

HISTÓRIAS DO BRASIL

Raúl Antelo

Ao concluir a primeira versão de *Macunaíma*, em 1926, Mário de Andrade redige um prefácio em que tenta teorizar a falta de caráter do brasileiro mediante a idéia de uma identidade nacional laxa e em processo. Para ilustrar seu raciocínio exemplifica, dizendo que os franceses têm caráter e, assim, os jorubas e os mexicanos. Curiosa formulação. A nacionalidade não está na totalidade (o brasileiro) mas sim na particularidade (o joruba) operação que, cindindo Estado e Nação, funciona como antídoto contra o Novo e plataforma do Moderno: a Nação é maior que o Estado, a parte mais do que o todo. Em oposição às teorias integrativas, Mário e, com ele, os modernistas estão elaborando uma teoria pluralista do nacionalismo. Contra a fusão e a mescla, o mosaico. Contra o amálgama, a trama. A nação é uma tradução.

Em todo caso, a tarefa pressupõe um desafio, o de harmonizar a pluralidade de vontades particulares, infinitas por definição, com uma vontade coletiva que se quer reguladora. É o risco de confrontar a heterogenidade do social com a homogenidade do oficial, a legitimidade da participação versus a organização dessa representatividade.

Não menos contraditória se nos apresenta a tarefa de os modernistas se questionarem pela identidade, que é sempre histórica, numa época que parece ter abolido a História. Melhor dizendo: contraditória para a concepção de tempo com que, até bem recentemente, lemos o modernismo no Brasil—tempo eufórico, lançado ao futuro. Oswald de Andrade, em grande parte, preparou essa leitura quando ao concluir outro prefácio, o de *Serafim Ponte Grande*,

afirmou taxativo: “o meu relógio anda sempre para a frente. A História também”. Se, de fato, a vanguarda se quer anti-tradicional, desperta perplexidade que a identidade moderna se elabore olhando para trás. Osório César, acompanhado por Tarsila do Amaral, a musa antropofágica oswaldiana, percorrendo a União Soviética, *Onde o proletariado dirige* (1932) não se espanta ao repetir uma versão evolucionista dos “fracassos” do cubismo e do suprematismo para, então, legitimar um oxymoron: o ideal de um classicismo de esquerda, que vê o moderno como sinônimo de clareza, harmonia e simplicidade. Essa linha de análise, que acata o passado no que ele tem de monolítico, como fardo que se transporta e transmite, antepõe a unidade social à controvérsia política, o que acarreta uma drástica redução das alternativas culturais a uma única versão linear, da qual foram expurgados todos os elementos descontínuos e conflitivos. Como analisa Norbert Lechner, o resultado é uma identidade, em primeiro lugar, fictícia, porque baseada em um passado artificialmente homogeneizado a fim de legitimar o presente e, além do mais, fechada, com pouca disponibilidade de modificar-se frente aos estímulos do processo social.¹

Creio, entretanto, que nossa leitura do modernismo hoje tende a ver, nas diversas “Histórias do Brasil” armadas por esses anos de crise, uma construção retrospectiva que revela, com variados graus e matizes, a pungência de um historicismo radical, para retomar a expressão de Giulio Carlo Argan.² Com efeito, as vanguardas históricas, em seu esforço por ultrapassar a alienação, entendida como reificação e entorpecimento da subjetividade, não raro propiciaram uma reapropriação do passado, muito embora ela não passe, para críticos severos da modernidade, como Gianni Vattimo³, de mero niilismo reativo. Em todo caso, os modernistas operaram na convicção de que o moderno era o outro, uma outra cultura encerrada nas tramas da linguagem e contida nos traços, nas marcas de nossos relatos de fundação.

A teoria de uma tradição intermitente desdobra-se, em consequência, em dois planos, enquanto teoria de um texto intermitente e teoria de um nacional intermitente. Neste sentido, a intermitência se traduz como interremetência discursiva e interferência textual. Na mesma linha de raciocínio, a antropofagia oswaldiana, ao definir a identidade como diferença, nos mostrou que a identidade é uma urdidura de narrativas alheias, em que o próprio se deixa ouvir, em surdina, como declínio do ser ocidental e preparação de uma humanidade ultrametáfrica.

Numa das colaborações para “O Mês Modernista”, em dezembro de 1925, Prudente de Moraes Neto desentranha uma “Historinha do Brasil do diário de um Tupiniquim” em que, com deliberado

1. LECHNER, Norbert. Un desencanto llamado posmoderno. In: CALDERÓN, Fernando. *Imágenes desconocidas: la modernidad en la encrucijada post-moderna*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 1988. p. 131.

2. “The avant-gardes certainly declined all independence on the authority of history, but theirs was not antihistoricism in principle, but rather integral historicism because it suggested a radical criticism of the past and the affirmation of complete current reality - thus historical essence - of the present and prophesized, planned future”. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *History and Antihistory*. Milano, n. 125, dez. 1985, jan. 1986, p. 54.

3. Cf. VATTIMO, Gianni - *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Trad. A. Bi-

anacronismo, o indianista observa, em pleno século 16, que a propriedade é um roubo, idéia, como sabemos, desfraldada como bandeira republicana pelo Chevalier em *La Philosophie dans le boudoir* (1795). A própria *Revista de Antropofagia* irá, oportunamente, recuperar o Marquês de Sade perguntando “se é justo a lei que ordena àquele que nada tem o respeito da propriedade daquele que tem tudo”, o que ilustra o axioma que Oswald lançara como pedra do direito antropofágico: a posse contra a propriedade.⁴ Mas para entender a reapropriação como plexo de operações convergentes, convém não esquecer aqui uma saborosa carta de Mário ao mesmo Prudente de Moraes, anterior à colaboração n’*A Noite*, em que o autor de *Macunaíma* confessa ter tido vontade, muitas vezes, de desapropriar certos fedivers (a grafia é de Prudentico, acatada por Mário) quem observa: “Aliás nos 19 Poèmes Elastiques tem um exemplo disso não se lembra? Não sei que outro, parece que dadaísta, Aragon ou Soupault, tem também um poema desses. Eu, duma feita fiz um lindinho poema dadaísta ‘Parlons Peinture’, copiando na íntegra o sumário de um número do *Bulletin de la Vie Artistique* que não sei quem me mandou de Paris. Procuo agora a contraprova que guardei porém só encontro um pedaço. Respeitei tudo, até a pontuação. Veja si não é gostoso mesmo de ironia, e de seqüência lógica na simultaneidade.

Parlons Peinture

Et Watteau?
 Le ‘Sardanapale’ entre au Louvre
 L’Art Colonial à Marseille
 Les disparus
 La saison d’art à Beauvois
 L’Art aztèque precolombien
 Pour le Salon d’Autumme
 Le Courier de la Presse
 La Curiosité.
 Ici...
 ... et d’ailleurs
 Paroles.”⁵

Pois é esta a estratégia de Oswald de Andrade em sua “História do Brasil”: defunção da obra como fim transcendente e do artista como missionário; liberação de uma escritura que explora ao infinito a fragmentação de linguagens no espaço anti-canônico do arquivo. O texto passa a funcionar como memória contra-discursiva que se dobra, desdobra, redobra no sistema vertical e vertiginoso dos espelhos, linguagem que recusa, indefinidamente, a barreira, ao abrir, sem

xio. Barcelona: 1986, p. 30.

4. Em Marco Zero de Andrade (Supl. Lit. de *O Estado de São Paulo*, 24 out. 1964) Décio Pignatari já destacava a importância dessa idéia, recuperada por Haroldo de Campos em “Uma poética da radicalidade”, prefácio às *Poesias Reunidas* de Oswald, (*Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, vol. VII, p. xxxii) e, mais recentemente, por Silviano Santiago em *As escrituras falsas são*; *34 letras*, nº, Rio de Janeiro, n. 5-6, set. 1989, p. 34.

5. KOIFMAN, Georgina - *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*: 1924-1936. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 155-156.

6. Cf. FOUCAULT, Michel. *Le langage à l'infini. Tel Quel*, Paris, n. 15, 1963 e "La pensée du dehors", *Critique*, Paris, n. 229, jun. 1966.

cessar, um espaço onde a linguagem é análoga a si mesma.⁶ Autêntica irrisão de indicadores, a "História do Brasil" de Oswald afirma um lugar atópico, que acolhe os textos passados num volume impossível, irrepresentável, abjeto, que vem, por sua vez, acrescentar seu sussurro *sotto voce* na junção de tantos outros volumes, passados, futuros. Ici et d'ailleurs—paroles. É esse o trabalho de nomear o inominável, de falar pintura, reverso radical do *ut pictura poiesis*.

Um texto sem voz, como a "História do Brasil", implica um espaço sem dimensões, onde a linguagem, superposta a si própria, desvenda uma abismalidade secreta:

As fontes que há na terra sam infinitas
Cujas águas fazem crescer a muitos e muy grandes rios
Que por esta costa
Assi na banda do Norte como do Oriente
Entram no mar oceano.

O poema de Oswald duplica uma passagem do capítulo II de uma outra história, a *História da Província de Santa Cruz* (1576), "em que se descreve o sítio e qualidades desta província". A situação é a citação, que se desdobra, diante de nós, em duas linhas: de um lado essa voz nomeia; de outro, ela torna visível. O recurso define, portanto, um "systema hydrographico", ou antes, a grafia de um sistema. A literatura, com efeito, é infinita.

Ao recuperar as descontinuidades—do texto, da tradição, da sociedade—o trabalho da linguagem se assemelha a uma escansão do texto da memória, ou a uma pontuação errática do sublime. Tomemos, por exemplo, "salubridade", um dos poemas antecipados pela *Revisita do Brasil, em outubro de 1924*:

O ser ella tam salutifera e livre de enfermidades
Procede dos ventos que cruzam nella
E como todos procedem da parte do mar
Vem tam puros e coados
Que nam somente nam danam
Mas recream e acrescentam a vida do homem."

A (máxima) imitação de Gandavo pode nos persuadir sobre a (nenhuma) transformação do texto segundo. Entretanto a cópia de Oswald marca a apropriação em deslizamentos sutis, erros da História, que manifestam outra verdade, outro saber. Assim, a salubridade modernista deriva dos ventos que cruzam a terra—que a atravessam em toda direção varrendo-a a contrapelo. Mas em Gandavo lemos que ela "procede dos ventos que cursão nella"—que correm por deter-

minados canais conhecidos, pré-determinados. Os ventos cursivos originais se insubordinam na recorrência disseminada que atravessa o texto da vanguarda. E ainda: eles “vem tam puros e coados”, nos diz Oswald, que são muito benéficos. Porém Gandavo limitara-se a dizer, especularmente, que os ventos ventam, “ventam puros e coados”. Esta potencialização da linguagem estabelece uma sorte de princípio de não relação entre as formas da expressão e as formas do conteúdo. Entre o que Gandavo viu e o que Oswald disse, detectamos uma radical heterogeneidade e, no entanto, uma mútua pressuposição, que nos demonstram o anisomorfismo dessas duas formas, diferentes em natureza e função, porém, marcadas pelo avesso da crença ingênua: o dizer é superior ao ver porque a essência da experiência se evaporou. Esses mesmos princípios de heterogeneidade, pressuposição e anisomorfismo reiteram outra estratificação vinculada à primeira: um princípio de não relação entre o que se lê e o que se pensa, entre saber e poder.

Uma leitura filológica destacaria, principalmente, o que estes poemas nomeiam, dissimulando a mudança de funções que acarreta a citação diferida. O sucesso dessa leitura radica, justamente, em anular as distâncias e interiorizar o modelo.⁷ Entretanto, creio que pode ser mais rendoso observar o que estes poemas deixam ver nos descompassos arrítmicos que pulsam em seu vazio.

Para início de conversa, Oswald de Andrade, ao abrir mão do contínuo, afasta-se da concepção de experiência como superfície: a história, fruto da aceleração de leituras, é antes interfície. Indeterminando textos e contextos, passados e presentes, a *História do Brasil* de Oswald nos convida a ler o presente como se fosse passado, o contexto como se fosse texto, atentando, em todo caso, para aquilo que não foi observado: o tempo perdido (memória ou utopia) visto como fundamento da produção de imagens e ficções. A meio caminho entre o cartesianismo, para o qual o espírito é uma matéria que pensa, e o proustismo, que vê no espírito uma forma que dura, a antropofagia concilia ambas as posições, afirmando que a nossa história pensa, ou revelando, como o quer Virílio, que a primeira produção da consciência é a própria velocidade do processo de mediação interlinear, de tal modo que a velocidade pode ser considerada, ao mesmo tempo, uma idéia produtora de efeitos e uma idéia anterior à própria idéia.⁸ Para esse conceito há um nome: intermitência, dobra.

Duas constatações se impõem. A primeira é que a dobra gera a forma e a *História do Brasil* se deixa contar apenas graças à elipse. A História, impregnada de ficção, reivindica seu direito ao esquecimento. A segunda constatação é que a dobra destaca a matéria. A *História do Brasil* estrutura um campo em que diversos agentes (os cronistas, religiosos e profissionais, os políticos, os escritores e an-

7. A partir do trabalho de cotejo empreendido pelo Prof^a Dileia Zanotto Manfio para a edição de *Manifestos e poesia de Oswald de Andrade*, coordenada por Jorge Schwartz (a sair na coleção Archives da UNESCO), é possível comprovar que “a descoberta”, “os selvagens”, “primeiro chá” e “as meninas da gare” surgem da *Carta de Pero Vaz de Caminha ao El Rei D. Manuel* (p. 24, 27, 30, 36 da edição de 1900); “hospedagem” cita o prólogo ao leitor da *História da Província de Santa Cruz de Gandavo*; “corografia”, “salubridade” e “systema hydrographico” provêm do II capítulo dessa obra, como já ficou registrado, ao passo que “país de ouro” é um fragmento do capítulo IV, “Da Governança que os moradores destas capitâneas têm nestas partes e a maneira como se hão em seu modo de vida”; “natureza morta” e “riquezas naturais”, por sua vez, aproveitam pas-

sagens do capítulo V, "Das plantas, mantimentos e frutas que há nesta província", enquanto "festa da raça" cita a descrição da preguiça que se lê no capítulo VI de Gandavo: "Dos animais e bichos venenosos que há nesta província". A *Histoire de la Mission des Pères Capucins en L'isle de Magnan et terres Circunvoynes* é a matriz de "a moda", "cá e lá" e "o país" (capítulos XLV, XLVI e X). "Paisagem", "as aves" e "amor de inimiga" são extraídos do primeiro livro da *História do Brasil* de Frei Vicente do Salvador (capítulos VI, X e XVII) enquanto "prosperidade de são paulo" acata a descrição do capítulo II do segundo livro dessa mesma *História*. "Carta" limita-se a introduzir um verbo, "partirei", à declaração de Fernão Dias Paes, que se lê na carta dirigida a Bernardo Vieira Racasco em 20 de julho de 1674. "Civilização pemambucana" traz ao presente o que Frei Manoel Calado do Salvador registrou em imperfeito na abertura de *O Valeroso Lucideno e Triumpho da Liberdade*. "Vício da fala" retoma a *Definição da amizade...* de 1816 de J. M. P. S., lida em *Mosaico e Silva* de Camilo Castelo Branco. Por último, "carta ao patriarca" é uma paráfrase de uma carta de D. Pedro I. Agradeço a Dileia Manfio a cessão dos originais para confronto.

8. Cf. VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Trad. N. Benegas. Barcelona: Anagrama, 1988. p. 23. O conceito de *dobra* aponta, justamente, essa pluralidade. "Le multiple, ce n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties,

tropólogos, viajantes e aventureiros, enfim, os boêmios) se valem de linguagens múltiplas para cercar, contornar, contrair e encrespar o tempo. Essa operação define uma cultura sem atributos: nacional.

A intermitência da dobra separa a interioridade da exterioridade, indefinindo, conseqüentemente, qualquer superioridade entre o imposto e o exposto. As flexões, portanto, e não o contínuo, definem o objeto. Um texto (a História), uma nação (o Brasil) nada mais são do que a maneira em que uma matéria se dobra, donde seria possível dizer que, se o texto moderno se define como uma dobra infinita, uma intermitência constante, cabe pensar a literatura em função desta caracterização, de fundo barroco, como uma instituição revogável. A *História do Brasil* de Oswald de Andrade define, por extensão, uma história que tanto se conjuga no passado como no presente, assumindo, além do mais, um espaço nacional que se confunde com o universal. É a interface dessa História a que nos permite ler em filigrana os riscos de outros projetos infames que ela torna visíveis. Vale, então, para a leitura de Oswald, a análise de Beatriz Sarlo aplicada às ficções de Borges: elas traçam uma história de relações desiguais com os textos, com as línguas, com as culturas, com outros escritores. Nelas podemos ler um peculiar debate com o real, não nos moldes que vêm a imitação descansando na semelhança mas, ao contrário, na esteira dos que interpretam a mimese como máxima dessemelhança. As soluções ficcionais desse debate serão as bordas borgianas e as dobras oswaldianas, pensadas ambas como espaços apropriáveis e não como territórios a adquirir sempre conforme a lógica do posseiro—aquele que sulca um terreno virgem, ou abandonado. A análise de Sarlo coincide, aliás, neste ponto, com a de Roberto Schwarz.⁹ Eles nos mostram que as margens borgianas e os lapsus oswaldianos configuram uma resposta imaginária aos fantasmas emergentes da mudança. Bordas e dobras são barras: limites e julgamentos de valor, contenção e expansão das formas. Situar o Brasil na literatura, citar a literatura no Brasil. Com *História do Brasil*, Oswald busca afastar-se da razão e do dogma e antecipa, por meio desse desvio, o que lemos no Manifesto Antropófago: contra a memória fonte do costume e pela experiência pessoal renovada. Desviando o lirismo ao ensaio, a máscara de Oswald superpõe-se à de Borges: reflexão sobre uma modernidade marginal sem culpas, sobre a lateralidade da persona (o literal) e da própria instituição (o literário). Lemos em Oswald (porque lemos em Borges) que pensar é esquecer diferenças, abstrair, generalizar. Quem inventa o Brasil (descobre pela busca e busca pelo descobrimento) se coloca nos antípodas de Isidoro Funes para quem só existiam detalhes imediatos, verificáveis. Pensar, completaria Pierre Menard, não é um ato anômalo mas a normal respiração da inteligência.

Relembrar com ingênuo estupor aquilo que o *doctor universalis* já pensou é confessar nossa barbárie e do que se trata ao escrever a *História do Brasil* não é de acumular uma infinita mixórdia de textos e estilos, entre os muros de uma “biblioteca nacional”, o que só preservaria os privilégios da “barbárie antiga”. Ao contrário, o objetivo para Oswald como, mais tarde, para Benjamin ou Borges, será cunhar um novo conceito de barbárie, um conceito positivo de barbárie, que trabalhe com a elipse e com o menos para libertar o homem de toda experiência. Saturado e exausto de saberes, só lhe resta ao novo bárbaro aspirar à iluminação de uma matéria digna e decente extraída dos escombros do antigo saber. Ele não age mais por acumulação. Para isso estão os Elysio de Carvalho¹⁰: “os homens que sabiam tudo (e que) se deformaram como babéis de borracha. Rebetaram de enciclopedismo”. Em seu lugar síntese, invenção e surpresa para os novos bárbaros, pitorescos e crédulos. A intermitência ganha, assim, uma nova tradução: irreverência. Nas dobras irônicas de Oswald, a história perde a vergonha porque sente que não há garantia de vida futura. As estratégias de redundar e variar as versões da história são fundamentalmente ambíguas: elas mostram tanto um paulatino processo de secularização, quanto a descoberta de uma imortalidade potencial no homem moderno. É nessas dobras que a *História do Brasil* ganha corpo. “A história, prolongando-se na dupla infinitude do passado e do futuro, pode assegurar imortalidade sobre a terra de maneira muito semelhante àquela em que a *polis* grega ou a república romana haviam garantido que a vida e os feitos humanos, na medida em que desvelassem algo de essencial e grande, recebiam uma permanência estritamente humana e terrena neste mundo. A grande vantagem deste conceito foi o estabelecimento, pela dúplici infinitude do processo histórico, de um espaço-tempo em que a noção mesma de fim é virtualmente inconcebível, ao passo que sua grande desvantagem, em comparação com a teoria política da Antigüidade, parece ser o fato de a permanência ser confiada a um processo fluido, em oposição a uma estrutura estável.”¹¹

Dobra após dobra, o texto de *História do Brasil* vai construindo uma abismalização da Linguagem (e, conseqüentemente, dos valores) que não equivale a absenteísmo. É bem verdade que Oswald de Andrade, como doublê de investigador/narrador histórico aparece diante de nós liberado de preconceitos e vínculos com identidades herdadas (sociais, sexuais, nacionais). No entanto, não é menos certo que a estratégia de montagem dos fragmentos não se confunde com essa objetividade de eunuco de que falava Droysen.¹² Os textos transcritos por Oswald conservam, de fato, momentos aleatórios e isolados de um processo contínuo, pautado por intercâmbios de prestígio e poder muito precisos. Entretanto, esses textos, dobrados pelo

mais ce qui est plié de beaucoup de façons”, diz Deleuze em *Le pli. Leibniz et le baroque* (Paris: Minuit, 1988. p. 5), retomando linhas de trabalho de Foucault já apresentadas por ele mesmo: *Foucault*. Trad. J. V. Perez. Buenos Aires: Paidós, 1987).

9. Cf. SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1988. p. 43-50 e 206-215, bem como o ensaio que retoma algumas dessas idéias. “Borges y la literatura argentina”: *Punto de vista*, Buenos Aires, v. 12, nº 34, jul/set. 1989, p. 6-10. Ver, ainda, SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In:—. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-28.

10. Entre o *Manifesto da poesia pau brasil*, publicado em março, e os poemas de *História do Brasil*, de outubro, temos, em junho de 1924, um sintomático texto de Elysio de Carvalho, A expedição de Cabral e o descobrimento do Brasil, publicado pela *América Brasileira*, onde se resenha o livro de Jayme Cortesão do mesmo título. Algo semelhante se pode constatar numa outra revista vanguardista, a cubana *Revista de Avance*, que reproduz uma conferência de José M^a Chacón y Calvo sobre o documento e a reconstrução histórica, em seu número 31, de fevereiro de 1929. Nem sempre os próprios modernistas podiam separar a biblioteca do arquivo, o pleonasma da elipse.

11. ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. M. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, p. 109.

12. DROYSEN, Johann Gustav. *Histórica: Lecciones sobre la Enciclopedia y metodología de la Historia*. Trad. E. Garzón Valdés e Gutiérrez Girardot. Barcelona: Alfa, 1983, p. 354.

13. Tzvetan Todorov associa o relativismo radical à obra de Montaigne, um dos mentores da Antropofagia com seu ensaio sobre os canibais. Cf. *Le croisement des cultures, Communications*, Paris, n. 43, 1986, p. 5-24. É o que Adorno já observava: "los partidarios de la tolerancia unitarista estarán así siempre inclinados a volverse intolerantes con todo grupo que no se amolde a ellos". Cf. *Minima moralia*. Trad. J. Mielkd. Madrid: Taurus, 1987, p. 102.

14. CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade. *Folhetim*, 412, São Paulo, 9 dez. 1984, p. 6-8. Em tradução de N. Perlongher foi incluído em: *VVAA Diseminario*. La desconstrucción. Otro descubrimiento de América.

mútuo jogo de saber e pensar, não são os fatos eles próprios mas uma versão deles, uma reflexão sobre as possibilidades e impossibilidades da representação, desenvolvida de acordo com a estratégia da apropriação. A lateralidade do procedimento nos mostra até que ponto podemos conceber a literatura de Oswald de Andrade como uma literatura que elabora a fratura por meio da própria fratura. É uma literatura da falta que se constrói mediante ausências reais ou imaginárias. Sintomático observador que um livro que se "abre" com a *História do Brasil* se "encerre" com uma impossível declaração de bagagem: a de ter contrabandeado "uma saudade feliz/de Paris". Embora o princípio de não relação entre o que se vê e o que se diz produza saudade, os textos de pau brasil rompem com a imediatez da memória (a saudade infeliz, a transposição mecânica, a repetição) e colocam, em seu lugar, uma confiança fundacional, feliz, na diferença, na mescla, no corte e na montagem. Na "história pátria" do aluno de poesia Oswald de Andrade, "as barquinhas ficam/jogando prenda coa raça misturada/no litoral azul de meu Brasil". Poder-se-ia detectar nesta ideologia da mescla um princípio de tolerância e relativismo radicais que, nesse extremismo, nos revela um viés contraditório: o de acolher as diferenças como equivalências, com a ressalva de preferir uma a todas as outras: a própria tolerância. A mescla não deve, portanto, ser entendida como uniformização, o que seria um traço alarmante de totalitarismo, mas de realização do geral na conciliação das diferenças.¹³ Haroldo de Campos reserva para esse processo de restauração edênica o termo *apokatástasis*. Em épocas de crise, ele argumenta, todo homem é filósofo ou tradutor porque lida com a pluralidade para construir um sentido. Já nas eras de reconciliação, quando todos os homens pensam e traduzem por si próprios, a *apokatástasis* permite ler a verdade nas entrelinhas das escrituras. Nesse sentido, teríamos que ver, na *História do Brasil*, uma profanação da unicidade ilusória dos símbolos que nos eleva a uma compreensão da história como "pluralidade sufocada e (d)a historiografia como instância de ruptura e possibilidade de tradução transgressora."¹⁴

Um dos poetas admirados por Oswald, Murilo Mendes, praticou, nos anos 20, freqüentes faíscas de definição que tentaram libertar o plural pela via de uma tradução travessa. Baste o exemplo de um poema mínimo, "Froide", que só diz "O bebesinho olhou pra bunda da ama seca".¹⁵ Podemos ler esse texto como uma versão elíptica e anti-retórica daquilo que, em Gilberto Freyre, se transformaria em complacência patriarcal com uma versão do passado. A seu modo, Murilo, desautomatizando uma percepção já institucionalizada, alarga e transforma o conceito de subjetividade, tramando seu texto com discursos dissímeis, onde alternam o letrado e o iletrado, o vernáculo

e o estrangeiro, o arcaico e o contemporâneo. Em mais de um ponto, portanto, as *Histórias do Brasil* de Oswald de Andrade (1924) e Murilo Mendes (1932) convergem. Ambas dividem a ambivalência de atração e recusa do mundo satirizado.¹⁶ Ambas ilustram a secularização de práticas que não abdicam, no entanto, de aspirar à eternização. Estes movimentos encontrados nos falam de relações tensas entre a obra e a duração e talvez fosse o caso de relembrar a observação de Adorno: a questão da duração torna-se aguda só quando a própria duração é problemática e as obras de arte, sentindo sua fragilidade, se aferram a ela com toda força. “Hoje as obras de arte negativas parodiam sem exceção o trágico. Mais que trágica, toda arte é triste, mesmo aquela que se julga alegre e harmônica.”¹⁷

Quando Murilo Mendes publica sua *História do Brasil*, alguns leitores consuram esse retorno do mesmo como mera escória vanguardista. Na resenha da revista *base*, o crítico julga: “eu tenho a impressão de que esse livro saiu fora da época. hoje não se acha mais graça nessa negligência otimista de tratar coisas sérias, que foi adorável um instante só, ou (sic) instante de ‘pau brasil’. houve um gasto inútil de faculdades poéticas no livro. dá-nos a impressão de que escrevendo ‘história do brasil’ murilo mendes expôs-se a um grande ridículo—quis fazer um livro engraçado, satirizante e não fez.”¹⁸

No movimento entre saber e poder sustentado pelas vanguardas, o poema piada, manifestação antiartística que flexiona a rigidiz da representação, configurou-se como momento antitético da ilusão histórica, confirmando o axioma adorniano: a arte é magia liberada da mentira se ser verdade. As *Histórias do Brasil* (e, particularmente, a de Murilo Mendes muito mais do que a de Oswald de Andrade) interiorizaram a transitoriedade como princípio corrosão, solidário com o efêmero das formas, chegando a conceber a literatura como autoconsciência da temporalidade. Assim fazendo, um e outro abismaram-se no objeto. Lamartine Babo arremataria o lance em sua *História do Brasil* (1934): “Quem foi que inventou o Brasil?” Que ficção é essa que encontrou na memória, um árduo trabalho de heuresis, a repetição do sempre igual?

A *apokatástasis* é um retorno do mesmo tempo, perdido nos fatos ou na ficção. É uma constelação: dobras em obra. A idéia de constelação se traduzia, para Adorno, na forma de uma enciclopédia que expusesse de forma descontínua e assistemática aquilo que a unidade da experiência organiza como constelação de sentidos. Prefigurando o que mais tarde exporia em “Las versiones homéricas”, Borges escreveu em 1926 que existem duas maneiras de traduzir:

Una practica la literalidad; la otra, la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las

Montevideu, XYZ, 1987.

15. MENDES, Murilo. Originais Murilo Mendes. *Instituto de Estudos Brasileiros*, Universidade de São Paulo (OVA 177-182, pastas 43-44).

16. Cesare Segre, Affonso Romano de Sant’Anna, boa parte da crítica do modernismo têm destacado as retomadas da “Canção do exílio”. Não se trata de caso isolado. Confronte-se os “meus oito anos” do aluno de poesia Oswald de Andrade com os “Teus dezoito anos de exílio”, que Murilo Mendes publicou no *O Estado de Minas*, em que o texto se descontextualiza em função da perda da ingenuidade: “Minha terra tem mulheres/de curvas harmoniosas/de cabeleiras pesadas/de olhos redondos, escuros,/mulheres apaixonantes/que as vozes cantam no ar./Nenhuma dessas mulheres/me comove como tu/porque à mulher de agora/a de outrora ajuntei/Não permita Deus que morra/sem pro teu corpo voltar”. Embora nenhuma das paródias integre as respectivas *Histórias do Brasil*, ambas compartilham seu espírito irreverente.

17. ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Barcelona: Orbis, 1983. p. 46.

18. e. a. m. - história do brasil in *base*, a.1, nº 1, (1932?) p. 21.

clásicas. Quiero razonar esta afirmación para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias.(...) Inversamente los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre(...). Esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones. Además lo lejano, lo forastero, es siempre belleza. Novalis ha enunciado con claridad ese sentimiento romántico(...). Gustación de la lejanía, viaje casero por el tiempo y por el espacio, vestuario de destinos ajenos nos son prometidos por las translaciones literarias de obras antiguas: promesa que suele quedarse en el prólogo. El anunciado propósito de veracidad hace del traductor un falsario pues éste para mantener la extrañez de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira.

Oswald de Andrade combina, de fato, ambas as estratégias: potencializa a literalidade que é sempre lateralidade para obter outro discurso e desautomatiza a veracidade por meio da máxima aderência. Oswald ensaia uma classicidade contemporânea fingindo fidelidade romântica. Borges e ele reencontram-se, então, num esforço semelhante de perífrase: “en cuanto a las repetidas versiones de libros famosos que han fatigado y siguen fatigando las prensas, sospecho que su finalidad verdadera es jugar a las variantes y nada más. A veces el traductor aprovecha los descuidos o los idiotismos del texto para verle comparaciones. Este juego podría hacerse dentro de una misma literatura ¿A qué pasar de un idioma a outro?”¹⁹ Todo texto redistribui a história: ele é o campo dessa circulação. Quando em 1956 Murilo Mendes recolhe o conjunto de seu *Poemas*, exclui a *História do Brasil* porque, destoando do conjunto, desequilibraria o livro. Expurga, assim, um aspecto da obra de Oswald de Andrade: a lógica (romântica) da superação, do desenvolvimento e da inovação. Age, portanto, em consequência com o que observara dez anos antes; que o moderno não se opõe ao clássico: “a reprodução infundável de modelos, mesmo ilustres, conduz, sem dúvida, a um esgotamento do interesse artístico que compromete a própria vitalidade das obras de arte, incapazes depois de períodos de repetição de produzirem a chama necessária à circulação da vida espiritual”.²⁰ Murilo trai Oswald para ser-lhe fiel. Continua, como o poeta pau brasil, um tradutor mas desconfiará, crescentemente, da verdade como construção inter-

19. BORGES, Jorge Luis
- Las dos maneras de traducir. *La Prensa*, Buenos Aires, 1 ago 1926.

20. MENDES, Murilo.
Formação de discoteca XII. *Letras e Artes*. Supl. de *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 out. 1946.

subjetiva. Se antes do presente desajustamento entre o que se vê e o que se diz, entre o que se lê e o que se pensa, houve alguma possibilidade de comunicação—homogênea, isomorfa—ela só pode ter ocorrido com Deus; vale dizer que as coisas particulares são teofanias, que camuflam, por trás delas, a divindade (o real), que não sendo substância, é, além do mais, incompreensível para si mesmo e para todo observador. Esse Deus é Nada e Ninguém. A esse processo, anunciado por Escoto Erígena, Borges preferiu chamá-lo “magnificação até o nada”.²¹ É por essa via que Murilo Mendes e atrás dele os concretistas intuirão uma saída para a modernidade: não mais conforme a lógica evolutiva de um novo que caduca e é substituído por outro novo perecível, num movimento constante que preza a atividade ao passo que a anula, mas de acordo com uma estética da eternização, que afirma a exatidão das formas. Schopenhauer, nos relembra Borges, escreveu que a história é um sonho interminável, fator de perplexidade para os homens. Nesse sono há formas que se repetem e talvez só haja formas que se repitam. Elas contestam a literatura como missão e conformam a história do Brasil como campo de transmissão, onde a intermitência, a interferência, a irreverência contraem e distendem a ordem plural dos discursos, apontando para uma concepção retórica da verdade por meio da qual o texto é história e a história é texto. O leitor entrometido ajusta-se assim à definição de Dilthey, citada por Peter Bürger: quem *pesquisa* a história e quem *faz* a história são um mesmo sujeito. A *História do Brasil* mostra-se-nos, a rigor, como um livro impossível porque as linguagens que o tramam debatem-se entre uma nomeação falsamente caligráfica, que se afasta do já dito porque o discurso não mais representa, e uma nomeação perversa, que exaspera aquilo que ainda não possui significado.

21. BORGES, Jorge Luis. De alguien a nadie. *Sur*, Buenos Aires, n. 185, mar. 1950.