4
Primeiro modernismo

É preciso entender como se processou essa fase do modernismo brasileiro. Mais precisamente, precisa-se ter em mente as realizações e empecilhos históricos que o Brasil recentemente republicano testemunhou. As estruturas imperiais ainda insistiam em permanecer arraigadas dentro das principais fontes sociais, econômicas e políticas devido às próprias intempéries do processo de Proclamação da Repúlica. Reformas então foram feitas para que a economia se dinamizasse de vez: a constituição de 1891 institucionalizou o federalismo de que os liberais tanto falavam, dando espaço para um complexo emaranhado oligopolítico; reformas urbanas implementaram uma cultura de cosmopolitismo antes maquiladora do elitismo do que inclusiva e democrática, jogando a população indesejada para fora dos centros das cidades, com suas avenidas linearmente racionalizadas e seus casarões que revelavam a imponência, feios pelo mau gosto do exagero, das novas elites, dos novos homens agentes da plutocracia que se inaugurou. No campo da política social houve mesmo um retrocesso, mediante essa mesma manobra de exclusão social das populações mais pobres, mormente os de homens e mulheres libertos após o 13 de Maio; o montante de imigrantes que permaneceu nas cidades veio agravar as condições de vida urbana, aumentando o contingente populacional e a democratização da carestia e da fome, da exploração nas fábricas e do desemprego.

A atmosfera de civilização, de cosmopolitismo e mundanismo, foi característico na Primeira República — que tem dois momentos distintos, um que vai de 1900 a 1914 e outro que abrange o pós-guerra até a onda nacionalista na década de 1920, no qual militares, intelectuais, setores das oligarquias democráticas e camadas médias urbanas, reivindicam o saneamento das instituições brasileiras. O cosmopolitismo também irá marcar a primeira geração modernista quando eles mesmos se apropriam da necessidade de civilização entendida como modernização meramente visual da cidade e suas estruturas e funcionalidades; buscamos entender um pouco esse processo de íntima relação histórica com o advento mais estável do Brasil dentro de uma divisão internacional do trabalho. A ascensão à civilização pela própria civilização, o que, segundo as críticas dos modernistas, a chamada *belle époque* entendia como a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

imitação da Europa, impregnará também as primeiras reivindicações daqueles, não agora no sentido de "imitação dos modelos", mas no de proceder na criação de uma literatura que imprimisse, formal e problematicamente, a modernidade que se vivia dentro das próprias cidades brasileiras. A fonte de inspiração era as conquistas materiais que uma economia capitalista urbana e fabril em plena expansão poderia conceber, antes um cosmopolitismo de criação do que o anterior cosmopolitismo de importação. A modernidade se dava pela modernidade, i.e., aquilo que eles entendiam como a cidade e seu cotidiano urbano, externamente manifesto no maquinário e nas inovações técnicas. Na década seguinte, de 1920, o problema mudará de foco, apontando a entrada da modernidade por meio da nacionalidade, o cadinho nacional será visto como contributo para civilização, como escrevia Mário de Andrade em carta a Joaquim Inojosa:

> Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem de concorrer pra esse concerto com sua parte pessoal, com o que singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização. (ANDRADE *apud* MORAES, 1978, p. 120).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

4.1.
O cosmopolitismo dos pobres

O republicanismo, vitorioso do movimento de 1889, trouxe consigo uma confusão de anseios por novas mudanças estruturais e sociais no país. É verdade que o 15 de novembro foi o resultado de um processo de enfraquecimento das instituições imperiais, bastante danificadas em sua morna estabilidade depois da abolição de 1888; dentre tantos momentos podemos enumerar: a publicação do "Manifesto Republicano", em 1870 no jornal *A República*; o vira-casaca geral dos fazendeiro do vale do Paraíba, os adesistas ou "republicanos de 13 de maio", descontentes com a abolição sem nenhuma indenização, além também de suas críticas à insuficiência do processo de modernização do império; o descontentamento por parte dos militares, disposto à intervenção política mediante seus esforços e sua ampla popularidade logo após a guerra contra o Paraguai; as contendas com a Igreja Católica; a saúde incerta de D. Pedro II, que, mediante falta de herdeiro homem, poderia legar o Império a um estrangeiro, Conde D'Eu, marido da Princesa Isabel; e também a publicidade das propostas republicanas

relativamente bem vistas, principalmente quanto ao federalismo (Neves, 2010, p. 28-29). Esses fatores político-econômicos internos, somados ao contexto de solução capitalista num de seus períodos áureos, impulsionarão o século XX brasileiro a uma nova característica dúbia quanto às profundas mudanças que se pretendia.

A simples mudança de "roupa", como Lima Barreto assinalaria sobre esses não tão novos tempos, fizera parte de um processo de reconstituição e restabelecimento de uma ordem social que não fosse alterada pela incompetência política do Império. É neste sentido que a República não inaugurou uma fase prosperamente política, mas, ao contrário, viu-se desde o começo sob a égide de conturbadas crises em 1889, 1891, 1893, 1897 e 1904. Contribuía para isso certo sentimento de improviso pela sensação de que a República fora o resultado de uma decisão afobada quando, aderindo em última hora e marchando em direção ao golpe, Deodoro da Fonseca, ao invés de derrubar o gabinete de Ouro Preto, cujas reformas desagradaram tanto aos militares quanto aos cafeicultores paulistas, acabou instaurando o novo regime. Então as crises políticas e sociais serão o fantasma dessa República de dois gumes, na qual a economia especulativa não liberal que dará ânimo a uma verdadeira plutocracia encontrava-se ao lado de um regimento político e social tenso em que mesmo as alianças relativamente estáveis escondiam os interesses específicos regionais acirrados por aquela mesma economia desigual, colocando em risco a união político-institucional do país.

O cosmopolitismo desse período é o resultado de uma condição limítrofe pela qual o país passava, tentando arregimentar uma estrutura política e econômica que trouxesse as condições de uma inclusão dentro das civilizações mais avançadas do mundo. Neste contexto, o Brasil terá seu papel estabilizado dentro de uma divisão do trabalho capitalista que o marcará durante todo o século XX. Cabe afirmar aqui a peculiaridade desse processo de expansão e ao mesmo tempo a limitação da modernidade do país, pois é nestas circunstancias que seguiremos a leitura modernista de uma "modernidade exogâmica", advindo tanto da influência das vanguardas europeias quanto à dependência da linguagem associada à tecnicidade urbana. É que, para os modernistas em geral, a modernidade na chamada *belle époque* era sinônimo de cópia, de imitação dos trejeitos, maneiras, modos, costumes, pensamentos, todos advindos da Europa, i.e., a modernidade tinha que vir de fora na medida em que, neste momento, os

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

padrões europeus tornaram-se o *meio* único de implementação da modernidade, da civilização, fato em parte explicável pelo contexto do imperialismo e do *boom* econômico que o velho continente testemunha entre 1900 e 1914[1]. Os modernistas da primeira fase, apesar das críticas à triste imitação de padrões estéticos do passadismo, serão influenciados por esse clima de euforia espetacular, embora somente no pós-guerra, quando o país vive um crescimento relativamente mais independente. É por isso que esse período de cosmopolitismo exacerbado merece nossa atenção, pois nele a modernidade, como diria Graça Aranha, se dá pela inclusão ativa do Todo, numa introjeção dentro da civilização pela civilização, ao contrário do que acontecerá nos anos 1920, quando a modernidade deverá passar necessariamente pela nacionalidade, num processo de civilização pela nação. (Moraes, 1978, p. 97).

O Encilhamento fez parte do primeiro processo de inclusão do país dentro do modelo da burguesia argentária. A criação de bancos responsáveis pela emissão desenfreada de papel moeda gera uma onda de criação de empresas, bancos, companhias industriais entregando-se à pura especulação, já que a maioria só existia mesmo no papel, e apenas emitia ações para despejá-las no mercado de títulos para a sua valorização. Como nos explica Caio Prado Júnior:

> Em fins de 1891 estoura a crise e rui o castelo de cartas levantado pela especulação. De um momento para o outro desvanece-se o valor da enxurrada de títulos que abarrotava a bolsa e o mercado financeiro. A *déblâcle* arrastará muitas instituições de bases sólidas mas que não resistirão à crise; e as falências se multiplicam. O ano de 1892 será de liquidação; conseguir-se-á amainar a tempestade, mas ficará a herança desastrosa legada por dois anos de jogatina e loucura: a massa imensa de papel inconversível em circulação. (Prado Jr., 1987, p. 220)

As especulações, no entanto, continuam, mas agora em torno das oscilações cambiais das quais as medidas dos governos contribuirão para manter essa cultura de cupidez material da República Velha. Ainda assim, nota-se que houve um

[1] Embora existam sim os exageros modernistas no intuito de difamar toda a literatura que lhes seja anterior ou contemporânea, o contexto de um cosmopolitismo e de um imperialismo se torna inegável. No entanto, temos consciência de que, como escreve Antonio Edmílson Martins Rodrigues, "esse quadro fez com que o período da *belle époque* fosse visto de forma negativa, transformando-o em pré-modernismo, em vazio cultural, ou como se a produção desse período tivesse deixado de ter uma olhar crítico." RODRIGUES, Antonio Edmílson Martins. "Que 22 que nada" In Revista Brasileira de História. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/que-22-que-nada>. Acesso em: 12 de dezembro de 2012.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

crescimento industrial nesse meio tempo devido à reforma financeira e bancária do governo provisório além do que, é nesse momento que se percebe a nova cara dos donos do poder que perdurarão durante o período: “Era a consagração olímpica do arrivismo agressivo sob pretexto da democracia e o triunfo da corrupção destemperada em nome da igualdade de oportunidades.” (Sevcenko, 2003, p. 37-38).

O ano de 1893 vive uma crise que atinge a Europa e os Estado Unidos, interferindo também nos negócios de café do Brasil, agora indisposto a exportar as enormes quantidades de sacas que já então revelavam uma crise de superprodução. Sem exportação não há divisas, ocasionando queda também nas importações de capital constante e interferindo também no pagamento da dívida externa, desencadeando assim uma crise interna. Em 1897, o primeiro *funding loan* salva as contas internas com o auxílio de empréstimos estrangeiros, dando credibilidade ao país diante dos credores internacionais. A política deflacionária de Campos Sales amplia as exportações e sana as contas do tesouro e as importações de bens e de capital. No entanto, à medida que tais políticas econômicas visam a valorização das exportações, principalmente do café paulista, aumentando o lucro e as fortunas, a carestia e o custo de vida eram os problemas comuns que a população mais pobre, longe das benesses desse sistema de exclusivismo, tinha que enfrentar praticamente durante todo o período, supondo que o custo de vida, entre 1889 e 1912 tenha crescido em 221% (Neto, 2010, p. 215).

O processo de constantes empréstimos, o crescimento das exportações de matérias primárias para o exterior, o investimento em meios de transporte, principalmente das estradas de ferro interligando regiões produtoras aos locais de escoamento, e neste sentido, a melhoria dos portos do Rio de Janeiro e de Santos, o investimento de capitais externos, maciçamente ingleses, o aumento das importações — esse processo todo é caracterizado por um momento de prosperidade pelo qual o capitalismo imperialista passa. As exportações de capitais europeus em direção às suas colônias ou às regiões de domínio indireto, como a América Latina, destinavam-se aos empréstimos governamentais e à instalação de infraestrutura que propiciasse a evacuação rápida de matérias-primas. Resultado de demanda ocasionada pelo enorme crescimento dos países centrais, que desde meados de 1870, com a chamada Segunda Revolução

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Industrial, exigiam uma capacidade de consumo que fosse análoga ao da produção crescente, a compulsão por novos mercados consumidores e produtores de produtos primários exigirá a expansão para outras áreas do globo bem como a invasão, violenta indireta ou diretamente, desses espaços de consumo e de fornecimento, inaugurando um neo-colonialismo nefasto, social e politicamente.

É nesse esquema que os governos republicanos brasileiros enfrentariam crises e meneios para resolução paulatina, mas ineficaz, de diversas tensões sociais. O deslocamento econômico causado pelo fim da escravidão no sentido de implementação do trabalho livre que exigiu do Brasil a necessidade de políticas de incorporação nesse novo modelo econômico tentacular que cobre todo o globo, tendo como resultado as levas de imigrantes, proporcionou um aumento populacional exorbitante, principalmente nas grandes cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. O desenvolvimento urbano deu-se junto ao crescimento populacional e ao alargamento das cidades com seus novos bairros proletários para onde era escorraçada toda uma população que era "inadequada" à pretensa imagem de uma cidade limpa e ordeira. Os descontentamentos dessa população marginalizada vieram na forma de vários motins urbanos que ocorreram no período, tendo como ponto máximo a Revolta da Vacina e as greves operárias. O desemprego devido à grande oferta de mão-de-obra, a insalubridade das moradias, ocasionando crises e epidemias generalizadas, o alto custo de vida, a carência de gêneros alimentícios, a repressão arbitrária das polícias urbanas dava substância às revoltas, a maioria espontâneas, como a Revolta do Selo ou o "quebra lampiões" (Sevcenko, 2003, p. 75).

A sede de civilização dos governos e das elites econômicas e políticas foi, portanto, imposta de cima para baixo por um cosmopolitismo desenfreado e artificial, articulado com o desenvolvimento de uma divisão do trabalho mundial. Daí que resultam as reformas urbanas que tinham como intuito dar nova cara à cidade, limpa e organizada, salubre e racionalizada, longe da mendicância, das doenças, dos pardieiros, de qualquer resquício de manifestação popular ou de hábitos tipicamente "retrógrados" ou "fora de moda", seja nas vestimentas, nos rituais religiosos, nas gírias e maneiras de se comportar. Integrar-se no progresso implicava o esquecimento e a irrelevância de todos os "tipos" nacionais que, para usar a expressão de Antonio Candido, são recalcados tanto pela grande parte da inteligência quanto pelos políticos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Esta tentação de estabilidade e de ordem levou os homens de letras também a identificar a literatura como mero "sorriso da sociedade", aplicada na forma de entretenimento e diversão, como mais uma manifestação de bem-estar social, literatura limpa e arejada nos quais homens como Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Mário de Alencar, Arthur Azevedo dão o nó na gravata dos bons moços. Um diletantismo e amadorismo tomam conta dos escritos mais amenos e disformes no intuito de apresentar ao seu público hábitos urbanos, misturando um mundanismo mais estético do que realista porque depositário do viés parisiense, naquilo que Sérgio Miceli chamou de escritores "anatolianos", e uma literatura associada ao jornalismo de crônica social; o boêmio cede lugar ao "dândi", e às reuniões nos salões "onde a literatura se tinha assimilado ao mundanismo da metrópole cosmopolita e civilizada em que o Rio timbrava por transformar-se." (Machado Neto, 1973, p. 74).

Com a eclosão da guerra, em 1914, o cosmopolitismo toma outra cara. Surge um movimento de preocupação nacional, ligado primeiramente ao de defesa da nação devido aos ataques aos navios brasileiros feitos pelos alemães. Em 1917 a guerra contra a Alemanha é declarada. Mas mesmo assim ela se dá em termos de defesa da civilização (Europa) contra a barbárie (Alemanha). No âmbito do nacionalismo político crescente, funda-se a *Revista do Brasil*, em 1916, que dizia em seu primeiro editorial sobre "o desejo, a deliberação, a vontade firme de constituir um núcleo de propaganda nacionalista." (Oliveira, 1990, p. 119). No entanto, a revista não criou um clima de renovação estética e mesmo nacionalista no âmbito cultural; somente em 1923, quando Paulo Prado assume a sua direção, que o modernismo poderá, a seu modo, realizar tal intuito. Por outro lado, ainda na década de 1910, a criação da Liga de Defesa Nacional, tendo em Olavo Bilac o maior propagandista e expoente, defendia o serviço militar obrigatório como forma de salvaguardar a nação. Mesmo em seus discursos proferidos pelos Brasil, Olavo Bilac, ao apontar a necessidade de educação para o povo, não se desprendia do elitismo estreito ao acentuar o papel dos intelectuais como messias da sociedade, aquele que levará a salvação ensinando o amor à pátria porque são, segundo suas palavras, "legítimos depositários da civilização." (Veloso, 1993, p. 90).

No pós-guerra a industrialização, então mais ou menos afetada pela guerra no que tange às importações de capitais estáveis, como maquinário, terá um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

aumento crucial para acender o otimismo do progressismo que dará as caras no primeiro modernismo. Nesta curva encontramos o maior desenvolvimento urbano e técnico de São Paulo. Se em 1907 São Paulo tem 326 empresas e cerca de 24.186 operários, em 1920 esses números passam para 4.145 e 83.998, respectivamente (Silva *apud* Neto, 2010, p. 221). Quanto ao nível populacional, no início do século ela abrigava 270 mil moradores, passando para 578 mil em 1920 (Sevcenko, 1992, 109). Como vimos com Hardman, o cosmopolitismo era vivenciado também pelo número de imigrantes que se fixavam na cidade, entreposto entre a chegada destes e seu destino final ou mesmo residindo na capital do estado, abarrotando ainda mais as fileiras das fábricas nas quais 75% ou 85% dos operários eram estrangeiros (Morse, 1970, p. 238). É neste sentido que Ronald de Carvalho afirmará: "O italiano, o alemão, o eslavo, o saxão trouxeram a máquina para a nossa economia. A vida tornou-se mais ativa, mais vertiginosa, mais cosmopolita, menos conservadora, enfim." (Carvalho *apud* Brito, p. 27). Apesar disso, não tão menos conservadora assim, pois, assim como qualquer desenvolvimento que tenha como modelo a produção capitalista, em São Paulo, as condições da classe operária, assim como de outros trabalhadores, como os ex-escravos libertos e impulsionados para as margens da "cidade civilizada", eram tão precárias quanto às que vimos no Rio de Janeiro. Do mesmo modo, quando houve a tentativa de manifestação política contra os desmandos dos empresários e da polícia, como na greve de 1917, a repressão por parte do governo fora inflexível e inumana.

Confirmando o fim de um século, o pós-guerra já nasce de certo modo modernista ou pelo menos deixava no ar um ambiente de renovação e de desejo de recomeço. É o que comenta Tristão de Athaíde sobre esse momento, ao assinalar "o fim do naturalismo no romance, com Aluísio Azevedo ou Adolfo Caminha; o fim do ornamentalismo na prosa, com Coelho Neto; o fim do parnasianismo na poesia, com a tríade gloriosa Raimundo Correia, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira." (Lima *apud* Brito, 1978, p. 135). Ele ainda escreve, noutra ocasião:

> Hoje, a mesma lei de história, que tem encontrado entre nós, como veremos, confirmação plena nos autoriza a prever que o futuro movimento intelectual do Brasil vai irradiar de S. Paulo. Vivendo em pleno germinar de ideia regionalista, desfrutando metade da fortuna nacional, possuindo uma aristocracia da terra, tendo herdado os seus filhos a altivez e o bom senso dos 'paulistas' de Piratininga, prepara-se S. Paulo para a realeza da República. (...) O século XVI pertenceu a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> Pernambuco, o XVII à Bahia, o XVIII à Minas Gerais, o XIX ao Rio de Janeiro, o século XX é o século de S. Paulo. (Lima *apud* Martins, 2002, p. 57)

Apesar do clima de otimismo e euforia pelo desenvolvimento, o campo literário hegemônico, segundo a crítica modernista, ainda estava estagnado na repetição de fórmulas e numa literatura regionalista que não alcançava nenhuma inventividade capaz de organizar um verdadeiro *movimento* aglutinador de renovação. Existe, claro, escritores profícuos como Lima Barreto, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato; mas, por forças circunstanciais ou mesmo pelo movimento que então encabeçaria a inteligência nacional, o modernismo, eles foram relativa ou drasticamente postos de lado também por razões de hegemonia[2].

O crescimento urbano da cidade revelava a paisagem-tema que os modernistas precisavam para descrever a modernidade na perspectiva vanguardista. Os operários, os imigrantes, a burguesia, as festas urbanas, as passeatas e comemorações, o trabalho nas ruas, os automóveis, os cinemas, as danças, os bailes, o cotidiano da cidade era impresso nas notas soltas dos poemas e no aspecto telegráfico do romance oswaldiano. Este já dizia de sua São Paulo:

> É a cidade que, nas suas gargantas confusas, nos seus desdobramentos infindáveis de bairros nascentes, na ambição improvisada das suas feiras e na vitória dos seus mercados, ulula uma desconhecida harmonia de violências humanas, de ascensões e desastres, de lutas, ódios e amores, a propor, às receptividades de escola, o riquíssimo material das suas sugestões e a persuasão imperativa de suas cores e linhas. São Paulo é a cidade que pede romancistas e poetas que impõe pasmosos problemas humanos e agita, no seu tumulto discreto, egoísta e inteligente, as profundas revoluções criadoras de imortalidades. (Andrade, 1992, p. 27)

O cosmopolitismo de São Paulo vai ser assumido pela inteligência então em formação direta com a vanguarda europeia. Já em 1912, Oswald de Andrade faz sua primeira viagem à Europa trazendo na bagagem o Manifesto Futurista de 1909; em 1917 ocorre a grande polêmica em torno de Anita Malfatti que irá agrupar todos os modernistas paulistas numa direção única: dissipar as hostes passadistas na literatura. As derrubadas, o bota abaixo, tanto de São Paulo quanto do Rio de Janeiro, visavam colocar a cidade dentro de uma imagem moderna,

[2] Cabe, neste sentido, citarmos ainda este apelo, resposta de Mário de Andrade ao escritor de *Os Brunzundangas*, publicado no número 4 da revista *Klaxon*: "Sr. Lima Barreto (...) amigavelmente tomamos a liberdade de lhe dar conselho (...) Não deixe também que as obras de Apollinaire, Cendrars, Epstein, que a Livraria Leite Ribeiro de há alguns tempos para cá (dezembro, não é?) começou a receber, sejam adquiridas por dinheiros paulistas. Compre esses livros, Sr. Lima, compre esses livros!" In KLAXON, n. 4. 15 de agosto de 1922, p. 17.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

repudiando os vestígios do passado; o modernismo se encobrirá nessa capa moderna para cantar as mesmas cidades e suas máquinas alienadoras.

4.2.
Modernismo modernicizante: a tradição esquecida

A consciência de que um movimento novo era necessário, dada a supersaturação da produção contemporânea, aguçou a experiência histórica dos modernistas. Eles foram os primeiros a sistematizar a crítica à "escola" literária anterior num nível jamais visto antes na história das nossas polêmicas culturais, fato que pesou na concepção de um momento "pré-modernista", no qual a crítica modernista, com seus preconceitos, varreu de vez tudo o que fora produzido anteriormente. Brigaram, arguiram, discutiram tanto que ninguém poderia duvidar que eles apresentavam *realmente* algo de novo, gostando ou não. O próprio modernismo só surgiu como movimento, uma formação de um grupo com determinados objetivos, depois que um "passadista" resolveu denunciar aquelas "deformações da natureza", como foi o caso da polêmica de Monteiro Lobato com relação à exposição de Anita Malfatti. O termo *passadismo* era por eles tão propalado e repetido que a alcunha de *futuristas*, para além das confusões com as manifestações de Marinetti e da carga pejorativa, condizia muito para essas pessoas aparentemente tão ariscas com o que vinha do passado/presente, i.e., se para eles o que existia em literatura era "passadista", não é a toa que eles seriam taxados de "futuristas", no sentido apenas temporal do termo. O resultado foi pôr a crítica modernista em pauta. A crítica imanente ao subsistema arte ganhava terreno.

No entanto, a nova estética não punha em questão a arte num estágio de autocrítica radical. No Brasil, a arte, como subsistema social, nunca esteve no cadafalso da crítica nem do artista. Explica-se: a literatura, o lugar-comum da cultura brasileira, era sinônimo de status num país onde, se pegarmos a época do auge modernista, a década de 1920, mais de 16 milhões de pessoas padeciam na sombra do analfabetismo[3]. Mais que isso, a atividade intelectual era a forma mais imediata de legitimação social para uma cultura bacharelesca em que deter um

[3] Representando cerca de 69,1 % da população total. Fonte I. B. G. E In MACHADO NETO, A. L. *Estrutura social da república das letras* (Sociologia da vida intelectual brasileira — 1870-1930). Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1973. p. 253.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

diploma de direito ou de medicina, dentro do campo da elite, era quase um dever; daí que o exercício imaginativo foi o instrumento correlato pelo qual nossa visão de mundo germinava. É neste sentido que a arte, como instituição, não correu perigo, nem mesmo neste momento em que o debate estético e funcional da arte fora a forma mais radical que um movimento cultural alcançou no Brasil. Portanto, nem mesmo poderia ser mais que isso, posto que, segundo Bürger, um dado real para a expressa crítica à instituição artística diz respeito ao seu status dentro da sociedade (Bürger, 2008, p. 58)

Se os modernistas não ousaram arcar com o sacrifício da arte como crítica à sociedade, no entanto a "compreensão objetiva" de que eles viviam um momento de declínio deu-lhes um caráter de autocrítica parcial. Eles souberam decodificar os imperativos de uma nova estética ao mesmo tempo em que tentaram constatar o fim de outra, mas não colocaram a arte em xeque, posto o valor social que a literatura alcança em nossa sociedade. Não podemos por isso aceitar absolutamente as teses de Bürger no que tange às vanguardas históricas em relação ao modernismo brasileiro; como escreveu certa vez Mário de Andrade comparando as vanguardas europeias e as brasileiras: "não podemos ter o mesmo ideal porque suas necessidades eram outras." (Andrade *apud* Moraes, 1978, p. 232). Entretanto, as assertivas do crítico marxista servem para pensarmos problemas de ordem social e estética que colocaram as vanguardas europeias e que os nossos artistas tomaram como parte de seus pensamentos.

Peter Bürguer adianta o fato de que a autonomia fora o caráter essencial pelo qual a sociedade burguesa pensava a arte. Esse desejo quase nunca era alcançado devido aos conteúdos políticos que insistiam em fazer da arte, palco de denúncias e questionamentos. Nem mesmo a estética de Shiller e de Kant, advogando o desenvolvimento da arte desligada da práxis vital, conseguiram excluir o problema da vida e da opinião dentro da arte, quer dizer, a arte como instituição já existe, mas a opinião predominava dentro dela, como atesta o caso de Voltaire, por isso ela ainda não era inteiramente autônoma. Como vimos, apenas quando a burguesia ganha o poder político é que as obras perdem essa tensão entre o caráter autônomo da arte e seus conteúdos políticos. Ergue-se o esteticismo, quando a arte tem como conteúdo ela mesma. Com a carência de função social em que a arte se entrega, a autocrítica torna-se necessária. É neste sentido que "os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

um ataque ao status da arte na sociedade burguesa." (Bürger, 2008, p. 105). As vanguardas europeias implicavam portanto a revolução social.

A arte no Brasil e a literatura mais especificamente, desde a independência, praticamente exigem como arte verdadeira aquela que alcançasse o máximo de frescor estético junto à cor local. Conclui-se que a autonomia da arte no país seria um verdadeiro praguejo contra uma literatura "incipiente" como a brasileira, que acreditava abrasileirar a literatura somente na medida em que se alimentava "de assuntos que lhe oferece a sua região", como escreveu Machado de Assis no seu famoso ensaio "Notícias da atual literatura brasileira". O ponto alto do esteticismo vazio no Brasil foi sem dúvida o Parnasianismo com sua "máquina de fazer versos" milimetricamente medidos e rimados esmeradamente. Fatura e temas parnasianos entregando-se aos deuses e lugares longínquos foram o alvo principal dos ataques modernistas, articulados inteiramente numa arte que traduzisse em símbolos as enormes modificações sociais pelas quais passavam São Paulo, com seus imigrantes, seu café tipo exportação, suas indústrias e o crescente proletariado. É neste sentido que podemos afirmar que o parnasianismo foi sim um inimigo-comum que favoreceu uma crítica geral à uma arte oficial que, segundo os modernistas, há muito não se interessava pelos acontecimentos e pela vida comum. Mesmo na fase modernista nacionalista pós-1924, ele poderia ser visto como um alienante típico de um pensamento europeísta, como quer Mário de Andrade nesta carta a Augusto Meyer, datada de 20 de maio de 1928: "Minha formação foi inteiramente francesa por assim dizer. Depois foi parnasiana do Brasil, o que quer dizer que continuou inteiramente desnacionalizada." (Andrade, 1968, p. 49).

O parnasianismo então foi o mais massacrado possível. De todas as manifestações literárias do período entre o "pós-naturalismo" até a década de 1920, a escola de Bilac & Co. se tornou um alvo crucial devido à sua hegemonia e ao seu ar oficialesco durante a República Velha. O parnasianismo exemplifica bem aquilo que Bürguer diz ser a condição necessária para haver uma "compreensão objetiva" de uma época passada, i.e., apreensão "do processo geral na medida em que, no presente do individuo, este processo tenha chegado a uma conclusão — ainda que provisória." (Bürger, 2008, p. 57). O Parnaso brasileiro estava mais do que senil, estava carrancudo, débil, inútil, em colapso; os modernistas não precisariam de muito para enterrá-lo. A querela contra o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

passadismo revela-se, deste modo, como a *crítica imanente* e deixa como consequência um espaço aberto para novas experiências modernistas. Isso não quer dizer que desde então os modernistas se empenhavam por dar uma cor nacionalista à necessidade de uma arte mais condizente com a realidade da época. É inteiramente possível adotar o presente de uma época sem lançar mãos de especulações figurativistas do que seria a essência de um povo. O ataque antiparnasiano formou um bloco homogêneo que tinha também outros objetivos em comum, mas se não fosse a condição em que os modernistas se encontravam, de perceberem, segundo eles mesmos, que o que se fazia em arte estava totalmente desconectado com os novos tempos, o movimento não se coadunaria tanto em sua luta por uma nova estética: para erguer o novo é preciso saber que existe um (possível) velho. É razoável concluir então que esse foi o ponto-chave para uma *autocrítica da arte*, sendo que o parnasianismo elevava o esteticismo purista a um nível em que a práxis vital, a vida cotidiana, era dispensada do fazer artístico, abrindo portas para que o modernismo se insurgisse na tentativa de unir a arte e a modernidade da vida.

É neste sentido que seguiremos as propostas de Eduardo Jardim de Moraes ao esquematizar o primeiro tempo modernista em quatro elementos fundamentais: a polêmica contra o passadismo, o aporte das vanguardas europeias, o papel novo das artes plásticas e a necessidades de elaboração de uma linguagem de acordo com a nova realidade moderna (Moraes, 1978, p.53). Estas linhas de frente, sem dúvida, coadunaram os diversos escritores que empreenderam e trabalharam numa nova estética, numa atitude literária de enfrentamento, de conquistas, de posições e opiniões dentro da sociedade; quer dizer, realmente aí se pode dizer que o modernismo se erigia como movimento, sendo que anteriormente as manifestações ocasionais e pontuais não infligiram nenhuma *consciência geral*, mesmo que dentro das hostes intelectuais, do que seria a vanguarda brasileira.

É verdade que a literatura que vinha sendo praticada no Brasil gerava um desconforto já bem antes da década de 1920. E não precisava ter um "espírito de vanguarda" para notar esse estado de miséria intelectual. Em 1893, Capistrano de Abreu comentava: "A nova geração continua a fazer literatura por simples diletantismo, sem ideal definitivo e civilizador, reproduzindo no mais das vezes, em estilo pobre e defeituoso, autores estrangeiros." (Abreu, *apud* Brito, 1978, p. 16). As criações do espírito enferrujavam-se mediante a reprodução de fórmulas e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

apetrechos formais que, antes de denotarem o mínimo de experimentação, serviam apenas de ornamento, uma falsa capa cobrindo a superficialidade de ideias e de sensibilidade poética. A má consciência afetava até os grandes da época, se lermos os termos de Raimundo Correia:

> A época atual é, com efeito, dura e penosa para a vida do espírito. Que vemos nós em torno? O patriotismo, a abnegação heroica e as mais nobres virtudes deixam de ser uma realidade, evaporando-se em frases ocas... O aspecto sob a qual todas as coisas são encaradas presentemente por uma literatura doentia e 'fin du siècle', traduz com triste exatidão esse mal-estar que nos oprime e asfixia. (CORREIA, *apud* BRITO, 1978, p. 17).

Interessante notar que, ao contrário do que acontece no primeiro modernismo, nessa época que vai desde 1890 até 1920 ocorre justamente aquilo que Antonio Candido chama de absorção da literatura na comunidade. Se antes a literatura era feita por estudantes ou intelectuais e ficava concentrada apenas neste meio, naquele momento, na medida em que a população cresce, ela deixa de ser manifestação de um só grupo e passa a ser produzida e consumida por outros setores sociais, esboçando a profissionalização da atividade de escritor. A literatura vai se socializando no sentido de que está mais presente em jornais, revistas, nas atividades dos profissionais liberais e nos salões (Mello e Sousa, 2000, p. 142). Isto quer dizer que a literatura vai se tornar cada vez mais um status de apreciação/apresentação social, no qual debutantes copiam e decoram as fórmulas literárias no desejo de terem visão social[4]: "E se um poeta fazia alexandrinos exatos, com cesura e tudo, era um bom poeta, poderia estar descansado." (Dantas, *apud* Brito, p. 32). Essas palavras de Pedro Dantas dão a entender como fora natural, dentro do palco principal da literatura, a escassez de inventividade geral naquela época e explica o mal-estar aludido por algumas mentes de então.

Se o modernismo veio contra a provável concentração desse clima de vazio e escassez criativa, há de se notar que, nas primeiras décadas do século, uma figura se destacava como expoente literário: Monteiro Lobato. É o que nota Wilson Martins, no seu livro *A ideia modernista*, ao afirmar que, até 1921, a

[4] É a partir dessa mera repetição de formas que o Parnasianismo ou o Simbolismo se enfraquecerá, dando condições para a crítica modernista contra essa literatura pouco inventiva e imóvel, ao contrário dos seus grandes mestres como Olavo Bilac ou Alphonsus de Guimaraens.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

vanguarda literária esteve nas mãos do criador de Jeca Tatu (Martins, 2002, p. 26). De fato, Lobato era mais um que lamentava o panorama literário do país no mesmo sentido dos que citamos anteriormente, só que com uma agudeza mais proporcional e ativa de que é testemunha suas obras. Sobre o fator poesia como elemento sinalizador de status e de fraqueza substancial dos novos escritores, ele afirma, em 1918, no prefácio ao livro de Borges Netto: "Estrear virou sinônimo de vir a público com uma 'plaquette' de sonetos na mão. Ou por preguiça (...) ou por arrastamento promovido pela fulguração de Bilac, o caso foi que a prosa decaiu como coisa de somenos." E continua, agora denunciando a forma aguada da prosa contemporânea:

> Frouxa, enxundiosa, molenga, espapaçada, sem osso nem nervo, sem predomínio das riquíssimas qualidades que fazem da prosa de Camilo a maravilha da língua portuguesa, a nossa prosa, no principiante, é uma geleia. O adjetivo erigido a funções de maria-mole em tiguera, copioso, excessivo, afogando o desenho no empastamento da cor; o verbo composto amolentador da ação — ia andando, estava fazendo — usado e abusado com o fim expresso de amanciar o período; o descritivo naturalista, pegando como bexiga de Zola, e preposto, parece enfadar o leitor (...) (Lobato *apud* Martins, 2002, p. 28)

Verdade que é difícil encontrar em algum modernista uma crítica constituída de uma visão tão detalhada e implacável contra a literatura praticada em seu tempo, mas não sabemos se é certo exemplificar Monteiro Lobato como uma figura vanguardista tampouco protomodernista. A crítica, ou pelo menos a consciência passiva, de uma situação de intenso tédio criativo, como vimos, não era tão "nova" assim, muito menos ainda estava reservada aos "novos", como era o caso de Lobato, "moço àquela época embora velho de sensibilidade", como escreveu Sérgio Milliet (Milliet *apud* Brito, 1978, p.56). Entre 1918 e 1923 *Urupês* teve nove edições, cerca de oito mil exemplares vendidos só em 1920; já *Cidades mortas* e *Ideias de Jeca Tatu*, no mesmo período, tiveram quatro edições, *Onda verde*, duas. Ele era um fenômeno editorial então nunca antes visto. Apesar das renovações estilísticas, da ruptura dentro daquele meio no qual predominavam autores de "simples papel carbono de decalque", além de sua campanha contra o falso regionalismo idealista e manipulador, a popularidade de Lobato não o transformou num fenômeno literário capaz de fazer eco como crítica e como exemplo de criatividade e inventividade reformadora, i.e., ele não criou ou vivificou um *movimento criativo* que extrapolasse suas próprias obras; sua

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

literatura foi revolucionária até certo ponto porque não teve um impacto que produzisse o choque de uma transformação que alcançasse intensidade proporcional à sua notoriedade. Ele foi, igualmente, o paradoxo de uma novidade em literatura que não despertou uma literatura nova como movimento, e mesmo nessa situação, não teve influência à futura visão coroada do modernismo que o tingiu com as cores do passadismo conservador. Em quase uma década de produção, de 1915 a 1923, ele não causou o debate nacional que o movimento paulista proporcionou, como se ele tivesse ficado ilhado em sua fama. Apesar dos exageros da versão oficial do modernismo, o caso Anita Malfatti revelou apenas que as rupturas que Lobato trouxe na literatura tinham uma limitação forte: um conservadorismo em relação aos extremos que a forma pode experimentar. Ele queria mudar para deixar tudo como está, e não estaríamos errados se afirmássemos que aquelas outras mentes preocupadas com a literatura tísica brasileira também não aguentariam ver as "mistificações" vanguardistas, demasiadas radicais. Oswald de Andrade, a respeito disso, comentava na sua "Carta a Monteiro Lobato":

> Mas você Lobato, foi o culpado de não ter a merecida parte de leão nas transformações tumultuosas, mas definitivas, que vieram se desdobrando desde a Semana de Arte de 22. Você foi o Gandhi do modernismo. Jejuou e produziu, quem sabe, nesse e noutros setores, a mais eficaz resistência passiva de que se possa orgulhar uma vocação patriótica. (Andrade, 1971, p.4)

É neste sentido que Wilson Martins afirmou que não é Anita mas Lobato o verdadeiro "protomártir do modernismo", ignorado e combatido pelas novas gerações, obsedado do papel de líder de um movimento de renovação, fadado à exclusão da "resistência passiva", de que fala Oswald de Andrade. Podemos comparar, no entanto, o papel de Monteiro Lobato na década de 1910 e o aparecimento de Lasar Segall, em sua exposição moderna datada de 1913; ao mesmo tempo há de se confirmar o que notamos antes sobre o "teor de vanguarda" que regia a recepção das raras aparições inovadoras, tanto na literatura como nas artes plásticas. Primeiro, percebemos que, já no começo da década de 1910 a arte não-acadêmica existia em alguns focos e, ao contrário do que aconteceria com Anita Malfatti, ela não era descrita em termos de "paranoia e mistificação". Tanto é que tal exposição de Segall foi bem recebida pelo conservador *O Estado de São Paulo* de 1º de março de 1913: "Todos os seus

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

trabalhos, de uma técnica moderna e às vezes ousada, têm uma nota de sinceridade que impressiona muito favoravelmente e que os torna dignos de atenção do público." (*apud* Brito, 1978, p. 68). Tal exposição, no entanto, não reacendeu o debate sobre inovações técnicas vanguardistas nas artes plásticas brasileira, foi apenas um foco novo mas fraco na modorra cultural. Mário de Andrade se espantaria com a disparidade de contraste entre as recepções de Segall e Anita: "A inconsistência brasileira era tamanha que, pelo contrário, Lasar Segall conseguiu o aplauso dos jornais e, o que é assombroso, o elogio de Nestor Pestana pelo *O Estado de São Paulo*." (Andrade, *apud* Brito, 1978, p. 67). É Nestor Pestana, segundo Mário da Silva Brito, o "idealizador" da crítica de Monteiro Lobato à pintora de *A estudante russa*. Importa assinalar aqui que mesmo ideias novas consideradas apenas excepcionais como o caso de Segall em 1913, como as consideradas como fenômeno popular no caso de Lobato, não conseguiam reagir em conjunto e com força bastante para empreender uma nova dinâmica cultural ao país.

Em segundo lugar, os casos de Monteiro Lobato e de Lasar Segall exemplificam não apenas o conservadorismo reinante mas também as limitações do que era considerado como moderno ou, pelo menos, "novo". Segall de longe passava do que Lobato considerava, no famoso artigo, como "arte caricatural": "É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma — caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador." (Lobato, 1978, p. 53). A arte nova de um Lasar Segall, como a do próprio Lobato, não comportaria os extremos de experimentação formal que deturpasse um naturalismo seco, ou o mínimo de inteligibilidade conceitual ao qual a arte acadêmica era o modelo. É o que comenta Oswald de Andrade, único a defender publicamente, ainda que de modo sensabor, a pintora expressionista: "A suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia."[5] (Andrade *apud* Brito, 1978, p. 61).

[5] Oswald de Andrade afirmaria no seu *Serafim Ponte Grande* sobre o naturalismo pictórico: "Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residiu o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode ser até oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição." ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007, p. 48.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Essas considerações confirmam o fato de que existia um modernismo latente, nas reclamações ou em realizações pontuais, mas as suas expectativas talvez não fossem as que predominavam nas vanguardas europeias das quais os brasileiros beberiam, muito menos num nível geral com o qual o modernismo ulterior sonhou e conseguiu. Ainda assim, essas vozes, as mais cultas e vorazes, passariam por um silenciamento que o modernismo acabou por tornar-se cúmplice, como no caso de um João do Rio, de um Gonzaga Duque ou de um Lima Barreto — este um herdeiro de uma ironia que os novos não poderiam entender.

O caso Anita Malfatti acabou sendo a vitória modernista: trouxe-os à tona como grupo. Isto tanto a crítica quanto os próprios modernistas confirmam. Coadunaram então as "pré-consciências" (quem diz é Mário de Andrade), a exigência de criação de um espírito novo em resposta a um panorama específico. O "passadismo" é o rebento das discórdias de 1917: daí em diante, qualquer afronta aos novos em nome de uma arte morta e estanque seria rebatida com gritos e palavras de animosidade; do mesmo modo que os modernistas transformaram a literatura contemporânea num único bloco homogêneo, as "araras" do passadismo ajudaram a aglutinar a arte nova vanguardista num único grupo, carrancudo e disposto a tudo para concorrer à inteligência nacional: "Foi ela [Anita], foram seus quadros que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim.", é o que afirma Mário de Andrade (Andrade *apud* Brito, 1978, p. 71), apesar de que, em sua opinião, a arregimentação em torno desse problema comum foi instintiva e automática, sem nenhum debate mais claro em torno da pintura de vanguarda pois eles mesmos não tinham uma educação plástica de vanguarda:

> Com efeito: educados na plástica "histórica", sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? (ANDRADE, 1972,. p. 232).

Foi o que fez Mário de Andrade ao dar gargalhadas numa visita à famigerada segunda exposição de Anita Malfatti, mais tarde, dando-lhe de presente um soneto parnasiano. Essa ambiguidade é latente nas formas de reação dos modernistas que se preocuparam mais em atacar Monteiro Lobato e as hostes

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

"passadistas" do que em defender a pintura de Anita. Só Oswald de Andrade o fez. Mário de Andrade enfrentou o desafio bem mais tarde. Como parte desse clima de euforia desgarrada, Menotti Del Picchia confessava, em novembro de 1920, que também havia abominado as pinturas vanguardistas de Malfatti porque "essa arte, por sugestão e por mal conhecê-la, eu também, como muitos, berramente a neguei." (Picchia, *apud* Brito, 1978, p. 67). A confissão de "penitência", como ele mesmo afirma, não tinha o mesmo tom agressivo que faria inveja a Lobato, quatro meses antes, na *Revista do Brasil*, na qual Del Picchia negava qualquer arte de vanguarda:

> Daí aparecer na arte uma criação doentia, que se chamou cubismo, uma escola enigmática e doida, que se chamou futurismo. (...) Por um decadentismo que se acentua ignominiosamente após a guerra, na loucura crescente de se reformar a face do mundo, os artistas hodiernos escarnecem desse passado e, por uma ironia irritante, engendram uma arte pueril, absurda e efêmera, que divinizam sob a égide do primitivismo e da ingenuidade. Artistas admiráveis, contagiados por essa corrente cultuam essa arte doentia, que amanhã pela reação sensata dos artistas menos radicais, apenas será uma ridícula memória na história da arte. (Picchia *apud* Martins, 2002, p. 37)

Menotti Del Picchia aderira tardiamente ao modernismo, mas já antes de 1922 angariava fama e prestígio junto ao grupo de renovadores que tinha em Monteiro Lobato o chefe; o *Juca Mulato* daquele era criativamente o "primo pobre" do Jeca Tatu deste. Visto com desconfiança, de que Oswald de Andrade fazia profissão de fé, Menotti Del Picchia, segundo Wilson Martins, debandou para o lado da juventude modernista apenas pelo anseio de tornar-se chefe de um grupo; assim se fez. Fato que poderia ter acontecido com o próprio Monteiro Lobato, muitas vezes sondado pelos modernistas devido à sua popularidade e respeito nacional. É neste sentido que, segundo Tadeu Chiarelli, a ambiguidade desse tempo se fazia por estratégias delicadas. Os ataques a Lobato deviam-se ao fato de ele não ter aceito tais investidas. Chiarelli também afirma que Anita Malfatti, já em 1917, recuara em suas experiências vanguardistas, que os quadros expostos na exposição deste ano eram de suas primeiras experiências, mais radicais, e que entre 1916 e 1917 a pintora punha em questão a arte moderna, recuando seu vanguardismo. Nestas circunstâncias, a não adesão de Lobato aos modernistas fora grande fator para atribui-lhe o recuo vanguardista de Malfatti (Chiarelli, 1995, p. 24-26). Se Lobato permaneceu em sua "sinceridade" (o termo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

foi usado por Wilson Martins), Menotti foi a escolha aceita pelos novos modernistas, posto que, à época, era já um nome feito na literatura. Assim, uma estratégia de hegemonia ganhava maiores contornos.

Já em janeiro de 1921, Menotti Del Picchia, convertido ao futurismo do qual, segundo ele mesmo, foi "um encruado perseguidor" pois "só ao ouvir o nome de Marinetti sentia a ânsia de estrangulamento e minhas mãos crispavam tenazes" (Brito, 1978, p. 168), lançava o artigo "Na maré das reformas", verdadeiro manifesto contra o passadismo e a favor de uma linguagem que atualizasse a literatura à modernização crescente do meio, diga-se, de São Paulo[6]:

> O pensamento nas suas fórmulas objetivas deve acompanhar passo a passo a mutação protéica da luta humana; Casimiro de Abreu não pode, com seu lirismo romântico, cantar a agitação das greves (...) Colocando o problema da reforma estética entre nós, pouco se salva do passado.(...) a vida século XX, com fábricas e bolchevismo, com o sangue ainda quente derramado pelo holocausto da grade guerra, pede outra técnica para a sua representação, outra expressão verbal para a sua extrinsecação artística. (Picchia *apud* Brito, 1978, p. 188-190).

Nota-se que existiu entre os modernistas a mesma sensação que a República causava no país. Os ventos de mudança que vieram desde fins do século engordar o otimismo de novos rumos na política e na situação social do país revelaram-se superficiais, senão mistificadores, ao passo em que se percebia que o novo regime manteria as mesmas estruturas marginalizadoras vividas durante o Império. Mesmo as conquistas econômicas das quais parte do país testemunhava, na medida em que a imigração crescia ano após ano, o trabalho assalariado e os níveis sociais e culturais não eram acompanhados pelos crescimento industrial nos anos pós-guerra, nos quais também predominava uma literatura de expressão burguesa, que ousava experienciar aqui-ali o sabor idealizado de um Brasil arcaico no sertanismo da literatura ao mesmo tempo que se saboreava no europeismo diletante da República Velha, em que as oligarquias cercavam-se dentro de seus sítios políticos, e onde o parnasianismo e o simbolismo se arranhavam nas goelas roucas dos poetas e na prosa emaranhada do naturalismo.

[6] É importante ressaltar o quanto o seu paulistanismo à essa época já era gritante: "Rinchem de inveja as outras 'capitanias do país', entretanto, em matéria de arte e de política, São Paulo continua e continuará com a batuta da liderança." PICCHIA, Menotti Del In BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro* - Antecedentes da Semana de Arte moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 171.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

A guerra, no entanto, trazia a mesma sensação de que algo *deveria* mudar radicalmente, cedo ou tarde. Até Alberto de Oliveira o sentia, em 1916, em pleno discurso na Academia Brasileira de Letras: "Assim como por vossas mãos vieram até nós antigas formas literárias, virão amanhã as novas ideias de um novo período social, de uma nova e talvez melhor humanidade que a dura lição da guerra prepara." O parnasiano ainda questiona: "Falta um ideal superior que a todos irmane e congregue. Político? Moral? Religioso? Religioso, moral e político, e, no que nos toca, artístico e literário. Trá-lo-á o dia de amanhã finda a calamidade da guerra?" (Oliveira *apud* Brito, 1978, p. 38). Ao modernismo coube a resposta positiva. A guerra abre caminho para o Novo Mundo, é o que diz o primeiro número de *Papel e Tinta*, em que Oswald de Andrade é um dos idealizadores:

> As consequências sociais da guerra refletiram-se singularmente na vida do nosso povo. Por esse instinto de progresso, que vigia na alma das nacionalidades, o Brasil, em cinco anos, sofreu uma transformação visceral. Todas as suas forças econômicas, políticas, intelectuais, tiveram uma eclosão notável. (Andrade *apud* Brito, 1978, p. 144).

Assim, a grande metrópole era a condição da poesia moderna, como afirma Alfredo Bosi:

> A combinação de uma nova perspectiva, o novo espaço-tempo da cidade grande do pós-guerra, com uma bateria de estímulos artísticos europeus tornou possível, historicamente, a Semana de Arte Moderna de 1922 (...) Não bastou que aparecessem os talentos modernistas. Era necessário que esses talentos se movessem no solo sólido de uma cidade moderna, capital do Estado mais "desenvolvido" do Brasil. Então, as imagens novas da indústria, da maquinaria, da metrópole, do burguês, do proletário e do imigrante, e sinal de relevo, do intelectual sofrido e irônico, puderam surgir na poesia de Mário de Andrade e no mosaico futurista de Oswald de Andrade. (Bosi, 2003, p. 210)

Como salienta Eduardo Jardim de Moraes, é justamente esse clima dinâmico de modernidade que a vanguarda brasileira pretende apreender consumando o que eles chamavam de atualização do ambiente artístico brasileiro, elemento e objetivo central no primeiro modernismo. Uma nova técnica e uma nova linguagem eram necessárias para que pudessem adquirir uma visão de mundo comum às conquistas materiais modernas, aos novos preceitos morais e à dinâmica de um cotidiano estranho aos antigos processos e matérias que a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

literatura e a arte insistiam em manter. A modernização da vida, a ligação com a práxis vital, deflagraria uma revolução nos modos de expressar, uma revolução necessária e urgente que personificasse a própria velocidade e dinamismo que a cidade e os aparelhos técnicos da modernidade insuflavam nos espíritos. Como vimos anteriormente, essa revolução já estava acontecendo, e mesmo a nível literário ela só precisava ser formalmente elaborada, como fizera os modernistas vanguardistas, quando, enfim, como ressalta Fora Süssekind, a técnica já se torna um "hábito" necessário (Süssekind, 1987, p. 147).

Se o ato de atravessar a rua exigia dos transeuntes da cidade a experiência física e matemática de calcular a velocidade do automóvel, educando a retina, repositórios do espaço-tempo, assim como outros sentidos como audição e o olfato, tudo isso para um exercício simples e cotidiano — aquelas experiências eram vividas todas as vezes que saiam de suas casas — então por que não senti-las na forma e na consistência de um poema ou na construção telegráfica de um romance? Guilherme de Almeida dá bem a síntese do que era esse sentimento, esse espírito: "É o Fiat universal. Movimento = Realidade. Tudo quanto existe é movimento: movimento que se realiza e se realiza no tempo e no espaço. Assim, nada realmente existe, tudo acontece." (Almeida *apud* Ulrich, 2007, p. 49). É o que ele esboça em seu poema "Velocidade", título e termo tão comum dentre as produções modernistas:

> Não se lembram do gigante das botas de sete léguas?
> Lá vai ele: vai varando, no seu voo de asas cegas,
> as distancias...
>
> e dispara,
> nunca para,
> nem repara
> para os lados,
> para frente,
> para trás...
> vai como um pária...
> (...)
> (Almeida *apud* Martins, 2002, p. 49)

A mecânica do tempo (assim como da forma, da pele e corpo do poema) se distorce, ela não tem mais as similitudes e exatidões limítrofes que o positivismo lhe impunha organizando-a em blocos lineares. O que está ao redor, sua movimentação, seus gostos, suas cores e ritmos, preenche o estado interno da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

consciência de tal modo que, neste contexto em que a vida cotidiana se vê afetada por novas perspectivas, as percepções subjetivas são profundamente marcadas pela imensidão de experiências novas. Essa mobilização da consciência salta à obra de arte, e, para que a sensibilidade se torne mais pura e livre, a ação e a inteligência são rejeitadas para que a intuição ganhe espaço, a partir de um movimento de desatenção, ocasional (como Marcel Proust entendia) ou derivado das "palavras em liberdade" do automatismo futurista[7]; como escreve Henri Bergson: "Com efeito, é da alma inteira que emana a decisão livre; e o ato será tanto mais livre quanto mais a série dinâmica a que se liga tender para se identificar com o eu real." O inconsciente a céu aberto (nos termos de Sigmund Freud) é o que procuram esses vanguardistas para exprimirem de imediato a relação do eu profundo com os dados externos que o cotidiano nos oferece, é o "eu de baixo que sobe à superfície. É a crosta superior que estala cedendo a um irresistível impulso." (Bergson, 1988, p. 117-118). Vemos o que Mário de Andrade sistematizou no seu "Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista": "A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe de nossa inteligência. Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido (...) O que realmente existe é o subconsciente enviando à inteligência telegramas e mais telegramas (...)". Continua ele:

> *Substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente*. Esse um dos pontos mais incompreendidos pelos passadistas. (...) Na verdade: tal substituição duma ordem por outra tem perigos formidáveis. O mais importante é o hermeticismo absolutamente cego (...). Erro gravíssimo. E falta de lógica. *O poeta não fotografa o inconsciente.* (...) Assim, na poesia modernista, ao se dá, na maioria das vezes concatenação de ideias mas associação de imagens e principalmente: SUPERPOSIÇÃO DE IDEIAS E IMAGES. (Andrade, 1980, p. 242-245)

Vamos encontrar então um paralelismo muito forte com as perspectivas freudianas no seu *A interpretação dos sonhos*. Ao notar em seus pacientes que o ato de reflexão, no qual há o exercício da faculdade crítica, inibe algumas ideias

[7] Escreve Marinetti sobre as palavras em liberdade: "Desconsiderando todas as definições estúpidas e todos os verbalismos confusos dos professores, eu lhes declaro que o lirismo é simplesmente a faculdade raríssima de inebriar-se da vida e de inebriá-la de nós mesmos." *Apud* CALBUCI, Eduardo. *Marinetti e Mário:* desconexões entre o Manifesto Técnico da literatura Futurista e o "Prefácio interessantíssimo". In Revista USP. São Paulo. N. 79. Set/nov. 2008, p. 207.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

de tal modo que elas nunca se tornariam conscientes mas suprimidas antes de serem percebidas, Freud aponta a necessidade da auto-observação porque

> O auto-observador, por outro lado, só precisa dar-se o trabalho de *suprimir sua faculdade crítica*. Se tiver êxito nisso, virão à sua consciência inúmeras ideias que, de outro modo, ele jamais conseguiria captar (...) À medida que emergem, as representações involuntárias transformam-se em imagens visuais e acústicas. (Freud, 2001, p. 103-104. Grifos meus)

As imagens aliteradas são apresentadas "ocasionalmente" ao ponto de se tornarem ordeiras em seu próprio caos, como no poema "Noturno", do mesmo Mário de Andrade:

> Gingam os bondes como um fogo de artifício,
> Sapateando nos trilhos,
> Cuspindo um orifício na treva cor de sal...
>
> Num perfume de heliotrópios e de poças gira uma flor-do-mal... Veio do Turquestão;
> E traz olheiras que escurecem almas...
> Fundiu esterlinas entre as unhas roxas
> Nas oscilantes de Ribeirão Preto...
>
> - Batat'asst'ô furnn!...
> Luzes do Cambuci pelas noites de crime!
> Calor... E as nuvens baixas muito grossas,
> Feitas de corpos de mariposas,
> Rumorejando na epiderme das árvores...
> (Andrade, s/d, p. 53)

A deformidade, ou melhor, a simultaneidade de sentidos é que gera a sensação de distorção, superposição, dissolução de que testemunham a arte vanguardista, daí que para uma sensibilidade educada na apreciação da arte figurativa e naturalista, estas realizações possam parecer "caricaturais", como o escrevera Monteiro Lobato. Como no poema, as sensações proporcionam raios luminosos que exemplificam a variabilidade de perspectiva que a noite proporciona no poeta, como se sua emoção comunicativa se debelasse apenas no balbuciamento solto e cadente de sua subjetividade formando assim mosaico acabado[8].

[8] É o que nos diz o simultaneísmo, do qual nos fala Soffici, no seu *Estética futurista*: "Posto o artista como centro móvel do universo vivente, todas as sensações e emoções, sem perspectiva de espaço ou de tempo, atraídas e fundidas num ato criativo poético. Simultaneidade de estados de espíritos polarizados por vias análogas de recordações e de outros tempos, como luzes de astros

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Mário de Andrade afirma que existe uma certa ordem naquele aparente caos de que se taxava de feio; para ele, no entanto, na arte moderna, não existe nem o feio nem o belo, pois são ambos relativos. É o mesmo que pensava Carlos Drummond ao notar que "arte e beleza são, afinal, categorias independentes." (Andrade *apud* Cury, 1988, p. 215). A mistura de sentidos que produzia tal arte, era apenas uma elaboração pulsante, um movimento e uma dinâmica análoga ao que se passava no exterior, i.e., a impulsão lírica é uma forma de dizermos que, tal qual a combustão de um automóvel, nosso eu profundo também é uma máquina, uma máquina criadora volúvel. Como escreveu Rubens Borba de Moraes:

> As invenções modernas transformaram nossos sentidos. O homem não tem mais 5 sentidos, tem centenas, milhares. A velocidade da vida moderna obriga o artista a realizar depressa o que ele sentiu depressa, antes da inteligência intervir. Desse estado de coisas nasceu a sistematização da arte moderna. O tempo!... Além da sintetização cinematográfica, a vertigem da vida moderna cria também, no artista, uma facilidade de análise, produzida pela multiplicidade de fatos diferentes que se realizam em pequeno espaço de tempo. (Moraes *apud* Martins, 2002, p. 42)

Existe a necessidade de se adequar a certo espírito que pairava no ar: o espírito moderno. Difícil não encontrar nos escritos desses modernistas o termo espírito acompanhado de palavras que apontam a necessidade de ir ao seu encontro, de estar de acordo com os tempos novos ao nível "superestrutural" da estética e da cultura, de um processo de autoconhecimento, de autoconsciência mesma. A similaridade entre tempo e cultura não prescindia de conteúdos já expressos nos meios de vida e condição do homem moderno, faltava apenas uma medida expressional que assimilasse tais conteúdos coerentemente, mimética e sistematicamente, de modo que a forma estética passou a ser o ponto de partida e o de chegada imprimindo até mesmo as formas da vida nas características epidérmicas das obras, como bem fez Guilhaume Apollinaire em seu *Caligramas*. Tal espírito, portanto, tinha sua capacidade de produção aliada às condições materiais de uma sociedade em completo desenvolvimento técnico, mas, sendo que as atividades do espírito não acompanham as materiais, ainda mais numa estrutura capitalista na qual a revolução permanente das estruturas econômicas é a lei geral, onde tudo que é sólido desmancha no ar, as inovações espirituais padecem de "atraso" quanto às materiais. A decadência da Europa pós-guerra

---

errantes concentrados num espelho" citado por CAMPOS, Haroldo. *Miramar na mira* In ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar.* São Paulo: Globo, 1990. p. 12.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

animou então as mentes desses intelectuais que viram, tanto na insuficiência e decadência do Velho Mundo quanto nas conquistas econômicas brasileiras, a chance de acertar as contas junto ao que Antonio Candido chamou de recalque brasileiro. O otimismo da década de 1920 era o produto das contradições explícitas pelas quais uma intelectualidade de vanguarda assume as inovações de uma sociedade que admite para si as conquistas de um mundo desigual no qual a riqueza se produzia sobre os cacos de um mundo-modelo então mergulhado no caos social e econômico.

Mas o entusiasmo instintual na adesão ao caso Anita Malfatti, velando certa ignorância do que era a vanguarda, também permanece neste momento no qual, em pleno 1926, escrevendo em *Terra roxa e outras terras,* Paulo Prado ainda não sabe bem o que era tal espírito moderno: "Os trabalhos publicados obedecerão a uma linha geral chamada espírito moderno, que não sabemos bem o que seja, mas que está patentemente delineada pelas suas exclusões." (Prado, 1926, p. 1). As exclusões aí dizem respeito tanto às dissidências dentro do modernismo à época quanto aos passadistas atrasados que ainda teimavam em ir contra o "espírito do tempo". Guilherme de Almeida confirma o tal quadro:

> Sente-se agora na humanidade, uma alteração inexprimível, uma preocupação estranha e fala-se muito em 'espírito moderno'. Ninguém saberá definir esse espírito, localizá-lo, analisá-lo; sente-se que ele existe de fato — e nada mais. E seria mesmo imprudência, até tolice, querer explicá-lo, situá-lo. Sabemos que tal quadro, tal poema, tal música 'são modernos' ou 'não são modernos'. Por quê? Impossível responder. São porque são, não são porque não são. (Almeida, 1939, s/p)

Plínio Salgado, em artigo publicado em 1928 na revista *Festa*, comentando o primeiro modernismo, via, do mesmo modo, um espírito rondando a inteligência brasileira: "Essa conformidade de expressões, essa oficialização de técnica revelam, por certo, 'um estado de espírito', mas é um estado de espírito cultural, que não corresponde a uma realidade nacional, e tem mesmo muita porção de Europa." (Salgado, 1978, p. 286). Se fôssemos contar o número de vezes em que o termo se repete na famosa conferência de Mário de Andrade sobre o movimento modernista, ficaríamos espantados com o gosto que se tinha em empregá-la vinte e seis vezes. Graça Aranha acreditava ser passadismo tentar definir o que quer que fosse chamado de "espírito moderno" justamente pelas características do seu

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

próprio tempo no qual "tudo é móvel, tudo se esvai e tudo se transforma", concluindo que o "espírito moderno é uma abstração. O momento em que o definimos e o captamos, entrou no passado." No entanto, mais adiante, ele admite o fato de que o espírito moderno detém, ao contrário do subjetivismo passivo ou dinâmico de outras épocas, o objetivo dinâmico, em que "a arte exprime o movimento das coisas, que agem pelas suas próprias forças, independentes do eu." (Aranha, 1925, p. 24-25).

Ora, a experiência-movimento se expressa de forma pura no cinema, onde diversas imagens fotográficas apresentadas velozmente dão a aparência de movimento, sendo essa montagem de imagens o elemento técnico fundamental que dá vida à sétima arte. Assim, o cinema vai ser o exemplo mais pertinente no sentido de elaboração técnica de uma arte que tenha como princípio o movimento, a dinâmica do tempo transcorrido tanto material quanto abstratamente. Essa lição o primeiro editorial da revista *Klaxon* já entendia:

> KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível à Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século XIX. Pérola White = século XX. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição. (Klaxon, 1922, p. 2).

O ambiente social então já se encontrava familiarizado — "automatizado", se formos pegar emprestado a expressão de Flora Süssekind — com essa experiência, visto, principalmente depois da guerra, como a maior influência entre a juventude da época. É o momento em que a indústria cinematográfica americana tem uma próspera alavancada, devido mesmo às circunstancias que a guerra impôs ao cinema europeu, mais afeito aos procedimentos de vanguarda e experimentalismo formal dos quais, à vista daquele, procuravam apenas uma diversão mais convencional e emotiva; soma-se a isso o aparelho propagandístico e o sistema de distribuição que enchiam as salas de cinema de astros americanos, verdadeiros deuses novos de um nicho mercadológico no qual colaboravam a indústria de magazines, pôsteres, fofocas, fotografias etc. (Sevcenko, 1992, p. 92-93). Por seus aspectos técnicos o modernismo então não deixou de lado a presunção vanguardista que o cinema trazia em si. Mário de Andrade assim comenta:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> A OBRA DE ARTE É UMA MÁQUINA DE PRODUZIR EMOÇÕES. E só conseguimos descobrir essa verdade porque Malherbe chegou. O Malherbe da história moderna das artes é a *cinematografia*. Realizando as feições plásticas e as das palavras (e note-se que a cinematografia é ainda uma arte infante, não sabemos a que apuro atingirá), realizando a vida como nenhuma arte ainda o conseguira, foi ela o *Eureka!* das artes puras. (Andrade, 1980, p.258)

Realizar a vida moderna é uma tarefa que, na arte, adequa a experiência da velocidade e da dinâmica coletiva entregue aos impulsos gerados pela simultaneidade de sensações que o cotidiano moderno nos oferece. Esses impulsos primários são aqueles mesmos que Mário de Andrade tenta teorizar em seu *A escrava que não é Isaura*, abstendo das inocorrências ativas da consciência, da inteligência, para a emanação purista das fontes mais profundas com as quais o lirismo de caráter modernista acompanha os distúrbios e polifonias que a vida numa cidade moderna causa em qualquer um que tenha a experiência de sair à rua.

A procura por uma origem perdida no inconsciente, primitiva e ao mesmo tempo ocasional, é não apenas uma reinvidicação das diversas correntes modernistas e de vanguarda, mas também uma carência de qualquer ser comum exposto ao bombardeio de novas sensibilidades, como escreve Nicolau Sevcenko:

> As dimensões oníricas profundas da mente, que compartilham da força desse impulso primordial, são por isso guias mais legítimos que as superfícies encrostadas da consciência, esterilizadas pelo longo empenho histórico da imposição de padrões de ordem e estabilidade. (SEVCENKO, 1992, p. 155).

É essa relação entre os condicionantes de uma vida explosiva em termos materiais e dinâmicos e as intempéries desse impacto nas mentes das pessoas, reinventando suas formas de conceber e de estar-no-mundo, que irá derivar o primitivismo interno tão alardeado pelas vanguardas. Não se pode dizer que existe desde aí um irracionalismo sistemático e dogmático que a primeira guerra dará como rebento às instituições políticas e à filosofia, mas antes uma tentativa de explicar e de conceber, a nível estético e histórico, a complexidade de uma sociedade que não parece ter raízes profundas, de certo modo, esvaziada não em sua aparência externa mas na de capacidade de integração de seus próprios produtores. As raízes dos impulsos instituais dos homens e mulheres da sociedade moderna, que Sigmund Freud fora buscar historicamente nas criações das interdições em seu *Totem e tabu*, de 1919, alardeando nossa genética social primitivista, fora para os modernistas o modo de comunicação com uma realidade

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

fragmentária mas deslumbrante. Quando então Freud afirma que a arte "funcionou originalmente a serviço de impulsos que estão hoje, em sua maior parte, extintos" (Freud, 1974, p. 114), as vanguardas já haviam experimentado todos os desregramentos do subconsciente, tentando resgatá-los. A impulsão lírica é o precedente da arte livre dos cacoetes acadêmicos, a nau desgovernada que descobre o novo mundo. Mário de Andrade, em seu *A Escrava não é Isaura*, escreve:

> (...) os poetas modernistas consultando a liberdade das impulsões líricas puseram-se a cantar tudo: os materiais, as descobertas científicas e os esportes. O automóvel de Marinetti, o telégrafo de La Rochelle, as assembleias constituintes para o russo Alexander Blox, o cabaré para o espanhol De Torres, Ivan Goll alsaciano trata de Carlito, Leonhard alemão se inspira em Liebknecht enquanto e Eliot americano aplica em poemas as teorias de Einstein, eminentemente líricas. E tudo, tudo o que pertence à natureza e à vida nos interessa. (Andrade, 1980, p.217)

O primitivismo "interno" enriquecido pelas conquistas freudianas ou pela psicologia das massas de um Gustave Le Bon acompanha as descobertas das culturas "primitivas". Como nos conta Eric Hobsbawm no seu *A era dos impérios*:

> No campo da arte, e especialmente das artes visuais, as vanguardas ocidentais trataram as culturas não-ocidentais em total pé de igualdade. Na verdade, inspiraram-se preponderantemente nelas nesse período. (...) Seu 'primitivismo' era, sem dúvida, sua principal atração, mas é inegável que as gerações de vanguarda no início do século XX ensinaram os europeus a ver essas obras como arte — muitas vezes grande arte — em verdadeira grandeza, independente de sua origem. (Hobsbawm, 1988, p. 120-121)

O imperialismo europeu deu ênfase à exoticização de manifestações culturais de povos por ele dominados, trazendo para as metrópoles todo um aparato de objetos como roupas, máscaras, fantasias, penugens, amuletos, além de danças, músicas, teatro e jogos; daí que surgiu o foco de desenvolvimento de pesquisas etnográficas, antropológicas e históricas. Nas Exposições Universais pavilhões dedicados a essas culturas não-europeias vislumbravam os visitantes, tornado populares essas "curiosidades" de povos "esquisitos" mas ao mesmo tempo interessantes, demonstrando assim um acordo implícito com a violência neo-colonialista. É nesta onda de primitivismo que danças exóticas que tinham forte intensidade rítmica são popularizadas, como as chamadas danças e músicas negras, como o *jazz*, do qual Scott Fitzgerald diria que "está associada a um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

estado de estimulação nervosa, não diferente daquelas das grandes cidades por trás das linhas de guerra." (*apud* Sevcenko, 1992 p. 172 e 181).

É importante frisar essa relação intrínseca entre os diversos movimentos de vanguarda e suas associações com um progressismo que por muitas vezes não admitia uma visão mais global do desenvolvimento do capitalismo. Os modernistas brasileiros tentaram adequar sua linguagem às inovações tecnológicas e urbanísticas da sociedade sem reconhecer as vicissitudes que esse desenvolvimento causava àquela época em que cidades brasileiras passavam por crises sociais que eram maquiadas para não estragarem a imagem de um progresso em conformidade com a ordem burguesa. Já comentamos o fato de que, neste sentido, eles concorreram para o falso discurso burguês de imposição a uma lógica ornamentalmente tecnicista, tudo porque eles desejavam a inclusão dentro do modelo europeu de desenvolvimento a par do reconhecimento estético. Tal comportamento pode ser facilmente explicado pelo contexto do pós-guerra que, tornando-se um marco divisório de dois mundos (ou dois séculos como quer Eric Hobsbawm), fez com que as auguras sofridas no continente europeu conscientizassem as alas vanguardistas europeias em direção a um ceticismo com relação à sua democracia liberal que se alimentava dos crimes do imperialismo, esse mesmo fator de combustão da guerra, ao mesmo tempo em que, contrariamente, no Brasil, o desenvolvimento técnico e urbano (não o social e político) era agraciado porque revelava a entrada do Brasil na modernidade ou, mais especificamente, a entrada da modernidade no Brasil, o canto maior desse primeiro modernismo. É neste sentido que o nosso argumento de que a crítica modernista era parcial parece mais acertada.

A própria crítica ao passadismo e à tradição canônica literária não ultrapassava o campo da arte. É só lembrarmo-nos da famosa polêmica entre Mário de Andrade e Oswald de Andrade sobre o mal-entendido surgido logo após o autor de *Os condenados* lançar em artigo uma apresentação do poeta *futurista* autor de *Paulicéia desvairada*. Ao ver seus poemas aliados à corrente futurista italiana, personificada em Marinetti, Mário fez questão de refutar qualquer concordância entre os dois. Dentre os argumentos de independência com relação a qualquer escola modernista, ele erguia-se em defesa da tradição religiosa, sem sequer mencionar a proximidade que então ocorria entre o marinettismo e o fascismo, mesmo que ele tivesse consciência disso. Sua recusa falou apenas isso:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> Algumas ideias dele pude bem compreender ou distinguir; mas estas horrorizam: o banimento completo da lembrança de Deus, o desrespeito absoluto pelo meigo idioma, também gentil, e o abandono da noção de pátria e principalmente de tradição. (Andrade, 1978, p. 237).

Apesar de que nem todos os modernistas tinham um catolicismo tão arraigado como o de Mário de Andrade, é raro percebermos alguma palavra crítica com relação à religiosidade ou ao catolicismo, mesmo que, no contexto de expansão da reação católica baseada no Centro D. Vital de Jackson de Figueiredo, eles criticassem a interferência tanto do que seria posteriormente denominado pelo próprio Mário de novo condoreirismo que se interpunha tanto na literatura espiritualista como na crítica de teor ortodoxo católico, como no caso de Tristão de Athayde. É preciso reconsiderar, portanto, os limites do modernismo como uma renovação geral da cultura brasileira. A modernidade tão propalada era específica, pois era preciso, como na política, uma revolução dentro da ordem. Da ordem apenas estética.

A modernidade entendida como o automóvel, o avião, o telefone, a vitrola, o cinema, o transatlântico, a lâmpada elétrica etc. não era homóloga, aqui, àquela que os ideólogos liberais do capitalismo propunham, a democracia fundada na ampla participação de todos e no direito de manifestação. Nem mesmo a organização política de uma República que se baseava na constituição americana se empenharia em resolver as distorções capilares dos acordos oligárquicos, que iam desde os pequenos distritos nos interiores do país até o Palácio do Catete, de uma política falsamente liberal marcada pelas constantes arregimentações estatais em todos os campos da sociedade. A modernidade assim, na aparência vulgar de mera roupagem, falseava as tensões intestinas na política e as desigualdades sociais além das revoltas levadas a cabo pela população e pelos movimentos operários. Daí que a virada modernista em direção à nacionalidade contém em sua substância também essa consciência de que existe não apenas um problema a ser resolvido internamente mas, antes de tudo, a necessidade de união e de descoberta dos profundos da nação, repercutindo nas diversas correntes pós-1924. Como se vê, a reação foi a pior possível pois, no lugar de discutirem as implementações e as consequências do que seria aquela modernidade, eles “recuam” a uma estratégia em que a nacionalidade e o populismo aliados encobriram ou mesmo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

ignoraram os verdadeiros problemas sociais presentes naquele momento. Sobraria então, a nível político, para o Vargas e sua resposta... antiliberal. Retrocesso do retrocesso. Negação da negação.

Entretanto, a modernidade modernicizante do primeiro modernismo pode ser descrita como caso único na história modernista. Somente nesse momento que a revolução na estética aproxima-se de uma modernidade revolucionária, ainda que vista exteriormente. Somente nela houve uma liberdade de criação nunca antes experimentada, pesquisas estéticas inéditas, polêmicas intelectuais generalizadas, e , acima de tudo, houve um completo afastamento da necessidade de descobrir a ontologia brasileira, de descrever suas paisagens e tipos, de pintar a obra de arte de verde e amarelo. Se fosse julgado apenas por isso, poderíamos considerá-lo uma "revolução". A arte e a vida finalmente tentam encontrar-se em suas similitudes, a vida moderna exigia o pintor da vida moderna. Menotti Del Picchia na sua conferência na Semana de Arte Moderna, diz de seus elementos:

> Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fabricas, sangue, velocidade, sonho , na nossa arte! E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o ultimo deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e a sonhar, na era do *jazz-band* e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena. (Picchia *apud* Moraes, 1978, p. 65)

Ou Carlos Drummond de Andrade, em 1923:

> E pensando nisso já os meus sentidos se volvem para a rua, a grande rua com seus alegres rumores, e logo a vertigem me invade, nesse cenário de vida perturbadora... A vida! A vida! Sempre a vida! E o trabalho, os gritos, os espantos, das tragédias... (Andrade *apud* Cury, 1998, p. 59).

Aqui os modernistas brasileiros se aproximariam das vanguardas históricas, no sentido de maior proximidade entre a vida cotidiana, nova, moderna, e a arte. Não há crítica à instituição arte, mas a um estilo e uma forma de fazer literatura. A crítica é, em primeiro lugar, imanente ao sistema, quer dizer não vai além da instituição arte pois preocupa-se com a arte em sua dimensão apenas simbólica, mesmo que dentro dessa crítica esteja em jogo a necessidade de exprimir o "espírito de uma época", como Mário de Andrade justificava o seu modernismo em carta a Manuel Bandeira. Não existe uma relação que desvendasse uma falha

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

ou uma distorção em que a arte implicasse na concepção que a sociedade fazia de si e da função daquela em disfarçar ou recalcar verdadeiros problemas sociais, como as desigualdades socioeconômicas, regionais, culturais e raciais que o país abrigava. Quando o modernismo se enveredou na trama política e cultural, como um projeto ideológico mesmo, o seu tema e suas presunções ainda estavam longe de um expediente que realmente "sanasse o Brasil", termos tantas vezes repetidos pelo autor de *Paulicéia devairada*.

Em segundo lugar, ela também é autocrítica da arte. Autocrítica parcial, como podemos entender, devido ao seu caráter limitado de não poder implodir a função da arte nesta sociedade, como vimos acima. Entretanto, ela constituiu-se, ainda no sentido apenas estético, numa autocrítica na medida em que pensou a arte nas suas necessidades modernas, no seu desejo de atualização, mediante certas transformações urbano-técnicas pelas quais passavam certas cidades brasileiras. Ainda assim, a formalidade estética modernista era mais interessante que a matéria da vida moderna, do que o simples arrolamento arbitrário do cotidiano. Escreve Mário no seu "Prefácio Interessantíssimo":

> Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóvel, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever o moderno, mas porque sendo o meu livro moderno elas têm nele sua razão de ser. (ANDRADE, s/d, p. 32).

A livre forma modernista é que prevalece comparada à livre temática do assunto, embora esta não fosse passível de recuo. Não adianta descrever a modernidade se você não sente no espírito moderno, e Mário de Andrade já havia dado a "poética" sobre a literatura modernista em seu *A escrava que não é Isaura*, no qual encontra no subjetivismo desenfreado a fonte de tal poesia. Só mais tarde Oswald de Andrade e o grupo reunido no verde-amarelismo vão dar suas contribuições sobre a intuição modernista. Essas elaborações demonstram o quanto esse primeiro modernismo tentou se desvincular de toda uma formação literária que não implicava um reconhecimento histórico da modernidade pautada na tradição brasileira e que se pudesse sentir tanto na linguagem quanto nos seus temas, aproximando-se assim da práxis vital moderna.

No entanto, como dissemos, o primeiro tempo modernista foi um período nunca antes experimentado nas nossas letras. Sua maior lição foi, paradoxalmente,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

ter ido além dos questionamentos que a tradição brasileirista da cor local exigia. E esta é sua maior conquista. O período de experimentação formal, de destruição dos cânones, da liberdade de temas e artifícios, da polemica, da *blague* crianceira, o período heroico, como o chama Mário de Andrade, do "escândalo publico permanente", se serviu não como exemplo mas lição, a "revolta era justíssima", como se dizia na apresentação da *Klaxon*. (Klaxon, 1922, p. 3). Mais tarde até Mário de Andrade iria lamentar que o "pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade de criação." (Andrade, 1972, p. 240). O importante a ressaltar é que tanto sua crítica imanente quanto sua parcial autocrítica revelaram a radicalidade que um movimento artístico de inspiração na pura liberdade total pode proporcionar de conquistas para uma cultura literária.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA