

Íria Sobrino Freire

Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa

Memórias não oficiais.

A construção de identidades alternativas nos manifestos literários¹

A presente comunicação aborda a questão da memória segundo as teses do construtivismo, como o produto de uma criação colectiva com que todas as culturas definem a sua identidade, o seu modo de ser específico. Se, como dizia Jorge Luís Borges, todo o escritor cria os seus próprios precursores, também é possível afirmar que toda a cultura cria o seu próprio passado, a sua tradição. Dentro de cada sistema cultural existe uma *memória oficial*, que corresponde ao que Raymond Williams² denomina *formas culturais dominantes*, e que é veiculada, no caso da literatura, através das histórias literárias e um determinado número de *memórias não oficiais* que se podem identificar com as chamadas *formas culturais emergentes* e que, com frequência, assumem o modo discursivo dos manifestos literários. A análise dos meta-discursos que surgem destas posições emergentes permite encarar o tema da construção das identidades colectivas de um ponto de vista abrangente, se tomarmos em consideração as diferentes versões dos factos às quais dá lugar a experiência de vida no seio de uma mesma comunidade cultural. Para o confronto das hipóteses apresentadas estudar-se-ão dois manifestos modernos: “Le symbolisme” (1886), de Jean Moréas, e o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924), de Oswald de Andrade.³

¹ Este artigo foi elaborado com o apoio da Fundación Caixa Galicia, dentro do programa de bolsas de pós-graduação, master e doutoramento (2004-2005).

² Raymond Williams, *Culture* (London: Fontana, 1981).

³ Jean Moréas, “Le symbolisme” (*Le Figaro*, 18-IX-1886) e Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia Pau-Brasil” (*Correio da manhã*, 18-III-1924). Textos recolhidos em Gilberto Mendonça Teles (ed. e comp.), *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972* (Rio de Janeiro: Vozes, 1992, 326-331. 12^a ed).

A identidade narrativa e as memórias não oficiais

Uma noção de especial interesse para este propósito é a de *identidade narrativa*, cunhada por Paul Ricoeur.⁴ Segundo o filósofo francês, a identidade dos indivíduos e das comunidades é a identidade dos agentes. Ao preguntarmos quem é que fez uma determinada acção, costumamos responder com um nome próprio. Porém, se não queremos postular a existência de um sujeito (individual ou colectivo) idêntico a si próprio nos diferentes estados, a resposta não pode ser outra senão a narrativa. Dizer uma identidade é, portanto, contar a história de uma vida. Desta forma, afirma Ricoeur, se substituímos a identidade compreendida no sentido de um mesmo (*idem*) pela identidade compreendida no sentido de si mesmo (*ipse*), quer dizer, se substituímos a *identidade substancial* pela *identidade narrativa*, é possível escapar ao dilema do Mesmo e o Outro. A *identidade narrativa*, constitutiva da ipseidade, fundamenta-se numa estrutura temporal construída conforme o modelo de identidade dinâmica procedente da composição dos textos narrativos. Assim, a diferença da identidade abstracta do Mesmo, a identidade concebida desta perspectiva permite incluir a mudança dentro de uma vida.

A fecundidade desta noção radica no facto de esta se poder aplicar tanto ao indivíduo como à comunidade: indivíduo e comunidade constituem a sua identidade ao construirem os relatos que se convertem tanto para um como para a outra na sua história efectiva. Porque ao falarmos de *identidade narrativa* estamos a postular um narrador, que é ao mesmo tempo o objecto da narração. A história de uma vida sofre numerosas reconfigurações ao longo do tempo: no caso do sujeito individual, através de todas as histórias que relata sobre si próprio; no caso das colectividades, por meio das contínuas correcções que incorporam os historiadores (entendida a palavra num sentido lato, como aqueles agentes a quem uma sociedade confere o direito de narrarem, quer dizer, de interpretarem os acontecimentos). No dizer de Ricoeur,⁵ “a identidade narrativa é a resolução poética do círculo hermenêutico”.

⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit. III: Le temps raconté* (Paris: Seuil), pp. 355-358.

⁵ *Ibidem*, p. 385.

No caso das comunidades culturais, os repertórios identitários constituem-se em torno de três eixos fundamentais: a tradição, a produção e a importação. A tradição corresponde ao que Aguiar e Silva⁶ denomina *memória do sistema*. Segundo Aguiar e Silva, a memória é um conjunto organizado e hierarquizado internamente, sem o qual o sistema não funcionaria, porque os códigos não se podem criar a partir do zero, desde a ausência de memória. Considere-se que todo o movimento de ruptura o é sempre em relação a algo. Mesmo as proclamas mais iconoclastas das vanguardas históricas, que tencionam enterrar um passado mais ou menos imediato, não fazem senão afirmarem a sua existência, sublinhando que “essa é a nossa tradição, embora queiramos destruí-la”. Assim, para citar um exemplo bem conhecido, Almada Negreiros situa Júlio Dantas, como antonomásia do tradicionalismo, no centro do sistema, de um sistema que tenciona transformar, ao mesmo tempo que afirma a sua hierarquia. O imperativo “Morra o Dantas!” é, portanto, a constatação da centralidade da posição encarnada pelo escritor.

Tendo em conta o que foi dito em relação à identidade narrativa, a memória do sistema é, na verdade, apenas uma construção, uma produção discursiva. Na elaboração deste tipo de discursos participam múltiplos agentes situados em posições diversas e mesmo contrárias. Porém, determinados grupos ou instituições de socialização impõem o que Schmidt⁷ (1984 trad. 1987: 216) denomina por *orto-modelo de mundo*, uma projecção que reflecte interesses sociais e estruturas de poder e que os indivíduos se vêem obrigados a adoptar por convenção. Um dos objectivos mais importantes dos processos de socialização consiste, precisamente, em homogeneizar, na medida do possível, os modelos de realidade, através de interacções cooperativas e consensuais no marco dos grupos sociais ou das sociedades. Quanto mais completa e livre de conflito resulte a dita homogeneização tanto mais profunda será a impressão de que o modelo de

⁶ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura* (Coimbra: Livraria Almedina, 1967).

⁷ Siegfried J. Schmidt, “La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura”, Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria* (Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 207-238), p. 216.

realidade não é o seu construto, mas a reprodução directa da “realidade”.⁸ Os sistemas literários nacionais, enquanto instituições, tendem a homogeneizar também os modelos de realidade e a apresentar uma versão oficial da história, silenciando outros relatos que a contradizem ou que pelo menos não concordam completamente com ela. Os projectos historiográficos podem-se ver, a esta luz, como magnos actos de planificação institucional.⁹

As *memórias oficiais* distinguem-se das *não oficiais*, como é óbvio, pela posição que ocupam dentro da hierarquia do sistema. Pode falar-se, a este respeito, de uma oposição entre *formas culturais dominantes* e *formas culturais emergentes*, segundo a terminologia de Raymond Williams. Os relatos historiográficos que se levam a cabo nestes últimos textos supõem uma releitura da história, um exercício de recanonização do passado literário, normalmente com vista a defender um determinado programa contemporâneo.

“Le symbolisme”: a história como justificação

Este é o caso de “Le symbolisme”, artigo assinado por Jean Moréas em 1886 no jornal *Le Figaro*. Nele, o poeta grego instalado em França leva a cabo uma apresentação de um novo movimento, que baptiza como “simbolismo” – denominação que se instaurou a partir daquele momento e que subsiste até hoje – e que defende face às acusações de obscuridade de que tinha sido objecto. Moréas confere à sua exposição um tom de objectividade, por meio de um argumento que anos depois os formalistas russos viriam a esgrimir com vista a explicar a evolução literária: com a passagem do tempo, a transformação das convenções literárias é inevitável e, portanto, o simbolismo deve ser saudado como um movimento renovador, numa altura em que os cânones vigentes já estão esgotados. A aparição da novidade justifica-se, desta forma, apelando a critérios “científicos”, quer dizer, às leis da história da arte:

⁸ Siegfried J. Schmidt, *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. El ámbito de actuación social LITERATURA* (Madrid: Taurus, 1990), p. 53.

⁹ Cfr. Arturo Casas, “Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico” (*Interlitteraria*, 8, 1990), pp. 68-97.

Como todas as artes, a literatura evolui: evolução cíclica com que as voltas estritamente determinadas que se complicam com as diversas modificações trazidas pela marcha dos tempos e pelas revoluções dos meios. [...] É que toda a manifestação da arte chega fatalmente a se empobrecer, a se esgotar; então, de cópia em cópia, de imitação em imitação, o que foi pleno de seiva e de frescura se desseca e se encarquilha; o que foi o novo e o espontâneo se torna o vulgar e o lugar comum. [...]

Uma nova manifestação da arte era portanto esperada, necessária, inevitável. Esta manifestação, preparada desde muito tempo, acaba de aparecer. [...]

Já propusemos a denominação de *Simbolismo* como a única capaz de designar razoavelmente a tendência atual do espírito criador em arte.¹⁰ (Moréas 1886 trad. 1992: 62-63)

Uma vez argumentada a necessidade de renovar a arte, recorre-se à história como meio de legitimação do novo movimento. Assim, face às críticas de “decadência” que tinha recebido o simbolismo, Moréas emprega uma tripla estratégia. Em primeiro lugar, estabelece uma filiação com os clássicos da literatura universal, nomeadamente Shakespeare, de forma a manifestar a solidez do movimento. Além disso, lembra que algumas obras naquela altura consideradas mestras foram igualmente criticadas no seu momento:

A acusação de obscuridade lançada contra uma tal estética pelos leitores inconseqüentes nada tem que possa surpreender. Mas que fazer? As *Píticas* de Píndaro, o *Hamlet* de Shakespeare, *La Vita nuova* de Dante, *O Segundo Fausto* de Goethe, *A Tentação de Santo António* de Flaubert não foram também taxadas de ambigüidade?¹¹

Portanto, através do recurso à *auctoritas*, procura a adesão do público em geral, de um público que, em princípio, não simpatiza com o movimento.

Em segundo lugar, sublinha o vínculo com os escritores do passado que identifica com um ideal de liberdade criativa e de uso audaz da linguagem

¹⁰ Moréas, *op. cit.*, pp. 62-63. A tradução para português é de Gilberto Mendonça Teles.

¹¹ *Ibidem*, p. 64.

(François Rabelais, Philippe de Commines, Villon e Rutebeuf). Desta forma, por um lado, caracteriza o simbolismo como uma tendência anticlassicista e antinormativa e, por outro, assinala que o exercício da liberdade não é apenas próprio do presente, mas que constitui uma prática comum em diversos períodos da história da literatura. Por meio da menção destes antecessores, Moréas retoma o argumento primeiro sobre a evolução literária e justifica a aparição de movimentos de ruptura.

Por último, cita os precursores imediatos: Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine e Théodore de Banville. Neste caso, Moréas dirige-se aos pares, aos “companheiros de viagem”, defensores da literatura moderna, e para quem os autores aludidos constituem autoridades. Esta estratégia difere claramente das anteriores, com que se pretendia persuadir um auditório amplo e mais ou menos inespecífico, o conjunto dos leitores de *Le Figaro*. Em qualquer caso, a inclusão destes nomes também se pode ler como uma proposta de canonização, em que não se argumenta o valor literário dos escritores, mas simplesmente se dá por certo.

A história legítima, então, a aparição da novidade, a aparição de uma identidade alternativa para o sistema. Dentro desta lógica do que Octavio Paz chamaria a “tradição da ruptura”, o que se postula é uma continuidade com os movimentos renovadores que surgiram ao longo dos séculos. A estratégia retórica que segue Moréas para lhe possibilitar a entrada na história a um novo repertório é, precisamente, a de vinculá-lo com a história.

“Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: a história como erro

O segundo texto que se vai analisar é o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, aparecido no *Correio da manhã* em 1924. Este texto, muito diferente do anterior, responde às características do modelo de *manifesto de vanguarda*: tom violento, retórica da negação, deslocação sintáctica, subjectivismo, uso de imagens poéticas... O movimento estético-ideológico que subjaz a esta proclama é o primitivismo. Andrade constrói uma memória particular da cultura brasileira, por meio da qual reclama a necessidade de fazer uma arte, uma poesia totalmente autóctone, livre de influências externas. Por esta razão é que escolhe o nome Pau-Brasil, primeiro produto brasileiro a ser exportado. Sob essa óptica, o

movimento propunha uma literatura genuinamente brasileira e de nível internacional, ou seja, de “exportação”. A sua proposta é primitivista porque promulga uma poesia que responda ao ideal da natureza, frente a uma civilização vista como alheia e invasora, como estéril, como incapaz de criar uma arte viva. A natureza, conforme o mito do bom selvagem, identifica-se aqui com conceitos como *espontaneidade*, *carácter popular*, *irracionalismo*, *infância*, *imaginação* ou *pureza*. A literatura concebida como “natural” aparece, então, definida nos seguintes termos: “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia. A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança”.¹²

Esta proposta nasce da desconformidade com a realidade artística daquela altura. Andrade oferece uma visão da história cultural do Brasil através de diversos fragmentos na forma de aforismos, de versos ou de *slogans* de um discurso político. Segundo a sua argumentação, a conquista supôs o começo da decadência da cultura brasileira, porque quis impor uma cultura alheia, a *erudição*, sobre a cultura autóctone:

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.¹³

Além disso, Andrade assinala um outro fenómeno que contribuiu, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo, para a decadência da arte: a “democratização estética”. Aponta o escritor brasileiro que com a implantação do movimento naturalista o objectivo da arte passou a consistir na cópia do mundo. Então, a chegada de inovações tecnológicas (a pirogravura, a fotografia) possibilita que toda a gente seja capaz de copiar a realidade, que toda a gente se converta em artista. O mesmo acontece, na música, com a invenção do piano de manivela. Finalmente afirma, ironicamente, que ainda não se inventou uma máquina de fazer versos, mas que já existe o poeta

¹² Andrade, *op. cit.*, p. 327.

¹³ *Ibidem*, p. 326.

parnasiano. Por outro lado, critica a destruição da arte a que deu lugar o impressionismo, e proclama que chegou o tempo da construção.

A história apresenta-se aqui como um erro na sua totalidade, e o presente como a possibilidade de paliar esse erro. A identidade que se procura como alternativa a essa fatalidade histórica tem de se criar prescindindo da história, à margem dela: “Apenas brasileiros de nossa época”¹⁴ (prescindindo da história e do contacto con outras culturas). É o domínio do *aqui* e o *agora* absolutos, a vontade de esquecimento. Um aspecto que convém assinalar é que para Andrade só pertence à história a cultura alheia, a cultura tida por “invasora”, enquanto a cultura autóctone se representa como uma realidade ahistórica. O autóctone é a tradição, não a história (o prejuízo que subjaz a isto é que o tradicional é o natural, e o histórico, o artificial). Uma tradição que admite elementos da modernidade tidos por práticos e imprescindíveis: “O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo *digerido*. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia”.¹⁵

Conclusão

Os dois manifestos analisados podem ser lidos como memórias não oficiais dos seus sistemas respectivos. O elemento repertorial predominante é o subjectivismo, no caso do simbolismo, e a espontaneidade, no caso do movimento Pau-Brasil, elementos que estão ausentes dos repertórios instituídos e que se querem impor como alternativas a uma realidade concebida como indesejável. Para apoiar estas propostas os manifestos recorrem à história, mas fazem-no de um modo totalmente divergente. No primeiro caso, procura-se o apoio da tradição, de uma certa tradição inovadora, para justificar o gesto rupturista (quer dizer, minimiza-se o gesto rupturista). No segundo caso, recusa-se a história, porque se entende como um erro, como a fonte da decadência da arte (ou seja, sublinha-se claramente o gesto rupturista). As estratégias são divergentes porque estamos diante de textos de épocas dife-

¹⁴ *Ibidem*, p. 331.

¹⁵ *Ibidem*, p. 331.

rentes: entre 1886 e 1924 os movimentos artísticos radicalizam-se e também os seus manifestos (futurismo, Dada). Por causa disso, em 1924 é possível o que em 1886 era impossível. Na altura em que se publicam, estes textos constituem aquilo que Raymond Williams denominou “formas culturais emergentes”, na medida em que se opunham a umas formas dominantes. Partindo da noção de identidade como uma construção, quer dizer, partindo do conceito de *identidade narrativa*, e partindo ademais do suposto de que a tradição (a memória, nos termos de Aguiar e Silva) é um dos constituintes principais da identidade dos sistemas, nesta comunicação tentou-se, portanto, estudar as memórias não oficiais como projectos de construção de identidades alternativas para o sistema. Em suma, o que pretende uma análise destas características é contribuir para “desnaturalizar” alguns conceitos como *identidade*, *memória*, *tradição*, e contemplá-los como construções históricas e contingentes, múltiplas e em conflito, nunca definitivas, em mudança contínua.