

# MODERNISMOS EM MODERNIDADES INCIPIENTES

---

**Daniel Marinho Laks\***  
**Alexandre Montauray Baptista Coutinho\*\***

**Resumo:** O presente trabalho objetiva analisar o romance *Nome de guerra*, de Almada Negreiros (1893-1970), e *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade (1893-1945), enquanto representativos de projetos estéticos modernistas, produzidos em português, em situações específicas e particulares dentro do mapa modernista. A incipiência das invenções características da segunda revolução industrial nas narrativas de ambos os autores revela o modernismo em uma modernidade não completamente realizada, mas, sim, prometida e promissora.

**Palavras-chave:** Modernismo. Mário de Andrade. Almada Negreiros.

■ **E**rwin Panofsky (1892-1962), no livro *Perspective as Symbolic Form* (1927), discute a relação entre diferentes concepções de mundo e representações esculturais e pictóricas. Essa relação se estrutura na medida em que a representação artística está intimamente relacionada à maneira de se perceber o espaço e a sua relação com os corpos. “A percepção espacial se processa analogamente tanto no espaço estético quanto no espaço teórico: em um caso a sensação é visualmente simbolizada e no outro ela aparece como forma lógica” (PANOFSKY, 1991, p. 45). O modernismo, enquanto forma simbólica, está intimamente relacionado com uma alteração significativa na maneira de se perceber o espaço e sua relação com os corpos. Entretanto, essa dialética entre movimento artístico (modernismo) e experiência de espaço (modernidade) produziu na crítica literária uma avaliação do modernismo como resposta cultural à experiência da modernidade. Essa leitura relaciona-se

---

\* Universidade Federal Fluminense (UFF) – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. E-mail: daniellaks@yahoo.com

\*\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. E-mail: alexandre.montauray@gmail.com

com uma visão da modernidade como uma linha contínua de avanços tecnológicos, sociais, econômicos etc., que surgem em centros e se espalham em direção à periferia. A partir desta interpretação, produziram-se conceitos como modernismo tardio, modernismo periférico ou atraso cultural. Com isso, a produção modernista em determinados espaços geopolíticos passou a ser analisada como aplicação de um discurso tecnicamente inovador, gerado em locais onde experimentava-se uma autoconsciência histórica de uma viragem de época, posto a serviço de uma temática nacional em países periféricos.

No ensaio *Modernity and Revolution* (1984), Perry Anderson (1938- ) propõe que, contrariamente à crença de que o modernismo é a resposta cultural à experiência da modernidade, entendida enquanto modernização capitalista, um estado irregular de modernidade seria um dos pré-requisitos fundamentais para o desenvolvimento do modernismo, ou seja, o modernismo requer uma modernidade que pode ser caracterizada como ainda não realizada totalmente, mas que, ainda assim, é prometida e promissora. Anderson propõe um enquadramento histórico do modernismo enquanto um conjunto de proposições estéticas (cubismo, sensacionismo, primitivismo, futurismo etc., datadas do século XX, que contrastavam com formas realistas e clássicas dos séculos XIX, XVIII e anteriores. Uma vez que se pensa o modernismo como um conjunto específico de proposições estéticas, pode-se perceber como a sua distribuição geográfica se processou de forma desigual, mesmo se pensando especificamente no mundo ocidental.

A hipótese proposta por Anderson é de que devemos procurar uma explicação conjectural para o conjunto de práticas estéticas e doutrinas agrupadas sob o conceito de modernismo. Essa explicação conjectural baseia-se na ideia da modernidade enquanto interseção de diferentes temporalidades históricas. O modernismo, dessa forma, seria melhor entendido como um campo cultural de forças triangulado por três coordenadas decisivas: a codificação de um academicismo altamente formalizado nas artes visuais e outras artes, institucionalizado nos regimes políticos e impregnado na malha social, que era frequentemente dominado por aristocratas e grandes donos de terras; a ainda incipiente e, portanto, essencialmente nova emergência dentro dessas sociedades de tecnologias-chave ou invenções da segunda revolução industrial (rádio, automóvel, telefone, avião etc.); e a proximidade imaginada de uma possibilidade de revolução social.

A persistência de antigos regimes e o concomitante academicismo forneceu um espectro de valores culturais contra os quais formas insurgentes de arte puderam se definir. O academicismo conservador serviu, ainda, como adversário oficial contra o qual uma variada gama de novas práticas estéticas pôde se determinar enquanto sentido de unidade, ou seja, a tensão entre o modernismo e as formas canônicas funcionou como ponto constitutivo da definição do modernismo enquanto tal. Ao mesmo tempo, a imagem da nova idade da máquina proporcionava um poderoso estímulo imaginativo para o surgimento de um determinado tipo de sensibilidade modernista. Essa nova sensibilidade demonstrava-se patente no cubismo parisiense, no futurismo italiano ou no construtivismo russo. Ainda assim, em nenhum dos casos houve qualquer tipo de exaltação do capitalismo ou de ideias afinadas com a democracia burguesa herdeira dos ideais iluministas. A imagem promissora de um mundo novo, da

idade da máquina, só se tornava possível por um conjunto ainda incipiente e ainda imprevisível de padrões socioeconômicos que viriam inexoravelmente a se consolidar por toda volta. Ainda não era possível prever para onde essas novas invenções e dispositivos iriam conduzir as sociedades e seus indivíduos. Essa amplitude de possibilidades explica a celebração da vida moderna, tanto pela esquerda quanto pela direita, das diferentes vanguardas modernistas, variando ideologicamente na amplitude de Mayakovski (1883-1930) a Marinetti (1876-1944).

Entretanto, essa celebração da máquina moderna não é patente nem em Mário de Andrade (1893-1945) e nem em Almada Negreiros (1893-1970). O objetivo deste artigo é justamente demonstrar como o projeto cultural, tanto de Mário quanto de Almada, prescinde de uma modernidade marcada pelas invenções tecnológicas características da segunda revolução industrial como instituidoras das novas formas de vida. Esse traço de incipiência de modernidade demonstra não apenas que o modernismo de ambos os autores não é construído como uma resposta cultural à experiência da modernidade, mas se constrói enquanto crítica a um sistema de valores que relegava a um segundo plano tanto o Brasil quanto Portugal dentro de uma dinâmica global de Estados Nacionais.

Para isso, serão mobilizadas, neste texto, duas narrativas de formação imprescindíveis dentro dos projetos estéticos dos autores: *Nome de guerra* (1938 [1997]), de Almada Negreiros e *O turista aprendiz* (1976), de Mário de Andrade. *Nome de guerra* apresenta uma narrativa de aprendizado das condições necessárias para a vida moderna a partir do deslocamento. Essa experiência ficcional de um aprendizado, a partir da viagem para um novo espaço psicofísico de habitação, condensa diversos elementos do projeto estético de modernidade de Almada Negreiros expressos tanto em textos anteriores quanto em textos posteriores ao romance. *O turista aprendiz*, por sua vez, é composto dos dois diários de viagem de Mário de Andrade. O primeiro diz respeito à viagem de 1927 para a Amazônia, e o segundo à viagem de 1928-1929 para o nordeste do Brasil. Mário referia-se às viagens como a caravana da descoberta do Brasil e foi a partir delas que empreendeu uma parte considerável de sua pesquisa e catalogação de lendas, parlendas, paródias cantadas, cantigas de roda, danças e rituais do folclore brasileiro. Esse projeto de aprendizagem do Brasil tem ramificações em textos consagrados, como *Macunaíma*, *o herói sem nenhum caráter*, textos inacabados como *Café* e diversas crônicas jornalísticas, além do projeto de criação de um Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

É na condição de deslocamento que Antunes, personagem principal de *Nome de guerra* (1997), aprende as ferramentas necessárias, dentro do projeto de Almada Negreiros, para a vida na modernidade portuguesa, e é, também, na condição de deslocamento que Mário de Andrade compreende o Brasil em toda a sua diversidade. Entretanto, assim como o cientista, que aprende para ensinar, ambas as viagens de aprendizado são transformadas em obras modernistas que carregam um discurso possível de nação que será defendido pelos autores tanto na esfera artística quanto na esfera política.

*Nome de guerra* (1997) divide-se entre dois ambientes geográficos, a cidade de Lisboa e a província. A descrição da província, com seus piqueniques e vida pacata, evidencia o desbalanço de modernidade em Portugal como um todo.

Lisboa também não se destaca por grandes descrições de modernidade. O quarto de hotel, o clube, as ruas e, finalmente, o quarto alugado com vistas para o Tejo prescindem quase que absolutamente de tecnologias modernas. Apesar dos automóveis particulares e táxis nas ruas de Lisboa, as epifanias psicológicas e sentimentais do romance se fazem antes em relação à vista de uma Lisboa lírica e natural. Essa leitura do ambiente urbano lisboeta apresenta-se em consonância com a análise de José Augusto França no ensaio “Almada Negreiros Letras e Artes”: “o ‘modernismo’ português entrava então numa segunda fase, de consumo, limitada por uma situação cultural e econômica geral na qual a capital portuguesa se desenvolvia sem por isso se libertar do seu estatuto provinciano” (FRANÇA, 1997, p. 34). O modernismo em *Nome de guerra* se faz antes enquanto crítica ao estado de modernidade de Portugal do que enquanto celebração.

Esse viés de crítica se demonstra na linguagem coloquial e na escolha de personagens que ficam à margem da tradicional sociedade portuguesa aos moldes clericais. Essa linguagem simples e direta traz os sons da modernidade para a fala, compara interjeições a buzinas de caminhão: “o experimentado acabou-lhe a frase com um *hã?* Que parecia uma *klaxon* de caminhão” (ALMADA NEGREIROS, 1997a, p. 267). Por meio dos personagens que decide representar e da linguagem da narrativa, *Nome de guerra* se opõe ao academicismo que marcava o estado da arte em Portugal, continuando um movimento de crítica ácida que já se anunciava em textos como o *Manifesto anti-Dantas*, por exemplo. Nesse sentido, *Nome de guerra* é a narrativa síntese do projeto de Almada Negreiros de adequação entre as experiências de tempo e espaço em Portugal.

Esse modelo de ontologia proposto pela vertente modernista de Almada Negreiros pode ser pensado como uma política da arte: “como elemento mediador entre o cotidiano e a política, o *fazer* – o próprio fazer artístico. Pelo seu *produto* é que o artista se exprime politicamente no cotidiano” (SANTIAGO, 2004, p. 139). Essa mediação entre cotidiano e política estava ligada a uma interpretação do espaço enquanto espaço nação: “foi então que eu vi que a Arte tinha uma política, uma pátria e que o seu sentido universal existia intimamente ligado a cada país da terra” (ALMADA NEGREIROS, 1997b, p. 742). Se as estratégias artísticas para pensar o espaço nação em Almada Negreiros propunham um modelo de conhecimento oposto ao racionalismo cientificista, a política da arte de Mário de Andrade parece reivindicar esse estatuto de conhecimento científico. Almada Negreiros orgulhava-se de sua posição de artista independente, enquanto Mário de Andrade esteve sempre ligado à cena acadêmica em paralelo à sua produção artística: “Ao longo da produção do polígrafo Mário de Andrade, verifica-se a interligação de áreas à primeira vista distintas. Nesse viés, arte e teoria, poesia, ficção e ensaios comunicam-se” (FIGUEIREDO, 2015, p. 13). É dentro dessa interação da produção artística com a produção acadêmica que o estatuto de conhecimento científico das viagens de Mário de Andrade parece ser reivindicado. O subtítulo do seu diário de viagens, “viagens etnográficas”, parece apontar para essa vontade de um conhecimento científico.

Na apresentação e fixação do texto da edição de *O turista aprendiz*, Telê Porto Ancona Lopez (1976) explica que o termo “viagem etnográfica” vai ser objeto de humor para o grupo modernista. O termo teria sido parodiado pela *Revista de Antropofagia* ao tratar da visita de Keyserling (1880-1946) ao Brasil, chamando-

-a de “viagem filosófica”: “é possível que o ponto de partida sejam as classificações conhecidas por Mário: viagens: pitorescas, sentimentais etc.; resolve então precisar a natureza da sua: etnográfica: de pesquisa” (LOPEZ, 1976, p. 35). Esses pontos parecem indicar uma vontade de pesquisa e catalogação, por parte de Mário de Andrade, sem que isso significasse um estatuto puramente científico para o conhecimento produzido a partir dessas pesquisas. Uma busca por ambiguidades, por modos sensíveis de interação com o mundo.

Em Mário de Andrade, o modo de habitar o espaço nação estava ligado a uma busca por soluções genuinamente brasileiras, que, para o autor, estariam presentes em práticas artísticas populares. Para isso, Mário deixa São Paulo, área mais moderna do país, para conhecer um Brasil efetivamente não moderno. Na viagem de 1927, ele participa da comitiva de D. Olivia Guedes Penteadó (1872-1934), dama da elite cafeeira paulista e mecenas do movimento modernista. Essa relação de mecenato entre a oligarquia cafeeira e o grupo modernista paulista parece contrariar a ideia de que existia uma oposição entre os ideais modernistas e os ideais das elites herdeiras de um antigo regime.

Canclini (1939-), em seu livro *Culturas híbridas* (1997), propõe que os projetos modernistas em diversos países latino-americanos visavam edificar campos artísticos autônomos, e profissionalizar o trabalho e a secularização da imagem em uma ruptura com o academicismo. Essa ruptura se demonstrava na elaboração de temas nacionais provenientes do folclore: “não se trata de um transplante, sobretudo nos principais artistas plásticos e escritores, mas de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social” (CANCLINI, 1997, p. 79). Esse projeto de modernização social esbarrava, entretanto, nos problemas de democratização social, explícitos na ausência de um mercado cultural independente e no provincianismo. Nesse sentido, o modernismo enquanto luta por uma modernização cultural, que se opunha ao academicismo impregnado no pensamento social, foi um movimento para construir criticamente uma nação oposta a que queriam as forças oligárquicas e conservadoras, e os dominadores externos.

A viagem para a Amazônia serviu, também, como estímulo para a outra viagem de conhecimento do Brasil, a viagem ao Nordeste. Além de recolher documentos musicais e assistir a representações de danças e rituais religiosos populares, Mário registrou no seu diário de viagem um profundo interesse pelas condições de trabalho e de vida da população. É na viagem para o Nordeste que ele conhece Chico Antônio, coqueiro do Rio Grande do Norte que será depois ficcionalizado como personagem de “Café”, romance e ópera que Mário de Andrade não chega a concluir. Chico Antônio é o personagem escolhido por Mário para representar o processo de *despajamento*, que, na posição defendida pelo autor, resultava de uma valoração cega do ideal de vida urbana e era o caminho oposto ao da criação de uma psicologia nacional autêntica. Chico Antônio, que tanto impressionara Mário por possuir os atributos necessários para uma brasilidade que valorizava o nacional, é ficcionalizado para demonstrar os males de uma imitação precária de ideais externos que não levassem em conta as potências do que o Brasil tinha de típico.

Os projetos de modernização cultural preconizados por Mário de Andrade e Almada Negreiros são projetos bastante particulares e ligados a conjunturas específicas. Mário estava pensando o campo cultural brasileiro, e Almada, o campo cultural português, cada um dentro de suas tendências e minúcias. Ainda assim,

ambos os projetos partiram de uma autoconsciência de pertencimento a um período de viragem histórica, em que a arte poderia intervir na dinâmica do real. Essa autoconsciência modernista estava ligada a conjunturas sociais, culturais e políticas específicas do século XX. O mapa irregular dos estados de modernidade tecnológica proporcionou focos modernistas com pretensões diferenciadas. Tanto dentro do contexto português quanto dentro do contexto brasileiro, a celebração da máquina moderna manteria um lugar de sala de espera da história para os respectivos países dentro do cenário global. Nesse sentido, o que parecia importar, tanto para Mário quanto para Almada, não era um elogio à novidade, mas a possibilidade de reconfiguração desse cenário, a possibilidade de participação do concerto global das nações a partir do local nacional. O modernismo, assim, pode ser melhor entendido, não como uma dinâmica que surgiu no centro e se espalhou pela periferia enquanto aplicação de um discurso estrangeiro, mas, antes, quanto à constituição de uma problemática impulsionadora de questionamentos diversos nas instâncias de entrecruzamento da cultura, da política e da arte.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e à Universidade Federal Fluminense (UFF) pelo financiamento do presente artigo.

## REFERÊNCIAS

- ALMADA NEGREIROS, J. *Nome de guerra*. In: BUENO, A. (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997a, p. 251-358.
- ALMADA NEGREIROS, J. *Modernismo*. In: BUENO, A. (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997b, p. 734-744.
- ANDERSON, P. Modernity and Revolution. *New Left Review*, Londres, v. 144, n. 1, p. 96-113, mar./abr. 1984.
- ANDRADE, M. *O Turista aprendiz* (estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Porto Ancona Lopez). São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- FIGUEIREDO, T. L. Pausa para Café. In: ANDRADE, M. *Café*. (estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens Tatiana Longo Figueiredo). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 7-41.
- FRANÇA, J. A. Almada Negreiros Letras e Artes. In: BUENO, A. (Org.). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 17-50.
- LOPEZ, T. P. A. Apresentação e fixação de texto da edição de *O turista aprendiz*. In: ANDRADE, M. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 15-46.
- PANOFSKY, E. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991.
- SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

**MODERNISMS IN INCIPIENT MODERNITIES**

**Abstract:** The present work aims at analyzing the novel *Name of War*, from Almada Negreiros, and *The Apprentice Tourist*, from Mário de Andrade, as representatives of modernist aesthetics program, produced in Portuguese, in specific situations inside the modernist map. The incipience of inventions that characterized the second industrial revolution in the narratives of both authors reveal the modernism in a modernity not yet completely attained but still promised and promising.

**Keywords:** Modernism. Mário de Andrade. Almada Negreiros.

Recebido em 20-05-2016.

Aprovado em 22-09-2016.