

A IDENTIDADE NACIONAL SOB A ÓTICA MODERNISTA.

Maria Cristina de Souza¹

Resumo: O recorte que se imprime ao texto aqui apresentado não visa à análise aprofundada e específica de uma obra ou autor do período modernista, mas se propõe a discorrer sobre questões pertinentes tais como o contexto histórico-social que permeia o movimento em questão, as condições artísticas para que este se origine, as diferenças principais entre suas fases, e, notadamente, toma como questão central a preocupação da busca de uma identidade nacional e literária a partir da pesquisa lingüística e formal que serve de fator de agregação aos diversos autores que se exprimem seja por meio do texto poético ou em prosa.

Palavras-chave: Modernismo; identidade; nacionalismo.

Abstract: This paper presented here has not the intention to make a deep or specific analysis on a modernist author or work of art, but it has its purpose on talking about the social-historic context, the artistic conditions for its origin, the principal difference between its generations and, above all, it takes – as its main stream – to seek how a national and social literary identity is formed and performed by the linguistic research and vice-versa, on both prose and poetics.

Keywords: Modernism; identity; nationality.

Nos anos de 1900, vive-se a herança do final do século XIX, marcada pelo antagonismo entre a euforia ditada pelo progresso industrial e avanços técnico-científicos e as conseqüências desse avanço no processo burguês-industrial, nem sempre benéficas, e que resultam na Primeira Grande Guerra (1914-1918).

Essa contradição é propícia para a efervescência artística, favorecendo o aparecimento de diversas tendências preocupadas com uma nova interpretação da realidade – Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo – a vanguarda europeia.²

O Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti, em 1909, é o primeiro movimento que investe com interesse ideológico na arte, anunciando deliberada subversão radical da cultura, negando o passado e substituindo a pesquisa metódica por

¹ Doutora pela USP em Literatura Brasileira, professora do Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão da UTFPR, membro do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL.

² O termo vanguarda deriva do termo militar francês *avant-garde* que designa aqueles que numa campanha vão à frente, passando a designar artistas e intelectuais que, não satisfeitos com o que se produzia, buscam novas formas de expressão.

experimentações estilísticas e técnicas. Fortemente marcado pela vida moderna, a máquina, a velocidade, traz consigo a inevitável ruptura com os modelos do passado, o que na literatura é expresso por meio do Manifesto da Literatura Futurista, em 1912, que propõe, a grosso modo, a destruição da sintaxe, a utilização de símbolos matemáticos e musicais e o desprezo pela pontuação e pela adjetivação.

Por sua vez, o Expressionismo alemão de 1910 é mais afetado pelo sofrimento humano do que pelo otimismo sobre a técnica e o progresso. Preocupa-se com as manifestações do mundo interior e com as formas de expressá-las, para o que faz uso de descrições distorcidas que se assemelham a caricaturas, imagens e palavras antipoéticas, rompendo com os limites estéticos entre o belo e o feio.

A seu modo, o Cubismo, que se manifesta nas artes plásticas com Pablo Picasso e Braque, em 1907, chega à literatura com Guillaume Apollinaire, em 1913, rompendo a tradição ao centrar-se na liberdade do artista para decompor e recompor a realidade, aproximando as várias manifestações artísticas. Surge a preocupação com a construção do texto, ressaltando-se a importância dos espaços em branco e em preto e a impressão tipográfica. A técnica de colagem de outros materiais passa a ser utilizada nos textos poéticos que ao mesmo tempo negam rima, estrofe e harmonia.

Em 1916, Tristan Tzara e um grupo de refugiados inicia o mais radical dos movimentos de vanguarda, o Dadaísmo, que expressa a total falta de perspectiva diante da guerra, importando apenas liberar o grito, o urro contestador contra o capitalismo burguês e o mundo em guerra.

André Breton, ex-dadaísta, no pós-guerra, em 1924, lança o Surrealismo cujas origens estão próximas do Expressionismo e da sondagem do mundo interior.

No Brasil, as tendências da vanguarda européia se associam à procura de modernidade, levando os escritores à crítica da “literatura oficial” parnasiana, considerada uma imitação de modelos europeus, uma linguagem acadêmica sem criatividade, motivando-os à pesquisa de uma linguagem artística genuinamente nacional, que configura o movimento modernista brasileiro.

No dizer do historiador Jorge Caldeira,

terminada a Primeira Guerra, teve início no mundo todo um período de prosperidade contínua, ainda que os grandes desequilíbrios econômicos não tivessem sido inteiramente solucionados. (1997, p. 257)

Enfim, o mundo se transforma. O poder antes repartido entre França, Alemanha e Inglaterra – o velho mundo – passa a ser compartilhado pelo novo mundo, pelos Estados Unidos que saem da guerra como o país mais rico, o que se verifica pela sucessiva e intensiva alta da bolsa de Nova Iorque. Isto explica a moda, em solo nacional, de *fox-trots* e *charlestons* dançados por *flappers* (melindrosas) e *dandies* (almofadinhas) a par de malandros e mulatas, dançarinos de maxixes, choros e sambas.

Nesse período de efervescência, nos chamados “anos loucos”, quando se começa a sentir os efeitos críticos do pós-guerra, tem-se a derrocada do mito cientificista, do ideal cosmopolita que cede lugar ao credo nacionalista, em outros termos, o “desejo de civilização” é suplantado pelo “instinto de nacionalidade”.

1922 foi um ano repleto, interessante. Comemora-se o centenário da Independência; inaugura-se a primeira emissora de rádio no País; acontece a Revolução do Forte de Copacabana (Os 18 do Forte), de que apenas sobrevivem os tenentes Siqueira Campos e Eduardo Gomes (o “eterno candidato” e “eterno derrotado” por Getúlio Vargas nas eleições presidenciais); tem-se a fundação do Partido Comunista; ocorre a Semana de Arte Moderna,³ – marco inicial do movimento modernista, que simboliza e traduz a ruptura, o *make-it-new*, a quebra e destruição consciente dos valores do passado, privilegiando o discurso parodístico – , a que o público acorre, instigado, sobremaneira, pela esquisitice dos modernistas encabeçados pelos Andrades, Oswald e Mário.

Oswald – bonito, alegre, educado, vaidoso, viajado, filho queridíssimo e rico, além de homem de muitos amores apaixonados e invejados – que lhe dá [à Semana] humor e graça.

Mário – mulato envergonhado, caçula rejeitado, triste e trêmulo de uma família torva e solteirão misógeno – que lhe dá [à Semana] organização, forma e conteúdo.

O modernismo brasileiro podia passar bem só com esta dupla. Sem eles, teria sido uma pândega

Com a Semana, São Paulo do café e da indústria dá uma pá de cal no lusitanismo dos Coelho Neto, no francesismo dos Alphonsus de Guimaraens, no classicismo dos Olavo Bilac e na gramatiquice dos Rui Barbosa . (RIBEIRO: 1985)

Assim, publicado no livro *Carnaval* (1919), o poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, após a declamação de Ronald de Carvalho na noite de 15 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, torna-se o “hino modernista”.

Os sapos

*Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.*

*Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
_ “Meu ai foi à guerra!”
_ “Não foi! _ Foi!”
_ “Não foi!”*

*O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: “Meu cancioneiro
É bem martelado.*

*Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.*

³ A Semana de Arte Moderna teve lugar no Teatro Municipal de São Paulo, com eventos relacionados à Pintura e Escultura, Literatura e Poesia, Filosofia moderna no Brasil, em 13, 15 e 17 de fevereiro, respectivamente.

*O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio⁴*

*Vai por 50 anos
Que lhes dei a norma
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma*

*Clame a saparia
Em críticas cétricas :
Não há mais poesia
Mas há artes poéticas...”*

*Urra o sapo-boi
_”Meu pai foi rei”. _”Foi!”
_”Não foi!” _”Foi”
_”Não foi!”*

*Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
_”A grande arte é como
Lavor de joalheiro.*

*Ou bem de estatuário
Tudo quanto é belo
Tudo quanto é vário
Canta no martelo”.*

*Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe)
Falam pelas tripas:
”Sei!” “Não sabe!” _”Sabe!”*

*Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Verte a sombra imensa;*

*Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é
Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...*

Entre outras coisas, o movimento modernista abala o conservadorismo da sociedade e da arte, imputando ruptura eufórica que atribui à arte a capacidade de transformação social.

No entanto, diferentemente do ufanismo urdido pela ideologia da Primeira República em que se tem o mito épico que impregna o discurso de aura e magnetismo, o ufanismo de 22 traz a crítica da vida presente, mesmo que distante da massa.

Em conflito com a interpretação positivista do progresso que vincula diretamente o crescimento técnico-científico e o social, econômico e cultural, que cancela os discursos de oposição e não considera as contradições possíveis, o movimento modernista coloca a tensão entre tradição e modernidade, o influxo autóctone e o necessário diálogo com o mundo “além-porteiras”.

Nesse ponto há que diferenciar o discurso modernista do grupo vanguardista paulista, financiado por parte representativa da oligarquia rural, mesmo que esses intelectuais não perpetuem os interesses conservadores e fermentem forças reais de transformação mais crítica da sociedade, do discurso modernizador da elite governante carioca, que mistura futurismo, propaganda, autoritarismo e

⁴ Consoante que forma sílaba com a última vogal tônica de um verso. Por exemplo: joio / apoio.

renovação; ou distinguir, conforme as palavras de Lúcia Helena, “a tradição e uma vertente crítica ainda incipiente e que não consegue tornar-se dominante, questionadora do próprio conceito de modernização”.

Afirmando-se a convicção, corrente desde fins do século XIX, de que conceitos e estilos de época unitários não seria suficiente para explicitar a plurivocidade registrada na sociedade e nas artes, há também que se considerar as experiências individuais, não se podendo apenas falar em um “grupo” modernista, unívoco, a principiar pelas diferenças ideológicas, que transformam o “grupo” em uma vasta confluência de moderados e extremistas de diversas tendências que rapidamente se reagrupam em diversos manifestos e programas.

A Semana de Arte Moderna dava um primeiro golpe na pureza do nosso aristocracismo espiritual. Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, se ainda sofríamos algum tempo ataques por vezes cruéis, a nobreza regional nos dava mão forte e... nos dissolvia nos favores da vida. Está claro que não agia de caso pensado, e se nos dissolvia era pela própria natureza e o seu estado de decadência. Numa fase em que ela não tinha mais nenhuma realidade vital, como certos reis de agora, a nobreza rural paulista só podia nos transmitir a gratuidade. Principiou-se o movimento dos salões. E vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história do país registrou. (ANDRADE: 1974, 238)⁵

Essa “orgia”, a que se refere Mário de Andrade em seu depoimento acerca do movimento modernista em 1942, é explicitada pela sucessão de manifestos e tendências na fase “heróica” do movimento modernista. Em 1925, Oswald de Andrade apresenta o Manifesto da poesia primitivista Pau-brasil em que, resumidamente, considera a necessidade de a poesia ser produto de exportação e não mais de importação, por ser uma mera transposição a solo nacional de modelos europeus, impostos pela tradição.⁶

A ele se opõem, em 1926, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Cândido da Mota Filho e Plínio Salgado, com o Verdamarelismo, que pregam uma literatura não mais de nacionalismo primitivo, de volta às origens, mas de caráter nacional ufanista.

Com a adesão de Plínio Salgado ao Integralismo, em 1927 numa espécie de dissidência (ou deformação) do Verdeamarelismo, aparece o Grupo Anta,⁷ versão nacional do nazifascismo, pregando o ufanismo, porém a partir de uma ótica conservadora, de extrema direita.

A reação fica por conta do Movimento da Antropofagia em 1928, com Oswald de Andrade, Alcântara Machado e Raul Bopp em que se propõe a busca

⁵ ANDRADE, Mário. *O movimento modernista. Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

⁶ Essa “orgia intelectual” se exprime ainda por meio das diversas revistas lançadas à época tais como *Klaxon* (1922), *Estética* (1924), *A Revista* (1925), *Terra Roxa e outras terras* (1926), *Festa* (1927), *Antropofagia* (1928).

⁷ O animal foi escolhido para nominar o grupo por ser o totem do povo tupi.

de uma literatura antieuropéia não no sentido de rejeição pura e simples, mas, a partir da prática silvícola da antropofagia em devorar o inimigo para assimilar as virtudes e qualidades, uma atitude artística de superação, de assimilação da cultura ocidental. Lembre-se a cena antológica do poema indianista romântico “I Juca Pirama” (aquele que vai morrer), de Gonçalves Dias, em que o pai renega o filho por ter sido liberto pela tribo timbira que não o devorara devido ao desdém traduzido na fala do cacique timbira àquele que chora, implora liberdade, em suma, é fraco.

*Mentiste, que um Tupi não chora nunca
É tu choraste!... parte; não queremos
Com carne vil enfraquecer os fortes. (canto V)*

*Nós outros, fortes Timbiras,
Só de heróis fazemos pasto. (canto VII)*

*Tu choraste em presença da morte?
Na presença de estranhos choraste?
Não descende o cobarde do forte;
Pois choraste, meu filho não és! (canto VIII)*

O movimento da antropofagia é o último brilho do modernismo esteticante, alheio à realidade social e política, pois a crise de 1929, a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, favorece a passagem dessa primeira fase goliardesca, despreocupada, à fase seguinte, socialmente comprometida em “verso e prosa”.

De 1930 a 1945, o movimento modernista vive sua segunda fase a qual reflete as transformações por que passou o País, que inaugura uma outra etapa na sua vida. Recebendo como herança as conquistas da geração de 22, a segunda fase modernista é um período rico em prosa e poesia que reflete um momento histórico conturbado (é a partir da década de 30 que a orientação marxista do estudo da literatura, analisando obras e autores utilizando-se dos mesmos instrumentos teóricos de outras atividades sociais, tendo como privilégio o econômico, aponta essa interdependência estrita entre momento histórico e literatura) – no plano internacional a depressão econômica, o avanço do nazifascismo, a Segunda Guerra Mundial, enquanto no plano interno Getúlio Vargas ascende ao poder e se consolida ditador do Estado Novo (coincidentemente no período entre 30 e 45).

Assim, a poesia de 30 retrata o amadurecimento das conquistas de 22. Formalmente há a continuidade da pesquisa estética, o cultivo do verso livre e da poesia sintética. Em termos de temática, há uma nova postura artística em que o poeta passa a questionar, como indivíduo e artista em sua tentativa de explorar e interpretar, o estar-no-mundo. O resultado é uma poesia, por uma lado, mais construída e politizada, na qual a relação eu/mundo atinge um elevado grau de tensão e, por outro, uma corrente voltada para o intimismo e o individualismo.

Entre os poetas do período destacam-se Cecília Meireles, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade.

Este último faz de sua poesia social não um espaço de afirmação, de redenção individual ou coletiva, mas um movimento de oscilações e recusas que, configurando as contradições em que o “acalanto burguês” se inscreve, se tornam o próprio conduto da construção do poema.

Os prosadores de 30 registram a crise do capitalismo e voltam-se para a ação no mundo caminhando solidariamente, por isso não apregoam a solução abstrata, sonhadora, mas a que surge da vivência dos problemas comuns.

Resgatam-se socialmente as populações marginalizadas e lingüisticamente procura-se enfatizar os registros sociais da linguagem, particularmente as variações populares e regionais. Tem-se a chamada prosa regionalista, embora o termo regional não deva ser interpretado no sentido de ênfase ao pitoresco regional; antes a visão crítica dos autores aponta para o caráter social representando problemas brasileiros e não específicos de uma região.

Entre os romancistas de 30 encontram-se José Lins do Rego, que aborda o contexto histórico-social de sua época, revelando, sobretudo, a decadência do patriarcado rural e a luta do proletariado de Recife; Jorge Amado, que inicia sua trajetória literária conferindo maior ênfase aos aspectos políticos e mais tarde passa ao registro de costumes, fantasias e misérias da população baiana; Érico Veríssimo; Graciliano Ramos, em cuja obra os problemas sociais surgem da polarização entre a perspectiva socialista e a nazifascista, do modelo capitalista adotado em solo brasileiro. Graciliano não acreditava ser possível entregar às suas obras um final feliz, seria uma falsa solução, posto que esta deveria vir de uma transformação social, para que era necessário levar o leitor a tomar consciência dos problemas para poder contribuir, o que explica a preferência por temas rudes, dolorosos e de exploração em sua obra.

Traçado o breve panorama do movimento modernista brasileiro pode-se dizer que, na diversidade de tendências e nas sucessivas fases, o que lhe confere, lhe dá um denominador comum é a liberdade, a procura pela identidade da nação, pela brasilidade.

Como ilustração dessa teoria, observe-se a análise de três poemas, respectivamente de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, três dos maiores expoentes da poesia modernista, e de uma obra em prosa.

O movimento modernista inicialmente é uma fase repleta de aventuras experimentais responsáveis por uma reestruturação radical no *modus faciendi* literário, seja na concepção do texto poético ou do ficcional.

Há a busca da atualização da literatura nacional que conduz à pesquisa de uma linguagem artística autêntica, brasileira, e, ao reivindicar uma literatura que traduzisse a identidade nacional, o movimento modernista passa a valorizar a cultura popular do país.

Comparem-se os poemas de Casimiro de Abreu, poeta da segunda geração romântica, “mal do século”, escrito em Lisboa em 1857, o de Alexandre Marcondes Machado, Juó Bananere, publicado em *O Pirralho* em 1911, e o de Oswald de Andrade:

Meus oito anos

*Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais.*

(Casimiro de Abreu)

Os meus Otto Anno

*O chi sodades che io tegno
D'aquilo gustoso tempigno
Ch'io stava o tempo intirigno
Brincando co'as mulecada
Che brutta isgugliambaçó
Che troça, che bringadera.
Imbaxo das bananera
Na sombra dos bambuzá.*

*Che sbornia, che pagodera,
Che pandiga, che arrelia,
A genti sempre afazia
No largo d'Abaxo o Piques.⁸
Passava os dia i as notte
Brincando di scondi-scondi,
I atrepáno nus bondi,
Bulino c'os conduttore.*

(Juó Bananere)

Meus oito anos

*Oh que saudades que eu tenho
Da aurora de minha vida
Das horas
Da minha infância
Que os anos não trazem mais
Naquele quintal de terra
Da Rua de Santo Antônio
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais.*

*Eu tinha doces visões
Da cocaína da infância
Nos banhos do astro-rei
Do quintal de minha ânsia
A cidade progredia
Em roda de minha casa
Que os anos não trazem mais
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais.*

(Oswald de Andrade)

⁸ Referência à coluna no periódico “Diário de Abaixo o Piques”, dirigido por Oswald de Andrade.

O poema de Casimiro de Abreu, de que aqui se apresenta a primeira estrofe, é composto por versos heptassilábicos (redondilha maior), metro preferido para as trovas e quadras populares, cantigas de roda e de desafio.⁹

O poema de Oswald de Andrade remete ao romantismo, primeiro momento em que houve uma revolução estética na literatura brasileira. O romantismo, ao querer imprimir à literatura um caráter nacional, agiu como força sacralizante, o que é próprio de uma consciência ainda ingênua.

O modernismo, por sua vez, concebe a identidade nacional no sentido de sua dessacralização, o que corresponde, segundo Edouard Glissant, a um pensamento politizado, equivalendo a uma abertura para o diverso, território em que uma cultura pode estabelecer relações com as outras,¹⁰ de onde a ligação explícita com a antropofagia oswaldiana.

Enquanto Casimiro de Abreu ingenuamente atribui qualidades apenas positivas à infância, idealizando-a bem como à paisagem / cenário que a encerra, Oswald desconstrói os estereótipos, destrói os modelos ritualizados e os substitui por outros caracterizados pela inversão parodística, fazendo surgir claramente o aspecto dessacralizante da poesia modernista.

A paródia é uma forma de imitação irônica e deformante, inversora de valores, uma repetição com distanciamento crítico. Segundo Mikhail Bakhtin, é um jogo dialógico, na medida em que pressupõe não a simples simbiose parasitária, mas um diálogo tenso e antagônico entre a paródia e o parodiado. A paródia é, sucintamente, um jogo dialógico e dialético que encerra uma “descida de tom”, do sublime ao grotesco, do elevado ao satírico.

Em termos formais, o poema oswaldiano rompe com a unidade rítmico-melódica conferida pela rima no poema de Casimiro, optando pelo verso branco. Também rompe com a métrica regular aproximando sua poesia da prosódia coloquial por meio do verso livre. Abole a pontuação e com isso o tom eloqüente e exclamativo do poema romântico. Conseqüentemente, apresenta-se o aspecto contestador, antinormativo da poesia modernista.

A escolha lexical – “a cidade progredia em roda de minha casa” – reforça a dessacralização e impregna o poema da cotidianeidade paulistana, reflete o progresso em processo, além de enfatizar o modo de falar brasileiro em oposição aos rígidos padrões gramaticais, o que se efetiva na concordância nominal inusitada – “nenhum laranjais” –, na realidade mais verossímil, mais palpável, pois remete à realidade imediata em que aparece somente a cor local; há bananeiras, não laranjais.

⁹ O poema de Casimiro de Abreu, segundo a técnica estrutural, enquadra-se no gênero lírico, sendo classificado como canção romântica ou moderna (em oposição à clássica e à trovadoresca), de cunho nostálgico, por expressar o sentimento de saudade face a um confronto no tempo. Noções de acordo com Tavares (1978, p.274).

¹⁰ GLISSANT, Edouard. “La poétique de la relation”. In: *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

Na paródia apresentada por Alexandre Marcondes Machado (Juó Bananere) o estranhamento, a ironia, a inversão se dá justamente pela linguagem. Há a utilização de um “português macarrônico” que retrata o cotidiano paulista nas primeiras décadas do século XX, marcado pela presença maciça de imigrantes, sobretudo italianos, que viviam aglomerados nos cortiços de Brás, Bexiga, Bom Retiro, Casa Verde e imprimiam um caráter polifônico à linguagem paulista / brasileira. No entanto, mantém-se a mesma métrica do poema parodiado.

A inovação fica por conta do aspecto temporal, pois se tem um jogo complexo / irônico em que presente e passado se entrecruzam. O tema do poema é a saudade da infância, tempo passado, porém sabe-se que o tempo descrito, dos condutores de bonde, não é passado, mas o próprio presente, a imigração italiana é o dado contemporâneo, cotidiano, de onde decorre a inferência de que essa saudade da infância é artificial, construída. Descortinada essa construção, o fingimento poético perde força enquanto lirismo; entretanto, transforma-se em ironia, em crítica ao sentimentalismo exacerbado do poeta byroniano.

Em Casimiro tem-se oitavas (oito versos) compondo as estrofes, o mesmo se dá em Juó Bananere. Isso é desfeito pelo poeta modernista antropofágico que compõe seu poema com duas estrofes de nove versos. Na primeira, a inserção do verso dissílabo – “das horas” – além de romper com o ilusionismo temporal conforme já explicitado no poema de Bananere, alude ao símbolo do progresso e do século XX: a questão da velocidade. Assim, a infância se mede em horas; afinal, “time is money”.

Rondó do tempo presente

*Cantoras bem pernudas.
O olhar piscapisca dos homens aplaudindo.
Como se canta bem nas ruas de São Paulo!*

*O passadista se enganou.
Não era desafinação
Era pluritonalidade moderníssima.*

Da mesma forma, opera a contemporaneidade no poema de Mário Andrade, publicado em 1926, em *Losango cáqui*. Apesar da pesquisa histórica, fundadora das tradições populares brasileiras, fica clara a intenção do poeta em romper com os padrões cristalizados pelo “bom gosto burguês”.

Em outras palavras, o poeta, para sustentar seus poemas, alia o folclore (tradição) e a modernidade. Utiliza toadas, cocos, modas, sambas e, no caso, rondós,¹¹ mas não situa seus poemas no passado histórico, longínquo, tão ao gosto dos

¹¹ Conforme o dicionário Aurélio, rondó significa, na música, dança cantada ou canção dançada, de origem francesa, século XIII, que, sobretudo na Itália e Alemanha, passou para música instrumental. Desde o século XVIII foi admitida como movimento da sonata, último movimento do quarteto, da sinfonia. Na literatura, composição poética com estribilho

poetas românticos, mas no seu entorno, no tempo presente, marca modernista que, com outro Andrade (desta vez Carlos Drummond), em outro momento modernista (2ª fase), encontra sua perfeita tradução nos versos de “Mãos dadas” :

Não serei o poeta de um mundo caduco
Também não cantarei o futuro
Estou preso à vida e olho meus companheiros
...
O tempo é a minha matéria, o tempo presente,
os homens presentes, a vida presente.

O modernismo inova também porque transmite uma nova visão de mundo, que implica uma total renovação dos temas tradicionalmente aceitos pela literatura. Assim, a par da introdução de novos padrões lingüísticos, tem-se a inclusão inovadora de temas atuais, que exprimem a vida diária, temas “prosaicos”.

O verso – “As cantoras pernudas” – (ao se adjetivar a cantora, por indução a voz, através do termo pernudas) promove não apenas um deslocamento semântico, pois a priori se espera uma adjetivação que se ligue ao campo sonoro e não ao visual ou tátil (as pernas), como também espacial, em relação ao corpo humano – da garganta onde a voz é gerada para as pernas.

Esse deslocamento para baixo, a “descida de tom” característica do grotesco, a quebra da expectativa é reiterada em termos temáticos, quando o poeta se refere aos passadistas, ou puristas como Olavo Bilac e Correia Neto, que viam apenas temas sublimes como matéria poética, sem considerar a possibilidade de poesia com cantoras de quem se destacam as pernas.

Há ainda um estranhamento causado pela mudança da classe gramatical (pisca-pisca, substantivo) que gera uma nova adjetivação em “o olhar piscapisca”, que remete tanto ao costume de piscar reiteradamente os olhos (quando se está nervoso ou excitado, por exemplo) quanto às luzes de casas noturnas (espaço da boemia, dessacralizado por natureza), luzes piscantes, faiscantes as quais, por sua vez, lembram o ritmo acelerado da metrópole paulista, a civilização industrial, a eletricidade, a propagação de inúmeras e diversas luzes, enfim, a contem-poraneidade.

No entanto, não há nessa menção indireta ao lugar “socialmente mal visto ou maldito” pela moral burguesa uma tentativa de redenção ou salvação, bem ao gosto romântico. Ao contrário, o poeta, no verso seguinte, elogia esse mundanismo, essa secularização ao exclamar – “como se canta bem nas ruas de São Paulo!”.

Na segunda estrofe, segundo terceto, do poema tem-se um segundo mo-

constante. O rondó dobrado possui 6 quadras sobre duas rimas; o rondó simples é formado por três estâncias (5 / 3 / 5 versos) repetindo-se a primeira ou primeiras delas como último verso sem rima da segunda ou terceira estâncias, que dá um total de 15 versos.

mento em que o poeta se volta para a própria poesia, para o fazer poético, metalinguisticamente; mas, não há uma ruptura como se poderia supor. O estranhamento – a que se pode também chamar de “desafinação” segundo a norma literária clássica – que surge na primeira estrofe é justamente “a prática” que ilustra a teoria desenvolvida no segundo terceto (inversamente, mundo às avessas, partindo-se da prática para a teoria). Esse desajuste do poema é aparente; na verdade, a “pluritonalidade moderníssima”.

Nova ambigüidade se abre com a escolha lexical de pluritonalidade que pode se referir ao universo musical (tão conhecido de Mário de Andrade), os diversos tons de voz, ao mesmo tempo que remeter ao plurivocalismo apregoado pelos modernistas por meio da rejeição da norma rígida, única e a incorporação dos diversos registros lingüísticos.

Cumprir registrar tecnicamente a utilização de versos livres, brancos (sem métrica e rima), o uso de pontuação que cria um efeito de linguagem em *flashes* (talvez de pisca-piscas), a qual remete à linguagem telegráfica sobretudo nos quatro primeiros versos. Frases sem conetivos, sem ligação imediata ou explícita entre si, que formam esteticamente a “substituição da ordem intelectual pela subconsciente, rápida, sintética, polifônica”, exprimindo o novo ambiente (desafinado na versão dos antiquados, não-modernistas) em que vive o homem da grande cidade, que anda de carro, ouve rádio, vê cinema, fala ao telefone e está sujeito ao “pisca-pisca” da propaganda, misto de céu e inferno, bem e mal, ilusão e realidade.

Poema tirado de uma notícia de jornal

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número

Uma noite ele chegou no Bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

O traço prosaico aparece novamente no poema de Manuel Bandeira, publicado em 1930, na obra *Libertinagem*. Tratando de um dos temas recorrentes em sua obra, a morte, Bandeira atesta a maioria técnica e estética no Modernismo. O poema tem argumento narrativo condensado em que um pobre diabo enfrenta a morte.

João Gostoso não tem características precisas porém, paradoxalmente, acumula atributos. Tem-se sua vida descrita como numa ficha de ocorrência policial, às avessas pela indeterminação.

Como uma pedra que rola morro abaixo, o personagem também sofre uma queda nos versos livres sem pontuação. Há um ritmo mais lento nos versos longos do início do poema e um ritmo breve nos seguintes, versos curtos, o que

refaz na expressão o movimento que é imitado na espacialidade horizontal do começo e do fim e na verticalidade rápida dos versos curtos em que se dá e descreve a queda.

João desce do morro da Babilônia – assim chamado não por acaso, ao mesmo tempo espaço da miséria anônima da sociedade local mas ironicamente nome dos famosos jardins suspensos do luxo e exorbitância da sociedade babilônica – e se mata na Lagoa Rodrigo de Freitas – espaço que está abaixo, mas invertidamente é o lugar da riqueza na cidade do Rio de Janeiro.

Após uma alegria dionisiaca expressa nos versos dissílabos “Bebeu / Cantou / Dançou”, ocorre a fatalidade que assume ares de inevitabilidade trágica, destino inexorável.

O adensamento da narrativa também adquire tons contrários ao esperado por a notícia curta, brutal transformar-se numa situação simbólica de valor geral, que refaz a complexa destinação da humanidade, ferida pelo trágico oculta sob o anonimato da banalidade cotidiana.

A aliteração sutil da consoante “dura” **r** refaz a dureza da vida cotidiana, humilde nos versos longos, enquanto a dança da morte transparece de forma ritualística e dramática nas ações de beber, cantar e dançar. O uso do tempo verbal mais uma vez não é aleatório. O poeta utiliza o pretérito imperfeito, para descrever o passado “imperfeito, inacabado, transitório”, passivo de João Gostoso (era / morava). Quando este passa a sujeito ativo, agente de sua vida, o tempo é o pretérito perfeito, fechado, acabado, como será definitiva a queda de João.

A pontuação tampouco deixa dúvidas sobre esse caráter definitivo – “morreu afogado.” – acabando qualquer possibilidade, de fato, de alteração dessa história.

Ocorre a fusão dos gêneros literários tradicionais. Bandeira utiliza a narrativa e técnicas dramáticas, subvertendo a pureza dos gêneros; entretanto, apesar da ousadia de experimentação, do retrato da realidade prosaica e cotidiana, aponta para a preocupação social que abre as comportas para o desenvolvimento constante do movimento modernista.

Os traços contestatórios, dessacralizantes e nacionalistas do modernismo brasileiro também podem ser observados em obras em prosa, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, obra aqui tomada como exemplar.

Parte-se da denominação do herói “sem nenhum caráter”, expressão que subverte a expectativa de encontrar no personagem um herói mau caráter, tido como imperfeição de caráter, antes o sentido é de que lhe falta caráter, porque ausência é sinônimo de inacabado, de em construção.

Diferentemente de José de Alencar e a tradição romântica que atribui qualidades positivas ao índio, fundando a ancestralidade a partir da aculturação e desculturação das etnias branca e indígena; opondo-se a Euclides da Cunha que erigiu o sertanejo como símbolo da miscigenação primordial conservando as duas

etnias fundadoras; Mário de Andrade com *Macunaíma* surge como contradiscurso a essa consistência hegemônica.

O herói é carnalizado concentra virtudes e defeitos nunca sentidos em um só indivíduo. era “preto retinto” e embora se torne “branco louro e de olhos azuizinhos” não assume os valores brancos e seus irmãos são um negro, outro índio, o que o leva a resumir em si as características das três raças.

Da mesma maneira, os espaços parodísacos, os mitos e ritos alencarianos são subtraídos na narrativa modernista de Mário de Andrade num flagrante ato, típico do movimento modernista, de destruição de modelos e substituição parodística, o que, do mesmo modo, ocorre na poesia-humorística “Brasil”, de Oswald de Andrade.

Brasil

*O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
_Sois cristão?
_Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte.
Tetê tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu!Ua!Uu!
O negro zonzo saído da fornalha
Tomou a palavra e respondeu
_Sim pela graça de Deus
Canhem Babá Canhem Babá Cum cum!
E fizeram o Carnaval*

Essa espécie de história do Brasil ao contrário, às avessas, retoma a solene e sublime Carta do Descobrimento de Caminha, da literatura informativa – “O Zé Pereira chegou de caravela” – não mais Cabral, o personagem nobre, mas o popular e carnalizado Zé Pereira.

Alude à (num registro lingüístico socialmente desfavorecido, o do caipira) “perguntou pro guarani da mata virgem” ao mito fundador tratado na narrativa alencariana em *Iracema*, “a virgem dos lábios de mel”, nascida “além, muito além daquelas serras”, metáfora da América, índia possuída e colonizada pelo branco europeu. Em *Macunaíma*, o nascimento do herói / símbolo do país reaparece novamente subvertido – “no fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente” – (mata / mato).

Remete à poesia indianista romântica, idealizadora da raça forte indígena, símbolo do nacional – “_Sois cristão? / _Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte” –, e o transforma de filho do norte em filho da morte; inclui na formação da “raça brasileira” o negro – “O negro zonzo saído da fornalha / Tomou a palavra e respondeu / _ Sim pela graça de Deus” –, negro que escravizado é catequizado e se cristianiza no lugar do índio.

Utiliza a cultura burguesa, que tem no estrangeirismo sua marca de civilidade, ao fazer uso do termo castelhano “quizá” (talvez) e que, ao fim, ao invés de fundar uma nação, “fizeram o Carnaval”.

Assim é que, também em *Macunaíma*, o herói “alto” é destronado pelo anti-herói e além do processo de criouliização dos modelos artísticos europeus, que caracterizam o modernismo e sobremaneira a antropofagia, há a adoção de formas populares orais de narrativa que trazem a visão do povo e de sua concepção mítica oposta frontalmente ao esquema lógico-racional da tradição européia. A concepção de tempo, por sua vez, deixa de fundar-se em um retorno nostálgico ao passado para introduzir a noção de busca, traduzida nos diversos deslocamentos, as viagens do herói. Necessário relembrar que a viagem é símbolo da busca do conhecimento, da verdade, da identidade.

Na viagem macunaímica não se inclui o tempo de desejo de reencontro com a origem, mas tempo como distância em que o viajante constrói seu próprio espaço, de forma que a “volta” de Macunaíma não é uma utopia realizada, mas um fracasso, desmontando o sistema que se vinha construindo.

Revertendo o procedimento de construção do índio como herói emblemático, refutando a tradição, dessacralizando os mitos por ela estabelecidos e criando o nacional o herói modernista não tem nenhum caráter, sendo este o elemento que introduz o *novum* na literatura brasileira, pois corresponde à superação das ideologias do caráter nacional brasileiro que procuravam vencer o povo de suas qualidades intrínsecas ao mesmo tempo em que configuravam os defeitos no outro, o inimigo, sem levar em conta que o processo identitário se realiza no confronto e relação com o outro.

A trajetória de Macunaíma também desconstrói estereótipos fundados na existência de uma essência brasileira imutável, uma vez que a identidade tem caráter “inacabado”, sendo apenas possível ao povo e à literatura brasileira um herói “sem nenhum caráter”.

Finalizando e resumindo, o movimento modernista em diferentes formas, momentos e tendências, caracteriza-se pelo novo, na busca da linguagem assim como da afirmação da identidade nacional.

Embora haja uma divisão didática entre as fases modernistas, heróica e social, como costumam ser qualificadas, não há uma continuidade pura e simples entre elas, tampouco há uma contradição, pois a inovação, a modernidade, a mudança social, a construção da brasilidade liga-se diretamente ao questionamento lingüístico, seja na irreverência oswaldiana ou na tragicidade de um Paulo Honório de Graciliano Ramos, que além de tantos outros conflitos sofre o de ser iletrado, ou conforme o dizer de Guimarães Rosa, “somente renovando o idioma se pode renovar o mundo”.

Referências bibliográficas:

ABDALLA JR., Benjamin. *Movimentos e estilos literários*. São Paulo: Scipione, 1995.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERND, Zilá *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

BOSI, Alfredo. “A interpretação da obra literária” e “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. “Desdobramentos da Semana ao Modernismo; autores e obras”. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CALDEIRA, Jorge et al. *História do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

GLISSANT, Edouard. “La poétique de la relation”. In: *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.