

Revistas modernistas em Portugal e no Brasil

Antônio Sérgio Bueno
UFMG

Resumo: O ensaio desenvolve-se em torno de dois eixos. No primeiro, comparam-se as revistas modernistas portuguesas Orpheu e Portugal Futurista com a brasileira Klaxon, frisando-se a maior inovação estética no caso brasileiro. No segundo eixo, os comentários centram-se na tradição interna – revistas publicadas em São Paulo (Terra Roxa e Antropofagia) e em Minas Gerais (A Revista e Leite Criôlo, de Belo Horizonte, e a Verde, de Cataguases) –, anotando-se as diferentes posturas em termos de ênfase no projeto ideológico nacionalista ou no projeto estético da experimentação formal.

Palavras-chave: modernismo português, modernismo brasileiro, revistas modernistas.

Para Tristão de Athayde “Os isolados não marcam (sendo talvez os que mais fiquem). Só os grupos é que traçam as pistas de vanguarda!” Revistas e jornais são sempre trabalhos de grupos, mas há certos “isolados” que dão fisionomia às produções grupais. São eles que conseguem articular algumas linhas de continuidade, onde mais à vontade reina a descontinuidade. São eles ainda que problematizam mais agudamente o momento que estão vivendo. Estou me referindo, entre outros, a Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

As notas que se seguem são fruto de leituras rápidas das revistas portuguesas *Orpheu* e *Portugal Futurista*, do primeiro modernismo, e das brasileiras *Klaxon*, *Terra Roxa*, *Antropofagia* de São Paulo e *A Revista, Verde e Leite Criôlo* de Belo Horizonte.

Começo pelas revistas que iniciaram o Modernismo em Portugal e no Brasil. Penso nos nomes *Orpheu* e *Klaxon*. Orfeu, a personagem mítica, possui dons de músico e poeta. Com seu canto suave, abranda a natureza e fascina animais, plantas e pedras. Quando morre Eurídice, ele desce aos infernos para uma inútil tentativa de resgatá-la. Passa, então, a recusar todas as mulheres, por ter perdido Eurídice para sempre.

A partir do mito, já detectamos duas diferenças básicas entre essas revistas pioneiras: o número um de *Orpheu* não descarta o tom evanescente e a musicalidade simbolistas, só rompido pela obra-prima futurista que é a “Ode triunfal” de Álvaro de Campos. *Klaxon* é a buzina dissonante que procura perturbar a trivialidade da nossa literatura – com raras exceções – nas duas primeiras décadas do século XX. *Klaxon* tem postura orgulhosa e agressiva: “E *Klaxon* não se queixará jamais de ser incompreendida pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender *Klaxon*.”

Mas o mito fala também na mulher: Eurídice, a procurada; as outras, rejeitadas. Mas a mulher parece-me uma grande ausência em *Orpheu*. Eugênio Lisboa cita em fragmento de carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, em dezembro de 1912, escrita de Paris: “A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz. A iluminar as suas *complicações* não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior.” O nome de mulher que aparece em *Orpheu* – Violante de Cysneiros – é pseudônimo do poeta Cortes-Rodrigues.

Já a *Klaxon* reconhece e discute a importância da mulher na eclosão do movimento. Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Zina Aita (na pintura) e a bailarina Yvone Daumerie compunham o matriarcado modernista que logo se enriqueceria com a polêmica presença de Patrícia Galvão, a Pagu, autora do panfleto *Parque industrial*.

Mário de Andrade, no primeiro editorial de *Klaxon*, compara a atriz cinematográfica Pérola White à atriz Sarah Bernhardt, preferindo aquela a esta, porque “Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20.”

Em *Orpheu*, publicada 8 anos antes de *Klaxon*, temos uma surda luta de retóricas, especialmente entre os nºs 1 e 2. No primeiro predomina o chamado

Paulismo que, segundo Jacinto do Prado Coelho, define-se pela voluntária confusão do subjetivo e do objetivo, pela associação de ideias desconexas, pelas frases nominais, exclamativas, pelas aberrações de sintaxe (...) pelo vocabulário expressivo do tédio, do vazio da alma, do anseio de “outra coisa”, um vago “além”, pelo uso de maiúsculas que traduzem a profundidade espiritual de certas palavras.”

Os textos de Mário de Sá-Carneiro, Alfredo Pedro Guisado e de Cortes-Rodrigues estão envolvidos por essa *aura* paúlca, caracterizada desde a introdução de Luiz de Montalvor por expressões como “princípio aristocrático”, “bom gosto” e “refinados propósitos em arte”, além da antológica definição: “Orpheu é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...”

Já o 2º nº empreende a superação da sintaxe simbolista (eco de Mallarmé) através da notícia visual do Futurismo em trabalhos de Sta. Rita Pintor. Na verdade, o rótulo de Futurismo não esgota seus trabalhos em *Orpheu*, onde se surpreendem também técnicas cubistas e dadaístas. À dinamização interna e aos títulos, descritivos e longos, somam-se a decomposição e fragmentação de elementos, as colagens, a interseção de planos, que levariam José Augusto França a relacionar esses trabalhos em *Orpheu* a certas experiências contemporâneas de Pessoa e de Almada, através do rótulo “Interseccionismo plástico”. As sugestões anunciadas no título têm uma leitura direta nos sinais gráficos da composição que se multiplicam e se sobrepõem, em desenho e colagem.

Quanto à *Klaxon*, apesar de algumas declarações de amor à Pátria, optou por uma linha de decidida vinculação com as vanguardas europeias no combate ao passadismo e aos “farautos”, apelido que Mário colocou nos representantes da arte anterior ao Modernismo. Os textos doutrinários e de combate são numerosos e os inimigos claramente denunciados: os parnasianos, os naturalistas, os românticos e os simbolistas, que eles denominam penumbristas.

Nem sempre a “Profissão de fé” que abre o primeiro número é respeitada na produção em prosa e verso porque a retórica passadista é uma lente colada aos olhos de todos eles e nem sempre percebida. Se Mário de Andrade alcança a síntese, a invenção e uma nova sintaxe, às vezes emprestada do cinema, em textos como “São Pedro” e “Poema” por ex., não o fazem Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho e muitos outros. É notável ainda o número de textos publicados em espanhol, italiano e francês. Neste idioma, além dos estrangeiros, também escreveram os brasileiros Sérgio Milliet e M. Bandeira, o que serve de índice da permanência de Paris como espaço de referência para os modernistas brasileiros do primeiro momento.

Também a *Klaxon* trabalha o extra-texto através de desenhos em preto e branco de Brecheret, Di Cavalcanti, Zina Aita com seu pendor para as artes decorativas (influência do mestre Chini de Florença) e Yan de Almeida Prado, com uma figura de evidente inspiração da fase metafísica de Carlo Carrà, em seus manequins aparentemente costurados.

Ainda dentro do *visual* temos inovações nas artes gráficas e publicitárias com o nome *Klaxon* todo em caixa baixa, no rodapé de todas as páginas, encabeçadas por números enormes em negro e a propaganda do chocolate *Lacta* projetada como um poema concreto e a do *Guaraná Espumante*, “uma xilogravura barbada, chapéu coco, expressionista, cuja mente indecisa cogita ainda da bebida que pedirá”. O corte dessa publicidade nos números subsequentes redundará em protesto bem-humorado, redigido por Guilherme de Almeida:

Os nossos leitores devem lembrar-se (de) que lhes recomendamos como produtos magníficos da nossa indústria: o chocolate LACTA e a bebida GUARANÁ. Efetivamente tanto um como outro eram magníficos. Acontece porém que se tornaram detestáveis. Aconselhamos pois aos nossos pacíficos leitores o uso de outros produtos magníficos da indústria nacional. É possível porém que o chocolate Lacta e a bebida Guaraná voltem outra vez à antiga excelência que perderam. Nós, como únicos representantes do mais alto gosto paulista, publicaremos então gostosamente anúncios novos desse refresco e desse chocolate. Mas enquanto a casa produtora não nos der mais anúncios (...) é certo que Lacta como Guaraná são de péssimo sabor e fazem mal à saúde. (...) NÃO COMAM LACTA NEM BEBAM GUARANÁ, enquanto essas marcas não nos derem anúncios.

Esse exemplo nos mostra outra diferença entre *Orpheu* e *Klaxon*. Se a brasileira se permite o riso, a portuguesa se mantém dentro de uma dimensão trágica e sublime.

Para além de *Orpheu* e *Klaxon*, outro item a ser observado entre revistas modernistas brasileiras e portuguesas é sua forma de reação ao impacto do Futurismo de Marinetti.

Os modernistas brasileiros foram chamados de futuristas na fase de implantação do movimento entre outras razões pelo artigo de Oswald de Andrade, “O meu poeta futurista”, saudando Mário de Andrade. Entretanto, na *Klaxon*, o próprio Mário analisa as relações dos modernistas brasileiros com o futurismo italiano,

descendo a detalhes ao apontar os itens do manifesto futurista que renegam e os poucos que aplaudem.

Dos 11 parágrafos que formam o Manifesto Futurista, não aceitamos na totalidade senão o 5º e o 6º. *KLAXON* não canta “l’amor del pericolo” porque considera a temeridade um sentimentalismo. Não considera “il coraggio, l’audacia, la rebellione” elementos essenciais da poesia. Não acha que até hoje a literatura “esaltó l’immobilità pensosa, l’estase e el sonno”, porque a própria dor como elemento estético não é nada disso. (*Klaxon* nº 3)

Se Mário era o primeiro a exaltar as palavras em “liberdade” no “Prefácio interessantíssimo”, jamais encamparia a morte ao passado, o “incêndio” aos museus, às bibliotecas, o entusiasmo pela guerra – única higiene do mundo, para Marinetti – e o desprezo pela mulher. Pelo contrário, os modernistas de São Paulo fizeram a primeira grande leitura crítica do barroco mineiro, redefiniram a tradição em termos de continuidade cultural viva, descolando da palavra o peso de “túmulo de ideias” e, como já assinalamos, entusiasmaram-se pela forte presença feminina no movimento. Textos como a conferência de Menotti deI Picchia na Semana de Arte Moderna e os poemas de Luís Aranha na *Klaxon* não dão a tônica de nosso modernismo em sua fase heroica.

Em Portugal, o Futurismo aparece, às vezes, como pura transcrição ou adaptação de ideias de Marinetti; outras vezes, aclimatado criticamente no espaço cultural português. Se a agitada apresentação do Futurismo ao público português se deu a 4 de abril de 1917, no Teatro República em Lisboa, Sta. Rita Pintor já noticiava esse movimento em *bors-textes* do nº 2 de *Orpheu*. Mais três reproduções suas apareceriam dois anos depois em *Portugal Futurista*.

Em abril de 1916 ele se declarava o único futurista autêntico em Portugal. Entretanto, Sá-Carneiro já produzira seu ‘Manucure’ semifuturista, Almada redigira o “Manifesto Anti-Dantas” e, brevemente, Amadeo de Sousa-Cardoso assumiria para si, entre outras etiquetas, o rótulo de *futurista*.

A obsessão de *Orpheu* em depreciar a imbecilidade, a velhice, a mediocridade, o “à peu près” (análogo ao “cauteloso pouco-a-pouco burguês” denunciado por Mário de Andrade), a vertigem da intensidade, do paroxismo e da histeria são também signos futuristas.

Em *Portugal Futurista* estão os “Ultimatuns” de Almada Negreiros e Álvaro de Campos, que merecem atenção especial. São eles bem diferentes entre

si. O de Almada, a meu ver, não consegue fugir aos lugares-comuns marinettianos, ao arsenal ideológico do fascismo próximo. Por exemplo:

- a) *apologia da força e da juventude*: “Eu tenho vinte e dois anos fortes de saúde e inteligência.”
- b) *desprezo pelo passado*: “...uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente atual, prescindindo em absoluto de todas as épocas precedentes.”
“É preciso criar as aptidões pró o heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano!”
“É preciso destruir este nosso atavismo alcoólico e sebastianista de beira-mar.”
- c) *exaltação da guerra*: a frase “A guerra é a grande experiência” é uma espécie de refrão do texto. E mais: “É a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção, assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo.”
- d) *menosprezo pelo sentimento da saudade*: “porque o sentimento-síntese do povo português é a saudade, uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes. O fado, manifestação popular da arte nacional, traduz apenas esse sentimento-síntese. A saudade prejudica a raça tanto no seu sentido atávico porque é decadência, como pelo seu sentido adquirido porque definha e estiola.”
- e) *desprezo pela mulher*: “É preciso educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens.”

E seu “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX” encerra-se em tom de blague: “O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as finalidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades.”

Não vejo no “Ultimatum” de Almada uma dimensão crítica mais profunda. A blague não esconde a submissão a Marinetti e a ingenuidade de seu nacionalismo português que, com exceção da estreita e disciplinadora janela ítalo-francesa, fecha todas as demais da “pequena casa lusitana”.

Álvaro de Campos, a “máscara frenética” de Pessoa, também inicia futuristamente seu “Ultimatum” com um “Mandado de despejo aos mandarins da Europa!”. Em tom escarminho expulsa desde Anatole France, que define como “Epicuro de farmacopeia homeopática, salada de Renan-Flaubert em louça do século XVII falsificada” até a cultura alemã, “Sparta podre com azeite de Cristianismo e vinagre de Nietzscheização, colmeia de lata, transbordamento imperialoide de servilismo engatado”. Álvaro de Campos envia solenemente “à merda” todo esse

quisto imperialista, mas não para definir Portugal com um *ser*, um *ente*, um *alguém* e sim para chegar ao “português-ninguém”, imerso e dissolvido no universal de todos, o que, afinal se afina com o cosmopolitismo e a natureza náutica da alma lusíada. Não temos aqui a afirmação de uma direção, como o fez Almada, mas o aprofundamento das insolúveis e agudas contradições de Portugal e da modernidade.

Álvaro de Campos defende a urgência de um “ato de cirurgia sociológica” que consiste na “transformação violenta da sensibilidade de modo a tornar-se apta a acompanhar, pelo menos por algum tempo, a progressão de seus estímulos.” Essa intervenção cirúrgica anticristã, que evitará a morte da civilização, resultará na abolição do dogma da personalidade e do preconceito da individualidade, cujas consequências ele próprio enumera (sublinho algumas):

- A) Em *Política*, a valorização do homem que seja, em si-próprio, o maior número de Outros; que seja, portanto, a Maioria.
- B) Em *Filosofia*, a maior verdade será a soma-síntese-interior do maior número de opiniões verdadeiras, que se contradizem umas às outras.
- C) Em *Arte*, só tem direito de exprimir o que sente o indivíduo que sente por vários. Substituição do conceito de *Expressão* pelo de *Entra-Expressão*.

Em síntese, de acordo com Eduardo Lourenço, não se espera nada de Portugal, enquanto realidade presente, mas espera-se tudo dele enquanto nauta de si mesmo, história-profecia a interrogar anúncios e signos.

Se o Nacionalismo de Álvaro de Campos vê a alma portuguesa como uma *epopeia dinâmica*, uma *ulisseia*, as revistas modernistas brasileiras pensam o nacionalismo em termos de “caráter nacional”, uma espécie de grande rosto com firmes traços fisionômicos, que precisam ser reconhecidos e definidos. Aliás, um critério operacional para uma visada classificatória das revistas modernistas brasileiras seriam as alternativas de ênfase ora no projeto ideológico nacionalista, ora no projeto estético da experimentação formal. Recapitulemos, sem voltarmos à *Klaxon*.

A revista *Estética* (Rio, 1924/5) foi um ponderado e bem sucedido esforço de ir além da polêmica e do combate e promover a afirmação construtiva do Modernismo. Teve o mérito de publicar pioneiramente textos definitivos da literatura brasileira: o conto “O Rato, o Guarda-civil e o Transatlântico” de Aníbal Machado, os poemas “Construção” e “Sentimental” de Drummond, “Mulheres”, “Comentário musical”, “Não sei dançar”, “Pensão familiar” de M. Bandeira, e “Noturno

de Belo Horizonte” de Mário de Andrade. Revelou ainda uma vocação de crítico que, infelizmente, não se completou: Prudente de Moraes Neto.

A grande ausência foi a de Oswald de Andrade. Embora programada uma colaboração sua para o quarto número, que não chegou a sair, não é difícil entender essa ausência. Uma revista moderada como a *Estética* não comporta bem projetos tão radicais como os de Oswald de Andrade que, nessa ocasião, tenta inscrever o Brasil na universalidade e vice-versa através do manifesto e da poesia Pau-Brasil. Aí instaura ele a fala neológica, a contribuição dos erros, a busca do sentido puro, a alegria da descoberta, enfim, a poesia de EXPORTAÇÃO.

Belo Horizonte surge a seguir como espaço para publicação da primeira revista modernista mineira: *A Revista* (1925/6).

A discussão sobre o nacionalismo provocada pelo Manifesto Pau-Brasil se faz sentir em *A Revista*. Esse nacionalismo é entendido como uma busca ampla do que seja traço de um “espírito brasileiro”. Os mineiros acoplam regionalismo, nacionalismo a um sentimento do mundo, universalizando sua realidade local. “Conciliação de lealdades”, é o nome que Fernando C. Dias dá a essa característica do modernismo de *A Revista*.

Em seu espaço textual convivem retóricas representativas desde um passadismo cerrado até um modernismo contestador, este representado por alguns textos de Carlos Drummond, marcados pelo humor e pela ousadia formal.

A Revista nos legou algumas contribuições notáveis: um texto sobre a moda feminina, as tinturas de Psicanálise fornecidas pelo Dr. Iago Pimentel, uma comédia de Antônio Chrispim (pseudônimo de C. D. A.) e, a maior de todas, a revelação do extraordinário crítico que foi Martins de Almeida, tão injustamente esquecido.

A revista *Terra Roxa e Outras Terras* (S.P., 1926) não mais se equaciona em termos de modernismo e passadismo e sim de uma reflexão em torno das formas de realizar o nacionalismo em arte. Há uma abertura para aspectos da vida do interior, abrindo, portanto, um espaço diferente do de *Klaxon*, símbolo da vida urbana. Quando falam de música, indagam: “Quedê peças de autores brasileiros em nossos programas?” Quanto ao nosso teatro: “Piolim e Alcebíades são palhaços, o que quiserem, mas são os únicos, os únicos elementos nacionais com que conta o nosso teatro.”

Sérgio Buarque de Holanda, recentemente falecido, justapõe Modernismo e Romantismo em termos de nacionalismo. Essa preocupação nacionalista, em *Terra Roxa* aproxima-se da postura crítica do Pau-Brasil e afasta-

se do caráter ufanista do grupo verde-amarelo. Há uma pesquisa séria das raízes da nacionalidade e as conquistas formais dos modernistas são exercitadas.

O eixo das capitais, como sede de revistas modernistas, é quebrado pela *Verde*, de Cataguases, interior de M. Gerais (1927–9), que foi precedida por um manifesto verde, onde os signatários alardeavam independência diante de qualquer grupo literário, ausência de ligação com o estilo e o modo literário e outras rodas e desprezo pela crítica dos que não os compreendiam. Entretanto, os textos confirmam uma afinidade muito grande com o grupo paulista, que funciona como grupo de referência.

Na apresentação do primeiro número anunciam: “Abrasileirar o Brasil – é o nosso risco”. Sem querer ser regionalistas em termos provincianos, procuram surpreender o que havia de característico em sua cidade e região, conferindo ao dado local uma dimensão universalizante e, às vezes, mítica. Como diz Cecília de Lara, a presença de Cataguases e de Minas se dá, na *Verde*, como clima, atmosfera, mais que como paisagem.

De fundamental importância é a abertura, pelos verdes, de um espaço para artistas latino-americanos, na literatura e nas artes plásticas, como os poetas Marcos Mingerit (argentino) e Nicolas Sansone e Ildelfonso Pereda Valdés (uruguayos) e as desenhistas Maria Clemência e Norah Borges (argentinas).

Verde mostra-se bastante desigual na seleção de textos, mas ao emitir juízos de valor sobre obras alheias é sempre excessiva, tanto no aplauso quanto nas restrições.

Chegamos à *Revista de Antropofagia*, verdadeira plataforma para uma revolução cultural. Ela alcança a síntese mais completa e radical entre os projetos estético e ideológico do modernismo brasileiro.

O *Manifesto antropófago* propõe uma devoração seletiva e não uma negação radical estrangeira. O objetivo é eliminar os males cadastrados por Freud, os “males catequistas”. A técnica moderna deve somar-se às forças primitivas do Pindorama, para empreender a REVOLUÇÃO CARAÍBA, alternativa para o brasileiro do século XX. A transformação do TABU (contra-valor) em TOTEM (valor) é forma de absorver forças contrárias e metabolizá-las a favor. É o sentido totêmico de *comer*. Os antropófagos não escamoteiam a matriz freudiana de sua voz.

Há um desdobramento interno da metáfora da Antropofagia. No primeiro nível, o sentido pré-metafórico dicionarizado do termo, que é a devoração ritualística e não gulosa do inimigo, reprimida pelo jesuíta. O segundo nível, já no plano metafórico, é a BAIXA ANTROPOFAGIA, “aglomerada nos pecados do

catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato.” E o terceiro nível é a “devoração” de todas as teorias, toda a História, toda a Religião, toda a Moral etc., para alcançar uma síntese cultural original que se formula dialeticamente assim: primeiro termo (tese): o homem natural; segundo termo (antítese): o homem civilizado; terceiro termo (síntese): o homem natural civilizado, ou na expressão de Keyserling, o bárbaro tecnizado.

O *jabuti*, forte e vingativo, é a representação zoomórfica da antropofagia, traduzindo a passagem do oprimido a vitorioso. O antropófago de Oswald, inspirado no ABAPORU de Tarsila do Amaral, é a paródia do bom selvagem rousseauiano.

E a paródia foi um dos procedimentos linguísticos frequentes nos textos antropofágicos. Significa exatamente a devoração da palavra do poder. São duas vozes paralelas em que a segunda fala o que a primeira cala. O discurso parodístico é dialógico e carnavalizante, misturando o sublime e o vulgar, o sério e o cômico, enfim, uma pluralidade de centros de consciência. Um exemplo:

COMUNICAÇÃO DE CORES	Um fragmento do editorial de <i>Antropofagia</i> : “Somos pelo
“Verdeamarelo	ensino leigo. Contra o catecismo nas escolas. Qualquer
Dá azul?	catecismo. Não é possível fazer o Brasil embarcar na canoa
Não.	furada da Prima do Espiritual. Reagiremos pois contra
Dá azar.” Jacó Pum-Pum	toda e qualquer tentativa nesse sentido. Viva Freud e
	padrinho Padre Cícero.”

Gostaria, afinal, de fazer ligeira referência a um tablóide e dezesseis suplementos do *Estado de Minas*, publicados em 1929, B. Horizonte, sob o título de *Leite Criôlo*. Trata-se da primeira publicação modernista a colocar o negro no centro de suas preocupações. A proposta é “regenerar” o mulato e a representação do negro não consegue fugir de vários estereótipos racistas da época.

O *Leite Criôlo* procura ignorar solenemente o que se passa fora de nossas fronteiras e repensar a tradição apenas em termos de preservar, a qualquer preço, os valores locais e regionais ameaçados pela urbanização e industrialização.

O texto de Guilhermino César que abre o tablóide – publicado significativamente a 13 de maio de 1929 – inicia-se com a seguinte frase: “Nós todos mamamos naqueles peitos fartos de vida e estragados de sensibilidade”, que revela a ambiguidade do seio das negras na perspectiva criolista. Seio bom, enquanto “fartos de vida” e seio mau, enquanto “estragados de sensibilidade”. Uma citação de Mélanie Klein, em *A psicanálise das crianças* (1932) ilumina o fragmento

citado: “O seio e todo o corpo da mãe não são somente divididos em um BOM e MAU objeto, mas esvaziados agressivamente, retalhados, esmigalhados, feitos em pedaços alimentares.” Essa frase ajuda a pensar inclusive a figura da mãe-preta tão presente no *Leite Criôlo*. Não podendo falar em eugenia do corpo, Aquiles Viváqua, um dos diretores criolistas, reclama a *eugenia da alma*.

O símbolo do criolismo é o pássaro VIRABOSTA, cujo nome já remete à área semântica do *excremento*. E o próprio título *Leite Criôlo* pode ser pensado dentro da oposição alimento/excremento. Leite: alimento :: criôlo: excremento. O sentido do termo *criolismo* é ambíguo; oscila entre o próprio nome do movimento e a denominação dos excessos a serem expurgados do que chamavam “caráter nacional.”

A retórica modernista vive no *Leite Criôlo* um momento de desorientada liberdade. Barbariza-se intencionalmente e transforma-se em texto marginal, expulso das letras mineiras. Estamos diante de uma “fala sem lei nem rei” (a expressão está no tablóide), eivada de traços provincianos, à maneira dos “criollos” latino-americanos. Incorporaram um ritmo sensual e uma cadência agressiva a vários textos, resgatando uma espécie de substrato afro. Fizeram da província o centro do mundo, prefigurando a revanche regionalista da década de trinta.

Conclusão

Minhas notas agrupam-se em duas partes. A primeira trabalha as comparações entre duas revistas do primeiro modernismo português e a brasileira *Klaxon*. O que anotei não se estende a outras revistas que não pude compulsar. A segunda compõe-se de ligeiras resenhas de revistas brasileiras. Há lacunas. Uma delas: *Festa*, que não pude conhecer diretamente, mas que formula uma proposta espiritualizante, neossimbolista e moderada em termos formais.

O Prof. Naief Sáfady assinalou uma distinção importante entre as revistas modernistas portuguesas e brasileiras: o ânimo participante na realidade política e social de cada país, o grau de compromisso ideológico de umas e outras é bem diferente: as brasileiras são mais engajadas que as lusitanas. Formulo outra à guisa de hipótese: a experimentação vanguardista na linguagem parece-me mais radical nas brasileiras. Essa inovação mais agressiva talvez se deva a um peso menor de tradição cultural em nosso país, que nos permite agilidade maior nos gestos de libertação.

Modernist periodicals in Portugal and in Brazil

Abstract: This article is developed on two axes: the first one is a comparison between the Portuguese modernist periodicals Orpheu and Portugal Futurista and the Brazilian periodical Klaxon so as to emphasize the greater aesthetic innovation in the case of the latter. The second axis are commentaries about Brazilian periodicals published in São Paulo (Terra Roxa and Antropofagia) and in Minas Gerais (A Revista and Leite Criôlo, in Belo Horizonte, and Verde, in Cataguases) which aim at highlighting the distinct views in terms of the emphasis given either to the ideological nationalist project or to the aesthetic project of formal experimentation.

Keywords: Portuguese modernism, Brazilian modernism, modernist periodicals.