIAS FUTURISTAS EM TORNO DA SEMANA DE ARTE MODERNA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i36p.148-171>

Roberto Vecchi

RESUMO

O Futurismo italiano desempenhou uma tarefa complexa, sobretudo nos antecedentes da Semana de Arte de São Paulo mas não exclusiva. No artigo, não se reconstrói tanto a polêmica sobre o Futurismo que marcou a gestação da Semana, mas sobretudo o papel diferencial que o Futurismo italiano teve, como material de articulação de um processo mais amplo que o absorveu, na preparação da trama estética e ideológica modernista, inclusive quando a sua influência não se manifestaria de modo explícito. Sinteticamente e por imagem, se poderia dizer que ocorreu uma espécie de conservação negativa de valores reconduzíveis ao Futurismo italiano. Um reuso condicionado, na complexidade do corpo histórico e social do Brasil, que mostra como a influência externa funciona só no momento em que se converte em uma força de transformação interna, como a semiótica demonstra. Nesta linha, o legado do Futurismo é perceptível em particular não só nas inconveniências da aurora moderna mas na disseminação que seguiu a emersão impetuosa dos valores do Modernismo, na refração de múltiplas modernidades.

PALAVRAS-

CHAVE:

Futurismo italiano;
Semana de arte moderna;
Influências externas;
Poesia modernista.

ABSTRACT

Italian Futurism played a complex task, especially in the background of the São Paulo Art Week, but not exclusively. The article does not reconstruct so much the polemic on Futurism that marked the gestation of the Week, but rather the differential role that Italian Futurism had as articulating material of a broader process that absorbed it in the preparation of the modernist aesthetic and ideological plot, even when its influence was not explicitly manifested. Synthetically and by image, it could be said that a kind of negative conservation of values reconductible to Italian Futurism occurred. It means a conditioned reuse in the complexity of Brazil's historical and social body showing how the external influence works only at the moment it becomes a force of internal transformation, as semiotics demonstrates. In this way the legacy of Futurism is noticed not only in the inconveniences of the modern dawn but also in the dissemination that followed the impetuous emersion of the values of Modernism, in the refraction of multiple modernities.

KEYWORDS

*Italian Futurism;
Modern Art Week;
modernist poetry.*

As metáforas musicais estão entre as formas mais utilizadas para expressar as diferenças que uma cultura como a brasileira apresenta. E também nesta reconstrução são principalmente dissonâncias que emergirão das considerações aqui formuladas, não devido a um exotismo abstrato – como seria de se esperar – mas devido a peculiaridades do objeto das linguagens vanguardistas, particularmente do Futurismo italiano, no contexto da fase de modernização da cultura brasileira, na tentativa de colher, se não as formas, pelo menos os valores residuais do legado estético e cultural derivado da expansão do universo futurista. Um tema, este, de vasta magnitude, inexaurível integralmente no perímetro de uma reflexão de dimensões contidas, sobre o qual, contudo, foi formada uma infinidade de estudos, especialmente do lado brasileiro, ligados particularmente a uma cidade, capital simbólica da vanguarda “modernista” brasileira: São Paulo. Ramifica-se a partir deste ponto uma experiência moderna tão radical e profunda, de muitas formas e sem hipérboles fundadoras de um cânone hegemônico – mais ou menos indevidamente, como hoje se discute – da cultura contemporânea brasileira.

Convém salientar de imediato uma peculiaridade – ou uma limitação – de tal abordagem¹. De fato, um trânsito mais decisivo é feito, pode-se dizer, do sintático ao semântico; ou seja, será tratado parcialmente das linguagens do Modernismo brasileiro, mas mais em detalhe dos efeitos que o contato – problemático e em um certo sentido irreduzível – entre experiência de vanguarda brasileira e de uma vanguarda europeia, como o Futurismo italiano, determina na reutilização de seus materiais, para permanecer também terminologicamente no leito da estética adorniana. Ou, de forma mais precisa, por um lado me debruço principalmente, ainda que apenas de modo tangencial, sobre problemas culturais decorrentes da articulação periférica brasileira da vanguarda europeia, procurando delinear um movimento de todo modo importante que ocorre dentro da modernização cultural em curso no Brasil nas primeiras décadas do século XX e que confirma o caráter embrionário, ainda que residual, da influência futurista especialmente na definição de uma dicção poética específica. Por outro lado, deve-se reconhecer que é o próprio tema da configuração da vanguarda brasileira, na percepção e representação do seu congênere italiano, que induz a produtividade desta abordagem, enfatizando uma relação entre influência e cultura em vez da circulação exclusivamente textual ou estética de linguagens.

Neste momento, proporia inverter a ordem do discurso, partindo exatamente do ponto de chegada que acaba de ser delineado. Sinteticamente, o que acontece no Modernismo paulista é uma apropriação cultural seletiva do legado do Futurismo italiano, em seus sinais e valores. Ou, melhor dizendo, e talvez usando uma terminologia mais adequada à filosofia política do que à crítica literária, ocorre, com particular

¹ Uma versão preliminar deste ensaio foi publicada em italiano no volume *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento* (Pisa: Edizioni della Normale, 2007). O texto atual contou com o apoio linguístico da colega Camila Cynara Lima de Almeida (UNIBO) e da ACEL, Cátedra Eduardo Lourenço.

intensidade por volta da virada dos anos 20, mas dentro de um período de difícil definição, o que eu chamaria de uma conservação negativa do Futurismo. Isto é, as linguagens do Futurismo italiano têm um peso relevante na gestação, no nascimento e no crescimento do Modernismo, mas operam como uma faculdade, como uma mera potencialidade de uma atuação que na verdade se diferencia em um regime de plena autonomia, ou seja, operam conceitualmente como a linguagem em seu puro e simples "poder-dizer", como ausência e lacuna².

Um dos inúmeros limiares ou limites da periferia, pode-se observar, e com razão, também porque, como é próprio desta condição, a enciclopédia de figuras, posturas e sinais do Futurismo está toda presente no Brasil, mas sobre ela são feitos cortes profundos, escolhas claras de um *corpus* canônico que projeta precisamente os problemas no plano da cultura de chegada e apenas vagamente da cultura – ou linguagem – de origem. Uma formalização da questão em termos de cópia/original, em suma, a empobreceria drasticamente, ocluindo dialéticas fundamentais, como a da especificidade do impróprio e não mostrando como a diferença da cópia é, na verdade, a dimensão mais rica em termos de exegese a se explorar³.

Um caráter essencial e conscientemente configurado na apropriação parcial e seletiva da vanguarda pela vanguarda brasileira em gestação é constituído pela consciência póstuma de sua construção com relação às históricas experiências europeias do moderno⁴. Não se trata apenas de um elemento de ordem temporal, ou seja, a circunstância de que o amadurecimento do Modernismo – cujo nascimento, embora epifenômeno de um processo obviamente bem mais dilatado, é fixado em

² P. VIRNO, *Scienze sociali e "natura umana"*. Facoltà di linguaggio, invariante biologico, rapporti di produzione. Soveria Mannelli: Rubettino, 2002, p. 23.

³ Sobre este tema, consultar o clássico de DELEUZE, G. *Differenza e ripetizione*. Milano: Raffaello Cortina, 1997, pp. 109-115.

⁴ Sobre modernidade, caráter póstumo e vanguarda, vide FERRONI, G. *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torino: Ed. Einaudi, 1996, pp. 115-122.

1922, com a célebre Semana de Arte Moderna em São Paulo – já corresponde, na realidade, à fase de institucionalização do movimento italiano. Mas é um valor que se professa conscientemente, com Menotti del Picchia ainda em 1921, no auge da controvérsia sobre o "futurismo paulista", que aponta que "o futurismo, inaugurado na Itália, há muitos anos, já não existe"⁵, ou quando, por ocasião da visita brasileira do surrealista Péret, na *Revista de Antropofagia*, em março de 1929, o Surrealismo é definido como um "movimento pré-antropofágico"⁶.

Esta ideia difundida de estar além, além de um tempo final de vanguarda, afeta sua recodificação no sentido de que é recebida como um objeto concluído, desarticulado e de fato estilhaçado no nível de percepção e representação, como se fosse, após o colapso, as ruínas de uma experiência a ser contemplada de uma distância que não desafia, mas sim estimula, o olhar histórico do espectador.

No entanto, há impressões imediatas, mesmo negativas, sincrônicas, após a circulação do Manifesto, já em 1910⁷, que revelam uma leitura pontual equivocada do Futurismo. Por exemplo, favorecendo, como acontece em um artigo ainda de 1909, um lado curiosamente corpóreo do Futurismo de Marinetti quando é sarcasticamente descartado como um fato "de estômago pela temerosa indigestão de Nietzsche, Wagner e Savonarola"⁸, o que levaria a considerações sugestivas ao se pensar na

⁵ BRITO, M. DA SILVA. *História do Modernismo brasileiro. Antecedentes da semana de arte moderna*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira - MEC, 1971, p. 249.

⁶ Sobre o conteúdo do n. 1 da 2ª edição, de 17 de março de 1929 da *Revista de Antropofagia*, em particular a nota de Cunhambebinho, Péret, vide BOAVENTURA, M. E. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985, p. 171.

⁷ STEGAGNO PICCHIO, L. *Pessoa, Marinetti e il futurismo mentale della generazione dell'Orpheu*. In: *Il poeta e la finzione. Scritti su Fernando Pessoa*, com curadoria de TABUCCHI, A. Genova: Tilgher, 1983, p. 84.

⁸ A passagem é retirada do artigo de DE SOUSA PINTO, M. *O futurismo (À hora do correio)*, publicado no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, no dia 6 de abril de 1909, citado em FABRIS, A. *A questão futurista no Brasil*, em *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. DE MORAES BELLUZZO, A. M. (org.). São Paulo: Memorial-UNESP, 1990, p. 70.

possível, embora mediada, conexão entre o Futurismo italiano e a Antropofagia oswaldiana.

Tal seleção circunstancial na verdade caracteriza — e esta é precisamente a hipótese perseguida nestas considerações — um interesse na transliteração dos códigos de vanguarda europeus para a nascente vanguarda modernista brasileira. Ou seja, se a vanguarda europeia, de alguma forma dentro da crise da modernidade, hipertrofia a civilização da máquina porque dela emerge a nova figuralidade do *Andersdenken*, "do outro pensamento, do pensamento do outro"⁹, deve-se enfatizar então que, no Brasil, tal pesquisa não se concentrará apenas no plano vitalista da corporeidade, do corpo físico, mas também na representação narrativa-metafórica, desde sempre com uma representação fetichista da nação mestiça. No entanto, a parábola do Futurismo ainda permaneceria hermética se fosse liquidada sob esta perspectiva.

Se a mitologia da pseudo-origem do Modernismo diz que foi Oswald de Andrade quem "importou", no retorno de sua viagem à Europa em 1912, o Futurismo e, em particular, o Manifesto Técnico da Literatura Futurista¹⁰, a verdade é que, embora de forma genérica e não como uma influência homogênea, foi por volta de 1920 que o termo se disseminou pela cultura local e adquiriu um destaque particular para definir objetos e experiências, processos e formas estéticas próprias. O nível é muito mais o do debate cultural onde o Futurismo se torna uma arma com duplo sentido, ofensiva e defensiva, dependendo das partes. Neste sentido, tem sido reiterado que mais do que falar de Futurismo pura e simplesmente, no Brasil do frenesi modernista, é sobretudo o conceito clássico de Renato

⁹ RELLA, F. *Miti e figure del moderno*. Milano: Feltrinelli, 1993, p. 26.

¹⁰ BRITO, M. DA SILVA. *História do Modernismo*, cit., pp. 29-30.

Poggioli do "momento modernista" que se afirma como uma fase profética e preparatória da "revolução" vanguardista, seja ela qual for¹¹.

Nesta genealogia de origens dispersas dos estilhaços futuristas em movimento no limiar dos decisivos anos 20 para a configuração do projeto modernista-paulista e a construção de sua hegemonia cultural na esfera nacional, é oportuno recordar, em síntese, apenas alguns momentos muito parciais que atestam fundamentalmente como o Futurismo funcionou por sua carga sensacionalista inteiramente exterior, como uma máscara estética, em suma, sem se referir especificamente aos valores modernos que, em vez disso, encontraram sua própria declinação na São Paulo em franca fase de modernização da época.

Se o Futurismo, especialmente na literatura de propaganda divulgada pelos aspirantes a modernistas, se torna o sinônimo óbvio de transgressão, antipassadismo, novidade anticanônica, como no caso das pinturas de Brecheret, de Anita Malfatti (cuja exposição de 1917 é frequentemente tomada como um marco inicial do movimento, como fará o próprio Mário de Andrade) e de outros pintores "futuristas", foi no final de 1920 que o termo Futurismo começou a caracterizar o grupo de futuros artistas modernistas, ou foi pelo menos quando alguns deles começaram a usá-lo para se autodenominar.

Foi, no entanto, uma forma externa, um disfarce que não extinguiu uma dialética mais profunda e complexa que alternou adesões e polêmicas públicas, com amostras retiradas do Futurismo italiano (como as traduções de Govoni e trechos do *Mafarka* de Marinetti pelo popularizador da nova arte que foi Menotti del Picchia, em 1921), com resolutas abdições e reivindicações de autonomia.

¹¹ FABRIS, A. *A questão futurista*, cit., p. 68.

O apogeu deste processo é, sem dúvida, constituído pela significativa e bem conhecida polémica de maio de 1921 – o indubitável ano da guerra cultural, antes da consagração de 1922 – provocada pelo artigo que Oswald de Andrade dedica aos poemas de *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade (que só seria publicado no ano seguinte), intitulado *O meu poeta futurista*. Nele, comentando os versos do poema *Tu*, de Mário, Oswald de Andrade os compara aos de Paul Fort ou Govoni e, em certo sentido, cumpre assim o ato oficial de dedicação do grupo, sempre conotado com aquela raiz corpórea original já vista anteriormente: “Bendito esse futurismo paulista, que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os nervos e o coração na luta brutal, na luta americana, bandeirantemente”¹².

Mas é o próprio Mário de Andrade, na esteira da controvérsia que se instalou, que rejeita o rótulo futurista, revelando a dialética longe de ser resolvida dentro dos processadores de formação modernistas. No artigo *Futurista?!*, do mês de junho seguinte, testemunhamos um brusco e inapelável distanciamento de si mesmo do epíteto estético. Reiterando na terceira pessoa que o poeta de *Paulicéia desvairada* “não é um futurista e, principalmente, jamais se preocupou de ‘fazer futurismo’”, Mário de Andrade se representa, aliás, como a antítese das posturas futuristas: “reformador, revolucionário, iconoclasta, não o será jamais; e assegura que não destruirá coisa nenhuma sem que tenha a certeza de reconstruir melhor. Por isso repudia o futurismo funambulesco das Europas como repudia o futurismo vago do Brasil”¹³. Ao apontar – ou reiterar – os “erros” do Futurismo europeu, ele contesta seu amigo sobre a própria existência de um Futurismo ao estilo brasileiro. A polémica, para além da polarização das ideias estéticas que configura, é importante e também

¹² BRITO, M. DA SILVA. *História do Modernismo*, cit., p. 231.

¹³ *Ibidem*, pp. 238 e 236.

filtra, dentro do *Prefácio interessantíssimo*, um dos “manifestos”, no sentido mais amplo, fundadores do Modernismo, que introduzirá *Paulicéia desvairada* e o desvairismo modernista¹⁴.

A crítica molda o que chamei de conservação negativa do Futurismo pelos modernistas. Acentua um traço já presente na cultura brasileira e que diz respeito à percepção e à representação da vanguarda italiana: o de sua negatividade, que marca desde o início de sua circulação em solo brasileiro (e que colide com o planejamento modernista em outras esferas) seu valor puro, ou seja, seu valor negativo como não arte¹⁵.

E será este caráter que o Modernismo na consagração de 1922 institucionalizará de alguma forma. A este respeito, o repúdio celebrado nas conferências da Semana de fevereiro de 1922 por um dos primeiros evangelistas marinettiano como Menotti del Picchia não poderia ser mais explícito: “A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-la porque era um cartel de desafio”¹⁶. E este reposicionamento histórico sobre a ancestralidade italiana do agora demolido “futurismo paulista” é

¹⁴ O ponto 12 traz o *Prefácio* “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contactos 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. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade...”, DE ANDRADE, M. *Poesia completa*, edição crítica de ZANOTTO MANFIO, D. Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Universidade de São Paulo, 1987, pp. 61-62.

¹⁵ FABRIS, A. *A questão futurista*, cit., pp. 67-68.

¹⁶ “... Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um ariete. Não somos, nem nunca fomos ‘futuristas’. Eu pessoalmente abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é, para nós, um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga seu “front” em todo o mundo. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o *futurismo ortodoxo*, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade”, MENOTTI DEL PICCHIA, *Arte moderna*, conferência de 17 de fevereiro de 1922, segunda noite da Semana de Arte Moderna de São Paulo. In: *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. MENDONÇA TELES, G. (org.). 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 175.

traduzido em sentido doutrinário em outros textos manifestos, como o editorial da revista *Klaxon. Mensário de Arte Moderna*, que saiu em três volumes, em São Paulo, como órgão programático do Modernismo paulista. Então aqui a abdicação ao Futurismo ocorre em nome de um princípio de autonomia expresso na forma do paradoxo “Klaxon não é futurista. Klaxon é klaxista”¹⁷.

Mas ao lado da negação recorrente, há também uma lúcida permanência de elementos futuristas, uma faculdade que pode ser atualizada de acordo com uma seleção local precisa. É isto o que é mostrado, sempre na *Klaxon*, no volume 3, por um artigo de Mário de Andrade que salva apenas dois pontos oximorônicos do Manifesto Futurista de Marinetti – o de 1909 –, o 5º e 6º dos 11 pontos agora consagrados¹⁸. A seleção é relevante porque os dois pontos se referem a duas temporalidades dissociadas (na Europa) que, em vez disso, se conjugam no contexto material da realidade brasileira. O primeiro, o volante – que se refere ao universo da técnica –, o segundo exorta ao fervor pelos elementos primordiais. Atual e arcaico, moderno e primitivo, coabitando intimamente no corpo histórico do Brasil, passando por uma modernização disruptiva.

Se a reiterada exclusão da influência futurista parece coincidir com a maturação do projeto do Modernismo paulista, sua recuperação residual e interessada, objeto de uma triagem cuidadosa e não casual, mostra a profundidade da apropriação que ocorreu na localização cultural. Esta deixa também compreensível uma das reflexões clássicas da historiografia literária de Antonio Candido, sobre a congenialidade do cosmopolitismo e do primitivismo, diríamos, no Brasil do Modernismo brasileiro, onde

¹⁷ *Ibidem*, p.182.

¹⁸ FABRIS, A. *A questão futurista*, cit., p. 75.

coexiste a não-contemporaneidade do contemporâneo, impensável nas culturas da Europa.

De fato, o próprio movimento de Mário de Andrade mostra como, contra o pano de fundo desta supressão parcial dos programas futuristas, há uma definição clara das particularidades diferenciais que delimitam a experiência de vanguarda americana, agora mais facilmente identificável mesmo no contexto histórico. Para retornar precisamente às passagens do Manifesto marinettiano selecionadas pela *Klaxon*, o arcaico é parte do presente da realidade brasileira. Não há necessidade de elaborar qualquer tipo de perspectiva primitivista no Brasil do século XX. O primitivo existe e coexiste com a modernidade, seja ele o primitivo-fetiche, ou o índio, deslocado no espaço, num local de mato silvestre, no qual também repousou a tradição romântica indianista das primeiras narrativas de nação, ou seja, o primitivo invisível, mas acercado, que habita um “aqui” dramaticamente próximo, como o negro. O mesmo se pode dizer de uma cidade de imigração como São Paulo, que oferece as melhores condições socioculturais do internacionalismo cultural com uma pluralidade de contingentes migratórios, portanto, no âmbito cultural, em pleno turbilhão do cosmopolitismo. Universal e particular, influência europeia e detalhe brasileiro¹⁹ combinam-se como um entrelaçamento de temporalidades distintas, capazes de desencadear em si, por heterogeneidade cultural, um forte índice de historicização da atualidade.

Não é por acaso que o próprio Mário, em sua resposta a Oswald em 1921 sobre a polêmica futurista, se detém precisamente na oposição irreduzível entre a "atualidade" brasileira e a ideia de "futuro" da vanguarda europeia²⁰, onde colidem duas ideias divergentes de moderno:

¹⁹ CANDIDO, A. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: *Literatura e sociedade*. 6ª Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980, p. 121.

²⁰ M. DA SILVA, B. *História do Modernismo*, cit., p. 236.

uma mais filológica, ligada ao modo presente, e outra derivada de uma ideia do avanço histórico da vanguarda sobre o presente²¹.

De fato, é precisamente no terreno da história que talvez ocorra uma das mais profundas diferenças entre o pseudofuturismo paulista e o Futurismo italiano. Se de fato o Futurismo italiano é uma arte sem — ou mesmo contra — a memória e o passado (em certo sentido adotando a lição de Nietzsche em *Considerações Extemporâneas*), ao contrário o Modernismo é um defensor de um historicismo radical que refunda a história nacional através de uma desmitologização das origens que é construída a partir de formas paródicas. O exemplo imediato é o de *Histórias do Brasil* de Oswald, mas também de outros modernistas como Murilo Mendes, por exemplo. É óbvio que esta disjunção lembra imediatamente as vastas dimensões de uma espécie de “construtivismo” — inocente como o *Pau Brasil* — modernista que problematiza a identidade nacional, reescrevendo-a nas formas da “multiplicidade da mistura”²² como uma possibilidade de entender o que escapou às insuficientes representações de uma brasilidade holística, artificial e monumentalizada.

Nas posturas e nos gestos desta vanguarda, pode-se assim discernir a complexidade de um outro projeto irredutível em relação à mitopoiese demolidora da vanguarda europeia, no qual, além da construção cultural das figuras móveis, metamórficas e plurais que procuram captar a

²¹ Talvez valha a pena enfatizar como a ideia de futuro do Futurismo (cuja origem nominal parece estar mais ligada às generalidades de seu fundador do que ao caráter de "dinamismo" que deveria tê-lo caracterizado) introduz uma das inúmeras contradições do movimento. De fato, a ideia de um instante petrificado prevalece nele, como pode ser deduzido do manifesto técnico sobre a condensação necessária para criar o espaço uniforme da analogia, que parece se referir, como já foi observado, à indiferença de um presente eterno que negaria a própria ideia de futuro, mas também a própria função da atualidade, como tempo presente, grávido, porém, de temporalidades mistas. Vide a este respeito FINAZZI-AGRÒ, E. *Habitar a modernidade. A reinvenção do tempo no Futurismo Italiano e no Modernismo Brasileiro*. In: *Brasil & Itália. Vanguardas*. WATAGHIN, L. (org.). São Paulo: Ateliê, 2003, p. 34.

²² FIMIANI, M. *L'arcaico e l'attuale. Lévy-Bruhl, Mauss, Foucault*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000, p. 17.

impenetrável multiplicidade do corpo da nação, estabelece-se também — mesmo através das linguagens rapsodicamente assumidas pelas vanguardas europeias, num exercício de apropriação seletiva — a língua na qual esta identidade pode ser representada: a língua brasileira.

Assim, se por um lado a interferência de tradições como as do Futurismo italiano poderia se fazer pensar em um antinacionalismo ou num antitradicionalismo europeizados²³, na verdade a intenção subjacente, como atesta a preocupação com a língua nacional ou com a refundação da linguagem poética, foi estruturada sobre um nacionalismo lícido e radical, inconciliável com o culto da pátria do Futurismo italiano na fase de sua radicalização ideológica.

Neste contexto, é oportuno mencionar um dos ícones talvez mais porosos e sugestivos que surgiram da ação da vanguarda brasileira, inspirados aparentemente por experiências europeias afins (pense no Manifesto Canibal de Francis Picabia), mas, na realidade, bastante peculiares, como o Movimento Antropofágico e o Manifesto de Oswald de Andrade de 1928. A metáfora do índio antropófago esconde um dispositivo afiado de articulação da cultura sobrevivente à experiência colonial; não apenas isso, mas as dimensões macroscópicas do elemento físico, corpóreo, subvertem, na atualização do arcaico, a divisão original entre *logos* e *voz*, entre palavra e corpo. Desta forma, estes elementos se reconectam precisamente na dimensão descentralizada, periférica, do dominado que pode assim realizar sua redenção digestiva. Uma figura poderosa, mas também ambígua, se quisermos, precisamente porque expressa plenamente um dos sentimentos por excelência da modernidade, o do ressentimento de Nietzsche na *Genealogia da Moral* com a vingança simbólica após a rebelião dos escravos na moral, da qual é possível

²³ DE ANDRADE, M. *O movimento modernista*. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª Ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 235.

extrapolar, na esteira de René Girard, a teoria mimética do ressentimento quando o imitador – o ex-colonizado – ressent-se do modelo – o colonizador – quando este último obstrui seus esforços para que possa apropriar-se do objeto para o qual ambos convergem, ou seja, ele luta e admira, num inexorável dualismo, o modelo²⁴.

Mas se a iconologia do canibal ou do Macunaíma configuram os picos em um certo sentido “narrativos” de um projeto de construção da cultura nacional que encontra, na força dinâmica filtrada também pelas vanguardas europeias, o impulso para a libertação das regras, das formas institucionalizadas, para a dissolução da arte (na verdade, da cultura como um todo) dos grilhões das tradições – revividos, porém, num clima fundacional, com derivações que poderiam ser vistas ideologicamente como neorromânticas –, estas (auto)representações não extinguem, no entanto, o dilema fundamentalmente trágico que, mais uma vez, não está totalmente resolvido mesmo dentro das novas temperaturas culturais do Modernismo. Como Antonio Candido resume de forma eficaz em uma definição canônica adequada, “há uma ambigüidade fundamental: a de termos um povo latino de herança européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”²⁵.

Do ponto de vista lírico, o nascimento de uma nova linguagem poética, que assimilou seletivamente a contribuição da vanguarda europeia, adaptando-a às peculiaridades nacionais, corresponde a inovações fundamentais, no nível da redenção antitradicionalista, da modernização poética. Contudo, esta contribuição ainda não está completa

²⁴ VECCHI, R. *A insustentável leveza do passado que não passa: sentimento e ressentimento do tempo dentro e fora do cânone modernista*. In: *Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (orgs.). 2ª ed. Campinas: Unicamp, 2004, pp. 457-469.

²⁵ CANDIDO, A. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, cit., p. 119.

— decisiva, liquidante —, pois ela não consegue fazer com que as novas línguas da nova cultura nacional coincidam plenamente com o corpo complexo, removido ou escondido da nação.

Um problema trágico do pós-colonialismo, podia-se observar, mas nesta fase regenerativa dos anos 20, concentrando-se no campo da poesia, o Modernismo chega a formas de renovação radical, que colocam em foco o centro nevrálgico da questão. Isto pode ser visto na poesia arlequinada da *Paulicéia desvairada* de Mário onde o contraste entre a subjetividade lírica, o sentimento do poeta e a multiplicidade objetiva da cidade atravessada por um movimento vertiginoso gera, apesar da imensa inovação, dissonância e discrepância.

Ou como na época híbrida dos dualismos urbanos expostos pelo poema *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade de 1925, apoiado por seu fundamental Manifesto, que expõe as não contemporaneidades do presente (urbano) paulista, o arcaico e o atual, e também canoniza o ponto de vista da burguesia, oximoronicamente, retrógrada e progressista, no cosmopolitismo situado na alta do café²⁶. E ao fazê-lo, também consagra, de alguma forma, no *ready-made* moderno-duchampiano, na poesia de exportação, na poesia objetiva, telegráfica de *Pau-Brasil*, uma das contradições mais agudas do Modernismo, como lucidamente, em tom melancólico, Mário denunciaria na famosa conferência de 1942 sobre o Movimento Modernista. Juntamente, institucionalizará as alegorias neorromânticas e neonaturalistas da nação, que atravessam a cultura brasileira ao longo do século 20 (pense no Tropicalismo, por exemplo)²⁷ como se demonstra, a título de exemplo, na mistura inextricável da

²⁶ Cfr. SCHWARZ, R. *A carroça, o bonde e o poeta modernista*. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 11-28.

²⁷ Cfr. FOOT HARDMAN, F. *Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação*. In: *Pelas margens. Outros caminhos da história e da literatura*. SALVADORI DE DECCA, E. E LEMAIRE, R. (orgs.). Campinas-Porto Alegre: Unicamp-UFRGS, 2000, pp. 329-330.

refundação linguística, do autoelogio nacionalista, do lugar-comum racial, mito da tolerância biolinguística, a respeito do negro, o verdadeiro ausente da história, no famoso poema oswaldiano *Pronominais de Postes da Light*²⁸:

*Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro.*

No entanto, apesar das tensões subjacentes no corpo do Brasil, onde a complexidade cultural e racial torna problemática – se não utópica – a representatividade da nação com suas margens internas ocultas e silenciosas das maiorias minoritárias produzidas pelos mecanismos de dominação, o Modernismo e as modernidades plurais oriundas dele forjam poéticas onde, de fato, a representatividade através de uma nova linguagem poética dá conta daquele remanescente intestimonial que é sempre o Povo²⁹.

Isso paradoxalmente acontece, porém, às margens dos holofotes da Semana e de seus gânglios nos anos 1920, embora o exemplo possa servir como um estudo de caso para compreender uma das muitas funções que o legado das vanguardas europeias determina nas margens da periferia.

É necessário saltar para a década seguinte, a década de 1930, após a vanguarda ter produzido seu máximo esforço de renovação, mesmo que não tenha se despojado inteiramente das contradições constitutivas de seu contexto histórico-cultural. E temos que esperar pelo que Mário de Andrade, no seu famoso ensaio, chama de “as inconveniências da

²⁸ DE ANDRADE, M. O. *Pau-Brasil*, 5ª ed. São Paulo: Globo, 1991, p. 120.

²⁹ Cfr. AGAMBEN, G. *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000, pp. 57-59.

aurora”³⁰, que na verdade não se reduzem a meros excessos de verso livre, mas a um complexo muito mais profundo. Curiosamente, não é dentro da vanguarda antropófaga que o corpo e a voz se reconciliam em termos de lirismo moderno. Mas na obra de um poeta que é certamente moderno, e que, no entanto, mostra a vitalidade de outras temporalidades dentro do Modernismo brasileiro, fora mesmo de seu cenário paulista paulistano.

Os anos 30, de fato, representam uma conjuntura extraordinária para a poesia modernista porque temos um movimento de autores pertencentes a diferentes experiências, maturidades, lugares, mas convergindo, sem abdicar de suas próprias particularidades, para uma poética moderna que cortou as pontes com a tradição e absorveu completamente a lição modernizadora do mesmo tumultuoso vanguardismo da década anterior. São poetas como Augusto Frederico Schmidt com *Pássaro Cego* ou poetas debutantes como Carlos Drummond de Andrade com *Alguma Poesia* ou Murilo Mendes com *Poemas*, ou poetas já consagrados entre os defensores do modernismo primitivo como Mário de Andrade com *Remate de Males* ou poetas vindos do simbolismo tardio, mas sempre associados à experiência modernista como Manuel Bandeira com a coleção *Libertinagem*.

É precisamente Bandeira que pode ser tomado como um estudo de caso para entender melhor a função exercida por vanguardas como o Futurismo sobre a maturação do Modernismo brasileiro por um lado, mas também sobre a modernização das modalidades pelas quais a representação/narração da nação multirracial poderia ser plenamente realizada no horizonte histórico dos anos 30.

De fato, pode-se dizer que, com respeito ao Modernismo, o poeta pernambucano se coloca tanto dentro quanto fora dele. Ele o precede, no sentido de que tem uma obra já madura, anterior a 1922 (com *Cinzas das*

³⁰ DE ANDRADE, M. “A poesia em 1930”. In: *Aspectos da literatura brasileira*, cit., p. 291.

horas de 1917 e *Carnaval* de 1919), caracterizada, dentro do universo pós-simbolista, por um tom crepuscular ou penumbrista. Mas, ao mesmo tempo, ele o seguiu, aprofundando seu sulco muito reconhecido, embora em movimento (com *Poesias* de 1924, que contém *O ritmo dissoluto*), fazendo-se, além disso, consagrado por Mário como o São João Batista do Modernismo, presente indiretamente na Semana através dos versos de *Os sapos* lidos por Ronald de Carvalho, destinados a serem uma sátira escandalosa e corrosiva contra os parnasianos. Mas a inquestionável modernidade de Bandeira fornece uma pista interessante para problematizar o próprio Modernismo, surgindo em como ele se coloca fora dos rituais e das posturas da vanguarda, praticamente anulando a ideia de uma ruptura, de uma descontinuidade na tradição.

Em certo sentido, Bandeira é vanguardista por direito próprio, no sentido de que, embora em contato e companheiro dos modernistas paulistanos, é dentro da poesia, em nível textual, que ele configura seu extraordinário movimento de renovação poética, a definição de um novo sublime ancorado à materialidade prosaica do real.

A construção do “humilde cotidiano” da poesia de Bandeira tem sido, não por acaso, objeto dos melhores estudos³¹ e se desenvolve em vários níveis: da alegre ciência derivada da experiência da doença (a tuberculose) e da naturalidade do contato permanente com a morte ao espetáculo da mais dura pobreza observada e compartilhada da casa da Rua do Curvalo no Rio de Janeiro onde o próprio Bandeira admite ter aprendido muito: “a Rua do Curvalo ensinou-me muitas coisas”³².

Mas ao lado destas razões biográficas, um dos principais elementos constitutivos desta modernidade às margens deriva precisamente da

³¹ ARRIGUCCI JR., D. *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

³² BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Poesia completa e prosa*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990, p. 60.

cuidadosa seleção de palimpsestos poéticos que mostram um vínculo muito especial com o lirismo italiano moderno. Na crônica autobiográfica fundamental do *Itinerário de Pasárgada* (1954), Bandeira explicita as influências poéticas que seu colega de casa, Ribeiro Couto, lhe proporcionava: “Eu já estava bem preparado para receber de boa cara os desvairismos de Mário, porque Ribeiro Couto, grande farejador de novidades na literatura da Itália, Espanha e da Hispano-América (correspondia-se com Alfonsina Storni e outros argentinos) me emprestava os seus livros”³³. E aqui ele desenha um mapa extremamente interessante da seleção feita nas fontes italianas, pois ele se inscreve conscientemente na área crepuscular-futurista³⁴ ocupada por Corazzini, Govoni e Palazzeschi, fortalecida pelo futurista Soffici dos *Chimismi* e por Ungaretti, certamente de *Allegria di naufragi* (1919), que foi influenciada por Soffici e sua colaboração com a revista florentina *Lacerba*. Em suma, ele partiu para o caminho de transição entre Decadentismo e Futurismo italianos, identificando-se com a condição crepuscular que permeava esta vanguarda sem revolução que reagia aos excessos de um certo Dannunzianismo.

Bandeira em essência, como leitor, sente-se próximo do ideal de uma inversão do sublime em vez do ideal de uma substituição abrupta do tradicional sublime das bibliotecas e museus propagados pelos futuristas³⁵. Em síntese, é curioso salientar como a disseminação das linguagens do Futurismo trouxe consigo constelações mais amplas, pelo menos no

³³ *Ibidem*, p. 61.

³⁴ VECCHI, R. *Aliança na poeira. (Re)leitura de alguns poemas de Manuel Bandeira à luz ardente do crepúsculo italiano*. In: BANDEIRA, M. *Libertinagem e Estrela da manhã*. Ed. crítica. LANCIANI, G. (Coordenadora). Madrid-Paris: ALLCA XX, 1998, pp. 318-322 (As citações poéticas do Bandeira são retiradas desta edição).

³⁵ *Id.*, *As dissonâncias da história natural. Manuel Bandeira e a poesia modernista*. In: *Seria uma rima, não seria uma solução*, cit. p. 320.

contexto poético, que se revelarão decisivas na formação do moderno³⁶. Com *Libertinagem* (de 1930, mas que reúne composições feitas na década de 1920) Bandeira consegue, de fato, na conservação diferencial das influências externas, com uma poda essencial da linguagem poética devido às mais variadas circunstâncias – biográficas, literárias, estéticas, emocionais – do qual deriva aquela atitude humilde que permeia a relação entre a poesia e o mundo, dar uma dicção poética ao corpo opaco e nunca totalmente testemunha do Brasil moderno e mestiço, para fazer verdadeiramente das palavras um “corpo”, para reconciliar palavra e voz no lirismo que é libertação, parafraseando talvez o verso mais famoso da coleção. Basta lembrar fragmentos, por exemplo, de poemas como *Cunhantã*

Vinha do Pará
Chamava Siquê
Quatro anos. Escurinha. O riso gutural da raça.
Piá branca nenhuma corria mais do que ela.
 (...)
 Riu, riu, riu
Uêrêquitáua.
O ventilador era a coisa que roda.
Quando se machucava, dizia: Ai Zizus!

Ao remontar, com o gosto e a técnica da bricolagem, tradições diferentes, desarticuladas, remoldadas às novas temperaturas do Modernismo, Bandeira acrescenta – ou, seria apropriado dizer, aprofunda, dado que as linhas de desenvolvimento de sua poética são modernizadas sem rupturas flagrantes – dois movimentos essenciais, que marcam uma disjunção mesmo dentro da poesia modernista recém-nascida sobre as hesitações lógicas da representação nacional.

³⁶ A este respeito, é interessante recordar a lição de Lotman, que esclarece como uma cultura externa, para entrar em outro mundo, deve, por si só, encontrar um nome na língua da cultura "invadida", transformando-se em um estranho em sua própria cultura. LOTMAN, J. M. *Strutture interne e influenze esterne*. In: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Milano: Feltrinelli, 1993, p.166.

Esquemmatizando ao extremo um raciocínio muito mais articulado, podemos dizer que o primeiro movimento fundamental é o de acentuar a natureza sensorial de sua poética, que está em sintonia com a mesma inclinação do materialismo³⁷. Enfatizando as impressões de prazer e dor, o corpo pode então recuperar a supremacia ao se apresentar em pensamento, e é precisamente na relação entre palavra e sensação, entre *logos* e *aisthesis*, que o pensamento e *Andersdenken*, dor e prazer, em suma, o corpo, se reencontram, tornando-se não só vetores poéticos, mas também políticos e éticos (vejam-se poemas como *Porquinho da Índia*, por exemplo).

Este índice materialista da poética de Bandeira encontra então mais apoio na outra providência poética fundamental, novamente de uma matriz materialista, que é mais fácil de discernir graças à contribuição de Paolo Virno. Não é tanto – ou não apenas – uma naturalização da história da pátria (que encontramos como limite ideológico também no objetivismo de *Pau-Brasil* de Oswald), mas sim uma reinscrição da experiência dentro de uma “História Natural” onde as invariáveis biológicas (morte, dor, prazer) são intimamente conjugadas com as variáveis históricas, linguísticas, culturais de uma nação em trânsito. Na articulação dinâmica entre o eterno e o contingente, meta-história e história, biologia e política, repetição e diferença, corpo e pensamento, eles são assim revelados e desdobrados, configurando, em Bandeira poeticamente, seu testemunho entre o “de sempre” e o “agora mesmo”³⁸.

Há muitos exemplos em *Libertinagem*. O que talvez mostre a intersecção móvel entre o eterno e o contingente, entre permanente e transitório, entre sobra e prejuízo, pode ser apreciado no renascimento dos motivos clássicos de *Ubi sunt?* de *Profundamente* onde o tempo da infância

³⁷ VIRNO, P. *I rompicapo del materialista*. In: AA.VV. *Il filosofo in borghes*. Roma: Manifestolibri, 1992, p. 59.

³⁸ *Id.*, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003, p. 145.

é restaurado no contingente associado com a representação “natural” da morte:

*Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?*

Com tais providências, de um materialismo absolutamente pessoal, o poeta trágico de um Modernismo sem ribalta, mas não menos atento às outras linguagens da modernidade, Manuel Bandeira aborda o trágico problema da incontornabilidade não testemunhável do corpo da nação (que então, não surpreendentemente, a partir dos anos 30, se tornaria objeto de análise obsessiva). Veja, em conclusão, a prática consciente desta posição poética em um poema famoso como o *Último poema*:

*Assim eu queria o meu último poema
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais
Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume
A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação.*

Embora não o desvendando, obviamente, como trágico, o fragmento mostra como a linguagem poética pode finalmente tocar a representatividade através de uma combinação inesperada de corpo e pensamento, de voz e fala, com um *Controdolore* próprio, semelhante àquele futurista de Aldo Pazzeschi (de *Lacerba* de 1914) que sem dúvida irriga as raízes mais profundas do poema com o qual se fecha *Libertinagem*, codificando assim uma inversão decisiva do sublime, fundamental para os desenvolvimentos da cultura brasileira que estavam por vir. Em suma, as heterodoxias futuristas são tecidas, como fios invisíveis e soltos, no complexo e denso tecido de um Modernismo finalmente do Brasil.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000, pp. 57-59.
- ARRIGUCCI, JR., D. *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- Bandeira, M. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Poesia completa e prosa*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990, p. 60
- CANDIDO, A. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: *Literatura e sociedade*. 6ª Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980
- COPPOLA, Manuela. "Rented Spaces": Italian Postcolonial Literature. *Social Identities*, 17 (1), 2011, p. 121-35.
- BRITO DA SILVA, M.. *História do Modernismo brasileiro. Antecedentes da semana de arte moderna*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira - MEC, 1971
- ANDRADE, Mário de. "A poesia em 1930". In: *Aspectos da literatura brasileira, cit.*, p. 291.
- ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª Ed. São Paulo: Martins, 1974
- Fimiani, M. *L'arcaico e l'attuale. Lévy-Bruhl, Mauss, Foucault*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000
- FOOT HARDMAN, F. *Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação*. In: *Pelas margens. Outros caminhos da história e da literatura*. SALVADORI DE DECCA, E. E LEMAIRE, R. (orgs.). Campinas-Porto Alegre: Unicamp-UFRGS, 2000
- LOMBARDI-DIOP, Cristina & romeo, Caterina. Italy's Postcolonial 'Question': Views from the Southern Frontier of Europe. In: *Postcolonial Studies*, 18 (4), 2015, p. 367-383.
- MATHIAS, Dionei. "Literatura e fluxos migratórios em contextos anglófonos": sobre a gênese discursiva de um campo de pesquisa. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 2, 2018, p. 225-38.
- MATHIAS, Dionei. *Neue alte Welt und altes neues Ich. Diffusion migrationsbedingter Identitätswürfe in veränderten kulturgeografischen Zusammenhängen. Eine Analyse zu Romanen von Andre Levy, Meera Syal, Diran Adebayo und Hanif Kureishi*. Tréveris: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011.

- SCEGO, Igiaba. *Adua*. Trad. de Francesca Cricelli. São Paulo: Nós, 2018.
- SCHWARZ, R. *A carroça, o bonde e o poeta modernista*. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- STEGAGNO PICCHIO, L. *Pessoa, Martinetti e il futurismo mentale della generazione dell'Orpheu*. In: *Il poeta e la finzione. Scritti su Fernando Pessoa*, com curadoria de TABUCCHI, A. Genova: Tilgher, 1983
- VECCHI, R. *A insustentável leveza do passado que não passa: sentimento e ressentimento do tempo dentro e fora do cânone modernista*. In: *Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (orgs.). 2ª ed. Campinas: Unicamp, 2004
- VIRNO, P. *I rompicapo del materialista*. In: AA.VV. *Il filosofo in borghes*. Roma: Manifestolibri, 1992, p. 59.
- VIRNO, *Scienze sociali e "natura umana"*. Facoltà di linguaggio, invariante biologico, rapporti di produzione. Soveria Mannelli: Rubettino, 2002
- VIVAN, Itala. "From AfricaMix to Babilonia": The African Voice Writing Italian. *The Global South*, v. 5, n. 2, 2012, p. 121-38.

Roberto Vecchi é professor titular de Literatura Portuguesa e Brasileira e de História da cultura portuguesa na Universidade de Bolonha. É, desde 2007, coordenador da Cátedra Eduardo Lourenço (Camões-UNIBO). Em Portugal, é investigador associado do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Foi presidente de 2014 a 2021 da AIL, a Associação Internacional de Lusitanistas. Autor de uma bibliografia extensa sobre a teoria e a história das culturas de língua portuguesa, é autor com Vincenzo Russo do volume *A literatura Portuguesa. Modos de ler* (Lisboa, 2022).