
AMÊNDOA FOSFORESCENTE DENTRO DA CASCA CARBONIZADA: O MODERNISMO E SEUS OUTROS

PHOSPHORESCENT ALMONDS INSIDE THE CAR- BONIZED SHELL: MODERNISM AND ITS OTHERS



Dossiê

Modernismos e modernidades na literatura e nas artes

Organizadores:

Dra. Juliana Mantovani



Dr. Sidney Barbosa



Dr. Rémy Lucas



v. 31, n. 59, ago. 2022
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 24/02/2022

Aprovado em: 29/08/2022

Distribuído sob



Pedro Brum

pedrobrum@uol.com.br

Professor Titular da UFSM. Possui graduação em Letras Português pelo Centro Universitário Franciscano (1985), mestrado (1991) e doutorado (1996), ambos em Letras (Teoria Literária), pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Em 2007, realizou pós-doutoramento no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP com a pesquisa O romance histórico no Brasil. Coordena o Grupo Literatura e História (<http://www.literaturaehistoria.com.br/>), o projeto Vestígios do tempo: mimese e realismo na tradição narrativa brasileira e o Núcleo Disciplinário Literatura, Imaginários, Estética y Cultura, da AUGM. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e atuação preferencial nos ramos de ficção, história, regionalismo e identidade.

Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

O presente trabalho revisita as origens do modernismo no Brasil. Sem desconhecer o papel decisivo da Semana de Arte Moderna, defendemos que o marco inicial do movimento pertence ao Rio de Janeiro dos anos 1910. Na defesa deste ponto de vista, enfocamos aspectos como formação de cânone, transformações sociais, percepções poéticas e o impacto de imagens e conteúdos programáticos que correspondem a um ardente espírito de renovação.

origens do modernismo; estética moderna; cânone modernista.

The present article revisits the origins of modernism in Brazil. Without ignoring the original importance of the Modern Art Week, we defend that the initial mark of the movement belongs to Rio de Janeiro in the 1910s. In defending this point of view, we focus on aspects such as canon formation, social transformations, poetic perceptions and the impact of images and program contents that correspond to an ardent spirit of renewal.

origins of modernism; modern aesthetics; modernist canon.

A dificuldade em delimitar o modernismo é, por si só, um preito à sua fecundidade. Quando se pensa sobre transformações havidas a partir da segunda metade do século XIX em terrenos vastos e diversificados como arquitetura, pintura, escultura, poesia, dança, música e teatro, pode-se referir legitimamente a existência de diferentes modernismos, inclusive ao classificar uma mesma tradição nacional ou série de arte e cultura. É preciso reconhecer que o problema de trabalhar com origens difusas, de algum modo apanágio de toda a história que classifica períodos e estilos, torna-se agudo frente à arte moderna. Ambíguo e paradoxal por natureza, o modernismo criou sua própria mitologia disruptiva incentivando atitudes projetivas em torno de ocorrências e autores chave, de sorte que se torna confuso aquilo que emana do movimento como mensagem fundadora e aquilo que os registros históricos, de fato, demandam.

A Semana de Arte de São Paulo se assumiu na sua origem como moderna (ou futurista, conforme diziam alguns) e, na senda dessa origem em perspectiva, desenvolveu-se uma empenhada historiografia modernista, ou seja, uma historiografia voltada a decalcar a Semana como marco zero do modernismo em si. Isso, sabemos, não se deu de chofre e ao longo do tempo acumularam-se fatores favoráveis a seu desiderato. De qualquer forma, o argumento recorrente tratou de ecoar, decorridas as primeiras quatro ou cinco décadas do evento, a voz de muitos dos participantes da Semana de 1922: foram eles que, ao romperem com os códigos da arte, lograram a força irradiadora do modernismo, cuja estética, apegada à vida moderna, teria se espalhado de forma transformadora por literatura, música, artes visuais, moda e adjacências. Daí o pioneirismo emprestado aos nomes que, durante a programação da Semana, representaram manifestações dessa ordem: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Heitor Villa-Lobos.

O esforço da historiografia modernista coincide com a crescente influência que São Paulo alcança no plano intelectual e cultural brasileiro e chega ao ponto de apresentar o evento de 1922 como um marco que, além de

projetar a arte do futuro, serviu para reclassificar muito do que veio antes. Nesse rol, tomam assento leituras como a de Alfredo Bosi, que, ao utilizarem-se da expressão “pré-modernismo”, buscam estabelecer as diferenças existentes entre tendências e movimentos localizados antes da Semana (vistos como envelhecidos) e o que passou a se fazer a partir dela como renovação e atualização da inteligência. A despeito disso, o próprio Bosi reconhece que, em todo o caso, registros anteriores já “expressavam uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações, [e somavam o] esforço de penetrar mais a fundo na realidade brasileira”, além, por óbvio, de já apresentarem, como concede o historiador, “motivos, temas, mitos modernos” (BOSI, 1980, p. 375).

Se admite que havia fagulhas modernistas antes da Semana, o que leva um historiador criterioso como Bosi a superdimensionar o papel de 1922? Nas palavras do próprio crítico: o reconhecimento de que pertence a São Paulo, em um sentido de certa exclusividade, “uma ruptura com os códigos literários” (BOSI, 1980, p. 375). A vantagem de voltar ao tema, quando a Semana de Arte completa cem anos e o marco zero reaparece no rol de discussões ativas, reside na possibilidade de contarmos com maior distanciamento histórico para pensar nela e nas questões que a envolvem, seus antecedentes e seu legado. Do ponto de vista histórico, é necessário a clareza de que resulta ilusória a disputa entre teses como ruptura ou continuidade. Está claro, hoje, que na arte – como na vida ou na história em geral –, mesmo eventos radicais, derivam ou coroam cursos que lhes antecedem.

A história não se processa pela emergência abrupta de novidades absolutas, embora seja certo que algumas delas possam lhe imprimir um determinado andamento, nem sempre previsto em seus antecedentes. Na verdade, o conceito de ruptura é, por natureza, eivado de juízos de valores, questões de contexto, visões parciais da própria história. Juízos que trazem consigo o germe de conjuntura cultural datada e um apelo a ideologias e sentimentos que respondem a preocupações contemporâneas a elas. Distanciados, cabe-nos reestabelecer perguntas, rever conceitos e indagar sobre fatos e

personagens com a vantagem de dispormos do acúmulo de revisões existentes sobre o tema.

Revisar o papel da Semana a esta altura, antes de oferecer resposta objetiva para a questão do marco zero, permite-nos refletir sobre modalizar ou minimizar valores como o de uma ruptura *in abrupto* em nome de uma ideia de certa continuidade. Por um lado, isso evita aplainar a própria realidade histórica ao nível de denominadores comuns de natureza temática ou estilística. Por outro lado, aponta para a realização de uma leitura empenhada de textos e registros históricos na busca de aferir discursos homólogos ao modo de reconhecer-lhes o estro, para além da própria homologia, na proposição de uma identidade formulada em torno de suas diferenças reais. Daí nosso objetivo de visitar ambientes e produções anteriores à Semana de 1922 e indagar-lhes a verve modernista.

Ao optarmos por uma orientação de continuidade entre séries literárias expressamos o quão difícil é fechar a realidade manifesta pelos textos e situações factuais em unidades estanques. Nossa busca de demarcar uma identidade modernista, dentro de um continuum temporal que circunscrevemos a partir do início do século XX com o privilégio para o papel transformador exercido pelo Rio de Janeiro da época, intenta visitar traçados dessa identidade sem a preocupação precípua de falar em passado ou futuro. Com isso, temos em vista evitar que nas referências a tais precursores e a tais heranças acabemos presos a uma síntese continuísta. Ao visitar o tema controverso das origens, o interesse maior é o de colocar em destaque campos da linguagem e da expressão artística que, por diferentes caminhos, os modernistas no seu conjunto (e, pois, sem exclusividade para a Semana de 22) conquistaram entre nós em período chave – e contraditório da assunção da ideia de Brasil moderno.

I

Nosso ponto de partida entende a assunção modernista como inseparável do clima de virada do século XIX para o XX. Esta é a época em que escritores representativos procuram fazer, como revalorização do passado e como projeção de futuro, aquilo que as van-

guardas, mais tarde, assumiriam em forma de programa e que Francisco Foot Hardman (1992) classifica sob o dístico “redescobrir o país”.

Coincidente com os ares renovadores soprados entre a cultura letrada avulta o projeto de modernização urbana. Trata-se da época em que cresce o papel representado pelo Rio de Janeiro, espécie de matriz dos novos tempos. Maior centro cosmopolita da nação, porto nacional e internacional, porta de entrada e canal de saída de ideias e produções, o Rio, em contato direto com a Europa rica, absorvia e irradiava bens, modas e tendências para todo o país em velocidade nunca vista.

A pergunta sobre o que seria moderno no Brasil de 1900 merece que, em acordo com a lógica de presentificação da consciência histórica, ponderemos a respeito do papel que as transformações ocupam no panorama geral do período. A partir do recorte do Rio de Janeiro, parece natural entender o modernismo ao redor das novidades trazidas ao reboque da técnica e da tecnologia – comércio, imprensa, moda, arte, arquitetura, cena urbana movimentada e diversificada.

A resposta, porém, está longe de ser simples ou direta. Basta uma visada nos movimentos e publicações de época para perceber que, em um centro assinalado por tanta atualidade para mostrar e contar, a consciência de moderno era, desde logo, uma consciência cindida. De um lado, a crença no progresso técnico, algo vanguardista de adesão a cores e movimentos. De outro, as heranças retrógradas e autoritárias, de par com os desajustes sociais, que pesavam em nosso desconcerto nacional.

O próprio Rio de Janeiro, que abrigava os principais intelectuais responsáveis por dar guarida e voz às posições díspares entre si, era, como cidade, uma espécie de laboratório vivo das desigualdades nacionais. De uma parte, a urbe internacional, porto brasileiro, capital desde o Império, centro da cena cultural. Bondes elétricos, automóveis, bens de produção, o rádio e o cinema pontificando em um panorama que, mais dias, menos dias, irradiaria por atacado o encantamento dos novos tempos país afora. De outra parte, a crença no progresso civilizacional esbatia-se com a chaga da desi-

gualdade, engrossada por massas de pobreza desassistida advindas do regime escravocrata, mácula social que agravava a defasagem de moradia, o analfabetismo, a fome e a precariedade do mundo do trabalho.

Num contexto de expansão da palavra impressa e de alargamento da experiência jornalística, o modelo de modernidade que sagrava as áreas centrais da capital da república logo gerou contraponto em porta-vozes dos excluídos, invisibilizados no *status quo* transformador. Uma recorrida pelas posições públicas mais salientes no jornalismo do tempo, faz saltar um antagonismo corrente que pode ser resumido entre dois polos conhecidos. De um lado, os entusiastas; de outro, os que denunciavam desigualdade e abandono.

É compreensível que nomes como Olavo Bilac e Coelho Neto, pontífices da crônica jornalística, celebridades incensadas, cerrem fileira entre os entusiastas do progresso, da higiene pública, dos novos hábitos urbanos. Em suas intervenções e, em certa medida, na literatura que produzem, aparece aquela lógica de sublimar os óbices do presente e apostar no mito da superioridade. A par do ufanismo republicano em marcha, professam a ideologia do país novo, a lógica do gigante adormecido, cuja grandeza aponta para um futuro de glórias.

Em outro polo, militam figuras como Lima Barreto, que, mulato, de existência atravessada pelo preconceito, a doença e o álcool, desenvolve a veia da sátira e através de crônicas e novelas, com vasta divulgação em revistas populares ilustradas e periódicos anarquistas, mostra-se impiedoso com o otimismo aplaudidor e o vocabulário castiço da escola de seus oponentes. Implica com modismos, quebra de tradições populares arraigadas, estrangeirismos incorporados no léxico e no jargão dos diários e das revistas dominantes. Por trás de seu discurso corrosivo, mira a realidade profunda da sociedade pobre e marginalizada, à qual, nada de novo alcançava.

As diatribes em curso no Rio de Janeiro das primeiras décadas dos novecentos, bem como seus principais atores, são indissociáveis a tópicos como o trânsito entre academicismo e linguagem coloquial, denúncia social, renovação do ideário nacional/regional, extensão à

ótica dos marginalizados, decalque de temas históricos e inventário de questões atuais. Se isso ajuda a delimitar as características gerais do tempo, também repercute na literatura dos grandes nomes em curso, como Euclides da Cunha e Machado de Assis. Entrementes, o meio reverbera o sucesso de narrativas populares, variações da nascente indústria cultural, por seu turno, emuladas na cena mais propriamente literária através de um autor como João do Rio, síntese de jornalista, cronista social e novelista de mistério.

Esse é o quadro contrastante que pode ser definido na condição de moderno. O termo cabe para Euclides da Cunha, Machado de Assis e Lima Barreto, a seu modo, renovadores da consciência brasileira. Mas o termo também é amplo o suficiente para abarcar aquelas expressões culturais encontradas no Rio de Janeiro das primeiras décadas do novecentos – jornais, revistas, cinema, poesia, novas formas de narrativa. Em todas essas manifestações deparamo-nos com a inspiração de que a arte, de algum modo, intervém na dinâmica do real. Daí a corrida a uma estetização das formas de vida a partir de uma consciência histórica do novo, algo bastante presente no conjunto da produção de um autor como o citado João do Rio. Os recortes mais visíveis de expressões da época, em alguma medida, experimentam uma autoconsciência de viragem histórica e buscam modelos de expressão que se adaptem ao novo ou ao moderno, isto é, a necessidades interiores antes inexistentes.

Gestado nesse panorama de manifestações modernas por excelência, o modernismo propriamente é fenômeno que repercute inquietação mais profunda e precisa ser pensado como modulação de um germe revolucionário fadado a desembocar, necessariamente, em uma atualização de caráter utópico. Antes, porém, da corrosão vanguardista assumir essa posição, nosso modernismo formou-se, em geral, por dentro das instituições, como uma espécie de resistência estética.

Se o telos do modernismo é amplo e pode ir, conforme sugerimos, de Machado de Assis a João do Rio, precisamos nos perguntar sobre os atores em cena capazes de responder ao componente intrínseco da própria moderni-

dade no seu conjunto, ou seja, aquela parcela composta de intelectuais impulsionados por uma dinâmica interior de inovações em cadeia, razão e desiderato de sua existência. Este é o ponto em que é necessário dedicar atenção especial à arte poética que, à altura da década de 1910, vê gravitar um grupo crescente de autores interessados no processo contínuo de renovação da linguagem, preocupados com a técnica artesanal de sua poesia, ansiosos por atualizar a expressão poética e lograr de vencida a profissão de fé do rigorismo formal, a glorificação do passado, a objetificação de quadros da existência.

Ao acordarmos no ponto sobre a real existência dessa parcela renovadora entre os autores do tempo, estamos assentes com o que Julia Kristeva afirma sobre a experiência francesa da época. Em *La Révolution du Langage Poétique*, a escritora considera o caráter revolucionário dos pioneiros e o seu papel como ponto de origem para vanguarda do século XX, registro incontornável a fundadores como Mallarmé e Lautréamont. Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, vai ainda mais longe em suas apreciações. Para o poeta mexicano, o moderno compõe, em si, uma tradição que, do ponto de vista da expressão poética, é inseparável como movimento de uma linha que, iniciada com o romantismo inglês e alemão, veio concluir no simbolismo francês e, daí, nas vanguardas do início do século XX.

Associações como as de Kristeva e Octavio Paz podem ser demasiado amplas diante de idiosincrasias e contradições dos registros brasileiros, mas, em todo caso, são inspiradoras quando examinamos a configuração dos novos campos de realização expressiva ou formal de nossos produtores. Orientados por atitude existencial e estética ditada ora por alumbramento, ora por evasão, alguns nascidos no Rio de Janeiro e outros tantos ali acolhidos a partir de suas inquietudes provincianas, muitos foram os que concorreram de maneira decisiva para alcançar aquela condição que Vera Lins define como de “críticos da razão moderna, a razão da técnica e da ciência, e [que] buscaram outras razões, através de uma estética da sugestão, de uma imaginação extravagante e uma abertura ao inconsciente”. (LINS, 2088, p. 59).

No conjunto, aspectos como pintura expressionista, música que contempla raízes culturais populares, narrativa orientada pelo fluxo de consciência ou estilo telegráfico, normalmente atribuídos como aspectos da ruptura causada pela Semana de São Paulo, espocavam entre nomes e grupos da hora no Rio dos anos 1910. Mesmo a expressão futurista, saliente em 1922, não era estranha ao meio, posto que o manifesto de Marinetti já ganhara tradução e publicação no *Jornal de Notícias*, da Bahia, em 1909.

Quando destacamos linhas de continuidade em torno de rupturas que se dão em camadas, ao invés de *in abrupto* (como sugere a historiografia modernista), temos em conta a materialidade transformadora que se manifesta de maneira ampla, através de meios e gêneros diversos. Há dois aspectos comuns na cena literária que evocamos: o modo como a nova textualidade rasura processos formais cristalizados pela tradição e, em torno disso, o desenvolvimento de uma rede expressiva singular, orientada pela renovação crescente de recursos implicitamente poéticos.

Exemplos de tais ocorrências, dentre outros, encontramos nos modos como as revistas semanais afetaram a linguagem literária através de uma cronística renovadora, fluente e coloquial, mais próxima à linguagem das ruas, flexível à incorporação de vozes e gêneros. Ou, na poesia, o impulso representado por figuras como Ronald de Carvalho, Mário Pederneiras, Álvaro Moreyra e Felipe D’Oliveira, para citar próceres da revista *Fon! Fon!*. No trânsito entre espiritual e cotidiano, são eles os artífices que desvendam dilemas de uma linhagem poética de ambição renovadora, a cujos desdobramentos, ainda antes da Semana de Arte Moderna, somam-se os nomes de Manuel Bandeira e Mario de Andrade e, já no pós-semana, em exercício de alargamento de tempo e espaço, expressões como Cecília Meireles, Jorge de Lima e Murilo Mendes.

Reconhecer o apelo modernista que gravita em torno das fisionomias reunidas ao redor da *Fon! Fon!*, dos meios de que se utilizavam para divulgar seus produtos e da representação social que alcançaram no tempo, significa ir atrás de elos subestimados ou apagados

relativamente a trajetórias complexas e enviadas. Seguimos um roteiro que busca levantar dados históricos, visitar testemunhos de época, pensar sobre formação de cânone e ocorrência de transformações sociais, de modo a realocar o impacto de obras, o sentimento de poetas e a força de imagens correspondentes a um ardente espírito de renovação. Espírito recorrente a tantas outras personalidades da mesma geração, nomes de proa à época dos ventos transformadores soprados entre as décadas de 1910/20.

2

A estada europeia de Ronald de Carvalho nos anos imediatamente anteriores à Grande Guerra foi decisiva para o ciclo de renovação da poesia brasileira iniciado pelo grupo reunido ao redor da *Fon! Fon!*, ela própria veículo do clima de mudanças a ponto de manter, à época, uma seção chamada “*Fon! Fon!* em Paris”. Visitado por Felipe D’Oliveira, Rodrigo Otávio Filho, Álvaro Moreyra e Alceu Amoroso Lima, no inverno de 1913, Carvalho confidenciou aos confrades a decisão de destruir os manuscritos que levava na bagagem, tamanho o impacto e entusiasmo renovador da efervescência vanguardista que lá encontrara¹. A completar a inquietude inspiradora, o anfitrião ainda comungava com os confrades a animação apostólica pelas ideias de Henri Bergson, de quem se tornara aluno no Collège de France.

Os encontros e ensinamentos abriam caminho para uma orientação de estatuto filosófico e cosmopolita. O objetivo principal dos grupos nascentes passa a ser o de libertar o homem do materialismo mecanicista em nome de intuição e vitalismo destinados a reafirmar a primazia metafísica da espontaneidade e da individualidade da alma. A posição alimenta o que pode ser definido genericamente como libertação do espírito criador, predicado que alinha a poesia no caminho de uma redescoberta da formação de identidade brasileira e latino-americana.

A participação efetiva de Ronald de Carvalho na organização e no programa da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, identifica o quanto a ideia de libertação do espírito criador se coadunava aos ventos vanguardistas em voga. Dentro do clima geral da Semana, na condição de conferencista inaugural, Carvalho conclamava abertamente para a necessidade de a arte contribuir na conjuração de raças formadoras, no concerto de um grande coral que harmonizasse as diferentes vozes nacionais:

O Brasil é a terra cheia de sol, é a energia de um homem novo que, recebendo no sangue o sangue das mais vigorosas raças do Universo, tem uma inadiável missão a cumprir: a de criar com voz única, nascida de um concerto de vozes encontradas e díspares. [...] Para trás as paródias inúteis e mesquinhas. Estamos vivendo o poema das nossas afirmações. (CARVALHO, *apud* ALMEIDA, 1936, p. 50)

Dinamismo é uma das formas de expressar a aproximação indireta do pensamento com a realidade histórica, de modo a compor “o poema das afirmações” apregoado por Ronald de Carvalho. A linha é a do paradigma afirmado em *A estética da vida* (1921), obra referência em que Graça Aranha procura articular uma explicação de realidade concorrente com a visão da ciência através do apanágio das categorias de intuição e integração.

A estética, na visão de Aranha, enquanto parte de uma filosofia da cultura, poderia contornar o caráter fragmentado da especialização científica e recompor o acesso adequado ao que considera serem os significados últimos da vida. Daí a conciliação entre intuir e integrar, esforço que realça a aproximação entre Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Felipe D’Oliveira a partir de meados dos anos 1910. Trata-se de intelectuais que aderem ao par filosofia e estética e advogam a modernização da poesia no caminho do verso livre e altissonante, indutor de uma renovada sensibilidade no interesse último da realidade brasileira. Sur-

¹ Para detalhes de eventos e ações cotidianas relacionados ao grupo da *Fon! Fon!* tomamos por base registros feitos por Álvaro Moreyra. *As amargas não...*

gem daí as denominações ou correntes que, ao calor da hora, dividem a cena e as discussões ao defenderem os ventos renovadores sob ordenações diversas e nem sempre concordantes entre si como primitivistas, nacionalistas, místicos, ou, simplesmente, espiritualistas.

Além do testemunho de produções e intervenções, o papel central exercido pelos nomes citados em relação aos começos do modernismo brasileiro foi largamente reforçado pelas representações sociais de que desfrutavam no tempo e em meio influente como era o Rio de Janeiro da época. Afora isso, havia um ambiente grupal e doméstico que os aproximava. Neste último aspecto, poucos superam Ronald de Carvalho. O clube de amigos em que transformou sua residência, na Rua Humaitá, é atestado do papel de dínamo que exerceu na cena de embates e renovações.

Por longos anos, sobretudo nos afirmados 1920, o endereço foi ponto semanal de encontro entre pares. Ali, expoentes próximos, entre os quais Felipe D'Oliveira e Álvaro Moreyra, encontravam visitantes ocasionais como Mário de Andrade e a concorrência crescente de jornalistas, artistas, escritores, ou, simplesmente, apreciadores. Em meio a leituras de inéditos, o dono da casa costumava promover debates e programas, atualizar o espírito sobre vanguardas, discutir arte e cultura.

Um dos indicadores deste modernismo de primeira hora é a ideia de uma poesia engajada em torno de um nativismo de inspiração panamericana. Isso, por um lado, diz muito de seus adeptos, exemplares de cidadãos do mundo, afeitos à circulação diplomática, inteirados da vida e da moda em transformação e que tomavam para si uma espécie de missão transformadora do meio. Por outro lado, o corolário emulava a reorientação da política externa brasileira na direção dos Estados Unidos que, desde a doutrina Monroe, datada do início dos novecentos, fiava a liderança do Brasil em nome da ordem, da paz e da estabilidade da América Latina.

Em 1923, quando Ronald de Carvalho lança *O espelho de Ariel*, o panamericanismo consolida-se para o grupo como reforço da tópica nativista. Carvalho defende a necessidade de atualizá-la na arte e na cultura brasileira e, na

mesma pegada, nos anos seguintes, aprofunda e alarga a discussão para âmbitos continentais, como demonstra o artigo “A poesia da América”, publicado em número de 1928 da revista *Ilustração Brasileira*. Neste artigo, que ilustra a tenaz perquirição, reconhece os esforços legítimos ocorridos em poesias autóctones como as do México e Argentina, embora entenda que nenhuma dessas iniciativas tenha conseguido sintetizar a “originalidade americana”. Mais do que na valorização de imagens localistas do presente e do passado, seu entendimento é de que o autêntico valor continental reside em um peculiar encontro de raças, culturas e sensibilidades.

Numa espécie de poesia pela prática, a tese aparece esposada em *Toda América*, livro poema programa que publica em 1926. No mesmo ano, a confirmar o prolongamento deste modernismo de aspiração americana e nativista, Felipe D'Oliveira também se dedica ao tema em seu *Lanterna verde*.

Oliveira empresta diferentes dimensões à matriz nativa. Se, por um lado, conserta as afinações de um nativismo lírico e algo saudosista em um poema como “Recuo nostálgico” (alusão ao Sul agrário da primeira mocidade), por outro, investe no tom épico de “Magnificat”, título que fecha as sequências do livro, locução de apelo litúrgico, reiterativa d’ “O Canto da Terra”, de Carvalho. Ao amplificar o dístico “toda a terra” (OLIVEIRA, 2016, p. 155), inspiração do sublime de fundo romântico, Felipe D'Oliveira robustece a dedicatória e o reconhecimento a seu confrade, o “poeta de Toda a América”.

Antes de virem a lume em 1926, *Toda a América* e *Lanterna verde* foram objeto de sessões conjuntas ou próximas o que reforça seus conteúdos afinados e a linha programática que ensejavam. Isso se deu às vezes em pequenos grupos, como em leituras de inéditos ocorridas nos referidos encontros na casa de Ronald de Carvalho. Outras vezes e já após os livros terem sido lançados, tais leituras serviram como exposição pública de motivos. Este é o caso do recital de poemas que regou o banquete oferecido, em 1928, a Edwin Morgan, embaixador norte-americano no Brasil.

Felippe D'Oliveira e outras personalidades próximas a Ronald de Carvalho, entre elas Alvaro Moreyra e Rodrigo Otávio Filho, aparecem no rol de declamadores, conforme registros da *Civilização Brasileira* de dezembro daquele ano. O ato é exemplo da extensão que o caráter programático assumiu no grupo. Mais do que matéria poética, este é o momento em que a americanização surge como caminho de representação simbólica de benefício nacional difuso, mas que, em horizonte mais largo, aponta para a aspirada hegemonia cultural da América Latina ao abrigo das credenciais históricas e sociais do Brasil. Tudo isso, perante justificativa de modernização e com o tentador vislumbre da tutela norte-americana.

O panamericanismo, embora importante como conteúdo programático e como tema que rendeu versos voltados a traduzir espaços e caracteres de uma busca de identidade continental, é um dos traços de nosso modernismo inicial. No mais, em regra, tratou-se de poesia dada aos delírios de sons ou cromos geométricos modulados sob dicção de vocabulário requintado. Seu maior esforço talvez tenha sido o de equacionar aprumo inventivo do verso com recorte metafórico das ideias na expressão de realidades indiretas, espécie de corte deliberado entre voz lírica e posição autoral. Em outras palavras, separação entre textualidade poética e autor, cujo perfil, em geral, mostra-se coadunado ao afrouxamento de costumes e ao rearranjo de ordenações sociais.

A trajetória de uma figura como Felipe D'Oliveira² é exemplo de jornada típica dos primeiros modernistas. Aderente às ambiguidades e paradoxos hauridos ante apanágio de ressonâncias políticas, filosóficas, econômicas e estéticas, o seu percurso traduz a personalidade cindida entre o letrado e o homem de negócios, o poeta e o escriturário, o aficionado aos esportes da moda, como o remo e a esgrima e o empresário da hora, o dândi e o intelectual orgânico. Esse é o arco que vai de *Vida extinta* (1911),

carbono decadentista dos tempos de Porto Alegre, ao referido *Lanterna verde*, trunfo modernista do Rio de Janeiro dos anos 1920. De sua poesia, entre margens estreitas como recorte nativista e expressão mundana, na linha de acalentada modernização, avulta o exemplo de olhar festivo de quem se permite estar dentro e fora ao mesmo tempo no impulso de uma alteridade original.

3

Mirado em fontes europeias como Oscar Wilde e Gustave Moreau, Ronald de Carvalho exalta a obra dos confrades de modernismo pela torção empenhada que alcançaram relativamente ao artificialismo da arte atemporal dos mestres cosmopolitas. Esse é o caminho pelo qual defende as propostas que, sem o decalque de realidade cotidiana, movem-se “num plano ideal, preconcebido, sem o menor contato com as forças do mundo objetivo” (CARVALHO, 1937, 362). O artifício criador, nos termos compreendidos por Carvalho, permite ao artista moderno demonstrar sua aptidão em refletir as aquisições acumuladas da experiência humana.

Nas palavras de Ronald de Carvalho, a arte será mais moderna quanto melhor compreender o homem que inventou a máquina, como aliada de um tempo que prima pela síntese de energia:

A imaginação criadora do artista moderno reflete, como é natural, todas essas aquisições da experiência humana. Funciona como verdadeira máquina. Reduz a natureza a um esquema, e, pela deformação da matéria prima que lhe fornece a realidade, produz a obra de arte. (Idem, p. 370).

Em Felipe D'Oliveira, a concepção dilatada e elevada de vida e arte, propagadora da “síntese de energia” defendida por Ronald de Carvalho, reforça convicções que em mais de uma ocasião defendeu publicamente. É o caso

2 Felipe Daudt de Oliveira (Santa Maria, RS, 1890 – Auxerre, França, 1933). Sua poesia conta basicamente três obras: *Vida extinta* (1911), *Lanterna verde* (1926), *Alguns poemas* (1937). A Sociedade Felipe D'Oliveira (1934-1944), fundada e mantida como tributo à sua memória, destacou-se pela publicação do prestigiado periódico *Lanterna verde*, pela subvenção de bolsas para estudos de arte e pela promoção de concorridos prêmios anuais de literatura (no Brasil e em Portugal). A obra completa do autor circula atualmente em edição da UFSM (2016).

de entrevista concedida ao jornal *A pátria*, de 1925. As palavras de Oliveira atestam a classificação de literatura moderna como “um sonho longo e calmo”: “eu situo as direções do pensamento na corrente da harmonia universal (tão velha já) e, desta, a potamografia é caudalosa, profusa, de rumos no plural, como acontece com o sistema planetário” (D’OLIVEIRA, 2016, P. 268).

As posições sublinham a compreensão de arte e mundo a partir de perspectiva amplificada, tomando o idealismo como um método de abordagem. Na mesma linha, segue o testemunho de Alceu Amoroso Lima, outro participante privilegiado das discussões de época: “[com os modernos] o espírito de decadentismo, de displicência, de ironia, de sarcasmo, de descrença, de cosmopolitismo cedeu lugar ao idealismo, espécie de rejuvenescimento de nossa geração” (LIMA, 1973, p. 55).

O rejuvenescimento destacado por Amoroso Lima, na feira daquele vitalismo que buscava aliar filosofia da cultura, libertação espiritual e elevação estética e que, como programa, vislumbrou a assunção de um homem novo, fruto de um nativismo interracial, com o tempo, acusou os limites de seu legado. Se por aí nos orientamos na defesa de uma primeira camada de nosso modernismo literário, anterior à Semana de Arte de São Paulo, é forçoso reconhecer o quanto o ideário desses atores e produtos ficou circunscrito a uma espécie de oxímoro de classe. Referimo-nos aos pontos em que os opostos, ao invés de se excluírem mutuamente, reforçaram a expressão inicial.

A materialidade de nosso primeiro modernismo, no fundo, acabou presa à inércia da história – por mais que seus agentes tivessem se esforçado para alterá-la. É como se os fatores materiais e culturais em que estavam imersos não os deixassem vislumbrar que lhes faltava perspectivismo histórico, que a dinâmica da modernidade, enfim, era mais complexa do que poderiam alcançar entre os torvelinhos que a existência de sujeitos modernos lhes demandava.

Felippe D’Oliveira e Ronald de Carvalho assumiram papéis proeminentes em torno da Aliança Liberal de 1930, movimento das elites dirigentes que resultou em modificações

impactantes nas relações de poder. Respectivamente, como dirigente empresarial atuante e como diplomata, ambos se envolveram com as ordenações revolucionárias e contrarrevolucionárias em curso, avocando, para além da arte, a missão de lideranças morais entre pares. Ao aproximarem-se do poder político, aprimoraram a autoconsciência de uma visão estética como fundamento de compreensão social. Em síntese, suas ações sinalizam papéis que exerceram como mediadores entre a sociedade civil e o Estado. Nesse lugar, sua justificação ideológica se dá nos termos de uma missão civilizatória nacional para cuja verossimilhança concorriam os valores tomados à tradição humanista.

Do ponto de vista político-ideológico trata-se de movimento que reforça a intelectualidade ao lado das elites dirigentes nacionais. O princípio é o de uma renovação conservadora, na medida em que vinga a consciência de combater os valores individualistas e utilitaristas do liberalismo, de modo a adequar as instituições à cultura de uma política que, mesmo com atores renovados, devia manter a posição concentradora e patrimonialista do Estado. No fundo, trata-se, em boa medida, de recuperar a hierarquia social herdada do processo histórico de formação da sociedade brasileira. Nesses termos, há certa convergência entre elegância estética de talhe apurado, encontrada nas produções literárias, e posições alinhadas a uma atualização política de tendência moderada.

Para ambos – Felipe e Ronald -, enquanto agentes políticos ativos, os termos desse processo apresentaram-se de modo trágico. Admiradores da máquina e das formas dinâmicas da existência, ancorados em projetos pessoais de forte ressonância no tempo, próximos nos ideais de arte e vida ativa, a morte abateu-lhes no ímpeto pleno da ação política e cultural. Primeiro foi Felipe D’Oliveira, em 1933; logo adiante, Ronald de Carvalho, em 1935. Os acidentes automobilísticos fizeram mais do que interromper no auge a jornada de dois símbolos de uma geração envolvida pelo ímpeto transformador de decursos que apontavam para o futuro, porque, de modo traumático, enunciaram o apagamento que o tempo lhes reservara.

Ao estudar autores como Felipe D’Oliveira e Ronald de Carvalho, em diligência de

perspectivismo que busca compreender contradições e esforços em seu devido ciclo, reconhecemos o modernismo que praticaram na extração poética do culto ao sincrético, às vezes a sensualidade, outras, a ordenação espiritual de paisagens em movimento, o confronto do novo e do antigo, do urbano e do primitivo. Porém, no plano das ideias, aquilo que consideravam como a síntese de um processo, era mais um início, dentre outros possíveis. Logo, é neste plano das ideias que acabaram protagonistas de um tempo que envelheceu, em especial quando o comparativo é o legado fértil e duradouro da Semana de São Paulo.

A diferença favorável aos paulistas reside, antes de mais nada, no ato original de perda da sisudez, de abrandamento da rigidez estética, em nome de autocrítica e autoconsciência tomadas como potências transformadoras. Basta que nos aproximemos de um exemplo para percebermos o quão claro fica o contraste entre uma e outra posição. Por via indireta, ao referir de forma concisa a trajetória algo retorcida e paradoxal de Oswald de Andrade, José Miguel Wisnik permite-nos vislumbrar os traços essenciais que faltaram ao modernismo de Felipe D'Oliveira e Ronald de Carvalho:

[Oswald] virará muitas vezes do avesso as marcas dessa origem, com seu fundamental anarquismo e suas espetaculares traições de classe, o que faz de sua figura, literariamente transfigurada em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e em *Serafim Ponte Grande* (1933), uma espécie de Brás Cubas não póstumo, ativo e autoparódico, exibindo descaradamente em vida o descaramento de seus pares (WISNIK, 2022, p. 4).

Para resumir de modo esquemático a comparação, enquanto no modernismo que grassou na poesia produzida preferencialmente a partir do Rio de Janeiro houve uma elevação controlada da fatura estética como regramento de uma missão civilizatória com vistas à integração de raças formadoras do Brasil e da América Latina, o modernismo de São Paulo apostou na expressão espontânea ao modo de uma forma de primitivismo. Daí o concerto que atualiza pensamento e vida nacional na

medida em que tal gesto se mostra vocacionado a deslocar o primitivismo inicial na direção de identidades mais gerais. No horizonte, a partir de um corolário que ganhou força com a Semana de Arte, aparece a ressignificação de ideais como povo e nacionalidade sob o prisma alegorizante de individualidades em processo de construção ou transformação.

A autenticação de São Paulo, que soa fácil aos olhos da história, permanece, porém, longe de desautorizar o reconhecimento dos primeiros modernistas, habitantes naturais de espaços conflagrados pela transformação de hábitos e cenários. Se lhes faltou a intuição medida de ouvir e incorporar mais atentamente a manifestação popular, coube-lhes, por outro lado, a afirmação de valores espirituais e orgânicos revestidos pelo desejo de intervir e transformar, atributos incontornáveis ao modernismo no seu conjunto.

4

Lanterna verde é exemplar acabado do alcance e dos limites do ideário poético e da fatura estética do modernismo formado originalmente em torno do grupo da revista *Fon! Fon!*. No Rio de Janeiro da modernização urbana e cultural, trata-se de poesia que faz a inflexão modernista em acordo com o apontado idealismo de rejuvenescimento. Participante ativo dos eventos culturais e sociais de seu tempo, habilitado como figura pública reconhecida entre os pares na fulgurante capital da república dos anos 1910/20, Felipe D'Oliveira busca o traço que aspira o que lhe ressoa como espontaneidade e invenção. Ante o apelo da vanguarda aderente ao ruído das ruas, sua poesia responde com a altivez geométrica que lembra o talhe do arquiteto. A elegância de paredes aprumadas é mais um convite do que uma contenção aos ávidos olhos de praças e avenidas.

A imagem imemorial de espaço, frequente na fase poética de início de carreira e assente no conjunto de manifestações anotadas pelo autor, torna-se testemunho-testamento de atualidade moderna vista pela ótica de idealismo renovador no livro de 1926. A ideia de cidade como espaço sequente, aspiração arquitetônica cara aos modernistas, parece ter encontrado

em *Lanterna verde* o estro poético correspondente. Referimo-nos a uma concepção de corte, que na visão urbanista da arquiteta Sophia Telles, “nos induz a um percurso ininterrupto do interior ao exterior, e vice-versa, numa clara demonstração da ideia moderna do espaço contínuo”. (TELLES, 1992, p. 27)

A concepção de corte tem em conta o eixo vertical que passa por dentro de uma edificação e transcende suas margens. Uma amarração que permite que filosofia e técnica comunguem esforços para transformar o solo em potência aérea, estabelecendo uma permuta natural entre o homem, a máquina, os estados de espírito, as visagens do cotidiano e a impoluta e tenaz natureza.

O semáforo visto no escuro da noite é “amêndoa fosforescente / dentro da casca carbonizada” (“Encruzamento de linhas”, D’OLIVEIRA, 2016, p. 71); a onda marítima é “fermata sem fim, pasta melódica” (“Cenário de louça e de cristal”, idem, p. 75); a natureza familiar do Rio de Janeiro transmuta-se em forma ciclópica, encimada pelo “olho amarelo do Corcovado / -antropopiteco de deus hirsuto”, em cujo flanco arrasta-se “a lagarta fosforescente do trem elétrico” (“Gulliver”, idem, p. 79). A aspiração do poeta concentra-se, enquanto isso, na Troia gloriosa para sempre perdida, ao modo do hemistíquio de Virgílio, vislumbrada como voz secreta, “alma imperecível de / uma cidade morta” (“Ubi Troia fuit”, idem, p. 98). A nota melancólica, por fim, respinga do canto onde a imobilidade da cidade noturna é pontuada pelos revérberos apagados dos lampiões, que “têm o ar desapontado / de gaiolas vazias / de onde os canários fugiram” (“Malabarismo”, idem, p. 105).

A permuta entre o dentro e o fora, entre a onda sensual de corpos na praia e os volumes hirsutos de máquinas e montanhas, segue a lógica do corte de natureza arquitetônica, justamente o elemento que aproxima o interno e o externo. A estrutura de paralelismos garante as aproximações inesperadas e empresta aos versos a energia duradoura do poeta arquiteto, no constructo de edificação que do interior de sua origem típica transcende o lugar próprio que lhe cabe e revoga as margens de contenção.

Os cortes integradores ressoam a elaboração mental requintada e dissonante do poeta. Ressoar em geral discreto e concordante, mas que, também, desvela a maquinação dos reptos, os flashes de didascálias revelados em geral pela consagrada fórmula-fecho, ao modo do arremate de “Encruzamento de linhas”: “se o maquinista fosse daltônico / a locomotiva teria parado” (Idem, p. 71). Entre as vozes/ruídos supostos pelo móbil das imagens e ressoantes do ir e vir contínuo de efigies nucleares e seus entornos, o poeta flana colado às noções espaciais que animam os versos. Há, nele, a expressão de inconsciente aprendido antropofágico, no sentido de que a voz dissonante de seus reptos é também a deglutição transformadora de mitologia poética há muito acalentada. Em relação a tal mitologia, essa voz dos reptos busca em si a motivação profunda com vistas a encontrar fora de si o apoio coral possível que lhe orienta o ritmo, modela as personificações, apura cores e sombras.

O idealismo rejuvenescido que animou a geração de Felipe D’Oliveira pouco pode fazer diante do tempo corrosivo gerado pelos ventos futuristas e seus desdobramentos na crítica e na historiografia literária. Passados os primeiros cem anos da Semana de Arte de São Paulo, seu nome, como o de Ronald de Carvalho, são marcas esquecidas, estigmatizadas e deixadas de lado. Permanecem, porém, através de suas marcas indelévels, descuidadas das emergências temporais, cheias de extensão e profundidade, confluindo espaço e distância como continuidades de suas projeções. Como sugeriu, no calor da experiência, o próprio Felipe D’Oliveira, sua crença radicava em mergulhar na comoção nebulosa interior para trazer à tona as linhas e os volumes da coisa criada. Poesia fora do tempo e dentro da vida. Ou, como atestou o poeta em seus guardados: florescimento de “expressão persistente do estado d’alma subordinado à vida unânime” (D’OLIVEIRA, p. 274)

Referências

ALMEIDA, Renato. “Ronald de Carvalho e o modernismo”. *Lanterna verde*, Rio de Janeiro, nº 5, nov. 1936.

- ARANHA Graça. *A estética da vida*. Rio de Janeiro: Garnier, 1921.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CARVALHO, Ronald. “A poesia da América”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, dez. 1928.
- _____. *O espelho de Ariel e poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar; Brasília: INL, 1976.
- _____. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet Editora, 1937.
- _____. *Toda a América*. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2001.
- D’OLIVEIRA, Felipe. *Obra completa*. Lígia Militz da Costa, Maria Eunice Moreira, Pedro Brum Santos (Orgs.). Santa Maria: Editora UFSM, 2016.
- HARDMAN, Francisco Foot. “Antigos modernistas”. NOVAES, Adauto (Org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L’avantgarde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil, 1974.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias improvisadas*. Diálogos com Medeiros Lima. Petrópolis: Vozes, 1973.
- LINS, Vera. Em revistas, o simbolismo e a virada do século. In: Monica Veloso et al. *Fon-Fon!*, buzinando a modernidade. Rio de Janeiro: SECS, 2008.
- MOREYRA, Álvaro. *As amargas não...* Porto Alegre: IEL, 1989.
- PAZ Octavio Paz. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TELLES, Sophia. “O Museu da Escultura”. *Arquitetura e Urbanismo* - AU, São Paulo, n. 32, p. 26-31, out./nov. 1990.
- WISNIK, José Miguel. “Rasga coração”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada/Ilustríssima, 13 fev. 2022.

COMO CITAR

BRUM, P. Amêndoa fosforescente dentro da casca carbonizada: o Modernismo e seus outros. *Revista Cerrados*, 31(59), p. 27–38. 2022. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i59.42088>