3
Da crítica imanente ao golpe de estado literário

Tendo em consideração a Lei Brasil, o modernismo — sendo visto como um projeto maior do que o próprio modernismo, i.e., como fato literário e cultural, além de uma tentativa de 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 tensamente 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 do primeiro momento, 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, a cidade cotidiana numa linguagem que deveria condizer com o novo ambiente. A partir de 1924, então, o movimento volta a pensar no Brasil como uma entidade que só será moderna a partir da mediação da nacionalidade.

Este trabalho seguirá a divisão temática empreendida por Eduardo Jardim de Moraes ao analisar dois momentos do modernismo:

> Uma primeira fase, iniciada em 1917, caracteriza-se como a da polêmica do modernismo com o passadismo. Esta é a fase de atualização — modernização em que se sente fortemente a absorção das conquistas das vanguardas europeias do momento e que perdura até o ano de 24. Uma segunda fase — que nos interessa analisar com mais vagar —, que se inicia no ano crucial de 1924, quando o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional, e que prossegue até o ano de 1929. (Moraes, 1978, p. 49)

No entanto, seguiremos um argumento divergente com relação ao do filósofo. Eduardo Jardim crê que a brasilidade modernista fora fruto do diálogo da juventude modernista com a obra de Graça Aranha, principalmente no que este escreve em *A estética da vida*. Cremos, ao contrário, e como vimos no primeiro capítulo, que a brasilidade desse segundo momento fora uma manobra de estabilidade na qual os modernistas vanguardistas se viram na condição de manter-se hegemonicamente. Para isso eles reviveram uma tradição brasileira, i.e., eles se aliaram à Lei Brasil, corroborando o argumento de que essa lei/tradição se arregimenta como pré-condição para a entrada do modernismo no sistema literário, no cânone nacional.

O "recuo" do modernismo ao problema nacionalista incluiu o modernismo no velho sistema brasileiro. Não apenas num sistema que tenha como processo a culminância de uma literatura nacional acabada, como o tratou Antonio Candido, e sim, neste caso, que tenha como condição a permeabilidade crítica capaz de sustentar um discurso de legitimação — enfim, uma visibilidade histórica baseada numa *continuidade*. Essas mãos dadas com o pensamento e a literatura já produzidas no passado e no presente estabelece uma integração total que repõe a crítica modernista dentro de um campo já existente, a despeito de qualquer negação da qual fora seu fator de sobrevivência no primeiro modernismo. Acontece então, nesta continuidade, um movimento de tradicionalização, o qual veremos mais adiante quando tratarmos do segundo modernismo. Aqui é importante notar que Candido pensa o seu sistema 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. (Mello e Sousa, 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 então como "excêntricas", "desiguais", "menores", "inadequadas" a um dado teórico-metodológico, e o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

próprio Antonio Candido entende essas *manifestações literárias* como "esboços", deformações em comparação àquela massa uniforme da formação maior, mais importante, a da literatura brasileira[1]. Neste sentido, mesmo uma história literária que tente se afastar de um mero alistamento de escolas também recai em algumas dificuldades porque esta lança mãos de uma seleção pré-estabelecida. Cabe concluir, portanto, que todas as produções culturais empenharam-se num trabalho contínuo de seleção daquilo que afirmam e do que negam. O complexo sistema brasileiro exige exclusão. O modernismo, em seu movimento de tradicionalização, também vai dar-se a esse trabalho. E, como vimos, quase tudo o que acontecera culturalmente no começo do século XX acabou sendo renegado pela historiografia posterior.

O modernismo então, no seu chamado segundo momento, aloja-se na tradição do sistema da literatura brasileira já formada. 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 brasileira, mas a tradição da ontologia nacional é uma questão tolerada sempre como legítima — dentre outras tradições literárias, ela terá o maior privilégio; 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 (Cf. Sussekind, 1984). A tradição desse modo pode excluir o sistema, a não ser que se tenha justamente a necessidade de adotar este num sentido, numa meta final, o que, segundo Abel Baptista, Antonio Candido fez, ao pensá-lo como um processo formativo de uma literatura nacional (Baptista, 2007, 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?

[1] É certo então que a própria obra do crítico paulista concorre àquela tradição, no quesito problema e crítica e não na relação formativa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Dessa linha contínua podemos dizer, então, que o modernismo foi sua consciência-limite, e por isso sua crise. Mas foi sua culminação por dois motivos:

1) Comparado ao primeiro modernismo estetizante, o problema da cultura brasileira no segundo modernismo foi um "recuo". Naquela primeira fase artistas e críticos se reuniram em torno da elaboração contínua de uma estética que se aprouvesse livremente de todos os ganhos formais e temáticos que os novos tempos pareciam exigir. A destruição das fórmulas, dos artifícios moles e boçais em que a poesia dominante envergonhadamente se encaramujava, a evacuação do que seria o belo na obra de arte, os impulsos primitivos do inconsciente — todas as experiências eram possíveis tendo a liberdade estética como princípio e esse foi o maior ganho que os modernistas puderam produzir nas letras brasileiras de todos os tempos, algo nunca mais alcançado por sua condição histórica mesma.
2) O movimento modernista, como um todo, exigia, para a elaboração mais concreta de suas fórmulas, que a estética em si parecia condizer, uma abordagem da cultura que, se antes pensava na arte como uma expressão um momento tipicamente moderno, da vida urbana, das massas, do vulgar, depois passou a exibir um elemento formativo que condensasse essa nova perspectiva social num âmbito mais geral possível, afinal, a partir de 1924, eles perceberam o quanto o modernismo já era nacionalmente sintomático — daí que sua volta ao problema brasileiro se tornava concebível. E eles o fizeram como nenhum outro movimento havia feito em nível grupal e sistemático, resultado principalmente do polemicismo, seu moto-contínuo, seu veículo de propaganda.

Enquanto crítica e enquanto adequação ao sistema, o modernismo conseguiu esvaziar qualquer nova reformulação estética, ou seja, ele manteve e superou a si mesmo, fazendo com que qualquer tentativa literária posterior tivesse nele um modelo, seja revolucionário, seja conservador. Até hoje sofremos dessa doença modernista.

Assim, desde 1924, o modernismo retrilhou o caminho em direção à experiência brasileira, na mesma medida em que ela voltara as costas contras essa mesma experiência nacional. Ele estava de volta à tradição. Mas foi uma tradicionalização consciente. É que os modernistas foram intelectuais que sabiam

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

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[2]. Eles viram que o momento era outro, 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 se sucederam a 1930. Em 1942, Mário de Andrade apostava nesta conexão, embora suas reflexões neste sentido escapassem 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, naquele momento dos fins da década de 1910 e começo da década de 1920, conhecido como primeiro modernismo, que podemos formular uma assertiva: 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 Bürguer empreendeu para sustentar seu livro *Teoria da vanguarda*. Bürguer fez uma análise histórico-genética da condição da arte na sociedade burguesa, esclareceu como foi possível o desenvolvimento de uma crítica que se erguesse artisticamente contra a própria negação da arte, como o fora as vanguardas europeias. 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, Bürguer 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

[2] É interessante notar que quase um século antes, em 1836, durante os conflitos do Brasil regencial, a preocupação com a possível fragmentação do país, como acontecera com a América Espanhola, fez Gonçalves de Magalhães, no prefácio do seus *Suspiros poéticos e saudade*, lamentar o "turbilhão em que se debate nossa Pátria" MAGALHÃES, Gonçalves. Prefácio a *Suspiros poéticos e saudade* In COUTINHO, Afrânio (org.) Caminhos do pensamento crítico. Rio de Janeiro: Pallas, 1980 v.1, p. 41.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

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. Por autocrítica do presente, Bürguer entende o afastamento objetivo do sujeito diante de seu próprio presente para que ele possa "superá-lo" criticamente em sua autoconsciência histórica, vendo-se como produto de um processo. Essa será sua resposta para entender as vanguardas históricas 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. (Bürguer, 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 pontuais, revela bem o quanto ali seu desenvolvimento tinha algumas particularidades que no Brasil não houvera. 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 poder ser considerada apenas parcialmente. Por ora cabe inferir o modernismo como um processo histórico peculiar naquilo que Bürger entende como inclusão

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

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 ganho o poder, seria perigoso para uma recente classe dominante que ainda deve manter o poder em suas mãos. A arte pela arte então é necessária. Ela se torna completamente autônoma. 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." (Bürger, 2008, p. 108). O artista deve incluir sua arte na vida a tal ponto de destruir a própria arte como instituição autônoma, desvinculada da realidade, 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. A superação é feita.

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. Tendo em conta essa baliza, o crítico paulista afirma que 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." (Mello e Souza, 2000, p. 144). Ao contrário do período anterior (1890-1910) 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, entrega-se às polêmicas e discussões jornalísticas culminando na Semana de 22, que os afastavam mais e mais da aprovação da comunidade, isolando-se. Interessa notar que esse movimento de "blindagem" do grupo, caracterizado 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, daí a dificuldade

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

de eles fazerem uma autocrítica completa. Na medida em que, nesse momento, os modernistas se afastam da comunidade, eles se enclausuram na classe burguesa.

Mas então, o que foi o modernismo nestes dois sentidos? Exclusão (Candido) ou inclusão (Bürguer) na comunidade e na sua práxis vital? Podemos afirmar que, no esforço por criar uma literatura que expressasse o moderno, os modernistas acabaram, pelo menos em seu primeiro tempo, tendo que se excluir, algo natural para um grupo que se pretendia diferente do que pairava no ar das letras nacionais. Isso implica o fato de que o moderno (o que acontecia na realidade e na comunidade) parecia não aceitar o modernismo (como literatura e sua visão de mundo artística). Isto é, se a indústria, o automóvel, o telégrafo, o cinema, o maquinal cotidiano etc. eram uma realidade social visível, estavam nas ruas, 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)? Por que a sociedade não aceitou o grupo que falava de coisas que faziam parte do cotidiano de todos? Não deveria haver uma empatia? Neste sentido, podemos fazer um contraponto à Flora Süssekind. É certo que já havia uma literatura preocupada com a técnica e que fazia questão até de mimetizá-la como o faria os primeiros modernistas. No entanto, por que estes não receberam a aprovação do público de antemão, já que aquilo era, em certos termos, "não tão novo assim"? Pelo que discutimos na introdução, podemos pensar que o fato de os modernistas irem *além* do que os "antigos modernistas" foram acabou sendo um peso preponderante na avaliação social daqueles, pois eles se revelaram *radicais* em demasia. Mas importa nota notar que essa reclamação de uma estética em sintonia com a "segunda natureza", como vimos anteriormente, já vinha de alguns anos, como podemos ver nestas palavras de João do Rio, em 1909:

> Uma estética nova surge, a estética do milagre animador. A natureza é outra, utilizada pelo homem, vista na corrida dos automóveis. (...) A paisagem com a vegetação dos canos de usinas, as sombras fugitivas dos aeroplanos e a disparada dos automóveis, os oceanos sulcados rapidamente, desventrados pelos submarinos,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> os dramas que esses ambientes novos dão às cidades cortadas de aço, cachoeirando, por cima, por baixo em borbotões, as multidões apressadas, a exibição do luxo, a nevrose do reclamo em iluminação mágica, os negócios, o caráter, as paixões, os costumes, em que o sentimento das distâncias desaparece, o crescente esmagamento do inútil, a flora formidável do parasitismo e do vício, o amor, a vida dos nervos centuplicada, obrigam o artista a sentir e ver doutro feitio, amar doutra forma, reproduzir doutra maneira. (Rio *apud* Martins, 2002, p. 48)

Claro que existe um precedente histórico que faz das vanguardas históricas uma reação a um esteticismo burguês, da mesma forma que no Brasil as composições reivindicativas dos modernistas tinham um alcance específico em que pese o teor histórico da República Velha e da estagnada literatura dominante e "improdutiva" em suas fórmulas. Existe um caráter social peculiar quando os modernistas veem-se apoiados por uma classe em plena ascensão e isso também influi no seu deslocamento diante da sociedade, chegando a adotar uma "posição orgulhosa, isolacionista, em relação ao meio cultural dominante, acentuando haver uma distância 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, com apenas um programa de demolição do que existia, sem o apoio ou mesmo o conhecimento da maioria da população, pronto a dar a vida por uma luta — assim o modernismo era visto. Também podemos descrever dessa forma a revolta dos Dezoito do Forte de Copacabana, de 1922. O completo despreparo, um desejo romântico 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)

E as palavras de Sérgio Milliet sobre 1922: "Nós fomos assim: irrefletidos e primários. Salvou-nos o lirismo, redimiu-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,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

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 heroicos, não propunham nada que se fundamentasse na "sociedade total". E assim como as revoltas tenentistas prenunciavam a quartelada que encabeçaria o movimento de 1930, Mário de Andrade, como vimos, concebia o modernismo como um preparador das ulteriores mudanças políticas e sociais da década seguinte, inaugurando um "estado de espírito revolucionário". Vale a pena citar novamente: "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 tinham seus similares no movimento espiritual qualificado dos modernistas, base de uma crítica a uma cultura falsa que mais tarde os próprios iriam encarnar. Do mesmo modo o caráter vanguardista, elitista e idealista de ambos[3] explica o distanciamento social e comunitário que tanto Antonio Candido quanto Maria Forjaz imprimem aos acontecimentos artísticos quanto aos políticos e sociais no caso do tenentismo. É neste sentido que nos fala Wilson Martins:

> (...) é que, não só o Modernismo como todas as revoltas militares e institucionais, até 1932, foram revoluções burguesas, não só porque foi afinal a burguesia que delas se beneficiou, mas, ainda, porque se originaram numa ideologia burguesa e desejavam a consolidação dos ideais burgueses de vida. São, por consequência, revoltas, mais do que revoluções, contudo, são revoltas que se inscrevem, sem querer e sem saber, num processo geral revolucionário. (Martins, 2002, p. 146)

Quando Antonio Candido aponta o modernismo como uma reação contra o caráter de classe de uma literatura em nome de outra que se fundasse no bem comum e popular, ele não tinha em mente os diversos momentos do modernismo. A preocupação folclorista vem apenas quando o brasileirismo se torna uma questão primeira e não quando a necessidade da modernidade técnica, fator crucial do primeiro modernismo, era o seu carro chefe — aquilo que Ronald de Carvalho chamou de Modernolatria. Neste sentido, assim é que podemos compreender o modernismo historicamente como o desenvolvimento de uma

[3] Seria uma injustiça enorme se confundíssemos os eventos sociais citados com o que foram as greves operárias da década de 1910, cujo poder popular fora incontestável. Aí incluímos apenas as revoltas tenentistas e seus congêneres como a revolução de 1924.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

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

Essa evolução de um grupo dentro da comunidade 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, europeia ou germânica, em que o burguês imperialista mostrava sua verdadeira face numa guerra de caráter mundial, aqui a expectativa era 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 durante o conflito — e ainda a necessidade política de conjurar a experiência republicana, de mantê-la viável perante as alianças oligárquicas. 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 europeia 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 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. 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

legitimação porque a ideologia da cor local era o fator de estabilidade e sobrevivência da literatura brasileira, o que se viu na década de 1930 pareceu ser um resultado 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, insuficientes e mesmo individuais num projeto de governo inspirado na mesma organicidade que os modernistas conseguiram. 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, deram um *golpe de estado literário* antes daquele (a nível político), quando colocou em pauta, a nível espiritual, a lógica popular e nacional, como nenhuma 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 (Mello e Souza, 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 principio, 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 distribuição dos nomes), na bifurcação direita-esquerda. (MARTINS, 2002, p. 142).

Seria injustiça histórica pensar que a tendência do movimento, nesta nova diretriz, era a associação com o totalitarismo de Estado, mesmo porque gente como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade mantiveram relações conturbadas com o Estado Novo, sendo que o primeiro fora afastado de seu cargo público devido ao golpe e o segundo resolvera demitir-se do ministério onde

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

trabalhava (Cançado, 1993, p. 208). Martins, para confirmar suas suspeitas, cita apenas críticos do modernismo, daí suas insuficiências.

O movimento de cultura totalizante ou orgânico, como quer Mário de Andrade, não implicaria a centralização política de um Estado para que suas pesquisas pudessem tornar-se efetivas. Mesmo Wilson Martins não dispõe de nenhuma citação de modernistas — pelo menos daqueles não atrelados ao que seria o verdamarelismo — que "desmoralizassem" as ideias liberais e mesmo quando Oswald de Andrade, sob a encarnação paródica-realista de Machado Penumbra, escrevesse que "Poincaré, Arthur Bernardes, Lenine, Mussoline e Kermal Pachá 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 está constatando mudanças políticas bruscas dos novos tempos e não comemorando-as, como faz supor Martins. Há de lembrar as reivindicações de Mário de Andrade contra as perseguições 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 sua polêmica sobre o artigo de Oswald, e ainda o fez durante a visita do italiano ao Brasil, em 1926, quando recusou-se a ir às suas conferencias e ainda o acusou de ser "delegado do fascismo". A polêmica sobre o futurismo como a escola modernista brasileira, compõe justamente essas divergências. Graça Aranha tentava identificá-las:

> (...) Marinetti renovou a vida italiana e determinou o fascismo, sua expressão política. O futurismo russo de Maiakovski colaborou com o comunismo e com esse se identificou. A mesma causa, futurismo, produziu resultados opostos, fascismo e comunismo. Em ambas as conclusões impera a lei da realidade. Na Itália o futurismo é ocidental e por isso patriota, nacionalista, militarista e imperialista. Na Rússia é oriental, comunista, universalista, místico, pacifista e terrorista. No Brasil será nem fascista, nem comunista. Será coisa nossa, uma fórmula que corresponda à nossa espiritualidade liberta de todos os terrores, e à nossa suprema realidade. (Aranha *apud* Martins, 2002, p. 143)

Simplesmente não foi nada. As insistências com que Graça Aranha impunha a associação do modernismo com o futurismo revelavam que o maranhense não conseguia entender que, em pleno ano de 1926, quando escreveu estas palavras, o movimento já era outro. É de se questionar se o futurismo marinettiano, que desde

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

1914 vinha se aproximando do fascismo, foi um fator impulsionador para a tendência nacionalizante do modernismo brasileiro. Mesmo quando Mário de Andrade critica Marinetti em termos estéticos, como o faz em seu *A Escrava que não é Isaura*, não há como negar sua consciência do que estava se passando com o poeta italiano.

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. É o que se nota no romance *Velocidade*, de Renato Almeida, citado pelo próprio Wilson Martins:

> A velocidade maquinista torceu e retorceu tanto o problema sociopolítico que desmoronou toda a ideologia democrática, cujos fundamentos não suportaram mais a edificação nova (...) O fenômeno sociopolítico se alterou com o império das máquinas. (Almeida *apud* Martins, 2001, p. 146).

Macunaíma seria o canto melancólico dessa condição ambígua, "sem caráter" algum. 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 —, que aconteceram nas décadas de 1910-1920, revelaram mais do que a arte modernista como "máquina de produzir comoções" poderia suportar, como se, agora, o seu modernismo não conseguisse suportar a modernidade. 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 *Macunaíma*). Portanto, o pintor da vida moderna não necessariamente torna-se o bardo da burguesia. Seria ridículo ver grandes similaridades entre a Rússia comunista e a Itália fascista, muito menos no caso de seus respectivos progressismos. O "Cadillac azul" de Oswald de Andrade e a *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade não poderiam prever nada do que seria o Estado Novo.

Um caso pontual diz respeito ao grupo mineiro reunido em torno de *A Revista*. O editorial do seu segundo número, de agosto de 1925, intitulado "Para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

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 brasileirismo —, no seu teor mais raso e perigoso, 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 aristocrático, 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 futurista que fazia o mesmo quanto à estética, mas que politicamente acabou aproximando-se do fascismo. 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 outros modernistas. 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 concretos também foram fatores cruciais para essa perspectiva do 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

percebendo a conjuntura que as "explosões isoladas" representavam, até porque nem populares elas eram. Sem nenhuma projeção política verdadeira tais palavras ficaram no vácuo; a 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. Sobrou para Carlos Drummond responder anos mais tarde os despautérios de Almeida:

> "Os 'perigosíssimos elementos de dissolução' que nos ameaçavam 'tanto na política como nas letras' revelaram-se mais saudáveis do que nefastos. Quem cortou a evolução política e social do país, nos últimos tempos, foi precisamente o uso e abuso de poder centralizado." (Andrade *apud* Marques, 2011, p. 42)

Vendo o modernismo assim em bloco podemos compreender a significância de sua dinâmica ao comprovar ser ele o que poderíamos chamar, como o fez Walter Benjamin a respeito do Surrealismo, o último instante da inteligência brasileira. É neste período que as contradições da ideologia da cultura brasileira mais se abastecem das dissonâncias que uma inteligência que se sente deslocada pode proporcionar se ela tenta pensar a si mesma 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 problema 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, 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 natural que impede-nos de, seguindo Bürguer, lançar os modernistas como autocríticos de seu próprio presente, de pressupor um distanciamento crítico diante da corrente da literatura brasileira, acabando por superá-la. 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 fórmulas, taxando-as de passadista. Mas quando a práxis vital moderna é descartada, quando deixam de ser pintores da vida moderna, o modernismo rompe a si mesmo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

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, respeitada. Ali, eles, em geral, fugiram do essencialismo e do folclorismo que toda imposição estética brasileirista pode carregar em si, abrindo-se com suas ideias em liberdade total. Essas polaridades, esse vaivém, essas contradições, foram superadas 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 que o primeiro tempo modernista conseguiu propor e pelas quais sofreu todas as injúrias possíveis da crítica. Já afirmava um crítico, dissertando sobre o auge do projeto político-ideológico modernista na década de 1930:

> (...) na fase de conscientização política, de literatura participante e de combate, o projeto ideológico colore o projeto estético imprimindo-lhe novos matizes que, se por um lado possibilitam realizações felizes como as já citadas, por outro lado desciam o conjunto da produção literária da linha de intensa experimentação que vinha seguindo e acabam por destruir-lhe o sentido mais íntimo de modernidade. (Lafetá, 2000, p. 34)

João Luís Lafetá 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., uma ideologia, 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 sociais ocorridas até então, não os liberam de concorrer por uma visão de mundo possível e aberta às novas experiências. Neste sentido, eles estabeleceram uma ideologia do novo atrelada às

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

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, o projeto estético, 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 de modo sistemático ou "automático" como diria Flora Süssekind, é, de certo modo, um 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 conseguiram elevar ao nível estético nos seus primeiros anos. Mas é difícil concordar que já neste tempo existia 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 essa política é praticamente superficial compara com o que foi promulgado e propagado pelo modernismo técnico de primeira fase, i.e., o nacionalismo aí não se desenvolveu de modo programático-estético como será a partir de 1924, nem mesmo como o ideológico-político 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

morre depois da publicação de *A escrava que não é Isaura* e de *Memórias sentimentais de João Miramar*[4]. Desde então, o impulso por 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, no momento nacionalista, eles se sentem num porto seguro, porque era um rumo tomado, um objetivo deliberadamente escolhido e firmado, 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 que empreenderia uma nova era em cuja participação concorreríamos com obras dignamente universais. Como escreve Mário de Andrade em carta a Sérgio Milliet: "Agora livres, pelo exemplo dos europeus, vamos seguir o nosso caminho que é todo diverso do da Europa desinteressante." (Andrade, 1985, p. 300). 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. Nesta perspectiva, podemos então entender o modernismo nestas três dimensões, no que tange à sua ideologia:

1) Ideologia do novo. De 1917 até 1924. (Modernidade)
2) Ideologia cultural-nacionalista. De 1924 até 1930. (Nação)
3) Ideologia sociopolítica. Década de 1930. (Estado)

O movimento é claramente de ascensão naquilo que chamamos, corrigindo Antonio Candido, de evolução dentro da comunidade. Durante a fase de literatura moderna em que a estética do novo é o imperativo e a renovação expressional tem

[4] *Serafim Ponte Grande*, publicado em 1933, fora fruto de longos anos de elaboração entre 1925 e 1929. Segundo Haroldo de Campos, ele é mais revolucionário do que *Miramar*, pois o cubismo daquele é aplicado na "própria estrutura geral da obra, na macroestrutura portanto.", um "grande livro de fragmentos de livro" CAMPOS, Haroldo. *Serafim*: um grande não livro. In ANDRADE, Oswald. Serafim Ponte Grande. São Paulo: Globo, 2007, p. 17 e 20. *Serafim* é o que podemos chamar de grande exceção que confirma a regra do nacionalismo do segundo modernismo na medida em que seu lançamento fora postergado de certo modo pelo clima de brasileirismo do qual dissociava; se fosse lançado ainda nos anos 1920, seria uma obra-ilha cercada de nacionalismo por todos os lados, daí vir a lume apenas na década de 1930, num outro momento do modernismo. Ainda assim a obra nascera "abortada" porque fora fruto de um período em que Oswald digladiava em outra trincheira, o que explica o fato de o autor listá-la como "obra renegada" dentro do mesmo livro. Por outro lado, *Serafim* ainda pode ser visto como um último golpe do modernismo dentro do modernismo porque, se nascera numa época de literatura social e "neo-naturalista", ela pode ser vista como mais revolucionária ainda, dado seu radicalismo formal se comparado ao que vinha acontecendo na nova fase modernista. Negações de negações à brasileira.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

seu caráter de urgência, os modernistas conseguiram dar-se por reconhecidos, mediante as polêmicas e atuações nos jornais patrocinados pela burguesia rural que os apoiavam em seus salões. Eles então estavam dissociados do resto da comunidade, fechados em si por meios estratégicos, praticamente lutando contra o resto da sociedade que não aceitava as inovações ininteligíveis. A modernidade era seu fundamento, as ruas, o cotidiano, a máquina, a velocidade, o vulgar, o inconsciente explosivo; a literatura se construía baseada nos mesmo meios tecnológicos, daí a eliminação de pontuações, o simultaneísmo, o verso livre, a montagem, a narrativa não linear, o fluxo da consciência. O período é dominado pela pesquisa estética e formal, pois, como atesta Sérgio Milliet, "é dessa comunhão do poeta com a vida [práxis vital, diria Bürger], que provém a multiplicidade e a simultaneidade da inspiração moderna." (Milliet, 1972, p. 241). Não existe nenhuma preocupação temática, a liberdade de temas é a regra. Apenas combate-se o passadismo, os mestres do passado, o academismo, a retórica bacharelesca, a seriedade esnobe. A literatura existe para a literatura no sentido de que ela deve compor a vida moderna, identificar-se física e moralmente com ela. Críticos do modernismo então atentaram ao possível formalismo do movimento. É o que afirma Jorge Amado:

> (...) a causa fundamental das contradições do modernismo: este era um movimento brutalmente inconformista na forma e que era inteiramente conformista no conteúdo. Digo 'quase' devido à 'antropofagia', pequena ala dentro do enorme movimento, ala que fazia poesia e uma prosa que não se preocupava apenas com quebrar rimas e abandonar vírgulas, que renovava também ideias. Dessa contradição, inconformismo na forma, conservadorismo no conteúdo, vieram todas as limitações do modernismo; daí veio mesmo a castração do poder criador dos seus artistas. (Amado *apud* Martins, 2002, p. 147)

Seria uma crítica pobre afirmar que o modernismo foi um novo esteticismo. O que mais o diferia de outras "escolas" era justamente o caráter de pesquisa estética, a renovação constante, a busca por novos meios de expressão e formas que impregnassem as dinâmicas da matéria moderna da vida. Seria esquecer justamente o fator liberdade deste grupo, i.e., a completa abertura para as experiências promovedoras do espírito novo. Ao contrário do esteticismo parnasiano, por exemplo, que ficou preso nas mesmas formas, cantando os mesmos temas, acabando por se enferrujar nas dissonâncias de um ornamentismo frio, uma espécie de roupagem que vestia a moda dos poetas improdutivos, o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

modernismo dessa época não se estagnaria na "conformidade de expressões, essa oficialização de técnica", como o pensou Plínio Salgado (Salgado, 1978, p. 286). Seria também negar aquela que foi uma das três conquistas do modernismo, segundo Mário de Andrade: direito permanente de pesquisa estética. (Andrade, 1972, p. 249)[5]. É verdade que essa "permanência" é questionável, mas a discutiremos mais tarde. O fato é que neste primeiro momento ela existiu.

A literatura-nação, ou o segundo tempo modernista, é a fase mais acirrada do movimento, quando ele se fragmenta em direção à politização intensa. A estética da ruptura formal expressiva alocada nos conteúdos da sociedade moderna cede espaço à velha tradição brasileira de pensar a literatura como provedora e promovedora de uma cultura nacional ainda por construir, que se encontra ainda limitada e frágil, diante dos novos desafios que uma sociedade moderna colocava em xeque. O mergulho na fonte brasileira, nas manifestações populares, no folclore, na natureza nua e em contato com a civilização, acompanhava-se de uma postura crítica em relação ao primeiro modernismo, cujo cosmopolitismo e a pesquisa estética impregnavam uma ideologia da novidade, progressista em suas formas, mas que para eles parecia vazia de sentido. Como notamos, podemos retratar essa "volta à tradição nacional" como uma forma de fuga quando os modernistas percebem a outra face da modernidade, agora conteudisticamente, com suas tensões sociais e políticas, quando o país vê-se nas conturbações que realmente o colocavam dentro do século XX; percebia-se que a modernidade brasileira era apenas exterior, ainda não estava formada, digamos, espiritualmente. As conquistas materiais e o avanço econômico do Brasil na década de 1910 não acompanharam os avanços na política, ainda marcadamente situada nas expressões rurais de clientelismo, ligando todo o território nacional através da política dos governadores.

Como resultado dessa "ida ao povo", pela primeira vez no Brasil a intelectualidade vê nas manifestações e produções populares, na vida e no dia-a-dia das massas que enchem o interior e as cidades do país, não mais um motivo de degeneração, de inferioridade racial e cultural, nem mesmo o constrangimento que

[5] Segundo Mário de Andrade: "O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, ao meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional." ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL,1972. p. 242.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

se resolvia aqui-acolá com idealizações tacanhas como as do regionalismo de um Catulo da Paixão ou de um Cornélio Pires, mas sim uma valorização dessa cultura de origem primitiva, tanto ameríndia como africana. Segundo Antonio Candido, a libertação desses recalques históricos (Mello e Souza, 2000, p. 110) foi a conquista essencial do modernismo, pois o que antes era considerado nossas deficiências agora são reinterpretadas como superioridades. Mais que isso, tal inclinação parecia muito mais natural a um povo em que "as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente" (idem, p. 111), tanto que o primitivismo dos cubistas ou dos dadaístas pareciam artificiais, tendo que importar caracteres que para os brasileiros estavam nas próprias fundações da nossa história.

A nação, nos termos de Sérgio Milliet, passou a ser uma "obsessão". Ela era o meio mais eficaz de substancializar a modernidade que aqui parecia oca, frágil e ainda exótica, posto sua mera exterioridade. A máquina, a velocidade, a indústria não têm "nacionalidade" e não precisam de um adjetivo, de uma alma ou identidade pois elas têm pretensão de universalidade, como a burguesia, mas, assim como essa classe, precisa de um território para fazerem seu quintal natural de comércio, os modernistas tentaram nacionalizar a modernidade, ainda que não na máquina fria e insensível, mas na estrutura viva e pulsante do povo e da cultura. A literatura então concorria para essa obra comum, julgada na sua mais pura origem nacional, nas cores e nas pessoas. Se a modernidade reservava um canto para que cada nação desse seu cadinho de riqueza cultural, tornando-se esta universal, então o particularismo seria o imperativo básico.

Mas esse movimento de brasileirismo acompanhava um fenômeno social e político que estava em plena articulação. As convulsões sociais da década de 1920 não poderiam ser ignoradas. O risco de fragmentação política, cuja iminência parecia certa devido às disputas entre as oligarquias e dentro delas mesmas, sendo que as alianças já não pareciam resolver o problema, e ainda as mobilizações dos campos civis e militares pressionando por mudanças efetivas — esse contexto necessitava de um discurso e, mais que isso, de um movimento de caráter nacional, que reiterasse a organicidade coletiva e a unidade política e cultural do país. O modernismo, por fim das contas, acabou vindo atender essa demanda: a literatura-nação é então inaugurada. Mais adiante tentaremos verificar tais

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

proposições aliadas a outros fatores internos dentro dos grupos modernistas que foram então se formando.

O modernismo da década de 1930, por fim, foi o ponto alto da alavancada em direção a oficialização das propostas nacional-populistas dos modernistas, quando se configura e se estabelece sua tendência de "ida ao Estado". Essa fase não está dentro de nosso corte temporal e problemático. No entanto, cabe algumas palavras gerais, como é a proposta dessa parte do trabalho porque, quando se diz que o modernismo desenvolveu os trabalhos de um Sílvio Romero, de um Euclides da Cunha ou de uma Nina Rodrigues (Mello e Souza, 2000, p. 113), e que, neste sentido, foi a década de 1930 que teve sua importância maior, devemos enfrentar o fato de que *realmente* eles estavam reavivando uma matéria identificada a um pensamento interpretativo das condições brasileiras de implementação da modernidade.

Não dá para entender a relação entre modernistas e Estado sem ocupar-se de suas posições políticas. Parecia inevitável que o debate nacionalista desembocasse em nacionalismo político, acompanhado das intempéries sociais que a década de 1930 faria ressoar em todo o mundo. Essa tendência estava tão arraigada nas necessidades do tempo que mesmo os nacionalismos anteriores não se impregnaram do teor extremista das facções então em formação. Nem a Liga Nacionalista ou os discursos militaristas de Olavo Bilac propondo o "tempo de protestar e reagir contra esse fermento de anarquia e essa tendência para o desmembramento" (Bilac, 1996, p. 946) na década de 1910 infligiram nas mentes dos intelectuais mais armados de retórica a disposição de um engajamento que fosse além da literatura ou da participação isolada. Abguar de Bastos tenta explicar a guinada modernista afirmando que

> (...) o que não se evita é que o movimento literário iniciado em 22 se transformasse em movimento político (...) Depois de 24 os rapazes e velhos do modernismo entraram a se dividir. Porque uma coisa era o 'nacionalismo', o todo 'nacional', e outra era a 'brasilidade', a síntese 'brasileira'. (Bastos *apud* Martins, 2002, p. 141).

No entanto, as divisões que desde 1924 fragmentavam o movimento ainda não tinham um caráter de partidarismo político como o deve acontecer em meados da década. Os debates pautavam-se pela estética mais eficazmente brasileira, aquele que poderia determinar exatamente o espírito e a cultura nacional, seja pelo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

integracionismo de Graça Aranha, seja pela cultura não-douta de Oswald de Andrade, seja pela pesquisa analítica de Mário de Andrade. O "Manifesto da poesia pau-brasil", por exemplo, não insinuava uma dinamização que implicasse a sua leitura como um manifesto partidário, de disputa institucional ou mesmo uma doutrina política[6]. Se já existia certa empatia com o correligionarismo partidário, este não entrava no palco da literatura, nem mesmo se tornava um tema central, misturando programa partidário e criação imaginativa. É neste sentido que podemos ver Mário de Andrade e Rubens Borba Alves de Morais assinando, em 1924, a fundação de uma sociedade secreta de ação política que será o núcleo do ulterior Partido Democrático, incluindo agora neste nomes como os de Luís Aranha, Prudente de Moraes Neto, Paulo Duarte, Sério Milliet etc. (Miceli, 2001, p. 251).

A consciência de que o nacionalismo literário era incipiente diante de todo o complexo cultural que eles mesmos se defrontaram foi crescendo aos poucos. Isso faz crer o quanto o modernismo, mesmo quando se esfacelava em diversas "visões", ainda se enrolava em suas próprias desconexões com o Brasil de que tanto falavam. A politização, neste sentido, foi outra tomada de perspectiva diante do atraso em sua forma de ler o país e suas conjunturas. Para algumas mentes, esse desfalque foi tratado de modo ambíguo fazendo com que Mário de Andrade, em entrevista no ano de 1944, se confessasse: "Sempre fui contra a arte desinteressada. Para mim, a arte tem de servir." (Andrade, 1983, p. 104), sendo que dois anos antes lamentara o seu absenteísmo diante das necessidades do momento. Mas em outra entrevista, Mário de Andrade dá o tom dos novos tempos ao tencionar até mesmo retrair as conquistas estéticas do modernismo em prol de um motivo maior, o alcance das massas:

> (...) preocupado em participar mais diretamente dos problemas políticos do nosso tempo, não hesitando mesmo em reconhecer que o meu conceito de arte interessada e a minha atitude artística sempre dirigida por um utilitarismo qualquer, me propunham uma poesia de combate e uma arte de circunstância, o verso medido e a própria rima se impuseram à minha poética por serem processos dinâmicos de maior alcance social. (Andrade *apud* Martins, 2002, p. 136)

[6] Mesmo que Paulo Prado visse no manifesto uma força disciplinadora. PRADO, Paulo. Prefácio In ANDRADE, Oswald. *Cadernos de poesia do aluno Oswald (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 61.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

A incoerência e as contradições de Mário de Andrade provam o quão angustiante fora para ele manter-se distante e independente do resto das tendências modernistas que surgiram no momento, vendo que, mesmo não aceitando de início os desvios à esquerda e à direita de seus colegas, era patente uma tomada de posição se ele não quisesse correr o risco mesmo de atrasar-se perante as vitórias do próprio modernismo, já que o mesmo afirmara em 1942 que o movimento estético precedeu o político de 1930. Apesar disso ele não conseguiu realizar tal linguagem solta, limpa, "de maior alcance social", pois suas produções da década de 1930, mesmo as que eram politicamente interessadas, continham uma linguagem hermética, ainda difícil, e de "tensões profundas," como são os casos de *A costela do grão cão*, *Livro azul* e *O carro da miséria*. (Lafetá, 2000, p. 205).

Segundo Wilson Martins, pode-se datar de 1926 (com o aparecimento do grupo Verde Amarelo) o começo das disposições políticas dentro do modernismo, puxando para a direita Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Cândido Mota Filho, enquanto que Oswald de Andrade declina à esquerda como Jorge Amado mais tarde o fará. (Martins, 2002, 139). Mas o fato é que no começo as rupturas não tinham por medida a dicotomia direita-esquerda. Segundo Sérgio Miceli as divergências estéticas entre Oswald de Andrade e Mário de Andrade e Paulo Prado, por exemplo, explicam-se por razões políticas, posto que o primeiro estava de acordo o grupo dominante de São Paulo, reunido no Partido Republicano Paulista, do qual ele seria um preposto (como diria Antonio Gramsci) dentro do órgão oficial do partido, o jornal *Correio Paulistano*. É interessante se ater nestas questões.

Em seu clássico livro *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*, Sérgio Miceli faz uma análise biográfica, familiar e econômica dos artistas e intelectuais que tiveram relações diretas com o Estado varguista. Seguindo a linha de Pierre Bourdieu, Miceli concebe as produções do campo simbólico com uma implicação das condições materiais de sua existência, ou melhor, de quem o produz. Neste sentido, ele avalia o perfil econômico das elites brasileiras, mais especificamente da decadência da aristocracia do antigo regime republicano pré-golpe; situa como se dá a absorção e inclusão dos filhos destas famílias no bojo do aparelho estatal, vendo este processo como uma forma de sobrevivência em face da modernização das estruturas econômicas e políticas. Este fenômeno é acompanhado da formação

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

de um mercado cultural (típica da capitalização da economia), que abre novas fileiras não de ascensão, mas de visibilidade social de uma classe com então parco prestígio. Assim, as transformações típicas da modernização do Estado e da economia acabaram formando um campo de absorção de uma elite em vias de extinção, aquela arcaica e clientelista — o Estado, nos termos de Miceli, "cooptava" daquela aristocracia falida apenas o que mais poderia lhe servir como quadros, os intelectuais. Duas mãos aí se encontram: a da decadência econômica da velha elite e a do Estado patrimonialista varguista, já que neste, pela primeira vez, a cultura era tratada como um "negócio oficial". Já vimos que aqui não importa a característica do Estado em questão, pois acreditamos, com Antonio Candido, que o serviço público não significa necessariamente adesão à ordem estabelecida (Mello e Souza, 2001, p. 196), mas importa evidenciar algumas questões propostas.

Cabe notar as injunções que Miceli faz ao diferenciar os "primos pobres", as oligarquias decaídas, e os "homens sem profissão", quer dizer, as famílias que detinham o poder dominante havia muito tempo. Relacionados aos grupos, podemos encontrar, dentre os primeiros, Mário de Andrade, Paulo Duarte, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Fernando de Azevedo; no grupo dos abastados sem profissão: Oswald de Andrade, Cândido Mota Filho, Guilherme de Almeida, Alcântara Machado. O sociólogo afirma então que as disputas e cisões dentro do movimento modernista devem-se às razões políticas, posto que estes últimos estavam vinculados ao perrepismo e admitiam a interferência do nacionalismo e do programa partidário na esfera de suas produções estéticas, enquanto que o grupo dos "democráticos", i.e., majoritariamente os intelectuais "primos pobres", não acomodavam a tomada de posição política em suas criações:

> Enquanto os escritores vinculados ao perrepismo buscaram colocar suas obras a serviço de uma ideologia 'nacionalista' da qual poderiam utilizar os grupos dirigentes (...), o grupo de intelectuais 'democráticos' sob liderança de Mário de Andrade se empenhou em não deixar que suas tomadas de posição no terreno político-partidário pudessem comprometer o conteúdo de sua produção literária e estética. (Miceli, 2001, p. 103).

Assim, para Miceli, vê-se que as origens familiares e a necessidade de manutenção econômica resvalaram suas querelas e implicâncias políticas dentro do movimento modernista.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Porém, é difícil compreender que, para um "membro da classe dominante", Oswald de Andrade tenha começado a propagar a ideologia nacionalista tão tarde, ou seja, em 1924, sendo que há quase uma década ele já se empenhava na carreira de jornalista, dentro não só do mesmo *Correio paulistano*, mas também do *Jornal do Comércio*, como do *Correio da Manhã*, este último onde ele publicou pela primeira vez seu "Manifesto da poesia pau-brasil". Ainda mais, seguindo as mesmas indicações críticas de Antonio Candido quanto à cooptação pelo Estado, pensamos que, pelo menos quanto a alguns modernistas, o fato de os "homens sem profissão" trabalharem no jornal situacionista não implicaria a completa adesão ao programa partidário pelo qual o periódico diz representar. A mesma situação acontecia com os modernistas mineiros que se espalhavam na redação do *Diário de Minas*, órgão do Partido Republicano Mineiro, onde Carlos Drummond de Andrade chegou a ser chefe de redação sem no entanto expelir qualquer opinião política (Cf. Cury, 1998). Não há como afirmar, portanto, que Oswald de Andrade colocasse algum partido na frente de suas criações literárias, muito menos dizer que ele indicava a interferência de tal agremiação. Sua reclamação por uma visão democrática da cultura, rejeitando a douta, bacharelesca e acadêmica, não condiz em nada com o fundamento de uma oligarquia que, pelo contrário, devia expelir qualquer forma de participação popular, seja política ou culturalmente. É certo, no entanto, que a ideologia por trás da ambição do Pau-Brasil não se esquivava de uma oratória vã, como o notou Mário de Andrade (Andrade, 1972, p. 231), mas essa é uma questão outra.

Ainda que Miceli confunda alguns autores e suas respectivas tendências (como assinalar Cassiano Ricardo como "democrático" por ser "primo pobre" e ao mesmo tempo notá-lo como perrepista), não existe uma explicação coerente do que seria o racha interno do PRP depois da publicação do "Manifesto da poesia pau-brasil", posto que o autor afirma que a divergência entre Oswald de Andrade e o grupo Verde-amarelo teve por motivo o mesmo esteticismo que os "democratas" proclamavam. É que as divergências surgidas entre os grupos, naquele momento, não iam além de uma preocupação estética, e só um pouco mais tarde, em 1926, justamente com o surgimento dos verdeamarelos, é que as implicações políticas vão aparecer. Cassiano Ricardo confirma que, desde a origem, o seu grupo teve tais questões:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> "Foi então que o nosso grupo se opôs ao cubismo, futurismo, dadaísmo, expressionismo, surrealismo e inventou o 'verdamarelismo'. Como a própria denominação o diz, tomava a campanha o seu verdadeiro caminho. Adquiria um sentido brasileiro (reunindo primitivismo ao moderno) e um sentido social e político." (Ricardo, 1939, s/p).

Portanto, para Miceli as injunções e facções políticas entre direita e esquerda dentro do modernismo tiveram um antecedente. Eles já se dissociavam como "democráticos" e como "perrepistas" desde que se conheciam como intelectuais. A explicação que o autor dá para as reviravoltas extremistas é a de que foi a Revolução de 1930, ao solapar tanto os "primos pobres" quanto os "homens sem profissão" de dentro de seus respectivos nichos políticos e culturais, "quando verificam o bloqueio que suas carreiras sofreriam com o desmonte do antigo esquema situacionista" (Miceli, 2001, p. 252), que fê-los erguer-se radicalmente contra o poder central, que, depois de 1932 e a derrota de São Paulo na Revolução Constitucionalista, passaram a rever suas formas de participação e de formação de quadros para a elite nacional, enquanto que o paulistismo se arraigava ainda mais. A criação da Escola de Sociologia e Política, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e o Departamento Municipal de Cultura fazem parte deste contexto[7].

Nestas circunstâncias é que o modernismo se esgota em algum sentido. A politização dos objetivos acompanha os agouros pelos quais passava a pesquisa estética de vanguarda. É na década de 1930 que o recuo modernista dá seu último passo, estagnando-se em fórmulas, aceitando outras necessidades extra-literárias, normalizando suas inovações; o que na década de 1920 ocorria com estardalhaço, com polêmicas em torno de livros e manifestos, agora se faz apenas como atualização das conquistas: a "rotinização" foi o preço a pagar pelos meios imediatos que as manifestações formalmente nacionalistas e as práticas políticas exigiam. Agora o modernismo pecava pelo extremo oposto ao "formalismo", aproveitando-se mais das temáticas de conteúdo que das preocupações formais que recuava tanto diante dos escritores de direita quanto dos de esquerda. Tornou-se urgente a elaboração de conteúdos "problemáticos", no romance (social) ou na poesia (espiritual, psicológica), tanto que já era possível falar de um neo-naturalismo na prosa, com o chamado romance nordestino — Graciliano Ramos,

[7] MILLIET, Sérgio *apud* MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 2002, p. 26.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

em cuja obra não há nenhum apelo formal criativo mas que é um documento de denúncia social, exemplifica bem este novo momento. (Mello e Souza, 1986, p. 182).

É justamente na década de 1930 que existe uma conjunção de fatores socioculturais que irão ajudar a afundar o modernismo no marasmo do mesmismo em termos estéticos vanguardistas. A fundação de escolas superiores, de formação de quadros técnicos e administrativos, como aquelas mesmas criadas pelos paulistas, contribuiu para uma crescente divisão do trabalho intelectual, principalmente nas ciências da cultura que admitem um conhecimento mais especializado sem o discursismo que imperava na inteligência brasileira (Mello e Souza, 2000, p. 124); outrora a literatura era considerada o fenômeno central da vida do espírito, por meio dela fazia-se pesquisa antropológica, sociologia, história, economia, filosofia etc. Na falta de técnicos e especialistas nestas diversas áreas, a literatura contribuía para dar forma e ornamento discursivo às pesquisas, deixando de lado a descrição científica e a interpretação racional. Quando em 1930 acontece o surto das ciências humanas, a literatura começa a passar por um processo de depuração, voltando-se sobre si mesma. Ela vai perdendo o seu caráter de pesquisa tanto formal quanto nacionalista; apenas alude a um populismo que pouco intervém na criação literária, apenas na pesquisa, por exemplo, de um solitário Mário de Andrade. Ao notar que foi o modernismo facilitador do desenvolvimento da sociologia, da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional e da teoria política (idem, p. 122), enclausurando tais ciências nas universidades e nas demais escolas superiores, só podemos afirmar que o movimento ajudou a criar seu próprio fim. Na verdade, esse processo se configura como uma "desestetização" do modernismo, quando a pesquisa estética dá lugar à pesquisa científica, mesmo porque ela fora incentivada por parte de alguns modernistas. É o que percebemos no caso da fundação da *Revista Nova*, no ano de 1931, em que a poesia estava em segundo plano, como assevera Mário de Andrade nesta carta de pedido de colaboração de Augusto Meyer em que afirma que ela "é uma revista séria, de 150 páginas no mínimo, trimestral, publicando pouca literatura, pelo menos literatura gratuita. Muita crítica e muitos estudos de qualquer que tenham imediata correlação com o Brasil." (Andrade, 1968, p. 83).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

O que se seguiu na década seguinte, com a geração de 1945, quando ocorre o completo recuo da literatura pela literatura, sem pesquisa formal mas apenas um esteticismo, foi a coroação de um processo que vinha desde 1924. E, segundo Vagner Camilo, essa conjuntura também teve impacto na poesia "classicizante" no Carlos Drummond de Andrade de *Claro Enigma* (Camilo, 2001, p. 54). Portanto, na medida em que quase tudo que os modernistas punham em pauta estava se tornando realidade, eles perdiam sua razão de ser. Do mesmo modo isso se realizava no âmbito político, quando o Estado passa a adotar o discurso populista. O povo começou a ser senão ouvido, pelo menos fazer parte da imagem de um governo que dizia atender às suas necessidades. As massas urbanas apossaram-se de uma cultura também urbana e que estava longe das canções populares que Mário de Andrade coletava nos interiores do país, nem fazia parte da Revolução Caraíba de Oswald de Andrade, muito menos se impregnavam do Curupira e do Carão de Plínio Salgado e companhia.

É este o sentido que Lafetá chamou de passagem do estético (década de 1920) ao ideológico (década de 1930), como discutimos anteriormente. A passagem marca o problema-limite do modernismo, quando as ideologias que lhe afetam saturam a pesquisa estética e alijam os temas na superficialidade dos problemas, principalmente quanto à poesia espiritualista, espécie de cancro que sempre rondou o modernismo, ao mesmo tempo em que, positivamente, dispõe os temas sociais ativando a consciência da literatura como função de denúncia e politização, embora justamente os extremismos dessas elaborações tenham transformado as obras em meros documentos neo-naturalistas. (Lafetá, 2000, p. 35-36). A participação então acarretará obras que se erigiam em espécies de romance-tese, indo em direção a um sectarismo purista que será outro fator de dissolução estética e literária da qual a década seguinte, de 1940, será testemunha.

As reformas educacionais, o trabalhismo, o populismo, o patrimonialismo da cultura, o desrecalque do povo como programa de governo — todos esses acontecimentos da década de 1930 revelam a estatização das discussões literárias modernistas. A "ida ao Estado" efetiva-se; a adoção das problemáticas modernistas, no entanto, aconteceria mesmo se a maioria deles não atuasse dentro das funções estatais, i.e., mesmo que não fossem "cooptados", nos temos de Sérgio Miceli. É neste sentido que a maior vitória do modernismo foi o golpe final

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

naquilo que foi sua própria razão de ser, mesmo estética e ideologicamente falando.

O nacionalismo modernista da década de 1920 encontra o estatismo da década de 1930. Cabe então fazer uma breve comparação com o que aconteceu no Romantismo do século XIX. Este, em sua primeira fase, quando a Independência testemunhava a fragilidade do Estado, erguia o monumento épico chamado *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, no qual o Estado Imperial era glorificado e legitimado; para a unidade da nação, os românticos desse momento apelavam para o estatismo, sendo que todos eram altos funcionários do Império, como os fundadores da revista *Niterói*, que em 1836 inauguraram o movimento. Como crítica a esse modo de construir a nação, e já chegando a público com uma polêmica contra o próprio Gonçalves de Magalhães, José de Alencar aposta num nacionalismo literário que criasse condições emocionais, subjetivas; ou, nos termos de Mário de Andrade: ele nos apresentou uma identidade "que permitiu muito maior colaboração entre o ser psicológico e sua expressão verbal." (Andrade, 1972, p. 244), ao contrário do verso duro e sem rima de Magalhães (Mello e Souza, 2004, p. 45). O objetivismo do estatismo não deve ignorar a comunidade imaginada do subjetivismo nacionalista.

Com o modernismo a relação foi contrária. O nacionalismo de 1924 pode ser interpretado como uma resposta aos conflitos oligárquicos que, em nome de disputas dentro do aparelho estatal e em nome deste, punham em risco o próprio sentido unitário da nação. Como escreve Maria Efigênia Lage de Resende sobre o período:

> Se o federalismo possibilita a emergência de oligarquias e coronéis em seus respectivos campos de atuação, a preponderância de interesses individuais impede que os temas da nação e da cidadania adquiram posição de centralidade na agenda política dos constituintes. (Resende, 2010, p. 98).

A "ida ao estado" da década de 1930 representou uma nova tomada de consciência quando surgiu a oportunidade de efetivação oficial das pesquisas populistas modernistas. O recrudescimento e o inchaço do Estado dentro dos vários setores sociais contribuíram para que houvesse coincidências de objetivos. O Varguismo com seu populismo massificado não poderia dispensar a única criação inventiva que a intelectualidade brasileira produzia desde meados da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

década de 1910, não haveria mesmo outros quadros intelectuais e mesmo administrativas que já não estivessem impregnados da mágica modernista, que como afirma Antonio Candido, já então estava normalizado, tornado habitual, comunizado, no sentido de que já abandonara de vez a estética do novo (Candido, 1986, p. 185).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA