


João Luiz Lafetá

1930: A CRÍTICA
E O MODERNISMO

 Livraria
Duas Cidades

editora ■ 34

Livraria Duas Cidades Ltda.
Rua Bento Freitas, 158 Centro CEP 01220-000
São Paulo - SP Brasil Tel. (11) 220-5134 Fax (11) 220-5813
www.duascidades.com.br livraria@duascidades.com.br

Editora 34 Ltda.
Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 816-6777 editora34@uol.com.br

Copyright © Duas Cidades/Editora 34, 2000
1930: a crítica e o Modernismo © João Luiz Lafeté, 1974

A fotocópia de qualquer folha deste livro é ilegal e configura uma
apropriação indevida dos direitos intelectuais e patrimoniais do autor.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:
Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:
Mara Valles
Iracema Alves Lazari
Isabella Marcatti

2ª Edição - 2000

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Lafeté, João Luiz, 1946-1996
L624c 1930: a crítica e o Modernismo / João Luiz
Lafeté. — São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
288 p. (Coleção Espírito Crítico)

ISBN 85-7326-170-6

Inclui bibliografia.

1. Crítica literária - Modernismo - Brasil.
I. Grieco, Agripino, 1888-1973. II. Athayde, Tristão de,
1893-1983. III. Andrade, Mário de, 1893-1945.
IV. Faria, Octavio de, 1908-1980. V. Título. VI. Série.

CDD - 801.95

Prefácio

Este livro foi um marco na crítica brasileira do nosso tempo, e a sua reedição faz pensar no quanto ela perdeu com a morte precoce de João Luiz Lafetá.

Lafetá era contido e exigente, não fazia questão de aparecer nem tinha pressa em publicar. O seu trabalho intelectual se processava com o lento rigor dos que desejam tirar de si mesmos o melhor possível, duvidando sempre do resultado. Rigor e tensão mental, freqüentemente tingidos de angústia, caracterizavam o ritmo e o teor do seu esforço de crítico e docente. O cuidado com que preparava os cursos e a longa gestação de dúvidas que lhe custavam florescia em aulas que se podem considerar perfeitas, porque eram verdadeiras obras de arte didática. Usando o quadro-negro com precisão, desenvolvendo a explicação e intercalando os exemplos com domínio perfeito da matéria, era sempre pessoal, e o auditório talvez sentisse o quanto ele o respeitava, ao perceber a riqueza de informação e de reflexão embutidas no preparo, assim como o esforço de clarificação com que expunha as noções e os conceitos. E com certeza admirava o sereno equilíbrio da sua elocução, servida pela voz grave naturalmente empostada. O que não podia perceber era a natureza do esforço, da crispação angustiada que precedia aquele resultado; eram as horas de tentativa hesitante, dissolvidas na harmonia da exposição.

Esse grande professor era um crítico finíssimo e cheio de talento, capaz de ler os textos de maneira original e de sobrevoar períodos e tendências com força integrativa. Prova é este livro, que não por acaso se tornou logo título essencial na bibliografia especializada. Nele, João Luiz Lafeté reinterpretou com espírito renovador o movimento geral do Modernismo brasileiro, como enquadramento e ao mesmo tempo finalidade implícita de um estudo sobre a crítica do decênio de 1930 por meio de amostra significativa.

Teoricamente o seu objetivo é sugerir certas conexões entre literatura e ideologia, problema que tem feito correr rios de tinta; e quem navegou por eles bem sabe como são freqüentes as tentativas malogradas, as formulações insatisfatórias e, sobretudo, as afirmações sem demonstração, pecado capital no trabalho crítico. Ora, este livro é impecável pela segurança com que soube adequar o proposto no plano teórico ao realizado no plano da análise.

Bem concebido e bem composto, repousa num par de conceitos que o autor manipula tanto no âmbito largo do período, domínio próprio da história literária, quanto no âmbito reduzido de cada obra, domínio da análise crítica. Explícita ou implicitamente, esse par interpretativo percorre o livro, não apenas dando-lhe unidade e coerência, mas operando a interpenetração dos níveis.

A proposta de Lafeté (desde logo incorporada ao elenco dos nossos estudos literários) se baseia no intuito de mostrar de que maneira o Modernismo se desdobrou como passagem do “projeto estético” dos anos de 1920 ao “projeto ideológico” dos anos de 1930. E é preciso salientar que ao estabelecer esta distinção ele não quis definir momentos estanques, mas fases de predominância, pois estético e ideológico se combinam nos dois momentos. Esta é uma das razões pelas quais o seu trabalho analítico é

Prefácio

compreensivo e flexível, superando a rigidez das dicotomias, frequente nesse tipo de estudos. Inclusive porque tem sempre na mira o problema da linguagem como algo inseparável do teor das mensagens.

Nas suas palavras, “qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes conjugadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época”. E adiante: “Essa distinção, que pretendemos usar no exame de um aspecto do Modernismo brasileiro, é útil porque operatória; não podemos entretanto correr o risco de torná-la mecânica e fácil: na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam a sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrimdo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo”.

Tendo exposto a sua posição, Lafetá se fixa na crítica como placa sensível, estudando quatro autores que representam quatro posições em face do Modernismo e lhe permitem analisar níveis diferentes na dialética dos “projetos”: Agripino Grieco, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), Mário de Andrade e Octavio de Faria. Utilizando os escritos que produziram no decênio de 1930, consegue demonstrar o seu ponto de vista e esclarecer a dinâmica do Modernismo brasileiro à luz da consciência crítica. A ordem em que estuda os quatro autores segue a cronologia da respectiva entrada na vida literária, mas ao mesmo tem-

po gradua a variedade das posições em face da renovação modernista, de maneira a obter uma visão bastante completa.

Agripino Grieco vinha impregnado da atmosfera pós-parnasiana e, se aceitou o Modernismo, não chegou a penetrar na sua singularidade nem no que havia de diferença criadora na obra dos seus protagonistas. Lafetá ressalta a sua qualidade de crítico impressionista identificado ao espírito do jornalismo, que produz, não análises compreensivas, mas crônicas pitorescas, por vezes cintilantes de humor. É como se a renovação literária tivesse deslizado sobre ele sem modificar a sua visão arraigada nas fases anteriores, embora ele tenha usado, como os modernistas, a arma profilática do riso e do sarcasmo, em ataques irreverentes a figurões consagrados do mundo intelectual. Deste modo, contribuiu também na sua escala modesta para espanar a literatura do tempo, inclusive porque seus artigos atingiam um público numeroso, atraído pela sua *verve*.

O caso de Alceu Amoroso Lima é diferente, pois trata-se de um grande crítico, que trouxe contribuições importantes com os seus ensaios do decênio de 1920, não apenas sobre os contemporâneos brasileiros, mas sobre estrangeiros então pouco divulgados aqui, como foi o caso do tratamento precoce e inteligente da obra de Marcel Proust, cujo último volume apareceu em 1926.

O estudo de seus escritos do decênio de 1930 valeu como caso ideal para o desígnio de Lafetá, pois assim como o Modernismo estava segundo ele transitando do “projeto estético” para o “projeto ideológico”, o mesmo se dava com a concepção de literatura de Alceu Amoroso Lima, que a partir de 1929 deixou de ser um intelectual *disponível* para tornar-se católico ardente e empenhado, depois de convertido por influência de Jackson de Figueiredo. Isso permitiu a Lafetá surpreender o embate dos dois “projetos” no interior de uma obra cujo autor desejava preservar a integridade do “estético”, apesar de embebido de “ideolo-

Prefácio

gia” (religiosa) com fervor de neófito. Ele mostra, então, como Alceu Amoroso Lima viveu uma espécie de drama intelectual, ao querer preservar contraditoriamente os valores da tradição sem negar as experiências literárias contemporâneas. Daí uma ambigüidade que, no fundo, tem precedentes em sua fase anterior de relativa neutralidade ideológica, pois já nos anos de 1920 (assinala Lafetá) estava claro que, nele, o apreço pelo Modernismo era temperado pelo apego a tipos anteriores de literatura, segundo os quais tinham sido formados a sua mente e a sua sensibilidade. Nos anos de 1930 essa tendência avulta e é reforçada pela opção católica, que o levou a simpatizar com a “ordem” (num sentido bem geral), oposta à “revolução” (também em sentido amplo), pois esta lhe parecia minar a sociedade contemporânea como elemento dissolvente. Daí o fato de encarar com simpatia as fórmulas políticas de direita, inclusive as de corte fascista. Esse pendor é analisado por Lafetá com acuidade e senso dos matices; e como precisa respeitar os limites temporais do seu *corpus*, pôde apenas mencionar que no decênio seguinte Alceu Amoroso Lima modificou essencialmente a sua posição, na esteira do pensamento cristão progressista coroado pelo processo de atualização, secularização e radicalização de muitos setores da Igreja Católica, acelerado nos anos de 1950. O leitor pressente que Lafetá teria gostado de entrar na análise dessa mudança, mais afinada com as suas convicções de esquerda.

O caso de Mário de Andrade é especial, pois ele foi um dos líderes do movimento modernista nos anos de 1920 e não apenas o seu maior representante, mas o seu grande teórico. Não é portanto de estranhar que lhe seja dedicada a parte mais importante e atraente do livro, inclusive porque estuda posições que praticamente coincidem com as do seu autor.

Procurando penetrar o mais fundo possível na mente complexa e contraditória de Mário de Andrade, Lafetá recua até o

começo do movimento modernista, a fim de mostrar como ele definiu o “projeto estético” nos dois escritos que constituem a sua plataforma teórica: o “Prefácio interessantíssimo” (em *Paulicéia desvairada*) e *A escrava que não é Isaura*. Ambos denotam consciência crítica excepcional e propõem temas que Mário de Andrade trabalhará pela vida afora, notadamente a relação entre técnica e impulso criador, que aprofundaria nos anos de 1930. Para estudar as suas posições, Lafetá usa tanto os ensaios e artigos quanto certos poemas de conotação social, nos quais consegue localizar *por dentro*, isto é, no próprio tecido do discurso poético, a presença de idéias políticas, inseparáveis dos recursos de renovação da linguagem. E aí está o ponto de apoio desse capítulo, na medida em que mostra como Mário de Andrade teve a verdadeira consciência do problema, não apenas ao sentir e perceber, mas ao ser capaz de exprimir, tanto no plano da criação quanto no da teoria, a fusão inextricável dos dois “projetos”. A análise lúcida com que Lafetá sugere essa posição é um verdadeiro feito crítico, seja pela capacidade de leitura, seja pela felicidade na escolha dos exemplos e a segurança de critérios teóricos. Por isso, é uma contribuição de primeira ordem para o debate complicado e freqüentemente inconclusivo sobre as relações entre convicção e fatura nas obras literárias. Uma citação deixará claro o propósito deste capítulo:

“Procuraremos, na frente, mostrar como Mário de Andrade, na sua pesquisa de uma expressão nova, voltou-se para o estudo da psicologia da criação, buscando subsídios extraliterários que confirmassem as suas teorias *estéticas* e a sua concepção do poema como um fato de linguagem. Em seguida, tentaremos mostrar como a preocupação de participar leva-o a incluir em seu esquema o dado sociológico, modificando sensivelmente várias das posições anteriores, mas mantendo — sempre — a consciência básica da linguagem, a noção da obra de arte como fatura e

Prefácio

forma. A tentativa final é a de examinar — no interior dessas ‘consciências’ (a obra como fato estético, como fato psíquico, como fato social) — a tensão entre projeto estético (a linguagem nova, de vanguarda) e projeto ideológico (participação na vida social)”.

Este roteiro límpido é limpidamente seguido e demonstra a segurança de Lafetá no trabalho de resolver um problema difícil da crítica literária, pois (desculpem a insistência) consegue *mostrar* concretamente, por meio de uma análise lúcida dos textos, o que freqüentemente permanece, mesmo em críticos bem dotados, no terreno da afirmação sem demonstração.

Agripino Grieco, apolítico, não tinha diretriz ideológica. Alceu Amoroso Lima era um agnóstico que, ao se converter ao catolicismo, imprimiu à sua crítica a subordinação do estético ao ético. Mário de Andrade foi um intelectual simpatizante da esquerda que soube manter a integridade da visão estética numa obra marcada pela participação ideológica. O quarto crítico abordado por Lafetá completa o circuito deste livro, pois Octavio de Faria, um dos ensaístas mais talentosos do fascismo no Brasil, procurou desqualificar com veemência o Modernismo dos anos de 1920 e a ficção social dos anos de 1930 (que a princípio tinha recebido com louvores).

Ao estudá-lo, Lafetá reformula o que denomina o seu “ponto básico”, isto é, a indagação de “como o projeto ideológico contrasta com o projeto estético, nele interfere e às vezes o determina”. Com efeito, neste capítulo final fica bem claro que a bússola crítica do livro é “a noção de que a literatura é linguagem, antes de mais nada”; e a conseqüência disso para o crítico é a convicção de que há uma “relação entre a linguagem e a visão do mundo”. Por não compreendê-la, Octavio de Faria não compreendeu o Modernismo, como não percebeu que os desequilíbrios eventuais da novelística de cunho social dos anos de 1930 eram

semelhantes aos dos seus próprios romances, caudalosos fracassos nos quais o peso ideológico de uma visão conservadora contribuiu para a sua insensibilidade estilística como prosador. E nesse passo Lafetá mostra que esquerda e direita podem se encontrar, quando conferem ao “projeto ideológico” um predomínio que oblitera o “projeto estético”.

Ao fecharmos este livro tão bem concebido e realizado, e pararmos para pensar sobre ele, o sentimento principal é de admiração pela coerência e a força interpretativa com que o autor realizou o seu intuito, armado de uma firmeza teórica e uma imaginação crítica que fazem, mais uma vez, lamentar a sua falta.

Antonio Candido

Os pressupostos básicos

1. Modernismo: projeto estético e ideológico

O estudo da história literária coloca-nos sempre diante de dois problemas fundamentais, quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. Para retomar a distinção apresentada pelos “formalistas russos” diríamos que se trata, na história literária, de *situar* o movimento inovador: em primeiro lugar dentro da série literária, a seguir na sua relação com as outras séries da totalidade social. Decorre daí que qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e en-

quanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época.

Essa distinção, que pretendemos usar no exame de um aspecto do Modernismo brasileiro, é útil porque operatória; não podemos entretanto correr o risco de torná-la mecânica e fácil: na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrimo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. Entretanto, consideremos o poder que tem uma ideologia de se disfarçar em formas múltiplas de linguagem; revestindo-se de meios expressivos diversos dos anteriores, pode passar por novo e crítico o que permanece velho e apenas diferente. Pensemos, por exemplo, em certo aspecto exaltador do futurismo marinettiano que, pretendendo-se expressão da moderna vida industrial, representava de fato o prolongamento anacrônico da consciência burguesa otimista e “progressista” do século XIX; ou lembremos ainda a retórica popularesca e demagógica de contra-revoluções como o fascismo e o nazismo, com seu apelo à mobilização das massas, instaurando na simbólica partidária a fraude ideológica. Por outro lado, é também verdade que Marinetti e o fascismo — para continuar com nosso exemplo — em muitos dos seus aspectos representam inovações radicais na literatura e na retórica política e nesse sentido devem ser vistos como rupturas parciais com o passado; nesse caso, apesar da postura ideológica reacionária de base, a linguagem contém elementos pertencentes à modernidade.

Assim, é possível concluir que, a despeito de sua artificialida-

de, a distinção estético/ideológico, desde que encarada de forma dialética, é importante como instrumento de análise. O exame de um movimento artístico deverá buscar a complementaridade desses dois aspectos mas deverá também descobrir os pontos de atrito e tensão existentes entre eles. Sob esse prisma — e com a finalidade de nos situarmos numa base teórica face ao nosso objeto de estudo: aspectos da crítica literária no decênio de 30, em São Paulo e no Rio — procuramos examinar o Modernismo brasileiro em uma das linhas de sua evolução. Distinguimos o *projeto estético* do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu *projeto ideológico* (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções).

A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária. Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional — característica de 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. Nesse ponto encontramos aliás uma curiosa convergência entre projeto estético e ideológico: assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto indus-

trial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem “oficializada”, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. Assim, as “componentes recalcadas” de nossa personalidade vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial; curiosamente, é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite — e obriga — essa ruptura.¹

Tal coincidência entre o estético e o ideológico se deve em parte à própria natureza da poética modernista. O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas européias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academista, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional. Ora, para realizar tais princípios os vanguardistas europeus foram buscar inspiração, em grande parte, nos procedimentos técnicos da arte primitiva, aliando-os à tradição artística de que provinham e, por essa via, transformando-a; mas no Brasil — já o notou Antonio Candido — as artes negra e ameríndia estavam tão presentes e atuantes quanto a cultura branca, de procedência européia. O senso do fantástico, a deformação do sobrenatural, o canto do cotidiano ou a espontaneidade da inspiração eram elementos que circundavam as

¹ Ver, para a análise que se segue, Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, capítulos “Literatura e cultura de 1900-1945” e “A literatura na evolução de uma comunidade” (pp. 195-6, especialmente).

formas acadêmicas de produção artística. Dirigindo-se a eles e dando-lhes lugar na nova estética o Modernismo, de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular — distorcendo assim nossa realidade — e instalava uma linguagem conforme à modernidade do século.

Outro fator que permite essa convergência é a transformação sócio-econômica que ocorre então no país. O surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o conseqüente processo de urbanização por que passamos nessa época, começam a configurar um Brasil novo. A atividade de industrialização já permite comparar uma cidade como São Paulo, no seu cosmopolitismo, aos grandes centros europeus. Esse dado é decisivo já que a literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese). É de se notar, entretanto, que no Brasil a arte moderna não nasce com o patrocínio dos capitães-de-indústria; é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente. Mário de Andrade insiste nesse aspecto em várias partes do seu “O movimento modernista”, afirmando com humor: “Nenhum salão de riqueza tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom-senso nacional que Prados e Penteados e Amarais...”².

Há uma contradição aparente no fato de a arte moderna, implicando todas aquelas ligações com a sociedade industrial, ter sido patrocinada e estimulada por fração da burguesia rural. O

² Mário de Andrade, “O movimento modernista”, in *Aspectos da literatura brasileira*, p. 241.

paradoxo, todavia, fica ao menos parcialmente resolvido se atentarmos para a divisão de classes no Brasil, durante a década de 20; apesar da insuficiência de estudos a esse respeito, parece hoje confirmado que, além das relações de produção no campo paulista já terem caráter nitidamente capitalista por essa época, uma importante fração da burguesia industrial provém da burguesia rural, bem como grande parte dos capitais que permitiram o processo de industrialização.³ Daí não haver, de fato, nada de espantoso em que uma fração da burguesia rural assuma a arte moderna contra a estética “passadista”, “oficializada” nos jornais do governo e na Academia. Educada na Europa, culturalmente refinada, adaptada aos padrões e aos estilos da vida moderna, não apenas podia aceitar a nova arte como, na verdade, necessitava dela. Por outro lado — e isso ajuda a explicar o caráter “localista” que marca tão fundamente o Modernismo — a par do seu “cosmopolitismo” a burguesia faz praça de sua origem senhorial de proprietária de terras. O aristocratismo de que se reveste precisa ser justificado por uma tradição que seja característica, marcante e distintiva — um verdadeiro caráter nacional que ela represente em seu máximo refinamento. É interessante observar que, ainda em “O movimento modernista”, Mário de Andrade assinala a “imponência de riqueza e tradição” no ambiente dos salões, e se refere várias vezes ao cultivo da tradição, representada principalmente pela cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecendo em “almoços e jantares perfeitíssimos de composição”. Dessa forma, os artistas do Modernismo e os senhores do café uniam o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira.

³ Ver Edgard Carone, *A Primeira República e A República Velha*, vol. I; Boris Fausto, *A Revolução de 1930*; Caio Prado Jr., *A revolução brasileira*; Celso Furtado, *Formação econômica do Brasil*.

“Desrecalque localista; assimilação da vanguarda européia”, sintetiza Antonio Candido.⁴ A convergência de projeto estético e de projeto ideológico deu as obras mais radicais, mais tipicamente modernistas (e talvez mais “modernas”, vistas da perspectiva de hoje) do movimento: o *Miramar* e o *Serafim*, de Oswald de Andrade, o *Macunaíma* de Mário, a contundência estética da poesia *Pau-Brasil*. A ruptura na linguagem literária correspondia ao instante em que o curso da história propiciava um reajustamento da vida nacional: “E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil”, intuiu Oswald⁵. Daí a força renovadora modernista, seu caráter marcadamente nacional e o viço de contemporaneidade que, cinqüenta anos depois, faz com que suas obras mais representativas mantenham o traço da vanguarda.

2. Da fase heróica aos anos trinta

Essa convergência feliz, no entanto, se dá principalmente durante a fase heróica do Modernismo, por razões que, como é óbvio, estão longe de terem sido esgotadas — sequer a floradas em toda a sua extensão — nos breves parágrafos anteriores. Limitemos, entretanto, nosso campo de investigações: não cabe aqui uma análise da essência do movimento modernista, e apenas abordamos tais aspectos a fim de nos situarmos com maior clareza face à problemática enfrentada pela crítica literária durante os anos

⁴ Antonio Candido, *op. cit.*, p. 145.

⁵ Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, in *Correio da Manhã*, 18/03/1924.

subseqüentes à Revolução de 30. Recapitulemos, portanto, o que foi visto, e tentemos chegar até lá.

Vimos que, por uma razão de ordem artística (a natureza intrínseca da linguagem modernista solicitando a incorporação do popular e do primitivo) e outra de ordem ideológica (a burguesia apoiando-se em sua origem e revalorizando, através da transmutação estética modernizante, hábitos e tradições culturais do Brasil arcaico) os dois projetos do Modernismo se articulam e se complementam. Podemos agora levar um pouco mais longe o raciocínio e indagar das condições sociais e políticas que, a essa época, permitem a complementação.

Para situar corretamente o Modernismo é preciso pensar na sua correlação com outras séries da vida social brasileira, em especial na sua correlação com o desenvolvimento da economia capitalista em nosso país. Aí parece estar o fulcro da questão: atendendo para a efervescência política dos anos vinte o observador poderá inferir que o Brasil atravessa uma fase de transformações profundas, tendentes a configurar um quadro econômico-estrutural mais complexo que o sistema agrário-exportador herdado do Império. As modificações no sistema de produção datam, naturalmente, de muito antes da década de 20: vêm de antes da Abolição, com o emprego do trabalho assalariado, e passam pelos sucessivos surtos de industrialização, pela política do Encilhamento, pelas várias levas imigratórias, pelas inúmeras agitações operárias do começo do século, tudo caminhando em direção a uma complexificação crescente tanto da nossa vida econômica quanto da nossa vida cultural. Apesar de não afastar do poder as oligarquias rurais, a burguesia (comercial, financeira, industrial; sozinha ou aliada aos interesses capitalistas imperialistas) se encontra em franco processo de ascensão; cresce também a classe média, forma-se nas cidades um proletariado que sabe, às vezes, demonstrar sua agressividade. Nos três primeiros decênios do século XX

os velhos quadros econômicos, políticos e culturais do século XIX são lentamente modificados e acabam por estourar na Revolução de 30.

Há durante esses anos, não obstante, a resistência das superestruturas: permanece a política dos governadores, a serviço das oligarquias; permanece em suas linhas básicas a política financeira protecionista do café, gerando atritos com a burguesia industrial; permanecem ainda, em alto grau de diluição, o Naturalismo e o Simbolismo do século anterior. Durante os anos vinte esses óbices vão sendo mais vigorosamente atacados: o “tenentismo” é a clara expressão de um desejo de modificação do país, assim como a fundação do Partido Comunista e a formação, por Jackson de Figueiredo, de um grupamento pequeno-burguês católico e direitista. Trata-se, no fundo, do processo de plena implantação do capitalismo no país e do fluxo ascensional da burguesia, dois fatores que mexem com as demais camadas sociais e são espelhados por tal agitação.

Nesse panorama de modernização geral se inscreve a corrente artística renovadora que, assumindo o arranco burguês, consegue paradoxalmente exprimir de igual forma as aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas.⁶ Nesse ponto o Modernismo retoma e aprofunda uma tradição que vem de Euclides da Cunha, passa por Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato: trata-se da denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente.

Mas, notemos, não há no movimento uma aspiração que transborde os quadros da burguesia. A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da fase heróica; se há denúncia das más

⁶ Cf. Nelson Werneck Sodré, *Memórias de um escritor*, vol. I, pp. 27-8.

condições de vida do povo, não existe todavia consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária.

Essa é a grande diferença com relação à segunda fase do Modernismo. O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares — na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes.

Um exame comparativo, superficial que seja, da fase heróica e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação. Veremos isso adiante. Por enquanto importa assinalar essa diferença: enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também no rumo das posições conserva-

doras e de direita (literatura espiritualista, essencialista, metafísica e ainda definições políticas tradicionalistas, como a de Gilberto Freyre, ou francamente reacionárias, como o integralismo). Na verdade os dois projetos ideológicos parecem corresponder, para retomar aqui uma proposição de Mário Vieira de Mello, a duas fases distintas da consciência de nosso atraso: nos anos vinte a tomada de consciência é tranqüila e otimista, e identifica as deficiências do país — compensando-as — ao seu estatuto de “país novo”; nos anos trinta dá-se início à passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento, implicando atitude diferente diante da realidade.⁷ Dentro disso podemos concluir que, se a ideologia do “país novo” serve à burguesia (que está em franca ascensão e se prevalece, portanto, de todas as formas — mesmo destrutivas — de otimismo), a consciência (ou a “préconsciência”, como prefere Antonio Candido) pessimista do subdesenvolvimento não se enquadra dentro dos mesmos esquemas, já que aprofunda contradições insolucionáveis pelo modelo burguês.

A diferença entre os projetos ideológicos das duas fases vai principalmente por conta dessa agudização da consciência política. O “anarquismo” dos anos vinte descobre o país, desmascara a idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais, instaura uma nova visão e uma nova linguagem, muito diferentes do “ufanismo” mas ainda otimistas e pitorescas, pintando (como em *Pau-Brasil* e em *João Miramar*, na *Paulicéia desvairada* e no *Clã do jaboti*, no Verdamerilismo) estados de ânimo vitais e eufóricos; o humorismo é a grande arma desse modernismo e o aspecto carnavalesco, o canto largo e aberto, jovem e confiante, são sua meta e seu princí-

⁷ Mário Vieira de Mello, *apud* Antonio Candido, “Sous-développement et littérature en Amérique Latine”.

pio. A “politização” dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa: os escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletário (*Jubiabá*, por exemplo) e do camponês (*Vidas secas*) instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade; por outro lado, o conservadorismo católico, o tradicionalismo de Gilberto Freyre, as teses do integralismo, são maneiras de reagir contra a própria modernização.

Entretanto, não podemos dizer que haja *uma mudança radical* no corpo de doutrinas do Modernismo; da consciência otimista e anarquista dos anos vinte à pré-consciência do subdesenvolvimento há principalmente *uma mudança de ênfase*. Assinalemos, por exemplo, o *Retrato do Brasil*, oscilando entre o pessimismo da análise (de que foi tão acusado) e o otimismo do “Post-scriptum”, confiante na “revolução”; ou *Macunatma*, cuja agudeza satírica parece, em 1928, mostrar já o instante da virada, ressaltando em tom alternadamente humorístico e melancólico (principalmente ao final do livro) o “não-caráter” do brasileiro. As duas fases não sofrem solução de continuidade; apenas, como dissemos atrás, se o projeto estético, a “revolução na literatura”, é a predominante da fase heróica, a “literatura na revolução” (para utilizar o eficiente jogo de palavras de Cortázar), o projeto ideológico, é empurrado, por certas condições políticas especiais, para o primeiro plano dos anos trinta. E mais: essa troca de posições vai se dando progressivamente durante todo o período modernista: o equilíbrio inicial entre revolução literária e literatura revolucionária (ou reacionária, conservadora, tradicionalista: pen-

semos sempre na direita política) vai sendo lentamente desfeito e a década de 30, chegando a seu término, assiste a um quase-esquecimento da lição estética essencial do Modernismo: a ruptura da linguagem.

3. Vanguarda e diluição

Esse último ponto, pelo que encerra de complexidade, deve ser mais detalhadamente matizado. Com efeito, a opinião unânime dos estudiosos do Modernismo é que o movimento atingiu, durante o decênio de 30, sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético. Tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras. Sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa — pela ampliação dos horizontes de nossa literatura — a revolução na linguagem.

Tal análise aparece-nos, ainda hoje, como essencialmente correta. É fato que a década de 30 deu-nos algumas das obras mais realizadas e alguns dos escritores mais importantes da literatura brasileira. Na poesia bastaria lembrar a qualidade dos dois estreantes (em livro) de 1930, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, acrescentando ainda que o período tem *Remate de males*, *Libertinagem* e *Estrela da manhã*, além de Jorge de Lima; na prosa de ficção o romance social de José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, o ponto alto atingido por Graciliano Ramos, a direção diferente de Cyro dos Anjos; no ensaio

os estudos históricos e sociológicos de Gilberto Freyre, Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda, o próprio Mário de Andrade.

Essa produção, pelo alto nível que atinge, coroa sem dúvida o Modernismo; aqui, a vanguarda vitoriosa mostra-se no que tem de melhor e de mais completo, abarcando além disso o campo dos problemas sociais. A Revolução de 30, com a grande abertura que traz, propicia — e pede — o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência. A *Revista Nova*, por exemplo, marca de forma bem clara, em seu primeiro editorial, o novo roteiro do Modernismo; seus diretores (Paulo Prado, Antônio de Alcântara Machado e Mário de Andrade), justificando-se com o “imenso atraso intelectual do Brasil”, explicam o caráter abrangente da publicação e escrevem: “Com tal intuito a *Revista Nova* não se cingirá à pura literatura de ficção. Nem mesmo lhe reservará a maior parte do espaço. O conto, o romance, a poesia e a crítica deles não ocuparão uma linha mais do que de direito lhes compete numa publicação cujo objetivo é ser uma espécie de repertório do Brasil. Assim o interessado encontrará aqui tudo quanto se refere a um conhecimento, ainda que sumário desta terra, através da contribuição inédita de ensaístas, historiadores, folcloristas, técnicos, críticos e (está visto) literatos. Numa dosagem imparcial.”⁸.

Peguemos o problema por esse ângulo: nos anos vinte a grande discussão é eminentemente literária e se trava em torno da questão (básica) da linguagem nova inaugurada pelo Modernismo; no raiar dos anos trinta já se quer uma “dosagem impar-

⁸ *Revista Nova*, ano I, nº 1, 15/03/1931, pp. 3-4.

cial” e já surge uma revista que se deseja “uma espécie de repertório” do Brasil. Em termos de *mudança de ênfase* essa modificação é significativa, principalmente porque, com o decorrer dos anos, a imparcialidade da dosagem vai sendo levemente alterada; se os primeiros tempos do decênio assistem à alta produção da maturidade modernista, assistem também ao início da diluição de sua estética: à medida que as revolucionárias proposições de linguagem vão sendo aceitas e praticadas (“rotinizadas”, segundo Antonio Candido) vão sendo igualmente atenuadas e diluídas, vão perdendo a contundência que transparece em livros radicais e combativos da fase heróica, como as *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*.

Tal diluição, aliás, começa antes de 30, começa no interior mesmo do movimento modernista e já na hora mais quente da luta. O crítico Haroldo de Campos, examinando a dialética entre “Vanguarda e *kitsch*”, observava com acerto que o Verdamerilismo e a Escola da Anta dissolveram e aguaram a escritura vanguardista.⁹ Mas é principalmente na segunda metade da década de 30 que a *kitschização* da vanguarda parece se tornar mais aguda, mais grave, até desembocar, já nos anos quarenta, numa literatura incolor e pouco inventiva, e numa linguagem novamente preciosa, anêmica, “passadista”, pela qual é principalmente responsável a chamada “geração de 45”.

Mas que tem isso a ver com o projeto ideológico do Modernismo, com a intensidade da luta política que se trava após a Revolução de Outubro, com as novas posições assumidas pelos intelectuais e artistas brasileiros, com os extremismos partidaristas do período que nos interessa? A nossa hipótese é esta: na fase de cons-

⁹ Haroldo de Campos, “Vanguarda e *kitsch*”, in *A arte no horizonte do provável*, p. 199.

cientização 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 desviam o conjunto da produção literária da linha de intensa experimentação que vinha seguindo e acabam por destruir-lhe o sentido mais íntimo de modernidade.

Vejamos, de forma rápida, alguns exemplos.

Na poesia tal modificação se dá principalmente por causa de uma reação de fundo “direitista”, que vem do grupo espiritualista encabeçado por Tasso da Silveira, corre paralelamente ao Modernismo com as revistas *Terra de Sol* e *Festa*, e vai encontrar sua realização maior nos poemas prolixos e retóricos de Schmidt. Esse poeta, tanto como os seus seguidores de menos talento e menos técnica (e que proliferaram no decênio de 30), parece-nos um bom exemplo de diluição: desejando combater as “exterioridades” do Modernismo, o que fez na realidade foi incorporar o que havia de mais propriamente exterior no movimento (verso livre, inspiração solta, neo-romantismo) esquecendo-se do que este possuía de mais contundente (coloquialismo, condensação, surpresa verbal, humor). Se Schmidt foi capaz de rotinizar, isto é, de adotar e aplicar com relativa mestria alguns processos poéticos de compor preconizados pelos modernos, foi incapaz de manter a tensão de linguagem que caracterizou a vanguarda, dissolvendo-a no condoreirismo reacionário que Mário de Andrade soube ver e denunciar.¹⁰

Na prosa de ficção esse balanceio entre rotinização e diluição (ou entre “vanguarda” e “*kitsch*”) fica bem mais claro, principalmente no romance de denúncia, no romance “social”, “po-

¹⁰ Mário de Andrade, “A volta do condor”, in *Aspectos da literatura brasileira*, pp. 141-71 (principalmente as partes IV e V).

lítico”, “proletário”, “nordestino”, que é a grande novidade do decênio. Incorporando processos fundamentais do Modernismo, tais como a linguagem despida, o tom coloquial e presença do popular, esse tipo de narrativa mantém, entretanto, um arcabouço neo-naturalista que, se é eficaz enquanto registro e protesto contra as injustiças sociais, mostra-se esteticamente muito pouco inventivo e pouco revolucionário. Colocados ao lado de *Serafim Ponte Grande* (escrito em 1928, embora publicado em 1933) ou *Macunáima*, deixam entrever a pequena audácia e a curta modernidade de seus esquemas.

Não cabe nos estreitos limites dessa introdução — repetimos — uma análise da evolução estética do Modernismo nos anos trinta. Limitamo-nos aqui a esboçar o roteiro de um conflito que se nos afigura importante para compreender e situar os problemas que serão enfrentados pela crítica nesse momento. A tensão que se estabelece entre o projeto estético da vanguarda (a ruptura da linguagem através do desnudamento dos procedimentos, a criação de novos códigos, a atitude de abertura e de auto-reflexão contidas no interior da própria obra) e o projeto ideológico (imposto pela luta política) vai ser o ponto em torno do qual se desenvolverá a nossa literatura por essa época. Desse conflito é que nascerá uma opinião bastante comum nos anos trinta: a suspeita de que o Modernismo trazia consigo uma carga muito grande de cacoetes, de “atitudes” literárias que era preciso alijar para se obter a obra equilibrada e bem realizada. Na verdade esse questionamento tinha um ponto de razão; mas, na medida em que foi exagerado (e nisso a consciência política, tanto de direita quanto de esquerda, exerceu forte influência) afastou das obras então produzidas grande parte da radicalidade da nova estética. No (bom) exemplo que é a reação espiritualista em poesia, parece-nos que o peso da ideologia é claramente o fator responsável pela diluição, pois insistindo em que a literatura devia tratar temas es-

senciais e elevados caminhou para a eloquência inflada e superficial; no (bom) exemplo que é o romance neo-naturalista, foi também a consciência da função social da literatura que, tomada de forma errada, conforme os parâmetros de um desguarnecido realismo, provocou o desvio e a dissolução.

O estudo da literatura na década de 30 (e até o fim da guerra), vista do ângulo dessa tensão entre o projeto estético da vanguarda e as modificações introduzidas pelo novo projeto ideológico, ainda está por ser feita. Há, naturalmente, problemas intrincados a serem resolvidos; para ficar num caso apenas, podemos exemplificar com as alterações formais na linguagem do romance, operadas em compromisso com as estruturas narrativas do século XIX (os modelos romântico e naturalista), o que constitui por si só um campo vasto de discussão.

Mas o nosso interesse é a crítica desse decênio; portanto, assinalada a tensão entre vanguarda e posição político-ideológica, fiquemos por aqui. E passemos ao nosso ponto.

4. A crítica do decênio: pressupostos para seu estudo

Em épocas de grandes revisões nos procedimentos literários, de mudanças radicais nas concepções estéticas, o papel da crítica é fundamental; no caso contemporâneo esse papel cresce de importância, já que se trata de uma literatura que assume a posição crítica como elemento constitutivo, que se constrói a partir da crítica constante à sua própria linguagem, a revisão da obra fazendo-se no interior da própria obra. Com efeito, na medida em que o ato criador incorpora a metalinguagem — provocando dessa maneira a ruptura com uma estética da ilusão — a literatura se pensa e se critica. Que resta então a fazer? Que sobrar

para a “velha crítica”, aquela que se exerce fora da obra e que pretende ser seu conhecimento e sua avaliação?

Na verdade, o mesmo que antes: pensar o desenvolvimento da tradição literária, julgar, delimitar as posições, esclarecer artistas e público, justificar, condenar. Só que, agora, acrescenta-se-lhe uma nova tarefa: já que a literatura moderna se faz como exercício de sua própria crítica, como reflexão sobre sua própria linguagem, à “velha crítica” incumbe dizer e explicitar se a obra consegue realizar essa ultrapassagem de si mesma. Em outros termos: a ela cabe exercer, no mais alto grau, a consciência da linguagem.

Ora, uma crítica assim deverá ser, necessariamente, uma *crítica estética*. Mas não tomemos essa expressão no seu sentido mais restrito; pelo contrário, lembremo-nos de que, na medida mesma em que a literatura contemporânea se duplica, se torna literatura-objeto e metaliteratura, ela ultrapassa o simples jogo formalista, por refletir a “espécie de impasse histórico” de nossa sociedade, “le déchirement de la conscience bourgeoise”, no dizer de Roland Barthes¹¹. Ao assumir a atitude estética, ao estudar a literatura no que esta tem de específico, ao tomar consciência da linguagem, a crítica mostra ter compreendido a essência da modernidade literária: a ruptura, o desnudamento dos procedimentos, funcionando como um verdadeiro “engajamento da forma” (Barthes) e criticando pela base a sociedade na qual se insere.

Nasce daí o nosso primeiro pressuposto básico para o estudo da crítica literária no decênio de 30: a “boa” crítica será, para nós, aquela que mais se aproxime da consciência da linguagem, aquela que melhor perceba a literatura enquanto literatura. Ligado a esse primeiro pressuposto encontra-se aquilo que vimos

¹¹ Roland Barthes, *Crítica e verdade* (p. 28) e *Le degré zéro de l'écriture* (p. 12).

discutindo na introdução e que será o segundo ponto de reparo: a década de 20 inaugura no Brasil a nossa modernidade; a década de 30, ao mesmo tempo que incorpora e desenvolve alguns aspectos das doutrinas modernistas, inicia também o seu processo de diluição. E, no fundo desse segundo pressuposto, encontra-se a observação que procura explicar tal diluição: a consciência estética, pressionada com violência pela problemática política e social, cede lugar à consciência ideológica.

Em suma: procuraremos analisar a crítica literária do decênio principalmente através desses aspectos: a rotinização e o desenvolvimento do ideário modernista, sua diluição e as relações que isso mantém com os problemas políticos e sociais do momento.

A escolha dos críticos a serem estudados resultou em parte dessa perspectiva, em parte da importância de suas contribuições. Assim, fixamo-nos em Agripino Grieco (apolítico, vindo do Pré-Modernismo), Tristão de Athayde (na ocasião católico e conservador, aceitando em parte e recusando em parte a doutrina modernista), Mário de Andrade (a grande figura do movimento, divulgador e defensor da nova estética, politicamente situado à esquerda) e Octavio de Faria (direitista em política e timbrando em recusar a herança artística dos anos vinte). Teríamos, dessa maneira, uma visão bastante ampla dos problemas e das soluções propostas pela crítica da época, ao mesmo tempo que, situando-os sempre sob o mesmo enfoque (literatura, Modernismo e ideologia), manteríamos a possibilidade de aprofundar a análise.