

OSWALD DE ANDRADE E ALBERTO ZUM FELDE: MODERNISMOS

DAYSE APARECIDA DO AMARAL SANTOS*

Mestranda pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas.

E

Resumo

Este trabalho tem como objetivo realizar uma leitura do Manifesto Antropófago (1928), de Oswald de Andrade e do Programa da Revista Uruguaia *La Pluma* (1927-1931), de Alberto Zum Felde, buscando estabelecer as relações possíveis entre uma e outra proposta literária. São considerados aspectos relacionados à retomada das poéticas do século XIX e das Vanguardas do século XX, no que diz respeito à interlocução com os fundamentos da Modernidade, assim como dos traços diferenciadores dos dois modernismos, o brasileiro e o hispano-americano.

Palavras-chave: Manifestos. Modernismos. Brasil. Uruguai.

MODERNISMOS: BRASIL, SEMANA DE ARTE MODERNA; AMÉRICA HISPÂNICA, ROMPIMENTO COM O ROMANTISMO

Para que possamos entender as relações possíveis entre as propostas literárias de Oswald de Andrade e de Alberto Zum Felde, é necessário que conheçamos o período modernista em que cada proposta foi gerada para, posteriormente, se chegar aos manifestos que serão analisados. Para isso, nos apoiaremos nos estudos de Mário da Silva Brito e Jorge Schwartz (2013) sobre o período modernista brasileiro e nos de Mário Mendes Campos (1968) sobre o período modernista hispano-americano.

Antes de começarmos com os modernismos de cada país, é necessário lembrar que os discursos nacionalistas dos países latino-americanos no início do século XX se devem à tradição da ruptura, influenciada pelas vanguardas europeias, como explicita Adriano Bitarães Netto:

A tradição da ruptura, aprendida na Europa com as vanguardas, foi, para as culturas latinoamericanas, uma adequada postura estética e ideológica para se fazerem nascer os discursos nacionalistas no início do século XX. A independência de tais nações buscou ser concretizada no plano literário por meio de uma construção que se afirmou como “autêntica”, “original” e “subversiva”, já que assumir qualquer vínculo com a cultura estrangeira seria garantir a dependência e a dívida da produção nacional (NETTO, 2004, p. 75 – destaques do autor).

Não podemos falar em modernismos sem antes nos referirmos ao conceito de modernidade de Charles Baudelaire. A referência de modernidade, para Baudelaire, é a cidade de Paris, em que o poeta viveu no século XIX, no Segundo Império, e que passava por mudanças – não só a cidade, mas a sociedade ocidental como um todo. Um dos fatores dessa mudança é o surgimento da complexidade da vida urbana e a mudança do cenário da convivência entre as pessoas, que agora acontece nas ruas movimentadas. Nesse novo cenário, o sujeito se defronta com a multidão e com ela também aparecem os contrastes sociais.

A modernização acontece também no comércio, principalmente o comércio parisiense, com o surgimento das galerias e das vitrines iluminadas. No contexto dessas mudanças, Baudelaire trabalha e reflete sobre essas transformações e sobre os contrastes e expõe isso tanto na vida quanto na arte. O tema “Modernidade” está presente nos poemas e ensaios de Baudelaire. Ele é considerado o maior crítico de arte de seu tempo.

Segundo Teixeira Coelho (1998), em Baudelaire são encontrados temas que, combinados, desenham as linhas fortes da vida moderna, na qual ele distingue um lado épico tão fecundo quanto o da “vida antiga” e onde o artista contemporâneo poderia alimentar-se tranquilamente, deixando de recorrer às fontes da Antiguidade.

Esse mesmo tom épico da vida da grande cidade moderna, ainda segundo Coelho, introduz outro dos pontos fundamentais em Baudelaire, o do artista como o herói da Modernidade, capaz de perceber a “beleza particular” dos novos tempos e de encontrar, nas existências errantes dos subterrâneos da grande cidade – criminosos e mulheres de reputação equívoca –, as provas do heroísmo contemporâneo.

Podemos dizer que a Modernidade em Baudelaire consiste em extrair, do transitório, aquilo que ele tem de eterno e estabelecer uma ponte possível com a tradição e a continuidade. Como afirma Coelho:

É sobre esta base que Baudelaire chamará de “Modernidade” esse algo resultante da operação de extrair da moda o que ela tem de poético no histórico, de extrair do transitório o que ele tem de eterno. Modernidade que em arte existe apenas quando dialoga continuamente com a Antiguidade; Modernidade que, se for somente o transitório, o efêmero, o contingente, é apenas “metade da arte” que vai buscar sua outra metade no “eterno e imutável”.

Modernidade feita de “belezas passageiras e fugazes”, como se encontraram na “vida presente”, mas que para transformar-se em obra de arte precisa recorrer à identificação daquilo que estabelece, com a tradição e a continuidade, uma ponte possível. (COELHO, 1998, p. 14 – destaques do autor).

O Modernismo no Brasil

Em relação ao período modernista brasileiro, marcado mais notadamente pela Semana de Arte Moderna (13, 15 e 17 de fevereiro de 1922), pode-se dizer que ele é caracterizado pela tentativa de marcar posições. Portanto, o primeiro momento modernista (1922-1930) constitui um período rico em manifestos e revistas de pouca duração: são grupos em busca de definição. A Semana de Arte Moderna, que deu início ao Modernismo Brasileiro, foi realizada no Teatro Municipal de São Paulo. Esse evento foi idealizado por um grupo de artistas, entre eles Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Heitor Villa-Lobos, Graça Aranha e outros. Promovendo essa semana, eles pretendiam colocar a cultura brasileira a par das correntes de vanguarda do pensamento europeu, ao mesmo tempo em que pregavam a tomada de consciência da realidade brasileira.

A primeira fase modernista é considerada o período mais radical do movimento, porque é o período da necessidade de definições e do rompimento com todas as estruturas do passado. Por isso essa fase também possui um caráter anárquico, pois são lançadas ideias novas que inauguram o movimento. Marcado pela busca do moderno, do polêmico e do original, ao mesmo tempo, o nacionalismo se manifesta de várias maneiras: ele volta às origens, às pesquisas quinhentistas, à procura de uma língua brasileira – a falada pelo povo –, de paródias feitas a partir de diferentes óticas.

Depois da Semana de Arte Moderna, segundo Silva Brito (2001), podemos observar que como um “divisor de águas, a Semana estabelecia, acentuando, a diferença de mentalidades entre ‘passadistas’ e ‘futuristas’”. (BRITO, 2001, p. 23 – destaques do autor).

Após a Semana, em São Paulo, os escritores lançam a revista **Klaxon** (1922-1923) que é a primeira revista moderna do Brasil. Segundo Jorge Schwartz, professor titular da Universidade de São Paulo:

considerada irreverente e sarcástica, **Klaxon** apresenta um perfil de típica agressividade vanguardista, conforme relembra Menotti del Picchia: “é uma buzina literária, fonfonando, nas avenidas ruidosas da Arte Nova, o advento da falange galharda dos vanguardistas” (SCHWARTZ, [s. d.]).

No período dos anos 1923 e 1925, “os modernistas consolidam suas posições e a própria circunstância de polemizarem entre si já significava vitória sobre os espíritos acadêmicos” (BRITO, 2001, p. 31). Depois da revista **Klaxon**, aparecem outras publicações que, segundo Silva Brito, são tipicamente intérpretes do pensamento jovem: **Estética**, no Rio de Janeiro, com Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda e, logo depois, **Graça Aranha**; **Revista**, em Minas Gerais, com Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e Martins de Almeida; **Revista do Brasil**, em São Paulo, com Paulo Prado associando-se a Lobato, e **Terra roxa e outras terras**, com Antônio Couto de Barros, Antônio de Alcântara Machado e outros.

Em 1926, o principal acontecimento cultural é o Congresso Brasileiro de Regionalismo, realizado no Recife. Segundo o autor, “o movimento deita manifesto e sugere todo um trabalho em prol do espírito de região e tradição”. O movimento do Regionalismo também assinalava-se por sua reação contra as convenções do classicismo, do academicismo e do purismo lusitano, respeitando, nesse ponto, “as tendências da fala quotidiana de todo o brasileiro”. (BRITO, 2001, p. 32).

O movimento “verdamarelo”, que era nacionalista exacerbado, se transforma no da “Anta”, tentativa de uma arte com raízes na cultura pela assimilação de valores indígenas, assim também o “pau-brasil”, desejo de uma cultura de exportação, como a madeira pau-brasil, se transmuta no da “antropofagia”, tendo Oswald de Andrade (1890-1954) como chefe. Continuando com o autor, o novo movimento:

é opositor do “verdamarelismo” e sua nova encarnação. Mas, como este, prega o retorno ao primitivo, porém ao primitivo em estado de pureza – se assim se pode dizer – ou seja, sem compromissos com a ordem social estabelecida: religião, política, economia. É uma volta ao primitivo antes de suas ligações com a sociedade e cultura ocidental e europeia (BRITO *apud* COUTINHO, 1970, p. 34).

A obra de Oswald de Andrade apresenta características dessa primeira fase modernista: um nacionalismo que busca as origens sem perder a visão crítica da realidade brasileira; a paródia como uma forma de repensar a literatura; a valorização do falar cotidiano, numa busca do que seria a língua brasileira; uma análise crítica da sociedade burguesa capitalista, notadamente nas obras produzidas após 1930:

A rebeldia de Oswald o levava a querer muito mais do que simplesmente revolucionar forma e conteúdo da criação artística. O que ele queria mesmo era uma revolução que transformasse a vida social dos brasileiros, suas instituições e costumes. (BRASIL, 2004).

Após um período na Europa, Oswald retorna ao Brasil e retoma seu trabalho de jornalista onde colaborou com publicações sobre suas

ideias modernistas “como as revistas **Klaxon** e **Verde**; fundou a **Revista de Antropofagia**, em 1928, parceria com o poeta Raul Bopp (autor de **Cobra Norato**) e Antônio Alcântara Machado, na qual publicou o célebre Manifesto Antropofágico”. (GOVERNO, 2004).

A **Revista de Antropofagia** (1928-1929) possuiu duas fases. Ela foi lançada em São Paulo, em 1928, por Oswald de Andrade e mais um grupo de amigos como Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado. De acordo com Jorge Schwartz, “não por acaso ela surge, no final da década, como uma espécie de digestão crítica das várias tendências nascidas da Semana de 22”. (SCHWARTZ, 1995, p. 237). Segundo Maria Augusta Fonseca:

Com o intuito de arejar ideias, provocar, agitar, propunha-se então a descida às nossas matrizes recalçadas, sem descartar o avanço técnico do mundo contemporâneo, e em paridade com as ideias de Marx, de Freud, e dos surrealistas. (FONSECA, 2013).

Na revista foi publicado o Manifesto Antropófago, além de editoriais questionadores, textos ficcionais, artigos provocadores, comentários e notas breves e de efeito cômico. Na primeira fase, Antônio de Alcântara Machado era quem assinava os editoriais que focalizaram questões de ordem social e política. Nessa fase participaram escritores como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e Murilo Mendes. Após desavenças entre os próprios colaboradores, a **Revista de Antropofagia** tinha encerrado sua primeira fase. Em 1929, em 17 de março, surge a segunda fase da revista, que agora possui direção assumida por Jaime Adour da Câmara e depois por Raul Bopp. Segundo Fonseca:

A revista se ajusta ao novo formato e os textos tornam-se mais breves. Intensifica-se o tom de blague, muitas vezes crivado de hostilidade gratuita. Mário de Andrade, que chegou a publicar nesta segunda fase um fragmento do **Turista Aprendiz**, será alvo de duras críticas. Oswald de Andrade, Raul Bopp, Álvaro Moreyra permanecem na lista dos colaboradores. Outros como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Clóvis Gusmão marcam presença ao lado do poeta surrealista Benjamin Péret. (FONSECA, 2013).

Continuando com Fonseca, o conteúdo crítico cada vez mais radical levou ao acirramento de posições e à agressividade verbal. Mas, se muitas vezes desandaram para a piada fácil e farpas inconsequentes, não deixavam de exibir o espírito combativo de um movimento “jovial, independente, burlão, negativista”, como escreveu Raul Bopp em **Vida e morte da Antropofagia** (2012). Após completados 16 números, acontece o término da revista devido aos ataques frontais à Igreja Católica.

O MODERNISMO NA LITERATURA HISPANOAMERICANA

De acordo com Mário Mendes Campos, na literatura hispano-americana o modernismo foi um movimento que se iniciou na penúltima década do século XIX e teve influência do parnasianismo e do simbolismo, surgindo o objetivo primordial de “renovação das formas de expressão da língua castelhana”. (CAMPOS, 1968, p. 50).

O modernismo hispano-americano “representou uma viva reação contra os excessos sentimentais do romantismo com seu desalinho da forma, a cediça repetição das imagens e a frequente vacuidade retórica”. (CAMPOS, 1968, p. 50). Os escritores pioneiros dessa nova estética literária não se assumiam como destruidores das influências do romantismo que estão presentes em inúmeros representantes da corrente do modernismo, como se pode ver em poemas de José Asunción Silva Nájera e Rubén Darío, por exemplo.

Essa revolução literária desencadeada na América teve influências de correntes literárias europeias, principalmente as correntes vindas da França. Segundo Campos:

Representou, assim, um fenômeno literário de síntese no qual se fundiram as tendências do fim do século XIX agrupadas sob nomes de parnasianismo, simbolismo, naturalismo, impressionismo, cujos ecos chegavam à América através da França. Porém, antes de tudo, cabe assinalar que significou, de fato, na evolução da literatura de língua espanhola, singular acontecimento no quadro da história, pois marcou a primeira contribuição da América à cultura irmã da Península, sob cuja tutela sempre estiveram os escritores hispano-americanos, filiados ao neoclassicismo, romantismo e pós-romantismo. (CAMPOS, 1968, p. 51).

Percebemos aqui, então, a importância desse fenômeno hispano-americano no fim do século XIX, por ter levado uma contribuição à cultura de língua espanhola.

O termo “modernismo”, na concepção do contexto hispano-americano da época, sofreu algumas oscilações no que diz respeito ao conceito do mesmo: em 1888, Rubén Darío emprega o termo na acepção de expressão moderna, em artigo na **Revista de Arte e Letras**; mas em 1890, volta a servir-se do vocábulo para especificar o espírito novo de que estavam cativos certos escritores de vários países hispano-americanos, em artigo publicado na imprensa peruana a propósito de visita feita a Ricardo Palma. Em 1893, Modesto Barrios, ao traduzir Gautier, dava as primeiras noções de modernismo; em comentário crítico ao livro **Sensaciones de Arte**, de Gómez Carrillo, o escrito panamenho Darío Herrera fala em modernismo, nascido na América, “como processo de clarificação da prosa e do verso castelhanos filtrados pelo fino tamis da boa prosa e do bom verso franceses”. (CAMPOS, 1968, p. 52).

Segundo Campos, de acordo com as acentuações dos críticos e historiadores espanhóis Diéz-Echarri e Roca Franquesa, o vocábulo modernismo não se impôs sem passar antes por duras provas. O autor também aponta que a inclusão do termo no **Dicionário da Academia Real Espanhola** somente foi aprovada após vivas discussões, com grande número de votos contrários. Na edição de 1899, a definição do termo modernismo é restritiva com “afición excesiva a las cosas modernas, con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes y literatura.” (CAMPOS, 1968, p. 52). Desde 1925, em outras edições, a definição alarga-se incluindo artes, literatura e religião. Segundo Campos, não se pode considerar verdadeira a opinião acadêmica, pois, “entre os princípios do modernismo estava o seu devoto apego às letras hispânicas primitivas, tantas vezes revelado em Darío”. (CAMPOS, 1968, p. 52).

O impulso ao modernismo é dado pelo escritor Rubén Darío, nascido na Nicarágua, com o livro **Azul...**, de 1888, e faz com que os hispano-americanos se antecipem em relação aos escritores espanhóis nesse início modernista:

Dez anos depois da publicação de **Azul...**, Rubén explica porque “o modernismo se iniciou na América e não na Espanha em virtude do estreito contato espiritual das nações americanas com as do mundo inteiro e também porque o entusiasmo dos escritores sul-americanos deu-lhes possibilidades de superar os obstáculos da tradição, da indiferença e da mediocridade”. (CAMPOS, 1968, p. 53).

Segundo Campos, Arturo Torres-Rioseco, ensaísta chileno, julga estar nessas palavras a chave da interpretação do modernismo que, embora, afrancesado e cosmopolita em suas fontes, exprimiui, de fato, em suas originais criações, a sensibilidade artística e espiritual de um povo. Continuando com a observação de Arturo, Campos nos mostra a filiação do modernismo em duas tendências que estão presentes também na obra de Rubén Darío:

Assinale-se, ainda, na observação do crítico, o lastro do temperamento sentimental do hispano-americano, mais propenso à arte que às atividades de ordem pragmática. Em **Nueva Historia de la Gran Literatura Iberoamericana**, o mesmo escritor observa que se pode filiar o modernismo a duas tendências profundamente arraigadas e amplamente separadas, isto é, “por una parte, el deseo de una nueva expresión artística em una joven generación americana, y, por otra, la inspiración em ciertas técnicas europeas. Asi, pues, no es sorprendente encontrar dos tendencias distintas dentro del modernismo. Hubo um primitivo movimiento de “evasión”, em el cual los poetas escribieron sobre temas exóticos y imaginarios, buscaron refugio em la torre de marfil de la poesía. Luego hubo una de “mundonovismo”, en la cual los modernistas dirigieron sua atención a la historia, al paisaje y a las gentes propias de Hispanoamérica. Em todo esto, sin embargo, había cierta unidad continental, sensibilidad estética común, similitud de formas artísticas: hasta los mundonovistas eran “evadidos” em sus

vidas y el manejo de los temas nativos. Y ambas tendencias aparecieron alternativamente em la obra de Rubén Darío, genio increíblemente fértil". (CAMPOS, 1968, p. 53).

Não podemos nos esquecer que aquilo que é identificado com Darío, segundo Jorge de Sena, é o que, em terminologia hispânica, é chamado modernismo, e não pode ser confundido com o significado que o termo tem na França, Inglaterra, América do Norte, Portugal e Brasil, e os de países em geral. O que foi lançado, em 1888, por esse poeta, e se propagou à América espanhola e à própria Espanha, era uma fusão do parnasianismo que não penetrara a cultura de língua espanhola, com o simbolismo recentemente proclamado na França, e com as tendências decadentistas que a este haviam precedido. E não é o modernismo que desponta por 1905-06 na Europa.

Em relação à forma da poesia, o modernismo hispano-americano centraliza-se contra o conceito errôneo de que o problema da forma em poesia seja uma coisa secundária. Campos enfatiza que essa preocupação da forma é permanente e obsessiva e Darío reconhece que a forma é o que primeiramente toca as multidões. Essa preocupação não é só Rubén Darío que tem, mas sim os modernistas hispano-americanos: os modernistas tinham a decidida intenção de "cultivar as formas literárias como valores supremos" e de "não sucumbir na mediocridade". (CAMPOS, 1968, p. 55).

Retomando novamente Sena, o autor aponta que também em relação à forma:

Há que reconhecer, todavia, que a grande libertação das estrofes livres, medidas insólitas do verso, que vão até ao verso livre, a rima ocasional, níveis coloquiais ou familiares da linguagem aplicados ao intimismo sentimental, etc, deram àquele "modernismo" hispânico características que foram mais avançadas que muito simbolismo noutras línguas – o que muito contribuiu, abando ao tradicionalismo cultural da hispanidade oligárquica, para diminuir ou atrasar, mais tarde, o impacto ou a penetração do Vanguardismo, de um ponto de vista do experimentalismo formal, e o diluiu no sentimentalismo retórico de raiz romântica, que usou desse "modernismo" para perpetuar-se. (SENA, [s. d.]).

Campos nos aponta que além das características fundamentais do modernismo, como a necessidade de adaptação ao espírito contemporâneo, e o instintivo retorno à natureza, há que assinalar também certos traços predominantes na estética modernista, como

a reforma ou mudança da expressão poética, a renovação dos temas, anteriormente já desgastados, a depuração da forma, a criação de novas imagens, a fuga da realidade ou tendência à evasão em busca de exóticas regiões, evocações das épocas pretéritas e lendas mitológicas, o cultivo da sensibilidade para a satisfação de inéditas sensações e a preponderância do elemento sensorial na emoção estética (CAMPOS, 1968, p. 55).

Em relação à evocação de épocas pretéritas, temos a influência parnasiana, a evocação da Grécia antiga, presente em obras de Darío, Gutiérrez Nájera e Julián del Casal: “Esse amor à cultura helênica como fonte de criação literária decorria duma Grécia apenas conhecida através de Paris, por intermédio de Leconte de Lisle, Maurice Guerin e outros.” (CAMPOS, 1968, p. 56).

A evocação de épocas da história veio, pois, de inspirações de autores franceses do século XVIII. Tendência manifesta do modernismo, é uma característica dos poetas utilizarem o recurso da evasão como uma forma de escaparem da existência cotidiana:

A fuga da realidade leva alguns poetas a se distanciarem no espaço e no tempo como recurso de escaparem ao cotidiano existencial. Nessa evasão pode-se ver, às vezes, um processo catártico, pois não se deve esquecer que a raiz lírica de alguns mergulhava fundamente no *tedium vitae* que costumava chegar até aos sinistros páramos da angústia total. Daí as viagens imaginárias a regiões longínquas, particularmente do extremo Oriente. Em Rubén Darío, Julián del Casal, Guillermo Valencia e outros veem-se traços desse exotismo convencional ou de essência psicológica que, de qualquer modo, se salvava pela sugestiva beleza do verso. (CAMPOS, 1968, p. 56).

A poesia moderna recebeu de Teófilo Gautier a herança de efeitos luminosos através de palavras sugestivas capazes de operar verdadeira magia sensorial que o famoso soneto das vogais levou ao máximo da sensação impressionista. Mário Mendes Campos nos mostra outra particularidade em relação aos poetas que estavam envolvidos na revolução rubendariana: eles tudo fizeram para valorizar a questão da musicalidade do verso, que é uma virtude transmitida pelas regras simbolistas.

Nas **Palabras liminares de Prosas e profanas**, Darío alude à significação do ritmo: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces”. Em **Dilucidaciones de el canto errante**, o poeta confessa a sua aspiração que é a de caminhar para o futuro “siempre bajo el divino imperio de la música – música de las ideas, música del verbo”. (CAMPOS, 1968, p. 57).

Em certos poetas e prosadores, inclusive em Darío, há a intenção de transladar ao verso e à prosa valores que figuram como inerentes à pintura e à escultura, “em consonância com a apregoada soberania da forma”. (CAMPOS, 1968, p. 58). O emprego de certos símbolos de graça e beleza, tais como os cisnes, o pavão real, a flor de lis, flores exóticas, predarias preciosas foi um dos sinais reveladores da aristocracia estilística da expressão modernista.

Notamos também que não foi só o parnasianismo que exerceu forte influência sobre os modernistas hispano-americanos, mas também

a ação imposta sobre eles pelo simbolismo francês que significava, antes de tudo, um retorno ao lirismo estilizado, de essência subjetiva, o que vale dizer de fundo romântico.

Em suma, de acordo com Campos, a mutuação revolucionária operada pelo modernismo não se restringiu ao campo da poesia, mas concentrou-se também na prosa, que passou a ser prosa artística com as suas características musicais, pictóricas e plásticas, de que foram mestres, entre outros, Rodó, Martí, Gómez Carrílo, Gutiérrez Nájera, Ventura García Calderón e Rubén Darío:

Este, no dizer do escritor colombiano Rafael Maya, “resume, funde y amalga a todos esos elementos, gracias a su genio sincrético”. En los Raros – acrescenta o ensaísta - “la prosa castellana cuaja definitivamente en moldes de belleza no imaginados antes. (CAMPOS, 1968, p. 67).

MANIFESTO ANTROPÓFAGO E LA PLUMA: UM PARALELO

As metáforas da antropofagia tiveram perspectiva nacionalista na América Latina, diferente das conotações do canibalismo na Europa, de acordo com Adriano Bitarães Netto:

As metáforas da devoração e da digestão, tão típicas no gesto antropofágico, repercutiram com intensidade nos manifestos e nas produções dos artistas latinos, já que através delas encenava-se a tão desejada independência. Essa perspectiva nacionalista para a antropofagia não apareceu como elemento central do canibalismo europeu, mas teve na América a sua maior exploração. (NETTO, 2004, p. 75).

O Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, lançado em 1928, promoveu um resgate do primitivismo, principalmente da imagem do canibal (eleito como ícone do movimento), que segundo Netto, representa a postura independente, crítica, irreverente e parricida do brasileiro diante do estrangeiro:

O primitivismo e a antropofagia chegaram ao Brasil não apenas com a divulgação feita pela literatura europeia de vanguarda, mas também com a releitura que as culturas pré-colombianas passaram a receber dentro dos discursos antropológicos, etnográficos, filosóficos e psicanalíticos que eram promulgados na Europa desde o final do século XIX. (NETTO, 2004, p. 45).

Anterior a esse Manifesto, Oswald escreveu em 1924 o Manifesto Pau-Brasil (uma das obras consequentes da Semana de Arte Moderna de 1922), em que faz uma revisão cultural do Brasil através da valorização do primitivo e de uma poesia e de uma cultura de exportação para os países europeus. É como se fosse uma introdução do próximo manifesto que viria alguns anos depois:

A importação cultural praticada nessa época conscientizou os artistas brasileiros de que a Europa percorria o mundo recolhendo elementos exóticos e selvagens que poderiam facilmente ser exportados por eles. Caberia, portanto, ao projeto modernista, resgatar os valores nacionais para divulgá-los em todo o mundo, fazendo com que o europeu aceitasse a cultura estrangeira não apenas pela perspectiva excêntrica, mas pelos critérios da diferença e da autenticidade. A partir dessa consciência é que surgiram os movimentos Pau-Brasil e Antropofagia, ambos empenhados em praticar uma “poesia de exportação”, que daria à arte brasileira um caráter cosmopolita, ao colocar, segundo Mário de Andrade, “a consciência nacional no presente do universo”. (ANDRADE *apud* NETTO, 2004, p. 62).

A Revista **La Pluma** (1927-1931), dirigida por Alberto Zum Felde, em relação à renovação estética uruguaia, segundo Schwartz (1995), é o órgão mais importante dos anos 20. Essa revista tenta fazer um histórico das revistas que a antecedem, desde o final do século XIX, e tem um comprometimento com as tendências estéticas avançadas.

Em relação a essas propostas literárias, temos um ponto em comum: ambas valorizam a própria cultura através também daquilo que as outras culturas têm de melhor e que, positivamente, traz desenvolvimento às suas próprias culturas.

O Manifesto Antropófago, através de recursos intertextuais, tem áreas exploradas no campo das artes, principalmente na literatura, mas traz também questões antropológicas e sociológicas que permitem fazer reflexões de forma mais ampla, como quando trata da própria questão da identidade brasileira:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. (ANDRADE, 1985).

Não muito diferente, o programa da Revista **La Pluma** apresenta semelhante proposta: realizar uma revista puramente cultural e que abranja outros campos que ultrapassam os campos literários, promovendo um processo de reflexão sobre o movimento intelectual do mundo, além de interesses positivos que trazem o desenvolvimento cultural:

La Pluma aparece com o propósito de realizar – na medida do possível e dentro das condições da hora – a aspiração sempre ativa e nunca satisfeita, de afirmar, acima das dificuldades econômicas do meio e acima da indiferença da maioria, a existência de uma revista puramente intelectual, cujas páginas sejam ao mesmo tempo um amplo expoente da mentalidade nacional no plano das letras, da ciência e da arte, e um órgão que reflita o movimento intelectual do mundo em todas aquelas facetas que interessem positivamente ao desenvolvimento da nossa cultura. (ZUM FELDE *apud* SCHWARTZ, 1927, p. 291).

A questão do “devorar”, presente no Manifesto de Oswald, tem uma conotação antropofágica de absorver aquilo que interessa do outro para enriquecer-se de suas qualidades. Segundo Netto, além disso, para os dadaístas, a devoração e a digestão estavam também associadas a uma prática de higienização da arte. Oswald, então, utiliza parte do ritual indígena para criar a metáfora da antropofagia cultural:

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o;
Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.
(ANDRADE, 1985).

Nessa mesma linha de antropofagia cultural, Zum Felde explica que *La Pluma* é um órgão que pretende captar a atividade intelectual do mundo e voltar tudo isso para o interior. É uma ação semelhante à da antropofagia realizada por Oswald, pois é uma forma de trazer para dentro do país aquilo que irá contribuir para a cultura e para a atividade cultural do Uruguai:

Mas como costumamos dizer, *La Pluma* não só quer ser um órgão que reflita a atividade intelectual do país – projetando-a para o exterior – mas também quer ser um órgão que capte a atividade intelectual do mundo, projetando-a para o interior. (ZUM FELDE *apud* SCHWARTZ, 1927, p. 294).

Oswald de Andrade traz em seu manifesto a teoria de que a antropofagia, além de “devorar”, deve também saber selecionar aquilo que será devorado, ou seja, ter consciência dos alimentos que serão ingeridos para a contribuição da nação: “Só me interessa o que não é meu. Lei do Homem. Lei do Antropófago”. (ANDRADE, 1985. p. 1). Continuando com essa mesma ideia de seleção, podemos considerar que a Revista *La Pluma*, num ato de seleção antropofágica, também tem seus critérios em relação ao que será publicado na revista. Selecionando o que contribuirá para a formação intelectual do país, Zum Felde aponta o ecletismo, considerado uma norma necessária para abranger o complexo da intelectualidade nacional, e sempre frisando a qualidade das

publicações. Sendo assim, podemos indicar um viés antropofágico em **La Pluma**, mesmo não estando explicitamente escrito em suas publicações:

As suas páginas estarão, portanto, abertas a toda colaboração, qualquer que seja a sua tendência estética ou ideológica, sem outra condição a não ser qualidade. O ecletismo – norma necessária de uma revista que aspira abranger o complexo da intelectualidade nacional – tem o seu próprio limite na necessidade de seleção. Posto que aspira ser – assim mesmo – um órgão o mais amplamente representativo possível, só deve dar lugar aos valores de seleção em relação ao meio (ZUM FELDE, 1927, p. 293).

No Manifesto, Oswald se contrapõe às ideias objetivadas e ao mundo reversível. Ele é contra aquilo que é parado no tempo, o que não dinamiza. O autor aponta elementos do sistema como as injustiças clássicas e românticas, ou seja, aquilo que acabamos importando da cultura europeia nas obras literárias brasileiras, principalmente no século XIX. Oswald também aponta o esquecimento das conquistas interiores, ou seja, esquecimentos da nossa originalidade, aquilo que produzimos e que nos identifica como realmente somos e como a cultura realmente é:

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores. (ANDRADE, 1985, p. 2).

Ainda dialogando com as propostas literárias uruguaias, de acordo com Zum Felde, as pequenas revistas literárias, efêmeras e juvenis, que duraram pouco tempo no Uruguai, mesmo assim conseguiram um impacto na vida intelectual do país sendo representativas de um estado de cultura. Essas revistas, comandadas na sua maioria por jovens, mostram exatamente o oposto das ideias cadaverizadas e do esquecimento das conquistas interiores que Oswald explicitava no Manifesto Antropófago. Essas revistas representavam a renovação da mentalidade nacional também porque eram feitas por uma nova onda da juventude uruguia da época. São elas: **Anales del Ateneo**, **La Revista Nacional**, **La Revista** e **La Nueva Atlántida**, **La Revista Nueva**, **Vida Moderna**, **Boheemia**, **Teseo** e **La Cruz del Sur**.

Finalizando esse paralelo entre o Manifesto Antropófago e a Revista **La Pluma**, podemos notar que Oswald aponta a questão da cópia dos modelos europeus pelas elites, deixando de lado o sentimento nacional e o que o caracteriza. Ele apresenta isso como “as elites vegetais”, ou seja, que não saem do lugar e nem buscam outras contribuições que possam acrescentar à cultura: “Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.” (ANDRADE, 1985, p. 2). Em **La Pluma**, percebemos o oposto do que Oswald chama de “elites vegetais”: as contribuições para a revista acarretam a evolução intelectual humana, seja ela dentro ou fora do país:

La Pluma envia uma saudação fraterna a todos os homens que, nas diversas atividades culturais, dentro e fora do país, colaboram na obra da evolução humana. (ZUM FELDE *apud* SCHWARTZ, 1927, p. 294).

A REPERCUSSÃO DE TRAÇOS DA ANTROPOFAGIA EM ALGUNS POETAS BRASILEIROS

Após a explicitação do contexto modernista de cada país e de um diálogo com as propostas literárias referentes a cada um, podemos observar a repercussão da temática antropofágica em obras de poetas célebres como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Affonso Ávila (1928-2012).

A fase modernista de cada país proporcionou aos seus poetas várias criações que marcaram esse movimento literário inspirado pelas Vanguardas europeias, no caso do Brasil, e pelas influências do Parnasianismo, do Simbolismo e do Romantismo, no caso da América hispânica.

No caso dos poetas brasileiros, como próprio Oswald de Andrade, Drummond e Affonso Ávila, por exemplo, a presença da fase modernista é extremamente marcante. Em Oswald, umas das características de seus poemas é o falar cotidiano, como no poema “Vícios na Fala” (1989), do livro **Trechos reunidos**:

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados
(ANDRADE, 1989).

Nesse poema, o poeta faz um jogo com as palavras contrastando a forma como elas são escritas e como comumente são faladas. O título nos sugere que essa forma de falar pode ser considerada um vício por não estar idêntica à forma escrita. Entretanto, o poeta nos mostra um trabalho com a variação da língua, a forma não gramaticalizada de falar, uma das características da escrita do poeta. Outro poema de Oswald que também aponta para essa busca do que seria a língua brasileira, preocupação presente também no Manifesto Pau-Brasil, ou para a forma de falar e de ser, está presente no poema “Pronominais” (1989), do mesmo livro:

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno

DAUSE APARECIDA DO AMARAL SANTOS

E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro
(ANDRADE, 1989).

Aqui, a crítica do autor é em relação ao uso da norma culta na língua falada. A nação brasileira, composta pelos “bons”, não diz como está escrito na gramática, mas como as próprias pessoas dizem todo dia, como acontece nos momentos que não são formais. A formalidade em: “Dê-me um cigarro” acontece com maior incidência na escrita. Por isso o verso “Deixa disso camarada” nos sugere para não ficarmos presos às regras gramaticais e formais que foram impostas como a forma correta de falar.

O poeta Carlos Drummond de Andrade, que pertence à segunda fase do período modernista, continua com a pesquisa estética do período anterior da primeira fase modernista. Na segunda estrofe do poema “Consideração do poema” (1945), percebemos traços da antropofagia nos seguintes versos:

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo orgulho,
de toda a precisão se incorporam
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakóvski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei.
(ANDRADE, 1945).

Nesses versos, percebemos que o eu lírico toma posse dos poetas por ele lidos, numa forma de incorporá-los. Podemos destacar aí um ato antropofágico do sujeito lírico que dialoga com poetas que vão contribuir, cada um com suas qualidades poéticas, para a composição de seu poema. Ao mesmo tempo em que este é um ato de antropofagia, é também um trabalho intertextual do poeta, que outros poetas: Vinicius de Moraes, com sua “mais límpida elegia”; Murilo Mendes, em que o eu lírico “bebe”; Pablo Neruda, com sua “gravata chamejante”; Apollinaire, no qual o eu lírico “se perde” e Vladimir Maiakovski, considerado o maior poeta do século XX do futurismo, no qual o sujeito lírico diz adeus.

No poema “Arte de Furtar” (1978), do poeta Affonso Ávila, vemos essa mesma noção de antropofagia: “O poeta não faz segredo de que se utiliza da linguagem de outros poetas”. O eu lírico declara que “o poeta é um plagiário”, ou seja, a poesia possui a linguagem de

outros criadores. Podemos dizer que ela é feita da “devoração” e da apropriação de outros componentes (outros poetas, outras poesias, enfim, outras linguagens de fato), retomando, assim, a ideia principal do Manifesto de Oswald:

O poeta declarou que toda criação é tributária de outras criações
no permanente processo de linguagem da poesia
O poeta afirmou que todo criador é tributário de outros no
processo
de linguagem da poesia
O poeta se confessou um criador tributário de outros na linguagem
de
sua poesia
O poeta não esconde que sua poesia é tributária da linguagem
de outros criadores
O poeta não esconde que sua poesia é influenciada pela linguagem
de outros criadores
O poeta não faz segredo de que se utiliza da linguagem de outros
poetas
O poeta fala abertamente que se apropria da linguagem de outros
poetas
O poeta é um deslavado apropriador de linguagens
O POETA É UM PLAGIÁRIO
(ÁVILA, 1978)

RESUMEN

Este trabajo pretende realizar una lectura del *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade e de lo programa de la Revista Uruguaya *La Pluma* (1927-1931), de Albeto Zum Felde, tratando de establecer las relaciones posibles entre las dos propuestas literarias. Serán considerados aspectos relacionados con la reanudación de las poéticas del siglo XIX y de las vanguardias del siglo XX, en su diálogo con los fundamentos de la Modernidad, así como los rasgos que diferencian los dos modernismos, el brasileño y el hispano-americano.

Palabras clave: Manifiestos. Modernismos. Brasil. Uruguay.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. A Rosa do Povo, de 1945: Consideração do Poema. In: **Poesia completa**. Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

ANDRADE, Oswald de. **Trechos escolhidos por Haroldo de Campos**.

3 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989, p. 24.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 293-300.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 203-208.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

BOPP, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BRASIL. **Oswald de Andrade (1890-1954)**. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/teatro/oswald-de-andrade-1890-1954>> Acesso em 25 de janeiro de 2013.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CAMPOS, Mário Mendes. **Rubén Darío e o modernismo hispano-americano**. Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais, 1968.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Volume 5: Modernismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.

FELDE, Alberto Zum. **La Pluma**. Montevideo, Año 1, Vol. 1. Agosto de 1927. Disponível em: <http://www.periodicas.edu.uy/La_Pluma/pdfs/Ano_1_v_1_a.pdf> Acesso em 27 de janeiro de 2013.

FONSECA, Maria Augusta. **Revista de Antropofagia (1928-1929)**. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/node/438>> Acesso em 25 de janeiro de 2013.

MACHADO, Antônio de Alcântara. **Revista de Antropofagia**. São Paulo, Anno 1, Vol. 1. Maio de 1928. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/060013-01/060013-01-COMPLETO.pdf>> Acesso em 27 de janeiro de 2013.

NETTO, Adriano Bitarães. **Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico**. São Paulo: Annablume, 2004.

R., Lúcia R., SILVA, Taáte P. Tomaz. **A modernidade em Baudelaire**. Disponível em: <<http://teorialiterariaufrj.blogspot.com.br/2009/07/modernidade-em-baudelaire.html>> Acesso em 13 de fevereiro de 2013.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas, polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP/Edusp, 1995.

SCHWARTZ, Jorge. **Klaxon (1922-1923)**. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/node/437>> Acesso em 08 de janeiro de 2013.

SENA, Jorge de. **Sobre o Modernismo na América hispânica.** Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/lerjorgedesena/port/antologia/ensaio/texto.php?id=338>> Acesso em 20 de janeiro de 2013.

TERRA, Ernani, NICOLA, José de. O primeiro momento modernista no Brasil. In: **Português de olho no mundo do trabalho: volume único.** 2. ed. São Paulo: Scipione, 2004, p. 476-484.