

## **As lides modernistas – literatura e história para se entender brasis modernos**

FRANCISCO FABIANO DE FREITAS MENDES\*

### **Primeiras palavras**

Duas questões norteiam este texto: a primeira, referente ao modernismo como conceito, movimento artístico-intelectual e como componente da construção e verificação de realidades modernas para o Brasil – neste último ponto arrolado afastome de qualquer possibilidade de ver a obra literária como mero reflexo da realidade e ainda como fonte pura e simplesmente informante de determinado contexto, por outro lado refuto também qualquer confusão que diga o discurso historiográfico ser só mais um discurso literário –; a segunda, referente ao modernismo como elemento constitutivo do sentido nacional. Uma terceira questão, menos localizada, também é componente deste texto: a relação história/literatura no que se refere à construção de sentidos que ambas dão ao país, e como a primeira nunca deve descurar da segunda quando dela for tal intuito.

### **A questão modernismo**

Não há um veio seguro no tempo, passando pelas planícies das heranças culturais, que assegure a afirmação de que consumimos, no presente, legados das experiências modernistas do fim do século XIX e início do XX. Por outro lado, a falta de projetos culturais mais visíveis na atualidade não autoriza qualquer afirmação negativa da existência e do fervilhamento desse legado. O que talvez possa e deva sempre ser posto em suspeição é que tipo de legado deixou determinado movimento artístico-intelectual e como se deu o processo de seleção, de disputas internas. Creio que devemos começar verificando alguns indícios das experiências modernistas no presente.

Há dois anos, Chico Buarque lançou *Leite Derramado*, um belo livro que traz em primeira pessoa a trajetória do Brasil moderno dos últimos 150 anos canalizada na decadência familiar e pessoal de um certo Eulálio Assumpção. A narrativa sensível, delicada, sempre em terreno arenoso, é composta de reminiscências do centenário Assumpção, descendente da elite carioca, agora pobre e doente terminal que entre

---

\* Prof. Dep. História – Campus Central - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN; doutorando em História Social – FFLCH/USP

devaneios em meio às dores físicas e a necessidade de narrar para sentir que há vida ali, nele e naquele hospital, viaja por períodos cruciais da história do Brasil que foi a sua história, num jogo de memória/história que em muito interessa ao historiador da cultura e da temática “intérpretes do Brasil”. Quero destacar três passagens da referida obra. A primeira, sobre o exercício da memória:

*...Ao passo que o tempo futuro se estreita, as pessoas mais novas têm de se amontoar de qualquer jeito num canto da minha cabeça. Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso, onde cabem com folga meus pais, avós, primos distantes e colegas da faculdade que eu já tinha esquecido, com seus respectivos salões cheios de parentes e contraparentes e penetras com suas amantes, mais as reminiscências dessa gente toda, até o tempo de Napoleão (HOLANDA, 2009:14).*

Aqui as ideias de acúmulo e seleção da memória acompanham as de ganho e perda material, como fez o mesmo Chico Buarque na canção *O Velho Francisco* (1987), cujo personagem é um negro que ascende socialmente e encontra na velhice a liberdade da morte. Esta passagem também se reporta à dificuldade de focar pontos do presente do processo. À memória o sedimentado (ou o aparentemente sedimentado), mesmo que desconfortável seja seu encontro, tem caminho mais seguro, e, portanto, foco mais nítido.

A segunda passagem, embora não descolada da questão da memória, traz elementos não só da escrita mas da pesquisa histórica:

*... Procure direito e me traga uma foto do tamanho de um cartão-postal, com um janeiro de 1929 escrito à mão no verso, que mostra uma pequena multidão no cais do porto, com um navio de três chaminés ao fundo. Da multidão veem-se apenas as costas das vestes e copas de chapéus, porque todo mundo estava virado para o Lutéria na Baía. Mas não me deixe de trazer também a lupa, que está sempre na gaveta menor, e vou lhe mostrar uma coisa. Num exame minucioso, pode-se notar na foto um único homem voltado para a objetiva, e lhe asseguro que este homem de terno preto e chapéu-coco sou eu. (...) E ainda que a imagem resultasse nítida, os traços apurados do meu semblante, aos vinte e dois anos incompletos, talvez lhe parecessem menos verossímeis que uma máscara de borracha. (...) E passados muitos e muitos anos, uma vez consumada a fuzilaria do tempo,*

*ainda assim de alguma forma eu seria um rosto sobrevivente, porque tive o instinto de me voltar para a câmera naquele instante* (HOLANDA, 2009:24-25).

Os elementos que compõem a construção do discurso histórico estão aí dispostos: a foto (fonte), a chegada do navio em 1929 (contexto e localização temporal), a lupa (a leitura da fonte), o homem voltado para a objetiva e a sobrevivência (a história como possibilidade do encontro entre as temporalidades), só que disfarçadamente, ao contrário do que fez seu autor na canção *Futuros Amantes* (1993), na qual os passos da pesquisa historiográfica são arrolados e explicados cristalinamente numa canção de amor que joga a descoberta histórica de questões do tempo presente para milênios à frente (CASTRO NEVES, 2003:68-81).

A terceira passagem, talvez a que mais me interesse aqui, diz respeito à curiosa forma encontrada pelo autor de promover certa continuidade na história de suas personagens que aqui chamamos também de história do Brasil moderno. Ele promoveu uma corda temporal com fios fortemente tramados no uso da repetição de nomes que atravessam as gerações:

*Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos. Curioso é que seu filho, também Balbino, foi cavaliariço do meu pai. E o filho deste, Balbino Assunção Neto, um preto meio roliço, foi meu amigo de infância. Esse me ensinou soltar pipa, a fazer arapucas de caçar passarinho, me fascinavam seus malabarismos com uma laranja nos pés, quando nem se falava em futebol.*

(...)

*O Eulálio do meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, para mim era menos um nome que um eco.*

(...)

*No entanto garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor. Nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa do meu pai* (HOLANDA, 2009:18, 31,20).

Se nas duas primeiras passagens vê-se memória e história em suas facetas, digamos teórico-conceituais, nesta terceira vemos operar na literatura a história e a memória do Brasil e do pensamento social brasileiro sobre as questões de então. Ou seja, nela pulsam temas caros aos intelectuais do início do século XX. Há a forte presença de Gilberto Freyre, de Sérgio Buarque de Holanda, de Euclides da Cunha, de Paulo Prado, de quantos importantes pensadores (autoritários ou não) pudermos citar. Estes, em seu tempo, olharam para trás, para o Brasil colonial e imperial e viram em seus presentes brasis modernos em suas contradições. Chico Buarque, não declaradamente, pois essa é a moda atual da falta de manifestos, olha para seu atrás na despreziosa missão de contar apenas uma história movida pelo *páthos*.

Sobrevivem, assim, questões caras do início do século XX para este início de XXI. Talvez a mudança do foco aponte para olhares a passados mais próximos, coincidentes às preocupações que moviam os homens das letras e das artes de antes que tinham de lançar seus olhares às bases dos problemas de então. Talvez tenha sido esse o exercício dos tropicalistas, dos cineastas do Cinema-Novo, de movimentos artístico-intelectuais que marcaram a vida cultural do país após a Segunda Guerra Mundial e que encontraram nas lides modernistas o ponto para a continuação/renovação de demandas culturais.

Mas a questão não se resolve simplesmente assim, talvez nem se resolva. O modernismo no Brasil não pode e nem deve ser visto em bloco. O próprio conceito de modernismo é, por vezes, posto em xeque quanto a sua existência no Brasil. E a própria base antagônica do modernismo: esquecimento/vanguarda, assomada às demandas brasileiras de construção e reconstrução nacional num cenário de modernidade que o país estava inserido, mas desacompanhava-o, ao mesmo tempo em que tentava se reinventar numa modernidade própria, não facilita em nada qualquer tentativa de enxergar, como fazia Eulálio Assumpção, uma corda que ligasse seu nome ao tetravô e ao bisneto.

O limiar da modernidade, no que se refere às artes e à escrita, foi fortemente marcado pelo medo do esquecimento e também por seu novo e mais eficiente antídoto: a imprensa, o registro, aquilo definido por Michel de Certeau como prática escriturística (DE CERTEAU, 1994:224-230), que irmanada ao mundo da representação imagética aprimorada pelas técnicas realistas de captura dos objetos e da natureza permitia a

sensação de domínio do conhecimento da trajetória humana e a perfeita elaboração do devir. No entanto, o período que podemos denominar cume e ao mesmo tempo virada dessa caminhada moderna, os anos que compreendem a segunda metade do século XIX e a primeira do XX, experimentou nas artes e na escrita certa euforia pró-esquecimento com a celebração da ruptura com a tradição. Pela primeira vez, ou ao menos como experiência mais contundente, o rompimento da corrente que atrela o presente ao passado foi calorosamente acolhido e, decerto – embora não plenamente –, a descontinuidade foi praticada.

No Brasil, já no século XX, nossos modernistas de 1922 fizeram grassar essa ideia de ruptura, a ponto de tal premissa vanguardista gerar para o presente de então e para seu futuro o quase apagamento de todo o complexo de estudos, ideias, projetos e ações daqueles que Foot Hardmann chamou “antigos modernistas”. Para Hardmann, que enxerga os 50 anos que antecedem 1922 como período de experiências modernistas negado pelos guias da Semana de Arte Moderna, os efeitos dessa primeira disputa que agora podemos chamar intramodernista vencida pelos novos foram a exclusão dos outros, no caso os outros eram os de antes, ou seja, os que “não se enquadravam nos cânones de 1922”; a redução de amplo espectro de artistas e intelectuais a reduzidas cabeças que simbolizavam os “contatos entre artistas brasileiros e movimentos estéticos europeus”; por fim, definição de modernismo pelo viés estético, enxergando no exercício da forma a totalidade da revolução, abandonando-se outras dimensões ricas para a “percepção das temporalidades em choque que põem em movimento e fazem alterar os significados da oposição antigo/moderno muito antes de 1922” (HARDMAN, 1992:290).

Essa é uma das muitas dimensões que o problema pode ganhar. Ainda poderíamos seguir as disputas Rio-São Paulo ou, ainda no contexto dos anos 20, verificar outros movimentos em outras partes do país a fim de ver que já essa disputa é excludente. Ainda há o caminho que reduz a experiência modernista à experiência da modernidade, expediente que não deve ser seguido de forma doutrinária, mas que não pode ser simplesmente abandonado. Assim, se não devemos enfrentá-lo utilizando a redutora análise que o vê como mero sintoma do cenário moderno é porque movimentos artístico-intelectuais precisam ser vistos levando-se em conta os meandros da linguagem, a dinâmica das experiências pessoais e o papel das instituições envolvidas

(SCHORSKE, 2000: 09-28, 241-255). Contudo, estudiosos da cultura, como Peter Gay, veem também como indispensável a atenção que se deve dar aos papéis exercidos em desnível pela economia e pelo fenômeno da urbanidade na formação irregular do modernismo. Segundo este último, essa série de pré-requisitos associada a aspectos que vão desde a maneira de encarar a sexualidade passando pelos modos de viver ou renegar a religião fazem da “família modernista” um poderoso problema quando se busca enfiá-lo da única maneira possível, ou seja, sob a égide conceitual “modernismo”. Mas, ainda segundo Gay, alguns “atributos fundamentais”, como o gosto pela heresia e pelo exame de si mesmo são compartilhados por todos os modernistas, em maior ou menor intensidade (GAY, 2009:33-45).

O tema modernismo, e mais especificamente modernismo brasileiro, não só necessita de todo esse cuidado antimecanicista como pede ao historiador da cultura que olhe para seu próprio fazer. Em suas feições atuais, a história é o desdobramento de experiências coincidentes àquelas da esfera artístico-intelectual do período aqui já citado. Ela, a historiografia, é, em certa medida, componente do modernismo, e, em larga medida, responsável pelos estudos que hoje respondem e/ou indagam sobre o modernismo. No caso brasileiro andou *pari passu* com a literatura na formação de nossos traços modernos enquanto era também formada pelas lufadas da modernidade tardia, da modernidade que foi nossa.

### **Modernismo brasileiro, linguagem e nacionalidade**

Em polêmica análise do papel fundamental exercido por Antonio Candido na formação da identidade literária brasileira, Abel Baptista aponta no poder da institucionalização do cânone a busca pela auteridade num fluxo contínuo desde o projeto de nação ainda no oitocentos. Projeto este que alimentou a ideia do que é “nosso” e atingiu com o modernismo a solidez da condição de literatura formada. Para Baptista, tal sucesso evidenciaria uma ambivalência fundamental: auteridade/inferioridade. Nas palavras do crítico português talvez possamos sentir melhor a instigante questão, também ela transpassada por ambigüidade própria: a flagrante tentativa em manter-se matriz por conta da língua enquanto se evidencia certa fraqueza do outro quando do esvaimento da influência exercida:

*De 'nós' para 'nós', o cânone tem uma vertente positiva: representação do que é 'nosso', preservação do que é 'nosso', prioridade do que é 'nosso', instrumento de homogeneização e de criação da homogeneidade, de definição do 'nós' por exclusão dos outros. E uma vertente negativa: marca da 'nossa' inferioridade, da 'nossa' condição secundária e menor. A literatura brasileira não poderia sujeitar-se ao cânone ocidental nem postular um cânone da língua, determinada a 'formar-se' nacionalmente rumo a uma forma final e completa de que, por sua vez, decorre a estipulação dum cânone nacional. Mas a impossibilidade do cânone ocidental é neste quadro fator de menorização, e conseqüentemente o próprio cânone nacional se estipula em cima duma fraqueza constitutiva (BAPTISTA, 2005:71).*

A crítica de Baptista prossegue aventando uma linha de raciocínio que poria em xeque a própria existência de nosso modernismo ou da ideia de nossa formação literária ao atacar a “formação” aos moldes candidianos. Toma-se o modernismo como algo tal e qual uma definição o precisaria: a ruptura com a história, a vanguarda incansável, a novidade frenética autodestrutiva; toma-se também, dentro da ideia de “formação”, a terminologia candidiana de “sistema literário”, que supõe continuidade, e tem-se um paradoxo: ou nosso modernismo inexistiu, visto que esteve a serviço da construção da ideia de nação, portanto conjugado ao projeto romântico; ou a “formação”, como a construiu Candido, teria definido o modernismo e ao mesmo tempo o matado, mais ou menos pela mesma impossibilidade estabelecida de ser modernista nossa literatura moderna, por estar, ainda, atrelada às barbas de Alencar ou nunca ter deixado de ver o papel em branco ser vencido sem o auxílio das lentes machadianas, compondo, só assim, o “sistema literário” sem o qual a “formação” seria impossível de ser realizada (BAPTISTA, 2005:61-67).

São duas as maneiras (conjugáveis ao final) que vejo de encarar tal paradoxo: o estudo da forma e o estudo da sociedade – o que de certo modo é o que persigo desde o começo deste texto. Começemos pela segunda maneira.

O processo de modernização do Brasil, periferia do mundo moderno nos estertores do século XIX e limiar do século XX, está marcado por casos de importação de ideias e fórmulas, impostas ou desejáveis, que geraram algumas aberrações: desde a sensação de desterro experimentada já no processo de colonização e continuado nos

anos de império e nas primeiras tentativas de prumo republicano, como demonstrou Sergio Buarque de Holanda, até bisonhas experiências, tanto do liberalismo excludente quanto do liberalismo democrático, justamente no período de modernização do país e contemporâneas às obras ditas pré-modernistas e modernistas. Tal bisonhice dava à esfera político-econômica brasileira a particularidade de se dizer uma coisa e praticar outra, “ideias fora do lugar”, como sugere Roberto Schwarz ao mostrar o “escravismo” e o “favor”, e poderíamos acrescentar nosso estranho descentralismo republicano, como práticas “enviesadas – fora do centro em relação à exigência que elas mesmas propunham, e reconhecivelmente nossas, nessa mesma qualidade” (SCHWARZ, 2000:21).

Realmente não se pode falar em modernismo na América Latina sem levar em consideração a situação de periferia e muito menos a condição de debutante das nações no mundo das artes. Estas nações tinham de equacionar, boa parte das vezes errando os cálculos, a importação de ideias e fórmulas com sua aplicabilidade a realidades distintas daquelas dos grandes centros. Ainda assim, pensando assim, o modernismo estaria sendo visto como que habitando plenamente algum lugar (que não teria sido o nosso) sem ranhuras, sem dever nada ao passado, sem observar e adaptar nada de outras culturas. Nesse modernismo ideal e pleno (antimodernista, por certo) Van Gogh nada deveria à pintura japonesa. Não haveria também grupos que gerariam seguidores, ou mesmo a existência de um T. S. Eliot escrevendo para o mundo um trabalho teórico sobre a poesia – *A tradição e o talento individual* (1920) – segundo o qual o poeta deve escrever para uma tradição, desde Homero, tentando, se possível, acrescentar o presente a esse passado necessariamente revisitado, ou ainda desenvolvendo tese sobre a “impessoalidade do verdadeiro poeta” (desprendido de si?). Eliot acabaria por se converter, em 1927, ao anglicanismo, tornando-se, ele mesmo, o que Peter Gay chama de modernista antimoderno (GAY, 2009:223-225) – alcunha que um Gilberto Freyre, por outras razões, receberia aqui no Brasil. Procurar o modernismo puro e usá-lo como baliza para outras experiências modernistas anularia muita coisa – inclusive européia – que hoje tomamos como significativas no universo modernista.

É fato que países como o Brasil entraram no “jogo” com fichas emprestadas – a língua, uma delas; a dependência econômico-política, outra –, mas havia algumas fichas trazidas no próprio bolso: os nossos usos da língua, a necessidade de uma construção



identitária que aos poucos foi se clareando rumo à aceitação de nossa diversidade étnico-cultural na medida em que se abandonava a ideia de adaptação pura de culturas européias a partir da política de clareamento; não obstante o fluxo de imigrantes europeus, essa ideia foi-se esfacelando enquanto que o papel de comunidades européias foi fundamental, mas noutros sentidos. O que não nos livrou, no processo de construção nacional, de uma das poucas situações em que o Brasil não precisa ser destacado do restante da América Latina: a da formação nacional *pari passu* à formação literária que se vê obrigada a construir-se com elementos do colonizador: a língua e o cenário realista impregnado de sua presença. Segundo Richard Morse, citado Perrone-Moisés, os latino-americanos, no contraponto ao longínquo passado do outro, talvez tenham sido, dentre todos os povos, “os únicos que aplicaram o qualificativo ‘bárbaro’ a eles mesmos, e não aos outros, o que contraria a própria etimologia da palavra” (PERRONE-MOISÉS, 2007:34-35).

Se o cenário liberal europeu favoreceu a formação do modernismo, a escola político-econômica também fez o mesmo aqui no Brasil. 1922 é prova disso. Mas o particularismo de nossas pendências empurrava a iconoclastia modernista dos primeiros anos para a construção da identidade nacional, demanda inexpressiva nos grandes centros europeus, e pouco desenvolvida na América do Norte, onde mestiçagem e sincretismo eram assuntos pouco apreciáveis. Nas nossas particularidades: povo mestiço, cultura plural e cheia de intersecções, um país todo a ser conhecido, o nosso modernismo enxergava nossa modernidade com olhos próprios. E mesmo no cenário liberal de 1928, por exemplo, enquanto Álvaro de Campos estava “ao volante do Chevrolet pela estada de Sintra” (PESSOA, 1992: 33-35), guiando sozinho o carro emprestado – o individualismo, a tecnologia, o consumo livre, tudo despejado de roldão por uma modernidade importada pela recente república lusitana de 1910 – Mario de Andrade fazia Macunaíma trocar de pele, ser só um e ser todos, percorrer léguas e léguas a procura de si entre matas e edificações. Também tínhamos nosso Chevrolet, mas sempre que ele cruzava alguma estrada parecia estar levando o país todo, com os problemas regionais um em cada banco. Importar simplesmente passou a ser impossível. Daí a ideia de “formação” nos ser tão cara.

1930, e adiante, marcaria mudanças no compasso político e econômico, mas a questão da mudança da forma na arte estava posta desde antes. A arte mudara antes da

política. O antiliberalismo experimentado a partir daí não destruiu a experiência modernista, mas talvez tenha imposto, num outro patamar, demandas expostas desde antes do modernismo.

De todo modo, a questão da forma não pode ser vista como mera adequação às mudanças que ocorriam em outras esferas, ela mesma era uma esfera componente da realidade pela qual passava o país – antes e depois da virada antiliberal. Se parte dela permaneceu, se se adequou aos projetos estatais era porque algo já vinha sendo aventado. No caso europeu, Inglaterra mais precisamente, um estado liberal casava com as ambições modernistas; no caso brasileiro, o nacionalismo daria o tom – não podíamos simplesmente “destruir”, a forma moderna ajudaria a afirmar a nação. E desse modo a nossa vanguarda modernista não poderia descurar do passado, sobretudo do nosso passado colonial (SANTOS; MADEIRA, 2000:89-109)

De 1920 para 1930 a mudança interna fundamental no modernismo foi a passagem da importância majoritária da poesia para a prosa e o ensaio. Datam das décadas de 1930 e 1940 as mais valiosas obras sobre a realidade brasileira em sua diversidade, tanto no chamado romance social quanto no ensaio de valor histórico-sociológico. A chamada “geração de trinta” trazia, como já afirmou mais de um crítico literário, um compromisso estético um pouco diferente daquele da geração anterior. O caminho aberto ou facilitado pela geração de vinte não teria gerado seguidores, e sim melhoradores (tanto na técnica quanto na temática) de uma literatura que, espalhada pelas diversas regiões do país, pretendia-se nacional e tinha como marca não uma espécie de iconoclastia quanto à forma, e sim a aproximação entre conteúdo e forma, realçando o primeiro que, embasado na oralidade e na pesquisa, beirou – ou atingiu, como em alguns casos – o documentarismo envolto em engajamento (BOSI, 2006: 388-390. Para tanto, a tradição da crônica (e também a dos escritos humorísticos) e agora o exercício do ensaio forneceram mais que antes material para alimentar a ideia de formação da literatura brasileira.

A literatura “formada”, assim como o próprio modernismo, não era, no entanto, um coro uníssono. Pondo dois ícones de dois momentos do nosso modernismo frente a frente: Mário de Andrade e Graciliano Ramos, tem-se a dimensão da dissonância e do legado.

Graciliano Ramos, autor de *Vidas Secas* (1938) e *Angústia* (1936), é tido por generosa fatia dos grandes críticos e historiadores da literatura como o melhor exemplo da safra de romances dos anos 1930 e, portanto, representante mais que emblemático do chamado “romance social”. Mas esse papel junto a chamada “segunda geração do modernismo” não deve ser encarado como um fato simplesmente dado. Como dito antes, a geração de 1930 deu outro rumo ao projeto modernista, menos no que se refere a objetivos traçados, a amostragem de “dramas contidos em aspectos característicos do país” (CANDIDO, 2000:114), e mais no trato mesmo da língua portuguesa – forma diferenciada daquela da década anterior quando à prosa sobrepôs-se a poesia.

A posição diante da língua portuguesa também não pode ser vista como uma linha reta. Se tomarmos o Graciliano do início de seus romances – *Caetés* é escrito entre 1925 e 1928, mas só é lançado em 1933 – temos a passagem do autor realista aos moldes de um Eça de Queiroz para o autor realista com objetivos similares aos dos modernistas da geração de 1920. Essa metamorfose acontece na feitura de *São Bernardo* – entre 1930 e 1932, lançado em 1934. Com esta obra Graciliano enfrenta, a seu modo, a tradição literária brasileira serva da fonte portuguesa. Assim, tentou injetar nas veias da literatura o veneno do verbo brasileiro, contaminando o verbo português do Brasil. Em carta de 1932 explica à esposa como se daria isso:

*O S. Bernardo está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrocado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico?(RAMOS, 1982:134-135)*

Há certa semelhança com o já feito por Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928), obviamente com mudanças fortemente visíveis quanto à orientação das obras.

No entanto, nas duas, há a aposta numa mudança dos rumos da literatura, na procura de uma linguagem nacional que promova a ascensão de um Brasil subterrâneo. Empreitada tipicamente modernista.

A rusga, que findava por atingir a questão da forma passava, antes, pela questão da norma. Dentre outros este talvez seja o ponto de atrito mais significativo entre Graciliano Ramos e os modernistas da primeira geração, sobretudo Mário de Andrade. Tomemos três momentos.

O primeiro deles, em 1926, com Graciliano tendo começado *Caetés* e já assinado algumas colunas de crônicas para jornais de Maceió e Rio de Janeiro. Em carta a J. Pinto da Mota Lima Filho, amigo desde a mocidade, despeja ácido com fortes pitadas de tradicionalismo sobre os modernistas de São Paulo:

*Li hoje uma poesia que tem este começo:*

*'Neste rio tem uma iara...*

*De primeiro o velho que tinha visto a iara*

*Contava que ela era feiosa, muito!'*

*Isto é bom, com certeza, porque há quem ache bom. Naturalmente os meus netos aí descobrirão belezas que eu não percebo. Questão de hábito. Se não me engano, é opinião de M. Bergeret. Acreditas que no Brasil possa aparecer alguma coisa nova? Em vista da amostra, eu dispensava o resto.*

*Outra coisa: vê se me arranja aí uma gramática e um dicionário de língua paulista, que não entendo, infelizmente. E manda-me dizer se é absolutamente indispensável escrever sem vírgulas. (RAMOS, 1982:74)*

Mário de Andrade e seu *Poema* foram o alvo de um ilustre desconhecido que ambicionava escrever uma obra à eciana no sertão nordestino.

Em 1940, bem mais distante da onda de 1922, e já escritor consagrado, Graciliano escreveu na *Pequena História da República*, tópico 1922, quando resumia uma série de agitações que ia dos afogamentos da campanha política daquele ano até a famosa Semana de Arte Moderna:

Havia indisciplina em toda parte: nos quartéis, nas fábricas, nos ateliers, nos cafés, nos quartos de pensão onde sujeitos escrevem. E a revolta, meio indefinida, tomando aqui uma forma, ali outra, manifestava-se contra o

oficial, que exigia a continência, e contra o mestre-escola, que impõe a regra. A autoridade perigava. Afastou-se o pronome do lugar que ele sempre tinha ocupado por lei. Ausência de respeito a qualquer lei. Com certeza seria melhor deslocar o deputado, o senador e o presidente. Como estes símbolos, porém, ainda resistissem, muito revolucionário se contentou mexendo com outros mais modestos. Não podendo suprimir a constituição, arremessou-se à gramática. (RAMOS, 1981:178)

Graciliano, aliás, nem mesmo se considerava modernista. Neste terceiro momento, em 1948, ele declara a Homero Senna que não há qualquer relação entre ele e os modernistas.

- *E que impressão lhe ficou do Modernismo?*
- *Muito Ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. (...) Os modernistas brasileiros, confundindo o ambiente literário do país com Academia, traçaram linhas divisórias, rígidas (mas arbitrarias) entre o bom e o mau. E, querendo destruir tudo que ficara para trás, condenaram, por ignorância ou safadeza, muito coisa que merecia ser salva.*
- *Quer dizer que não se considera modernista?*
- *Que ideia! Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão. (SENNA, 1996:201-202)*

A ignorância proposital quanto ao modernismo, do qual ele inevitavelmente fez parte, atingia especificamente os modernistas da década de 1920. Entre outras explicações uma talvez passe pelo fato de a geração de 22 ter promovido a abertura, sobretudo na poesia, que acabaria por encontrar novo radicalismo no final dos anos 1940 e começo dos anos 1950, quando a poesia concreta, desprendendo-se da chamada “geração de 45”, dava seus primeiros saltos com Décio Pignatari e os irmãos Campos.

Em palestra proferida em 1952, Graciliano atacaria duramente esses novos literatos num discurso que os pôs em sintonia com as mudanças intencionadas pelos “rapazes” de 22, sobretudo Mário de Andrade, acusando-os de abandono da técnica e de produzirem literatura grosseira, sem esmero, e com o objetivo de impor uma língua brasileira. Sobre 22 e a ideia de Mário de Andrade de fazer a “Gramatiquinha da fala

brasileira”, Graciliano comenta: “essa gramatiquinha não foi publicada, é claro: não existe língua brasileira. Existirá, com certeza, mais por enquanto ainda percebemos a prosa velha dos cronistas.” E sobre os novos poetas, ataca: “o que não existe, ao sul, ao norte, a leste, a oeste, são as novidades de pretenderam enxertar na literatura, com abundância de cacofonias, tapeações badaladas por moços dispostos a encoivarar duas dúzias de poemas em vinte e quatro horas e manufaturar romances com o vocabulário de um vendeiro” (RAMOS, 1986:276-277).

Não obstante a acidez dos comentários e a distância daquele entusiasmo da carta de 1932 sobre a feitura do *São Bernardo* há elementos de projeto modernista brasileiro em sua fala: “não existe língua brasileira. Existirá, com certeza, mas por enquanto...”. Aliás, vários dos itens modernistas habitavam sobejamente suas obras: o escorregar para a mente das personagens, o enfrentamento de si e da própria obra, o ataque inquieto aos pilares da literatura: fora crítico ferrenho da linguagem “fofa” de José de Alencar ao mesmo tempo em que não deixou se encaixotar no realismo socialista imposto pelos teóricos da arte do Partido Comunista.

Por seu turno, Mário de Andrade, respondendo ao mesmo Homero Senna, diz que o problema de língua brasileira não é que questão de ela existir ou não, e sim de “honestidade artística”. O próprio Senna tenta dar profundidade à afirmação, evocando a passagem d’*O Empalhador de Passarinho*, na qual Mário de Andrade afirma: “Em arte, a forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto”, (...) “mas acontece que muitos (...) consideram ninharias os problemas da forma, e só exigem o núcleo, a ‘mensagem’” (SENNÁ, 1996:73)

Como se vê, a história da cultura, no que tange ao tema modernismo tem muito com o que se confrontar e muito a se descobrir. Como dito antes, a própria historiografia contemporânea é depositária do legado modernista, encontra nele alguns de seus pilares e algumas de suas demandas.

### **Últimas palavras**

Se não há segurança plena para afirmar que as experiências modernistas são ainda as nossas experiências no presente, tanto artística quanto historiograficamente falando, ousar dizer que o legado modernista é a ponte tracejada que liga o ainda latente desejo e a necessidade encoberta de nos descrevermos como brasileiros em nossas

diversidades internas e projetos nacionais (mesmo em tempos de antinacionalismo) – projeto sem forma e sem autoritarismos, fragmentado e, portanto, quase inexistente, porém presente. A literatura, em experiências como a de Chico Buarque, se não declara tal empenho, não o nega; a história, desmuniada de teorias mais amplas, mas atenta aos estudos diacrônicos da cultura, mesmo que busque se desviar, não o consegue. Estamos fadados a construirmo-nos.

### **Referências**

- BAPTISTA, Abel B. **O livro Agreste**: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2005.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.
- BUARQUE, Chico. **Leite Derramado**. São Paulo. Cia. das Letras, 2009.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- CASTRO NEVES, Frederico de. Para futuros historiadores: teoria e história na música de Chico Buarque de Holanda. In: VASCONCELOS, José Gerardo; MAGALHÃES-Jr., Antonio Germano (orgs.). **Linguagens da História**. Fortaleza: Imprece, 2003, p. 68-81.
- De CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. 6ª ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1994.
- GAY, Peter. **Modernismo** – o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Cia. das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 289-305.
- PERRONE-MOISES, Lylia. **Vira e Mexe, Nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Cia. das Letras, 2007
- PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. São Paulo. FTD, 1992.
- RAMOS, Graciliano. **Alexandre e Outros Heróis**. 21ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. (1962)

- RAMOS, Graciliano. **Cartas**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982 (1981)
- RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1986 (1962)
- SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. **Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a História: indicações na passagem para o modernismo**. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SENNA, Homero. **República das Letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.