

A matriz dionisíaca e *febril* dos modernismos português e brasileiro



Suillan Miguez Gonzalez



RESUMO

Este artigo constitui-se como um estudo comparativo entre os modernismos português e brasileiro, no sentido de oferecer uma outra possibilidade de leitura para um material poético, mais propriamente de Álvaro de Campos e Mário de Andrade, já acirradamente analisado pelo crivo crítico. O percurso estabelecido passa pela força das vanguardas; pela potência matriz do movimento literário essencialmente dionisíaca relacionada às considerações de Nietzsche e Eurípedes; considerando o febril como o conjunto de recursos estéticos usados para firmar vozes exaltadas em um acentuado momento de extravasamento literário: o Modernismo.



ABSTRACT

This article is as a comparative study between portuguese and brazilian modernism, to offer another possibility of reading material for a poetic, rather Álvaro de Campos and Mário de Andrade, as

analyzed by fiercely critical scrutiny. The course is established by force of avant-garde, the matrix power of the literary movement essentially dionysian related to considerations of Nietzsche and Euripides; considering the feverish as the set of aesthetic resources used to establish a strong voice in exalted moment of leakage of literature: Modernism.



PALAVRAS-CHAVE

modernismo português - modernismo brasileiro - dionisíaco.



KEYWORDS

modernism Portuguese - brazilian modernism - dionysian.

A literatura comporta e promove um mundo de ideias conciliadas a manifestações de formas nas e das mais variadas culturas, leituras, realidades. A dita arte do escrever se traduz num processo em que não só artista e texto se incluem, mas também os diálogos possíveis entre a categoria de escritores, a recepção e a repercussão crítica. Esse sistema muitas vezes desconsidera influências e importantes relações entre poetas, movimentos artísticos, culturas e ideologias como objetos de estudo, na perspectiva de apresentar uma visão unívoca do que entende como cânone. Ampliar o olhar

para dimensões menos previsíveis do texto literário ou mesmo verificar procedimentos estéticos recorrentes em mais de um poeta, propicia alcançar e revelar a riqueza do universo das letras.

A cultura e a literatura são campos vastíssimos a serem explorados, sendo que quanto mais se entra em contato e se toma conhecimento, mais há como se aprofundar e descobrir novos horizontes não só do que ainda é preciso ler, mas de como é preciso propor novas maneiras de se ler. O papel, então, do crítico e estudioso acaba sendo o de produzir novas entradas para interpretação, que são intimamente fundamentadas nas preferências e influências teóricas somadas ao longo da vida de estudos.

A leitura da obra **Estrutura da Lírica Moderna** de Hugo Friedrich, em que parte do texto faz menção aos tons dionisíaco e apolíneo em poetas da lírica moderna acabou por inspirar este estudo sobre a matriz essencialmente dionisíaca do primeiro modernismo. Friedrich não trata do Modernismo, bem como centraliza seu estudo nas ditas literaturas centrais ou majoritárias; o que é comum no panorama dos estudos literários. No entanto, o texto do estudioso acabou suscitando forte inspiração para posterior reflexão sobre questões referentes à forma e à energia das primeiras vozes modernistas, mesmo Friedrich não tratando delas. A agressividade e o delírio empregados, principalmente na estética, eram intencionais tanto em Portugal quanto no Brasil e empregados de maneira avassaladora. A uma recorrente expressão disso no campo formal do material poético dos primeiros modernistas se denominou *febril*. Isto depois de localizar na cultura com o grego Eurípedes e o alemão Nietzsche as perspectivas do desvario, do deslocamento do Ser do plano da realidade a partir da figura do deus Dioniso, símbolo da embriaguez.

E esta investigação revelou que Dioniso é uma figura que desde a Antiguidade tem recebido diversos tratamentos literários e sido objeto de interpretações muito diferentes, quando não díspares. Para localizar o *febril* como signo para análise em poemas, quis-se buscar a natureza filosófico-poética pranteada pelo estudo comparativo do tratamento deste deus em **A Origem da Tragédia**, de Nietzsche, e em **As Bacantes**, de Eurípedes. O intuito disto é

traçar um percurso, uma referência, no campo da cultura e dos estudos literários, de algo que se assemelha ao signo para justificá-lo enquanto representação de um impulso familiar ao homem e à literatura.

Tem-se, então, o livro de Nietzsche que interpreta esta tragédia de Eurípedes como uma glorificação de Dioniso, porém, a visão nietzschiana deste deus em **A Origem da Tragédia** difere substancialmente da do poeta trágico no que tange o dionisismo, significando para o filósofo a elucidação de um equilíbrio a ser atingido pela tragédia, evidente segundo duas categorias: apolíneo e dionisíaco, sendo o espírito dionisíaco alcançado ou possível por meio da linguagem da música, pelo coro.

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

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

Apolo é, portanto, o que mitiga o sofrimento por meio da imagem plástica, enquanto que Dioniso representa o retorno à Natureza que implica a dor da aniquilação do indivíduo junto com o prazer derivado de sua dissolução no Ser primordial. Neste tratamento de Dioniso, como extremo de um inseparável princípio antitético, no

que fica obscurecida a faceta metamórfica e contraditória própria do deus, encontra-se uma primeira diferença entre Nietzsche e Eurípidés.

Dentre as características fundamentais que em **A Origem da Tragédia** atribui-se a Dioniso e ao “dionisíaco”, em contraposição a Apolo e ao “apolíneo”, há duas que além de reverberar ecos românticos evidenciam claramente a influência da filosofia de Schopenhauer: o sofrimento e a música. No tratamento de ambos os atributos dionisíacos, que ocupam um papel predominante na consideração nietzschiana da origem e essência da tragédia grega, expressa-se também a diferença de fundo na consideração do dionisismo que separa Nietzsche de Eurípidés.

Em **A Origem da Tragédia** apresenta-se de forma categórica como único paradigma do herói trágico grego, até Eurípidés, um Dioniso sofredor, o Dioniso Zagreus, filho de Zeus e Perséfone, que ainda menino foi de forma selvagem esquartejado pelos Titãs. Nietzsche, fazendo sua a visão pessimista do mundo de Schopenhauer, considera que

esta repartição, em que propriamente consistiu a paixão dionisíaca, pode ser comparada a uma transformação em terra, água, ar e fogo, e que deve-se, por conseguinte, considerar o estado de individuação como a fonte e origem primordial de todos os males. (NIETZSCHE, 2008, p. 68)

Vale dizer: Dioniso representa aqui o descobrimento das belas aparências apolíneas; revela a cadeia de sofrimentos que comporta a afirmação do princípio de individuação e a dor que se convola na aniquilação da própria personalidade. Esta última dor, porém, é libertadora enquanto que “sob a magia do dionisíaco” abrem-se todas as portas ao imenso prazer da fusão com a Natureza:

Então o escravo é um homem livre, porque se quebram todas as barreiras rígidas e hostis que a miséria, a arbitrariedade, ou o modo insolente haviam estabelecido entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente, ao lado do próximo, não somente reunido, reconciliado, fundido, mas idêntico a

si próprio, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado, desfeito em farrapos que desaparecem perante o misterioso *Uno* primordial. Cantando e dançando, manifesta-se (sic) o homem como membro de uma comunidade superior: desaprendeu de andar e de falar, mas vai-se preparando para a ascensão. (NIETZSCHE, 2008, p.24)

Ao contrário de Dioniso, Apolo, o deus das artes plásticas, oferece um meio de evasão do sofrimento não dissolvendo a individualidade senão sublimando-a em formas ideais. Ante estas duas opções Nietzsche, imbuído de uma romântica nostalgia do Absoluto, defende a via dionisíaca de superação da dor; todavia, não em uma desenfreada experiência direta, senão como uma vivência estética em que a consciência quede anulada.

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

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

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

Tal é a razão porque é impossível à linguagem esgotar o simbolismo universal da música, porque a música é a expressão simbólica do antagonismo e da dor universal que estão no coração do *Uno* primordial, simbolizado por uma esfera como um mundo superior a todas as aparências e anterior a todos os fenômenos. Todas as aparências não são

mais do que símbolos; por isso é que a linguagem, órgão e símbolo das aparências, nunca pôde e nunca poderá exprimir perfeitamente a profunda intimidade do ser; pelo contrário, quando se propõe a imitar a música, a linguagem apenas representa algo de exterior; toda a eloquência lírica se mostra incapaz de penetrar no significado mais profundo da música. (NIETZSCHE, 2008, 46-7)

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

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

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

Em somente uma página de **A Origem da Tragédia** em que se fala de **As Bacantes** (a única tragédia conservada em que aparece Dioniso como protagonista), apresenta-se esta obra como uma palinódia de Eurípedes em que o trágico mostra uma glorificação deste deus antitético de Apolo. Giorgio Colli (2000) em **Escritos**

sobre Nietzsche constatou o caráter unilateral e parcial do conceito do apolíneo em Nietzsche, enquanto que assinalou o aspecto luminoso e de senhor das artes que caracterizava Apolo, contudo excluía outros rasgos de terribilidade próprios deste deus, e cujo monopólio adjudicava a Dioniso. Em **As Bacantes**, a figura de Dioniso queda igualmente pequena no trato nietzschiano do “dionisíaco”.

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

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

Parece que para Nietzsche esta obra dramática tem em seu sentido último a reivindicação desta liberação. No entanto, ainda nesta tragédia há um castigo desproporcional que alcança inclusive a personagens que participaram no transe dionisíaco, e que não vem explicado, como afirma Nietzsche em relação a Cadmo, porque “o deus, [está] ofendido pela falta de fervor” (NIETZSCHE, 2008, p.78). Tirésias, que junto com Cadmo mostra, em palavras de Nietzsche, “pelo menos uma simpatia prudente e diplomática”

(NIETZSCHE, 2008, p.78) ao dionisismo, e por isso não sofre, entretanto, castigo por sua tibieza. Ao contrário, Agave, que se entrega totalmente ao transe, termina somando ao sofrimento que lhe produz o haver despedaçado ao seu filho a dor de ser castigada com o desterro.

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

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

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

Portanto, em **As Bacantes** há dois modos de entender o dionisismo que, ainda que tenham em comum uma atitude de rechaço da subordinação da vida aos limites da identidade pessoais e a ideais de futuro cumprimento, diferem, sem embargo, no grau de radicalidade deste desapego e na existência ou não de violência e de sofrimento nele.

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

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

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

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

É no seio das interpretações de Dioniso, no que diz respeito à experiência tanto de transe quanto de estética, que se pode destacar um universo entendido como um mar de forças em perpétuo

movimento, um mundo que se destrói e se recria sem cessar, tal como o próprio Dioniso (mito antigo). Tal dinâmica parece o percurso natural das artes em geral, porque há a tentativa de instaurar o inovador, de modo a arrebatando novos gostos e leitores, num elo construído por distanciamentos e incorporações com o do passado herdado, mesmo que seja para não confirmá-lo por completo. É o se vê no verso emblemático de Mário de Andrade: “Eu sou um tupi tangendo um alaúde”, em que há uma auto-definição no resgate da cor local quando se diz “tupi”, mas que se coloca vibrando um alaúde, instrumento renascentista, estrangeiro à cultura brasileira. O verso demonstra uma metáfora marcadamente relacionada com o arranjo cultural do Brasil e de potente expressividade. O “eu enunciativo” parece sair do comedimento apolíneo em busca do impulso dionisíaco criador e libertador para produção, desconstrução e incorporação da arte. É o estado *febril* ou cegueira que o próprio Mário de Andrade confirma ter sido tomado em texto comemorativo dos vinte anos da Semana da Arte Moderna.

E na tragédia ou como demonstrado no verso de Mário de Andrade, as forças apolíneas-dionisíacas seguem significando conjugação ou dicotomia, porque traduzem um equilíbrio ideal artístico. Entretanto, muitas vezes, vê-se o dionisíaco prevalecer, ou melhor, a vontade impulsiva, força primária que ao mesmo tempo é criativa, cruel e desesperadora; percebidas em poéticas modernistas e que, neste trabalho, constitui-se como signo *febril*. Haja vista disto em estéticas que fogem à tragédia; como a de obras poéticas e/ou manifestos, principalmente se modernistas, como os de Raul Leal, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros.

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

A febre e o desvario alegados por dois dos principais poetas do eixo modernista, Álvaro de Campos e Mário de Andrade podem confirmar não só a natureza do movimento em que se inserem, mas o estado de alteração e elevação de poemas que interagem com o avanço da tecnologia e com a decadência social. A saber: os poemas “Ode Triunfal” e “Ode ao burguês”. A proposta de leitura para estas poesias tem como ferramenta de análise o signo *febril*, filiado ao dionisismo nietzschiano e constituído pela estética do transe, do delírio, do dionisíaco, da vertigem, do transe, da cegueira, da turbulência, da busca pelo equilíbrio ideal da arte e com isso das forças apolíneas alcançar as dionisíacas.

A expressão de uma atitude essencialmente *febril* é textual, no sentido de os poemas terem sido construídos para convencer o leitor de que se está *febril*, pela abordagem de temas da modernidade e por apresentarem recursos formais, como versos livres, exclamativas e construções nominais inusitadas, por exemplo. Sendo assim, o *febril* pode significar um deslocamento do campo de interpretação do literário se atendo ao surgimento de um espírito e de uma vivência do homem moderno do século XX, que foi o sujeito do extravasamento, da busca pelo equilíbrio. A desilusão com a nova configuração do mundo reflete o impulso pela renovação de todos os paradigmas então vigentes. Filósofos, artistas e poetas produzem desconstruindo arte/crenças antes seguras e intocáveis; o *sentimento do mundo* revela que ele não tem sentido algum. Portanto, com a virada do século XIX, temos práticas culturais marcadas pela realidade sócio-político-econômica profundamente modificadas. A manifestação disto na literatura modernista precisou ocorrer na forma de uma ruptura relativa, com formas estéticas virulentas, dionisíacas, libertadoras e *febris*.

No entanto, antes mesmo do Modernismo se consagrar por meio dos poetas como os que são objetos deste estudo, outros movimentos surgiam e aconteciam. Por isso, **é necessário firmar de que modo se dá a articulação dos modernistas com a literatura** e com as diferentes tendências das vanguardas europeias no princípio do século, assim como tal relação demonstra indícios impulsionadores e capazes de motivar a busca pelo equilíbrio das forças apolíneas-dionisíacas nos modernistas. Ao mesmo tempo,

tal interesse vincula-se ao influxo das vanguardas que propõem novas visões de mundo, novo modo de fazer arte, instaurando uma potência nunca vista.

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

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

Como se vê, a concepção de vanguardas gira em torno de ser uma luta avançada, sempre voltada ao futuro, com intuito de encontrarem caminhos inéditos no tocante da arte. O significado do termo *vanguarda*, segundo Compagnon, em **Os cinco paradoxos da modernidade**, indica que a palavra *vanguarda* foi metaforizada:

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

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

Seu emprego político era generalizado, desde a revolução de 1848, como testemunha a personagem caricatural

de Publicona Masson, nas *Les Comédiens sans Le Savoir* (Comédias sem Saber), de Balzac (1846) e, nessa época designava tanto a extrema esquerda, quanto a extrema direita; aplica-se ao mesmo tempo aos progressistas e aos reacionários (COMPAGNON, 2010, p.39).

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

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

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

A discussão da proposta das vanguardas é decisiva para este trabalho, já que estas retroalimentaram o movimento literário modernista, oferecendo aos temas e atitudes dos poetas um caráter negativo, delirante e essencialmente *febril*. Na verdade, há muito o que se levantar sobre a significância ou mesmo o papel das vanguardas como estremecimento de identidades culturais fixas e objetivas, para um processo dinâmico de relações como é o da modernidade. Vanguarda tem haver com o rigor da ruptura com

o passado, visto de uma outra maneira pelos poetas modernistas que resgataram as referências modernas no passado como legado positivo e agregador à canção sobre a conotação labiríntica que se tornou, para eles, a modernidade. Eduardo Subirats teoriza sobre o poder de ação e negação das vanguardas:

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

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

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

Pelas vanguardas fazerem apologia ao choque, à provocação e à ruptura, elas delinearão como se comportaria a arte moderna e modernista. Subirats (1991) faz menção ao princípio do choque, trabalhado por Walter Benjamin, como um elemento automático, inconsciente e irreflexivo na percepção e na experiência estéticas. E isto tem seu mérito, que é o de racionalizar socialmente a arte e aproximá-la de outras possibilidades de conhecimento. É o que o Modernismo, com a profusão de movimentos em sua natureza, natureza esta de matriz dionisíaca, confirmou literariamente: a diminuição das distâncias estabelecidas entre texto e leitor. A experiência revolucionária e revulsiva foi traduzida no campo expressivo e formal nos poemas; a leitura de poesias do primeiro modernismo português e brasileiro revela a preocupação de que a

radicalidade, o protesto e mesmo a apatia deviam ser intensamente vividas a cada verso.

No entanto, para se chegar aos projetos estéticos do Modernismo, houve inúmeros movimentos inovadores, surgidos nas primeiras décadas do século XX, e que contribuíram decisivamente para a constituição da chamada modernidade artística, com destaque para o Futurismo como movimento artístico e literário iniciado oficialmente em 1909 com a publicação do **Manifesto Futurista** do poeta italiano Filippo Marinetti (1876-1944) no jornal francês **Le Figaro**. O texto rejeita o moralismo e o passado, exalta a violência e propõe um novo tipo de beleza, baseada na velocidade:

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

Pode-se perceber ainda, a ironia com que a famosa escultura exposta no museu do Louvre é tratada. Isso porque os futuristas a consideraram menos importante do que as máquinas ou o automóvel que eram as esculturas do momento: "(...) um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que Vitória de Samotrácia" (SCHWARTZ, 1995, p. 58). A obstinação do Futurismo pelo novo é tamanha que chega a defender a destruição de museus e cidades antigas: "Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda a natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda a vileza oportunista e utilitária." (SCHWARTZ, 1995, p. 58). Agressivo e extravagante, o Futurismo encara a guerra como forma de "higienizar" o mundo:

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

Além disso, vê-se o furor pelo qual se instiga luta – a tradição: “A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco” (SCHWARTZ, 1995, p. 59); o caráter combativo dos movimentos de vanguarda, como o Futurismo, revelam o descolamento da força antes apolínea das artes, para forjar algo de maior potência e agressividade, alcançando o dionisíaco, força esta capaz de ser transmitida esteticamente em febre ou mesmo ímpeto virulento, febril.

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

A história do Futurismo está registrada a partir de três fases: a primeira (1905-1909) na qual o verso livre é definido, a segunda (1909-1919), a “imaginação sem fios” é valorizada e a terceira (1919 em diante), quando se vincula ao fascismo e ao nazismo alemão de Hitler. No primeiro **Manifesto**, percebe-se muitos aspectos importantes que traduziram o movimento. Para os futuristas a arte era um choque de lutas, ideia que se repete das mais variadas formas, já que exaltavam o movimento agressivo, das intenções de Marinetti, que desejava uma arte combativa, que criasse impacto. No **Manifesto Técnico da Literatura Futurista** (1912) destaca-se: “é preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem” (SCHWARTZ, 1995, p. 65). Todo o manifesto girou em torno dessa luta contra a sintaxe tradicional, contra o passado, o que interessava eram as inovações no campo da arte.

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

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

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

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

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

Como um todo, pode-se dizer que o Futurismo foi mais um conjunto de manifestos e propostas estéticas do que realmente um

movimento repleto de grandes obras artísticas. O próprio Marinetti foi mais “artista” nos seus manifestos do que em seus poemas e narrativas. De qualquer modo, esse parece ter sido o preço de assumir a responsabilidade de iniciar o processo de contestação do *status quo* estético que deu origem às famigeradas vanguardas europeias. Os futuristas foram bons polemistas e talvez, razoáveis literatos.

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

É no “Manifesto Técnico” que Marinetti enumera os onze princípios da “literatura futurista”. Após uma introdução, em que o narrador se apresenta voando “duzentos metros acima das posantes chaminés de Milão”, “a hélice turbilhonante” do avião lhe apresenta os onze mandamentos do Futurismo. Resumidamente, tem-se: destruição da sintaxe; emprego do verbo infinitivo; abolição do adjetivo; abolição do advérbio; valorização do “duplo” do substantivo; abolição da pontuação; valorização das analogias; nova valorização das analogias; criação de uma rede de analogias; valorização da “desordem”; abolição do “eu” na literatura. Marinetti refere-se “às palavras em liberdade” destacando que: “Desconsiderando todas as definições estúpidas e todos os verbalismos confusos dos professores, eu lhes declaro que o lirismo é simplesmente a faculdade raríssima de inebriar-se da vida e de inebriá-la de nós mesmos” (SCHWARTZ, 1995, p. 68).

É indiscutível que toda a liberdade apregoada por Marinetti não passa de um jogo retórico. Não há, na história da literatura do início do século XX, nenhum texto relevante que realmente siga as recomendações do “Manifesto Técnico”: o lema marinettiano parece ser uma espécie de “faça o que eu digo, não faça o que eu

faço”. Tanto em textos anteriores a 1912, quanto em textos posteriores a essa data, Marinetti e seus seguidores nunca abandonaram a sintaxe tradicional. Mas, independentemente disso, o Futurismo ecoou pela Europa.

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

Um pouco mais tarde, em 1915, os ímpetus futuristas tomam Portugal: nos dois primeiros números da *Orpheu* e no periódico *Portugal Futurista*. Na *Orpheu*, são publicados dois célebres poemas do heterônimo pessoano Álvaro de Campos (“Ode Triunfal”, no número 1, e “Ode Marítima”, no número 2), enquanto “O Portugal Futurista consagraria toda esta campanha [de destruição da literatura tradicional], episodicamente representando também o elogio sistemático de seu impulsionador - Santa-Rita. A colaboração é diversa e exhibe, desde a capa, o que de mais furiosamente modernista puderam reunir aqui em Portugal” (ORPHEU I, 1984, p. XXIX-XXX).

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

Álvaro de Campos apresenta-o adulto, tendo escrito ao gosto e versos de Almada Negreiros – o mais “acintosamente futurista” – e com o poema exuberante à euforia do progresso industrial, do triunfo da máquina, *febril* à modernidade. Pessoa e Sá Carneiro, que foram saudosistas do grupo *d’A Águia* e da *Renascença*

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

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

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

Algumas das principais vanguardas tiveram grande impacto nas culturas brasileira e portuguesa, é o que se percebe na influência decisiva delas no primeiro momento do Modernismo, princi-

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

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

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

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

o “Antropófago”, publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da **Revista de Antropofagia**.

Já ressaltou-se acima que muitos poetas viajavam para a Europa e traziam as novidades para o Brasil. Graça Aranha, membro da Academia Brasileira de Letras e diplomata, viveu muito tempo na Europa e conheceu de perto a *Belle Époque*. A influência francesa recebida é claramente percebida, conforme Gilberto Mendonça Teles:

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

O Futurismo como mencionado, foi uma vanguarda que demonstrou o maior ímpeto de rebeldia. Os futuristas lutaram pela concepção das “palavras em liberdade”, queriam destruir a sintaxe habitual, em que o sujeito segue-se o predicado, substituída por associações em que a lógica não é clara e obtida através do substantivo que se repete. Mário de Andrade utilizou essa mesma técnica futurista no poema “Ode ao burguês”, usando palavras, por exemplo, “burguês-níquel”, “homem-nádegas”. Mário criou expressões usando dois substantivos. Além disso, o poeta teve a intenção de criticar a burguesia através dessas inovações. No poema “Inspiração”, Mário também usou o mesmo recurso futurista, ora reúne palavras ao sabor de seu som, ora ao sabor de imagens contrastantes, que se atraem umas às outras, ora utilizando-se dos dois recursos, o do sonoro e do sentido.

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

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

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

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

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

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

O Futurismo na Europa e em Portugal, por exemplo, pregava o “verso livre”, a “imaginação sem fio” e a “palavra em liberdade”, como uma certa visão dinâmica da realidade. O movimento negava totalmente os valores estéticos vigentes na época, destruindo a sintaxe da gramática (não usando adjetivos, conjunções e pontuação), como em “Ode Triunfal”:

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

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

As vanguardas europeias influenciaram tanto, que artistas vindos da Europa trouxeram esses movimentos para o Brasil, e, assim, com ideias similares, foi criada a extraordinária Semana da Arte Moderna, realizada no mesmo período (no início do ano de 1922). Em Portugal, periódicos acabaram sendo o suporte para a disseminação das vanguardas, como a **Orpheu** e tantas outras portuguesas; sendo a do Brasil a **Klaxon**; nas revistas e nos manifestos evidencia-se a novidade em sua efervescência.

Sendo assim, as forças intempestivas dionisíacas e a fundamentação nas vanguardas acabam justificando o *febril* como leitura de poemas de Álvaro de Campos e Mário de Andrade, modernistas fortemente influenciados pela atitude combativa das vanguardas.

E, por isso, é possível ver neles, sob a concepção comparatista, a manipulação da estética para conseguir o deslocamento da força apolínea em força dionisíaca, e com isso (se) fazer sentir o *febril*.



REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Paulicéia Desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1980.

COLLI, Giorgio. **Escritos sobre Nietzsche**. São Paulo: Relógio d'água, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

EURÍPEDES. **As Bacantes**. São Paulo: Hedra, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HELENA, Lúcia. **Movimentos de vanguarda européia**. São Paulo: Scipione, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da Tragédia**. São Paulo: Centauro, 2008.

PESSOA, Fernando. **Obra poética** 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

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

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

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

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

A Autora é Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo.