

O Modernismo: Portugal e Brasil

Gerson Luiz Roani*

Resumo: O estudo investe na análise das principais tendências do Modernismo Português e brasileiro. Focalizando as décadas de 20 e trinta, em Portugal e no Brasil, o ensaio discute as transformações que a estética modernista trouxe para a literatura de língua portuguesa.

Palavras-Chave: Modernismo português, Modernismo brasileiro, vanguardas européias.

Abstract: This essay concentrates on analyzing the main tendencies of Portuguese and Brazilian Modernism. Focusing on the 20 and 30 decades, in Portugal and Brazil, the essay discusses the transformations that modern esthetics brought to the Portuguese language literature.

Key-words: Portuguese Modernism, Brazilian Modernism, European vanguards.

Modernismo é um termo polissêmico, utilizado para revestir, em diversas convenções culturais, realidades históricas díspares e nem sempre sincrônicas. Como termo aplicado à literatura, nas culturas de expressão espanhola cobre essencialmente o simbolismo-decadentismo de 1890. Porém, nas culturas de expressão portuguesa, isto é, em Portugal e no Brasil, designa convencionalmente duas épocas literárias sucessivas: o período das vanguardas históricas dos começos do século XX em Portugal e o movimento surgido da Semana de Arte Moderna de 1922, no Brasil.

Em Portugal o termo modernismo não nasce junto com as coisas ou seja com os movimentos que designa, mas é uma espécie de etiqueta adaptada “depois”, concretamente pelos críticos dos anos trinta, para ressemantizar

* Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI.

por analogia os fenômenos literários e artísticos em geral que, no âmbito português, haviam sido característicos das primeiras décadas do século e dos quais, só agora, se percebiam a novidade e também a fecundidade estética. A analogia é essencialmente com o que, ao contrário, havia ocorrido no âmbito brasileiro, no qual o nome de modernistas havia sido aplicado imediatamente aos jovens promotores e realizadores da Semana de Arte Moderna, a qual mudaria radicalmente o estilo das artes e das letras nacionais brasileiras.

Na organização e interpretação histórica retrospectiva, os precedentes do modernismo português devem ser buscados nos textos e nas atitudes dos literatos “afrancesados” da geração anterior a dos cubistas-futuristas dos primeiros anos do século XX: em Eça de Queirós, autor das impactantes *Prosas Bárbaras*, mas sobretudo inventor do personagem estetizante Fradique Mendes; em Eugénio de Castro, poeta simbolista e introdutor na poesia portuguesa de audaciosas sinestésias léxicas; em Cesário Verde, poeta baudelairianamente cidadão e antiliterariamente bucólico, conotado entre outras coisas por esse “morrer jovem” que desde sempre comove a crítica e o público; e por último e sobretudo em Camilo Pessanha, notável Verlaine português, febrilmente impregnado do Oriente e de paraísos artificiais, mas também poeta dotado de um sensibilíssimo ouvido musical e aceito como mestre pelos jovens rebeldes e iconoclastas de *Orpheu*.

Na acepção estrita do termo, o modernismo português terá, a partir de 1913, seu centro de irradiação em Lisboa, com a geração de *Orpheu*, revista da qual só foram divulgados dois números, em março e junho de 1915, enquanto um terceiro número, já quase completamente impresso em 1916, não chegará a ver a luz. O modelo antinormativo da revista estará presente depois em todos os movimentos posteriores da vanguarda portuguesa. O eixo e autor mais representativo de *Orpheu* será Fernando Pessoa, que com sua gélida e consciente ironia não vacilou em definir a publicação como uma espécie de súpula e síntese de todos os movimentos literários modernos. Com efeito, sob o nome simbolista, *Orpheu* ocultava uma vontade de vanguarda, não só consciente de todos os “ismos” que a França ia naqueles anos captando e depois devolvendo reelaborados ao mundo, mas também de experiências especificamente portuguesas.

Junto com Fernando Pessoa, à frente do *Orpheu*, estava Mário de Sá-Carneiro. Por seu suicídio na solidão, aos vinte e seis anos, em uma Paris em guerra, mas, sobretudo, pela veneração de seu amigo-mestre Fernando Pessoa, ligado a ele pelo fio de cartas quase cotidianas, que hoje constituem para nós o breviário dessa geração literária, Mário de Sá-Carneiro, poeta decadente, se é que os houve, em versos de rarefeita beleza (*Indícios de Ouro*), marcados por imprevistos arranques modernistas e futuristas, dramaturgo

explorador das zonas obscuras do espírito humano (*Amizade*), narrador notável (*A Confissão de Lúcio*), poderia constituir o símbolo desesperado desse apagado modernismo português. E, poderia fazê-lo, muito mais, por exemplo, do que outro grande modernista, também presente na aventura do *Orpheu*, José de Almada Negreiros, “Aduaneiro Rousseau da prosa”, mas sobretudo pintor e artista plástico de destaque no século XX português, e artista que justamente pela amplitude de sua parábola existencial poderá enfrentar depois outras experiências, tentar outras vias estéticas, marcando sua obra com um ecletismo experimental que pode hoje subtraí-lo do enclausuramento em uma definitiva escola poética.

Acolhida em Portugal com o previsto e calculado escárnio da intelectualidade lusitana, *Orpheu* acolhia, antes de tudo, os textos decadentes e narcisistas, sob o signo do vago, do sutil e do complexo, escritos por Sá-Carneiro. A revista recolheria, ainda, as prosas primitivas e os textos polêmicos de Almada Negreiros; as ilustrações do único verdadeiro, visceral futurista português, Santa-Rita Pintor, sobre o qual tanto discutia Sá-Carneiro em suas cartas com Pessoa durante os anos de Paris. Acolheria também os poemas de Ângelo de Lima, louco conhecido e, como tal, recolhido a um manicômio lisboeta. Porém, *Orpheu* asseguraria sua sobrevivência estética por ter publicado alguns dos textos mais famosos de um Fernando Pessoa, inventor declarado, ou

sob a máscara de um heterônimo, de todas as vanguardas portuguesas: a *Ode triunfal* e a *Ode Marítima* do futurista Álvaro de Campos e a *Chuva Obliqua* do próprio Fernando Pessoa.

A primeira característica do modernismo português, e por sua vez a nota que conferirá ao movimento sua singularidade frente aos simultâneos movimentos vanguardistas de outros países, será a eterna solidão, dentro e fora dele, de cada um dos seus adeptos. Isto é um traço constante de toda a literatura portuguesa, porém uma peculiaridade destinada a revelar-se intensamente quando o “movimento” em que coagulam diversas experiências culturais pareceria postular a corralidade expressiva. Os partidários das vanguardas de todos os países se apresentam, em geral, inclusive ante o objetivo, em grupos. Seus manifestos, começando pelo manifesto futurista de 1909, dizem “nós”. O manifesto futurista de Pessoa, por sua vez, diz “EU” e fala só na primeira pessoa do singular. É precisamente na época da maior sociedade literária européia, quando em Portugal chega-se ao absurdo de uma série completa de movimentos modernistas gerados todos pela aceitação delirante, por parte de artistas solitários, de invenções estéticas exclusivamente de Fernando Pessoa. Em 1913, nasce o *paulismo*. Em sua origem há um só texto, *Paulis* do mestre que havia tentado uma experiência sinestésica sobre base simbolista com a imagem conceito, introduzida em versos com eco, do pântano metafísico originado na

alma, ao crepúsculo, pelo encrespar-se da angústia. Imediatamente, um esquadrão de voluntários, desde Mário de Sá-Carneiro até Alfredo Guisado e Mário Beirão, se dedicarão a tecer, com imagens rarefeitas, ecos verbais, palavras com inicial maiúscula, novos textos paúlicos. Enquanto isso, Pessoa, compondo de um rapto, a 8 de março de 1914, a *Chuva Oblíqua*, já havia inventado o *interseccionismo*. Nesse texto de cento e trinta versos, distribuídos em blocos correspondentes cada um a um diverso e sucessivo estado de alma, o poeta chegava, da visualização da paisagem atual, com a intersecção da paisagem interna (campo e mar, árvores de terra e árvores de navios, sol e chuva, dentro e fora, presente e passado, mundo externo e eu interior), à recuperação da paisagem da infância: uma auto-análise, realizada como se estivesse sob o efeito de alucinógenos e didaticamente dirigida para a visualização, sob a forma de paisagens intersectantes, de um itinerário humano inteiro. De novo Sá-Carneiro e amigos tentarão a experiência interseccionista. E outra vez Pessoa estará já metido em outros movimentos. Haverá um *sensacionismo* à Walt Whitman, irônica e dolorosamente comprimido em coordenadas portuguesas. E haverá também *futurismo*, confiado exclusivamente à sensibilidade modernista do heterônimo Álvaro de Campos, companheiro nesta aventura pan-européia de um esquálido grupo de futuristas portugueses heteroguiados por

Santa-Rita Pintor. O único número de *Portugal futurista*, revista oficial do movimento, é, todavia, um número tardio (1917), aparecido quando já no resto da Europa a experiência futurista se havia sedimentado e mesclado com outras experiências. E também aqui os futuristas, de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro, de Almada Negreiros a Santa-Rita, posam para a lente da história em retratos solitários, sem sorriso, nem cumplicidade.

Morto Sá-Carneiro, retornado Pessoa a sua laboriosa solidão, inclinando-se Almada para outras experiências, desaparecidos os demais, ou reabsorvidos pelo torvelinho da cotidianidade, o modernismo vanguardista arrefece em Portugal. Nasce outros movimentos como o da *Presença*, mais comprometidamente reflexivos sobre a realidade nacional, mas temerosos de experiências inovadoras sobre o corpo de uma literatura que sentem finalizada para outros objetivos. O único verdadeiro herdeiro do modernismo português dos anos rugentes é o tardio *surrealismo*. O grupo surrealista de Lisboa nasce em 1947 da iniciativa de personagens hoje desaparecidos (Antonio Pedro, especialmente, mecenas e pai espiritual do grupo) e de poetas, pintores, músicos e críticos que até hoje constituem uma espécie de sal da inteligência portuguesa (basta citar, entre outros, os nomes de *Mário Cesariny de Vasconcellos*, de *Alexandre O'Neil*, de *José Augusto França*, de *Cruzeiro Seixas*) e com o apoio de personagens de primeiro plano na

criação poética e na reflexão crítica como Jorge de Sena. Porém, ainda quando pareça devolver com vinte anos de atraso os modelos estéticos divulgados na França pelo manifesto de Breton, também se vincula com genialidade com a experiência modernista nacional dos primeiros vinte anos do século XX, propõe novamente sua linguagem oniricamente polissêmica, seus saltos poéticos e sobretudo as fulgurantes conexões. Nesse sentido, o modernismo de *Orpheu* é recuperado também pelos movimentos mais tardios que caracterizam o panorama das letras portuguesas a partir dos anos cinquenta: os poetas concretistas e, em geral, visualistas, por exemplo, que reconhecem nos exercícios parafuturistas de um Fernando Pessoa, de um Almada Negreiros ou de um Mário de Sá-Carneiro, o mais autêntico precedente de suas explorações e experimentações de linguagem.

No que concerne ao modernismo brasileiro, este nasce oficialmente em São Paulo com a Semana de Arte Moderna, que, em fevereiro de 1922, propõe a um divertido e espantado público burguês inovadoras experiências de poesia, pintura e música antitradicionais. É neste momento quando se dá o salto da quantidade à qualidade e a gente de letras e artes do Brasil dos anos vinte chega à afirmação de uma brasilidade autônoma, ironicamente rebelde ao modelo e ao prestígio do antigo conquistador europeu. Nesta paisagem de ancestralidade recuperada, se destacam logo as carismáticas figuras dos

líderes do movimento. O primeiro é Mário de Andrade, musicólogo, etnólogo, folclorista, poeta e narrador que dará à cruzada nacionalista brasileira a invenção de seus poemas pan-estéticos e o reencontro de sua língua brasileira, colocada na boca de um anti-herói local, ou melhor de um herói sem caráter como *Macunaíma*. E *Macunaíma*, que, entre outras coisas, é o nome indígena do maligno, se converterá no modelo irônico de um Brasil radicalmente misto em sua realidade social e lingüística, e, além disso, o símbolo de um modernismo tão seguro de si mesmo que pode rir-se dos valores positivos codificados desde séculos antes e construir com puras peças negativas o rosto de uma cultura nova, livre, autônoma.

Ao seu lado está Oswald de Andrade, inventor do movimento antropofágico, com o qual o Brasil fagocita a cultura européia e por outro se propõe como selvagem contestador dos privilégios impostos pela conquista. A marca mais autêntica virá com tudo ao modernismo brasileiro com Manuel Bandeira, *tísico profissional*, amado e imitado cantor de um Brasil inocente e irreverente. Segundo sua própria definição, Bandeira foi um grandíssimo poeta menor: se menor é o que se ocupa do cotidiano, ele que como receita estética propõe sempre e só a libertinagem, ainda que seja só mental e, sobretudo, ele, que ao compromisso prefere a fuga (exemplar de toda a poesia não só de Bandeira, mas do primeiro Modernismo brasileiro é *Vou me embora para Pasárgada*,

famoso poema que incitava a refugiar-se em um metafórico país de brincadeiras para adultos de qualquer tempo e lugar). Um título de poemas de 1924 de Bandeira era *Ritmo dissoluto*: poderia ser uma espécie de signo desse despreocupado momento poético. Dissoluto era o modernismo brasileiro dos anos vinte, pois era livre, emancipado de qualquer limite (inclusive métrico) derivado da tradição e da autoridade; emancipado do tempo, se o poeta pode construir um soneto, uma balada ou um poema concreto permanecendo ele mesmo todo o tempo, porém liberto da necessidade de afirmar a cada momento a sua liberdade. Talvez, mais além da mitologia e hagiografias individuais desenvolvidas posteriormente em torno dos modernistas brasileiros, a característica desta ruidosa e colorida vanguarda latino-americana não é tanto a vontade de subtrair-se à hegemonia européia com a vitalista afirmação de uma auto-suficiência estilística e temática brasileira, mas sim os privilégios concedidos ao fato estético. É aqui que o próprio primitivismo nacionalista (onde encontram lugar invenções fulgurantes como *Cobra Norato*, 1931, de Raul Bopp, que em uma língua primitiva ritmada de onomatopéias recria com plasticidade de fábula a paisagem amazônica) se tingem ironicamente de exotismo na recuperação, por parte do branco brasileiro de uma ancestralidade reinventada. Com a mudança de década mudam a ética e a estética. Porque se modificou antes de tudo a economia,

ocorreu a crise norte americana de 1929 com contragolpes em todo o continente, e também porque os rapazes de São Paulo tinham envelhecido e quiseram confiar a outros o papel de revolucionários. A segunda fase modernista (1930-1945) corresponderá à rediscussão da realidade social e antropológica do país. O centro cultural se desloca da São Paulo branca, da primeira tentativa vanguardista, do Rio de Janeiro, da cotidianidade sorridente de um Bandeira para a Bahia e o Nordeste negros da dura realidade econômica, das grandes secas, das monoculturas da cana e do cacau. A cultura mundial do século XX se valerá, a partir desse momento, de um novo prisma literário latino-americano, o do romance radical brasileiro dos anos trinta, manchado de tropicalismo. É precisamente a exportabilidade do modelo confiado aos conteúdos paradigmáticos (exploradores e explorados, negros e brancos, suor e dinheiro, açúcar e miséria, secas e opulência ambiental) recebíveis em termos de subdesenvolvimento em qualquer latitude conotará até toda a década de sessenta essa distinta realidade cultural. A Europa sedenta de cor e de nova linfa humana e estética, em um tempo de uma literatura européia exangüe, receberá assim, precisamente com vistas a uma recarga de vitalidade, ainda que truculenta, tanto as novelas de Jorge Amado (do primeiro Jorge Amado, comprometido e militante comunista), como as de Graciliano Ramos, José Lins do Rego e, inclusive, com grave

confusão, de João Guimarães Rosa.

José Lins do Rego, autor de um paradigmático *Menino de Engenho* depois glosado e parafraseado em dezenas de reencarnações do mesmo tema, aparecera então como um Proust rústico que, sem abandonar nunca a posição de neto do patrão, residente na *Casa Grande*, nos introduz no mundo fabuloso do engenho açucareiro do Nordeste. A oposição casa grande/senzala havia sido estilizada por um sociólogo, *Gilberto Freire*, cujo manifesto regionalista de 1926 está por detrás de toda esta literatura de problemática social.

Pela primeira vez, guiado por estes túrgidos narradores, o mundo *Outro* conhecerá a peculiaridade de um mundo nordestino onde, dentro da estrutura fechada do engenho, um abismo delimita as classes sociais: de um lado os senhores, detentores do poder econômico, da terra e dos rudimentares equipamentos capazes de extrair o açúcar da cana; do outro lado estão os trabalhadores, socialmente considerados negros, embora seu cotidiano comércio de trocas culturais com a outra parte, ao longo dos séculos, foi lhes clareando a pele. E conhecerá também o drama das secas nordestinas através da prosa descarnada, incisiva, distribuída em seqüências cinematográficas de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Porém, conhecerá, sobretudo o festivo mundo baiano de Jorge Amado. O compromisso do primeiro Jorge Amado se dava no plano dos conteúdos e tendia a

divulgar, com raiva existencial, o clichê de um Brasil eterno país do carnaval (*O País do Carnaval*, 1931), incapaz de repensar sua própria identidade, um Brasil de explorados (*Cacau*, 1933; *Suor*, 1934) que só em raras ocasiões adquirem consciência de classe (*Jubiabá*, 1935). O segundo Jorge Amado aparece em 1958, com *Gabriela Cravo e Canela*. Nasce, com efeito, nesse período, o narrador baiano por antonomásia. Trata-se de um conjunto de obras, nas quais desponta um narrador cantor de uma realidade mestiça. O cenário é sempre a Bahia de todos os Santos, porém os protagonistas comprometidos socialmente dos romances anteriores cedem o lugar a mulheres sorridentes, capazes de tomar em suas mãos suas vidas com nova consciência e com uma sutileza mais irônica. Estamos diante de um Jorge Amado mais colorido e mais exportável que o primeiro. Talvez porque suas histórias de mulheres, desde *Dona Flor e seus dos maridos* até *Teresa Batista Cansada de Guerra e Tiêta do Agreste*, pastora de cabras e devoradora de homens, são livres sem cair na pornografia. Porque também o Jorge Amado da década de setenta caminhou com seu país e com sua escritura, aproveitando-se de todas as experiências possíveis: a poética, de invenção de uma nova linguagem nacional, introduzida pelo maior narrador brasileiro do século, o mineiro Guimarães Rosa, a de uma literatura popular divulgada nas sábias recriações de cordel, e também a poética da nova narrativa urbana, que durante a década

de setenta modificou o rosto da Literatura brasileira.

Às fugas poéticas no irreal da nova novela latino-americana, os novos narradores brasileiros, com novos centros irradiadores em São Paulo e Rio de Janeiro, contrapõem seus brevíssimos e, às vezes, esquemáticos contos paradigmas. São exemplares histórias urbanas, sem cor local ou tropicalismo. A escritura também se beneficia da produção ficcional de autores brasileiros de circulação internacional como Érico Veríssimo e Clarice Lispector. E uma escritura consciente e capaz de impor seu próprio ritmo à antiga mãe pátria: capaz, sobretudo, de vestir como se fora sua própria pele as histórias ambientadas, não já em cenários naturais, mas sim nas alienantes metrópoles do Novo Mundo. Esta novíssima narrativa, de *Nelida Piñon* a *Osman Lins*, de *Inácio de Loyola Brandão* a *Roberto Drummond*, de *Miguel Jorge* a *Dalton Trevisan*, se constituirá como um fato novo da literatura latino-americana das décadas de oitenta e noventa.

Esse fato novo é um caminho que também foi preparado naturalmente pela poesia. Enquanto que, no segundo modernismo a prosa se fazia reflexiva sobre a nova realidade nacional, poetas como *Jorge de Lima* empastavam de material local (mundo negro e mundo branco, misticismo e sensualismo) seus versos tropicais, nos quais a montagem modernista repropunha com novos significados os temas do folclore africano, ou

os contos engenhosos, nos quais reinava a negrinha Fulô, e nos quais o pan-misticismo sobrepunha Cristo a Oxalá e a Virgem Maria à Iemanjá. Havia também poetas do primeiro modernismo, como *Cassiano Ricardo*, capazes de acompanhar os novos tempos e pregar seus versos livres em estruturas novas como as que ofereciam a nova estética dos *poetas concretistas*, dos poetas da *práxis* e de toda essa vanguarda que no Brasil, mais do que em outros lugares, trabalhou sobre as palavras, para torná-las novas e radiantes segundo a receita de um Pound aceito como mestre e guia.

E havia poetas universais como o aclamadíssimo *Carlos Drummond de Andrade* e como *Murilo Mendes*, cujo nome poderia fechar este discurso sobre as vanguardas de um Brasil vitalmente inovador de velhos esquemas poéticos. Murilo Mendes passa os dezoito últimos anos de vida em Roma. Divulgada pelas traduções de Ungaretti, sua poesia severa propõe ao Velho Mundo a visão apocalíptica de um modernismo distinto, não localista, no qual as imagens oníricas de um surrealismo reinventado em coordenadas culturais latino-americanas se conjugam com as experiências formalistas dos poetas concretistas e desses novos poetas brasileiros que, como *João Cabral de Melo Neto*, substituem a inspiração pelo rigor formal e a efusão romântica pelo pudor expressivo. Enquanto isso se processa, Murilo Mendes, por um natural e quase insensível processo de osmose, se vai tornando um poeta italiano

(*Hipóteses*, 1977, póstumo), transfigurando uma hipótese de poesia que poderia ser também um dos primeiros exemplos de uma poesia supranacional, fruto ectópico de um modernismo cuja carga poética não se esgotou com as primeiras vanguardas do século XX.

Referências bibliográficas

BERARDINELLI, Afonso (org.). **La cultura Del 900. Literatura I.** México: Siglo XXI Editores, 1984.

LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo.** Existência e literatura. Lisboa: Presença, 1994.

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e modernismo português.** Subsídios para a história de suas relações. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro.** Apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Record, 1987.

BRANCA