

AS VANGUARDAS PORTUGUESAS DO SÉCULO XX: UMA VISÃO NEOBARROCA

E.M. de Melo e Castro

Para os pós-modernistas a questão das vanguardas é uma questão acabada, no ponto de vista não-histórico em que supostamente o pós-modernismo se coloca. Para os teóricos norte-americanos é muito fácil dizer simplistamente que o modernismo acabou com a primeira grande guerra (1914-1918) e que as vanguardas europeias (que os Estados Unidos tanto importaram) eram a última consequência possível do historicismo e do mito do progresso do século XIX.

Tal concepção é, no entanto, ainda fortemente historicista, já que pretende dar uma data e um fato como índices do fim dos tempos históricos, enquanto por outro lado, deprecia a idéia de progresso e de inovação, consequências somente negativas desse mesmo historicismo, como se fosse possível considerar estaticamente os valores do fluxo temporal da transformação da percepção do mundo. Dirão os pós-modernos que, com o fim da idéia de progresso, o referente do presente só pode ser o passado, o que não me parece ser uma conclusão brilhante e eficaz, para opor ao desejo de projeção no futuro, típica do modernismo, ou, como dizia o poeta português José Gomes Ferreira, à premente saudade do futuro. É que, se o progresso e a inovação precisam de ser submetidas a uma rigorosa crítica, neste fim de século, pelas consequências negativas que o seu abuso e valorização dogmática nos trouxe, não é também a sua negação ou hipostesia pós-moderna que resolverá os nossos problemas de sobrevivência global.

Trata-se muito mais de criar as condições para a crítica e o controle desses conceitos, do que suspender-lhes idealisticamente a sua teorização e os seus efeitos.

Mas a questão pode ser colocada doutro modo. Em vez de seqüências históricas ou de diacronias, trata-se de mudança de paradigma.

Estaría, portanto, em causa, o fim do paradigma moderno que desde o século XVII domina a arte e a cultura européias, para dar lugar ao paradigma pós-moderno que começa a manifestar-se no decorrer do século XX.

As vanguardas seriam assim não o perspectivar do futuro, mas o reflexo do passado: as conseqüências históricas do fim do paradigma moderno.

Tal colocação levanta imediatamente a questão da definição dos paradigmas, moderno e pós-moderno, para podermos começar a entender de que estamos a falar.

Segundo o norte-americano David Roberts “o paradigma moderno funda-se no sujeito; os seus valores são a expressão, a criatividade, a subjetividade, a originalidade; a sua forma é a forma interior do desenrolar do tempo: a autodiferenciação da identidade, através da dialética do sujeito e do objeto, da liberdade e da necessidade, da forma e do conteúdo.”

Se esta caracterização do paradigma moderno nos parece clara e certa, embora algo incompleta, já as tentativas do mesmo autor e de outros autores, para caracterizar o paradigma pós-moderno, não têm o mesmo rigor, ainda que fortemente apoiados em Walter Benjamin, André Malraux, Habermas e até Lukács. E pode mesmo pôr-se em causa a possibilidade da existência dum paradigma pós-moderno, dado que o termo não significa o mesmo para norte-americanos, para o francês Lyotard ou para os arquitetos anti-funcionais e anti-racionalistas italianos, tal como observa Omar Calabrese. Mas as ligações entre estas três concepções, sendo tênues, não significam nada de preciso em termos ideológicos e muito menos podem constituir a base para que se possa falar em paradigma pós-moderno. Tanto mais que o próprio Lyotard em “O pós-modernismo explicado às crianças” nos vem dizer que o prefixo “pós” não indica seqüência temporal, tratando-se dum critério analítico dos fenómenos culturais, desde os anos 60, nas sociedades avançadas tecnologicamente, o que não comporta uma crítica nem do Modernismo nem do trabalho realizado pelas Vanguardas do século XX.

Este trabalho realizou-se precisamente na dilucidação de várias questões tais como:

A questão do tempo, subjetivo e objetivo; a questão da história

e do historicismo; a questão do futuro, do presente e do passado; a questão do novo e do velho; a questão da liberdade, da opressão e do poder; a questão da norma e a transgressão; a questão da unidade e da fragmentação; a questão da percepção e sua multiplicidade sinestésica. Questões que são estruturais e fulcrais para as vanguardas e não podem ser demitidas pela concepção caleidoscópica e todos os estilos e de todas as obras de arte do passado, numa simultaneidade presente, (mesmo que apoiadas no uso de tecnologias avançadas de pesquisa e reprodução de obras de arte) nem tampouco diluídas numa sobrevalorização da subjetividade ou das relações intersubjetivas prováveis entre os homens no tempo presente, que é o nosso.

Tempo em que a problemática das relações de diferença e de identidade se esvaziam ou enchem de si próprias e em si próprias, num mundo talvez possível ou impossível, mas por isso mesmo, *indiferente* e desligado das relações históricas como componentes genésicos e transformadores.

O pós-modernismo coloca-se assim, estático, num nível abstrato de relações entre o ser, o sistema de referência e a consciência do ser, não contendo nem entradas nem saídas, além das metáforas de si próprio.

Quanto às Vanguardas, elas dispensam a teorização pós-moderna, porque desajustada aos fatos culturais e vivenciais da cultura europeia de que somos protagonistas: sujeitos e objetos, uma vez que tais fatos culturais e políticos se traduzem na passagem da pseudo-dialética forma/conteúdo, típica do realismo totalitário, para uma concepção probabilística combinatória, em que o significado é contingente e aberto, e a invenção é livre.

Vanguardas estas que, tendo dois momentos de ação bem caracterizados e diferenciados, na segunda década do século XX e na década de 1960, se projetaram à escala global, modelando criticamente a percepção do mundo cibernético e informacional em que hoje vivemos. Não interessa aqui a descrição cronológica dos movimentos dessas primeiras e segundas vanguardas, porque esse trabalho está feito e publicado.

Parece-me, por isso, mais interessante, considerar os diversos significados das vanguardas, no mundo do fim do século que é o nosso. Isto, com o objetivo de dizer que nós, na Península Ibérica, no Mediterrâneo, na América Latina e Brasil, para fundamentar a práxis cultural e inventiva, possuímos uma forte componente de entendimento problemático e aberto das relações de produção e comunicação, que são as nossas vanguardas. Movimentos artísticos e culturais que se inscrevem numa outra prática-teórica, mais ampla e universal que é o BARROCO – que o italiano Omar Calabrese tão rigorosa-

mente caracterizou como NEOBARROCO; conceito englobante da situação cultural no fim deste nosso século XX.

Agora poderíamos falar, isso sim, em paradigma neobarroco e, para iniciar esse trabalho, teremos que recorrer a duas ordens de caracterização: das vanguardas de 60 e das vanguardas do início do século. E é isso precisamente que me proponho muito sinteticamente assinalar aqui, tomando como referências as vanguardas portuguesas de 1915 – *Orpheu*, Futurismo e Sensacionismo, no início do século, e “Poesia Experimental” dos anos 60, com suas extensões na poesia visual e vídeo-informatizada dos anos 80. Entre parênteses ficam, por agora, outros movimentos de vanguarda entre 1915 e 1960.

No entanto são necessárias duas prevenções:

Primeiro: falar das vanguardas dum país não limita o seu significado a esse país e à língua desse país, uma vez que todas as vanguardas são transnacionais e translingüísticas.

Segundo: as vanguardas sendo sempre grupos pequenos e com uma implantação minoritária, agem subliminarmente nas sociedades, não necessitando do seu reconhecimento geral nem do seu aplauso, visto que não produzem objetos de consumo imediato. São antes mediadores prospectivos que se imiscuem subrepticamente nos canais de comunicação e os subvertem ou transformam.

Mas afinal o que é ou, o que são as vanguardas?

A resposta não pode ser uma só, visto que a sua função nas sociedades é múltipla e dinâmica. No entanto julgo que três parâmetros é possível encontrar em todas as vanguardas: o novo, a liberdade e a marginalidade. O novo contrapondo-se ao velho, ao fósil, ao já conhecido e manifestando-se pela pesquisa e experimentação dos meios e suportes da invenção e da comunicação. A liberdade opondo-se à opressão, à repressão e ao poder, é a substância mesma da intervenção inventiva. A marginalização, essa, é o preço da liberdade.

Como os diversos grupos de vanguarda valorizaram ou entenderam estes três parâmetros, é, não só caracterizá-los, como relacioná-los interativamente.

O primeiro surto de Poesia Moderna em Portugal com características de vanguarda centrou-se na publicação dos dois números da revista *Orpheu*. Mas *Orpheu* não era esteticamente homogênea nem foi a única prática de vanguarda desses anos, aliás em sintonia cronológica com outros movimentos das primeiras vanguardas europeias: Futurismo (1911); Imagismo (1911); Dadaísmo (1914); Ultraísmo (1918) e Semanda de 22 em São Paulo.

É por isso muito natural esse pluralismo estético nas páginas de *Orpheu*, pois que às manifestas importações, principalmente Futuristas, se juntavam as coordenadas da nossa própria Poesia, nas

quais já se detectavam anteriormente alguns sinais de estremecimentos de renovação, embora envoltos em névoas pós-simbolistas.

Orpheu deve, pois, considerar-se como uma prática de ruptura de vanguarda, mas também como uma plataforma de encontro entre o passado e o futuro, já que entre os seus organizadores e participantes as posições estéticas pós-simbolistas coexistiam com a preocupação da busca de novas formas de praticar a poesia, de a comunicar e de a fazer atuante na cultura do tempo, nosso e europeu. Preocupações que se manifestam na formulação de várias Teorias Poéticas ou Escolas, das quais a primeira foi o “Paulismo”, cujo nome, como é sabido, derivou da primeira palavra de um poema de Fernando Pessoa, *Pauis*, cujo título genérico era “Impressões do Crepúsculo”, e foi publicado em *A Renascença* (1913). A teorização do “Paulismo” é também de Fernando Pessoa, que desde o início é o motor da primeira vanguarda portuguesa.

Quanto ao Futurismo, ele aparece em Portugal como um escândalo. Escândalo sociológico que, como tal, foi programado por quem o assumiu e praticou, e como tal foi entendido por quem a ele assistiu ou dele teve conhecimento. Os jornais foram em grande parte o meio de materialização das consciências escandalizadas que assim participavam ativamente no programa Futurista, na sua expansão e consolidação, como movimento de vanguarda. Mas, se as notícias nos jornais não foram muitas, elas usaram um tom tal, apelidando de “loucos” os jovens futuristas (Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor) com uma tão grande veemência, que o público fixou a mensagem do escândalo. Era isso mesmo que os Futuristas portugueses desejavam, de acordo com uma técnica de dar bofetadas no público que já fora usada por Maiakovski num famoso poema!

De resto os textos futuristas portugueses – de Almada Negreiros, de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) principalmente, e até os de Mário de Sá-Carneiro (estes em muito menor grau) distinguem-se por uma enorme quantidade de frases exclamativas, de invectivas e de insultos, com o intuito de desmistificar, demolir, acabar com os hábitos culturais esclerosados e retrógrados; “criar a pátria portuguesa do século XX!” (Almada).

Propósito que revela muito mais a rejeição do obsoletismo da vida portuguesa do momento, do que um programa político nacionalista.

Assim os textos futuristas apresentam uma características comum: a exaltação, que se manifesta graficamente de três maneiras: pelo uso exagerado dos pontos de exclamação, pelo uso de maiúsculas e pela própria composição gráfica com vários tipos e tamanhos, sem atingirem no entanto a mesma libertação e força dos grafismos de

Marinetti. No entanto, pode falar-se, em alguns fragmentos de “Manucure” de Mário de Sá-Carneiro, de *Poemas Visuais*, que seriam os primeiros da poesia portuguesa do século XX. Quanto ao uso da pontuação, refira-se apenas que, em “A cena do Ódio”, de Almada, nos primeiros cinquenta versos, se contam vinte e três pontos de exclamação; no “Manifesto anti-Dantas”, nas primeiras cinquenta linhas, se contam trinta e um pontos de exclamação; no poema “Manucure” há um grafismo composto só por quatro pontos de exclamação (por baixo de uma equação com nomes futuristas); nos últimos quarenta e cinco versos de “Ode triunfal” de Fernando Pessoa se contam trinta e seis interjeições exclamativas; no fragmento final de “Manifesto”, de Almada, composto por cinquenta e uma linhas, se contam vinte e oito pontos de exclamação, sendo a última palavra, destacada numa linha só, em caixa alta:

“ATENÇÃO!”

Todo este tom altissonante, de que se fez uma amostragem, faz parte da prática futurista e é uma novidade na poesia portuguesa, quer pelo uso substantivo da pontuação, (que aliás se encontra também em Ângelo de Lima no que diz respeito ao uso inesperado, mas textualmente coerente, das maiúsculas) que como intenção, ao mesmo tempo demolidora e construtiva, no nível conceitual de um futuro que de fato se não vê, e de que se não consegue sequer vislumbrar um modelo plausível. O futurista é, em Portugal, um futuro-desejo, mais que um futuro-modelo de desenvolvimento. Essa incapacidade dos futuristas portugueses (que é também uma incapacidade do momento conjuntural português da Primeira República), lança os jovens poetas nos braços do mito – do mito da Pátria e do mito da raça, de que o “Ultimatum” futurista às gerações portuguesas do século XX de Almada Negreiros é um bom exemplo, não se podendo, mais do que superficialmente (e equivocadamente) estabelecer relações entre aquela teorização caótica e vociferante, e o fascismo português. Este viria a nascer alguns anos mais tarde e faria desesperadas tentativas para se apropriar, como precursores, de textos como “Ultimatum” de Almada. Mas, de fato, o substrato teórico do Manifesto e do fascismo português não é o mesmo, caracterizando-se o “Ultimatum”, por um incontido e adolescente desejo de progresso, de Europa, e de identidade do homem e do poeta consigo próprio. Ora o progresso, a identificação do homem consigo próprio, e a livre comunicação europeia da cultura, sabemos hoje, por experiência prática e teórica, não terem sido características do nosso fascismo, que foi marcada e orgulhosamente isolacionista, anti-progressista e opressor das liberdades individuais. Os mitos da Pátria e da raça são, no Almada jovem

(22 anos) “Futurista e tudo”, a procura de uma identidade coletiva a partir da qual se pudesse finalmente, COMEÇAR.

Mas, para além do pendor iconoclasta, Fernando Pessoa virá a acrescentar uma dimensão interiorista e mental ao Futurismo Português, que o distinguirá definitivamente do Futurismo Italiano, marcando-o com a marca pessoana. Basta comparar os seguintes textos:

“Um automóvel de corrida ... é mais belo que a vitória de Samotrácia.”

MARINETTI

“Um binômio de Newton é tão belo como a Vênus de Milo.”

ÁLVARO DE CAMPOS

1º Um automóvel e o binômio de Newton não são comparáveis; um é uma máquina, ou objeto; o outro é uma equação – uma expressão de cálculo algébrico, conceptual.

Mas ambos exprimem, no entanto, uma realidade quantificável: o automóvel, de tipo pragmático; a equação, de tipo especulativo e intelectual; um, uma realidade exterior-objeto, outro, uma conceptualização desmaterializada e abstrata. Ora é essa conceptualização, desmaterializada e abstrata, que é nitidamente pessoanas.

2º O automóvel é MAIS belo;
O Binômio é TÃO belo;

Em ambos o padrão de beleza é clássico, grego: *Vitória de Samotrácia e Vênus de Milo*.

Daqui se poderá concluir que o Futurismo, exaltando a quantificação e o dinamismo, não consegue colocar-se totalmente fora dos padrões qualitativos, que são estáticos. Há, pois, um substrato de contradição que é comum a todos os Futuristas – direi mesmo a todas as vanguardas – e que pode ser resumido como sendo a contradição entre o que se deseja fazer e os meios de que se dispõe, ou seja entre o programa e o código (neste caso o código da poesia e da cultura europeia). Tal substrato contraditório irá surgir sob várias formas em todas as manifestações de vanguarda, até assumir a função de um traço característico.

Mas a prática demolidora do Futurismo coloca dialeticamente um outro problema que com este se relaciona: é o da assunção de uma tradição que se apresenta como uma continuidade histórica que urge interromper, para que o NOVO surja. Esse problema é central a toda

a atividade de vanguarda. Assim, é nas primeiras vanguardas deste século que rebenta a tensão contraditória: tradição/novidade; continuidade/fragmentação; passado/futuro; estático/dinâmico; qualitativo/quantitativo; eterno/efêmero – tensão que nos anos 60 assumirá a forma Estabelecimento/Marginalismo e que é de certo modo também uma forma de luta de classes, visto que o estabelecimento se reveste do poder e da cultura (ou de in-cultura) e o marginalismo do contrapoder e da contra-cultura (cultura nova). O Futurismo foi certamente, entre nós, a primeira manifestação de uma cultura marginal e de contra-cultura e por isso mesmo classificado de “louco” pelo bem-pensante jornalismo português da época. Note-se ainda que todas as vanguardas das primeiras décadas deste século se preocuparam profundamente com o começar ou recomeçar da cultura e da civilização até, para o que muito contribuiu o sabor apocalíptico da guerra 1914-1918, confirmado que a “bela época” do fim do século XIX terminara – e consigo uma cultura agonizava.

Mas a verdadeira contribuição original das vanguardas de 1915 veio de Fernando Pessoa com o “Sensacionismo”, teorização que se propôs como totalizadora da Poesia Moderna Portuguesa.

Diz Fernando Pessoa:

Nada existe, não existe a realidade, apenas sensação.

As idéias são sensações, mas de coisas não situadas no espaço e, por vezes, nem mesmo situadas no tempo. A lógica, o lugar das idéias, é outra espécie de espaço. Os sonhos são sensações com duas dimensões apenas. As idéias são sensações com uma só dimensão. Uma linha é uma idéia.

Cada sensação (de uma coisa sólida) é um corpo sólido delimitado por planos, que são imagens interiores (da natureza de sonhos – com duas dimensões), elas próprias delimitadas por linhas (que são idéias, de uma só dimensão). O sensacionismo, cômico desta realidade autêntica, pretende realizar na arte a decomposição da realidade nos seus elementos geométricos psíquicos. A finalidade da arte é simplesmente aumentar a auto-consciência humana.

Tal Teorização Pessoaana foi subliminarmente repercutida na publicação antológica *Poesia Experimental* que apareceu em 1964, três anos após o início da guerra colonial, mas quando era passado já o choque de surpresa que o seu início provocou no País e quando se revelava já o seu absurdo, mesmo perante a generalidade da população menos politizada.

Viviam-se então anos tensamente contraditórios. Por um lado

chegaram da Europa e do mundo ondas de abertura, de inovação, de protesto, em suma, de reformulação política, cultural e social, com todos os ingredientes que hoje definem para nós a década de 60 e que culminaram em Paris no Maio de 68. Por outro lado, internamente éramos dilacerados por um clima opressivo de sacrifício inútil e injusto, tanto para nós próprios como para as vítimas da política de Salazar em África.

É, pois, numa sociedade traumatizada e eivada de contradições internas e externas que a Poesia Experimental aparece, propondo ainda mais o reforço dessas contradições e desses traumas através da desconstrução do discurso que suportava ideologicamente essa sociedade. Um dos objetivos claramente expressos no catálogo da exposição “Visopoemas” (Lisboa, janeiro de 1965) era essa mesma desconstrução através de uma conceituação que, pela sua novidade e caráter imediatamente prático, causaram um escândalo que apenas serviu para confirmar a sua adequação e necessidade: “Se a vanguarda é necessária na desmistificação das estratificações sociológicas anquilosadas (quaisquer que elas sejam) a poesia experimental é já a maturidade do CAOS como rigor da invenção – vide princípio da entropia: medida da desorganização de um sistema; o grau de entropia do universo está em constante aumento. O trabalho criador do artista experimental é praticamente criar estruturas atomizadas de grande entropia, pois quanto maior for a entropia dessas estruturas maior será e mais vasta será a informação possível – baseada no cálculo das probabilidades. O usuário do poema que se aperceba das informações de que for capaz. Por isso e para isso aqui se experimentam os objetos e as pessoas em atos vulgares muito simples deliberadamente fora do seu contexto organizado quotidiano – redescobrimo o caos com as nossas mãos – experimentando.”

Não admira que a poesia experimental tenha sofrido incompreensões e desfigurações de toda ordem já que, como poesia, ela propunha valores e recursos que não eram exclusivamente literários (Poesia visual e objetual) mas que eram especificamente poéticos; como ideologia ela se reclamava principalmente da liberdade como fator indispensável de ação social desmitificadora, liberdade exercida principalmente através do trabalho sobre a linguagem e sobre uma prática que se traduzia na desconstrução não só do discurso oficial vigente mas também dos discursos literários ou paraliterários da oposição política ao regime. Por outro lado, a programática inovação de que era portadora, ia desde o tipo de intervenção cultural através de *happenings*, ações dadaístas e provocações lúdicas, até ao desmantelar das leis do próprio discurso poético exclusivamente baseado no signo verbal.

É assim que quase toda a Poesia Experimental portuguesa produzida a partir do início da década de 60 se pode inscrever dentro de uma denominação geral de “poesia espacial”, uma vez que as suas coordenadas visuais são dominantes. De fato, foi e é no campo das experiências visuais e espaciais do texto considerado como matéria substantiva que a pesquisa morfológica, fonética, sintática e sígnica se projetou e projeta.

Com a Poesia Experimental pode dizer-se que se propunha pela primeira vez em Portugal uma posição ética ao mesmo tempo de recusa e de pesquisa, em que o primeiro princípio era o de que essa pesquisa é em si própria um meio de destruição do obsoleto, uma desmistificação da mentira, uma abertura metodológica para a produção criativa. O segundo princípio seria o de que essa produção criativa se projeta no futuro.

O texto como gerador de probabilidades é um outro conceito global que é posto em jogo de uma forma objetiva, probabilidades de ação e de significação que só no texto e pelo texto se podem realizar, o que transforma esse texto, substantivamente, num programa. O texto programa. O texto lugar de transformação. O texto operação produtora de sentidos. Eis algumas das novidades da Poesia Experimental, que assim propunha materialmente uma materialidade para o texto poético. Materialidade que será confundida por muitos com a velha querela dos formalismos e da dicotomia forma/conteúdo.

No entanto, o mundo é já outro. A teoria da informação, a lingüística, a semiótica, a dialética fornecem-nos conceituações mais sutis e mais adequadas; e noções como ambigüidade, redundância, contradição, síntese, são instrumentos indispensáveis para quem se preocupar com a fundamentação teórica da vanguarda. Vanguarda, fato semiológico por excelência, num mundo de sinais que certamente não são, nem nunca foram inocentes.

Poderemos agora comparar as vanguardas da primeira metade com as da segunda metade do século XX, numa perspectiva de teorização geral que através da diversidade e da diferença das situações nos leve a compreender os fenômenos, já não divididos em movimentos e contramovimento, em manifestos e contramanifestos, mas tornando evidente o que é uma característica da cultura deste século: o seu autoquestionamento.

Assim deve afirmar-se que os anos 60 foram anos de vanguardas, tanto estéticas como políticas. Isto, após um primeiro surto de vanguardas estéticas, no começo deste século, em que o fator “escândalo” foi usado como arma contra o academismo e o espírito conservador, e após toda a tragédia fascista e nazi que ensombrou a cultura ocidental durante duas décadas (pelo menos). Simplesmente, se nos

anos 60 se volta insistentemente a falar de vanguardas, elas não têm já, nem o mesmo conteúdo, nem a mesma estratégia de escândalo.

As segundas vanguardas de 60, longe de serem um revivalismo, desempenharam, antes, uma dupla função, a da teorização crítica, por um lado, e a da democratização e alargamento da idéia de pesquisa estética a vastas camadas de jovens, de todas as latitudes e classes sociais, o que evidentemente implica uma confusão do social e do estético, que é característica destas segundas vanguardas, contrariamente ao pendor aristocrático das primeiras vanguardas deste século.

Ao estabelecermos uma ponte entre as vanguardas de 1915 e as dos anos 60, penso que estamos a contribuir para que as diferenças entre elas nos conduzam ao substrato comum, que sutilmente as une: – o desejo de transformação e a consciência de que essa transformação é um processo aberto e sem fim de questionação epistemológica dum mundo labiríntico ou em mosaico (como diz Abraham Moles) em que a turbulência se instaura criando uma semântica aleatória e lúdica, a que metaforicamente se poderá chamar de FRACTAL.

É assim possível caracterizar um paradigma que neste fim de século se desenha: o neobarroco que se poderá entender como uma potenciação aberta em que a complexidade, a fluidez, a oposição aos poderes autoritários e a construção aleatória se traduzem num excesso de interação informativa, ao mesmo tempo redundante e inventiva.

E é precisamente esta contradição que poderá criar, pelo menos, a simulação de uma coerência nem que seja através de um metaolhar crítico e irónico.

