

MODERNISMOS, NO PLURAL

Luís Augusto Fischer¹

RESUMO

O artigo postula a tese de que o emprego do termo Modernismo no Brasil precisa ser revisto, uma vez que ele foi por assim dizer privatizado pela crítica e pela historiografia dominantes para designar a obra e as ideias apresentadas por autores e críticos paulistas ligados à Semana de Arte Moderna de 1922, em particular Mário de Andrade. Esta será a condição para poder repensar a posição de uma série de autores e obras, de Norte a Sul do país, autores e obras que muitas vezes apresentaram características renovadoras claramente modernizantes mesmo tendo entrado em circulação antes de 1922. Depois, discute o viés rupturista do Modernismo paulista, em geral tomado como paradigma inquestionado. Finalmente, apresenta breve perfil de dois casos modernistas em Porto Alegre.

Palavras-chave: Modernismo no Brasil. Modernismo Paulista. Tyrteu Rocha Vianna. Ernani Fornari.

ABSTRACT

This article postulates the following thesis: the use of the term Modernism in Brazil needs to be reviewed because it was somewhat privatized by dominant criticism and historiography to indicate the work and ideas presented by authors and critics from São Paulo associated with the 1922 Modern Art Week — especially Mário de Andrade. Based on that thesis, it will be possible to rethink the position of many authors and works in Brazil, from north to south, which often showed renewing, clearly modernizing characteristics, even when they started to circulate before 1922. It then discusses the disruptive aspect of São Paulo Modernism, generally taken as an unquestioned paradigm. Finally, it presents a brief profile of two modernist cases in Porto Alegre.

Keywords: Modernism in Brazil. São Paulo Modernism. Tyrteu Rocha Vianna. Ernani Fornari.

1 Doutor pela UFRGS, com estágio sênior pela Sorbonne Nouvelle — Paris VI, professor titular de Literatura Brasileira no Instituto de Letras da UFRGS. E-mail: fischerl@uol.com.br

UM

Nas artes e nas ciências humanas, o debate crítico sério depende quase sempre de um trabalho prévio de identificação de inimigos invisíveis. Bem ao contrário da luta em campo aberto que é a regra no campo da matemática, em que os interessados parecem sempre seguros acerca do que está em jogo, e muito diferentemente do que ocorre na generalidade das ciências duras, que em regra conseguem balizar o processo por confrontos segundo parâmetros objetivos, mensuráveis e compartilhados, no mundo das artes e das humanidades o mais comum é os debates ocorrerem de modo caricato, ou porque há coisas disparatadas em jogo (de tal forma que os debates são indecidíveis, ficando tudo sempre no campo da opinião, e quase nada além disso), ou porque a luta ocorre sem regras, nem valores, nem horizontes objetivos, mensuráveis e compartilhados, ou porque, como disse no começo, porque não se explicita com clareza quais valores, ideias, sentidos estão de fato em jogo.

Resulta que em nosso universo artístico e intelectual o mais comum é algo entre dois limites: ou os debates ocorrem de modo infrutífero, aleatório, no limite até mesmo histérico, com cada um falando o que quer sem ouvir ou levar em conta o que o outro disse, ou as conversas transcorrem dentro de âmbitos muito restritos, estruturados em bolhas de crenças estritamente compartilhadas, do que resulta alguma concordância, naturalmente inútil se a intenção fosse a de iluminar racionalmente o objeto em disputa.

Essa lamentação vai como preliminar para uma reflexão acerca de um desses inimigos invisíveis, típicos do debate artístico e intelectual brasileiro. Sua existência, porém, é trazida aqui, na medida das capacidades do autor, para a luz do dia, com vistas a avaliar o raio de ação que esse inimigo tem sido capaz de atingir. O assunto aqui é o Modernismo brasileiro, especialmente em sua face literária, envolvendo gêneros propriamente ligados ao mundo das letras, assim como a circulação de ideias críticas, ensaios, memórias.

Para começo de conversa, é preciso reconhecer que, ao ouvir a palavra “modernismo”, o brasileiro escolarizado mobilizará uma série de conteúdos em sua memória. Pensará na Semana de Arte Moderna de São Paulo, em fevereiro de 1922. Lembrará de algum nome, muito em especial o de Mário de Andrade, protagonista não apenas da Semana, mas também do processo que se lhe seguiu, para nem falar de sua obra mais famosa, *Macunaíma* (1928). E por certo considerará esse conjunto de coisas como sendo a inauguração da modernidade, da liberdade, da autonomia no país. Complementarmente, pensará que, não fosse esse pacote paulista, o Brasil literário (e artístico em geral) estaria ainda chafurdado nas trevas de

um passado subordinado mentalmente, sem viço nem criatividade, situação da qual o Modernismo paulista nos teria livrado — tal é, em essência, a interpretação corrente nas histórias da literatura e da cultura brasileiras, desde os anos 1970 até agora.

Mas nada disso é enunciado com essa clareza — e aqui está um daqueles inimigos invisíveis acima mencionados. Para a reação típica dos brasileiros escolarizados, sob liderança do jornalismo cultural dominante e da produção acadêmica mais forte, não existe o problema que aqui eu quero criar, ou melhor, que eu quero desvelar, para depois criticar. Para começar o trabalho de elucidação, será preciso distinguir entre (1) a Semana famosa, (2) a carreira dos escritores (e pintores e intelectuais) ao longo dos anos e, finalmente, (3) o processo de consagração de uma certa ideia de Modernismo, processo no qual atuaram forças de elogio e de exclusão (tirando do horizonte tanto os paulistas que derivaram para a direita e/ou não produziram obra considerada relevante, tanto quanto os cariocas que haviam participado na primeira hora, como Ronald de Carvalho). Tratar essas três dimensões como uma coisa só resulta num desses embaralhamentos que impedem o debate crítico produtivo.

DOIS

Vale antes de mais nada um mergulho na palavra “moderno”, que dorme lá no coração de nosso problema. Como se sabe, é daqueles termos que serve para quase qualquer tarefa: ao longo dos séculos e ao largo da geografia ocidental, tem se prestado para conteúdos variados. Sem ir muito longe, lembremos que no mundo hispano-americano se chama “modernismo” aquela literatura, particularmente aquela poesia, que se estabeleceu como moda dominante no último quarto do século XIX, na sucessão da moda romântica. Foi o caso notável de Rubén Darío, o poeta nicaraguense de tanto sucesso em todo o mundo hispânico. Pois bem: o *modernismo* de Darío se traduziria, em português brasileiro, como o *parnasianismo* de Darío, eis que essa foi a regra estética por ele seguida, de mescla com algum simbolismo, como era regra entre os bons poetas do período, em geral.

Se recuarmos mais, encontraremos o latim *modernus* (*a, um*) em uso desde o século IV da era cristã, já naquele momento para distinguir entre o que era novo, daquele momento, e o que era antigo, passado. Uma associação rápida com a história aponta para a sincronia entre esse uso e a novidade do Império Romano, que se cristianizou sob Constantino e, ao que tudo indica, imediatamente reconheceu-se como algo distinto do passado — como algo moderno. Bem depois, mas em sentido próximo, vai-se

chamar Idade Moderna ao período aberto com as grandes navegações, no Ocidente, cujo apogeu estético é chamado de Renascimento, em mais um movimento de designação do presente como distinto do passado, o presente sendo então moderno. (A Idade Moderna é sucedida, na cronologia dos manuais de história ocidental, pela Idade Contemporânea, cujo marco inicial é a Revolução Francesa: mais uma nomeação que quer enfatizar a diferença entre o presente, novo, moderno, e o passado, velho.) Em dimensão de tempo mais larga mas na mesma frequência semântica, vai-se chamar Modernidade ao período começado no Renascimento e cujo apogeu teria ocorrido no século XVIII, mas não teria se encerrado com a Queda da Bastilha, eis que vai-se falar de modernidade no século XIX também.

Bem, chegamos ao Brasil, e aqui deparamos com o termo “modernismo” para designar, com exclusividade, um conjunto de novidades estéticas que teriam sido inauguradas na Semana de Arte Moderna de 1922, evento paulistano que de fato só décadas depois assumiu a centralidade que hoje tem. Por que em nosso país calhou de chamarmos isso, a vanguarda paulistana, de modernismo, e não usamos o mesmo termo para a literatura pós-romântica? Lembremos de José Veríssimo, que em sua *História da literatura brasileira*, de 1916, reservou um capítulo inteiro, o XV, para o que chama de “O Modernismo”, abrigando sob esta categoria o movimento de ideias associado ao positivismo, o darwinismo, o evolucionismo, o “intellectualismo de Taine” e o socialismo. Essa nomeação, muito próxima daquela que se consagrou no mundo hispano-americano, perdeu força para a tomada da palavra pelos que fizeram a Semana e/ou a confirmaram criticamente, numa operação bem-sucedida, do ponto de vista historiográfico, a um ponto tal que hoje ainda parece que a palavra modernismo nasceu para designar Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Aqui entram outras perguntas: por que a palavra se ligou apenas às posições e práticas estéticas dos paulistas, em prejuízo de algumas outras atitudes renovadoras que efetivamente tiveram lugar nas décadas desde 1900, ou mesmo antes, até 1930? Por que o melhor Simbolismo é visto como *pré-modernista*, quando ele é matriz da talvez melhor poesia dita moderna na Europa? E o que dizer dos escritores de tema rural anticonformistas, poucos mas valorosos, como os desiguais Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto? E a prosa de João do Rio, em que é que ela poderia ser tida como regressiva ou passadista? E o romance de Júlia Lopes de Almeida, com sua bem realizada vocação para o panorama de época, o que tem de pré-moderno? Por que raios se deve pensar em Lima Barreto como pré-alguma coisa, quando ele é um romancista de temperamento naturalista mas com ímpeto crítico moderno? Por que infâmia um caso sublime como o de Euclides da Cunha, que retorceu a linguagem parnasiana para

relatar uma barbárie e produzir aquele monumento chamado *Os sertões*, merece ser rebaixado a pré-o-que-quer-que-seja, se ele é, simultaneamente, a realização plena e a superação cabal de toda uma concepção antiga de linguagem e pensamento?

A realidade dos manuais escolares de história da literatura brasileira, assim como a dos livros acadêmicos dedicados ao tema, indica que se naturalizou totalmente o emprego de “modernismo” para designar aquilo que foi feito pela obra dos paulistas vanguardistas agrupados a partir de 1922. Agora, aquilo é modernismo, e nada mais o é. Se mais problema crítico não houvesse, há um dos grandes implícitos nessa consagração: a nomeação vitoriosa corporifica uma perspectiva de tipo teleológico, que relata o transcurso dos eventos com fraquíssima noção das contradições presentes nos processos e com abundante noção de um devir inevitável, o modernismo mesmo, é claro, que organiza de trás para diante todo o relato do passado. Ou pior: aquilo é o modernismo, e no mais o que há tende a ser visto como fruto de indigência intelectual, pouca ousadia, atraso – para essa visada, o que existe de válido, no século XX e ainda agora, primeiras décadas do século XXI, é ainda e sempre modernismo: teríamos tido um “pré-modernismo”, nos primeiros vinte anos do século passado, mero anúncio da revelação que em seguida despontaria no horizonte, o “modernismo”, este tão forte que teria uma primeira fase, dita iconoclasta, e uma segunda fase, dita construtiva, tanto quanto uma terceira fase; e tudo isso seria sucedido pelo “pós-modernismo”.

Essa monstruosidade analítica não parece aborrecer, naturalmente porque seus beneficiários são fortes e influentes, a ponto de apagarem da arena crítica o debate sobre o quadro. Mas trata-se de um quadro que mostra sua precariedade a qualquer observador: se uma palavra, neste caso “modernismo”, é tão plurívoca a ponto de parecer descrever todo o século e tanto entre o último Machado de Assis e o que se faz agora, é porque se trata de uma palavra fetichizada, uma palavra que enfeitiçou a inteligência anulando-a. Ao negar que outras obras e ideias sejam qualificadas como dignas, como modernistas neste sentido fetichista, privatiza-se o direito de circular como iniciativa válida qualquer outra coisa que não o previamente sancionado. É uma forma de oligopólio, quase monopólio, abominável tanto quanto qualquer outro concentracionismo.

Para o autor destas linhas, há uma referência que merece ser evocada no combate a tal fetichização: foi no trabalho de Sérgio Miceli (1977), intitulado *Poder, sexo e letras na República Velha*, que li a primeira crítica analítica capaz de desmanchar o encantamento a que me refiro. Diz ele, na página inicial de seu trabalho:

A história literária adotou tal expressão [pré-modernismo] com vistas a englobar um conjunto de letrados que, segundo os princípios impostos pela “ruptura” levada a cabo pelos modernistas, se colocariam fora da linhagem estética que a vitória política do modernismo entronizou como dominante. (MICELI, 1977, p. 12)

Aí estava o ponto: vitória política do modernismo, aliás, de um certo modernismo (paulista, de feição vanguardista, seja pelo lado nacional-popular de um Mário de Andrade, seja pelo lado cosmopolita e irônico de um Oswald), como matriz do uso do nome pré-modernismo, assim como dos outros nomes cognatos. Este é o ponto mínimo da conversa. Miceli anota “ruptura” entre aspas, a marcar distância entre o que é propalado e o que o analista mesmo considera ter acontecido. Guardemos essa palavra para mais adiante.

Essa privatização do termo, a restrição do alcance da noção de modernismo ao que aconteceu em São Paulo ou foi por ali abençoado, é um desses inimigos invisíveis que inviabilizam a conversa crítica. E mesmo quando se joga luz sobre essa obscuridade não se obtém necessariamente uma arena limpa para a discussão. Uma das maneiras de renegar o que acima se acabou de tentar mostrar criticamente é rasteira, mas impressiona e até conquista aliados: consiste em xingar quem apresenta o problema. O xingamento principal? Chamar de provinciano ou bairrista o problema, ou o autor da crítica. Quem aqui escreve tem presenciado essas reações, já há bastante tempo. Acusa-se o crítico de estar vinculado a um ponto de vista fraco, parcial, local, que não pode aspirar à totalidade, a qual só é disponível, pensa ele, para quem está no comando do sentido.

O Brasil é vítima desse mesmo mal desde sempre, desde antes de sempre, quando o Império português se estruturou. Depois, na Independência e ao longo do Império brasileiro, se manteve e até se aprofundou a mesma estrutura ultracentralista, sediada no Rio de Janeiro, os paulistanos, herdeiros da mesma terrível lógica, que impugna os pontos de vista das províncias pelo simples fato de serem províncias. São Paulo, com todo o movimento de contestação modernista, com aquela espuma de transgressão que na maior parte das vezes foi apenas um *aggiornamento*, o que quis foi avocar para si o direito de ocupar esse centro, de vir a ser esse centro, a partir do qual tudo faria sentido, e sem o qual nada teria sentido. Assim, esse mal do centralismo, naturalizado como se fosse o nascer do sol, e não uma construção histórica, beneficia agora, neste momento histórico que vivemos, a visão centralista que consagra aquilo que os paulistanos fizeram e/ou abençoaram como sendo, excludentemente, o modernismo; tudo o que houver sido concebido e praticado fora desse restrito parâmetro vira pré ou pós alguma coisa — nunca a coisa.

Dito isso, fica fácil entender de quê, afinal, eu tento falar aqui: da necessidade de desprivatizar o significado de “modernismo”. Não por pinimba com a arte concebida e/ou produzida naquela São Paulo dos anos 1920 em diante, mas a favor de outros tantos esforços de modernização, de atualização, de ousadia, no pensamento e na ação, de que o Brasil tem sido bastante bem servido, desde bem antes daquele episódio provincianamente barulhento da Semana de Arte Moderna. Episódio (na Semana) e processo (na carreira dos escritores e na consagração) que tiveram sucesso e agora dominam a cena crítica porque representam o *soft power* correspondente ao *hard power* da economia paulista, que passou a dominar o cenário brasileiro mais de cem anos atrás.

TRÊS

Houve várias modalidades de modernismo na literatura brasileira, se tomarmos o termo não como associado exclusivamente ao pacote Semana + carreira de Mário e Oswald + consagração crítica, e sim como indicando renovação crítica, abertura de novas frentes temáticas e estéticas, atenção para gente até então negligenciada etc. A lista seria imensa, com gente de muitas partes do país. No meu panteão modernista, o primeiro da fila é Machado de Assis, que em 1881 publicou as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um feito estético de imenso alcance. Haveria gente em Pernambuco, Ceará, Minas, Rio Grande do Sul e, naturalmente, no Rio de Janeiro. Mas esse sentido que estou aqui atribuindo à palavra modernismo só tem força se abandonarmos a ideia da ruptura (ou a alegação de ruptura à moda paulista) como essencial.

Um parágrafo para ela, a “ruptura”. A tese de que apenas a vanguarda produz modernismo, vitoriosa no Brasil, tem contornos históricos definíveis. Uma publicação recente, *A saga dos intelectuais franceses: 1944–1989* (DOSSE, 2021), repassa parte da trajetória dos debates intelectuais no período, na França, Sartre à frente, mostrando que o modelo dominante da atividade no campo era o do intelectual profético. “Independente de serem gaullistas, comunistas ou progressistas cristãos, todos têm a convicção de realizar ideais universalizáveis”, assinala Dosse (p. 15). Trazido para os meus fins, essa tese explica a força discursiva de tais intelectuais, que se acreditavam portadores exclusivos do sentido que no futuro seria triunfante; com base nessa certeza, se dirigiam ao presente mediante desafios de estilo rupturista, que no fim das contas dizia: ou vocês me acompanham, já que eu sei o que vai valer no futuro, ou vocês ficam para trás, irremediavelmente.

O caso é que no processo de consagração do Modernismo paulista — envolvendo um trabalho crítico e historiográfico sistemáticos, que passou

a controlar discursivamente a história da literatura brasileira e seu ensino no miúdo da vida escolar — se pode perceber claramente que a vanguarda chegou ao poder. Ou melhor, de fato a vanguarda modernista paulista nasceu e se desenvolveu no ventre do poder (econômico, político, social) da província paulista, em arrancada para triunfar como dominante no contexto do país. Assim, os enunciados vanguardistas presentes em obras de Mário e de Oswald (eles, não outros) sugeriam a necessidade de ruptura, mas nasciam em condição prestigiada, confortável, poderosa. Parece haver uma contradição entre a alegação de ruptura e o ninho entre as elites. Qual o mistério?

Nenhum: os inimigos alvejados por aqueles enunciados não coincidiam com o poder que apoiava a ruptura. Os inimigos estavam basicamente na capital federal de então, o Rio de Janeiro, e os aliados pertenciam à aristocracia paulista. A briga que sugeria ser ruptura era contra alvos remotos, como a Academia Brasileira de Letras, ou irrelevantes, já em 1922, como Bilac e Coelho Neto. Mas nada disso esconde o fato de que há uma contradição forte entre ser ou postular ser vanguarda e ao mesmo tempo participar da dominação de mãos dadas com as elites.

Os modernistas e os modernistófilos paulistas encantaram a muitos com os enunciados vanguardistas em si — orientados por eles, finalmente conseguiríamos ser livres para criar, para ser mais brasileiros do que antes, para dispor de mais inteligência e cosmopolitismo do que antes etc. —, a ponto de praticamente não haver dúvidas sobre essas supostas virtudes. E mesmo as omissões (Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lima Barreto, João do Rio, para voltar a gente já citada), os apagamentos (a obra e as ideias de Ronald de Carvalho, praticamente o único a alertar para a perspectiva americana no momento) ou os cadáveres escondidos no armário (a deriva à direita de gente que participou da Semana, como Plínio Salgado), nada disso chegou a incomodar o processo de entronização do Modernismo paulista como sendo a única porta de entrada do Brasil na modernidade².

QUATRO

Admitida, então, a hipótese dessa desprivatização do significado do termo, podemos passar a avaliar autores e obras que até aqui são invisíveis, não por deméritos específicos, mas porque a lente não os detectava.

2 No livro *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração* (Todavia, 2022), exponho com certo detalhe essa entronização, num processo de um século de duração, mostrando os agentes principais e assinalando os processos de exclusão e de olvido implicados.

Vou aqui me cingir a mencionar dois casos da poesia produzida no Rio Grande do Sul, gente que nem mesmo em seu estado natal tem leitura corrente, creio eu que pela hegemonia da mentalidade paulista no cenário crítico e historiográfico: se os autores sulinos não foram acolhidos no cânone modernista, que passa necessariamente pelo filtro da USP e de outras instâncias de consagração, então eles nem devem mesmo ter valor considerável. (Como eu disse desde o começo; é preciso desentocar o inimigo mental para poder avançar na conversa.)

Vejamus uma perspectiva de época, na capital gaúcha. (Talvez não precisasse dizer o que vou dizer, mas nunca se sabe: não estou aqui pretendendo sugerir que o processo do modernismo no Rio Grande do Sul seja melhor, mais interessante ou mais relevante do que aquele ocorrido em São Paulo, ou em Belo Horizonte, ou em Recife, em Fortaleza ou no Rio de Janeiro. Exponho alguns fatos, algumas percepções, algumas experiências que, na minha visão das coisas, merecem receber a luz do sol, ao lado dos demais.)

Em agosto de 1926, Augusto Meyer assina no *Correio do Povo*, importante diário da cidade, vários textos, num conjunto que forma uma interpretação forte do movimento modernista, em sentido amplo. Ao resenhar um livro de um promissor poeta, Ruy Cirne Lima, Meyer enxerga ali, numa poesia ainda não totalmente realizada, um sonho seu, “a estilização de motivos gauchescos” — quer dizer, a modernização. Cirne Lima requintava a “imaginação crioula” [vale sublinhar que este adjetivo, no Rio Grande do Sul, era e ainda é usado ao modo dos castelhanos, como sinônimo de nativo] mediante a assimilação de refrões populares” (apud LEITE, 1972, p. 97).

Por outra parte, a resenha briga ainda com o passado, na figura do já velho Alcides Maya, o autor de *Tapera*, e prevendo um ótimo futuro:

O Rio Grande não será um jardim com taperas artificiais. Há de ser uma feira viva de contrastes fecundos. O rancho e a locomotiva, os tratores e a carreta, a usina e o rodeio, o laço e a obra de arte, que floração nos promete essa realidade? Só uma certa barbárie conseguirá plasmar em formas belas e transitórias o seu ritmo vital. (Ibidem.)

Dá para traduzir Meyer dizendo que para ele a “barbárie” formal — no contexto, a forma modernista — é necessária e mesmo indispensável para enunciar esse mundo de contrastes, que fazem lembrar algo do ritmo da

Antropofagia, que em 1928 se apresentaria claramente³. Mas ele parece isolar o mundo estético e intelectual do mundo econômico, o que enfraquece a previsão de Meyer, muito embora, com a ascensão de Getúlio, algo dessa intuição da força rio-grandense se apresente como real.

Outro texto de grande interesse para o retrato da cena modernista gaúcha é de setembro de 1926, no mesmo jornal de Porto Alegre. Meyer comenta um questionário que lhe foi enviado, indagando sobre a existência e as características de “um movimento de renovação estética no Brasil”. O crítico desenvolve todo um raciocínio de interesse, começando por dizer que fez bem em não responder logo, “para evitar o bombo de Graça Aranha, um tanto falso, e a grandiloquência verde-amarela”, isto é, para não cair na esparrela dessas duas sendas (talvez traduzíveis como a nefelibata, de Aranha, e a nacionalista trivial, a verde-amarela), que ele considera equivocadas.

O que chama a atenção são percepções, ainda mais profundas, sobre a natureza do que ocorre no Sul. Diz que há sim “influência platina” na literatura do estado gaúcho, pelo trato corriqueiro com o Prata, mais comum do que com a Corte e o Rio de Janeiro por muito tempo — essa influência será motivo de debate forte nos anos 1950, e nos interessa aqui porque será uma das marcas distintivas da literatura produzida no Rio Grande do Sul, marca que nada tem a ver com qualquer coisa de relevante no Modernismo paulista. Mas diz mais:

O Rio Grande é, na hora atual, a mais arrojada esperança brasileira. Ora, isso que eu acho no Rio Grande, concordância entre o homem e a terra, tendência para a unidade social e, por conseguinte, para uma arte própria (...), não saberei achar com a mesma facilidade no brasileiroismo dos novos. (...) Enquanto a literatura brasileiroista adoece constantemente de um cerebralismo patriótico (*Pauliceia desvairada*, *Pau-brasil*, *O estrangeiro*, Guilherme e Cassiano em alguns poemas e o próprio Ronald em *Toda a América*), a nossa escassa mas homogênea

3 Vale uma nota lateral para lembrar que o estado gaúcho não está todo contemplado na série de pares enumerados pelo crítico. O que ali se vê é quase só o mundo da pecuária — rancho, carreta, rodeio, laço —, e nada do mundo da pequena propriedade colonial imigrante, germânica ou italiana, que já era próspera, com um singular processo de enlace de produção primária com a secundária, um vetor de agroindústria bastante nítido. É como se o Rio Grande do Sul fosse a pecuária, com alguma agricultura extensiva associada, e a cidade que se industrializava, apenas, ficando de fora a zona colonial imigrante. A nota ganha sentido ainda maior quando atentamos para o fato de Meyer descender de germânicos também, embora letrados e urbanos. De certo modo, o mundo colonial imigrante custará ainda uma geração depois da modernista para se fazer notar culturalmente e se expressar no plano intelectual. Raymundo Faoro, descendente de italianos, talvez tenha sido o primeiro a atentar para o fato, em textos para a revista *Quixote*, entre 1949 e 1952.

produção regionalista é espontânea como um arroio. (...) O meu desejo, enfim, é mostrar que já agora não devemos nada aos brasileiros. (...) Sobre o verde-amarelo um tanto frio, nós colocaremos a mancha quente e vermelha do nosso orgulho. (Apud LEITE, 1972, pp. 102-3)

Três aspectos merecem atenção, sempre no sentido de entender a percepção dos escritores do Sul, nos anos iniciais do Modernismo paulista. Primeiro é o argumento favorável ao Rio Grande, com uma ponta de ufanismo localista mas que não se limita a isso: aqui Meyer enxerga uma organicidade social (a tal “unidade”) que, por contraste, não existiria nem em São Paulo nem no Rio de Janeiro. Derivando um pouco, por contraste, poderíamos dizer que para Meyer o Modernismo, talvez mais o paulista do que o carioca, mas também este (na lembrança de Ronald de Carvalho), dependia de uma maior diferenciação social, talvez mesmo de atritos entre diferentes e mais nítidas classes sociais. E não custa acrescentar que quem defende organicidade social entre arte e sociedade está longe de aplaudir o paradigma da ruptura.

Em seguida, uma tese: o que ele chama aqui de “literatura brasileira”, que é o que agora se chama de literatura modernista brasileira, essa literatura é vítima de certo “cerebralismo”, acusação que só entendemos claramente por contraste com o que Meyer julga encontrar na literatura feita em seu estado, “espontânea como um arroio”, quer dizer, com virtude oposta ao cerebralismo, a virtude da espontaneidade, da (perdão pela repetição) organicidade, que está na literatura regional tanto quanto no arroio natural.

Meyer tem em mente a obra de Simões Lopes Neto, que por sinal estava sendo em 1926 republicada pela primeira vez fora de Pelotas, a cidade natal do escritor, agora na Globo de Porto Alegre, que se lançava como editora de fato e se preparava, com esse gesto, para tonar-se a grande editora que viria a ser nas décadas seguintes. Simões Lopes Neto é o arroio escrito, na comparação.

O terceiro traço tem um tanto de teatral, poderíamos dizer de hispânico, de platino, na imagem do vermelho (que de fato existe na bandeira sul-rio-grandense, ao lado do verde e do amarelo), que esquentaria o panorama verde-amarelo. A equação sumária de seu texto é: a literatura brasileira, feita por São Paulo ou pelo Rio, tinha o defeito do cerebralismo

patriótico, ao passo que a literatura regionalista feita pelo Rio Grande do Sul tinha a virtude da espontaneidade, ou do efeito de naturalidade⁴.

Este artigo de Meyer se desdobra em outro, publicado em outubro do mesmo ano, no mesmo jornal. Segue buscando explicar a distinção entre as duas tendências, o cerebralismo brasileiro e o regionalismo espontâneo. Aponta Oswald como vítima do primeiro, e Mário como o único caso de poeta que conseguiu criar estilo a partir do mesmo viés. Diz que há poetas genuínos em poesia nacionalista (Castro Alves, Walt Whitman); afirma que José de Alencar e Gonçalves Dias padeciam de um brasileiro teórico, ao passo que Afonso Arinos e Simões Lopes Neto haviam realizado um nacionalismo regionalista correto. Em sua visão, o regionalismo era o caminho, e por ele se chegaria ao nacionalismo. E explicita um argumento sociológico para as virtudes que vê na literatura regionalista gaúcha: a “lenta evolução do clã rural”, associada com a organização guerreira e o culto quixotesco do gauchismo (apud LEITE, 1972, p. 106).

Mais uma vez se pode atribuir o elogio a uma certa organicidade social e mental, no Rio Grande do Sul, o que se oporia ao panorama de São Paulo e do Rio. Se olharmos desde São Paulo para o Rio Grande do Sul, as estruturas sociais mais antigas e mesmo arcaicas, como o tal “clã rural” mencionado por Meyer, seriam um sinal de atraso, portanto de algo fora da retórica modernista, mas são tidas pelo intelectual gaúcho como fiadoras da correta realização literária, esse regionalismo espontâneo. (Mas não custa reparar, com direito a ironia, que o modernismo paulista dependeu, para sua viabilização e permanência, da fração mais rica e mais sofisticada do clã rural paulista.)

Não se trata, aqui, como mencionado acima, de considerar como corretas ou como incorretas as ideias de Meyer, mas sim de descrever a percepção de uma fina inteligência como a dele, que se distinguia bastante da visão modernista paulista e, pelo que ele diz, também da carioca. Era o ano de 1926, repitamos, dois anos antes de *Macunaíma* e do “Manifesto Antropófago” (e da *Revista de Antropofagia*), assim como do ensaio de Paulo Prado *Retrato do Brasil*, que mudariam um tanto esse cenário, fixando um novo momento de síntese da jornada modernista.

4 Os motivos estéticos implicados nessa disjunção, que não são matéria central para este estudo, podem ser vistos com clareza quando observamos a arquitetura narrativa inventada por Simões Lopes Neto — um narrador-testemunha, Blau Nunes, figura de velho gaúcho campeiro, que “fala” num texto escrito de modo visivelmente orgânico, sem mediação de um narrador externo, nem filtrado por uma perspectiva crítica e/ou irônica que se encontra nos textos e autores, paulistas e carioca, citados por Meyer. Essa invenção de Simões se desenvolveria até os limites superiores na obra madura de Guimarães Rosa.

CINCO

Também no Rio Grande o ano de 1928 apresentaria ao menos dois notáveis livros modernistas, lamentavelmente pouco conhecidos, inclusive no estado sulino: *Trem da serra*, de Ernani Fornari, e *Saco de viagem*, de Tyrteu Rocha Vianna. Ainda em 28, sairiam outros livros de poesia modernista em Porto Alegre: de Augusto Meyer, *Giraluz e Duas orações*; de Theodemiro Tostes, a *Novena à senhora da graça*; de Ruy Cirne Lima, *Colônia Z*; de Vargas Netto, *Gado Xucro e Tu*; e de Manoelito de Ornellas, *Rodeio de Estrelas*. Foi mesmo um ano marcante.

Vejam os casos de Tyrteu. Autor de um único livro, o citado *Saco de viagem*, de que se tiraram pouquíssimos exemplares (parece que apenas dez exemplares, por idiosincrasia do autor, ao que se saiba), Tyrteu é figura totalmente singular. Herdeiro de vasta propriedade rural, nascido em 1898 em cidade próxima da fronteira com a Argentina, foi um adepto de novidades e de algumas excentricidades. cursou Direito em Porto Alegre, na juventude, e faleceu em 1963, depois de forte decadência econômica e social. Seu livro foi reeditado apenas uma vez, em 1993, pela editora da PUC-RS, sem o devido cuidado.

O primeiro poema do livro dá o tom de sua inventividade:

Críticos
Passadistas
Tende piedade amém
Destes
Oswaldandradeanos
Futurismismos
Poupai-os do manejável porrete
Critical
Lembra-vos sempre ao lê-los
Deste pedido introdutorial amém de novo
E de que a liberdade de fazer versos
Nestes Brasis
Não foi regulada pela lei Adolpho Gordo
(VIANNA, 1993, p. 32.)

Entre o que então se chamava “passadista” e “futurista”, Tyrteu convoca Oswald de Andrade, autor rejeitado ou ao menos ignorado pela poesia gaúcha (e brasileira) da época, ousando ainda avançar na fórmula católica de contrição para torcê-la em favor de uma tese libertária, que vem cifrada e requer explanação: a lei Adolpho Gordo, editada em janeiro de 1913, regulamentava a expulsão dos estrangeiros envolvidos em atividades sindicais e políticas; e para a consciência dos letrados conservadores — “passadistas”,

hegemônicos naquela altura e por isso mesmo alvo declarado desse poema-plataforma de Tyrteu —, as teses “futuristas” tinham as máculas da origem estrangeira e da intenção subversiva, pelo que deveriam ser tão expulsas quanto os militantes anarco-sindicalistas indesejados por Gordo.

Outro exemplo: em linha do poema-piada de Oswald, de mistura com o registro afetuoso com que modernistas vários trataram as memórias da meninice (lembramos logo o mesmo Oswald e Manuel Bandeira), o poema “Mau hábito” reproduz um diálogo entre o guri e sua mãe, seguindo-se uma breve consideração metafísica do guri:

Em que lugar que mora a Mãe d'Água mamãe
É lá na fonte da vovó
Como é que ela é
É uma mulher bonita de cabelo verde
Corpo de peixe vestida de estrelas rabuda
Por que é que eu não vejo ela
É porque ela não se mostra aos meninos
Que tiram ranho do nariz com os dedos
E durante todo o tempo em que
Eu podia crer na vida da Mãe d'Água
O meu nariz foi o único culpado
Dela não ter aparecido
(VIANNA, 1993, p. 51.)

Boa parte das marcas modernistas está aí, na linguagem como na concepção; e interessa também ressaltar ainda uma vez a singular contemporaneidade espiritual e estética entre aquilo que no centro do país se produzia na ponta mais radical da vanguarda literária, com Oswald, e Tyrteu, que viveu a maior parte da vida no interior do Rio Grande.

Vejamos um segundo e último caso, o de Ernani Fornari. Filho de imigrantes italianos, nascido no Brasil em 1899, estreou como poeta simbolista com *Missal da ternura e da humildade* (1923), mas dessa concepção estética migrou para o conto e o romance ocupados com a vida na cidade que crescia, vindo depois a publicar muito teatro, metiê em que teve relativa consagração. Publicou o *Trem da serra*, uma joia, em 1928, e nos anos 1930 foi para o Rio de Janeiro, como funcionário federal, e lá veio a falecer, em 1964.

O *Trem da serra* não cabe nas equações triviais costumeiras, aquelas que levam alguns a lamentar “não tivemos Modernismo”, ou “nosso Modernismo foi fraco”, para os daqui do Sul, ou aquelas que, absolutizando a visada paulista, simplesmente ignoram o que não caiba nos padrões entronizados. Ocorre que o livro de Fornari é um excelente livro de poesia vanguardista, com dicção que nada deixa a desejar para os padrões

renovadores dos anos 1920, mas acrescenta a essa condição toda uma perspectiva de conjunto: o livro alinha uma série de poemas que vão como que fotografando (e mesmo filmando) cenas do percurso de um trem que sobe de Porto Alegre para a cidade serrana de Caxias do Sul.

(A visão parcial das coisas, para louvar ou para desprezar, deixa de constatar o movimento específico das coisas no Rio Grande (ou em qualquer outra parte do país), deixa de entender como é que as coisas se passaram, como é que os escritores negociaram, dentro das circunstâncias históricas específicas, as condições, os temas, a linguagem, enfim aquilo que constituiu a literatura. Uma visão mais abrangente e produtiva implica uma leitura dos poetas que se apresentaram no cenário local a partir de suas obras, naturalmente em contraste e em aproximação com outras obras, do centro do Brasil e talvez de outras latitudes e longitudes.)

É notório que não poucos poetas modernistas no Brasil começaram sendo simbolistas ou em alguma região próxima do Simbolismo: Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes. Isso já é bem diferente do padrão paulista: nem Mário, nem Oswald tiveram afinidades com a estética penumbrista e soturna. (Mário teve mais afinidade intelectual com os parnasianos.) No Sul, além do caso de Fornari, vale ler a obra de Felipe d'Oliveira (1890–1932), cujo primeiro livro tinha o sombrio nome de *Vida extinta* (1911), e depois, já vivendo na capital de então, o Rio de Janeiro, passará para os lados modernistas, com *Lanterna verde* (1926).

Do livro de Fornari, vejamos o poema “Cinematógrafo”:

CINEMATÓGRAFO

Vesperal infantil
dos meus olhos de homem feito!

Aboletado no banco vascolejante
do meu cinema ambulante,
fico olhando para a tela *Pathé-Baby*⁵ da vidraça,
onde a paisagem dispara, assustada, para trás.
Os postes telefônicos se sucedem,
junto dos trilhos,
formando uma paliçada interminável...

5 *Pathé-Baby*: Pathé (nome de família dos donos, franceses) foi a principal fábrica de equipamentos para cinema e para reprodução de sons no começo do século XX. *Pathé-Baby* era a designação de uma tela para projeção de filmes menor que as convencionais.

É aqui que a terra-zebu principia aos tombos
a fazer calombos.
Na distância andam homens depilando
a giba⁶ dromedária de uma montanha peluda...

Olha,
aquele morro recém-queimado que se vê ali,
não parece um enorme crânio encarapinhado
de tio-mina⁷ até às orelhas enterrado?

Olha
aquele ventruado monte chico-boia⁸,
muito lá,
caminhando devagar

no “retardador”⁹ esfumado da distância...

O marco geral do poema, sua por assim dizer moldura, é a comparação entre a janela do trem e a tela de projeção do cinema, pauta moderna por excelência. Os elementos que vão aparecendo na paisagem vão sendo comparados a sucessivas figuras, mantida sempre a perspectiva de trazer para o olho moderno os itens da natureza ou da ação humana. Outro belo poema do livro se chama “Conquista da serra”, que faz um relato fantasista do encontro entre o imigrante loiro e a índia, a “china” na linguagem local, numa simbolização idealizada da experiência real, a qual terá sido por certo muito mais tensa, contraditória, violenta:

CONQUISTA DA SERRA

O gringo veio do mar...

A china estava na terra quando o gringo chegou
Louro e cheio como a guaiaca cheia de onças
de um mascate,
Acordando a mataria com a voz empostada,
e fazendo calar os inhambus:
“La donna è móbile...”

-
- 6 Giba: corcova. Por isso a composição “terra-zebu”, em alusão à raça bovina que apresenta uma corcova, e depois a menção ao dromedário.
7 Tio-mina: alusão a um homem negro e velho, da nação mina (um dos grupos étnicos de origem dos escravos brasileiros).
8 Chico-bóia: parece comparar o “ventruado monte” a um sujeito barrigudo.
9 Retardador: parece referir-se ao mecanismo da máquina projetora de filmes que é capaz de desacelerar o ritmo da exibição; o poema contrasta a velocidade das imagens próximas ao trem com a lentidão das imagens mais distantes.

Ela não compreendia, mas pensava
que ele trazia para a Terra Nova,
transformada em esperança, a desilusão de seu País...
E a china ficou espiando atrás do pinheiral
O gringo que chegava, loro como o Sol — que era o deus dos seus avós.

— Buenas tardes pra vancê!
— Bona sera!

— Que é que ele disse?

E o gringo construiu uma casa com o telhado de tabuinhas...

(O rancho da china era de santa-fé!)

E o gringo plantou trigo na montanha,
— milagrou aquele chão que era só pedra...
E a china ficou espiando aquele estranho que plantava
Também cabelos louros no cocuruto da montanha.
E gostou tanto da maciez estranha da seara
Que quis deitar-se sobre ela e adormecer...

(Até parecia os cabelos dele!)

Liberdade, incorporação da língua diária, comentário direto sobre as coisas da vida, neste último caso ainda uma fabulação sobre a mistura entre o sangue aborígene e o estrangeiro, a discutir o passado, são enfim muitos os itens que podem caracterizar o livro de Fornari no campo modernista. A rigor, procederão assim muitos dos escritores modernistas, nascidos nos últimos anos do século XIX e primeiros do XX. E o que é que eles *não* apresentam, se vistos desde a ótica paulista, a atestar uma falta que explicaria sua desconsideração? São talvez menos vanguardistas do que deveriam, por não atacarem claramente o alvo preferencial da ideologia modernista paulista, a saber, o mundo letrado do Rio de Janeiro. Ademais, não obstante a forma renovadora, serão talvez menos agudamente vanguardistas do que o tanto adequado. Por certo, terão quase nada do viés por assim dizer bandeirante que anima parte não pequena das obras de Mário e Oswald, que em poesia ou no romance, assim como no ensaio, parecem sempre empenhados em enunciar uma interpretação de conjunto para nada menos que o Brasil todo, ao passo que aqui há foco numa experiência específica, não hegemônica, não generalizável para o Brasil.

Seja como for, o certo é que poetas como Tyrteu e Ernani Fornari, e bem assim boa quantidade de outros, do Sul e de outras partes do país, deveriam compor um grande painel das tentativas de renovação da linguagem que se chama, no sentido aberto que aqui sigo, modernismo. Desprivatizar o termo, como disse, é tarefa para já.

REFERÊNCIAS

- DOSSE, François. *A saga dos intelectuais franceses: 1944–1989*. Volume I: *À prova de história (1944-1968)*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.
- FISCHER, Luís Augusto. *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*. São Paulo: Todavia, 2022
- FORNARI, Ernani. *Trem da serra*. Porto Alegre: Globo, 1928.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*. São Paulo: IEB, 1972.
- MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- VIANNA, Tyrteu Rocha. *Saco de viagem*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.