

O MODERNISMO E A TRADIÇÃO LITERÁRIA E CULTURAL DO BRASIL

Benedito Antunes
FCL – UNESP – Assis

A importância do Modernismo para a renovação das letras nacionais é hoje inquestionável. O movimento, principalmente em sua primeira fase, é reconhecido como um grande impulso para o que foi considerado por alguns como atualização da cultura nacional. Tanto a produção literária dos anos vinte como a que se seguiu beneficiaram-se de suas conquistas nos planos estilístico e temático. Assim, passados oitenta anos da realização da Semana de Arte Moderna, pode-se dizer que as propostas estéticas de um Mário de Andrade ou de um Oswald de Andrade estão completamente assimiladas, inclusive pelos currículos escolares.

Por essa razão, talvez seja oportuno, nesta virada de século, proceder a algumas revisões, não para negar as conquistas assimiladas, mas para considerar tendências anteriores ao Modernismo que se desenvolveram parcialmente à sombra do próprio movimento ou evoluíram para direções ainda não incorporadas ao chamado cânon.

Para desenvolver esta idéia, sirvo-me de uma indicação de Alfredo Bosi, feita em recente ensaio sobre a historiografia literária, no qual destaca o trabalho de dois críticos e historiadores brasileiros, Otto Maria Carpeaux e Antonio Candido, que representariam “um historicismo renovado”, por levarem a sério a expressão *“historicidade da cultura*, isto é, a inserção da obra no tempo e no espaço das idéias e dos valores; e o *caráter expressivo e criativo do texto literário* na sua individualidade”.¹ No caso específico de Antonio Candido, Bosi chama a atenção para a consciência do autor em relação ao equilíbrio “transitório” com que deve trabalhar o historiador literário: “... quem quiser ver em profundidade, tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos

¹ BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, nº 1, p.9-47, 1ª sem., 2000, p.29.

autores, porque, segundo uma frase justa, ele ‘é o próprio nervo da vida’” (p.36). Vale a pena acompanhar a sequência das reflexões de A. Candido sobre o método, em que procura matizar esse princípio ao justificar a necessidade de simplificações e reduções na sistematização historiográfica:

Por outro lado, se aceitarmos a realidade na minúcia completa das suas discordâncias e singularidades, sem querer mutilar a impressão vigorosa que deixa, temos de renunciar à ordem, indispensável em toda investigação intelectual. Esta só se efetua por meio de simplificações, reduções ao elementar, à dominante, em prejuízo da riqueza infinita dos pormenores. É preciso, então, ver simples onde é complexo, tentando demonstrar que o contraditório é harmônico. O espírito de esquema intervém, como fôrma, para traduzir a multiplicidade do real; seja a fôrma da arte aplicada às inspirações da vida, seja a da ciência, aos dados da realidade, seja a da crítica à diversidade das obras. E se quisermos reter o máximo de vida com o máximo de ordem mental, só resta a visão acima referida, vendo na realidade um universo de fatos que se propõem e logo se contradizem, resolvendo-se na coerência transitória de uma unidade, que sublima as duas etapas, em equilíbrio instável.²

Remetendo essas considerações a respeito do “equilíbrio instável” para a história do Modernismo brasileiro, permite-se que aflorem questões que, se não chegam a afetar a multiplicidade de tendências do movimento, podem alterar pelo menos alguns aspectos da dominante. É comum, por exemplo, enfatizar o papel das vanguardas européias na configuração das propostas estéticas do período, gerando, entre outras coisas, o conflito entre moderno e atrasado, industrial e rural, desenvolvido e primitivo. Conflito este que se resolveria, no plano formal, na combinação de um estilo telegráfico, cinematográfico, cubista e futurista para representar por recortes e justaposições aspectos temáticos de nosso universo histórico e cultural.

Inicialmente, é preciso considerar que mesmo essa condição já foi apontada como congenial ao Modernismo brasileiro, na medida em que, enquanto algumas tendências da

² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3.ed. São Paulo: Martins, 1969. v.1, p.31.

vanguarda européia buscavam nas culturas primitivas inspiração para renovar seu modo de olhar, no caso brasileiro, essa cultura estava ainda muito próxima de nosso cotidiano, não constituindo, assim, uma pura influência externa.

Apesar disso, as propostas estéticas do Modernismo que vingaram acabaram incorporando, de algum modo, procedimentos do futurismo e do cubismo. Basta recordar as obras principais do período: *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Pau-Brasil*, *Paulicéia desvairada*, *Macunaíma*, *Serafim Ponte Grande*. Ainda que tematicamente busquem maior adesão ao dado local, em suas manifestações de atraso e primitivismo, do ponto de vista formal essas obras assumem um caráter elitista.

Por outro lado, se é verdade que as correntes de vanguarda estão plenas de propostas de ruptura, de destruição de um certo patrimônio cultural estagnado e paralisante, o que conferiu também à chamada fase heróica do Modernismo um forte componente de ruptura, é preciso considerar que o próprio contexto histórico e cultural brasileiro, ou pelo menos o da região em que eclodiu o Modernismo, apresentava condições favoráveis a essa atitude. Em São Paulo, por exemplo, o academismo e o beletrismo vinham sendo questionados por manifestações que decorriam diretamente da configuração multicultural da cidade na época. Como se sabe, a forte presença de imigrantes transformou-a praticamente numa cidade de estrangeiros, com uma maioria de italianos, que adotaram uma língua híbrida, revelando nisso a tensão inerente à sua integração na sociedade brasileira.

Essa condição gera, como manifestação da conflituosa assimilação do imigrante à sociedade paulistana, uma série de “imitações debochadas”, que passam a ser veiculadas pela imprensa e por esquetes teatrais e obras literárias. Basta examinar uma publicação de destaque da época – o semanário *O Pirralho* – para se verificar isso. Os vários assuntos da publicação iam da política ao esporte, da vida mundana aos espetáculos, do humor à literatura. Ao lado, por

exemplo, de uma impostação mais conservadora em termos lingüísticos, figuravam as caricaturas e charges políticas e uma espécie de caricatura verbal, representada pela incorporação da imitação dos diversos falares dos imigrantes que viviam em São Paulo.

Essa experiência provavelmente contribuiu para a configuração de algumas vertentes estilísticas do Modernismo. Recorde-se que o semanário foi criado por Oswald de Andrade e gozou de grande prestígio no mundo cultural paulista. Brito Broca,³ num balanço dos jornais e revistas literárias de São Paulo na passagem do século, destaca o papel de transição desempenhado por *O Pirralho*. Até o último quartel do século XIX, o movimento editorial de revistas e jornais literários de São Paulo era conduzido pelos estudantes de direito. A partir de 1885, tem início uma série de tentativas de se criar uma revista independente dos círculos da Faculdade de Direito. A *Vida Moderna*, surgida em 1907, pretendia tornar-se em São Paulo uma revista ilustrada e literária da importância da *Kosmos*, no Rio. Esse papel, segundo Broca, só viria a ser desempenhado por *O Pirralho*, “a revista mais típica e importante do ‘1900’ paulistano” e “a mais representativa do nosso pré-modernismo”. Possuía caráter humorístico, como *Fon-fon*, *Careta* e outros periódicos ilustrados da época. Para Broca, “a revista se ligava por um lado ao clima ‘1900’, e ... por outro, já prenunciava o Modernismo. Não dispensava, ainda, umas colunas de prosa melíflua, com os ‘bilhetinhos a Míriam’, gênero sub-simbolista, com larga aceitação na época”.

Certamente, uma das experiências mais vivas da revista e que contribuiu para apontar caminhos na desestruturação da linguagem acadêmica então dominante na literatura, foram as seções humorísticas que exploravam a língua macarrônica dos imigrantes. As paródias

³ BROCA, Brito. Imprensa literária em São Paulo: *O Pirralho*, uma revista de transição. *A Gazeta*, São Paulo, 13 fev. 1954, p.20.

lingüísticas passaram a dispor de grande espaço no periódico e, pelo que se percebe, faziam enorme sucesso entre os leitores.

Foi o próprio Oswald de Andrade que introduziu o macarrônico na revista, assinando com o pseudônimo de Annibale Scipione, a partir do número 2, uma coluna intitulada “As Cartas d’Abax’o Pigues”:

Lustrissimo signore redatore!

Ma che nome furo incontrá – O Piralho.

Nun posso né scrivê uma linha já tenho di dá risada porcasa exclusivamente do nome do Piralho.

Ma isso num é nome – Piralho.

Nome é Fanfulla, Stado, Curéo, també Lustraçó Paolista, donde é redatore o Capalunga.

Na mesma página aparece a coluna “Correspondencia de Xiririca”, assinada por Fidêncio Costa, pseudônimo de Cornélio Pires:

Seo Redatô do Pirraio

Cumo eu ando leno nos jorná úas bobiciada de nho Cornélo, que strodia teve aqui in casa, tamem se arresorvi a escrevê úas coisa p’ra ponhá no seu jorná que é muito brincadô mais num é bandáio.

(*O Pirralho*, 19 ago. 1911, p.7)

Além da ítalo-portuguesa, de Annibale Scipione, depois assumida por Juó Bananére, e da caipirizante (*Correspondência de Xiririca*, de Fidêncio Costa), havia ainda a teuto-portuguesa (*O Biralha*, “xornal allemong”, dirigido por Franz Kenniperlein), a portuguesa, a franco-portuguesa (*Lettres Politiques*, de Victor Hugo) e outras eventuais. A título de exemplo, vejam-se alguns versos em franco-português:

les plus conhecidas de la littérature brasilènne

Minhe Terre

Minhe terre tient palmères
Où chante le passarinhe sabiá,
Les aves qu'ici gorgent
Ne gorgent pas comme dans lá!

Le Pombes

Se vá la première pombe accordée
Autre mais! mais autre! enfin dizaines
De pombes s'en vont des pombaux apaines
Raie sanguine et fraîche la madrugada!

(*O Pirralho*, 3 fev. 1912, p.3)

O que primeiro chama a atenção nessas paródias é que se trata da incorporação de uma língua popular, não reconhecida pela academia, para debochar, ao menos inicialmente, da imprensa e da tradição literária. Talvez por isso, pelo seu caráter iconoclasta, esse tipo de linguagem fez muito sucesso na revista, especialmente o macarrônico ítalo-português. Mas, apesar da vivacidade dos textos, da irreverência e das possibilidades cômicas e satíricas que eles abriam, a perspectiva conservadora da maioria dos autores de *O Pirralho* no tocante à literatura não permitia que se valorizasse essa experiência lingüística. Os principais escritores da época que foram sondados pelas enquetes literárias promovidas pela revista não davam a menor importância a essa literatura dialetal. Um deles – Cláudio de Souza – assim se refere ao gênero: “Antes, para rir, as espirituosas charges do Juó Bananére, sobre a dialeção que se vai operando entre os italianos residentes em S. Paulo e contra a qual o governo se deve precaver, fiscalizando e obrigando o ensino do português aos filhos dos nossos colonos” (*O Pirralho*, 29 nov. 1913, p.8-9).

Da mesma forma, Olavo Bilac, em seu famoso discurso na Faculdade de Direito em 1915, dirá: “Os imigrantes europeus mantêm aqui a sua língua e os seus costumes. Outros idiomas e outras tradições deitam raízes, fixam-se na terra, viçam, prosperam. E a nossa língua fenece, o nosso passado apaga-se...”.

Se o ítalo-português foi a língua macarrônica de maior sucesso em *O Pirralho* e publicações similares, Juó Bananére foi quem melhor incorporou e desenvolveu o estilo levado à revista por Oswald de Andrade. Bananére, assim como fizeram outros que exploraram o linguajar do imigrante, partia da mistura das duas línguas, ora incorporando palavras e expressões italianas ao português, ora imitando a pronúncia e a sintaxe do italiano, para criar a configuração lingüística de suas personagens. A própria língua parece ter determinado, em muitos casos, o perfil das personagens, a começar do narrador e personagem Juó Bananére, que continha um misto de ingenuidade e de esperteza, de ignorância e sabedoria.

O recurso da mistura, expandido para todos os níveis textuais, inclusive o temático, permitiu-lhe criar uma perspectiva cômica e descompromissada, com grande liberdade na abordagem das mais variadas questões. Investiu, por exemplo, contra a visão oficial da história e da própria cultura e, de certa forma, contra a própria vanguarda literária, por meio da crítica ao futurismo, antes mesmo da divulgação dessa corrente no Brasil. Como se sabe, é com Oswald de Andrade que o futurismo ganha projeção entre nós. Consta que em 1910 fora publicado um folheto na Bahia com a transcrição e a tradução do manifesto de Marinetti, mas não houve qualquer repercussão do texto antes que o futuro modernista voltasse da Europa, em 13.9.1912. Um mês e meio depois disso, Bananére já publicava sua paródia do futurismo, “As barbutella”, em que brinca com a liberdade métrica do poema, com a proscrição dos determinantes gramaticais (“Non si póde butá né diverbio, né digetivo”) e com o *nonsense* dos temas, pois, segundo ele:

O futurismo é una robba che a gente faiz uguali como té di sê mais tarde.

Per insemplio: – O Vurtolino tē di pintá a ingarigatura do cunsegliero Brotero. Inveiz di pintá com quello brutto barbone preto che illo tē aóra, pinta c’oas barba branga come vá ficá quano illo se inturná vèglio.

Oggi per insemplio os poeta faiz uno sonetto di quattorze versos, cada versos di deize sillabas come faiz o Sirvio di Armeda, o Gamonhes, o Gilio Pinhére, o Ferri e tantos altros poeta inlustro.

O Marinetto inveiz nó; cada sonetto che illo faiz tē ventisquattro verso. Os verso tē quantas sillaba a genti vulevo. Per insemplio: o primiére tē dicianove, o segundo tē cinquantaquattro, o terzero tē centottantanove, o quarto tē duas sillaba e cosí vá s’imbóra.

Non si póde butá né diverbio, né digettivo.

Após essas considerações, transcreve o soneto “As barbuteta”, escrito “di accordimo c’oa nuova scuola intaliana do futurismo”.

Com isso, Bananére comporta-se como alguém que não se entusiasma com os modismos, não se envolvendo nem com a literatura oficial do momento, que era extremamente acadêmica, nem com a vanguarda. Se se quiser falar de precursor no seu caso, deve-se considerar que não se trata propriamente de uma identificação com princípios modernistas. A sua ruptura com a literatura vigente foi mais ampla e atingiu até mesmo aspectos que seriam posteriormente incorporados pelo Modernismo. Seu reconhecimento é que se deu apenas parcialmente, naquilo em que podia contribuir para a demolição do passadismo. Isto se deve provavelmente à tendência dominante do Modernismo, que acabou sendo representada pela vertente culta da língua e da cultura. Mesmo quando são incorporados aspectos populares, tanto do ponto de vista temático quanto formal, predomina uma certa perspectiva elitista.

Assim, pode-se considerar que, mesmo não sendo reconhecida como experiência literária válida, a brincadeira nas colunas de humor logrou constituir um conjunto de textos capaz de representar um gênero próprio. Mais do que simples crônicas, contos, sátiras, paródias, configura-

se ali um gênero que contém um pouco de tudo. Ao expandir o princípio macarrônico da mistura lingüística para todos os planos dos textos, um autor como Juó Bananére criou, na verdade, um modo macarrônico de conceber a narrativa, em que a mistura de elementos diversos e muitas vezes antagônicos torna-se um princípio geral de composição. A idéia de que esses textos constituem um gênero macarrônico talvez contribua para se escapar da classificação estanque e liberar aquela produção de possíveis amarras previamente estabelecidas.

Muitos desses recursos foram obviamente explorados pela linguagem modernista. Na obra de Oswald de Andrade, de Mário de Andrade e de Alcântara Machado, para falar dos primeiros e mais representativos, observa-se tanto a incorporação de expressões híbridas como, num plano mais amplo, o próprio recurso da mistura, na forma de cenas, quadros, fragmentos, rapsódias que se inter-relacionam. Essa circunstância tem feito de Bananére um precursor, principalmente no tocante à obra de Alcântara Machado. Mas, a rigor, sua produção pode-se associar a outras linhas, que ficaram apenas indicadas ou não foram reconhecidas nos desdobramentos do Modernismo. Talvez não seja um despropósito considerar, dessa perspectiva, experiências muito diferentes, como *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus e muitos outros, para frente e para trás, como uma espécie de desenvolvimento daquela linha, que representaria uma ruptura formal com os gêneros clássicos, ao mesmo tempo em que abriria espaço para um enfoque temático de caráter mais propriamente popular.

Por ter atingido níveis mais profundos do que o efeito engraçado da imitação do linguajar do imigrante italiano ou dos poetas parnasianos, que lhe valeu, como principal reconhecimento histórico, a condição de precursor de Alcântara Machado e do Modernismo, a linguagem macarrônica de Juó Bananére poderia ainda filiar-se a uma certa tradição cultural e literária do Brasil, caracterizada pela representação do encontro de culturas, pelo choque cultural, com todas as implicações que isso representa.

Em suma, essas considerações visaram sugerir que, assim como o Modernismo se beneficiou de nossa condição histórico-social para fortalecer seus princípios entre nós, essa mesma condição estaria apontando para novas perspectivas literárias, coerentes com um dos traços constantes de nossa formação histórica. Reconhecer essa perspectiva pode significar, como de fato tem significado, algumas revisões do chamado Pré-Modernismo, como pode também criar condições favoráveis para incorporar à nossa história literária posterior ao Modernismo, mais do que obras, um princípio de abertura para novos gêneros e formas literárias, rompendo, assim, a “coerência transitória de uma unidade” de que fala Antonio Candido.