

SEMANA DE ARTE MODERNA

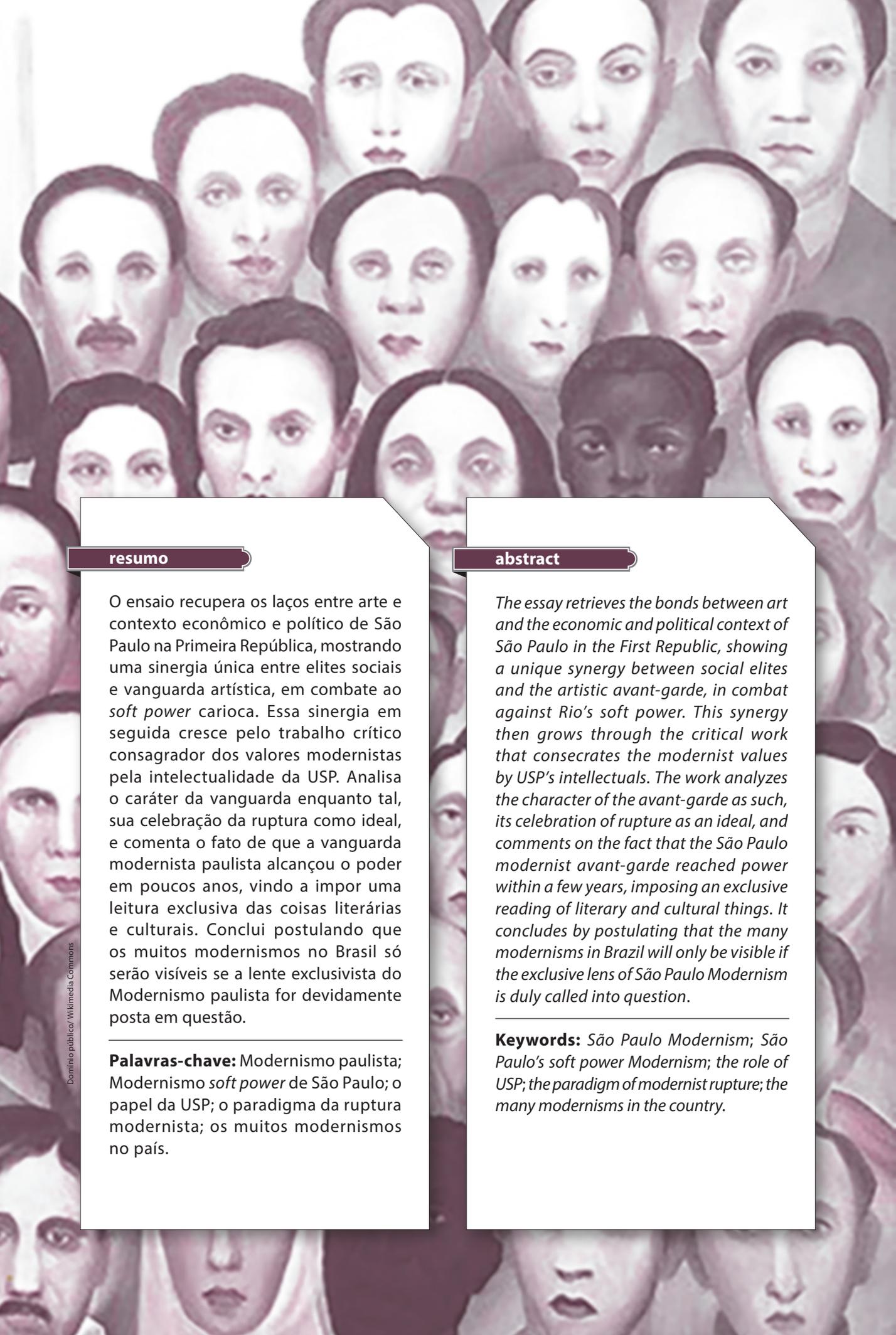


S. PAVLO
1922

Domínio público/Wikimedia Commons

Outros modernismos – uma questão de mérito, não de ritmo

Luís Augusto Fischer



resumo

O ensaio recupera os laços entre arte e contexto econômico e político de São Paulo na Primeira República, mostrando uma sinergia única entre elites sociais e vanguarda artística, em combate ao *soft power* carioca. Essa sinergia em seguida cresce pelo trabalho crítico consagrador dos valores modernistas pela intelectualidade da USP. Analisa o caráter da vanguarda enquanto tal, sua celebração da ruptura como ideal, e comenta o fato de que a vanguarda modernista paulista alcançou o poder em poucos anos, vindo a impor uma leitura exclusiva das coisas literárias e culturais. Conclui postulando que os muitos modernismos no Brasil só serão visíveis se a lente exclusivista do Modernismo paulista for devidamente posta em questão.

Palavras-chave: Modernismo paulista; Modernismo *soft power* de São Paulo; o papel da USP; o paradigma da ruptura modernista; os muitos modernismos no país.

abstract

The essay retrieves the bonds between art and the economic and political context of São Paulo in the First Republic, showing a unique synergy between social elites and the artistic avant-garde, in combat against Rio's soft power. This synergy then grows through the critical work that consecrates the modernist values by USP's intellectuals. The work analyzes the character of the avant-garde as such, its celebration of rupture as an ideal, and comments on the fact that the São Paulo modernist avant-garde reached power within a few years, imposing an exclusive reading of literary and cultural things. It concludes by postulating that the many modernisms in Brazil will only be visible if the exclusive lens of São Paulo Modernism is duly called into question.

Keywords: São Paulo Modernism; São Paulo's soft power Modernism; the role of USP; the paradigm of modernist rupture; the many modernisms in the country.

ZERO

A

palavra “modernismo” entre nós, brasileiros deste tempo, aciona diferentes recantos da memória e da percepção, gerando diferentes significados que, porém, convergem para um centro perfeitamente identificável. Na versão talvez mais imediata, salta um conteúdo relativo à literatura, que a gente aprende na escola e se liga a um momento de revelação, de redenção, de redescoberta do Brasil. Já aqui são três vezes o prefixo re-, sugerindo que estamos diante de fenômeno que se liga a outro anterior. Em um ponto do passado o Brasil havia sido descoberto, visto, compreendido, mas com o dito Modernismo ele foi revisto. O Modernismo, uma revolução, enfim.

Outro conteúdo também de matriz escolar liga a palavra à Semana de Arte Moderna de 1922. Evento ocorrido em São

Paulo, a capital do estado de mesmo nome, ele teria sido o novo grito do Ipiranga para a inteligência nacional. D. Pedro I havia gritado, diziam os manuais escolares, “Independência ou morte”, frase agora reiterada, por uma turma descolada, com escritores e demais artistas sorrindo enquanto anunciavam uma nova rodada da mesma imposição de escolha: ou a independência, significando seguir os rumos que os novos, os modernos, sugeriam, ou a morte, deixar de segui-los, mantendo os hábitos, modos, estilos já existentes. Em 1822 ou 1922, quem teria o desplante de escolher a segunda alternativa?

Um terceiro nível de sentido naturaliza ainda mais os eventos e as disputas, na arte e na sociedade, que se passaram na vida real deste último século, para associar pura e simplesmente a palavra “modernismo”

LUÍS AUGUSTO FISCHER é professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e autor de, entre outros, *Dois formações, uma história – das “ideias fora do lugar” ao perspectivismo ameríndio* (Arquipélago).

com tudo de bom que rolou na literatura e mesmo na arte brasileira, desde 1922. O que de ruim, fraco ou conservador aconteceu por certo não é designado pela palavra; ao contrário, as coisas boas, ousadas, ao mesmo tempo nacionais e cosmopolitas, o melhor daqui e o melhor da Europa no mesmo gesto, as obras e eventos que conquistaram o futuro, tudo isso é alcançado pela mesma palavra.

O que não é evocado por esse termo milagroso, ou, dizendo de modo envenenado, o que se esconde nesses sentidos correntes da palavra não é pouco. Toda a luta travada, no plano dos enunciados artísticos e no das práticas críticas, assim como no terreno mais mediado das relações políticas e sociais implicadas nas artes e no pensamento, tudo isso desaparece como se nunca tivesse existido. Parece que as coisas anunciadas pela palavra “modernismo” e a própria existência de algo que se possa chamar Modernismo nasceram, tudo isso, por brotação natural, como as manhãs sucedem às noites.

Nem se costuma ligar ao termo toda a decisiva trama social de sustentação objetiva da trajetória dos artistas ligados ao grupo modernista, que por sinal é sempre o paulista – raríssimas vezes alguém levanta a hipótese de que obras e artistas e pensamentos que floresceram sob o manto mágico da palavra “modernismo” sejam originários de outro lugar que não São Paulo. Nada se diz sobre o nexos entre a vanguarda estética e a elite econômica e social – ao menos nada que envolva perguntas diretas entre uma coisa e outra, como, por exemplo: essa elite paulista, os Prados, Penteados e Amarais, cobrou algum preço aos artistas? Os artistas venderam parte de sua alma para

serem patrocinados por essa elite? Ou sua arte nunca soou agressiva ou desafiadora para essa elite? Mas, se nunca soou agressiva ou desafiadora para essa elite, como essa arte é revolucionária? De que revolução estamos falando, afinal? Quem eram os alvos dessa revolução, então?

São perguntas um tanto desajeitadas, que ninguém das ditas elites formularia desse modo, e que ninguém entre os artistas aceitaria responder lisamente. São perguntas que talvez só um olhar externo – social e estético, político e ético – pode formular: precisa ser não paulista, ou não paulistano, não modernistófilo, precisa nem pertencer nem ter a ilusão de vir a pertencer às elites que adotaram o Modernismo paulista. Um olhar não cortesão, se é que podemos usar este velho termo, a corte, que era no Brasil o Rio de Janeiro, como designação da nova elite brasileira da primeira metade do século XX, justamente a elite paulista que patrocinou a Semana de Arte Moderna. Elite que nos anos subsequentes acolheu e patrocinou os artistas e as obras modernistas e que depois criou a primeira universidade moderna brasileira, dotando-a, com o tempo, de mecanismos sólidos de financiamento do mesmo fundo estadual. Universidade que viria a produzir novas interpretações do país, em especial de sua cultura letrada, e que entronizou o mesmíssimo *continuum* – Semana de Arte mais as obras e artistas modernistas que consagraria – como o ponto insuperável da produção artística e intelectual brasileira.

Exagero? Simplifico? Atropelo?

Pode ser. Estou concentrando aqui, de modo rápido e meio debochado, um conjunto de informações e convicções que conduz a isso, ou quando menos autoriza isso.

Espero argumentar, na sequência, a favor de uma tese límpida e, espero, razoável, que escrevo aqui de modo escalonado:

- 1) São Paulo – a cidade, o aparelho do estado paulista, as elites paulistas, as econômicas e as intelectuais – construiu um modelo de Modernismo simplesmente irrepetível em qualquer outro contexto geográfico, social e intelectual no Brasil;
- 2) e mesmo assim, São Paulo – que se impôs como centro nervoso da economia e da inteligência acadêmica brasileira – usa a métrica que criou, na ação sintética da criação e na ação analítica da crítica, para avaliar tudo que se produziu na literatura (e em outros campos da cultura) brasileira;
- 3) o efeito dessa desproporção, desse desajuste – uma espécie particular de ideia fora do lugar, permitida a referência deslocada –, se impôs como vitorioso no longo processo de décadas de afirmação da economia paulista e da visão universitária paulista (na área de letras e humanidades) sobre o conjunto do país, cuja produção estética e atividade crítica têm sido submetidas, ao menos desde os anos 1970, a um paradigma único, este definido no termo “modernismo” tal como apontado no começo deste ensaio.

(Vá quase sem dizer que a palavra “modernismo”, em si, pode se referir a muitas e diferentes experiências históricas. Sem ir muito longe, na América hispânica em geral são chamados de modernistas não os escritores de vanguarda, como Jorge Luis Borges, e sim a geração anterior, os escritores pós-românticos, especialmente os poetas, que praticaram formas e temas que aqui no

Brasil se chamam Parnasianismo e Simbolismo. Por aí se percebe que o problema não é da palavra, mas do significado que ela acolhe e resume, no contexto em que é usada. Com o mesmo termo “modernista” serão designados muitos escritores, artistas plásticos, cineastas etc., já a partir de Baudelaire, em meados do século XIX. Nesse sentido, “modernismo” é simplesmente um termo para designar experimentação formal, anticonvencionalismo, ousadia moral, antinacionalismo e uma série de outros itens. Voltaremos a esse ponto mais adiante, para discutir o preço que no Brasil pagamos pela privatização do mesmo termo “modernismo” para designar apenas e tão somente a arte praticada a partir da Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922 e a partir das diretrizes derivadas da interpretação canônica dessa mesma e estrita arte.)

Mas é claro que, desnaturalizadas essas variáveis, a mesma palavra “modernismo” poderia abarcar um conjunto muito mais variado, mais interessante, mais plural de feitos estéticos, nomeadamente no campo da produção literária.

UM

Voltemos duas ou três casinhas nesse jogo: como explicar os fundamentos do modo de ser do Modernismo dominante, este que nasce com a semana famosa em 1922 e se impõe ao conjunto do país?

Uma primeira resposta, necessária mas insuficiente, aponta para a força econômica da província paulista, que sai de uma condição bastante secundária para uma trajetória ascensional na altura das décadas de 1870 e 80. O café, que passou a empregar mão de obra não escravizada na medida em que

expandia os cafezais para o Oeste (pouca coisa tem a ver isso com a produção de café no Vale do Paraíba do Sul, mesmo no estado paulista, escravagista, como se pode ler na obra de Monteiro Lobato), proporcionou riqueza incomparável nas décadas seguintes, ao longo da Primeira República.

Para dar um marco legal: no tempo da Primeira República, as províncias taxavam as exportações, ficando as importações para o imposto federal. Em números amplos: esse poder econômico paulista se impôs sobre uns 70% da produção *mundial* de café, que eram produzidos no estado e eram exportados pelo porto de Santos, tudo sob gerência de firmas de comércio, bancos e burocracia sediados na capital do estado¹. (Se o café era um produto importante na época, com mercado favorável? Sim, favorável e crescente.)

Acrescentando detalhes: verifica-se uma explosão de atividade produtiva e financeira no período. Em São Paulo, passa-se de cinco bancos em 1889 para 22 em 1890, e de quatro para 64 sociedades anônimas no mesmo intervalo. A população de São Paulo passa de 47 mil habitantes em 1887 para 240 mil em 1900, um crescimento de 500%. Passa-se de 105 milhões de cafeeiros em 1890 para 220 milhões em 1900. E o café é comprado no exterior, pago em libras, estando o governo estadual sem dívidas significativas e com grande capacidade de investimento².

Para dar um marco político: pode-se evocar também a condição inicial da província

paulista, antes da República. Os empresários paulistas contaram, para seu futuro, com a relativa vantagem de não estarem à disposição imediata para os achaques que o Estado mercantilista brasileiro fazia regularmente ao setor produtivo ao longo do Império, convertendo o que era circunstancial em definitivo, como “crédito privilegiado, o crédito tomado sem prazo de devolução”³. Tal situação permitiu uma forte capitalização de comerciantes paulistas por ocasião da Guerra do Paraguai, em que eles atuaram como fornecedores. Com a República, as províncias aumentaram muito seu poder de fogo, podendo legislar para atender a suas particularidades, assim como podendo armar exército estadual.

Nem dinheiro, nem autonomia faltaram a São Paulo, no momento em que brotou o Modernismo. Muito dinheiro, muita autonomia, gerando um padrão já aqui claramente único em sua proporção: nenhuma outra província brasileira poderia nem de longe emparelhar sua força com a de São Paulo. Vamos a algum número, para ver algo da pauta de exportações no tempo e verificar o tamanho do café relativamente a produtos de outras províncias⁴. No ponto máximo, o café representou por volta de 70% do total de exportações brasileiras entre 1924 e 1933, e nunca esteve abaixo de uns 50% em toda a Primeira República. Nenhum outro produto de exportação brasileiro pesou mais de 7%, com uma exceção, a borracha entre 1889 e 1918 (vai de 12% a 25% e depois baixa a menos de 3%).

1 Ver Sevckenko (1992, p. 180 e segs.).

2 Ver Caldeira (2017, pp. 321-2 e 338-54).

3 Ver Caldeira (2009, p. 108).

4 A fonte é Boris Fausto (1997, p. 292), citando Annibal Villela e Wilson Suzigan.

Nenhum outro quer dizer: açúcar, cacau, mate, algodão, a dita borracha, mais couros e peles, estes os únicos produtos relevantes na exportação brasileira do período. Isso traduz no concreto a condição incomparável da riqueza paulista entre 1889 e 1930.

Esses dados apresentam parte substantiva da riqueza que se acumulou no estado paulista, no período. Com eles, é possível imaginar a posição isolada de São Paulo, como uma liderança econômica absoluta na capacidade de produção econômica e de arrecadação de impostos, os quais de algum modo vão reverter em políticas e estruturas tendentes a reiterar e aprofundar a liderança econômica, ao menos até 1929, com a crise da Bolsa de Nova York e a quebra do pacto até então vigente no mando nacional, representada na vitória de Vargas em 1930.

Aqui entra um segundo plano de interesse para nosso assunto: sendo o estado paulista líder disparado no campo econômico (e no arranjo político) da Primeira República, ele porém não distribuiu as cartas no jogo cultural, aquele plano sutil, com ligações poderosas mas não lineares com o domínio econômico e político. Entendamos aqui o jogo cultural envolvendo desde dimensões evidentes, como a produção artística, as artes todas, passando por dimensões fortes e perceptíveis mas não totalmente evidentes, como as instituições do campo, o jornalismo e organizações sociais, e chegando até dimensões quase invisíveis, como a produção intelectual e científica.

Ora, esse jogo cultural (podemos chamá-lo de *soft power*, acompanhando uma expressão corrente) era dominado pelo Rio de Janeiro, a capital, que desde a segunda metade do século XVIII era a mais impor-

tante cidade brasileira. Era lá que viviam os escritores e pintores; era lá que funcionavam as maiores editoras, os jornais mais tradicionais, a Academia Brasileira de Letras; era lá que se concentravam os cargos federais preenchidos por intelectuais, porque era a sede do governo do país. Era então o Rio de Janeiro que encarnava a dominação cultural – contra o domínio econômico de São Paulo, recente mas notório. Ao Rio faltavam alguns elementos modernos desse campo, como uma universidade digna do nome, dotada de forte agregação de cursos em volta de uma Faculdade de Filosofia, para todas as ciências naturais e humanas, e com capacidade de produzir alguma ciência, alguma tecnologia, alguma interpretação nova.

Pois aqui vamos encontrar o sentido profundo do apoio das elites econômicas e políticas de São Paulo ao movimento simbolizado e gerado pela Semana de Arte Moderna de 1922. É que a Semana, e depois dela as carreiras dos artistas a ela ligados ou por ela sancionados, e depois disso a Universidade de São Paulo, esse *continuum* representa o avanço de São Paulo, desde uma posição de dominação econômica, em direção a uma posição de dominação cultural. Assim, em breves palavras, não há nada, absolutamente nada a estranhar que a Semana tenha sido inventada, patrocinada e sustentada conceitualmente por Paulo Prado, representante direto de uma das famílias mais poderosas no mundo cafeeiro do estado, ele mesmo um intelectual sofisticado, capaz de formular por escrito uma teoria inteira para o que ele via como destino inevitável de São Paulo, o único estado capaz de ter e sustentar um projeto para o país como um todo, como se

pode ler em seu trabalho mais famoso, o *Retrato do Brasil*, do mesmo 1928 que viu nascer *Macunaíma*, livro de resto dedicado ao próprio Paulo Prado⁵.

Uma síntese crítica da posição intelectual de Paulo Prado é assim formulada por Carlos Berriel (2013, p. 14):

“A análise de seu pensamento permite ver que com o Modernismo as elites agrárias atingiram uma espécie de perfeição da ação ideológica: foram críticas de si mesmas, e como historiadores estabeleceram o lugar que lhes pareceu adequado no cenário das ideias nacionais. Condenaram práticas culturais que não lhes serviam e as julgaram supérfluas, e edificaram em seu lugar estruturas ideológicas eficientes e atualizadas [...]. Ao se tornarem críticas de si mesmas, essas elites tornaram homólogas sua trajetória e a do país, seus projetos de classe e o projeto de nação”.

A posição hegemônica da cultura estabelecida no Rio de Janeiro – no contexto de um estado nacional como o nosso, marcado por uma tradição centralizadora herdeira do Império Romano, que na nossa Primeira República conheceu breve momento de afrouxamento, o qual no entanto logo será

combatido ativamente pelos governos getulistas –, essa posição hegemônica carioca, repito, será então o alvo imediato da ação do Modernismo derivado da Semana. No primeiro plano, acessível até aos incautos, representava um combate contra o passadismo, as fórmulas gastas, o Classicismo obsoleto, o Parnasianismo, a Academia Brasileira de Letras; num plano de fundo, visível apenas para estrategistas da qualidade de um Paulo Prado, era a disputa do posto hegemônico no campo cultural. A elite econômica paulista, com seu lado culto, moderno e cosmopolita, reconhece como importante e decisivo esse patamar de luta, e por isso financia a Semana, os salões que produziram a carreira dos artistas a ela ligados ou a ela acrescentados e, a médio prazo, a USP, em cujos gabinetes serão produzidas as novas interpretações do país.

Esse o sentido histórico do patrocínio das mais ricas e tradicionais elites para as moderadas diabruras modernistas. Não quer dizer que se tratasse de um cálculo completo por parte de cada um dos participantes, é claro, nem quer dizer que não fosse sincero o apreço dos indivíduos da elite econômica pelas novidades estéticas; quer dizer, sim, que se trata de um processo que beneficiará o lado paulista da equação brasileira. Por outro lado, que aqui fica apenas mencionado, sem aprofundamento, não estamos falando de um movimento, o Modernismo paulista, que tivesse procurado quebrar o vínculo com a superior dominação francesa e mais genericamente europeia sobre a cultura letrada brasileira. Salvo pequenas e secundárias exceções, os modernistas paulistas combateram a hegemonia cultural carioca postulando que eles, sim, é que estavam interpretando adequadamente as novidades...

5 Aqui vale a evocação do estudo de Carlos Berriel sobre a obra de Paulo Prado, *Tietê, Tejo, Sena*, que demonstra o teor da operação ideológica que Paulo Prado consuma em sua obra, ao dar como certo que o destino dos paulistas é o do comando do país, eis que só eles têm o valor herdado dos colonizadores portugueses anteriores a 1580 (a União Ibérica), que se reforçou com a miscigenação com os indígenas, com a vantagem, sugere ele, de não ter havido em seu estado a miscigenação com africanos e descendentes. Os bandeirantes mamelucos são o futuro, não os mulatos indolentes.

francesas e ocidental-europeias. Não se vê inquietação que buscasse criticar a força dessa dominação, por exemplo, escolhendo algum parâmetro (sul ou norte) americano para a novidade. Nem nos anos 1920, nem depois que a USP passou a produzir suas interpretações inovadoras.

(Acessoriamente, valeria assinalar que entre as diabruras modernistas serão selecionadas, com o tempo e a ação de intérpretes do peso de um Sérgio Buarque de Holanda ou de um Antonio Candido, algumas como realmente modelares – no centro dessa canonicização estará a visão de Mário de Andrade, e na margem dela está um *enfant terrible*, tão ao gosto de boas elites, como Oswald de Andrade. Serão expurgados desse panteão, com o tempo, tanto os não paulistas que protagonizaram a Semana, como Graça Aranha e Ronald de Carvalho, quanto os direitistas, de Menotti del Picchia, modificado, a Plínio Salgado.)

Bem: depois desse recuo histórico, podemos retornar ao ponto mencionado na primeira parte do ensaio para reforçar o que foi dito, agora com mais tutano – foi apenas e tão somente em São Paulo que houve aquele padrão de força econômica, incomparável, capaz de gerar uma elite cosmopolita interessada em agudas novidades estéticas que na França se recobriam de outros significados, elite capaz de financiar eventos, carreiras e instituições que com o tempo reposicionariam todo o passado – e todo o futuro. Essa sinergia pró-modernização entre elite econômica, artistas, imprensa e universidade é única – pode medir com qualquer outra parte da geografia brasileira.

Tal foi o poder dessa irrepetível sinergia, que em poucas décadas aquilo que era experiência singular de São Paulo foi canonizado

e passou a ser ensinado, nas universidades e nas escolas, como verdade autoevidente e como parâmetro único de medição do que seria considerado moderno. Não importa que para isso tenha sido necessário operar umas quantas barbaridades, como a entronização de uma categoria bastarda como “Pré-Modernismo”, que subordina escritores de força inegável como Euclides da Cunha, Lima Barreto, Simões Lopes Neto, João do Rio, Júlia Lopes de Almeida, Augusto dos Anjos e outros a um julgamento totalmente injusto, eis que eles são avaliados por seu futuro, não por seu horizonte histórico concreto. Ou como o crime, para nossa sorte mal perpetrado e inviável, de ignorar, silenciar ou menoscabar o imenso vetor de modernidade evidente na obra de Machado de Assis⁶.

DOIS

Um passo ligeiramente desviante do raciocínio, agora. Trata-se de indagar algo sobre o caráter de vanguarda do Modernismo paulista. Que ele se apresenta como vanguarda, não há dúvida; a questão aqui é avaliar algumas consequências dessa condição.

Qualquer vanguarda se coloca no mundo como à frente de seu tempo, de suas circunstâncias, já a partir da metáfora militar emprestada. A vanguarda só pode ser o que é se postular essa distância para a frente – na direção do que considera ser o futuro, o que virá, a utopia projetada, que é sem-

6 Apresento uma hipótese de interpretação do empenho modernista em impor-se como marco zero da modernização brasileira em meu livro *Duas formações, uma história – das “ideias fora do lugar” ao perspectivismo ameríndio*.

pre tida como algo melhor do que o que existe, algo pelo que vale a pena lutar. Não se pode conceber o contrário, um grupo que se queira vanguarda desejando um retorno ao passado, nem igualmente uma fuga para o lado, que será irrelevante ou será apenas igual ao que já é conhecido.

A vanguarda, então, só existe quando se descola do movimento realmente existente, quando se desobriga dos compromissos vigentes – suas ideias não se medem pelo presente, não se deixam avaliar pelo já conhecido. Para o presente, a vanguarda olha com desconforto, com crítica, talvez até com desprezo, porque tem certeza de que quem está envolvido no presente é presa do horizonte já conhecido e, assim, não sabe nada que realmente interesse. A vanguarda é, em última análise, inimiga do presente, do existente, do já aceito. Ela precisa discrepar do presente, sob pena de não ser vanguarda nenhuma. A sociedade do presente pratica alguma forma estética que é julgada, pela vanguarda, como parte do passado a ser enfrentado e superado. Não há muita chance de conciliação.

Tanto mais haverá bloqueio para a conciliação, quanto mais forte for a vanguarda, é claro. Se a vanguarda for constituída por um ou dois elementos esparsos, que não produzem eco, é certo que ela correrá riscos de incompreensão ou de rechaço. Mas – aqui um ponto decisivo – o que ocorre se a vanguarda for muito apoiada, tiver grande força, dispuser de elementos suficientes para se estabelecer e divulgar sua tábua de valores e suas práticas? E se ela tiver apoio de setores de elite, se tiver financiamento certo, se com pouco tempo chegar ao poder político? Se ela chegar ao poder, em qualquer dimensão, se ela não correr mais risco

significativo de incompreensão ou rechaço, enfim, o que ocorre? Se ela impuser sua tábua de valores como o centro do paradigma de julgamento, o que acontece? Ela pode continuar se pensando como vanguarda, se estiver no poder? Mas, se ela estiver no poder, o futuro não estará mais à frente, e sim nas mãos – ainda assim a vanguarda pode pretender-se vanguarda? A que custo?

Antes de fechar o raciocínio dizendo que o que ocorreu com o Modernismo paulista foi exatamente isso, ter apoio forte e chegar logo ao poder, fixemo-nos no pequeno abismo que a vanguarda abre em sua relação com a sociedade em torno. Dito de modo mais dramático, a arte de vanguarda, na opinião que tem de si mesma, é melhor que a sociedade. “Um dia a massa ainda comerá o biscoito fino que eu fabrico”, disse Oswald de Andrade, reconhecendo que tinha paladar vanguardista e produzia no presente uma comida que o povo *ainda* não sabia apreciar. É no futuro que a vanguarda ancora sua tábua de valores, que se volta contra o presente para julgar o que existe segundo o que jura ser o futuro.

Faço aqui uma evocação que poderá parecer estranha. Como se sabe, a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, livro seminal para a crítica e a história da literatura no Brasil, a primeira história da literatura produzida segundo uma trama conceitual nítida – a ideia de sistema, o conceito de formação etc., marcos dentro dos quais o autor vai exercitar sua alta qualidade analítica de varejo –, descreve um arco entre uma premissa e uma conclusão. A premissa: só há literatura quando há sistema literário, “um triângulo ‘autor-obra-público’, em interação dinâmica”, com uma “certa continuidade da tradição”, como

se lê no Prefácio da segunda edição, de 1962. A conclusão, no derradeiro parágrafo do capítulo VIII, “A consciência literária”, seção 5: as palavras de Machado de Assis no famoso artigo de 1873, conhecido como “Instinto de nacionalidade”, representam a tomada de consciência do processo de formação, “o ponto de maturidade da crítica romântica”, e são adequadas, por isso, para encerrar o livro, que estudou “o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência de sua existência espiritual e social através da literatura”.

Essa conclusão já deu pano para muitas mangas. Em regra, se costuma dizer que, para Candido, com Machado está completa a formação do sistema – significando que já tínhamos o dito triângulo em interação dinâmica, e estava dada a continuidade na tradição, coisa esta de que o texto de Machado dá notícia suficiente. Discussões mais recentes apontam limites para tal equação, que é elegante, por certo, mas deixa de fora elementos significativos, como a linguagem e os meios editoriais, também necessários para a configuração do sistema literário, de um lado, e de outro, mais importante, deixando de fora também a premissa que exige a presença de leitores em proporção significativa. Sem querer simplificar demasiadamente a coisa, veja-se que em 1873 não apenas não tínhamos leitores em massa, como ainda era lei a propriedade de pessoas.

Em forma simples e direta, a pergunta contra a conclusão de Candido, medida contra a premissa que ele mesmo estabelece, fica assim: como se pode dizer que está formada a literatura no Brasil se literatura depende de leitores, que não existem ainda em 1873? Não ocorrerá a ninguém duvidar da excelência de Machado; mas é inegável

a precariedade de uma perna essencial do tripé que Candido mesmo estabeleceu.

Será que também aqui podemos dizer, então, que com Machado, pensador e criador evidentemente destacado, à frente de sua circunstância, a literatura era melhor que a sociedade? Se quisermos divisar o que era efetivamente lido (pelos escassos leitores) em 1873, deveremos voltar os olhos para Alencar; se olharmos para o futuro, este nosso tempo aqui, porém, diremos que Machado é que se preparava para o voo certo, em direção ao futuro – depois do famoso artigo evocado por Candido, Machado apresentaria seus inesperados romances e contos, a começar das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881.

Ainda sem esclarecer totalmente esta pergunta crucial, acrescentemos outro dado. Machado parece estar à frente de seu tempo, como o Modernismo paulista se considerava relativamente a seu contexto – e como depois ocorrerá com a Bossa Nova tal como vista por outro vanguardista, Caetano Veloso. Em 1993, numa conferência no MAM, no Rio de Janeiro, ele menciona ideia que já apresentara em outros momentos e que lembra a estrutura do que estamos aqui abordando. Diz: “O Tropicalismo sempre procurou estar à altura da Bossa Nova: eu vivo dizendo que o Brasil precisa chegar a merecer a Bossa Nova” (Veloso, 2004, p. 313). Aqui explicitamente vamos encontrar, de um lado, a arte, a Bossa Nova (de que o Tropicalismo procurou estar à altura) e, de outro, nada menos que “o Brasil”. Outra vez, na visão vanguardista de Caetano, a arte estava à frente da sociedade.

A pergunta perplexa que faço aqui é simples: por que foi feita essa equação? Essa equação, reiterada para três diferen-

tes momentos – o Modernismo visto por seu próprio discurso, Machado visto por Candido e a Bossa Nova vista por Caetano –, faz sentido? Qual sentido? Ou será que os três casos são assim vistos apenas por causa da lente que os leu, lente que se tem na conta de vanguardista também ela?

O ponto aqui é chamar a atenção para a lente: é por causa da afinidade vanguardista entre o discurso crítico do Modernismo paulista (o vencedor, tanto o de Mário quanto o de Oswald, não o de Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia ou Plínio Salgado, defenestrados do panteão, no curso do tempo) e os objetos tomados em consideração (a obra modernista, Machado de Assis e a Bossa Nova), é por causa dessa afinidade, repito, que a lente vanguardista destaca o abismo entre arte e sociedade, em desfavor da sociedade.

Poderia fazer diferente? Sim, poderia. Poderia esforçar-se para identificar nos objetos estéticos – repito, a obra de Machado de Assis, a obra literária ou pictórica do Modernismo paulista e a Bossa Nova – não (apenas) a distância, mas a proximidade com a sociedade, pondo luz não (apenas) sobre as rupturas, mas sobre as permanências. Que há relações de continuidade entre Machado e a sociedade brasileira do Segundo Império, entre o Modernismo paulista e a vida de São Paulo, entre a Bossa Nova e o samba e o Rio de Janeiro, é certo e demonstrável. Então, conclusão possível, é o investimento crítico numa ideia de ruptura, de descontinuidade, de oposição, em prejuízo de perceber as afinidades, as ligações, a organicidade – é esse investimento crítico nascido da percepção vanguardista que faz esses objetos parecerem habitar o outro lado da lua, em dissonância com a sociedade.

Certo, não se pode negar que há sentido na crítica vanguardista (bem assim na vanguarda estética como tal, é óbvio), mas meu ponto é outro: quero indagar por que é este o ângulo triunfante na percepção, a partir da visada modernista, seja a dos militantes da primeira hora, seja em Candido, militante da segunda, ou em Caetano, militante da terceira hora. Só assim seria possível fazer o elogio da obra de vanguarda? Não haverá também um certo gosto por tripudiar sobre a sociedade brasileira? Um vezo de reforço da nossa autoestima negativa, o brasileiro como um Narciso às avessas, que cospe na própria imagem, como gostava de dizer Nelson Rodrigues? Uma constante autodepreciação que tomamos como quase obrigatória para afirmar a superioridade dos artistas relativamente à sociedade e para reiterar que somos um país inaceitável? Uma espécie de identificação sempre negada, sempre renegada, um prazer espiritual, estético, emocional sempre interrompido?

(E quanto dessa atitude nos impede de fazer o país possível? Quanto dessa atitude é apenas um trivial consolo para a consciência de intelectuais e artistas que, ao reiterarem a maravilha da vanguarda e o horror da sociedade, no fundo se recompensam por sua própria irrelevância, ou num viés judaico-cristão culposo, ou num viés adorniano arrogante?)

Rápidas comparações: ocorre a algum espanhol dizer que Cervantes era melhor que a sociedade espanhola de seu tempo? É por essa suposta superioridade que ele deveria ser visto como válido? Ocorre a algum inglês dizer que Shakespeare ou, em outro contexto, Virginia Woolf são melhores que seu respectivo contexto? Que a Inglaterra precisaria se esforçar para merecer Shakes-

peare? Ocorre a algum estadunidense pensar que Poe é melhor que sua época, ou a algum argentino postular que Borges é melhor que a sociedade de sua época? Que a sociedade estadunidense deveria se esforçar para merecer o *cool jazz*? Se não ocorrem perguntas assim, por que não ocorrem? E por que a nós, brasileiros do século modernista, ocorrem, quase como obrigação?

Repito que é respeitável a lente crítica que privilegia a ruptura como excelência, mesmo porque ela permite ver coisas que não se mostram para outros ângulos de visada, assim como nada tenho contra a percepção das carências e dos horrores que a sociedade brasileira vive, mesmo porque é contra eles e elas que vale a pena lutar. Mas tomar como parâmetro apenas a ruptura obscurece também, porque impede a percepção da proximidade. Para considerar o tanto que se perde ao bloquear a visada das continuidades, bastaria pensar em produtivas interpretações da literatura ocidental como as que fazem Erich Auerbach, Leo Spitzer, Mikhail Bakhtin, Edmund Wilson, Jorge Luis Borges, Umberto Eco, George Steiner, Ángel Rama, para citar apenas gente falecida.

(Um ganho talvez secundário, mas importante, do uso dessa lente de ruptura pode ser apreciado num viés autocongratatório com que a crítica acadêmica se enfeita, sem dizer o nome: o acadêmico rupturista, em cujas veias corre o sangue modernista paulista, aponta as fragilidades da arte que não rompe, ou que não rompe o suficiente, volta a enfatizar que ele mesmo, acadêmico, sabe perfeitamente qual é o futuro, onde ele está e quão sublime é a utopia que regula sua lente, e finalmente se declara cansado de tanto repetir que nada é tão bom no presente quanto aquilo que será bom no futuro, de que ele

naturalmente conhece o caminho. Então, o crítico acadêmico faz breve silêncio, ergue a fronte, olha para o horizonte e corre para o abraço confortável da plateia de convertidos.)

O que importa no presente raciocínio, finalmente, é a constatação de que a vanguarda modernista paulista está no poder – no poder analítico, mais até do que no poder estético. Está mas não é visível que ali esteja: justamente por estar no poder analítico (na USP, na obra de comentaristas da excelência de Candido ou na percepção sofisticada de um artista genial como Caetano, no caso citado) é que a ideologia modernista paulista se tornou, como dizem os sociólogos a partir de Marx, invisível, se converteu numa segunda natureza, fazendo parecer que apenas o viés da ruptura, da tensão, da distinção, é capaz de falar sobre Machado, a obra modernista ou a Bossa Nova, só ele é digno deles.

TRÊS

E é por isso, por essa entronização, que chega a soar estranho o pleito que este ensaio apresenta. Dito em forma negativa: não é verdade que apenas o Modernismo paulista é renovador, que apenas ele produziu obras inventivas, que valem a pena. Dito em forma positiva: há muito mais renovação, modernização, invenção na literatura brasileira do que aquilo que é detectável pelo radar do Modernismo paulista. Mas, regra geral, este radar é que tem poder de consagração ou de reprovação, no longo curso de um século desde a Semana de 22.

Nem cabe aqui uma longa listagem de casos. Nem se trataria de pensar em algo como “expressões regionais do Modernismo”, porque uma tal ideia implicaria a

admissão liminar de um só Modernismo como paradigmático (e seria o paulista, naturalmente), que se espalharia, a partir de si mesmo – quer dizer, de um centro inquestionável, localizado na Semana de Arte Moderna de 1922 –, generosamente sobre as partes do Brasil, tidas liminarmente como atrasadas e merecedoras tão somente do benefício da iluminação, a qual só poderia provir do centro iluminado por si mesmo, a saber, o Modernismo paulista. Nada disso seria razoável, porque tudo isso seria ideologia, pura e simples.

Certo que pode haver um recenseamento abrangente, para localizar formas, obras, contextos, autores renovadores, capazes de oferecer visões interessantes sobre o tanto de novidades trazido pela segunda Revolução Industrial, desde os anos 1870, pela impressão em rotativas, pela gravação de sons e ima-

gens em movimento, pela invasão da energia elétrica em todos os recantos do cotidiano, pela Grande Guerra ou pela Revolução Soviética, pela grande voga feminista de cem anos atrás, pelo florescente movimento operário, pela voga de urbanização, por tudo isso e por muito mais que compõe o pano de fundo relevante para pensar a voga de modernização do período, essa que no Brasil foi reduzida para caber sob o rótulo de “Modernismo”, o paulista. Tais casos serão muitos e a lista será pródiga, seja no Rio de Janeiro, a grande metrópole brasileira até pelo menos a década de 1950, seja em cidades grandes e mesmo médias Brasil afora.

Trabalho para muita conversa, muita pesquisa. Mas que depende de uma operação analítica fina que nos livre do monopólio crítico nascido e desenvolvido no berço do Modernismo paulista.

REFERÊNCIAS

- BERRIEL, C. *Tietê, Tejo, Sena*. 2ª ed. Campinas, Editora da Unicamp, 2013.
- CALDEIRA, J. *História do Brasil com empreendedores*. São Paulo, Mameluco, 2009.
- CALDEIRA, J. *História da riqueza no Brasil – cinco séculos de pessoas, costumes e governos*. São Paulo, Estação Brasil, 2017.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 5ª ed. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1975.
- FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo, Edusp, 1997.
- FISCHER, L. A. *Dois formações, uma história – das “ideias fora do lugar” ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre, Arquipélago, 2021.
- SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- VELOSO, C. “Conferência no MAM”. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, 4-5. São Paulo, USP, 2004, pp. 307-29.