

Modernismo e Guerra Fria: a historicidade de uma estética na segunda metade do século XX

Modernism and Cold War: The Historicity of an Aesthetics in the Second Half of the Twentieth Century

Leandro Pasini

Universidade Federal de São Paulo
(UNIFESP) | São Paulo | SP | BR
leandro.pasini@unifesp.br
<https://orcid.org/0000-0001-6231-3860>

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar os desdobramentos da estética modernista na segunda metade do século XX no contexto da Guerra Fria e da descolonização em larga escala de países da África e da Ásia. Mais especificamente, aborda dois grupos literários em que a ideia de modernismo foi decisiva: a Escola Modernista (*Xiandaipai*) em Taiwan e o grupo da revista *Poesia* (*Shi'r*) no Líbano, ambos atuando nas décadas de 1950 e 1960. De modo breve, aponta igualmente a continuidade do modernismo no fim dos anos 1970 e começo da década seguinte em espaços culturais antes dominados completamente pela estética do Bloco Oriental, como o Uzbequistão e a República Popular da China. Assim, é no interior dos intensos embates políticos, ideológicos e culturais entre 1950 e 1990 que a presença do modernismo é localizada.

Palavras-chave: modernismos globais; Guerra Fria; modernismo taiwanês; modernismo árabe; descolonização; poesia modernista.

Abstract: This article aims to investigate the developments of modernist aesthetics in the second half of the twentieth century in the context of the Cold War and the large-scale decolonization of countries in Africa and Asia. More specifically, it addresses two literary groups in which the idea of modernism was decisive: the Modernist School (*Xiandaipai*) in Taiwan and the *Poetry* (*Shi'r*) magazine group in Lebanon, both operating in the 1950s and 1960s. It also mentions briefly the continuity of modernism at the end of the 1970s and



beginning of the following decade in cultural spaces previously completely dominated by the aesthetics of the Eastern Bloc, such as Uzbekistan and the People's Republic of China. Thus, it is within the intense political, ideological and cultural clashes between 1950 and 1990 that the presence of modernism is located.

Keywords: global modernisms; Cold War; Taiwanese modernism; Arabic modernism; decolonization; modernist poetry.

Por ocasião dos debates em torno dos cem anos da Semana de Arte Moderna, houve múltiplos questionamentos sobre as limitações do modernismo brasileiro, com destaque para a cronologia. Parte considerável desse esforço tinha como objetivo antedatar a modernidade social, urbana, ideológica, cultural e estética no Brasil para desautorizar o ano de 1922 como marco fundacional. Este texto aborda a questão temporal do modernismo por outro ponto de vista. Embora guarde na memória os debates em torno da Semana e sua posição no fenômeno mais abrangente do modernismo brasileiro, o que aqui se pretende é ler o modo como a estética e a ideia modernistas se desdobram e se legitimam ao longo do século XX pela heterogeneidade do mapa-mundi. Mais precisamente, o foco incide sobre dois níveis complementares de ativação do modernismo: a reivindicação de sua estética por novos agentes culturais, por vezes geograficamente muito distantes, e os novos sentidos que o modernismo adquire diante da organização geopolítica do mundo a partir do fim da Segunda Guerra Mundial.

Para trabalhar com uma ideia de modernismo (ou modernismos) que perpassa o século XX, é preciso tomar algumas providências teóricas que balizem a questão. É natural que um fenômeno estético que apareça em uma diversidade tão grande de contextos socioculturais e momentos históricos resista a uma definição que dê ao fenômeno contornos nítidos. Susan Stanford Friedman, cujos estudos sobre o tema acompanharemos de perto neste texto, busca circunscrever a questão denominando modernismo como “expressões estéticas e filosóficas da modernidade” (Friedman, 2006, p. 88), o que repõe o problema em outros termos, ao demandar implicitamente o que se entende por modernidade. A isso Friedman responde que modernidade é um fenômeno amplo e transistórico, definindo-se antes por um processo de aceleração das transformações sociais e a iminência de rupturas bruscas do que por um período predeterminado (como o que vai de 1890 a 1945 nos estudos anglo-americanos). Sem aderir plenamente à posição de Friedman, o modo como sua posição torna flexível a ideia de modernismo é fundamental para o horizonte global com que pretendo abordar a questão. Nessa reorganização das coordenadas de espaço e tempo em que os novos estudos modernistas se desenvolvem (Mao, Walkowitz, 2008), este texto entende o modernismo menos como uma definição ou um conceito do que um elemento organizacional a ser acompanhado, no qual ocorre a conjunção de, ao menos, três elementos fundamentais: um projeto público e coletivo de inovação estética, cultural, ideológica e política; o grupo como unidade de interação e atuação, frequentemente contraditória (Cohen, 2008); e uma base material de expressão que inclui revistas, antologias, panfletos, almanaques etc. Trata-se, assim, de um núcleo histórico-literário composto de experimentação, organização em grupo e intervenção autoconsciente no espaço público. Essa configuração passa a se tornar concretamente global

no momento em que o processo de descolonização sistemático da segunda metade do século XX passa a incorporar a estética modernista e lhe dar novos contextos e significações.

Modernismos no espaço e no tempo

Defende-se, então, que a temporalidade modernista não se torna instável pelo questionamento de seus marcos históricos por conta de alguma anterioridade que abale os atos “fundacionais” de cada movimento modernista; antes, é pela reiteração da ideia de uma estética no decorrer do tempo que, os seus significados se dinamizam e, progressivamente, sedimentam um punhado de lugares-comuns. Nesse sentido, a mundialização da estética modernista intensificada a partir dos anos 1950 realiza, a seu modo, a pretensão internacional do modernismo europeu que, por sua vez, será uma inspiração para os anseios de ruptura com a ordem colonial. Friedman (2006, p. 95) usa uma imagem expressiva: “Declarar que o fim do modernismo se dá por volta de 1950 é como tentar ouvir uma só mão batendo palmas. Os modernismos das nações emergentes são essa outra mão que devemos escutar de forma a ouvir algum bater de palmas que seja”. Os sons derivados dessas palmas, contudo, são mais ruidosos e cacofônicos do que harmônicos, o que, verdade seja dita, segue a própria afinidade da estética modernista com os modos de expressão disruptivos. Parte significativa das contradições desse novo contexto global se deve às configurações geopolíticas do período. Na década de 1950, o modernismo entra em uma nova fase, pois passa a responder a dois fenômenos centrais da segunda metade do século XX: a Guerra Fria e a descolonização sistemática dos países da África e da Ásia. Mais especificamente, as formas modernistas serão a um tempo o veículo mais recorrente da literatura pós-colonial (Gikandi, 2006, p. 420) e, de modo bastante genérico, a plataforma estética do Bloco Ocidental contra o realismo socialista do Bloco Oriental.

Para aquilatar de forma apropriada os desdobramentos do modernismo pelo mundo, ao menos dois consensos precisam ser desfeitos. O primeiro deles, que viemos acompanhando até aqui, é o de que o modernismo seja um fenômeno “cronológico”, isto é, a arte ocidental que vai do fim do século XIX até o fim da Segunda Guerra ou, de acordo com interpretações ainda mais estreitas, a arte europeia dos anos 1910 e 1920, com ênfase nas primeira e segunda décadas do século, em que eclodem movimentos como futurismo, expressionismo, imagismo, cubismo e dadaísmo. Pensar no modernismo como um fenômeno global não pressupõe somente o questionamento dessa camisa de força cronológica, antes, trata-se de um redimensionamento mais fundamental: a sobreposição do eixo do espaço sobre o eixo do tempo.¹ Assim, as configurações singulares dos modernismos pelo mapa-múndi determinam a cronologia do movimento, e não o contrário. Outro consenso é a identificação entre modernidade/modernismo e ocidente/ocidentalização. O grão de verdade presente neste consenso é o fato de que as primeiras autoimagens culturais autoconscientes do fenômeno moderno ocorreram em países europeus, de que decorrem os movimentos artísticos já citados. Contudo, nem os modernismos europeus são produtos endógenos, nem a modernidade é propriedade de apenas uma parte do globo. Não nos esqueçamos de que parte substantiva

¹ “Precisamos de uma nova gramática espacial para pensar a modernidade e o modernismo” (Friedman, 2006, p. 109).

das vanguardas europeias dos anos 1910 e 1920 absorvem a arte não europeia como elemento constitutivo: a arte africana no cubismo, as línguas não indo-europeias na cacofonia dadá, as poesias chinesa e japonesa do imagismo, para ficarmos apenas com três exemplos. Nesse sentido, esses modernismos europeus pressupõem a existência da cultura mundial, mas de um mundo ainda sob as hierarquias da colonização que o unificou. Não seria absurdo, portanto, afirmar que parte central do modernismo europeu é, na verdade, a internalização da estrutura colonial sobre a qual as culturas “nacionais” se erigiam como norma global. Portanto, sem uma dimensão propriamente mundial, nem mesmo os modernismos europeus podem ser entendidos de modo adequado. De modo complementar, as burguesias locais que se formavam nesse processo e sua correspondente fração intelectual absorviam e formulavam o processo de modernização – sempre contraditório – com originalidade própria, traduzindo esse fenômeno histórico, social e cultural em seus próprios termos, mas em uma estética modernista compartilhada. Como consequência, a identificação entre modernismo e ocidentalização se torna provinciana e, o que é mais importante, incapaz de dar conta da complexidade de um mundo em que o par modernidade/colonialismo age transversalmente em todas as áreas de um mundo unificado e desigual.

O horizonte concretamente global do modernismo, assim, será tanto mais visível quanto mais ele se reconfigurar em ambientes heterogêneos e, ao mesmo tempo, conectados. Essa heterogeneidade chega ao extremo quando se considera a quantidade de línguas literárias – algumas dezenas – em que o modernismo se manifestou no decorrer do século. No interior dessas línguas, a questão se complexifica ainda mais se encararmos a forma artística mais dependente de sua língua original: a poesia. Nos tópicos seguintes, a relação entre grupos modernistas e Guerra Fria terá como elemento central a expressão poética do momento histórico em questão.

Modernismo e políticas culturais da Guerra Fria

Como extensão da geopolítica que se segue à Segunda Guerra, inicia-se o que pode ser chamado de “Guerra Fria cultural” (Scott-Smith, Lerg, 2017, p. 1). Encampando a ideia de que o modernismo seria uma arma contra a estética coletivista soviética, é fundada em 1950, em Berlim Ocidental, uma instituição chamada *Congress for Cultural Freedom* (Congresso para a Liberdade Cultural).² A princípio uma agência de financiamento que contava com dezenas de revistas no Bloco Ocidental e nos países não alinhados, a CCF encerrou suas atividades em 1967, quando veio a público que ela, na verdade, era uma instituição financiada pela Central de Inteligência Americana (CIA). O quanto a CCF era “somente” financiada e o quanto ela seria direcionada intelectualmente pela política estadunidense são tópicos que percorrerão o texto e que aqui são apenas apontados como uma questão em aberto. Por seu lado, a União Soviética, inspirada pela Conferência de Bandung (1955), buscou influenciar os países não alinhados com a fundação de uma Associação de Escritores Afro-Asiáticos, cujo primeiro congresso ocorreu em 1958, em Tashkent (Halim, 2012, p. 568), capital da República Soviética do Uzbequistão. Após a descoberta da presença da CIA por trás da CCF, o Bloco Oriental fundou a sua própria revista orientada pela sua “Guerra Fria cultural”. *Lotus* (1968-1991) foi uma revista

² A partir de agora referida apenas como CCF.

trilíngue (árabe, francês e inglês), publicada no Cairo e financiada pelo Egito, pela Alemanha Oriental e, principalmente, pela União Soviética (Halim, 2012, p. 566).

Como o objetivo deste texto é acompanhar o desenvolvimento da estética modernista pelo mundo na segunda metade do século XX, não me aprofundarei nas diferenças estéticas entre a CCF e a Organização de Autores Afro-Asiáticos. O foco será a relação entre CCF e modernismo, com breves contrapontos com o projeto de *Lotus*. De passagem, é preciso notar que autores das novas nações e de nações em processo de descolonização apareciam, como nota Kalliney (2002, p. 84), em eventos e publicações tanto da CCF quanto da Organização de Autores Afro-Asiáticos. Um pouco mais de duas dezenas de revistas literárias e culturais foram financiadas no todo ou em parte de sua existência pela CCF. Os periódicos (cujos títulos estão reproduzidos em Scott-Smith, Lerg, 2017, p. 16) mostram um conjunto heterogêneo que parte das europeias como a alemã *Der Monat* (1948-1971), a francesa *Preuves* (1951-1975) e a inglesa *Encounter* (1953-1990) e estabelece um amplo raio que inclui a Indiana *Quest* (1955-1976), a japonesa *Jiyu* (1959-2009), a uruguai *Mundo Nuevo* (1966-1971), a indonésia *Horison* (1966-) e a australiana *Quadrant* (1956-). Merecem destaque especial nessa lista as revistas que atuaram de modo decisivo no surgimento e na consolidação de seus modernismos locais, como a nigeriana *Black Orpheus* (1957-1976), a ugandense *Transition* (1961-1968) e a libanesa *Hiwar* (1962-1967). Diante de uma sequência tão elástica de títulos, contextos culturais e políticas literárias, uma interpretação superficial de que se trata de um braço cultural previamente pautado pela CIA encontraria dificuldade para se sustentar. A derivação mais consensual dessa interpretação, a de que as revistas com dinheiro da CCF promoveriam uma ocidentalização do mundo a partir de uma ideia genérica e instrumentalizada de modernismo, tampouco encontra chão firme nos editoriais e nas plataformas dos periódicos vistos como conjunto.

Scott-Smith e Lerg (2017, p. 7) notam que, com tal heterogeneidade entre os periódicos, “seria equivocado supor que uma estratégia coerente pudesse ser encontrada atrás dela [a lista de periódicos]”.³ Já Pullin (2013, p. 59) usa uma imagem expressiva ao chamar essa estratégia da CIA de “pastoreio de gatos”,⁴ indicando o grau de imprevisibilidade envolvida do processo. Como veremos no caso libanês, há, de fato, instabilidade nesse projeto político, em que, por um lado, o modernismo literário se caracteriza pelo individualismo, por singularidades culturais formuladas por uma elite transnacional e pela busca de modernização técnica inspirada em modelos europeus e estadunidenses; por outro, a crítica da tradição e da vida presente se desdobram em posturas de transformação social, muitas vezes em intersecção com intelectuais marxistas.

Essa instabilidade se verifica, igualmente, no Bloco Oriental, o que leva Kalliney (2022, p. 84-85) à seguinte conclusão: “O governo da União Soviética não controlava o conteúdo de *Lotus* de modo mais estreito do que a CIA controlava *Black Orpheus* ou *Transition*”.⁵ Ele nota, porém, as diferentes estratégias dos blocos. Enquanto as revistas vinculadas à CCF se articulavam em pequenos grupos com seus manifestos e plataformas literárias localizados e com pouco contato entre si, a Associação de Autores Afro-Asiáticos redigia seus documentos de princípio a partir de comitês executivos ou delegados com sanção oficial de seus países ou

³ “it would be mistaken to assume that a coherent strategy can be found behind it”. Todas as traduções presentes no corpo do texto são de minha autoria.

⁴ “herding cats”.

⁵ “The government of the Soviet Union did not control the content of *Lotus* more tightly than CIA controlled *Black Orpheus* and *Transition*”.

comunidades de origem (Kalliney, 2022, p. 98). Algo da mesma ordem ocorre na maneira de lidar com a expressão poética: ao anseio de originalidade do modernismo, uma antologia da Associação de Autores Afro-Asiáticos chamada *Poemas afro-asiáticos*: uma antologia (1963), enfatizava o elemento comunitário representativo, então chamado de “folclórico” (Kalliney, 2022, p. 98) e hoje mais adequadamente chamado de “ancestral”. El-Sebai, intelectual egípcio nasserista pró-soviético e diretor de *Lotus*, verbaliza essa estética em 1973 como um dos grandes objetivos da Associação dos Autores Afro-Asiáticos: “combinar a glória do passado com a novidade do futuro, particularmente no terreno da [...] poesia popular e da arte folclórica” (*apud* Kalliney, 2022, p. 99).⁶

Uma terceira força atuante após a Segunda Guerra, os países que se autodenominaram não alinhados, não tem um centro de gravidade próprio nessa Guerra Fria estética, embora constitua um terreno de batalha privilegiado da diplomacia cultural dos dois grandes blocos. Nesse sentido, a posição estratégica desses países é complexa em diversas camadas. As fragilidades políticas, sociais e econômicas de nações recém-saídas do estatuto colonial ou ainda em processo de luta anticolonial convivem com a complexidade cultural que emerge nesse novo mapa-múndi. Entre fraquezas e forças, a posição do intelectual (incluindo nessa figura o escritor e o poeta) se sobressai como um mediador entre as novas classes dominantes locais, as línguas e culturas populares, os possíveis vetores de hegemonia cultural e a estrutura de poder (em todos os níveis) das duas novas potências globais. Será nesse contexto tensionado que os grupos modernistas dos países não alinhados negociam suas posições caso a caso, podendo adquirir hegemonia cultural, fracassar em seus projetos, ser secundários em relação a outra força estética e cultural, ser reprimidos e desaparecer do espaço público, dentre uma série de opções possíveis.

Em resumo, entre as décadas de 1950 e 1980, a posição global do modernismo alternará entre uma corrente hegemônica global com financiamento estadunidense, um movimento sob risco de repressão policial na parte do mundo em que o realismo socialista era política de Estado – com exceção de suas franjas diplomáticas, como *Lotus* – e uma plataforma de autonomia cultural muitas vezes conectada com a ideia de descolonização. Nesse contexto, é possível fazer um mapeamento literário de parte significativa do mundo a partir da ideia de modernismo. Aqui, acompanharemos somente algumas configurações como um pequeno diagrama desse contexto mais vasto. Antes de passarmos a elas, vale a pena lembrar o argumento de Gikandi (2006) sobre a fertilidade da conexão entre modernismo e descolonização. Tendo como exemplo o Caribe inglês, Gikandi (2006, p. 422) mostra que um colonialismo cultural inglês baseado em Chaucer e Wordsworth era estéril porque dificilmente alguma conjunção haveria entre as ilhas do Caribe e Canterbury ou narcisos (*daffodils*). Já o gosto modernista pelo elemento não europeu como força de ruptura, a naturalização do até então exótico como choque foi absorvido e se provou uma estética criativa. Sobre o funcionamento do modernismo fora de suas fronteiras tradicionais (ou iniciais, eu acrescentaria), ele diz o seguinte: “quando é colocado em uma relação inquieta com outros espaços, o modernismo parece recuperar seu impulso como a estética da vanguarda internacional e,

⁶ “combine the glory of the past and the newness of the future, particularly in the domain of [...] popular poetry and folk art”.

no processo, rejeitar a sua ossificação como a estética da ideologia da alta cultura europeia” (Gikandi, 2006, p. 422).⁷

現代派 (*Xiandai pai*): modernismo em Taiwan nos anos 1950 e 1960

O caso taiwanês dos anos 1950 e 1960 é um exemplo complexo e eloquente da nova dimensão do modernismo no contexto da Guerra Fria. Com a vitória da revolução comunista na China continental, a ditadura nacionalista liberal de Chiang Kai-shek se estabelece em Taiwan. Em 1949, dois milhões de chineses migram do continente para a ilha, e todos os grupos modernistas das duas décadas seguintes são dominadas por chineses emigrados (Yeh, 2000, p. 20-21). Fazem parte desse momento modernista tawainês as revistas 現代詩 (Poesia Moderna, 1953-1964), dirigida por Ji Xian, 藍星 (Estrela Azul, 1954-1971), de posição mais moderada, e 創世記 (Gênesis, 1954), de inspiração surrealista.⁸ Embora Taiwan fosse um aliado declarado do Bloco Ocidental – ou talvez por isso mesmo –, nenhuma dessas revistas recebeu financiamento da CCF. Ao contrário, esses grupos modernistas tiveram inicialmente uma posição marginal no interior da política cultural da ilha. Esta se pautava por duas linhas complementares: um nacionalismo cultural que se pretendia o guardião da cultura chinesa que estaria sendo destruída no continente pelo comunismo, ou seja, uma modalidade de tradicionalismo estético, e uma propaganda anticomunista feroz, que premiava anualmente os melhores poemas anticomunistas (Yeh, 2007, p. 119-120).⁹

O fator central em torno do qual boa parte da produção poética, teórica e de polemismo gravita é o manifesto de Ji Xian chamado “Seis princípios da Escola Modernista”¹⁰ e publicado no número 13 de *Poesia moderna*, em 1 de fevereiro de 1956. No segundo desses princípios está a formulação mais polêmica entre todas: “A poesia modernista é uma transplantação horizontal, e não uma herança vertical”.¹¹ Com essa afirmação, Ji Xian projetava o seu grupo modernista como vanguarda taiwanesa e se impunha pelo choque. O poeta era, de certa forma, ele mesmo uma “flor transplantada”, pois foi um jovem integrante, sob o pseudônimo Louis, de um grupo modernista chinês chamado *Xiandai ou Les contemporains* (1932-1935), fundado em Shanghai por Dai Wangshu e Shi Zhecun (Yeh, 2007, p. 114). Sua opção radical pela “contemporaneidade” modernista, que para ele datava de Baudelaire, horizontalmente apropriada em contraste com alguns milênios de “herança vertical” marcava posição em ao menos duas frentes. Na primeira delas, com a poesia da China continental, cuja estética orientada pelas conferências de Yan'an, de Mao Zedong, optava pela fórmula “clássico e folclórico” (Yeh,

⁷ “when it is placed in an uneasy relation to other spaces, modernism seems to recover its drive as the aesthetic of the international avant-garde and in the process to reject its ossification as the aesthetic ideology of high European culture”.

⁸ Sobre esses grupos: Yeh (2000, p. 21) e Leroux (2006).

⁹ Yeh (2000, p. 27) ainda explica que muitos poetas modernistas participavam desses concursos para angariar fundos para os seus projetos modernistas. Nos “seis princípios” de Ji Xian, o sexto inclui a fórmula oficial do governos taiwanês: (Anticomunismo), mostrando o grau de concessão que a dupla marginalidade do circuito modernista impunha aos seus participantes.

¹⁰ 現代派信條釋義.

¹¹ “我們認為新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承”. A tradução para o português é do original chinês com consulta à tradução para o inglês consultada em Yeh (2000, p. 34).

2000, p. 6), em que duas formas de “popularidade” enraizariam a poesia no povo e seria feita, igualmente, para o povo. Na segunda frente, o modernismo chinês dos anos 1920 já havia constituído certo legado, e um de seus grupos mais influentes entre os intelectuais liberais (e mais atacados pelos comunistas), o da *Lua Crescente*, cria a “Nova poesia métrica”, que buscava uma conciliação entre o modernismo e as formas herdadas da tradição. É seguindo esse legado que o grupo Estrela Azul se opõe ao grupo de Ji Xian ao propor uma via eclética que não negue nem o moderno nem a tradição. Esse debate se estende por uma década e, em 1964, um quarto grupo, vinculado à revista *Chapéu de Bambu* (笠), dirigida por Lin Hengtai, “se vê como sucessor de Ji Xian e da Escola Modernista” (Yeh, 2000, p. 29),¹² o que deu fôlego renovado às postulações de Ji Xian e seu grupo.

Essa reorganização do modernismo chinês em Taiwan está ligada à Guerra Fria em todos os níveis. Dois desses níveis serão destacados aqui: a reorganização do mapa-múndi modernista no contexto da Guerra Fria e as consequências estéticas resultantes. Tanto do ponto de vista político quanto literário, conforme ressalta Yeh (2000, p. 2), Taiwan passa de periferia da China a *fronteira*. Como em um *close-up*, o estreito de Taiwan passa a ser uma pequena faixa de água que divide dois blocos político-econômicos e também duas estéticas. Essa configuração será a base da originalidade contraditória do modernismo taiwanês. Ao formular que a poesia modernista é uma “transplantação horizontal”, Ji Xian cria um prisma que incorpora um elemento central do modernismo – o seu trânsito entre culturas por vezes radicalmente heterogêneas como busca do novo – e o situa no contexto dos emigrados chineses em Taiwan. Por um lado, a “transplantação” terá todos os elementos de desenraizamento que acirrou os ânimos culturalmente milenares dos intelectuais chineses, com suas implicações de exílio, perda de identidade e assimilação a culturas alheias; por outro, tais terrores de desidentificação cultural focam apenas em uma parte do processo, o desenraizamento, sem se dar conta da outra parte, como explica Yeh (2000, p. 34): “É irônico que a metáfora da transplantação de Ji Xian também denota um processo orgânico: uma vez transplantada, a plantinha se adapta ao novo ambiente, se enraíza, cresce e floresce”.¹³ Essa dialética vai, então, compor a especificidade do modernismo taiwanês. O trauma pelo abandono da China (continental), que raramente sairá do imaginário desses autores e a situação de dupla marginalidade em um governo autoritário tradicionalista e de propaganda anticomunista formam parte de um mesmo ambiente que se concebe como “cosmopolita, aberto e diverso” (Yeh, 2000, p. 49),¹⁴ que, seguindo a conclusão de Leroux (2006, p. 18), “criou a sua própria linguagem e o seu próprio espaço cultural”.¹⁵

É ainda Leroux que cita o poema “7與6” (“7 e 6”), de Ji Xian, de que podemos apreender, por comentário breve de seu trecho inicial, essa convergência de transplantação, irreverência e originalidade:

拿著手杖7 咬著煙鬥6 數字7是具備了手杖的型態的。	Segurando bengala 7 Mordendo cachimbo 6 O número 7 tem a forma de uma bengala
----------------------------------	---

¹² “Bamboo Hat saw itself as a successor of Ji Xian and the Modernist School”.

¹³ “It is ironic that Ji Xian’s metaphor of transplantation also denotes an organic process: once transplanted, the seedling adapts to the new environment, takes root, and grows and flourishes”.

¹⁴ “an open, diverse, and cosmopolitan Taiwan – in short, a cultural and artistic frontier”.

¹⁵ “it created its own language and cultural space”.

數字6是具備了煙鬥的型態的。 於是我來了。 手仗7+ 煙鬥6 = 13之我 一個詩人。一個天才。 一個最不幸的數字！ (Xian apud Leroux, 2006, p. 3). ¹⁶	O número 6 tem a forma de um cachimbo E aqui estou. Bengala 7 + cachimbo 6 = 13 eu Um poeta. Um gênio. O número mais desafortunado!
---	---

O poeta estranha criativamente os números arábicos, recebidos via Europa, já que em chinês o número sete é 七 e 6 é 六. Ele verá então nos números formas de objetos: 7 como bengala e 6 como cachimbo. Interpretando um pouco, o uso de cachimbo e bengala compõe o vestuário do poeta como um excêntrico,¹⁷ o que o leva a sentir-se a soma de 7bengala + 6cachimbo, o eu 13. Sendo, por um lado, um gênio – o poeta que sabe poetizar a forma estranha dos números estrangeiros de modo original –, ele guarda, por outro, também o estatuto do poeta genial, mas modernista, ou seja, um pária social, “o mais desafortunado dos números”. De modo muito sucinto, então, os materiais presentes na poética de Ji Xian e a originalidade de sua solução mostram as contradições desse contexto e o alcance estético do modernismo taiwanês.

O modernismo em torno da revista شعر (Shi'r – Poesia, 1957-1964)

A dimensão experimental esteve, em boa medida, presente em diversos momentos da história da poesia árabe moderna, como nos grupos de imigrantes sírio-libaneses na Nova York dos anos 1920, bem como na São Paulo do mesmo período, além dos grupos egípcios *Diwan*, também em 1920, e *Apollo*, em 1930, em que já se buscava escrever, excepcionalmente, em verso livre. Foi, contudo, uma conjunção de poetas (iraquianos, exilados sírios e libaneses) que centralizou a teoria e a prática do verso livre árabe em torno da revista شعر (Shi'r – Poesia), dirigida por Yusuf al-Khal e publicada em Beirute entre 1957 e 1964.

Ao contrário da marginalidade boêmia do grupo modernista taiwanês, os membros de *Shi'r* constituíam uma elite intelectual (Kheir Beik, 1978, p. 22; Badini, 2009, p. 22) com recursos suficientes para estabelecer uma articulação de grupo dinâmica e consistente. Além da publicação trimestral de *Shi'r*, havia ainda as reuniões semanais do grupo às quintas-feiras chamadas “Jeudi de *Shi'r*”, uma editora *Dâr Majallat Shi'r* e, a partir de 1963, uma galeria de arte, a *Gallery One* (Badini, 2009, p. 33). A intenção do grupo, então, era, nas palavras de Badini (2009, p. 251), “criar em torno de *Shi'r* uma verdadeira instituição cultural”¹⁸. Como o próprio nome da revista evidencia, a poesia constituía o interesse central do grupo, com ênfase para a promoção intensa e autoconsciente do verso livre e do poema em prosa árabe. Entre parênteses, a complexa codificação dos ritmos da poesia árabe tradicional, estabelecida por Khalil no século VIII, contava com uma série de unidades mínimas de ritmo, chamadas *taf'ila*. Os primeiros versos livres em árabe usam de forma livre, na verdade, essas unidades. Quando a própria medida da *taf'ila* é quebrada, ainda que a forma visual continue em versos, denomina-se o resultado “poema em prosa”, pois ele teria abandonado as medidas rítmicas mais elemen-

¹⁶ Tradução própria do original chinês com auxílio da tradução para o inglês presente em Leroux (2006, p. 3).

¹⁷ Não encontrei nada sobre bengalas, mas é muito difundida a imagem de Ji Xian com um cachimbo.

¹⁸ “créer autour de *Shi'r* une véritable institution culturelle”.

tares da tradição. Fazem parte desse projeto poético, cada um com seu estilo individual, o já citado Yusuf al-Khal, Adonis,¹⁹ Unsi al-Hajj, Mohammed al-Maghut, Badr Shakir al-Sayyab, Jabra Ibrahim Jabra, Shawqi Abi Shaqra e Fadwa Tuqan, além de Khalida Said, que se dedicou exclusivamente à crítica literária na revista.

O movimento de *Shi'r* dá continuidade, pela estética modernista, a um impulso que começa no Egito, no final do século XIX, chamado *al-Nahda* (O Despertar), e tinha como objetivo tirar a cultura árabe do isolamento pelo contato com o Ocidente.²⁰ O Egito tornou-se, desde então, o centro da cultura árabe. Essa posição perdurou ao longo do século no que se refere ao romance, ao teatro e ao cinema. Quanto à poesia, o Líbano passa a assumir o protagonismo com *Shi'r* (Badini, 2009, p. 26). A questão é tensa, e a rivalidade entre Cairo e Beirute nesse tema lembra a que há entre Rio de Janeiro e São Paulo em relação ao modernismo brasileiro. Não se deve esquecer que o tema da poesia é cara ao mundo árabe, tendo em vista o estatuto de “dupla sacralidade” da língua árabe: a da revelação (do *Alcorão*) e da vasta comunidade árabe que se reconhece na longa tradição poética entendida como um tipo de segunda raiz cultural. No contexto da Guerra Fria e da descolonização, o destino do patrimônio poético árabe se emaranha das questões políticas de então. Abdel Nasser, presidente do Egito, sai da Conferência de Bandung como porta-voz do pan-arabismo e uma das figuras mais proeminentes dos países não alinhados. Contudo, seu projeto cultural se alinha progressivamente ao Bloco Oriental, como demonstra a publicação de *Lotus* no Cairo por um intelectual nasserista. O Líbano, por sua vez, não se alista no pan-arabismo e reforça, nesse momento, os laços comerciais e culturais com o Bloco Ocidental (Creswell, 2019, p. 25).

A posição dominante do mundo árabe será a egípcia, cuja plataforma poética é de engajamento social aliada ao nacionalismo pan-arabista e, implicitamente, de preservação das formas poéticas que geram a identidade coletiva, ou seja, a tradição. Ainda que bem articulado no cosmopolitismo de Beirute a ponto de chamar a atenção da CCF, como veremos, o grupo de *Shi'r* ocupa uma posição de marginalidade nesse cenário. De modo oficial, o comitê da poesia do Conselho Supremo da Literatura, no Egito, em 1964, condena o modernismo poético por estar “sob a influência de um espírito em oposição à cultura árabe e islâmica” (El Janabi, 1999, p. 15).²¹ Além do combate interno, a irradiação do nasserismo consegue proibir a revista *Shi'r* no Iraque e na Síria (Badini, 2009, p. 53), bem como tem uma base em Beirute na revista *al-Adab* (Literatura), cujo editor era Suhayl Idris. Já o lado libanês, sobretudo no que se refere a Beirute, privilegia o contato e o diálogo cultural em detrimento do antagonismo. Dominado politicamente pela fração cristã maronita de sua população, o país se deseja um polo avançado da modernidade no mundo árabe. Esse cosmopolitismo que se quer aberto a todas as ideias fará Beirute ser procurada por intelectuais dos países vizinhos em busca de exílio ou de um centro cultural mais dinâmico. Por exemplo, Adonis, Khalida Said e al-Maghut são sírios; al-Sayyab é iraquiano; e Tawfiq Sayigh e Fadwa Tuqan são palestinos – o que confirma a posição de ponto de convergência intelectual do mundo árabe que a cidade se advoga.

A concepção que a modernidade poética de *Shi'r* tem da cultura árabe é menos de preservação interna e antagonismo externo do que de contato e diálogo. al-Khal afirma:

¹⁹ Sobre a relação da obra de Adonis com o grupo, ver Montecinos (2020).

²⁰ “Le Liban a été, depuis l'aube de la Nahda, le porteur du flambeau de la rénovation poétique” (Kheir Beik, 1978, p. 43)

²¹ “sous l'influence d'un esprit en opposition à la culture arabe et islamique!”.

“tudo o que nos impede de nos unirmos a este mundo não pode constituir de forma alguma o nosso patrimônio” (*apud* Badini, 2009, p. 278),²² o que está em sintonia com Adonis em seu anseio de “ultrapassar a compartimentação das civilizações” (*apud* Kheir Beik, 1978, p. 71).²³ A notória simpatia ocidental dessas posições não podia deixar de ser notada pelos membros da CCF, que fizeram contato com o grupo em 1960. Creswell (2019, p. 32-51) detalha os contatos entre *Shi'r*, sobretudo da figura de al-Khal, e membros da CCF como Ignazio Silone, Stephen Spender e John Hunt. Embora tivesse um escritório em Beirute desde 1954, a CCF só passou a atuar de fato a partir de 1960. No ano seguinte, a CCF patrocina o importante Congresso de Roma, em que as principais figuras de *Shi'r* apresentam o projeto poético e cultural da revista. Segundo Croswell (2019, pp. 32), tratava-se de um “teste” para saber se os membros da CCF investiriam ou não em um projeto conjunto com *Shi'r*. Para encurtar o enredo segundo a finalidade deste texto, a radicalidade das falas de al-Khal e Adonis contra o tradicionalismo árabe e a marginalidade do grupo no seio da excepcionalidade ocidentalizante de Beirute, somadas à distância dos poetas dos núcleos comunistas e nacionalistas pan-arabistas, desestimularam os membros da CCF. Estes julgavam que *Shi'r* seria cosmopolita demais e que, para o trabalho de cooptação em vista seria necessária alguma penetração no “campo inimigo”. Embora esfriada a relação, John Hunt propõe a al-Khal uma revista (*al-Adab*) a ser dirigida por este, Simon Jargy (um intelectual mais tradicionalista) e Tawfiq Sawigh. al-Khal não cede e, em 1962, surge uma outra revista, *Hiwar* (حوار Diálogo), dirigida apenas por Sayigh que, além de palestino, segundo uma exigência de John Hunt, “era muçulmano” (*apud* Croswell, 2019 p. 49).²⁴

Com as exceções de al-Khal e Adonis, os demais membros do grupo de *Shi'r* publicaram em *Hiwar* (lembrando que Sayigh também era membro do grupo). Quando a revista é encerrada em 1967, após a descoberta de que a CCF era um órgão da CIA, a reação no mundo árabe foi intensa. Gostaria de destacar, contudo, a resposta irreverente de al-Hajj quanto às acusações então sofridas (lembrando que não era de conhecimento público até então a conexão entre a CCF e a CIA): “A Central de Inteligência Americana! Seria possível que todos que escrevemos em *Hiwar*, estivéssemos escrevendo para a CIA?” e continua, jogando com a marginalidade de *Shi'r* no mundo árabe:

subitamente eu me senti importante! Nós, escritores árabes, participantes de *Hiwar*, mais importantes do que espiões! Encontramos quem reconhecesse nossa importância, nós intelectuais (*udabā'*) árabes, e quem foi? O maior aparato de inteligência do mundo! (*apud* Holt, 2017, p. 235).²⁵

²² “tout ce qui nous empêche de devenir uns avec ce monde ne peut en aucun cas constituer notre patrimoine”.

²³ “dépasser ce compartimentage entre les civilisations”.

²⁴ “As a responsible editor, I wish to have a Moslem”. A CCF também se interessou por al-Sayyab, que, além de iraquiano, era ex-comunista e tinha contato com os nacionalistas.

²⁵ “And suddenly I felt important! We, writers of Arabic participating in Ḥiwar, more important than spies! We had found the one who realized our importance, we the *udabā'* of Arabic, and who was it? The biggest intelligence apparatus in the world!”.

E segue:

o saudoso Badr Shakir al-Sayyab, que esteve na linha de frente dos que publicaram em Hiwar, eu o imaginei, a despeito de sua “aparéncia” de fraqueza física,²⁶ o James Bond do Iraque!, a passo a imaginar qual seria o papel de outros, tais como Ṣalāḥ ‘Abd al-Šubūr, Nizār Qabbānī, Yūsuf Ghuṣūb, Luwīs ‘Awāḍ, Muḥammad al-Māghūṭ, Salmā Khaḍrā’ al-Jayyūsī, Tawfiq Ṣāyigh, Laylā Ba’albakī, Ghādah al-Sammān, Walid Ikhlāṣī, Zakariyyā Tāmir, and ‘Abd al-Salām al-‘Ujaylī. [...] E eu me perguntei: seria mesmo a CIA dotada de inteligência a esse ponto? (*apud* Holt, 2017, p. 235).²⁷

Como se vê pela ironia quase borgiana com que al-Hajj aborda o tema, a originalidade é um dos pontos fortes do grupo de *Shi'r*. Em termos poéticos, a plataforma do grupo era uma revisão integral da poesia árabe, desde os elementos formais como o léxico, a sintaxe, o registro linguístico, a prosódia, até os temas, a imagem e a concepção geral do poema como unidade orgânica (Badini, 2009, p. 27).²⁸ Essa reestruturação presente em sua poética incide também sobre a concepção de cultura árabe que, abraçando a modernidade cultural, retrocede a uma origem pré-islâmica – fenícia – para construir seu mito fundacional (Kheir Beik, 1928, p. 72). Inspirados principalmente por T. S. Eliot e o ciclo morte e ressurreição presente no poema “The Waste Land”, esses poetas vislumbraram uma modernidade árabe que, contemporânea aos avanços técnicos do mundo, fizesse ressurgir a vitalidade cultural do Oriente Médio. Sua referência interna era a divindade fenícia Tammuz, que era afogada no inverno para ressurgir na primavera, o que levou esse grupo a receber a alcunha de “poetas tammuzianos” (Kheir Beik, 1978, p. 38). Para um breve exemplo, podemos ler essa passagem da famosa “Canção da chuva”, de al-Sayyab:

وكل عام — حين يعشب الشّرّى — نجوع
ما مَرَّ عَامٌ وَالْعَرَاقُ لَيْسُ فِيهِ جَوْعٌ
مطر
مطر
مطر
في كل قطرةٍ من المطر
حراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعةٍ من الجياع والعراء
وكل قطرةٍ تُراق من دم العبيد
فهي ابتسامٌ في انتظار مسمٍ جديدٍ
و خلمةً توردت على فم الوليد!
في عالم الغد الفتى، واهب الحياة!

²⁶ al-Sayyab faleceu em 1964, de Lou Gehrig, um tipo de esclerose.

²⁷ “the departed Badr Shākir al-Sayyāb, who was at the forefront of those who published in *Hiwār*, I imagined him despite physical “appearances” of weakness, to be the James Bond of Iraq!’, going on to envision the roles of others, such as Ṣalāḥ ‘Abd al-Šubūr, Nizār Qabbānī, Yūsuf Ghuṣūb, Luwīs ‘Awāḍ, Muḥammad al-Māghūṭ, Salmā Khaḍrā’ al-Jayyūsī, Tawfiq Ṣāyigh, Laylā Ba’albakī, Ghādah al-Sammān, Walid Ikhlāṣī, Zakariyyā Tāmir, and ‘Abd al-Salām al-‘Ujaylī [...] And I asked myself: Was the C.I.A. really endowed with intelligence to this degree?”.

²⁸ Kheir Beik (1978) faz uma exposição detalhada dessas inovações formais, p. 119-416.

E todo ano – quando a terra verdejava – ficamos famintos
Não houve um ano sem fome no Iraque.
Chuva
Chuva
Chuva
Em cada gota de chuva
Uma cor vermelha ou amarela brota das sementes das flores
E cada lágrima dos famintos e nus
E cada gota de sangue dos escravos derramada
É um sorriso que vislumbra uma nova manhã
Ou um seio que se avermelha nos lábios infantes
No jovem mundo do amanhã, portador de vida.²⁹

O mito tammuziano é figurado a partir da chuva que se mistura a lágrimas e sangue para renovar a terra faminta do Iraque. Em diagrama, esse trecho mostra como as inovações formais de *Shi'r* ultrapassavam os aspectos técnicos e elaboravam uma nova concepção cultural e mesmo ontológica, cuja realização estética não é um mero espelho das posições e dos compromissos políticos dos participantes do grupo. A dinâmica dos grupos modernistas ao longo da Guerra Fria, então, mostra as novas dimensões e os novos constrangimentos por que passam os movimentos modernistas globais. São, desse modo, focos de originalidade que mantêm viva a estética modernista em lugares e contextos diferentes, colocando em xeque o consenso que vincula o modernismo à arte europeia das primeiras décadas do século. Antes, vemos movimentos com estruturas e temporalidades próprias, mediadas pelas articulações de grupos que criam um tipo de diálogo subterrâneo entre todos os modernismos. Esses modernismos constituem, assim, uma modalidade específica da ideia de literatura mundial, em que as contradições de uma estética percorrem parte substantiva do mapa-múndi e deixam ver a relação entre forma poética e processo social de modo global pelo prisma modernista.

Modernismo “pós-comunista”: reivindicação de legados e novos grupos

A partir da década de 1980, a Guerra Fria entra em declínio sem, contudo, abrandar completamente as forças culturais em disputa. A queda da União Soviética por um lado, e o fim da Revolução Cultural Chinesa (1966-1976), por outro, geram fissuras no campo cultural que farão florescer a ideia modernista na região, antes dominada por modalidades próprias do realismo socialista. Duas formas de relação com o modernismo são estabelecidas então: a recuperação de um legado abafado ou o surgimento de novos grupos com plataformas poéticas próprias. Como legado, é importante lembrar do Uzbequistão, país em que foi realizado o primeiro encontro da Associação dos Escritores Afro-Asiáticos em 1958. Embora fosse estrategicamente pensado na década de 1950 como um exemplo de descolonização bem-sucedida nos moldes soviéticos, houve aí um grupo modernista nos anos 1920, chamado *Chig'atoy Gurungi* (Círculo de Chagatay) (Baldauf, 2015, p. 186), que expressava poeticamente o anseio de modernidade no então Turquestão representado pelo Jadidismo. Seus principais poe-

²⁹ Tradução própria do original árabe com auxílio da tradução para o inglês de Bishai (As-Sayyab, 1986, p. 27).

tas e articuladores, Adurrauf Fitrar e Abdulhamid Sulaymon Ch'olpon, foram “expurgados” pelo regime no final dos anos 1930, após ter o seu grupo sufocado no fim da década anterior. Quando o Uzbequistão consegue sua independência, há um esforço em larga escala de recuperação desse modernismo local, transformado em símbolo de uma modernidade nacional independente, processo que é analisado em detalhe em Kara (2002).

No âmbito da produção, uma boa lembrança são os poetas mongóis do grupo *Gal* (Fogo), que, a princípio clandestino no final dos anos 1970, se articularam publicamente em meados da década seguinte para promover o modernismo poético mongol (Mend-Ooyo, 2015). O caso chinês, entretanto, é emblemático pelo antagonismo social e pela repressão objetiva levada a cabo pelo governo. Ao fim da Revolução Cultural (1966-1976), o antagonismo ao endurecimento político e cultural do regime levou a um tipo de individualismo poético angustiado e combativo, que optou por uma estética modernista e lançou a revista *Jintian* (Hoje, 1978-1980), que logo foi censurada pelo governo. Foi em torno de *Jintian*³⁰ que se reuniram os Poetas Nebulosos, assim chamados pelo significado tido por obscuro ou pouco evidente dos poemas, após décadas de um programa poético que preferia a clareza política engajada. Embora houvesse um modernismo chinês que remontava aos anos 1920 e outro que se reconfigurou no contexto taiwanês dos anos 1950 e 1960, a organização político-cultural da República Popular da China criava um contexto qualitativamente diferente, como se os laços literários com essas experiências anteriores estivessem, em grande medida, cortados, e o modernismo surgisse pela primeira vez. De fato, em termos de República Popular da China, era a primeira manifestação de modernismo literário.³¹ Em pouco tempo, o Partido reagiu e começou uma campanha contra a “poluição espiritual”³² trazida do “Ocidente”. Os poetas nebulosos se exilaram ou se isolaram, deixando, no entanto, o legado de um novo momento da poesia modernista, ao evidenciar que, mesmo após décadas percorrendo o mapa-múndi, a poesia modernista ainda possuía vitalidade nesse novo contexto.

Por fim, cumpre notar que a campanha “antipoluição espiritual”, em que a pureza de uma cultura, de um país ou de uma comunidade precisa evitar contatos (ou desfazer os contatos) com o “Ocidente” está na ordem do dia em boa parte das novas epistemologias decoloniais. Um olhar atento para as experiências modernistas do século passado, em que a originalidade foi sempre construída pelos contatos culturais certamente tem muito a dizer sobre os efeitos energizantes de todo tipo de “poluição espiritual” no interior dessa estética.

Referências

AS-SAYYAB, Badr Shaker. *Badr Shaker as-Sayyab: Selected Poems*. Translated by Nadia Bishai. London: Third World Centre for Research and Publishing; Beirut: Arab Institute for Research and Publishing, 1986.

³⁰ Para um estudo da história e da produção desse grupo, ver Papacidero (2022).

³¹ “this is the first real experimentation with poetic language within China since 1949” (Minford, 1983, p. 186)

³² “‘anti-spiritual pollution’ campaign, in which Deng Xiaoping’s Party apparatus railed against an overflow of ‘decadent influences from the West’ (Chen, 1995, p. 77); ‘The campaign against ‘spiritual pollution’ was launched at the Second Plenum of the 12th Congress of the Chinese Communist Party in the last days of October [1983], and thereafter not a sound was heard from the lines of the rebels’ (Pollard, 1985, p. 653).

- BADINI, Dounia. *La revue Shi'r/Poésie et la modernité poétique arabe* Beyrouth (1957-1970). Paris: Actes Sud, 2009.
- BALDAUF, Ingeborg. Educating the Poets and Fostering Uzbek Poetry of the 1910s to Early 1930s. *Cahiers d'Asie centrale*, Paris, v. 24, p. 183-211, 2015.
- CHEN, Xiaomei. "Misunderstanding" Western Modernism. The Menglong Movement. In: CHEN, Xiaomei. *Occidentalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 69-98.
- COHEN, Milton A. "To Stand on the Rock of the Word 'We': Appeals, Snares, and Impact of Modernist Groups before World War I. In: DURÃO, Fabio A.; WILLIAMS, Dominic (Ed.). *Modernist Group Dynamics: The Politics and Poetics of Friendship*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- CRESWELL, Robyn. *City of Beginnings*. Poetic modernism in Beirut. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019.
- EL JANABI, Abdul Kader. Sans Remords, le Poème Moderne. In: EL JANABI, Abdul Kader (Ed.). *Le poème arabe moderne: anthologie*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1999, p. 2-12.
- FRIEDMAN, Susan Stanford. Batendo palmas a uma só mão: Colonialismo, pós-colonialismo e as fronteiras espaço-temporais do modernismo. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, v. 74, p. 85-113, jun. 2006.
- GIKANDI, Simon. Preface: Modernism in the World. *Modernism/modernity*, Maryland v. 13, n. 3, p. 419-424, sep. 2006.
- HALIM, Hala. *Lotus, the Afro-Asian Nexus, and Global South Comparatism*. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. Duke, v. 32, n. 3, p. 563-583, 2012.
- HOLT, Elizabeth M. Cold War in the Arabic Press: *Hiwar* (Beirut, 1962-1967) and the Congress for Cultural Freedom. In: SCOTT-SMITH, Giles; Lerg, Charlotte A. (Eds.) *Campaigning Culture and the Global Cold War. The Journals of the Congress for Cultural Freedom*. London: Palgrave Macmillan, 2017, p. 227-242.
- KALLINEY, Peter J. *The Aesthetic Cold War. Decolonization and Global Literature*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2022.
- KARA, Halim. Reclaiming National Literary Heritage: the Rehabilitation of Abdurauf Fitrat and Abdulhamid Sulaymon Cholpan in Uzbekistan. *Europa-Asia Studies*, v. 54, n. 1, p. 123-142, jan. 2002.
- KHEIR BEIK, Kamal. *Le Mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine: essai de synthèse sur le cadre socio-culturel, l'orientation et les structures littéraires*. Paris, Publications Orientalistes de France, 1978.
- LEROUX, Alain. Poetry Movements in Taiwan from the 1950s to the late 1970s: Breaks and Continuities. *China Perspectives*, Hong Kong, v. 68, p. 56-65, nov-dec, 2006
- MAO, Douglas, WALKOWITZ, Rebecca L. The new modernist studies. *PMLA*, New York, v. 123, n. 3, p. 737-748, mai. 2008.
- MEND-OYO, Gombojavin. How the Flames of Gal Blazed Forth. In: CAL: Mongolia's Last Underground Poets. Ulaanbaatar: NUM Press Publishing, 2015, p. 27-41.
- MINFORD, John. Introduction: Into the Mist. *Renditions*, Hong Kong, v. 19-20, p. 182-186, 1983.

MONTECINOS, William Diego. *A questão da modernidade árabe (alḥadāṭa) mediante os Cantos de Mihyar, O Damasceno (1961) do poeta sírio Adonis*. Orientador: Michel Lesman. 90 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Árabe) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

PAPACIDERO, Verena Veludo. *A Poesia Nebulosa em tradução: Pequena antologia em língua portuguesa*. Orientador: José Bezerra de Menezes. 2022. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

POLLARD, D. E. The Controversy Over Modernism. *The China Quarterly*, Cambridge, v. 104, p. 641-656, dec. 1985.

PULLIN, Eric. The Culture of Funding Culture: The CIA and the Congress for Cultural Freedom. In: MORAN, Christopher R.; MURPHY, Christopher J. (Eds.). *Intelligence Studies in Britain and the US. Historiography since 1945*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2013, p. 47–64.

SCOTT-SMITH, Giles; LERG, Charlotte A. *Campaigning Culture and the Global Cold War. The Journals of the Congress for Cultural Freedom*. London: Palgrave Macmillan, 2017.

YEH, Michelle. Frontier Taiwan: An Introduction. In: YEH, Michelle; Malmqvist, N. G. D. (Ed.). *Frontier Taiwan. An Anthology of Modern Chinese Poetry*. New York: Columbia University Press, 2000, p. 1-53.

YEH, Michelle. "On Our Destitute Dinner Table": *Modern Poetry Quarterly* in the 1950s. In: WANG, David Der-wei; ROJAS, Carlos. *Writing Taiwan. A new literary history*. Durham & London: Duke University Press, 2007, p. 113-139.