



JOÃO LUIZ LAFETÁ: ARGUTO LEITOR DO MODERNISMO BRASILEIRO

Ivone Daré Rabello – USP

RESUMO: Transcrevo aqui a exposição proferida em “Dimensões da crítica literária brasileira”, no dia 12 de março de 2012, quando apresentei e discuti “Estética e ideologia: o Modernismo em 30” (in: *A dimensão da noite*), originalmente publicado no número 2 da revista *Argumento*, em 1973 (e depois republicado no capítulo “Pressupostos básicos, do livro *1930: A crítica e o modernismo*, de 1974) e “O modernismo 70 anos depois” (in: Meihy, J. C. Sebe Bom, e Aragão, M. Lúcia Poggi [orgs.]. *América: ficção e utopia*), de João Luiz Machado Lafetá. Ao se retomarem esses textos, já incorporados ao cânon crítico e nem sempre devidamente debatidos, pretendi recuperar a visada lúcida com que João Luiz Lafetá soube apreender, nomear e compreender, dialeticamente, o vasto campo das transformações literárias ao longo dos anos que constituem o Modernismo no Brasil.

Em primeiro lugar agradeço aos organizadores deste evento o convite a mim dirigido e, especialmente, louvo a iniciativa de homenagear João Luiz Machado Lafetá que, ausente de nosso convívio, continua presente com sua fecunda produção.

Não vou tratar aqui do ser humano admirável, de cujas qualidades excepcionais pude acercar-me, em diferentes e preciosos momentos de minha vida. Nem me arrisco a lembrar o amigo discreto e profundamente solidário que em momentos decisivos de minha vida compartilhou comigo não apenas alegrias. Tampouco tratarei do professor incomparável, a cujas aulas assistíamos com prazer e nas quais, embevecidos com o rigor da construção, aprendíamos não apenas o cuidado com a análise, a apreensão do detalhe significativo que fundamentava a interpretação; aprendíamos também a constituir, em nosso futuro, um ideal ético, em que ensinar implicava a dedicação à construção rigorosa da aula, bem como o diálogo com os alunos e o retorno crítico a nossas tentativas muitas vezes canhestras – mais uma manifestação de sua generosidade.

E, para continuar as preterições, também não tratarei do orientador, já na Pós-Graduação, que não apenas acompanhava e guiava com paciência a



direção dos trabalhos dos seus orientandos, com atenção dedicada e sem temer dizer o que tinha de ser dito –, mas que também nos formava com perseverança, e talvez com alguma resignação, convidando-nos, em seminários quinzenais, a participar das discussões sobre as teorias da literatura que foram se formando ao longo do século XX. Para Lafetá, era imprescindível que conhecêssemos as teorias da literatura para que pudéssemos fazer nossas próprias escolhas críticas e para que experimentássemos na delicada operação analítico-interpretativa os diversos instrumentos que se colocavam à tarefa crítica e, assim, escolhêssemos os que trariam maior poder de revelação das obras analisadas. Ele nos ensinou a jamais sobrepôr as teorias ao texto, engessando-os como modelos pré-determinados e, ao fazê-lo, respeitava a possibilidade de determinarmos aquilo que na obra considerávamos decisivo, desde que fundamentados no trabalho analítico.

Finalmente, não vou tentar tratar do crítico literário, em sentido amplo, embora muitos de nós conheçamos o seu olhar percuciente para o texto, em busca do detalhe analítico, que permitiu ao intérprete sagaz construir interpretações iluminadoras e definitivas, entre as quais se podem citar, entre várias, “O mundo à revelia”, sua leitura de *S. Bernardo*. Em “O mundo à revelia”, Lafetá redescobre, sob novo ângulo, uma interpretação de *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, a partir da reavaliação da diferença de estruturação da narrativa, em certo momento da obra, e da emergência de uma imagem nova – a do dínamo emperrado. Como esse texto crítico modelar, poderia me deter em outros, mas certamente, pelo programa que recebemos, teremos exemplos da fina leitura da poesia mário-andradina, de romances de Graciliano Ramos, e, talvez, até recuperemos um texto esquecido, e decisivo, sobre *Memórias do cárcere*, que se intitula “O porão de Manaus”.

Vou me deter, entre tantas possibilidades, no crítico da história literária que se voltou, desde seu Mestrado, para o estudo do modernismo e para a crítica interna que se constituiu ao longo dos anos 20 e 30. Na obra *1930: a crítica e o modernismo*, publicada em 1974 (como resultado de seu Mestrado,



de 1973), Lafetá investiga aquilo que identificou e nomeou como o “projeto estético” e o “projeto ideológico”, ao longo dos anos 1920 e 1930. O jovem e brilhante mestrando iniciava sua carreira universitária atento à *configuração* de um movimento, ou ainda, do deslocamento de ênfase do projeto estético para o ideológico em nosso Modernismo. A força dessa pesquisa nunca o abandonou, e não é casual que em seu doutorado tenha se voltado para a especificidade das tensões entre projeto estético e projeto ideológico na poesia de Mário de Andrade, dinamizando aquilo que percebera desde seu Mestrado e dedicando-se à configuração daquelas tensões na obra lírica do autor. Também não é casual que, em seus últimos estudos, se voltasse para a obra de Graciliano Ramos, expoente decisivo da herança e da transformação do primeiro modernismo.

Mas, sem nos adiantarmos em outros aspectos dessa produção do crítico, convém ressaltar a clareza da exposição em 1930: a crítica e o modernismo, resultado da lucidez com que compreendeu *dialeticamente* as questões ligadas à forma e ao conteúdo, ou, para falar como ele, ao projeto estético e ao projeto ideológico. Ainda que muito claras, ou talvez exatamente por isso, as formulações sofreram injunções simplificadoras, que falsearam a argumentação de nosso crítico. Onde Lafetá apreendia *tensão*, houve quem lesse *oposição*; onde Lafetá apreendia a *dialética* da luta literária e cultural, houve quem lesse incompatibilidades e *antagonismos sem movimento*.

Talvez por isso, e também por preocupar-se com o sentido histórico do Modernismo e seu legado, Lafetá retomava suas reflexões voltando-se para a acumulação da tradição literária modernista e a discussão que lhe era subjacente, isto é, o projeto estético-ideológico *em movimento* ali implicado, bem como suas contradições produtivas. Decerto, mirava o seu presente, quando o ciclo de reflexões sobre o papel da formação nacional e sua articulação com o projeto literário parecia estar chegando ao fim. Ao retomar e modalizar suas descobertas críticas, ampliou-as, também, especialmente com a incorporação da leitura atentíssima da lírica de Mário de Andrade (que, como sabemos, resultou em seu Doutorado em 1980, e, seis anos depois, na



publicação de *Figuração da intimidade*: Imagens na poesia de Mário de Andrade, livro importante que talvez ainda hoje seja pouco lido). E nesse quadro de preocupações olhava para a produção contemporânea, observando conquistas, diluições, retrocessos e também aporias.

Na primeira versão impressa de sua leitura do processo histórico-cultural do modernismo, isto é, em “Estética e ideologia: O modernismo em 30” (publicado no segundo número da revista *Argumento*, em 1973, texto depois integrado ao capítulo “Os pressupostos básicos” do livro de 1974, *1930: a crítica e o modernismo*), expõe a discussão sobre os projetos estético e ideológico no Modernismo. Ali afirma que os movimentos de renovação estética exigem que o crítico avalie em que medida “os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta” (op. cit., p.11), de modo a ajuizar se de fato essa linguagem é efetivamente nova – sob pena de o crítico se deixar cegar pela aparência de novidade, ou, ainda, perder de vista o lastro da tradição que essa nova linguagem pode acarretar. Juntamente com a avaliação dos meios expressivos novos, é preciso determinar a relação deles com os aspectos da vida cultural e, portanto, com aspectos da vida material, bem como com o ângulo (de classe e com o ângulo histórico) com que eles são apreendidos. O novo nas formas é resultado social, poderíamos dizer, embora o crítico, em sua descrição, não invoque nomes reconhecidos na teoria crítica para balizar seu argumento, comprovável com singeleza na argumentação sóbria e só aparentemente simples. É assim que fica evidenciado que os projetos estético – tomada a palavra em seu sentido primeiro, de técnicas expressivas – e ideológico – leia-se: os conteúdos e o ponto de vista sobre a realidade objetiva –, sempre relacionados em *tensão* – uma das palavras-chave de Lafetá – não podem ser pensados em separado, sob pena de se falsear e de se falsificar a dinâmica da efetiva renovação estética, tomada em sentido amplo. Quer dizer, um novo projeto de linguagem, de representação – e, nesse sentido um novo projeto estético – não pode ser distinguido do projeto ideológico que o determina. Citando o texto: “o ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver/ser/conhecer uma



época”. “Investir contra o falar de um tempo”, continua o crítico, “será investir contra o ser desse tempo” (op. cit., pp. 10-11).

Não há, porém, ingenuidade ou facilitação no olhar arguto de quem, com os pés em seu presente, e contra as seduções do novidadeiro, sabe que também a ideologia pode se revestir de aspectos inovadores na linguagem para, entretanto, reconfigurar sob roupagem aparentemente nova a falsa positividade, sempre a serviço da dominação ou da manutenção dela. Lembremos, por exemplo, a retórica nazista, ou, para ficarmos no campo artístico, as novidades expressivas do futurismo italiano.

Podemos dizer, então, que o que de fato conta, para Lafetá, é considerar a diferença de *ênfase* entre projeto estético e projeto ideológico. Distinguir um do outro, embora seja expediente arriscado (por correr o risco da mera oposição), torna-se operacional desde que considerado *dialeticamente*: o projeto estético é *também* projeto ideológico - ou o inverso. E tal distinção se torna fecunda criticamente se – e apenas se – nascida do confronto, caso a caso, com os materiais artísticos. O historiador, como se vê, é, antes, um crítico literário.

Que o Modernismo, em seus primeiros anos – entre 22 e 30 do século XX – subverteu os modos de expressão não resta dúvidas. A subversão dos modos de se expressar e derrocada da linguagem bacharelesca – tudo isso se fez como luta e como processo. Em *Pauliceia desvairada*, por exemplo, pode-se ver como a luta pelo novo ainda não decantara. Para a conquista estabilizada do projeto estético havia ainda um caminho pedregoso a percorrer. Tão importante quanto essa luta por um novo modo de representação, ou de expressão, é, como o assinala Lafetá, reconhecer que esse projeto especificamente técnico-formal implicava não apenas romper com os modos de representação e o beletismo vigentes na tradição brasileira, ao menos desde finais do século XIX. Implicava também conceber *um novo modo de descobrir e de interpretar o país* – a que a renovação dos meios expressivos dá forma.

O leitor atento de Mário de Andrade recebe e dá continuidade ao balanço de Mário de Andrade (em “O movimento modernista”, de 1942) e



reafirma que o Modernismo, em seus tempos heroicos, deixou como legados três princípios internamente articulados: “a atualização da inteligência artística brasileira, o direito permanente à pesquisa estética, e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. (in *Aspectos da literatura brasileira*, p. 242). Nosso crítico também incorpora as lições de seu mestre, Antonio Candido, retomando a ideia de que em nosso Modernismo ocorre um momento feliz, e decisivo, da dialética do localismo e do cosmopolitismo. Inscrevendo-se com força na afirmação do dado local, o Modernismo o faz por meio de armas (estéticas, expressivas) tomadas do arsenal europeu. A afirmação do dado local – sempre objeto de relativo constrangimento em grande parte de nossos intelectuais, ao longo do século XIX, ao mesmo tempo que tarefa militante de nossa produção cultural, acanhada diante do sentimento de inferioridade diante dos grandes centros europeus, que lhe davam a medida também cultural – inverte seu significado. O que antes era compreendido como nossas *deficiências*, supostas ou reais, são interpretadas como *superioridades*: o arcaico é o novo, na visada da vanguarda; é o que necessita ser representado, *porque recalcado*. Além disso, aquilo que, para os movimentos europeus implicava a pesquisa da cultura primitiva, distante geograficamente deles, para nós estava diante de nossos olhos. Desrecalque localista e assimilação da vanguarda europeia, para usar os termos de Antonio Candido (em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, de *Literatura e sociedade*), são termos específicos para tratar do que Lafetá conceitua como projeto estético e projeto ideológico, operando a partir da *relação* entre eles. Há, assim, na descoberta de uma nova linguagem a serviço de uma viagem de “redescoberta do Brasil” – o Brasil recalcado – a ruptura com certas estruturas esclerosadas, fundadas na dominação da oligarquia rural. Isso não impediu, porém, que os modernistas de primeira linha, ao apostarem na industrialização e na urbanização do país – que, lembre-se, correspondiam a uma aspiração não apenas nossa –, pagassem o preço ideológico do compromisso com as novas classes que emergiam como dominantes, sem se darem conta do teor destrutivo da sociedade altamente industrializada – como hoje podemos ver. Mesmo sem se



darem conta da falsa aposta – e será que poderiam fazê-lo? – a experimentação da linguagem, a incorporação dos novos ritmos da fala e da cena urbano-industrial, mesmo que incipiente, a redescoberta dos conteúdos recalcados pela cultura oficial – tudo isso rompe com o bloqueio imposto pela ideologia vigente.

Não se pense, então, que o Modernismo da chamada fase heroica surja – como lembra o crítico – como conjunto de procedimentos meramente técnico-formais que ocorresse em separado do processo de mudanças econômico-políticas que avançavam no Brasil desde finais do XIX – ainda que tais transformações constituíssem o que se vem chamando de “modernização conservadora”, em que as trocas nos comandos e nos ditames da vida social mantinham, e conservavam, esquemas de poder que não transformavam a sociedade. A consciência modernista daqueles tempos, porém, não se dá conta disso, e não avança nos reclamos de uma transformação radical da sociedade. Ainda que se ponha em cena o Brasil das contradições entre o arcaico e o moderno, ele é representado sob o viés de classe – jocoso e “maneiro” – que lhe dão, simultaneamente, a graça e o testemunho *ideológico* –, o modernismo está longe de efetivamente denunciar as questões de classe aí envolvidas, mesmo que em Mário de Andrade, especialmente, a consciência da diferença de classes por vezes surja – mesmo que sob o viés apenas da comoção patética (lembramos, por exemplo, os versos de “Nocturno”, de *Pauliceia desvairada*, em que o poeta, em suas “grades em girândolas de jasmim”, olha o bairro proletário a que, porém, não consegue *pertencer*). Digamos, então, que no Modernismo heroico a reinterpretação do país se dá sob uma visada cultural, ou culturalista, do país – em que nossas deficiências, nossos traços arcaicos (ainda mirando a cultura ocidental) são tomados, se não como superioridades, como nossa forma de pertencimento específico na cultura contemporânea. Trata-se, como se depreende, de uma operação propriamente *ideológica* – uma vez que os fundamentos objetivos do atraso, as razões materiais do desconcerto e suas consequências nas brutais desigualdades de classe e de desenvolvimento não estão no foco do olhar.



Nem por isso, porém, trata-se de desconsiderar que a operação de deslocar o histórico-social para o ethos cultural – certamente *ideológica* – apreende parte da realidade brasileira, o país não oficial, por assim dizer, embora nem por isso menos proprietário. Se não se toca nas rachaduras sociais, reequilibram-se as autoestimas – e temos aí mais uma manifestação de nossas compensações simbólicas, cujo fundamento é social e histórico. Sem dúvida, ao ler hoje parte das obras produzidas no Modernismo heroico não podemos deixar de ver a força do desrecalque, o gozo da graça, ainda que elas sofram o impiedoso comentário da contemporaneidade. Na ilusão modernista de redescobrir o país, retomava-se o recalco da cultura popular, sob a proteção da inteligência avançada, e se juntava tecnologia e artes de vanguarda, na ilusão do progresso inocente, ou do bom capitalismo. Isso decerto se relacionava com um projeto político-ideológico, de desenvolvimento, em que não se reproduzisse em escala gigantesca os anos acumulados de exclusão. O erro, histórico, logo se põe à mostra.

Também por isso Lafetá nos mostra como, nos anos 30 do século XX, num outro quadro de lutas internacionais e nacionais, quando os conflitos de classe estão na boca da cena, a ênfase artística sofre novo deslocamento, do cultural – generalizante e, nessa medida, ideológico – para o político-social. Como já sabemos, o termo cunhado pelo crítico para esse processo é a *ênfase* no projeto ideológico. Mas, repito, não se trata de oposição, mas de movimento vivo, dialético: normatizados os experimentos técnico-formais – a “revolução na literatura” – , as novas determinações sociopolíticas exigem a “literatura na revolução” (1930: *A crítica e o modernismo*, p. 16), isto é, novas representações do país, agora em chave material, de classe, com ênfase na consciência *pessimista* do subdesenvolvimento – ou, para ser mais específica, na consciência da exploração e das formas de dominação –, e não mais na consciência otimista do país redescoberto sob o cadinho da variedade e da pujança cultural. A incorporação crítica e problemática da realidade material brasileira, no entanto, encontrara o caminho aberto pela continuidade da tradição *empenhada* e do trabalho de renovação e arejamento dos meios



expressivos, bem como pelo movimento deceptivo – que não se limitou à consciência artística brasileira – das promessas ideológicas da industrialização e do otimismo diante da informalidade brasileira. A polarização político-ideológica nos campos internacional e nacional exigia novo esforço de “descoberta e de interpretação” do país, em que se retirasse o viés ideológico da alegria diante da variedade cultural, ou do gozo contra a tacanhice de parte de nossas elites. Entretanto, o caminho, não é retilíneo: a incorporação das conquistas da experimentação não impede sua rotinização e, então, sua diluição, que dissolve seu sentido de modernidade. Na vanguarda, prepara-se a diluição da vanguarda – e, em nome dos temas sociais, pode-se retornar a formas que, tematizando injustiças sociais, repõem o velho esquema das fórmulas naturalistas.

Desse modo, nem estético nem ideológico são, por si mesmos, capazes de avaliar e de aquilatar o teor de verdade das obras, como condição pré-determinada. É nesse sentido que Lafetá, em “Modernismo: 70 anos depois”, retorna à discussão, desta vez para objetar os argumentos de Alfredo Bosi, em “Moderno e modernista na literatura brasileira” (em *Céu inferno*). Lembrando sucintamente o texto de Bosi, afirma-se ali que o modernismo – tomado em sentido estrito apenas como o momento heroico, isto é, de 1922 a 1930, e apenas paulista – apresentava uma visão do Brasil ora cosmopolita (São Paulo como centro da modernidade) ora mítico (com o recolhimento da variedade cultural dos mitos de origens diversas). Só em 1930, segundo Alfredo Bosi, o Brasil histórico e concreto, isso é, contraditório – e não mais mítico – seria objeto do romance e da poesia. Se a ruptura *modernista* abolia “o passado de ontem e saía à procura de um presente eterno” (nas palavras de Bosi, em “Moderno e modernista na literatura brasileira, p. 218), o “presente” do Brasil – histórico e concreto, e não mítico – só entra em cena a partir de 30, quando se pode falar em *moderno*, propriamente dito.

Lafetá põe em causa essa oposição modernista/moderno, e suas implicações: ângulo de classe restrito no modernismo/ consciência social alargada no moderno; ou, ainda, representação mítica, onde não cabem



contradições/ e realismo crítico, de outro, por considerá-las pouco dialéticas e, assim avessas, elas próprias, às contradições que o crítico deseja apanhar na representação literária.

Além da discussão específica com Alfredo Bosi, Lafetá está com os olhos no seu presente – o texto é de 1992, o que já nos soa longínquo tal a mudança no quadro dos problemas que se abriram a partir dos anos 90. Em 1992, uma das questões do primeiro modernismo nos dizia respeito de muito perto: tratava-se do lugar de destaque que a literatura ainda ocupava, e com que os críticos da literatura tinham de se haver. Tratava-se, então, de um diálogo, setenta anos depois, com as formas de pensar o país e a atuação dos intelectuais – de que o testamento de Mário de Andrade, em “O movimento modernista” é a representação irrepetível e muito significativa, a exigir do intelectual uma perspectiva de classe e a reafirmar a tradição empenhada de nossos intelectuais. Lafetá nos lembra, também, porque já os intui, os sinais de esgotamento e de impasses do modelo burguês de modernização, o que obrigava – pelo compromisso com a atualidade e com aquela tradição empenhada – a repensar e a reavaliar os vários empreendimentos levados a cabo pelos intelectuais dos anos 20 e 30, aprendendo com suas tentativas, sem, porém, limitá-las a antagonismos sem movimento.

Não vou repor aqui todos os passos da argumentação, procurando me concentrar no que é o mais decisivo. Lafetá discorda da ideia de Bosi de que o Brasil de 22 era ou a São Paulo arlequinal ou o território mítico (de *Macunaíma*, *Cobra norato* etc) em que a literatura não tratava das contradições do Brasil real, elidindo-as na mitopoética. Reduzindo o modernismo de 22 a uma espécie de vaga irracionalista paulistana, restrita a um ângulo de classe, Bosi parece não considerar devidamente que a ruptura decisiva e profunda da experimentação modernista – nas técnicas e nos conteúdos – não pode ser avaliada simplesmente ou apenas pelo fato de dar forma literária a uma experiência de classe, e, sim, pela força elucidativa de suas composições. Pensar que o modernismo de 22 se reduz a “mitificar a realidade brasileira” e a “louvar a técnica” – os dois extremos a que Bosi se refere – implica não avaliar



o que, *nessas formas*, está depositado da condição histórico-prática a que elas dão figuração. É preciso situar as obras na história, para ler a história que ali se dá a ver: o esforço de conhecimento do Brasil recalcado, por exemplo, é um movimento que se deposita de maneiras contraditórias no projeto mário-andradino, no caminho, por exemplo, construído de *Pauliceia desvairada* a *Losango cáqui*. A cidade “arlequinal”, ela própria, não é a mesma em Mário e em Oswald. Para Lafetá – que a isso se dedicará em *Figuração da intimidade* – essa cidade mário-andradina é plena de contradições sociais que cindem a dinâmica da circulação urbana e cindem também a subjetividade, atenta a ela e impotente diante dela:

Pauliceia – a boca de mil dentes;
E os jorros dentre a língua trissulca
De pus e de mais pus de distinção (“Os cortejos”, de PD).

Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado
Dá uma vontade de sorrir!

(“Paisagem nº 1”, de *Pauliceia desvairada*),

ou, para citar o verso célebre, figura as contradições do intelectual brasileiro que se move na tentativa de superar antagonismos: “Sou um tupi tangendo um alaúde” (“O trovador”, de *Paulicéia desvairada*).

No que Bosi chama de representação mítica, em que não há lugar para contradições, Lafetá vê o esforço de representação da variedade cultural, trabalho de imensa complexidade que Mário de Andrade realiza em *Macunaíma* e em *Clã do Jabuti*. Ancorados em realidades sociais e culturais concretas, os livros de Mário expressam o desejo titânico de abordar, registrar, incorporar a variedade das culturas populares. Será mítica essa visão?, pergunta-se nosso crítico. Será uma mítica em que não surgem contradições? Se, evidentemente, elementos míticos estão presentes nas obras de Mário,



Oswald e outros, será o mito necessariamente conciliação de contradições? Como, então, compreender o final, terrível, de *Macunaíma*?

Para Lafetá, não se trata de negar o território da representação mítica, nem de negar que haja aderência à ideologia, em certas representações míticas. Da ideologia, não escapam nem certos mitos nem toda representação realista. Trata-se, antes, de evitar generalizações, analisando a particularidade e a diversidade nas obras, sob pena de reduzi-las a um monólito, panorâmico e vago, este sim sem contradições.

Na sequência de sua crítica a Alfredo Bosi, Lafetá também nos lembra que o modernismo não se resume a São Paulo. Ampliando-se geograficamente, o movimento se altera – em várias direções –, o que dá testemunho da vitalidade do movimento para dar representação à pluralidade.

O mais decisivo, creio, da crítica às formulações de Alfredo Bosi, é a indagação se o par modernista/moderno corresponde à verdade do movimento artístico e se, de fato, há uma mudança radical da era 22 para a era 30, como se houvesse rupturas entre um e outro momento. Mais ainda: o realismo, ou os vários realismos de 30, profundamente articulados às crises do capitalismo e às lutas sociais, políticas e ideológicas, rompe com e denega as conquistas, não apenas técnico-formais, de 22? Para Lafetá, a resposta a essas questões é negativa. As conquistas de linguagem, já rotinizadas, e abertas para o caminho da reinvenção pessoal, originaram-se no combate dos modernistas de 22. E o interesse pela cultura popular torna-se um elemento da continuidade da produção cultural, ainda que em chaves diferenciadas de representação. Ainda que, por exemplo, as diatribes de Graciliano Ramos contra o Modernismo sejam conhecidas, não terá o seu trajeto aplainado pela luta na renovação dos meios expressivos dos moços de 22? Se não bastassem as relações entre *Caetés* e certa linhagem oswaldiana – mesmo que em outra chave representacional –, o que pensar da linguagem de *S. Bernardo*, ou dos dilemas de Luís da Silva, com o afastamento do modelo realista e a incorporação de recursos expressionistas?



Como se depreende, Lafetá pensa o Modernismo como um processo – e assim reativa a dialética entre duas ênfases entre projetos estético e ideológico – alvo de minha exposição aqui. Tomar como padrão uma suposta diferenciação entre moderno e modernista parece fazer produzir, no campo da crítica, uma falsa ruptura no movimento que, nascido do e no processo histórico, implicou largo e profundo esforço de redescoberta do país e de reinvenção dos meios expressivos. Implica, também, não trazer à boca da cena as questões que exigem a ampliação de nossos conhecimentos sobre o estatuto do movimento modernista, com seu arco de questões, que vêm de 22, passam por 30, e talvez até muito recentemente ainda diziam respeito ao nosso presente.

Em 1996, Lafetá termina o ensaio “O modernismo: 70 anos depois”, alertando para a diluição das conquistas da vanguarda histórica e reafirmando que, naqueles tempos recentes, seria preciso reativar a produção da “arte malsã” – expressão de Mário de Andrade, em *O banquete* –, aquela que, no seu campo próprio de ação, mobiliza forças para destruir a sociedade injusta. Como se vê, em 1996, o projeto deste intelectual – lúcido e discreto – permanecia voltado para os dilemas da (má) formação do país e a necessidade de transformá-los. Ele afirmava a visão distópica como a via possível da utopia.

Muita falta nos fazem hoje as reflexões de Lafetá. Num tempo em que a barbárie avança sob a pele de cordeiro, como pensarmos nossa perspectiva – estético-ideológica? Como ampliar o conhecimento sobre o sentido histórico do Modernismo e seu legado, repensando o estatuto do Modernismo agora sob o ângulo de quem vê que um ciclo histórico se fechou? Ainda que não caiba a reflexão sobre o nacional, em sentido estrito, o nosso ponto de partida, a nossa matéria, é ainda o nacional. Ainda que tenhamos talvez chegado ao limite da modernização – este é um país moderno –, ele é um teatro de horrores. Parece que, em tempos de ultraespecialização, essa reflexão, sobre nosso mal-estar, implica a retomada da tarefa empenhada do intelectual, de que a vida e a produção de Lafetá dão testemunho.



Referências

- BOSI, Alfredo, "Moderno e modernista na literatura brasileira." In Céu, inferno. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, pp. 209-226.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura de 1900-1945" e "A literatura na evolução de uma comunicade. São Paulo: Nacional, 1965.
- LAFETÁ, João Luiz Machado. "Estética e ideologia: o Modernismo em 30". In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. Org.: Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004, pp. 55-72 (ensaio originalmente publicado no número 2 da revista *Argumento*, em 1973, depois republicado no capítulo "Pressupostos básicos, do livro *1930: A crítica e o modernismo*, de 1974)
- _____. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- _____. "O modernismo 70 anos depois". In: Meihy, J. C. Sebe Bom, e Aragão, M. Lúcia Poggi [orgs.]. *América: ficção e utopia*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1994, pp. 473-485.
- _____. *Figuração da intimidade: Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

Ivone Daré Rabello é professora sênior da Universidade de São Paulo, doutora aposentada pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Tem publicados os livros *A caminho do encontro. Uma leitura de Contos novos* (São Paulo: Ateliê, 1999), *Entre o inefável e o infando - Obra vencedora do "Prêmio Nacional Cruz e Sousa de Literatura" - 1997/1998* (Florianópolis: FCC, 1999) e *Um canto à margem. Uma leitura da poética de Cruz e Sousa* (São Paulo: Nankin/Edusp, 2006). É co-organizadora, com Viviana Bosi, Andréa S. Hossne e Cláudia de Arruda Campos, de *O Poema: Leitores e Leituras* (São Paulo: Ateliê, 2001) e de *Ficções: Leitores e leituras* (São Paulo: Ateliê, 2001). Entre seus ensaios, estão textos sobre autores contemporâneos, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, e sobre a crítica de Antonio Candido e Roberto Schwarz.