



# MODERNISMO EM LÍNGUA DESDOBRADA PORTUGAL E BRASIL

*Madalena Vaz Pinto*

## 1. INTRODUÇÃO

*O povo português é, essencialmente, cosmopolita.  
Nunca um verdadeiro português foi só português:  
foi sempre tudo.*

A nossa crise mental, Fernando Pessoa

*Antes dos portugueses descobrirem o Brasil,  
o Brasil tinha descoberto a felicidade.*

Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade.

Os Modernismos português e brasileiro iniciam-se com sete anos de diferença (1915 -1922), o português com a publicação da revista *Orpheu*, o brasileiro com a *Semana de Arte Moderna*. Como países à margem dos centros hegemônicos, Portugal e Brasil convivem com um déficit de autonomia cultural. O modernismo representa, nos dois casos, ainda que partindo de pressupostos distintos, uma forma de superação dessa

desvalia. Entretanto, a história particular de cada um, além das características individuais daqueles que vão liderar o movimento, imprimem caminhos particulares que gostaríamos de desvendar. Pensamos também que esta análise pode contribuir para o entendimento da situação atual nos dois países, e da relação entre eles.

## 2. MODERNIDADE VERSUS MODERNISMOS

A tecnologia imprime um ritmo novo à existência. A vida acelera-se. Mais coisas acontecem e ao mesmo tempo, fundindo-se no tempo e espaço (Paz 1972:23). Não importa tanto discutir se essa aceleração é ou não real, interessa sim, reconhecer que a percepção do tempo se modifica. Como notou Walter Benjamin “em grandes épocas históricas altera-se, como forma de existência coletiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial.”

Essa mudança foi sentida primeiramente nas grandes metrópoles européias, transformadas pelos efeitos de uma revolução industrial extensiva a todas as esferas da vida. Em plena era burguesa, Paris, cidade anteriormente palco de revoluções, vivencia com igual ímpeto o esforço para impedi-las. Seus boulevards, projetados por Haussman com o intuito de modernizar a cidade e impedir barricadas, tornam-se, com as suas dimensões gigantescas e tráfego heterogêneo, o espaço de convivência entre o resplandecente e o horrível, marca da era moderna. O próprio material em que foram construídos, o macadame, poeirento no verão e enlameado no inverno, estampava essa dualidade.

É neste cenário em profunda mutação que Baudelaire anota suas reflexões. Se reconhecermos nele o primeiro formulador do conceito de modernidade, veremos que este era intrinsecamente ambíguo e paradoxal: por um lado reconhecia o caráter efêmero e fragmentário da vida presente e a impossibilidade da tradição em fornecer-lhe os meios de com ela interagir; por outro sua postura resistia à “febre de modernizar” imprimida pelos ideais progressistas da burguesia. Se havia um lado seu em total envolvimento e desejo de participação com a vida presente, este não era dissociado de um outro que renegava seus aspectos mais sinistros. O próprio cenário que então surgia a seus olhos era por si só contraditório: a vida efervescente da cidade iluminada, com suas lojas, terraços e cafés, olhada por orlas de miseráveis que somente podiam enxergar esse espetáculo sem jamais poder aceder-lhe.

Essa “civilização excessiva” é legitimada pelo conceito de história surgido no séc. XIX, como saber que unifica e dá sentido ao percurso do homem, imprimindo um sentido positivo ao tempo a partir da noção de

progresso. Desta forma tem lugar o aparecimento do conceito “moderno” como usado hoje, pois, diferentemente da oposição ao “antigo” como era usado na antigüidade greco-romana, contém agora o sentido de algo ultrapassado, “fora de moda”, em oposição ao novo no presente. No entanto, paralelamente a uma noção de tempo positivo, de crença no caminho da humanidade rumo à superação de suas limitações, surge já, por parte da *intelligentsia* européia, um cepticismo, um sentimento de frustração e desilusão relativamente às conquistas do mundo burguês, conquistador e implacável (Lourenço 1990:33). Essa atitude de suspeita em relação à inexorabilidade do tempo e aos ideais progressistas da burguesia, sempre esteve presente na poesia uma vez que, como lembra Octavio Paz, o poema é uma máquina que produz anti-história:

*A contradição entre história e poesia pertence a todas as sociedades, porém somente na idade moderna manifesta-se de um modo explícito. O sentimento e a consciência de discórdia entre sociedade e poesia converteram-se, a partir do romantismo, no tema central, muitas vezes secreto, de nossa poesia.<sup>1</sup>*

Pode-se dizer que Baudelaire avança um passo em relação aos românticos, no sentido em que se torna consciente da magnitude da mudança incessante ao mesmo tempo em que se dá conta do quanto será ingênuo querer rebatê-la. Isso, no entanto, não significa adesão sem restrições, mas antes uma tentativa de reconciliação com essa realidade, um esforço de acompanhamento do eterno fluxo do tempo, não sem desespero, não sem *spleen*. À sensação de desastre iminente, que outra opção pode restar a não ser a de mergulhar profundamente na vida que se oferece?

Recorde-se que para Benjamin o mundo moderno é caracterizado pelo número elevado de choques a que o homem fica sujeito em todas as esferas da vida: no trabalho em que age segundo os ritmos da máquina; na vida quotidiana, em que se choca com a multidão através da qual tem de abrir caminho para se mover; na esfera política, em que vivencia a mudança abrupta de regime pela força. A um excesso de excitações a consciência age com uma atitude de defesa não deixando que estas permeiem sua sensibilidade e se transformem em experiência. Em outras palavras, ocorre uma atrofia da experiência:

*O spleen é aquela forma específica de taedium vitae que reconhece a experiência como irrecuperável, e em vez de recriá-la artificialmente, transforma essa perda na própria matéria de sua*

*reflexão. O spleen é a forma pela qual Baudelaire se confronta com a extinção da experiência e a dissolução do passado.*<sup>2</sup>

O desafio que então se coloca é o de representar o eu em meio a este cenário pleno de contradições. Num mundo onde é evidente o caráter efêmero e fragmentário, o artista tem como meta descobrir o eterno e imutável (Harvey 1993 :22). Baudelaire sente a necessidade de uma linguagem nova, nascida da “frequentação das cidades enormes” e “do cruzamento de suas inúmeras relações:”

*Quem de nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, suficientemente solta e contrastante para adaptar-se aos movimentos líricos de uma alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência.*<sup>3</sup>

Assim como ele, também Nietzsche é ciente das contradições inerentes à modernidade. A sua filosofia, ponto de ruptura decisivo com os ideais da modernidade, contesta radicalmente qualquer tipo de discurso unificador do percurso humano, colocando sobre suspeita tanto a ciência como a religião. Com sua defesa da arte como única prática com poder aglutinador entre os homens e de reconciliação do homem com seu destino, o artista assume um estatuto de suma importância na procura dos rumos da humanidade.

*Na medida em que Nietzsche dera início ao posicionamento da estética acima da ciência, da racionalidade e da política, a exploração da experiência estética – “além do bem e do mal” – tornou-se um poderoso meio para o estabelecimento de uma nova mitologia quanto àquilo a que o eterno e imutável poderia referir-se em meio a toda a efemeridade, fragmentação e caos patente da vida moderna. Isso deu um novo papel e imprimiu um novo ímpeto ao modernismo cultural.*<sup>4</sup>

Giulio Carlo Aragan (1993:185) define modernismo como uma série de correntes artísticas surgidas na última década do séc. XIX e na primeira do séc. XX que buscaram interpretar as mudanças tecnológicas da civilização industrial. Se entre essas podemos avaliar diferentes posturas, no sentido de uma maior ou menor adesão às mudanças ocorridas, em termos gerais pode-se considerar que, comparativamente ao artista do séc. XIX, o artista do séc. XX tende a abrir mão da ambi-

güidade característica da modernidade como formulada por Baudelaire, optando pela polarização: apologia, negação (Berman 1996: 24). No entanto, qualquer que seja sua postura, o artista dificilmente escapa do vírus da novidade imposto pela consolidação do capitalismo ocidental.

## 2.1 - AS VANGUARDAS EUROPEIAS E PERIFÉRICAS

O estatuto do artista moderno é indissociável do sistema econômico em que está integrado. Baseado no acúmulo de capital, o capitalismo necessita de uma contínua expansão através de uma permanente inovação de seus produtos. Este processo rege as leis de mercado, no qual o artista negocia suas obras. Regido pela “ditadura da novidade,” o mercado promove a ruptura permanente com a tradição: o que é novo imediatamente se torna tradição para por sua vez ser superado pelo novo e assim *ad infinitum*... O artista é deste modo confrontado com a necessidade de inovação constante, sabendo *a priori* que suas inovações se tornarão obsoletas em curto espaço de tempo.

Originária do vocabulário militar, a palavra vanguarda, tradução do francês *avant-garde*, quer dizer “à frente de.” As vanguardas surgidas no começo do século, com sua busca de adequação às características do mundo moderno – sua velocidade e transitoriedade – refletem sempre uma ruptura com relação ao tempo anterior. Podemos entendê-las como “picos de energia” que buscam romper com a realidade vigente e propor alternativas em seu lugar. São, por isso, movimentos de criação e de destruição.

As vanguardas se iniciam com manifestos, ou seja, com uma proposta teórica que antecede suas práticas; por outro lado, pretendem que suas propostas se estendam a todas as esferas da vida e não somente ao campo da arte. Como nota Antoine Compagnon, é importante a distinção proposta por Renato Poggioli, uma vez que nem todas as vanguardas se colocaram “a serviço” da política, apesar de suas posturas terem consequências políticas:

*(...) deve-se distinguir duas vanguardas: uma política e outra estética, ou, mais exatamente, a dos artistas a serviço da revolução política, no sentido sansimonista ou fourierista, e a dos artistas satisfeitos com um projeto de revolução estética. Dessas duas vanguardas, uma quer, em suma, utilizar a arte para mudar o mundo e a outra quer mudar a arte estimando que assim o mundo a seguirá.<sup>5</sup>*

No que toca à arte, o séc. XX começa com o manifesto futurista publicado em 1908 por Marinetti. Trata-se de um caso paradigmático pela forma como evidencia a estetização das esferas não pertencentes à arte. O culto pela máquina e pela velocidade, a ênfase estremada no futuro em detrimento do passado, refletiam uma postura acrítica em relação aos aspectos negativos da modernização. Podemos perceber que outras das vanguardas ocorridas na Europa, como o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo, para destacar as mais significativas, combinaram, cada uma à sua maneira, os aspectos que temos vindo a levantar. Vale notar também que em alguma, o seu valor consiste mais em seu poder de contestação do que em poder efetivo de realização, o que não significa obrigatoriamente menos importância.

As vanguardas periféricas, ocorridas fora dos grandes centros hegemônicos, têm características particulares. Procedente das ciências sociais, periferia é um termo usado para descrever países em que os indicadores sociais (infra-estruturas, políticas sociais, leis e instituições) estão aquém dos países “desenvolvidos”. A sua especificidade remete à formação do próprio Estado: enquanto nas sociedades civis desenvolvidas este é escolhido segundo os interesses e necessidades da sociedade civil, nas sociedades periféricas e pouco autônomas, a relação Estado-sociedade inverte-se, sendo esta produto de um Estado de feição autoritária (Santos 1994:53/114).

Periferia, portanto, opõe-se a centro, e implica uma relação de dependência, visível na importação de bens, materiais e culturais. Por essa razão, as vanguardas periféricas revestem-se de um caráter essencialmente pedagógico, uma vez que a ruptura que promovem com a tradição implica no desejo de libertação das culturas hegemônicas. No entanto, aí reside a contradição pois, se por um lado as vanguardas ocorridas nas nações periféricas lutam por uma emancipação frente às culturas “de fora,” por outro apoiam os Estados autoritários “agentes do progresso,” o que as torna profundamente elitistas e de recepção pouco abrangente.

## 2.2 – O PESO DOS TEMPOS: GERÚNDIOS E INFINITOS

Cabe então indagar: será que a periferia inventa, reinventa ou imita? Ainda sem nuances gradativas, pensamos que ser periférico quer dizer: por um lado menos invenção, por outro mais transgressão, mais “força inventiva,” mais *mixture*.

O Modernismo em língua portuguesa tem início em Portugal, com a publicação da Revista *Orpheu*; no Brasil, com a *Semana de Arte Moderna*. A relação entre eles, apesar da língua comum, foi quase inexistente, sem influências recíprocas, fato esse pleno de significações.

Tanto em Portugal como no Brasil, a industrialização tardia coloca algumas restrições quando à necessidade de uma nova linguagem que correspondesse à simultaneidade e rapidez de uma civilização que acelerava, levando-nos a questionar se não terá sido de outra ordem a necessidade dessa invenção. Em vez de uma linguagem *que refletisse as modificações do mundo moderno*, Portugal e o Brasil sentem a necessidade de invenção de uma linguagem que lhes *permitisse aceder ao mundo moderno*. Essa diferença faz recair a ênfase dos dois movimentos na questão da identidade e não na da atualidade.

Se essa particularidade fica mais clara no modernismo brasileiro pela sua condição de país colonizado, em Portugal, no entanto, é possível descobrir a mesma preocupação, não com a “criação” da identidade nacional, mas com a sua “europeização” de forma a poder ascender ao espírito da Europa. Recorde-se que o movimento modernista português se inicia tendo como projeto uma revista intitulada *Europa*. Nos dois casos, portanto, a questão é a identidade: criação-transformação.

Esta diferença leva à distinção entre periferia e semi-periferia, tal como sugerida por Boaventura Sousa Santos (1994:134). Segundo o sociólogo, Portugal é um país semi-periférico porque foi simultaneamente centro das colônias e periferia do centro. Esta condição conferiu ao país uma cultura de fronteira, onde “são imensas as possibilidades de identificação e de criação cultural, todas igualmente superficiais e igualmente subvertíveis.” Por esse duplo estatuto centro-periferia, Portugal não desempenhou, em relação às colônias, o papel central que seria de esperar, pelo que estas se tornaram, elas também, “culturas fronteiriças”:

*Do ponto de vista cultural, o Brasil e os países africanos nunca foram colónias plenas. Fiel à sua natureza semiperiférica, a cultura portuguesa estendeu a elas a zona fronteiriça que lhes permitiu usar Portugal como passagem de acesso às culturas centrais, como aconteceu com as elites culturais do Brasil a partir do séc. XVIII e com as africanas sobretudo no nosso século. Daí que a forma cultural da fronteira caracterize também, em parte, as culturas do Brasil e da África portuguesa, conferindo a estas o acentrismo, o cosmopolitismo, a dramatização e a carnavalesação das formas e o barroco que atribuímos à cultura portuguesa.<sup>6</sup>*

Segundo esta ótica é interessante confrontar o conceito de *Antropofagia*, proposto por Oswald de Andrade e o conceito de *nacionalismo sintético* formulado por Fernando Pessoa. Em ambos opera-se uma espécie de

canibalismo com vistas à deglutição que dará origem a uma nova identidade. Enquanto no caso de *Manifesto* se trata de digerir as influências européias e nativas para dar origem a um novo formato, no cosmopolitismo de Pessoa a proposta é criar uma arte em que todas as artes, asiática, africana, americana se cruzem e interseccionem. Procedese, nos dois casos, a uma espécie de “colagem” em que elementos existentes dão origem, através da combinação, a uma nova obra, embora com intenções distintas, que poderíamos resumir no binômio: nacionalismo – internacionalismo.

Mário de Andrade, no texto “O movimento modernista”, retrospectiva do movimento e de sua atuação nele, escreve: “Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional.”<sup>7</sup> Também Oswald de Andrade, em meio à sucessão de oposições em que analisa a sociedade brasileira, deixa claro este caráter de nacionalização “Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo.”<sup>8</sup> Mas, como chama a atenção Benedito Nunes (1990:39), o pensamento de Oswald de Andrade deve ser entendido como uma “cadeia de imagens que ligam a intuição poética densa à conceituação filosófica” e não como um “discurso reflexivo-crítico” de fundo filosófico. Assim, não soa incoerente que em seu texto “O caminho percorrido” também uma análise retrospectiva do movimento, Oswald de Andrade tenha escrito: “Querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas.”<sup>9</sup> Como sugeriu Silviano Santiago (1983:26), Oswald de Andrade percebe a dupla caracterização trazida pela influência promovendo a “autonomia do influenciado” – “encaixo tudo, somo, incorporo” – o que por sua vez não soa nada estranho confrontado com a poética de Pessoa do “ser-tudo-de-todas-as-maneyras.”

A questão do “abrasileiramento” da língua portuguesa constitui um aspecto fundamental para entender a diferença entre os dois modernismos. Para o Brasil era importante constituir uma língua “própria”, não importada. Claro está que a rigor tal proposta se mostrava impraticável, mas o seu valor simbólico é de suma importância, se pensarmos na extensão do seu significado, meio através do qual se comunica uma cultura, um ritmo, um “modo de ser.” Para Portugal essa questão não se colocava internamente, mas sim como “moeda de troca” com o mundo “civilizado”. A questão interna era ver com outros olhos libertos do complexo de inferioridade, em oposição aos olhos livres propostos por Oswald, o que em outras palavras remete para o binômio primitivismo / europeização.

O modernismo brasileiro busca as raízes que são, no caso, o “primitivo” anterior à chegada do “europeu”. Isso lhe confere um aspecto *naïf* e festivo. O modernismo português, por outro lado, quer ascender ao espírito da Europa, optando por uma vertente pessimista, comum em muitas das manifestações do modernismo europeu.

Retomando a idéia que desenvolvemos no início do texto, quando nos referimos à ambigüidade intrínseca ao conceito de modernidade tal como formulado por Baudelaire, poderíamos pensar o modernismo português mais próximo ao sentimento de *spleen* baudelariano, enquanto o brasileiro se aproximaria mais do *esprit nouveau* de Apollinaire.

O Brasil apostou num “ir sendo”; Portugal num modo de “ser”. O que gerúndios e infinitivos nos podem dizer da cultura dos dois países?

## Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1963.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1990.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. - A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. “O Pintor da vida moderna”. A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O spleen de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- GRÜNFELD, Mihai G. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*. (1916-1935) Madrid: Ediciones Hiperión, 1995.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.
- LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e Poesia*. Porto: Inova, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- NUNES, Benedito. *A utopia antropofágica*. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1990.
- ORPHEU 1,2,3. Lisboa: Edições Ática, 1984.
- PAZ, Octávio. *Os filhos de barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Edições Ática, s.d
- PIZARRO, Ana et al. *América latina. Palavra, literatura e cultura*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

- SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Calidoscópico de questões*. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983.
- SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela Mão de Alice*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1994.
- SARAIVA, Arnaldo. *O modernismo brasileiro e o modernismo português. Subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. Porto: s.e./1986.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986

## Notas

- <sup>1</sup> PAZ, O. 1972, p. 11.
- <sup>2</sup> ROUANET, S. P. . 1981, p. 51.
- <sup>3</sup> BAUDELAIRE, C. 1995, p.16.
- <sup>4</sup> HARVEY, D. 1993, p.27.
- <sup>5</sup> COMPAGNON, A. 1996, p .41.
- <sup>6</sup> SANTOS, B. S. 1994, p.135.
- <sup>7</sup> ANDRADE, Mário de. 1963, p. 231.
- <sup>8</sup> ANDRADE, Oswald. 1990, p.51.
- <sup>9</sup> ANDRADE, Oswald. 1972, p.95.