

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 11, jan-jun/2012

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

A vanguarda modernista brasileira

Pedro Duarte

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

A vanguarda modernista brasileira

O objetivo deste ensaio é expor o caráter de vanguarda do Modernismo no Brasil, tendo em vista a sua afinidade com os outros movimentos desse tipo no mundo e a singularidade do caso nacional. Projeto estético e cultural, o Modernismo não só criticou estilos artísticos anteriores, mas buscou redescobrir o país e dar a ele novos traços, o que nem sempre foi possível alcançar. Nesse sentido, o intuito do ensaio é analisar algumas conquistas e alguns impasses da primeira vanguarda do Brasil.

Palavras-chave: Modernismo – vanguarda – Brasil

ABSTRACT

Brazilian Modernist Avant-garde

The purpose of this essay is to demonstrate the avant-garde character of Modernism in Brazil, pointing out its affinity with other movements of this kind in the world and what is unique in the national case. Being both aesthetic and cultural, the project of Modernism not only criticized previous artistic styles, but sought to rediscover the country and give it new trends, which was not always possible to achieve. Accordingly, the aim of the essay is to analyze some achievements and some limits of the first avant-garde in Brazil.

Keywords: Modernism – avant-garde – Brazil

DUARTE, P. “A vanguarda modernista brasileira”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VI, n. 11 (jan-jun/2012), pp. 107-120.

DOI: 10.22409/1981-4062/v11i/126

Aprovado: 13.05.2012. Publicado: 07.09.2012.

© 2012 Pedro Duarte. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 13.05.2012. Published: 07.09.2012.

© 2012 Pedro Duarte. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

“Tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade”.¹ Esta é a tarefa, escrita em fragmento, de Friedrich Schlegel e de seu grupo de Iena, cujo espírito veio abrir o que conhecemos como Romantismo desde o final do século XVIII. Estava claro, o objetivo era aproximar a arte da vida: tornar a arte menos isolada e distanciada da vida social, por um lado, e fazer com que, do outro lado, a própria sociedade, em seu cotidiano, fosse impregnada pela poesia. Mas, por que começar a discutir o Modernismo brasileiro a partir do Romantismo alemão? O motivo reside em que, conforme sugeriram Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, este primeiro Romantismo “antecipa a estrutura coletiva que artistas e intelectuais do século XIX até o presente irão adotar”, concluindo que, “de fato, e sem qualquer exagero, foi o primeiro grupo *avant-garde* da história”.² Ora, se é assim, o Modernismo no Brasil, que se quis de vanguarda no país e de fato foi, pode ser entendido, em alguns de seus fundamentos filosóficos, tendo em vista tal Romantismo. Não como simples escola, estilo de literatura, mas sim como experiência da história e da arte, nosso Modernismo é mais próximo da proposta do Romantismo de Schlegel do que é o nosso Romantismo. E a razão é simples: o caráter de vanguarda, que marca os dois primeiros, está ausente no último.

Isso significa que o Modernismo brasileiro – que não era um movimento apenas estético, mas também cultural – fundamentou-se a partir do princípio de vanguarda da aproximação entre arte e vida, arte e sociedade. Não é outro o sentido da máxima de Oswald de Andrade segundo a qual a massa ainda comeria um dia dos biscoitos finos que ele produzia.³ Traduzindo a metáfora, a arte tão elaborada quanto radical do Modernismo deveria superar o elitismo e atingir a todos, pois somente assim cumpriria seu papel, considerado revolucionário por vezes. O movimento não buscava só atualizar a situação estética brasileira, ao se apropriar das conquistas formais das vanguardas europeias, mas ainda – como aquelas vanguardas, aliás – operar transformações culturais que tornassem a vida mais poética. Por vias distintas das de Oswald, a pesquisa e a valorização que Mário de Andrade fazia da cultura popular brasileira, chegando ao folclore, eram também esforços para achar bases vivas e coletivas da arte que a tirassem do espaço restrito das elites a par do que se passava na Europa. Seja de cima para baixo, seja de baixo para cima, portanto, o movimento modernista queria poetizar a sociedade e socializar a poesia. Nisso, então, a vanguarda brasileira se alinhava com as vanguardas internacionais, o que não quer dizer que apenas as copiava. Todas elas eram orientadas, sabendo ou não, pelo espírito que animou os primeiros românticos alemães, capitaneados por Friedrich Schlegel.

No caso do Modernismo brasileiro, chama a atenção a consciência que os seus protagonistas tinham da filiação com as vanguardas já existentes. Muito se falava de Futurismo, mas essa filiação jamais foi exclusiva à vanguarda vinda da Itália. Oswald de Andrade, quando empregava essa terminologia, tinha em vista, antes, o sentido geral de futuro que determina todas as vanguardas. Elas olham é para frente, em busca do novo, e não para trás, tentando manter a sociedade e a arte tal como foram. Logo, o Futurismo, quando relacionado ao Modernismo feito no Brasil, tem menos o sentido de um

substantivo preciso do que de um adjetivo vago. Éramos menos ligados ao Futurismo de Marinetti do que éramos futuristas como as vanguardas em geral. Tanto assim que Mário de Andrade, por seu turno, preferia, várias vezes, evitar tal rótulo – usado por Oswald para classificar a sua poesia. O motivo da rejeição não está em que Mário nada tivesse de futurista. Ele tinha. Só que tinha também de cubista, expressionista... Não foi o Futurismo que Mário rejeitou, mas sim a referência exclusiva a ele, que lhe parecia injusta com toda a abrangência de absorção que sua obra possuía. Ela abraçava elementos oriundos de todas as vanguardas de então, sem grandes distinções e privilégios.

Menotti Del Picchia, em sua conferência na Semana de Arte Moderna, em 1922, esclarecia que a estética do grupo todo tinha sido erradamente etiquetada como futurista, e aceita somente “porque era um cartel de desafio”, confessando que pessoalmente abominava o dogmatismo e a liturgia do movimento. Marinetti é reconhecido como um “precursor iluminado”, um “general da grande batalha da Reforma, que alarga seu ‘front’ no mundo”. Entretanto, a conclusão final é que “no Brasil não há, porém, razão lógica e social para o *futurismo ortodoxo*, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade de sua maneira de ser futura”.⁴ Os modernistas brasileiros, portanto, não estavam preparados para se dobrarem às determinações vanguardistas estrangeiras, buscando antes, com a sua incorporação heterodoxa e livre, forjar um movimento original. “Repugna a jaula de uma escola”, sentencia Menotti.

Cabe frisar, então, que a consciência de filiação do Modernismo no Brasil é tudo, menos a prova de mimetização do que faziam os movimentos modernos europeus. Não se deve perder de vista que filhos podem diferir dos pais, ou seja, que acolhem sua herança, mas o que vão fazer com ela é outra questão. O contato dos modernistas brasileiros com as vanguardas da Europa foi íntimo e constante. Muitas foram as viagens empreendidas, nas quais encontravam pessoalmente obras e artistas recentes. Foi o que fizeram Oswald e Tarsila. E quem não ia até lá, como Mário de Andrade, estudava as revistas e os materiais que chegassem divulgando o que se passava fora. Isso, contudo, apenas demonstra que os nossos modernistas eram informados, antenados, mas não que eram plagiadores. Como notou Benedito Nunes, empregava-se “a combinação, ausente do epigonismo e da subserviência eufórica dos seguidores da moda, da receptividade generosa e do senso crítico que rejeita, seleciona e assimila”.⁵ É fácil apontar as matrizes de vanguarda acolhidas pelos modernistas brasileiros. Eles mesmos fizeram esse trabalho em diversos momentos. Menos fácil é explicar como tais matrizes foram transformadas na prática das obras produzidas por esses artistas. Diga-se, só de passagem, que foi a esse desafio que correspondeu a noção de antropofagia. Em suma, o Modernismo foi de vanguarda, mas não cópia das vanguardas.

Tirada do vocabulário militar, a palavra “vanguarda”, originalmente, era empregada para designar aquelas tropas avançadas no campo, o destacamento precursor que abre

caminho para os que vêm atrás. Seu sentido espacial é óbvio: avançar sobre o terreno. Mas, o ponto em questão não é tanto o espaço quanto o movimento de conquistá-lo. Movimento, eis o sentido das vanguardas. O caso do Brasil é claro. O movimento no espaço possuía duas direções complementares. Primeiro, para fora, era a entrada do Brasil na civilização ocidental europeia, no que Mário de Andrade chamara de concerto das nações cultas. Trata-se de um impulso cosmopolita. Depois, a este primeiro movimento, soma-se outro, para dentro. É nacionalista. Redescobre-se o interior do Brasil, a cultura popular e o sertanejo. Como a investigação da singularidade do país tinha em vista, porém, ainda saber a contribuição que poderíamos dar para enriquecer o repertório da cultura ocidental, esse nacionalismo já foi qualificado de “tão-só estratégico”.⁶

Respectivamente, as duas direções do movimento modernista no espaço, para fora e para dentro, poderiam ser simbolizadas pelas viagens de Oswald de Andrade a Paris, “umbigo do mundo” segundo Paulo Prado, e pelas viagens de Mário de Andrade pelo Brasil como “turista aprendiz”. Não foi por acaso que Mário, em um de seus últimos, mais belos e mais tristes poemas, iria destacar a peculiaridade do Rio Tietê, em São Paulo, rio que, ao invés de correr para fora e aí encontrar o oceano, tem sua maré voltada para dentro, para o interior.

É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana.
Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,
Onde me queres levar?...
Por que me proíbes assim praias e mar, por que
Me impedes a fama das tempestades do Atlântico
E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?
Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,
Me induzindo com a tua insistência turrona paulista
Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!...⁷

Destacou-se, até aqui, a dimensão espacial da noção de vanguarda, e suas duas direções no caso do brasileiro: para fora, juntar-se à cultura ocidental; para dentro, redescobrir a cultura do país. Entretanto, o movimento no espaço, como nos ensina a filosofia, implica também o tempo. Aristóteles, na *Física*, definira o tempo como medida do movimento em respeito a um antes e um depois.⁸ Para fazer o deslocamento do Brasil para a Modernidade ocidental, seria preciso não apenas se movimentar no espaço, portanto, mas também no tempo, na história. Era preciso acertar ponteiros com o relógio da ordem internacional. No próprio conceito de vanguarda, estava já implícito que o movimento deveria se dar tanto no espaço quanto no tempo: o terreno sobre o qual ela avança agora será depois ocupado por outros, pelos que estão na retaguarda. Nesse sentido, as vanguardas estariam cronologicamente no presente, mas ontologicamente no futuro. Como se gostava de dizer, estavam à frente de seu tempo. Seriam precursoras.

Sendo assim, o denominador comum entre os vanguardistas brasileiros e os europeus era sua contestação da tradição dominante. Modernizar significava o enfrentamento dos cânones do passado, e a sua superação. Se o mundo todo já ia mudando, a arte também deveria se transformar, deixando para trás seus velhos hábitos de representação da realidade. Mas esse processo não se cumpriria sem retaliações, pois as novas obras “virão revoltar aqueles que reagem motivados pelas forças do passado”⁹, conforme enunciou Graça Aranha na conferência de abertura da Semana de Arte Moderna, ao criticar o arcadismo e o academismo. Menotti Del Picchia, ainda mais direto em sua conferência também na Semana, já antecipava o “estilo que de nós esperam os passadistas, para enforcar-nos, um a um, nos finos barraços dos assobios das suas vaías”, mas não deixou de sublinhar em qual extremo da disputa ele próprio estava, aquele do “bando de vanguarda, liberto do totemismo tradicionalista”.¹⁰ Era a vanguarda brasileira.

Daí o apreço que os modernistas tinham pelo progresso. Seu valor estava na capacidade de acelerar o movimento no tempo para o futuro e, assim, efetuar o movimento no espaço pelo qual o Brasil, deixando para trás o passado colonial, tomaria parte no projeto moderno das metrópoles. Deslocar-se geograficamente no mapa, da periferia para o centro, demandava que historicamente também se deslocasse no tempo, do passado para o futuro. Seria preciso, então, progredir. O apego das vanguardas à tecnologia e às máquinas, presente desde seus primeiros momentos com o Futurismo de Marinetti, estava aí, pois as inovações da técnica permitiam concretamente uma maior velocidade nos movimentos. Das carroças aos bondes, dos bondes às ferrovias e das ferrovias aos carros – o que se ganhava era sempre a velocidade. Rapidez era a estratégia para vencer o atraso.

Corria-se, então, para chegar o quanto antes ao futuro. Criticava-se tudo em nome do que era moderno, porque moderno era sinônimo de novo. E o novo era a grande paixão da época das vanguardas. Nem sempre o futuro foi relevante porque seria melhor, mais justo, e sim porque traria o novo, o diferente, o que ainda não era conhecido. Em suma, a passagem do tempo, para os modernistas, era vista com bons olhos, sem apegos metafísicos aos valores eternos. O sucesso de Nietzsche entre eles, embora fosse fruto de uma apreciação menos estudada e mais empolgada, não foi sem razão. Reconhecer o tempo como devir, fluxo – isso era valorizar o novo, e não a permanência. Isso era moderno.

Sabe-se que a Semana de Arte Moderna, chamada de Semana de 1922, foi o marco simbólico do Modernismo no Brasil. Contudo, foi a famosa exposição de Anita Malfatti já em 1917 que, pela primeira vez, fez agruparem-se os que dariam sustentação à Semana. O evento é emblemático. Lendo os textos que defenderam Anita na época, e sobretudo os que a atacaram, fica claro que estavam em disputa não só duas avaliações sobre uma pintora, e sim duas visões filosóficas distintas sobre a arte. Os argumentos conservadores de Monteiro Lobato são exemplares. Para ele, “todas as artes são regidas

por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude”.¹¹ Os modernistas não poderiam compactuar com essa visão atemporal, imutável da arte, pois valorizam o tempo, a mudança. Eles destacam, na arte, não “leis fundamentais”, mas, pelo contrário, a obra que escapa de leis e regras, sendo capaz de criar algo imprevisto.

Tendo esse cenário conceitual em vista, fica evidente que a exposição de Anita Malfatti, com pinturas modernas e não tradicionais, foi a oportunidade que Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros enxergaram para postular algo mais amplo do que seu elogio particular: a defesa do direito de pesquisa estética em sentido moderno, ou seja, como busca do novo. Se os modernistas, embora ainda sem tal nome, juntaram-se na defesa de Anita Malfatti, não foi só – e nem principalmente – pela qualidade dos quadros, ainda que ela existisse. Foi porque, dadas as críticas a eles feitas em nome de um ideal conservador, a sua defesa tornava-se a defesa da arte moderna. Tendo em vista que a exposição foi atacada por desobedecer regras clássicas da boa representação, elogiá-la era mais do que valorizar uma pintora. Era brigar pela criação livre, fora da tradição normativa. Era dar direito de existência ao tempo como passagem e produção do novo.

Pode-se dizer que a polêmica em torno da exposição de Anita Malfatti foi a versão brasileira da “querela entre antigos e modernos” que perpassou todo o debate cultural europeu entre os séculos XVII e XVIII. Em território alemão, essa querela, de origem francesa, teve a posição moderna assumida pelo Romantismo de Iena, com Schlegel e seu grupo. Eles jamais atacaram, contudo, a Antiguidade, o passado, mas sim certa forma de olhar para ele. Tal forma dava ao passado o estatuto de modelo a ser copiado porque encarnaria valores eternos e imutáveis para a beleza, o que tinha como consequência as poéticas prescritivas, como a de Nicolas Boileau. Essa visão da arte guia ainda, no Brasil, Monteiro Lobato quando condena a pintura de Anita Malfatti. Entretanto, tomar a tradição como modelo a obedecer é, para românticos alemães e modernistas brasileiros, ou seja, para as vanguardas, subtrair do presente a chance de inovar artisticamente.

Sob esse aspecto, o movimento moderno em direção ao futuro dependia da ruptura com o passado como modelo. Mas só como modelo. O passado não é o problema, e sim sua insistência em não passar, que se deve ao conservadorismo do presente. O passado deveria dar lugar ao futuro pois não tem, como dizia Schlegel, o monopólio sobre a criação poética.¹² Ironicamente, Mário de Andrade escreve sobre “mestres do passado” que “deveriam morrer”.¹³ Frise-se, porém, que a vanguarda contesta a autoridade da tradição, mas nem sempre rompe com o passado – aquela é só a maneira hegemônica de organizar este. O Modernismo, “sem renegar o passado, caminha para diante”.¹⁴ Por mais que, dado seu caráter bélico, a vanguarda faça vítimas inocentes, ela não condena todo o passado.

Em que consiste, portanto, a ultrapassagem temporal para o futuro que as vanguardas buscam? Sabemos que as vanguardas costumam ser polêmicas, daí as querelas em que se envolvem. Tal efeito não é circunstancial. Os escândalos, programados ou não, são consequência do seu modo de ser. Na medida em que se projeta à frente de seu tempo, a vanguarda tende a entrar em conflito com o seu próprio presente, afinal, ela traz o futuro. Suas obras e seus escritos operam uma temporalidade distinta da cronologia óbvia. São pedaços do futuro lançados no presente. Daí a tendência a publicar revistas, para fazer circular a presença do futuro. Em nada disso o Modernismo brasileiro foge à regra vanguardista. Nem mesmo no fato de terem sido poucas as edições de suas melhores revistas. Estas costumam suscitar tensão. É a tensão – temporal – entre o futuro pretensamente portado por tais escritos e o presente.

Na primeira edição de *Klaxon*, ela mesma a primeira revista modernista, o sentido da perturbação social vanguardista vinha explicitado. “E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendida pelo Brasil”, estava escrito, pois “o Brasil é que deverá se esforçar para compreender KLAXON”.¹⁵ Essa ousada declaração de princípios é decisiva. Os escritos modernistas trazem consigo a consciência de que sua forma de ser, petulantemente, desafia o meio social, no caso o Brasil. Não farão queixa, portanto, de serem incompreendidos no presente, pois no cerne de seu projeto está um desafio para que o país se transforme no futuro, através do esforço feito para compreendê-los. O Brasil que soubesse ler e entender o texto de vanguarda seria já um outro, e não mais a nação do presente. Escreve-se para leitores que não existem e que, quem sabe, poderiam vir a existir depois que se deixassem afetar pelos textos, participando assim da elaboração de seu sentido e atendendo a suas exigências. Daí a tensão quanto à compreensão de *Klaxon*.

Quem melhor explicou tal problema, de um ponto de vista filosófico, foi Schlegel, quando defendeu a revista romântica *Athenäum*, acusada na sua época de ser incompreensível, por conta de suas ironias. Para ele, a incompreensão de seus escritos derivava de serem “tendências” futuras – e “tudo agora é só uma tendência”, dizia. Nada é. Tudo está no vir a ser, tendendo a... Está em devir, em passagem para... “Já quanto a ser da opinião de que todas essas tendências serão resolvidas e corrigidas por mim, ou por meu irmão ou por Tieck, ou por alguém mais do nosso grupo”, escreve Schlegel, “ou apenas por filhos nossos, ou netos, bisnetos, ou netos vinte e sete gerações distantes, ou apenas no Juízo Final, ou nunca: isso deixo à sabedoria do leitor, a quem a questão realmente pertence”.¹⁶ Logo, a compreensão é questão do tempo, e não de tempo. Se o sentido do que se escreve pertence aos leitores, estes ainda estão por vir, já que os de agora podem não ser contemporâneos (estar no mesmo tempo) do que as vanguardas dizem. É que as vanguardas dizem o futuro, mas seu público está no presente, ou seja, elas estão tendendo já a um outro tempo, enquanto ele ainda permanece no que é.

Repare-se, entretanto, que os leitores que viriam a entender a *Athenäum* romântica ou a *Klaxon* modernista não estão situados em um ponto cronológico futuro só aguardando a

chegada de tais revistas. Eles deverão ser construídos, forjados, no contato com tais revistas. O futuro não estaria já pronto mais adiante em uma concepção rigidamente linear da história, sendo as vanguardas apenas sua representação adiantada hoje. O futuro é tempo por vir e, para que venha, as vanguardas precisam fazer o seu trabalho. O choque ao entrar em contato com a arte moderna, sentido pelos espectadores, era parte essencial da estratégia para transformá-los. Daí as exigências formais das obras, que tinham que abandonar antigas fórmulas, como a rima e a métrica na poesia, para que o leitor ampliasse a sua sensibilidade e o seu pensamento, através do verso livre, por exemplo. O objetivo não era o novo pelo novo, mas sim a atualização da percepção na época moderna, que já mudava ela mesma a existência do homem. Tanto assim, que o editorial de *Klaxon* é incisivo: “KLAXON não se preocupará de ser *novo*, mas de ser *atual*”.¹⁷ O Modernismo buscava, portanto, a atualização da arte e da cultura brasileiras: a arte seria a ponta de lança do movimento, mas só teria sentido caso conseguisse tirar sua força também da singularidade de nossa cultura.

Nesse contexto, a exigência do Modernismo era ousada. Não se queixar de ser incompreendido era uma estratégia para fazer com que sua compreensão, em vez de se dobrar às demandas do presente, fosse o ponto de transformação para o futuro. *Klaxon* está bem em ser incompreendida porque isso significaria que ela não se encaixou no que já era esperado pela tradição. Nesse sentido, a vanguarda é agente do tempo por vir, e não sua representante. Nosso Modernismo, por isso, associou a mudança cultural do país à compreensão do que ele propunha como movimento. No entanto, essa associação é problemática, como o próprio Mário de Andrade apontaria mais tarde, em conferência de 1942.¹⁸ Ele concluiu que as conquistas do Modernismo, muito embora cruciais para a arte e para a cultura nacionais, poderiam ter deixado de afetá-las como se desejaria. Embora tenha se tornado ápice de nossa história estética, aquilatado como o seu bem valioso, o Modernismo também teve – e justo aí – seu impasse. Vamos a ele.

O Modernismo brasileiro foi vítima, sem porém o perceber, do paradoxo que marca intrinsecamente as vanguardas. O paradoxo consistia em, de um lado, defender a autonomia da arte que garantia à criação liberdade diante de outras esferas sociais tradicionais e, de outro lado, atacar o isolamento social em que a arte ficara na era moderna, sem perceber que uma coisa estava atrelada à outra. Os modernistas queriam dar ao país o direito da pesquisa estética autônoma, até então sem precedentes, de criar arte e apreciá-la com critérios livres de regras prévias. Eram apenas obras independentes, frente aos códigos conformadores e conformistas da tradição, que desempenhariam papel crítico na sociedade, por sua existência livre. Só que – e eis aqui o paradoxo – a principal crítica a ser feita era sobre a separação entre a arte e tal sociedade. Independente, a arte moderna deixou de se regular por dimensões da vida estranhas à sua dinâmica específica, mas tal conquista custou seu progressivo afastamento justamente dessas outras dimensões. O problema é que acabar com esse afastamento – embora as obras de arte contassem de algum modo com ele – era o objetivo das vanguardas.¹⁹

Por isso, as vanguardas não se voltavam apenas contra um estilo ou uma manifestação artística anterior, mas contra o próprio lugar ocupado pela arte na sociedade burguesa, um lugar apartado da vida das pessoas. No Brasil, contudo, o paradoxo vanguardista acima explicado era agravado porque o país, sendo ainda atrasado no processo de modernização que já corria solto na Europa há mais de cem anos, nem sequer poderia ser chamado de uma sociedade de fato burguesa (a escravidão, por exemplo, terminara apenas poucas décadas antes). Isso fez com que a arte de vanguarda brasileira fosse antes aliada da burguesia nascente do que sua contestadora. Basta verificar o papel desempenhado por Paulo Prado junto aos seus amigos, financiadores da Semana de Arte Moderna. Em especial, a elite cafeeira de São Paulo enxergava no apoio à arte moderna a sua chance de se mostrar precursora dos novos caminhos do país, para além da seara econômica em que já despontava claramente. Essa aproximação, muito importante para se entender a convergência que possuía o projeto modernista nas artes e na política de desenvolvimento do país, tornava por aqui o paradoxo das vanguardas mais agudo, uma vez que o nosso movimento foi contraditoriamente crítico e parceiro da burguesia nacional ao mesmo tempo.

O paradoxo das vanguardas permite entender por que Mário de Andrade, ao olhar retrospectivamente já em 1942 o significado do movimento modernista, terminou enfatizando um fracasso, ainda que admitindo suas conquistas. Faltara, segundo ele, maior interferência da vanguarda artística na vida coletiva do país. “O meu passado não é mais meu companheiro”, escreveu dramaticamente Mário, e completou: “eu desconfio do meu passado”.²⁰ Na conferência que se destinava a comemorar os vinte anos da Semana de Arte Moderna, Mário está desencantado com o destino do movimento, dando ao seu diagnóstico sobre ele um tom final inesperado. O Modernismo conquistara a descentralização intelectual do Brasil e o direito permanente da pesquisa estética, além de superar o academicismo sem mais revoltas destruidoras. E, ainda assim, não foi tudo o que deveria.

Em suma, “hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que, não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquista enorme representa”²¹, afirma Mário. Não é difícil perceber que, a despeito de todos os feitos, o que chama atenção, no trecho acima, é o que está entre parênteses, indicando o limite do Modernismo: o artista brasileiro tem diante de si uma verdade só – apenas, meramente – estética. O que parece ter estado em jogo aqui, por fim, é que o Modernismo, após derrubar todo o academicismo do Parnaso, absorver as inovações formais estrangeiras, firmar o Brasil como assunto da arte e garantir a liberdade criativa experimental, ainda deixara de fazer o principal como vanguarda, aquilo que Schlegel anunciara, ou seja, poetizar a sociedade e socializar a poesia. Deu-se tudo à poesia e à arte, mas elas permaneceram – a não ser como mercadoria e fetiche, conforme veríamos já mais tarde, em nossa época – distantes da vida social, ou seja, sem transformá-la, a não ser em um nível individualista, que não satisfaz Mário de

Andrade. “Eis que chego a este paradoxo irrespirável: tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiper-individualismo implacável”.²²

Desde 1938, quando Mário profere a palestra “O artista e o artesão”, ele já fizera a autocrítica dos efeitos do Modernismo, embora de modo mais implícito, posto que, ali, o ataque tinha como alvos o individualismo e o formalismo da arte moderna em geral, e não o movimento brasileiro especificamente. Mesmo assim, no fim, ao comentar o Salão de Maio, fica evidente o incômodo de Mário com os desdobramentos da condição já moderna da arte no país.

À primeira vista se tem a impressão de uma pesquisa humilde e apaixonada, quer da expressividade do material, quer da expressão de nosso interior. Mas, à medida que se examina mais profundamente esses técnicos pretendidamente obedientes aos mandos do material, ou esses abstracionistas, pretendidamente obedientes aos efeitos estéticos das construções, ou esses surrealistas pretensamente obedientes ao subconsciente, ao sonho, às associações de imagens, a gente percebe que quase todos eles, embora sinceríssimos, são muito menos pesquisadores que orgulhosos afirmadores de si.²³

Essa situação brasileira, entretanto, enraizava-se no problema da própria arte moderna em geral, para Mário de Andrade. Sua perspectiva histórica, clara na palestra acima citada, denuncia o Renascimento como início de um processo – a Modernidade – através do qual a arte se desprende de sua vocação original e verdadeira, que era servir de base para a existência coletiva. Curiosamente, o seu diagnóstico, aqui, aproxima-se daquele que Hegel fizera na abertura de seu curso de estética, cerca de cem anos antes.²⁴ Para ambos, a arte perdera a centralidade que tinha para a comunidade no passado, como era o caso da Grécia. Lá, sim, a arte estava em seu lugar, como fundamento da vida do povo, e não como fruição elitizada de poucos. Individualizada, a arte teria, para Mário, se perdido de sua tarefa principal. Foi essa tese do pensamento estético do líder do movimento modernista que Eduardo Jardim apontou, concluindo que, “ao conceito da arte com função social articulava-se, no contexto tradicional, o desconhecimento da beleza como um valor autônomo”.²⁵

Desse ponto de vista, o balanço que Mário de Andrade fez da vanguarda modernista no Brasil foi desfavorável, a despeito de todas as suas conquistas tão decisivas, e admitidas por ele. Por um lado, eram colocados aqui os “limites do moderno”. Contudo, por outro lado, Mário continuava radicalizando o moderno. Explico-me. É que a autocrítica feita à autonomia da arte e ao seu efeito de isolá-la da vida, embora seja certamente uma autocrítica à Modernidade, é ainda uma crítica. E a crítica foi a paixão da época moderna. Mais ainda: é o que ela possui de vivo, pois permite que se renove. Mário, ao criticar a vanguarda modernista brasileira, não deixa de ser, mais uma vez, moderno, pois é fiel ao espírito crítico, a paixão da época moderna. Octavio Paz, que sabia como eram tais paradoxos, escreveu – “paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a Modernidade é uma espécie de autodestruição criadora”.²⁶ Mário de Andrade,

por sua vez, afirmou: “os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplos a ninguém”. Mas para completar: “podemos servir de lição”.²⁷

* **Pedro Duarte é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UniRio.**

¹ SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 64 (*Athenäum*, Fr. 116).

² LACQUE-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. *L'absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 17.

³ ANDRADE, O. “Mesa-redonda ou diálogo?” In: *Jornal de Notícias*. São Paulo: 30/10/1949.

⁴ DEL PICCHIA, M. “Arte moderna”. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 288.

⁵ NUNES, B. “Antropofagia e vanguarda – acerca do canibalismo literário”. In: *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 20-21.

⁶ SANTIAGO, S. “A crisma modernista”. In: *Revista Bravo!*, ano 5, n. 53 (fev. 2002), p. 18.

⁷ ANDRADE, M. “A meditação sobre o Tietê”. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p. 387.

⁸ ARISTÓTELES. “Physics”. In: *The complete works of Aristotle*. New Jersey: Princeton University Press, 1995, p. 372 (219b).

⁹ ARANHA, G. “A emoção estética na arte moderna”. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 285.

¹⁰ DEL PICCHIA, M. Op. cit., p. 287.

¹¹ LOBATO, M. “Paranóia ou mistificação”.

Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>.

Acesso em 03/11/2012.

¹² SCHLEGEL, F. Op. cit., p. 34 (*Lyceum*, Fr. 91).

¹³ ANDRADE, M. “Mestres dos passado”. In: BRITO, M. da S. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 257.

¹⁴ *Klaxon*, n.1, maio de 1922. In: *Klaxon – mensário de arte moderna*. São Paulo: Martins, 1972, p. 2.

¹⁵ Ibidem, p. 1.”

¹⁶ SCHLEGEL, F. “Über die Unverständlichkeit”. In: *Kritische Schriften*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1970, pp. 535, 539.

¹⁷ *Klaxon*, n.1, maio de 1922, p. 1.

¹⁸ ANDRADE, M. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s/d.

¹⁹ P. Bürger, *Teoria da vanguarda*.

²⁰ ANDRADE, M. “O movimento modernista”. Op. cit., p. 254.

²¹ Ibidem, p. 251.

²² Ibidem, p. 254.

²³ ANDRADE, M. “O artista e o artesão”. in *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, s/d, p. 31.

²⁴ HEGEL, F. W. G. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 34-35.

²⁵ JARDIM, E. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 51.

²⁶ PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 19.

²⁷ ANDRADE, M. “O movimento modernista”. Op. cit., p. 255.