

ASPECTOS DO MODERNISMO DENTRO DA TRADIÇÃO BRASILEIRA (1920-1930)

Sergiano Alcântara da Silva*

O modernismo, sendo visto como um projeto maior do que o próprio modernismo, ou seja, como fato literário e cultural, tentando sanar todas as disparidades da condição de nação dependente, admitia para si uma situação que não era apenas dele, mas de toda a história cultural do Brasil. Nele podemos encarar o problema das possibilidades de uma cultura organicamente brasileira ou da civilização brasileira; é nesse sentido que o historiador, ao tratar do modernismo, deve proceder numa dialética constante com todo o complexo da cultura nacional referindo-o, social e historicamente, a uma “entidade moderna” ou, especificamente, a uma tradição brasileira marcada pela dialética modernidade-brasilidade. O desequilíbrio tectônico que o modernismo causou na literatura, na medida em que ousou, nos seus primórdios revolucionários e vanguardistas, desvincular-se desta tradição, comportou a maior audácia que a inteligência moderna tentou empreender contra a cultura estabelecida, quando toda a harmonia e o bocejo de uma literatura travestida de um sorriso amarelo da sociedade, já gerava o desconforto de testemunhar os impasses pelos quais o Brasil, ao modernizar-se sobre as fontes de arcaísmos, já não podia disfarçar. Entretanto, num determinado momento, os modernistas deixaram de pensar a literatura como expressão de uma sensibilidade nova, que se entendia com a fluidez moderna, desvirgulando-se tanto nas ruas quanto nos versos livres, apreendendo, como bem podemos ver nos primeiros escritos dos moços paulistas, a cidade cotidianamente numa linguagem que deveria condizer com o novo ambiente. Desde 1924 então o movimento volta a pensar no Brasil como uma entidade que só será moderna a partir da mediação da nacionalidade. (MORAES, 1978, p. 58) É esta volta que configura o modernismo dentro da tradição brasileira, ou seja, da tradição da nacionalidade. Entendemos essa tradição como aquilo que Abel Baptista identifica como a lei Brasil.

A lei, a lei nacional ou da nacionalidade literária, impõe-se com o movimento romântico, mas sobrevive-lhe; atravessa-o, mas não se esgota nele, nem nos seus princípios, nem no seu programa, nem na sua retórica; instala a questão nacional como centro de gravidade da reflexão literária, torna ilegítima toda a tendência para encarar a possibilidade de uma literatura resistir ao Brasil; por outro lado, integra no fio de uma tradição única e contínua as sucessivas interpretações do Brasil (BAPTISTA, 2003, p. 31)

* Mestrando em História Social da Cultura (PUC-Rio). sergiano_silva@hotmail.com



O recuo do modernismo ao problema nacionalista, à tradição brasileira, incluiu portanto o modernismo no velho sistema da formação brasileira. Não um sistema que tenha como processo a culminância de uma literatura nacional acabada, como o tratou Antonio Candido, e sim que tenha como condição a permeabilidade crítica capaz de sustentar um discurso sobre a cultura nacional, talvez de legitimação ou que tenha como pressuposto um discurso qualquer – enfim, uma visibilidade histórica baseada numa *continuidade*. Essas mãos dadas com o pensamento e a literatura já produzidas no passado e no presente estabeleceram uma integração cultural total que repões a crítica modernista dentro de um campo já existente, o do nacionalismo, a despeito de qualquer princípio de negação do qual o grupo se formou. Acontece então, nesta continuidade, um movimento de tradicionalização. Candido pensa o seu sistema literário atrelado a esta continuidade. Ele entende a tradição, junto ao seu sistema, como a

(...) transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem essa tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 2007, p. 26)

Fica claro que a elaboração de um sistema, apanhando certas características homólogas e homogêneas de cada parte, tenha como consequência a marginalização de outras manifestações, consideradas “excêntricas”, “desiguais”, “menores”, “inadequadas” a um dado teórico-metodológico, e o próprio Antonio Candido entende essas *manifestações literárias* como “esboços”, deformações em comparação aquela massa uniforme da formação maior, mais importante, a da literatura brasileira - é certo então que a própria obra do crítico paulista concorre àquela tradição, no quesito problema e crítica e não na relação formativa. Neste sentido, mesmo uma história literária que tente se afastar de um mero alistamento de escolas também recai em algumas dificuldades porque lança mãos a uma seleção pré-estabelecida como no caso de Cândido. Cabe concluir, portanto, que todas as produções culturais empenharam-se num trabalho contínuo de seleção daquilo que afirmam e do que negam. É por isso que o complexo sistema brasileiro exige exclusão. O modernismo, em seu movimento de tradicionalização, também vai dar-se a esse trabalho.

O modernismo então, a partir de 1924, no seu chamado segundo momento, aloja-se na tradição do sistema da literatura brasileira já formada, da tradição Brasil, quer dizer, aquela que pensa a literatura como meio de cristalização de uma ideia nacionalista. Pensa-se que tal tradição foi uma escolha consciente num dado momento da história brasileira, mas também não se pode deixar de lado que a tradição que se preocupa com a necessidade de retratar o

Brasil como ele é, com sua cor local, seu ambiente, costumes e natureza, apesar de ser um imperativo categórico na inteligência brasileira, é uma dentre as demais tradições literárias. É certo afirmar, nesta esteira, que sem tradição não há civilização, mas a tradição da ontologia brasileira é uma questão tolerada sempre como legítima; pô-la em questão é ato malvisto, mal-dito, insano, alienatório, fora de lugar, e os artistas e literatos que ousaram fugir dessa linha, ainda hoje pagam com a pecha de autores excêntricos, menores, desgarrados, bastardos (Cf. SUSSEKIND, 1984). A tradição brasileira desse modo pode excluir o sistema de formação da literatura brasileira, a não ser que se tenha justamente a necessidade de adotar este num sentido, numa meta final, numa visão teleológica, o que Antonio Candido fez, ao pensá-lo como um processo formativo de uma literatura nacional (BAPTISTA, 2007, esp. pp. 41-72). É tanto que, aos tempos do modernismo, poderíamos questionar o sentido de uma literatura de cor local se ela, como sistema, já estava concretizada, armada sobre fortes sentimentos nacionais. Em outras palavras: por que ocorreu uma volta ao nacionalismo no segundo modernismo se a literatura brasileira, nacionalmente estabilizada estética e sistematicamente, já estava formada segundo o modelo candidiano?

Assim, o modernismo retilhou o caminho em direção à experiência brasileira. Ele estava de volta à tradição. Mas foi uma tradicionalização consciente. Os modernistas foram intelectuais que sabia bem os interesses e os predicados que sua época apontava, num momento em que a história do país passaria por mudanças drásticas, por conturbações e movimentos que poderiam colocar a unidade do Brasil em risco. Eles viram que o momento era outro, de união e congregação e não de rupturas, todas as esferas da sociedade já denunciavam essa precariedade de ânimos que a República Velha, tão débil e carrancuda, não podia suportar mais. Com isso, podemos afirmar que não é à-toa que as discussões gestadas pelo movimento de 1922 repercutiram nos eventos que sucederam a 1930. Em 1942, Mário de Andrade apostava nesta conexão, embora suas reflexões neste sentido escaparam do caráter previamente autoritário do Governo Vargas mesmo antes do Estado Novo, talvez acreditando que o modernismo estivesse desde sempre prevenido de qualquer resquício de reacionarismo, mesmo aquela ala que lhe fora, a ele, Mário, antagônica (ANDRADE, 1972, p. 255).

É a partir deste sentido histórico que os modernistas apreendiam naquele momento dos fins da década de 1910 e começo da década de 1920, conhecido como primeiro modernismo, que podemos formular uma assertiva primeira: o movimento de renovação artística, enquanto trabalho de pesquisa e reestruturação estética, pôde apreender o passado como sua pré-história, um “de antes”, e ao mesmo tempo conseguiu codificar objetivamente as necessidades que o tempo então presente propunha para uma nova compreensão artística.



Neste ponto podemos fazer um paralelo ao trabalho que Peter Bürger empreendeu para sustentar seu livro *Teoria da vanguarda*. Bürger faz uma análise histórico-genética da condição da arte na sociedade burguesa, esclarece como foi possível o desenvolvimento de uma crítica que se erguesse artisticamente contra a própria negação da arte, como o fora as vanguardas européias. Para isso, ele lança mão de uma concepção mais solta e maleável de ideologia, indo de encontro às concepções de Georg Lukács e Theodor Adorno. Quer dizer, para ele a análise crítico-ideológica pressupõe uma construção histórica do problema. Então, para entender as vanguardas, Bürger encontra no jovem Marx, a partir de sua crítica das formações sociais passadas bem como de seus subsistemas, o conceito de *autocrítica do presente*, formulando a par deste outro conceito, o de *crítica imanente*. Esta tem como característica a crítica de uma instituição social em nome de outra formação que, no entanto, ainda se encontra dentro da própria instituição, como por exemplo, a crítica de uma religião em nome de outra religião. Já por autocrítica do presente, Bürger, com base em Marx, entende o afastamento objetivo do sujeito diante de seu próprio presente para que ele possa “superá-lo” criticamente em sua então autoconsciência histórica, vendo-se como produto de um processo. Essa será sua resposta para entender as vanguardas históricas do início do século XX, porque com elas o subsistema social da arte entra no estágio da autocrítica:

(...) com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social da arte entra no estágio da autocrítica. O dadaísmo (...) não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as ideias sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras. As vanguardas se voltam contra ambos, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status de arte na sociedade burguesa, descrito como autônoma. (BÜRGER, 2008, p. 57-58)

Cabe notar aqui que a adesão irrestrita a tais conceitos e elaborações não é imprescindível, dada as disparidades claras de conteúdo e de condições específicas analisadas pelo autor, e sua noção de identificar uma historicidade nas vanguardas usando do termo vanguardas históricas, portanto específicas, revela bem o quanto ali seu desenvolvimento tinha algumas particularidades. No entanto, vamos entender aos poucos o que o primeiro modernismo brasileiro conquistou. Ele soube relativamente reunir ambos os aspectos da teoria da vanguarda. Apesar das disparidades, podemos dizer que:

- a) A luta contra o passadismo característico das primeiras polêmicas dos modernistas contra a arte acadêmica, principalmente o caso do esteticismo parnasiano caracteriza-se como *crítica imanente*.



- b) A criação de uma nova estética criativa que se interpunha em contraste com uma literatura “velha” e em concordância com os novos tempos modernos, foi sua resposta prática, sua *autocrítica parcial*.

Mais adiante explicaremos o fato de a autocrítica da vanguarda no Brasil pode ser considerado apenas como parcial. Por ora cabe inferir o modernismo como um processo histórico peculiar naquilo que Bürger entende como inclusão da arte na vida moderna, i. e., na práxis vital. A completa imersão do artista e de sua arte na comunidade e no cotidiano como uma reação ao retraimento da estética para dentro de si mesma está vinculada à vitória total da burguesia, posto que a politização e o engajamento da arte, depois de ganhar o poder, seria perigoso para uma recente classe dominante que ainda devia manter o poder em suas mãos. A arte pela arte então é necessária. A arte então se torna completamente autônoma, sem ligação com o cotidiano e a vida. Contra essa situação as vanguardas históricas “contrapõem não uma arte consequente dentro da sociedade estabelecida, mas justamente o princípio de superação da arte na práxis vital.” (BURGER, 2008, p. 108). O artista deve incluir sua arte na vida a tal ponto de destruir a própria arte como instituição autônoma, falsa e politicamente perigosa. Sua autocrítica realiza-se na medida em que compreende objetivamente a realidade da arte na esfera social, desmascarando o caráter ideológico da arte pela arte burguesa.

Essa noção participante das vanguardas, não tanto no sentido político mas que irmana de uma crítica que desembocaria nela, interessa-nos porque mostra como a arte não se separa de uma totalidade maior que ela e da qual sua função tem forte concorrência. É tanto que, como nota Antonio Candido, é possível fazer uma história a partir dessa ligação orgânica entre produção literária e vida social. Neste sentido, para ele o modernismo se caracteriza pelo desprendimento do grupo de artistas diante da comunidade. Um agrupamento criador “(...) não mais justaposto à comunidade, todavia, mas formado a partir dela, oriundo da sua dinâmica, diferenciando-se de dentro para fora – por assim dizer.” (CANDIDO, 2000, p. 144). Ao contrário do período anterior, entre 1890 e 1910, em que “a literatura se torna *social*, no sentido mundano da palavra” e no qual o entisicamento da qualidade literária, superficialmente refinada, entregue à oratória parnasiana e ao falso regionalismo, o modernismo, em sua busca por definição e renovação literária, entregava-se às polêmicas e discussões jornalísticas culminando na Semana de 22 que os afastavam mais e mais da aprovação da comunidade. Interessa notar que esse movimento de “blindagem” do grupo, caracterizada até na sua linguagem ininteligível, acompanha também a relação dos modernistas com os salões burgueses. Candido compreende isso como uma assimilação, um aparelhamento das vozes divergente por parte da aristocracia burguesa paulista.

Então, o que foi o modernismo nestes dois sentidos? Exclusão (Candido) ou inclusão (Bürger)? Podemos afirmar que, no esforço por criar uma literatura que expressasse o moderno, os modernistas acabaram, pelo menos em seus primórdios, tendo que se excluir, algo natural para um grupo que se pretendia diferente do que pairava no ar das letras nacionais. Mas isso não implica o fato de que o moderno parecia não aceitar o modernismo. Se a indústria, o automóvel, o telégrafo, o cinema, o maquinal cotidiano etc., eram uma realidade, então por que não aceitar uma literatura que se inspirasse e tivesse nestas conquistas modernas seu tema e sua composição num momento em que, segundo Oswald de Andrade, tornava-se “lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos” (ANDRADE, 1990, p. 43) e Mário de Andrade, do mesmo modo, entendia a nova linguagem como resultado inevitável da época, como “consequência da eletricidade, telégrafo, cabo submarino, T. S. F., caminho de ferro, transatlântico, automóvel, aeroplano (ANDRADE, 1980, p. 252)? Se o movimento do moderno estava nas ruas então por que não empreender uma literatura que se baseasse nesse mesmo movimento?

Claro que existe um precedente histórico que faz das vanguardas históricas europeias uma reação a um esteticismo burguês, da mesma forma que no Brasil as composições reivindicativas dos modernistas tinham um alcance específico para o que pese o teor histórico da República Velha e da estagnada literatura improdutiva em suas fórmulas academizadas. Apesar do caráter esteticamente progressista do primeiro modernismo, podemos dizer que socialmente o movimento fora retrógrado porque não-popular, e isto em todos os momentos. Neste sentido, existe um caráter social peculiar quando os modernistas veem-se apoiados por uma classe em plena ascensão e isso também influi no seu desprendimento diante da sociedade, chegando a adotar uma “posição orgulhosa, isolacionista, em relação ao meio cultural dominante, acentuando haver uma distancia entre eles e os outros.” (BRITO, 1978, p. 136). Um grupo que se atira inconsequentemente em atos de puro “heroísmo”, como diria Mário de Andrade, sem nenhum programa que os identificassem em bloco, muito menos sem o apoio ou mesmo o conhecimento da maioria da população, pronto a dar a vida por uma luta, esse era para ele o modernismo “heróico”. Também podemos descrever dessa forma a revolta dos Dezoito do Forte de Copacabana, de 1922. O completo despreparo, um desejo de romantismo untado com seus exageros, a incompreensão emotiva, foram essas as marcas do que ficou conhecido como movimento tenentista. Uma descrição clara do movimento militar:

Os tenentes, que inegavelmente lideraram os acontecimentos, não têm ainda um projeto para a sociedade, mas agem ainda num momento de despertar da consciência, como membros de uma instituição ofendida, que veem como a



responsável pela República e, o que é fundamental, começam de forma vaga e imprecisa a enxergá-la como representante dos interesses da nacionalidade. Tanto não têm ainda um projeto para a sociedade que não se propõem a formular e definir quais seriam esses interesses. (FORJAZ, 1976 p. 68)

É o que explica Sérgio Milliet sobre 1922: “Nós fomos assim: irrefletidos e primários. Salvou-nos o lirismo, redimiou-nos o trabalho destrutivo que então efetuamos.” (MILLIET *apud* MOTA. 2002, p. 99) As similaridades entre os espontaneísmo, voluntarismo e indefinição ideológica de ambos os lados é patente. O consequente isolamento, estruturado num vanguardismo forçado, também são claros nestes movimentos deslocados de qualquer participação popular, que reclamavam para si um discurso de defesa de interesses nacionais, seja no âmbito político ou no literário, mas que, nos seus exageros heróicos, não propunham nada que se fundamentasse na “sociedade total”. E assim como as revoltas tenentistas renunciavam a quartelada que encabeçaria o movimento de 1930, Mário de Andrade concebia o modernismo como um preparador das ulteriores mudanças políticas e sociais da década seguinte, inaugurando um “estado de espírito revolucionário”: “O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem” (ANDRADE, 1972 p. 250). As tensões sociais que convulsionavam a República Velha, que se configuravam na insatisfação de parte da burguesia, tinham seus similares no movimento espiritual qualificado dos modernistas, base de uma crítica a uma cultura falsa que mais tarde os próprios iriam encarnar. Assim, o mesmo modo o caráter vanguardista, elitista e idealista de ambos explica o distanciamento social e comunitário que tanto Antonio Candido quanto Maria Forjaz imprimem aos acontecimentos artísticos quanto os políticos e sociais no caso do tenentismo.

Quando Antonio Candido aponta o modernismo como uma reação contra o caráter de classe de uma literatura em nome de uma que se fundasse no bem comum e popular, ele não tinha em mente os diversos momentos do modernismo. A preocupação populista e folclorista vem apenas quando o brasileirismo se torna uma questão primeira e não quando a necessidade do moderno, fator crucial do primeiro modernismo, era o seu carro chefe, aquilo que Ronald de Carvalho chamou de Modernolatria. Assim é que podemos compreender o modernismo historicamente como o desenvolvimento de uma ideologia construtivista, de onde transparece que a modernidade, naquilo que se chama de ideologia da cultura brasileira, só é possível no Brasil se ela vier acompanhada de uma tradição que se ergue no discurso da construção de uma identidade nacional, de uma tradição chamada Brasil. Acontece apenas que o

modernismo foi a maior vencedora, digamos, dessa tradição, quando na década de 1930 o seu discurso torna-se programa de governo.

Esse retraimento de um grupo dentro da comunidade, i. e. , o modernismo segundo Candido, ultrapassa a teoria da vanguarda de Bürguer porque, ali onde um dadaísmo ou um expressionismo viam a dilaceração de uma comunidade e do homem, diga-se mesmo, européia ou germânica, em que o burguês imperialista mostrava sua verdadeira face numa guerra de caráter mundial, aqui as expectativas de uma dinâmica que se inserisse no progresso que o capitalismo pré-guerra poderia dispor – ainda mais agora diante da decadência do Velho Mundo somado ao surto industrial brasileiro após o conflito (NETO, 2012, p.221) – e ainda a necessidade política de conjurar a experiência republicana, de mantê-la viável perante as alianças oligárquicas levando o país a alguns conflitos internos, como se viu no tenentismo – toda essa conjuntura necessitava de um discurso que trabalhasse a cultura brasileira num todo orgânico, algo que somente o Modernismo conseguiu ao ser o criador de um estado de espírito nacional, como afirma Mário de Andrade:

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. (ANDRADE. 1972, p. 231)

As vanguardas históricas européias margeavam a ruptura total dentro das estruturas sociais e éticas burguesas. No entanto, para sobreviver, os modernistas brasileiros necessitavam da união geral, da criação de um sentimento orgânico de nacionalidade, daí o nacionalismo do segundo modernismo num ano crítico, 1924. Com tudo isso, podemos afirmar que, diante das perspectivas encontradas naquele momento no país, era inevitável a vitória nacional e oficial do modernismo. Seu nacionalismo só acelerou o movimento de integração dentro dessa conjuntura, e como essa virada parecia lógica a um grupo deslocado que quisesse ganhar terreno – e o modernismo não teria sobrevivido caso insistisse na literatura formal e moderna do primeiro tempo nem mesmo com suas polêmicas e exageros -, efetivando sua legitimação porque a ideologia da cultura brasileira, o fator de estabilidade e sobrevivência da literatura brasileira, o que se viu na década de 1930 pareceu ser um resultado quase natural. Toda uma tradição brasileira anterior exigia a necessidade de a literatura retratar e apreender o país, tê-lo como única fonte de inspiração, mas somente o modernismo conseguiu erigir esses discursos desfocados e mesmo individuais num projeto de governo inspirado na mesma organicidade que os modernistas conseguiram (ANDRADE, 1972, p.

243). Não está em questão aqui afirmar uma possível cooptação por parte do Estado Novo, apenas queremos compreender que os modernistas, em 1924, por assim dizer, em termos machadianos, deram um *golpe de estado literário* antes daquele (a nível político) quando colocou em pauta, a nível espiritual, a lógica populista e nacionalista, como nenhum outro grupo intelectual ou governo fizeram antes. O que eles conseguiram majoritariamente no discurso e na pesquisa os governos, tanto estaduais como o de Vargas fizeram na prática. Tanto é que o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional está para o século XX e os modernistas como o IHGB está para o XIX e os românticos.

Aquilo que Antonio Candido chamou de “ida ao povo” do movimento modernista (CANDIDO, 2000, p. 114), naquele contexto, não prescindiria de uma “ida ao Estado”. Novamente, não está em jogo o caráter desse Estado, o modernismo, quando torna-se nacionalista, e mesmo antes, pretendia alcançar a totalidade do território brasileiro, e uma política pública também nacional que acompanhasse essa elevação era necessária. É nesta perspectiva que o totalitarismo do Estado Novo fez um crítico como Wilson Martins, afirmar a tendência do modernismo para uma “vocação política totalitária”: “Há, pois, a partir de 1924, uma tendência (que se torna cada vez mais vaga) para qualquer tipo de totalitarismo, racionalizada, a princípio, sob a forma do descrédito de todo regime de governo democrático e que, por isso mesmo acaba se resolvendo, quase indiferentemente (do ponto de vista da distribui o dos nomes), na bifurca o direita-esquerda.”(MARTINS, 2002, p. 142). Seria injustiça histórica pensar que a tendência do movimento, nesta nova diretriz, era a de associa o com o totalitarismo de Estado, mesmo porque gente como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade mantiveram rela es conturbadas com o Estado Novo, sendo que o primeiro fora afastado de seu cargo público devido ao golpe e o segundo resolvera demitir-se em 1945 (CANÇADO, 1993, p. 208). Martins, para confirmar suas suspeitas, cita apenas críticos do modernismo, da  suas insuficiências.

O movimento de cultura totalizante ou orgânico, como quer Mário de Andrade, não implicaria a centraliza o política de um Estado para que suas pesquisas pudessem tornar-se efetivas. Mesmo Wilson Martins não dispõe nenhuma cita o de modernistas que “desmoralizassem” ideias liberais e mesmo quando Oswald de Andrade escrevendo, em prefácio   *Miramar*, que “Poincaré, Arthur Bernardes, Lênin, Mussolini e Kernal Pach  ensaiam diretivas inéditas no código portentoso dos povos, perante a falência idealista de Wilson e o último estertor rubro do sindicalismo” (ANDRADE, 1990, p. 43), ele, Oswald, está constando mudanças políticas bruscas e não comemorando-as. Há de lembrar as reivindica es de Mário de Andrade contra as persegui es a intelectuais na França, no caso

de Louis Aragon, ou nos Estados Unidos, no julgamento de Sacco e Vanzetti (ANDRADE, 1976, p.p. 515-520); também que o mesmo Mário impunha severas críticas à Marinetti e sua ligação com os fascistas, desde 1919, quando de suas polêmicas sobre o artigo de Oswald, e ainda o fez durante a visita do italiano ao Brasil, em 1926, quando recusou a ir às suas conferências e ainda o acusou de ser “delegado do fascismo”.

É de se questionar se o futurismo marinettiano, que desde 1914 vinha se aproximando do fascismo, foi um fator impulsionador para uma nova tendência do modernismo brasileiro. Mesmo quando Mário de Andrade critica Marinetti em termos estéticos, como o faz na sua *A Escrava que não é Isaura*, não há como negar sua consciência do que estava se passando com o poeta italiano que, desde 1914 se atrelava nas linhas fascistas (TELES, 2009, p. 107). Cabe notar também como o progressismo técnico da primeira fase do modernismo brasileiro pudesse relacionar o futurismo, tanto o italiano como o russo, a fatores de mecanização do próprio homem e, deste modo, da facilidade de ser manipulado numa sociedade de massificação crescente. Macunaíma, dividido entre a cidade e o mito, seria o canto melancólico dessa condição ambígua, “sem caráter”, sem especificação, alguma. Poderíamos então questionar se todos os fenômenos característicos de uma sociedade capitalista crescente - como o surgimento de um proletariado, greves gerais, conflitos sociais, migrações do campo para cidade, urbanização desenfreada -, nas décadas de 1910-1920, revelaram mais do que a arte modernista como “máquina de produzir comoções” poderia suportar. Então, por essa perspectiva, foi o modernismo que acabou fugindo do moderno, do moderno capitalista, excludente e marginalizador

O otimismo progressista do modernismo, aqui, confirmaria a afirmação de João Luiz Lafetá de que serviu apenas como ideologia burguesa (LAFETÁ, 2000, p. 14) Mas não há como confirmarmos se tal consciência de que o maquinismo poderia ter seu lado nefasto existiu realmente e fosse um dos fatores para a virada nacionalista (também otimista, pelo menos até o dilemático *Macunaíma*). No entanto, o pintor da vida moderna não necessariamente torna-se o bardo da burguesia. Seria ridículo ver grandes similaridades entre o tecnicismo da Rússia comunista e da Itália fascista, muito menos no caso de seus respectivos progressismos.

Um caso pontual diz respeito ao grupo mineiro reunido em torno da *A Revista*. O editorial do seu segundo número, de agosto de 1925, intitulado “Para os espíritos criadores”, escrito por Martins de Almeida, traz um tom seco de denúncia política, apoiado num nacionalismo acerbo – lembramos que os mineiros também se encontravam na fase do brasileiro – no seu teor mais raso, como as denúncias contra o cosmopolitismo e suas

“transplantações exóticas”, propondo assim uma “geografia interior”; não durou para que tradicionalistas como Gilberto Freyre aplaudissem tal posição de enclausuramento e rigidez política e de tradicionalismo (MARQUES, 2011, p. 39). Profundamente elitista, Almeida escreve:

Dissemos que éramos um órgão político. Nas relações internas, a nossa relação está definida no sentido da centralização do poder. Tanto na política como nas letras, ameaçam-nos perigosos elementos de dissolução. Anda por ai, em explosões isoladas, um nefasto espírito de revolta sem organização nem idealismo, que tenta enfraquecer o nosso organismo social. (...) No momento atual, o Brasil não comporta a socialização das massas populares. Só uma personalidade inflexível dirigida por uma boa compreensão das nossas necessidades pode resolver o problema máximo da nacionalidade. (ALMEIDA, 1925, p. 12-13)

As particularidades mineiras podem explicar esse acesso de autoritarismo nas páginas de uma revista modernista que pregava a liberdade de criação estética. Por um lado, não há como compará-lo com o falso discurso fascista que fazia o mesmo quanto à estética progressista mas que politicamente acabou aproximando-se do futurismo, no caso italiano. Não se encontra nas palavras de Martins de Almeida nenhuma homenagem ao progresso da sociedade moderna e suas técnicas, pelo contrário, existe apenas uma mistura de nacionalismo aliado a um primitivismo mal entendido, já que não atenta às raízes populares de tal manifestação como percebiam alguns paulistas. Não há um otimismo burguês nem um pessimismo crítico, apenas um malfadado e nostálgico discurso em prol de uma ordem que mistura provincianismo e modernização conservadora simbolizada na planejada e recém fundada cidade de Belo Horizonte.

Por outro lado, a falta de um projeto e de um objetivo concreto inicial também foi um fator crucial para o grupo mineiro. Eles aderiram ao nacionalismo parvo, mesmo que tenham sido praticamente guiados pela mente de Mário de Andrade. Não conseguiram decifrar as intempéries do momento, decidiram pelo nacionalismo sem notar as consequências políticas que já então assolavam a República Velha, ou, se não foram tão ingênuos, acabaram ainda assim deslocados daquelas necessidades de que falava Martins de Almeida, não percebendo a conjuntura que as “explosões isoladas” representavam, até porque nem populares elas eram. Sem nenhuma projeção política verdadeiras, embora o editorial do primeiro número dissesse o contrário, tais palavras ficaram no vácuo, denunciando apenas a estreiteza política e mesmo intelectual desses jovens mineiros; o fragmentação dentro do grupo mineiro, indo cada um cuidar de seus afazeres profissionais, abandonando alguns até mesmo a carreira literária, mostra bem o despreparo e a debilidade que o grupo de *A Revista* tinha.

É neste período que as contradições da ideologia da cultura brasileira mais se abastecem das dissonâncias que uma inteligência que se sente fora de lugar pode proporcionar se ela tenta se pensar para além de uma viabilidade estética. Insistir no posicionamento que estabelece a livre iniciativa das expressões imaginativas parece ser um luxo quando todo o resto da tradição literária brasileira apontava soluções para resolver um emblema que nascia junto com o Brasil, i. e., sua modernidade particular. Não que isso fosse o pressuposto do golpe de estado modernista, sendo que eles anteriormente entendiam a modernidade como apenas uma linguagem necessária porque era o “atual” ao alcance estético, e assim estavam apenas seguindo o “espírito do tempo”, como afirmava Mário de Andrade. Os motivos foram outros. Mas é essa recorrência de exprimir os ditames da voz nacional que nos impede de, seguindo Bürger, lançar os modernistas como autocríticos de seu próprio presente, de pressupor um distanciamento crítico diante da corrente da literatura brasileira. Eles nunca negaram cegamente as literaturas anteriores, apenas tinham consciência que naquele momento elas eram um peso nas costas da atualidade, por isso que insistiam em repelir suas formulas taxando-as de passadista. Mas quando a práxis vital moderna é descartada, quando deixa de ser pintor da vida moderna, o modernismo rompe a si mesmo.

Entretanto, essa reviravolta não é mecânica nem cabe ser passível de uma abordagem estanque. As diversas “fases” do modernismo dialogam-se. É neste sentido que o movimento encerrou todas as possibilidades de problemas que a inteligência brasileira poderia alçar. Mas foi além. Sua própria fase de pesquisa estética, de elaboração de uma linguagem que impelisse o país numa expressão qualitativamente moderna, dá conta de que o que aqueles moços loucos fizeram deve ser, antes de qualquer análise, vangloriada. Ali, eles, em geral, fugiram dos essencialismo e do folclorismo doutrinário que toda imposição estética brasileiro pode carregar em si, abrindo-se com suas ideias em liberdade total. Essas polaridades, esse vaivém, essas contradições, foram superados no modernismo, naquele sentido hegeliano do termo, de permanência e transformação. Mas em cada momento uma tendência prevalecia. Este novo, de nacionalismo exigente, não há dúvida que fez recuar muito as conquistas da linguagem nova e experimental que o primeiro tempo modernista conseguiu propor e pelas quais sofreu todas as injúrias possíveis da crítica.

João Luís Lafetá (2000) incorpora essa mediação compreensiva de que aquilo que ele entende como *projeto estético* e como *projeto político* do modernismo não teve suas fronteiras rigidamente delineadas, nem tampouco se distanciavam numa contradição aparente. Seu argumento é de que a linguagem revela sempre uma proposição de visão de mundo, i. e., ideológica, pelo menos potencialmente. Então, o modernismo de proposição estética dos anos



1920 também tinha sua posição ideológica dentro do campo de atuação de uma transformação da linguagem tradutora das novidades modernas. Isto é certo. Quando as primeiras manifestações modernistas exigiam uma visão estética que não admitisse os antolhos que os impediam de expressar as mudanças técnicas ocorridas então, não os liberam de concorrer à proposta de uma visão de mundo possível e aberta a novas experiências. Neste sentido eles estabeleceram uma ideologia do novo atrelada às manifestações da vida moderna. No entanto, Lafetá esquece que as ideologias não são opacas, que elas têm seu conteúdo específico. O que predominava nas obras e críticas modernistas a partir de 1924, se era realmente ideológica, diferia enormemente dos tratamentos técnico-urbanicistas e modernólatras dos primeiros tempos. Lafetá não encontra a diferença entre os supracitados tempos modernistas ao afirmar, sobre o primeiro destes, que

(...) inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional – característica da nossa literatura - não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade. (idem, p. 21).

A retrógrada visão do país que as outras estéticas teimavam em manter, desviando seu olhar às novas intempéries da vida moderna é dado real, como vimos. Expressar a vida cotidiana, a língua vulgar, coloquial, rejeitar os desmandos sintáticos e métricos, acompanhar o que há de novo e não isolar-se num tempo que não existe mais – tudo isso os modernistas conseguiu elevar ao nível estético nos seus primeiros anos. Mas é difícil concordar que já neste tempo exista uma caracterização ideológica a qual Lafetá irá aludir, como a “consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções.” (idem, p. 21). Essa ideologia já é outra, não a mesma que se encontra na “estética do novo” da primeira época. Os prenúncios da ênfase do projeto político que Lafetá incorpora no modernismo de 1930 acompanham mesmo todo o seu desenvolvimento. Podemos encontrar, por exemplo, Oswald de Andrade, em pleno ano de 1915 a defender uma arte plástica nacional (ANDRADE, 1992, p. 141), mas esse é praticamente algo superficial ao que foi promulgado e propagado pelo modernismo de primeira fase, não se desenvolveu de um modo programático-estético como o fora a partir de 1924 com o *Manifesto da poesia pau-brasil*, nem mesmo como o de ideológico-político como em 1930.

Lafetá, no entanto, tenta não esgotar o debate sobre o modernismo apenas na sua dicotomia. Sabe que existe uma dialética entre os projetos de cada época. Ele só não

conseguiu discernir, assim como Antonio Candido, os meneios que a década de 1920 imprimiu dentro do movimento. A pesquisa estética praticamente morre depois da publicação de *A escrava que não é Isaura* e de *Memórias sentimentais de João Miramar* dando lugar à pesquisa antropológica ou folclórica. Desde então, o impulso a uma temática específica pinta de verde e amarelo as obras dos nossos modernistas. É certo, entretanto, que a euforia aumenta, talvez mais do que antes, porque agora eles se sentem num porto seguro, porque era um rumo tomado, um objetivo deliberadamente escolhido e firmado em forma de projeto, diante do qual as portas do passado já estavam abertas.

Então a convicção de que tínhamos uma saída porque o Velho Mundo e sua guerra haviam demonstrado sua decadência e a América simbolizava o novo em todo o seu esplendor, tornava-se quase óbvia: tratava-se de afirmar que, diferentemente da Europa, nós tínhamos nosso caráter renovador, em plena ascensão porque nos criamos da matéria lírico-civilizatória, primitiva e ao mesmo tempo moderna, que empreenderia uma nova era cuja participação se daria com obras dignamente universais. O movimento Pau-Brasil e, posteriormente a Antropofagia, eram isso. Mário de Andrade também. Portanto, a década de 1930 desarma as tentativas de um projeto que encarasse o Brasil na via do progressismo anterior, desligado que era da conjuntura nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Martins. *Para os espíritos criadores*. In *A Revista*. Ano I, nº 1. Julho, 1925.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1980.
- _____. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- ANDRADE, Oswald. Prefácio In *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- _____. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: PubliFolha, 2000
- _____. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

- CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu. Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo. Scritta Editorial, 1993.
- FORJAZ, Maria Cecília Spina. *A crise da república oligárquica no Brasil: as primeiras manifestações tenentistas* In *Revista de Administração de empresas*. Nº. 16. Nov/dez, 1976.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- MARTINS, Wilson. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista*. São Paulo: Graal, 1978.
- NETO. José Miguel Arias. *Primeira República: economia cafeeira, urbanização e industrialização*. In FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.) *O Brasil republicano: o tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009.