

Poesia ibero-americana: citações e representação do Modernismo em antologias / Ibero-American Poetry: quotations and representation of Modernism in anthologies

*Silvana Serrani**

RESUMO

Neste artigo estuda-se o discurso sobre o Modernismo hispano-americano e o Modernismo brasileiro - cruciais nas representações identitárias na Ibero-América -, no paratexto das antologias *Twentieth Century Latin-American Poetry*, de Stephen Tapscott, e *Apresentação da Poesia Brasileira*, de Manuel Bandeira. A análise concentra-se no discurso de outrem - estilos linear e pictórico (Bakhtin, 1929/1988) - para a construção da autoria. Os resultados mostram propriedades de discurso dialético e de discurso ancorado na materialidade poética, e são relacionados ao desenvolvimento do gênero antologia.

PALAVRAS-CHAVE: Antologia de poesia; Modernismo; Análise de discurso; Dialogismo; Discurso de outrem

ABSTRACT

This article presents a study of discourse on Spanish American Modernism and Brazilian Modernism - crucial topics to study identity representations in Latin America - in the paratext of the anthologies: Twentieth-Century Latin American Poetry by Stephen Tapscott and Apresentação da Poesia Brasileira by Manuel Bandeira. The analysis focuses on otherness in discourse - lineal and pictoric styles (Bakhtin, 1929/1988) - to build authorship. Results show both properties of dialectic discourse and discourse anchored in poetic materiality, and consequences regarding the development of the anthology genre.

KEY-WORDS: Poetry Anthology; Modernism; Discourse Analysis; Dialogism; Otherness in discourse

* Professora da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, São Paulo, Brasil; Pesquisadora do CNPq; silvana.serrani@iel.unicamp.br

Introdução

A antologia é um gênero discursivo de presença constante no desenvolvimento cultural das sociedades. Em certos contextos, sua contribuição tem sido mais evidente, por exemplo, nas consolidações nacionais do século XIX ou nas afirmações pós-coloniais do século XX. Atualmente, essa participação não deixa de existir na conjuntura de construção de blocos político-culturais. No caso da Comunidade da Europa, estudos recentes - como o de Delabastita na Bélgica¹ - analisam a produção de antologias para mostrar diferentes concepções de “identidade cultural europeia”. No contexto do Mercosul, a questão das pontes culturais entre os países membros tem estado em pauta e o gênero antologia também tem propiciado interrogações sobre essas pontes². Como se sabe, a construção dessas representações acontece por uma conjunção de fatores, como a seleção de autores e materiais, o discurso do paratexto, a circulação e suas relações com outros discursos e esferas socioculturais.

A partir do dialogismo bakhtiniano e do desenvolvimento nos estudos do discurso, sabemos que todo texto é sempre polifônico. Assim, em trabalhos precedentes, observamos o funcionamento da alteridade discursiva na representação da poesia brasileira e hispano-americana do Cone Sul em antologias panorâmicas de poesia latino-americana, constatando filiações na memória poética, a partir de relações entre autores consagrados anteriormente e antologizados³. Neste texto retomamos o trabalho com a antologia *Twentieth Century Latin American Poetry*, de Stephen Tapscott, fazendo um contraponto com a *Apresentação da Poesia Brasileira* de Manuel Bandeira, para estudar as citações e diferentes estilos da presença do outro no discurso sobre o Modernismo no paratexto das mesmas. O texto do grande poeta pernambucano é reconhecidamente incomparável, por esse motivo e pelas diferenças entre ambas as antologias (a primeira é continental, bilíngue e produzida nas últimas décadas, a última é nacional, monolíngue e produzida originalmente nos anos 40), não se trata de uma

*Professora da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, Brasil; Pesquisadora do CNPq; silvana.serrani@iel.unicamp.br

¹Agradeço a Walter Costa a cessão deste material bibliográfico quando ainda era inédito.

² Analisamos dificuldades na construção dessas pontes, no caso das poesia brasileira e argentina, no trabalho que publicamos em 2008 (ver Referências).

³ As antologias estudadas foram *The Oxford Book of Latin American Poetry* de C. Vicuña e E. Livon-Grossman, Oxford, 2009 e *Twentieth Century Latin American Poetry* de S. Tapscott, FCE, 2003. Resultados da análise constam no trabalho que publicamos em 2010 (ver Referências).

comparação. O contraponto proposto resulta da hipótese - no nosso entender, confirmada durante a análise - de que o estudo do discurso dessas antologias reconhecidas (ambas com múltiplas edições ou reimpressões⁴) pode trazer avanços para a compreensão do funcionamento do gênero e da produção poético-cultural ibero-americana⁵.

Como se sabe, o Modernismo, melhor dizendo, os modernismos, suas especificidades e distinções são objetos de discurso privilegiados para o estudo das representações identitárias da Ibero-América. Assim, na primeira parte, apresentamos os fundamentos da abordagem discursivo-dialógica adotada e, nas três partes sucessivas, um exame das citações, em função da representação do Modernismo, no discurso das antologias. Optamos por ilustrar minuciosamente as constatações da análise, por elas serem indispensáveis neste tipo de trabalho sobre antologias, ancorado na materialidade do discurso.

1 Enfoque discursivo-dialógico, alteridade e antologia

A perspectiva discursivo-dialógica, fundamentada nas noções de enunciado e discurso, permite compreender, como se sabe, que toda produção de linguagem se inscreve em uma rede histórica de sentidos. Assim, todo discurso é “resposta” a perguntas socioculturais formuladas ou implícitas. Duas categorias que mobilizamos na análise das antologias visando à compreensão do funcionamento enunciativo-discursivo desse gênero são *intradiscurso e interdiscurso* (FOUCAULT, 1985, p. 144-145⁶ e PÊCHEUX, 1990, p. 228-231). A primeira corresponde às sequências efetivamente formuladas, seja no texto (materiais efetivamente compilados) seja no paratexto (GENETTE, 1987, *passim*) - prefácio, ensaio introdutório, notas biográficas, de rodapé ou outras, posfácios, apêndices, etc.. O interdiscurso remete à dimensão não linear da

⁴ A *Apresentação da Poesia Brasileira* de Manuel Bandeira teve primeira edição em 1944, segunda reimpressão em 1946; segunda edição aumentada em 1954; terceira em 1957; quarta em 1964; quinta em 1982; sexta em 1997 e a última recentemente, em 2009, pela editora Cosac Naify de São Paulo (Fonte: Barbosa, Virgínia (ver Referências). A *Twentieth Century Latin American Poetry* de Stephen Tapscott teve sua primeira edição em 1996 e sua quarta reimpressão em 2003.

⁵ Um dos eixos de pesquisa do *Centro de Estudos Hispano-americanos* do IEL-UNICAMP é, justamente, o estudo da memória em antologias de poesia ibero-americana (<http://cehisp.iel.unicamp.br/Centro/>).

⁶ Na obra de Foucault, a terminologia correspondente é, como se sabe, formulação e enunciado (repetibilidade).

linguagem, às memórias implícitas da ordem histórico-social, a partir das quais se produzem os sentidos “construídos” pelas sequências formuladas.

Como antecipado no título, concentrar-nos-emos aqui no funcionamento da alteridade discursiva, especificamente de citações, na representação do Modernismo brasileiro e do Modernismo hispano-americano. Para esse estudo da presença do outro no discurso, Authier-Revuz (1984, p.106), apoiando-se explicitamente no dialogismo bakhtiniano, nos desenvolvimentos da teoria do discurso (principalmente a partir da consideração do interdiscurso nas análises) e na concepção psicanalítica da subjetividade, propôs a distinção *heterogeneidade constitutiva* - processos reais de constituição de um discurso, portanto, não-localizáveis, não-representáveis na cadeia - e *heterogeneidade mostrada* - representação, em um discurso, que um locutor dá (e se dá) de sua enunciação. Essas distinções, que a autora desenvolveu no estudo de não coincidência do dizer (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 20-28), se articulam às noções supracitadas: interdiscurso e intradiscurso, respectivamente. Assim, neste enfoque das antologias, apoiamo-nos nesses trabalhos para estudar o papel estruturante da alteridade discursiva, entendida como discurso de um outro posto em cena pelo enunciador ou discurso do enunciador que se coloca em cena como um outro; ou como interdiscursividade que desestabiliza o lugar onde o ego se instala no dizer, onde a estratégia de seu discurso foge de seu controle (PÊCHEUX, 1990, p. 317).

A concepção dialógica dos gêneros discursivos introduzida por Bakhtin (2000, p. 279-281) e os desenvolvimentos dos estudos do discurso permitem compreender que as formulações de um antologista individualizável, com seus juízos de valor (formulados ou implícitos) não são meras produções privadas, porque produção alguma de sentido o é. Por outro lado, não é raro encontrar no paratexto do gênero antologia formulações recorrentes sobre *gostos* dos antologistas. Para aprofundarmos a compreensão do funcionamento dessas recorrências, a distinção de Eagleton entre *juízo de valor* e *gosto* nos parece uma contribuição relevante:

É possível ver que um poema é uma realização excelente, contudo, não gostar-se dele ou, também, você pode amar um poema que considera esteticamente atroz. Isso sugere que os juízos de valor não são a mesma coisa que gostos privados (2008, p. 111).

Poderíamos contra-argumentar que todo antologista tem seu estilo. Ainda assim, o avanço da teoria bakhtiniana consiste, como se sabe, no enfoque dialógico do estilo. A esse respeito, é conhecido que, retomando o dito de Buffon "o estilo é o homem", Bakhtin/Volochinov observa:

O estilo é pelo menos dois homens ou mais exatamente: um homem e um grupo social representado pelo destinatário que participa de modo permanente no discurso interior e exterior do homem e encarna a autoridade que o grupo social exerce sobre ele (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1981, p. 212).

Em relação à presença do outro no discurso, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin /Volochinov apresenta uma proposta de trabalho sobre o estilo que, como observa Brait (2005, p. 82), é: “um dos mais aprofundados e inovadores estudos sobre as formas de transmissão do discurso de outrem, contrapondo-se à leveza redutora e mecânica com que eram tratados, até então, discurso direto, indireto, indireto livre”. Neste trabalho, pautamo-nos especialmente pela distinção bakhtiniana entre *estilo linear* – quando “os contornos exteriores são nítidos à volta do discurso citado” (BAKHTIN, 1988, p. 150) – e *estilo pictórico* – quando “a língua elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem [...], [ao] atenuar os contornos exteriores nítidos da palavra de outrem” (1988, p.150).

A partir dessas distinções conceituais, o que segue está destinado a responder: quais tipos de citações são mobilizados pelos antologistas na construção discursiva de seu estilo para representar o Modernismo no paratexto das compilações referidas?

2 Modernismo - modernismos

Esta breve seção está destinada a referir a distinção fundamental entre o Modernismo hispanoamericano e o Modernismo brasileiro, salientada no paratexto de ambas as antologias⁷.

Em sua *Apresentação da Poesia Brasileira*, Manuel Bandeira faz notar:

⁷ Os destaques constarão em itálico.

[...] cerca de 1920 [...] [se inicia] um movimento que se tornou conhecido sob o nome de *modernismo*. *Cumprir advertir que ele nada tem a ver com o que no mundo do idioma castelhano se designa sob o mesmo nome. À poesia de Darío e seus epígonos corresponde proximamente no Brasil a dos poetas que, aparecidos no intervalo dos dois movimentos, devem tanto ao parnasianismo quanto ao simbolismo, com a predominância deste ou daquele elemento*⁸. (1957, p. 126.)

Na Introdução da *Twentieth Century Latin American Poetry*, após um levantamento das características principais do Modernismo hispano-americano impulsionado por Rubén Darío (1867-1916), lemos:

Brasil, um continente dentro de um continente, era a exceção. *O Modernismo no Brasil diferenciou-se em muitas maneiras da força integral que aconteceu sob o mesmo nome em outras partes da América Latina. [...]. O que é chamado Modernismo no Brasil não foi formalista, nem francês, nem exoticamente elegante* (esse valores tinham sido seguidos pelas gerações de poetas parnasianos e simbolistas, como João da Cruz e Sousa)⁹ (TAPSCOTT, 2003, p.11).

A seguir, salientaremos a presença do outro no discurso, em suas formas mostradas, levando especialmente em conta as distinções de estilo linear e estilo pictórico de Bakhtin, para depois apontar pistas sobre a heterogeneidade constitutiva e seu funcionamento no discurso sobre o Modernismo.

3 Discurso de outrem e representação do modernismo na *Twentieth Century Latin American Poetry*

Começamos por breves considerações descritivas para observar regularidades enunciativas no intradiscurso. Uma primeira constatação é que o Modernismo é

⁸ A seguir, M. Bandeira relaciona os poetas: Olegário Mariano, Álvaro Moreyra, Onestaldo de Pennafort, Eduardo Guimarães e o grupo: Ronald de Carvalho, ele próprio Manuel Bandeira, Felipe d'Oliveira, Ribeiro Couto, Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Múcio Leão, etc., que – Bandeira salienta - se definirão depois mais completamente na corrente modernista.

⁹ A tradução nos pertence. Esse será sempre o caso, quando o título da obra constar em outra língua nas Referências. Original disponível em: http://books.google.com.br/books?id=KiGRzqMgVC4C&printsec=frontcover&dq=twentieth+century+latin+american+poetry&source=bl&ots=OzA_q0Cl3f&sig=hso0YllQ8pXeVQvzV4-0u3Fk_Jw&hl=pt-BR&ei=XmCDTbDhG4nagOeA9vDdCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CEAQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false. Acesso em 18 de março 2011.

conceitualmente estruturante no paratexto da *XXth Century LAP*, em função da identidade do poeta latino-americano. Essa parte está composta por seções ancoradas na noção de Modernismo. Elas são “Modernismo e Rubén Darío”; “Modelos Modernistas e o Caso de Brasil” e “Pós-Modernismo e Vanguarda”. Concentrar-nos-emos na alteridade discursiva das duas primeiras seções e do começo da terceira - relativa à produção poética até os anos 20¹⁰.

A caracterização discursiva do Modernismo hispano-americano em Tapscott traz de forma explícita cinco vozes. As duas primeiras são a do filósofo espanhol Ortega y Gasset (1883-1955) e a do intelectual argentino, atuante durante muitos anos nos Estados Unidos, Enrique Anderson Imbert (1910-2000). Mediante um estilo linear leve, com aspas, o autor aborda a questão da geração literária (ver 1, no Anexo). Sabe-se que o enfoque geracional tem sido motivo de não pouco questionamento, em parte devido à perspectiva positivista implícita, que leva a ordenamentos fechados e progressivos (CUADROS, 1997, p.75). Assim, ao analisarmos o funcionamento da alteridade discursiva, cabe a pergunta: por que o antologista faz ressoar em seu discurso vozes que incluem essa questão controversa? Explicitamente, Tapscott reconhece a arbitrariedade da distinção por gerações, mas também atribui utilidade ao método. No nosso entender, essa presença funciona no discurso metonimicamente, abrindo caminho para seu enfoque dialético na representação do Modernismo (ver 2, no Anexo).

As outras três vozes explicitamente trazidas por Tapscott são as dos espanhóis Federico de Onís (1885-1966) - catedrático no seu país e nos Estados Unidos - e o Prêmio Nobel de Literatura Juan Ramón Jiménez (1881-1958), seguidas pela do ensaísta uruguaio José Enrique Rodó (1872-1917). As vozes dos dois primeiros caracterizam o Modernismo, levantando questões da crise ocidental e da mudança drástica de valores em fins do século XIX, ao passo que a voz de Rodó, no seu famoso livro *Ariel*, introduz os valores singulares do Modernismo hispano-americano como uma contribuição latino-americana ao concerto das nações. Neste caso, embora não haja marcas que reproduzam exatamente o discurso dessas vozes, os verbos escolhidos pelo autor para introduzi-las (“Onís argumenta”, “Rodó escreve”) incorporam esses dizeres

¹⁰ Essa última seção se estende até a poesia da contemporaneidade, de cuja representação não nos ocupamos neste trabalho.

de uma forma predominantemente linear para, novamente, permitir ao autor produzir um discurso que, propositadamente, expõe contradições:

Federico de Onís argumenta que o Modernismo pode ter sido parte de uma 'crise' na cultura ocidental, uma precipitação de novas formas sociais na política, na religião, na arte, na ciência e na vida doméstica. Também neste sentido, Juan Ramón Jiménez interpreta o movimento literário modernista como participante em uma revolta geral de valores no fim do século XIX. Outros críticos entendem o Modernismo na América Latina como uma expressão de algumas características contínuas da identidade e da experiência latino-americanas (combinações emergentes de raça e classes numa nova inclinação estética, em contradição com valores anglo-americanos utilitários; como José Enrique Rodó escreve em Ariel, 1900: uma pressão do espírito sobre a técnica, do indianismo sobre o imperialismo e assim por diante) (TAPSCOTT, 2003, p.7).

Como o subtítulo da seção segunda aponta, Tapscott estrutura também seu texto em torno da figura central do Modernismo hispano-americano, Rubén Darío. E ao tratar do suposto esteticismo do movimento – que celebra a singularidade de ambientes, diversidades, “cisnes e lírios” latino-americanos -, o autor inclui, com vozes em estilo linear, um espirituoso e significativo episódio de Darío com Unamuno, marcado por sentidos metafóricos sobre representações da relação Espanha-Hispano-América:

Em uma ocasião, Unamuno riu dizendo que debaixo do “sombbrero” elegante de Darío ele podia ver penas indígenas aparecendo. Darío devolveu com graça a piada: “Eu pego uma delas do meu chapéu para escrever!”(TAPSCOTT, 2003, p.8).

A alteridade mostrada acontece também pelo que podemos chamar de *presenças*, isto é, menções em estilo pictórico que se justificam pela memória interdiscursiva e cujas vozes, sem serem formuladas explicitamente no texto, participam ativamente na produção de sentidos. Assim, Tapscott introduz a presença de diversos outros: o já mencionado Juan Ramón Jiménez, o poeta espanhol Antonio Machado e o filósofo Miguel de Unamuno.

Embora seus antecessores principais tenham sido os franceses, por escolha, o *modernismo*¹¹ foi o primeiro movimento literário

¹¹ Em espanhol no original.

intelectualmente autônomo a influenciar escritores portugueses e espanhóis na Europa. [...] Às vezes foi recebido com entusiasmo, como nos casos de Jiménez e Antonio Machado; às vezes de forma hesitante, como no caso de Miguel de Unamuno (TAPSCOTT, 2003, p.8).

Esse estilo pictórico para o discurso de outrem ressoa também em relação às influências mais diretas que o Modernismo de Darío propiciou em importantes escritores hispano-americanos (ver 3, no Anexo). Além do mais, a presença do outro por alusões em estilo pictórico acontece, às vezes, pela inclusão de uma única palavra preta de sentidos. No exemplo seguinte, a palavra em destaque no original traz ressonâncias tanto da posição subjetiva dos escritores modernistas quanto do título do famoso livro *Los raros*, de Rubén Darío¹²:

O Modernismo foi um movimento cosmopolita e erudito de individuação e afastamento imaginativo. Seus escritores frequentemente se viam como alienados, sensíveis *raros* que, esboçando exuberantes paisagens internas, articulavam a vida interior de indivíduos em uma cultura [...] (TAPSCOTT, 2003, p. 8).

Na representação do Modernismo brasileiro na *XXth Century LAP* há apenas uma citação explícita: na voz do crítico inglês G. Brotherston ressoam o poeta peruano César Vallejo (1892-1938) e seu compatriota (indianista) Santos Chocano (1875-1934). Mediante um jogo com traços de alteridade de estilo linear (“Brotherston assinala”) e também com pinceladas de sentido em que os “termos” de Vallejo e do Modernismo brasileiro estão associados - em estilo pictórico -, o funcionamento discursivo da presença do outro é muito significativo para apontar afinidades entre os dissímeis Modernismos brasileiro e hispano-americano:

O que o Brasil viveu como Modernismo, na América Hispânica pós-Darío, correspondeu ao que foi chamado de pós modernismo. (E como Gordon Brotherston assinala, os termos da individuação de César Vallejo da tradição modernista surpreendentemente assemelha-se a alguns dos maiores termos do modernismo brasileiro: a cautelosa admiração de Darío, sua resistência ao estridente americanismo como o de Chocano, seu desapontamento com a dependência da poesia latino-americana da poética europeia) (TAPSCOTT, S. 2003, p.11).

¹² Como se sabe, publicado pelo autor nicaraguense em 1896, em Buenos Aires, *Los raros* inclui textos sobre dezenove autores, a maioria simbolistas franceses e dois hispano-americanos: Armas e Martí.

Essa observação não invalida as reconhecidas distinções entre ambos os modernismos, que, como mostrado acima, são claramente afirmadas em ambas as antologias:

Realmente, os poemas dos modernistas brasileiros podem parecer algo mais próximo para nós como leitores contemporâneos de língua inglesa: seu tom e ritmos de verso livre, sua abertura política e seu personalismo confessional são descobertas que tanto os escritores anglo-saxões como os escritores hispano-americanos fizeram mais tarde do que os escritores brasileiros (TAPSCOTT, 2003, p. 11).

Essa observação final de Tapscott sobre o pioneirismo do Modernismo brasileiro relaciona elementos das condições de circulação desse discurso (no caso dos leitores de língua inglesa) a elementos de interculturalidade (voltaremos a isto na seção 5).

4 Discurso de outrem e Modernismo na *Apresentação da Poesia Brasileira*

Para esta discussão da presença do outro no discurso de Bandeira sobre o Modernismo brasileiro¹³, levaremos em conta o caminho sequencial seguido pelo poeta-antologista, mas dando atenção aos eixos de nossa análise, a saber: vozes da crítica; vozes dos poetas sobre sua própria produção; vozes de poemas - estes três tipos em estilo linear do discurso de outrem (BAKHTIN, 1988, p.150); vozes representadas do público - estas últimas geralmente em estilo pictórico (BAKHTIN, 1988, p. 150) - e de auto-representação do dizer (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 18) do próprio Bandeira sobre seu texto.

O movimento modernista é apresentado inicialmente pelos antecedentes da Semana de 1922 e, como é frequente, o discurso alheio é soleira para a voz do antologista:

[Em 1920 [...] *Oswald de Andrade* [...] publicava na imprensa paulista um artigo intitulado “O meu poeta futurista”, onde *transcrevia alguns poemas de Paulicéia Desvairada*, livro de versos de Mário de

¹³ Considerando que o movimento que, no Brasil, se corresponde com o Modernismo hispano-americano é, sobretudo, o Simbolismo brasileiro, no Anexo incluímos (ver 4) trechos sobre o tema com ilustrações de alteridade mostrada no paratexto da *Apresentação da Poesia Brasileira*.

Andrade, que só foi editado em 1922. *Aliás os poemas desse livro nada tinham, ou quase nada tinham, do futurismo no sentido em que este foi definido pelo seu criador Marinetti* (BANDEIRA, 1957, p.127-8).

Um caso de autorrepresentação do dizer de Bandeira, com inclusão do outro-leitor, em função da imagem do sentido das citações de Mário de Andrade, acontece em estilo linear:

O que havia em *Paulicéia Desvairada* era o que o autor no prefácio chamou por brincadeira “desvairismo”. *Algumas citações habilitarão os leitores a fazer uma idéia da estética inaugurada*: “Quando sinto a impulsão lírica”, *explicava Mário de Andrade*, “escrevo, sem pensar, tudo o que o meu inconsciente grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. (BANDEIRA, 1957, p 128).

Outro exemplo de autorrepresentação do dizer acontece também após a reprodução completa que Bandeira faz de poema de Cecília Meireles:

Transcrevi na íntegra esse poema “Retrato” porque caracteriza melhor do que quaisquer outras palavras o fariam, não só a autora como a sua arte (1957, p. 157).

A *Apresentação* aborda as correntes diversas em que o Modernismo “se cindia”. Assim ele traz vozes do grupo Verde-amarelo, como é sabido, composto por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Raul Bopp e outros. “Para esses”, lemos no paratexto, “o pau-brasil era nefasto, ‘pau colonial, arcaísmo da flora, expressão do país subserviente’” (BANDEIRA, 1957, p. 147). Com citação em estilo linear, segue a voz de Cassiano Ricardo, na qual ressoam (pictoricamente) André Gide e Jacques Maritain:

“*Queríamos*”, *escreveu Cassiano Ricardo*, “uma arte que tivesse pátria: ou melhor, uma arte que, para adquirir o seu maior sentido humano e universal, realizasse aquele *pensamento de Gide, que Maritain (um católico) reproduz em sua “Arte e escolástica*”: “*toda obra de arte será tanto mais universal quanto mais refletir o sinal da pátria*” (BANDEIRA, 1957, p. 148).

Vozes de críticos perpassam o texto todo. Por exemplo, para introduzir Raul Bopp, Bandeira inclui Andrade Muricy em estilo pictórico. Coincidentemente, até o verbo escolhido por Bandeira para representar a ação de Muricy é “pintar”:

O crítico Andrade Muricy define-o muito bem quando o pinta simpatizando por todos os partidos, divertindo-se com todos, sumindo-se periodicamente para aventuras inverossímeis e distantes (1957, p.150).

São frequentes neste discurso, também, manifestações dos próprios poetas antologizados, como ilustramos a seguir, no caso de Raul Bopp e de Drummond de Andrade. Observe-se como, a partir da citação de Bopp, Bandeira expõe seu olhar sobre a qualidade expressiva do poema:

o poema *Cobra Norato* (1931), do qual disse o próprio autor: “Para mim vale como a tragédia da maleita, cocaína amazônica. Eu quero é a filha da rainha Luzia. Obsessão sexual. Druídica. Esotérica. Tem o ar de um livro de criança. Quente e colorido. Mas no fundo representa a minha tragédia das febres”. À visão daquele mundo paludial e como que ainda em gestação – *Ué, aqui estão mesmo fabricando terra!* - mistura-se a sugestão da alma selvagem evocada nos mitos do folclore local, *tudo expresso numa língua forte e saborosa, síntese muito harmoniosamente organizada da dicção culta e da fala popular* (1957, p.150).

Mencionemos também que, ao apreciar aspectos da produção de Bopp, Manuel Bandeira faz a terceira referência explícita à literatura hispano-americana: “Em *Urucungo* e em alguns dos poemas que acompanham a edição de 1951 de *Cobra Norato* trouxe o Poeta à poesia americana de temas negros uma contribuição que emparelha com os dos mestres cubanos ou porto-riquenses” (1957, p. 151).

No segundo exemplo que selecionamos com citação de poeta sobre sua própria obra, Bandeira introduz estas palavras de Drummond:

uma evolução que o próprio Poeta marcou nestas linhas de uma informação auto-biográfica: “Alguma Poesia traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo. Já em Brejo das Almas há também uma consciência crescente da sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) do autor. Penso ter resolvido as contradições elementares da minha poesia num terceiro volume, a sair em breve e que se chamará Sentimento do Mundo” (1957, p. 158).

Ao se referir ao grupo em torno da revista carioca *Festa*, o poeta pernambucano destaca a obra de Cecília Meireles, incluindo a presença de duas vozes da crítica:

Ao tempo de Festa já era Cecília Meireles uma voz distinta entre os nossos poetas. Andrade Muricy definiu-a então como enamorada do Oriente, grave e austera “nesta terra de sol violento e de volúpia”. [...]. Mas data do volume Viagem, seguido de Vaga Música, a plenitude de sua força poética, e um crítico português, João Gaspar Simões, classificou-a “talvez a maior poetisa de língua portuguesa” (BANDEIRA, 1957, p. 156).

Em V, no Anexo, reproduzimos uma sequência desprovida de citações, mas relevante para destacar a dimensão crítica do paratexto em Análise. Nela Bandeira faz afirmações sobre técnica poética em geral, a partir de sua apreciação sobre a obra de Cecília Meireles. No seguinte exemplo, embora encontremos marcas típicas de alteridade em estilo linear (aspas), o discurso de outrem que predomina acontece sem contornos nítidos na delimitação das vozes. Cabe observar aqui também a presença de uma das escassas referências a si próprio enquanto poeta:

No caso dos poetas de Festa, o que eles não queriam era o dinamismo superficial e pueril dos futuristas, o linguajar do povo, o poema-piada ou a piada no poema. Talvez o que os distinga em comum seja um certo resíduo da sensibilidade simbolista, mas isto também se encontra em outros poetas fora do grupo, como Manuel Bandeira, Álvaro Moreyra, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, etc.” (1957, p. 154).

A imbricação intensa de afirmações de crítica com materialidade poética explícita é uma das marcas salientes deste discurso. Um rápido levantamento quantitativo permite constatar trinta e três excertos de poemas modernistas. Ilustraremos essa imbricação com trechos relativos à poesia de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, destacando, no primeiro caso, que, na sequência, Bandeira inclui os dezessete versos finais da “Ode ao burguês”:

Afinal de contas Paulicéia Desvairada era um desabafo de abafado: um poeta cantando, chorando, rindo, berrando. Sobretudo berrando. Berrando em sátiras duras contra o que ele chamava o “cauteloso pouco-a-pouco” da burguesia satisfeita. Neste sentido a “Ode ao burguês” era uma das páginas mais características do livro, com o seu final rancoroso (1957, p. 129).

Ao referir-se a Oswald, encontramos novamente - como no discurso sobre Cruz e Sousa (ver IV c, Anexo), o recurso do desnível sintático para a expressão de nuances de crítica:

“Oswald de Andrade [...] deu o melhor de si numa série de romances. O mais audacioso e irrequieto do grupo modernista, *tem feito também poesia, menos por verdadeira inspiração do que para indicar novos caminhos*, criando dentro do movimento a corrente primitivista [...] Nesta maneira concisa exprime [...] as suas observações da realidade brasileira [...] mais frequentemente dando expansão ao seu humor satírico, às vezes *profundamente poético em certas notações rápidas da paisagem ou da alma de nosso país*. É o caso do ‘Noturno’” (BANDEIRA, 1957, p.137 e 139).

E no trecho do texto sobre Drummond, o entrelaçamento entre crítica, materialidade do poema e voz do autor alcança sua expressão mais evidente:

[em] *Sentimento do Mundo*, no qual Carlos Drummond de Andrade inesperadamente se impôs como o nosso primeiro grande “*poeta público do Brasil, o único comparável à moderníssima corrente da poesia inglesa*”, como o definiu o crítico Otto Maria Carpeaux. [Drummond] não será mais o cantor “de uma mulher, de uma história” [...] há na sua forma, como observou Mário de Andrade, um compromisso claro entre o verso-livre e a metrificação (BANDEIRA, 1957, p. 159).

A seguir, sintetizaremos os resultados deste exame da alteridade mostrada em ambos os paratextos.

5 Discurso de outrem e marca autoral

O destaque dado pelo enfoque enunciativo à dimensão processual e social do discurso não minimiza o papel da função-autor. Nas palavras de Beth Brait:

[O pensamento bakhtiniano] considera [...] que cada esfera conhece gêneros apropriados a suas especificidades. A esses gêneros correspondem determinados estilos. [...] em nossa cultura, [...] certamente saberemos apontar alguns gêneros e as coerções que determinam sua temática, sua forma composicional e seu estilo. Mas saberemos, também, em meio às estabilidades, apontar o que há de marca autoral (2005, p. 89).

Salientamos em nosso corpus diferentes realizações do discurso do outro, que funcionam na representação do Modernismo nestas antologias. Na *Twentieth Century Latin American Poetry*, os exemplos explícitos do discurso de outrem conduzem a pistas sobre a alteridade constitutiva na produção de um discurso dialético: ao mesmo tempo em que Tapscott representa o Modernismo hispano-americano como o primeiro movimento literário de força singular para a identidade do escritor latino-americano, seu discurso, mediante a presença de vozes diferentes, caracteriza-se pela mobilização de contradições. Assim, o Modernismo é representado como o movimento que desafia os princípios do Romantismo, mas que de alguma forma aprofunda também suas práticas de procura de individuações. Mas, apesar dessas individuações, o movimento produz um efeito aglutinador na vida intelectual latino-americana (ver acima as citações de Ortega y Gasset, Anderson Imbert, Onís, Jiménez e Rodó). Um elemento das condições de produção/circulação da *XXth Century LAP* é, obviamente, o público de leitores de língua inglesa, ao qual a antologia se destina principal, mas não exclusivamente (o corpo de poemas é totalmente bilíngue espanhol ou português/inglês). Essa heterogeneidade das condições de recepção reverbera no discurso de Tapscott sobre o Modernismo, quando o autor aponta o pioneirismo expressivo no Modernismo brasileiro, em relação à produção poética contemporânea das Américas anglo-saxônica e hispânica. Por outro lado, o jogo de vozes permite a Tapscott apontar pontos de interlocução entre os reconhecidamente dissímeis Modernismo hispano-americano e Modernismo brasileiro.

No caso da *Apresentação da Poesia Brasileira*, a presença de citações funciona predominantemente no discurso do Bandeira antologista como uma espécie de introdução ou encaminhamento para suas apreciações críticas sobre a obra das figuras centrais do movimento, sem desconsiderar, entretanto, a obra de poetas menos expressivos. Essas apreciações, ainda que não estridentes, são sempre fortes e firmes (ver acima ou no Anexo suas afirmações sobre a poesia de Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade), nas quais Bandeira se detém, invariavelmente, na materialidade do verso (o que não vimos, por exemplo, em Tapscott). No caso de fazer menção de alguma carência na arte poética do autor apresentado (o que sem ser frequente não é algo ausente), as observações acontecem geralmente em enunciados parentéticos, produzindo, mediante esse desnível enunciativo, um efeito de leveza no

discurso. O que pontua, assim, o paratexto todo, constituindo uma das principais marcas autorais de Bandeira neste gênero, é que essa constante inserção de excertos ou de poemas completos dos poetas apresentados está diretamente articulada a um diálogo efetivo com vozes reconhecidas da crítica, por sua vez, em função da voz do poeta-antologista. Como vimos, esse olhar atentíssimo para a materialidade do verso possibilita singularidades interpretativas, como, por exemplo, a representação não esquemática da sequencialidade entre o Simbolismo e o Modernismo brasileiros.

Considerações finais

A relevância da relação discursiva do antologista com a crítica, embora seja algo óbvio, nem sempre é tão frequente em realizações contemporâneas do gênero antologia (FRAISE, 1997). Outro fator a considerar para o desenvolvimento deste gênero é a presença - ou não - de sectarismo nessa esfera. Rocca, em seu estudo de caso sobre antologias de poesia uruguaia¹⁴, mostra detalhadamente a importância, para a poesia e para o gênero antologia, de visões não restritas ou partidárias nessa relação. Nosso exame comprovou que, em ambas as antologias aqui consideradas, a pluralidade de vozes críticas funciona de modo enriquecedor para a construção da autoria. Isso faz com que as apresentações dessas antologias estejam muito longe de ser meros anúncios do que será encontrado na seleção. No caso específico do tratamento do Modernismo, o texto de Bandeira é ímpar no entrelaçamento de vozes ancoradas em registros de poemas, para levar-nos a compreender nuances expressivas dos principais expoentes e de diferentes correntes do movimento no Brasil. Nesse paratexto, o poeta pernambucano não deixa de fazer, também, pontes com a produção poética e os movimentos hispano-americanos. Quanto à contribuição de Tapscott, ela leva não só a compreender dialeticamente os modernismos hispano-americano e brasileiro como a relacionar a incidência deles no âmbito mais amplo das Américas do Sul e do Norte.

¹⁴ Seu estudo de caso foi principalmente sobre as antologias de R. Bareiro Saguier e C. Villagra Marsal, *Poesie paraguayenne du XX^e. siècle, trad. Campo-Timal, Patiño, 1990 e a Antología plural de la poesía uruguaya del siglo XX*, de W. Benavides, R. Courtoisie e S. Lago, Seix Barral, 1995. Rocca, entre outras problematizações, questiona a concepção de poesia uruguaia restrita ao `confirmado` pelo *establishment* cultural. No trabalho apresentado em Roma 2010 (ver Referências) junto ao reconhecimento pelo cuidadoso estudo de Rocca, reforçamos a necessidade, no estudo de antologias bilingües, de posturas críticas que levem especialmente em conta a função das mesmas na disputa internacional de capitais simbólicos.

Como mostramos em trabalhos anteriores, a construção de pontes culturais efetivas no contexto do Mercosul não é algo fácil. Muitos são os fatores que contribuem para essa dificuldade. Por exemplo, García Canclini (2005) salientou que, nas últimas décadas, muitos projetos culturais dependem de incentivos do âmbito privado, e este costuma dar prioridade a seus próprios interesses de mercado, nem sempre sintonizados com o interesse cultural público. Também, no âmbito público, parece haver uma inércia (aparentemente autojustificável) no sentido de priorizar *o nacional* e deixar as pontes interculturais mais na esfera das intenções do que na das realizações. Mas, como afirma a discípula de Bourdieu, Pascale Casanova (2000, p 53 e 56): “nenhuma entidade ‘nacional’ existe por si mesma e nela mesma [...] o Estado é uma realidade relacional [...]”¹⁵. Sabemos que, por meio da língua e do discurso, nações e literatura se reforçam entre si, por isso, com suas realizações bi ou multinacionais, relacionadas às de conteúdo nacional, a antologia é um gênero que explicitamente mobiliza capitais simbólicos relevantes na concretização dessas pontes, especialmente neste século XXI, quando a tradução cultural parece ser um dos principais desafios¹⁶. Entendemos, assim, que o enfoque discursivo-dialógico permite compreender melhor a composição e funcionamento das antologias, contribuindo tanto para o debate sobre a poesia, neste caso ibero-americana, como para a elaboração de critérios em novos projetos antológicos¹⁷.

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de Estudos linguísticos* 19. Trad. W. Geraldi. Campinas: IEL-UNICAMP, 1990.

_____. *Palavras incertas. As não coincidências do dizer*. Trad. E. Orlandi et al. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 3 ed., 2000 [1979], p. 279-281.

BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. M. Laud e Y. Frateschi Vieira. 4 ed. São Paulo: HUCITEC, 1988 [1929].

¹⁵ A autora exemplifica com o caso do romantismo alemão que surgiu e se consolidou em boa parte como uma reação germânica perante o domínio político, cultural e militar francês.

¹⁶ Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “Notas de pie de página”, *Puentes/Pontes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 287.

¹⁷ Meus agradecimentos especiais a Walter C. Costa pela leitura crítica e a Rita Ladeia e Ricelli Palmeira pela revisão do texto.

_____. *Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique.* In: TODOROV, T. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine.* Paris: Seuil, 1981 [1926], p. 181-215.

BARBOSA, V. Manuel Bandeira, 120 Anos de nascimento: presença em bibliotecas brasileiras, Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/geral/pesquisa%20escolar/manuel%20bandeira.pdf> Acesso em 18/12/ 2011).

BRAIT, B. Estilo. In BRAIT, B. (Org.): *Bakhtin – Conceitos-chave.* São Paulo: Contexto, 2005, p.79-102.

BUARQUE DE HOLLANDA, H. Notas de pie de página. In: MONTELEONE, J. e H. BUARQUE DE HOLLANDA. *Puentes/Pontes Antologia da poesia argentina e brasileira contemporânea.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CASANOVA, P. *A República Mundial das Letras.* Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CUADROS, R. Crítica literaria y fin de siglo: (Rodrigo Cánovas, Novela chilena, Nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos). *Lit. lingüíst.* [online]. 1997, n.10 [citado 2011-02-26], p. 232-242 . Disponible en: <<http://www.scielo.cl/scielo>

DELABASTITA, D. Anthologies, translations and european identities. In: DELABASTITA, D.; P. FRANSSSEN e J. DE VOSS. *Shakespeare and European Politics.* Newark: University of Delaware Press, 2008, p. 343-368.

EAGLETON, T. *How to read a poem.* Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

FOUCAULT, M. *La arqueología del saber.* Traducción de Aurelio Garzón. México: Siglo XXI Editores, 1986.

FRAISSE, E.el. *Les anthologies en France.* Paris: PUF, 1997.

GARCIA CANCLINI, N. (2005): *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity.* Trans. Christopher L. Chappari and Silvia L. Lopez. Minneapolis: Minnesota University Press.

GENETTE, G. *Seuils.* Paris: Seuil, 1987.

PÊCHEUX, M. *L'inquiétude du discours.* Paris: Cendres, 1990, p. 228-232

ROCCA, P. Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33, Madrid, 2004. 177-241: p 201-206.

SERRANI, S. Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico. *Alea. Estudos Neolatinos*, v. 10 n. 2. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, p. 270-287. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php/script_sci_serial/pid_1517-106X/lng_en/nrm_iso

_____. *Poesía hispanoamericana del Cono Sur en antologías bilingües: dialogismo y pluralidad cultural.* In: *Actas del XVII Congreso de La Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, 2010, no prelo.

ANEXO

I- Teóricos como José Ortega y Gasset e Enrique Anderson Imbert mediram o momentum da mudança na escrita latino-americana distinguindo “gerações” de mudança (românticos tardios, modernistas da primeira geração, modernistas da segunda geração, pós modernistas, vanguardistas e assim por diante) (TAPSCOTT, 2003, p. 7).

II- Por esse padrão, o Modernismo pode ser lido em parte como uma resposta para a nova prosperidade e estabilidade latino-americanas, desde o século os anos 80 do século XIX até o começo do século XX, e em parte como uma reação dialética e geracional contra os excessos dos românticos tardios. Ou, ao contrário, os românticos tardios e os modernistas da primeira geração podem ser tidos como os responsáveis por terem tornado possível a consolidação dos valores modernistas entre os anos 70 e a Primeira Guerra Mundial. (TAPSCOTT, 2003, p. 7).

III- Darío promoveu o argentino Leopoldo Lugones em sua individuação simbolista e o boliviano Jaimes Freyre em sua elegância parnasiana. Nas proximidades de Montevidéu, apesar do próprio galicismo mental de Darío, a influência de Darío encorajou Herrera y Reissig em sua idealização da vida de aldeia uruguaia. Em Paris e Madrid (1902-1905), o exemplo de Darío ajudou a confirmar o poeta mexicano às influências francesas, a definir Amado Nervo em seu panteísmo místico, e mesmo as relações de Darío com o peruano José Santos Chocano, mais tarde, ajudaram Chocano, apesar de sua explícita resistência a seus próprios princípios de indianismo e novo mundismo. (TAPSCOTT, 2003, p. 9)

IV-

a) “A escola foi estudada em exaustiva sondagem por Andrade Muricy no seu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*” (BANDEIRA, 1957, p.110).

b) “Afirmou Silveira Neto que o nosso simbolismo “teve os seus meios de ação propriamente organizados no Rio de Janeiro e no Paraná, sendo que lá, em Curitiba, tomara-se a influência diretamente da corrente européia, produzindo-se com o do Rio um movimento paralelo”. No movimento brasileiro [...] encontramos os mesmos expedientes do francês – imprecisão de contornos e de vocabulário, um conceito mais musical do que plástico da forma, os estados crepusculares, etc. “(BANDEIRA, 1957, p.110).

c) Dos sofrimentos físicos e morais de sua [de Cruz e Sousa] vida, do seu penoso esforço de ascensão na escala social, do seu sonho místico de uma arte que seria uma “eucarística espiritualização”, do fundo indômito do seu ser de “emparedado” dentro da raça desprezada tirou Cruz e Sousa os acentos patéticos que, a despeito das suas deficiências de artista, garantem a perpetuidade de sua obra na literatura brasileira (BANDEIRA, 1957, p.111).

d) Ele [Cruz e Sousa] viu que esses dogmas [do Parnaso: a arte pela arte e a necessidade de seguir as regras técnicas mais exigentes na elaboração do poema] significavam um meio de luta contra suas heranças africanas: “Eu trazia como cadáveres todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d’África curiosa e desolada.[...] O temperamento entortava muito para o lado da África: - era necessário fazê-lo endireitar inteiramente para o lado da Regra, até que o temperamento regulasse a arte como um termômetro”. Mas o simbolismo é alguma coisa mais: é uma arte preciosa, requintada, difícil, cheia de matizes e de delicadeza, que se dirige a uma pequena elite e classifica consequentemente o seu adepto no recesso de uma aristocracia da aristocracia (BANDEIRA, 1957, p.112-13.)

e) Roger Bastide, autor de um excelente ensaio sobre a poesia afro-brasileira, contou na obra do Poeta 169 evocações do branco em seus diversos tons – branco puro, lunar, de neve, de nuvens, de marfim, de espuma, de pérola (BANDEIRA, 1957, p. 112).

f) À onda de sarcasmo com que foi recebida essa arte a um tempo espiritual e bárbara num meio dominado pela cautelosa lógica parnasiana contrapôs o Poeta [Cruz e Sousa] o seu bravo orgulho e a persistência febril no trabalho noturno.” (BANDEIRA, 1957, p.111).

V- O que logo chama a atenção nos poemas de Cecília Meireles é a extraordinária arte com que estão realizados. Nos seus versos se verifica mais uma vez que nunca o esmero da técnica, entendida como informadora e não simples decoradora da substância, prejudicou a mensagem de um poeta. Sente-se que Cecília Meireles está sempre empenhada em atingir a perfeição, valendo-se para isso de todos os recursos tradicionais ou novos (BANDEIRA, 1957, p. 156).

VI- Muita gente houve a quem repugnava a terminologia científica abundante naqueles poemas de mistura com acentos pungentes de amarga tristeza. Mas foi certamente este último elemento que tornou apreciada a poesia de Augusto dos Anjos. E é curioso constatar que enquanto outros poetas de expressão mais acessível vão deixando de ser lidos, as edições do *Eu* se sucedem (já apareceram vinte), donde se pode concluir que o público integrou o nome do grande poeta paraibano no patrimônio definitivo da lírica brasileira (BANDEIRA, 1957, p.123).