

A PRESENÇA DA TRADIÇÃO NO MODERNISMO BRASILEIRO

Maria Tereza Gomes de Almeida LIMA*

- **RESUMO:** O presente trabalho pretende discutir, principalmente a partir de “O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido”, da obra *O livro agreste*, de Abel Barros Baptista (2005), algumas questões do Modernismo brasileiro de 22, de 30 e de 45. Além das particularidades de cada geração, analisaremos até que ponto a tradição esteve ausente do discurso modernista dos três períodos. Apesar das tentativas de formar uma literatura “genuinamente” brasileira, livre de traços literários “outros”, nossos modernistas, de maneiras diferentes, cruzaram as fronteiras do País e percebemos que a identidade de uma cultura não se faz com a exclusão do outro, mas no modo como usamos a tradição estrangeira.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo. Nação. Ruptura. Tradição.

A formação da literatura brasileira e a construção da nação

Abel Barros Baptista inicia o segundo capítulo de sua obra *O livro agreste* (BAPTISTA, 2005) relacionando o nome de Antonio Candido à literatura brasileira. Baptista afirma que o crítico expôs a mais influente teoria da literatura brasileira na obra *Formação da literatura brasileira – 1959* e também assinou ensaios sobre quase todos os escritores novecentistas. Crítico renomado e de influência nacional, Candido foi peça importante para o movimento modernista.

Antonio Candido foi um dos primeiros frutos da Universidade de São Paulo, fundada em 1934. Ele e outros estudantes da USP organizaram a revista *Clima*, na qual Candido começou sua atividade crítica literária. A revista foi considerada o marco do encontro do programa modernista com a universidade, prolongando o Modernismo enquanto programa de atualização e estabilização da inteligência brasileira dentro da universidade e de dentro para fora dela. Além da revista, críticas jornalísticas prepararam o público para receber a nova literatura dentro dos moldes e valores do Modernismo.

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Departamento de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – Doutorado em Literatura Comparada. Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil. 31270-901 – mariaterzalima@yahoo.com.br

Artigo recebido em 6 de janeiro de 2010 e aprovado em 25 de maio de 2010.

Com a alteração curricular nas instituições de ensino público, os primeiros autores modernistas chegaram aos manuais escolares. Em poucas décadas, as novas gerações tornaram-se leitoras das obras modernistas e foram educadas por uma geração de professores e críticos de que Antonio Candido constitui o melhor representante.

Ainda sobre o crítico brasileiro, Baptista comenta que:

Acresce que a reputação de Antonio Candido ultrapassa o círculo especializado dos estudos literários, afirmando-se também enquanto exemplo de “conexão entre valores estéticos, éticos e políticos”, nesse campo muito geral ora eufemisticamente chamado “empenhamento cívico”, ora dramaticamente designado “luta política”. (BAPTISTA, 2005, p. 41).

O vínculo do nome de Antonio Candido com questões estéticas, éticas e políticas, especialmente no que diz respeito à literatura nacional, é evidente. Entretanto, quanto à literatura portuguesa, a produção de Candido é quase inexistente. Segundo Baptista (2005), ele dedicou um ensaio a Eça de Queirós e abordou, na perspectiva da formação da literatura brasileira, alguns textos portugueses anteriores à Independência do Brasil. Quando lhe foi atribuído o prêmio *Camões*, a intelectualidade portuguesa deixou perceber que não conhecia o crítico brasileiro. Para Candido, a literatura portuguesa se tornou um assunto do passado. Tal postura de Antonio Candido é visível quando, definindo a diferença entre o Romantismo e o movimento modernista no Brasil, ele diz que o Romantismo procurava superar a influência portuguesa, afirmando a peculiaridade literária brasileira, enquanto o movimento modernista já desconhecia Portugal, pura e simplesmente.

Baptista comenta a pertinência da analogia feita por Antonio Candido entre o Romantismo e o movimento modernista brasileiro, mas considera-a injusta. Para o autor de *O agreste*, Candido e o Modernismo de 22 não desconheciam a literatura portuguesa “pura e simplesmente”.

O projeto literário do Modernismo de 22, juntamente com o trabalho crítico de Antonio Candido e a instituição da Universidade de São Paulo, produziu um panorama crítico favorável ao desconhecimento de Portugal. Tal atitude se faz condizente se pensarmos que o País estava em processo de “formação” da literatura brasileira, o que significava, para os modernistas, a exclusão de Portugal das questões nacionais:

Na verdade, a ruptura não se fazia apenas em nome do novo e do moderno, nem apenas por influxo europeu: romper com o estado de coisas vigente, combater o beletrismo acadêmico e parnasiano, culpado de macaquear a

cultura europeia, significava também liquidar na cultura brasileira a presença do outro, do estranho, do não-brasileiro – ainda que por via da antropofagia, e assim recomençar em direção a uma literatura genuinamente nacional. (BAPTISTA, 2005, p.43-44).

O desejo de “formar” tal literatura no primeiro centenário da Independência do Brasil, rompendo com o passado e valorizando o novo, fez com que, mais tarde, os próprios modernistas percebessem o caráter nacionalista do movimento de 22, ou seja, o referido movimento vinha animado de um projeto construtivo da nação. O Modernismo de 22 não se restringiu apenas a um mero movimento literário. A preocupação não foi apenas com o artístico ou com a eliminação do academismo das modalidades retrógradas, procurando e privilegiando o traço brasileiro. O Modernismo buscou a formação da literatura brasileira enquanto parte essencial da construção da própria nação brasileira, sendo testemunha fiel e privilegiada dessa mesma construção.

Com a instituição da Universidade paulista e consequentemente a vinda de vários professores estrangeiros para o Brasil, reflexões sobre o Brasil e sua cultura fizeram parte dos estudos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. A exigência de interpretar o Brasil fez com que a realidade brasileira fosse o ponto central da atividade intelectual brasileira. O fim da República Velha, a Revolução de 1930, a era Vargas, a ditadura do Estado Novo e outros acontecimentos no País contribuíram para que o Brasil fosse o centro do movimento modernista:

“O ‘clima’ era modernista; mais que isso, era *nacional*: a educação literária das gerações vindouras iria começar a fazer-se na frequência dos autores brasileiros modernistas.” (BAPTISTA, 2005, p.46)

O desejo de conhecer o Brasil se estendeu por vários anos. Em 1962, Sérgio Buarque de Holanda criou o IEB, Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo. De acordo com a proposta do criador, o instituto tinha como objeto de estudo o Brasil. O País deveria ser “[...] apreendido como uma *civilização* dotada de especificidade, identidade sócio-cultural e historicidade próprias, passível de ser estudada, compreendida, analisada e interpretada segundo suas características [...]” (CALDEIRA, 2002, p.21).

Diferentemente das instituições que tinham projetos nacionais ou propostas de transformação da sociedade brasileira baseadas em paradigmas internacionais, o IEB utilizou-se da multidisciplinaridade e da multitematicidade para pesquisar as diversidades e singularidades do Brasil. Laboratório de estudos sobre o País, o instituto inovou no que se refere às investigações científicas das Humanidades. Congregando diferentes disciplinas especializadas, o IEB constituiu uma área de *studies Center*.

As gerações de 22, de 30 e de 45

Em 1952, com o distanciamento dos acontecimentos de 22, João Cabral de Melo Neto, ao redefinir a geração de 45 através da diferença entre as gerações de 30 e de 22, evidencia os três momentos do Modernismo. A partir de comentários do poeta, percebemos que o movimento modernista não se caracterizou somente pela ruptura do passado e busca do novo, visando à formação da literatura brasileira enquanto construção da nação. Outras gerações marcaram a trajetória do movimento.

De acordo com Melo Neto, os poetas de 45 foram muito mais uma geração de extensão de conquistas do que de invenção de caminhos. O autor afirma que a diferença entre os problemas que enfrentaram os poetas de 1945 e os que publicaram livros nas mediações dos anos 30 foi radical:

Somente tendo-se essa diferença em mente é possível compreender o processo da obra desses poetas mais jovens: a dependência em que eles estão de uma tradição, curta porém viva e atuante no momento em que penetraram na vida literária, e os esforços no sentido do alargamento dessa tradição de vinte anos que têm, inegavelmente, realizado em seus livros os escritores que se revelaram por volta de 1945. (MELO NETO apud BAPTISTA, 2005, p.48).

João Cabral de Melo Neto afirma, pertinentemente, que os escritores de 30 estavam em uma posição especial. Eles encontraram “o terreno mais ou menos limpo” pelos predecessores de 22 e escreviam como se não tivessem que se submeter a nenhuma forma preexistente. A poesia pessoal deles coincidia com a criação de uma nova poesia brasileira. Entretanto, essa “nova” poesia brasileira estava vinculada e definida como território nacional.

Diferentemente das duas gerações anteriores, os jovens poetas de 45 precisavam levar em consideração a sensibilidade e a poesia que já estavam formadas na literatura nacional. Caso contrário, corriam o risco de não serem percebidos. Além de escrever dentro do conjunto das vozes mais velhas, os poetas da 3ª geração precisavam também descobrir seu timbre próprio.

Segundo Melo Neto, para que os poetas de 1945 pudessem realizar sua própria poesia, eles precisavam partir da experiência de um poeta mais antigo, procurando uma definição ou uma lição de poesia:

Não é por falta de mensagem própria que um poeta de hoje funda sua obra a partir da experiência de um poeta mais velho. O que acontece é que não há uma definição geral de poesia, válida para a nossa época, que permita ao

jovem autor criar a sua obra identificada com o seu tempo. Existem definições particulares, individualistas. No caso do Brasil, existem as definições de um Carlos Drummond de Andrade, de um Murilo Mendes, de um Augusto Frederico Schmidt; existem poéticas, a desses e a de outros inventores de poesia; [...]. (MELO NETO apud BAPTISTA, 2005, p.49).

O pernambucano afirma que os sete ou oito poetas “mais poderosos” eram aqueles que estavam em posição de fazer coincidir a invenção pessoal com a criação da poesia brasileira. O poeta brasileiro, identificado com o seu tempo, deveria caminhar na esteira de seus predecessores, já que eles estabeleceram a poesia brasileira e criaram a possibilidade de, a partir das suas próprias obras, formar novos poetas. Assim, as obras dos predecessores formaram um cânone poético brasileiro, mas não um cânone poético da língua.

Baptista, comentando sobre o terceiro artigo escrito por João Cabral de Melo Neto, menciona que o poeta em questão destaca a renovação como sendo um problema crítico do Modernismo. Para o pernambucano, renovar era fundamental, pois permanecer fiel, repetindo e reproduzindo o mesmo, era negar e destruir a matriz modernista. Então, qual o espaço para a renovação poética que os jovens de 45 tinham já que precisavam prosseguir a tradição de individualidades e de variedades poéticas? Renovar com uma tradição que se fundava na diversidade poética significava acumular novas poéticas. Portanto a continuidade da poesia brasileira enquanto “modernista” tornava-se incompatível com a continuidade enquanto “brasileira”.

A questão é problemática, mas, segundo Baptista, João Cabral de Melo Neto tem duas respostas que não superam o dilema da renovação, antes o expõem. A primeira constrói-se na ideia de renovação não como uma ruptura radical e a segunda se configura como uma promessa de feição geral homogeneizadora do território. Ou seja, mais do que criar novas poéticas individuais, a feição geral brasileira de que fala Melo Neto contribui para reduzir diferenças, levando, assim, à criação de uma expressão brasileira moderna constituída não pela coexistência de um pequeno número de sete ou oito vozes irredutíveis e dissonantes, mas por uma voz mais ampla e geral. O pensamento de Melo Neto sugere que o continuísmo e não a ruptura prolongaria as poéticas individuais, separando-as dos poetas fundadores. A reprodução dos novos poetas desindividualizaria a poética anterior, destacando o que cada poeta inaugurou. O autor de *O livro agreste* exemplifica tal pensamento com a literatura de Carlos Drummond de Andrade, dizendo que ela pode ser continuada, seguida, alargada na poesia de outros poetas.

Baptista (2005) ressalta uma “individualidade” na feição geral brasileira de Melo Neto. Com o pernambucano, entendemos que mesmo o poeta de 1945 repetindo o vocabulário e o tema de um poeta mais velho, por força da própria natureza da

poesia, ele deveria repudiar essa voz alheia para que na voz dele não se encontrasse nada da voz do outro. Tal ponto do pensamento de Melo Neto é fulcral, pois a ideia de continuidade por ele descrita não é a continuidade de uma mesma tradição, pois a poética anterior é transformada quando alargada pelo novo poeta, e quando ele menciona a “submissão” dos novos poetas para com os mais velhos fica claro que tal submissão não se faz por meio de uma dependência, mas no sentido de uma libertação plena:

A renovação em processo incorpora à poesia herdada novos repertórios, que “constituem o patrimônio pessoal de cada jovem poeta”: mas, porque em processo, essa incorporação passa despercebida enquanto não se atinge o “estágio final do processo”, isto é, a “obtenção de uma maneira de fazer completamente diferente da que foi adotada como ponto de partida”. (MELO NETO apud BAPTISTA, 2005, p.52).

A necessidade de prosseguir o Modernismo acaba então arruinada, porque é inevitável a luta de libertação, guiada por uma consciência poética em direção a voz própria. A lição poética dos predecessores vem manchada por “deficiências”. O trabalho do jovem poeta consiste em depurar tais deficiências, ou seja, impedir a insubordinação radical e violenta, mas não o trabalho lento de subversão. O modernismo abriga o princípio da própria ruína: a configuração de uma poesia homogeneamente moderna e brasileira. O poeta inventivo é a prova do caráter ilusório dessa homogeneidade.

Carlos Drummond de Andrade, poeta “importante” e “original”, com a publicação de *Claro enigma* em 1950 é acusado de trair o Modernismo. Tal acusação se fundamenta pela presença da tradição lírica portuguesa na obra do poeta “modernista”. Em “A máquina do mundo” Drummond dialoga com *Os Lusíadas* de Camões e em “Sonetinho do falso Fernando Pessoa” ele se dirige ao poeta português. Conhecedor, como muitos outros, da tradição poética portuguesa, Drummond não foi exemplo do nacionalismo literário de sua época. Pilar da “tradição, curta porém viva e atuante” com que Cabral define a poesia brasileira, Drummond encontra uma “lição poética” nas formas e poetas clássicos portugueses, antigos e modernos. Na verdade, o que Carlos Drummond de Andrade percebeu foi que se ele considerasse somente a “tradição curta” da poética brasileira, ele não “inventaria”, nos dizeres de Melo Neto, a poesia nacional: “[...] o estabelecimento dum cânone poético brasileiro é impossível sem conduzir àquilo mesmo que o contraria e que por isso intenta excluir: o estabelecimento brasileiro dum cânone poético da língua.” (BAPTISTA, 2005, p.55).

Eliot, Borges e as gerações modernistas

No texto de Baptista, acima citado, o autor de *O livro agreste*, através das próprias palavras de Antonio Candido, afirma que o crítico renomado do Modernismo e o movimento de 22 diziam desconhecer Portugal, pura e simplesmente, das questões nacionais. Ainda que tal postura seja justificada pelo momento de construção da nação brasileira, percebemos que a literatura modernista brasileira pretendia se formar visando à exclusão do outro, do estrangeiro, do não-brasileiro. Buscando romper com o passado, os modernistas desejavam criar algo novo, original, exclusivo. Em uma passagem de “Tradição e Talento individual”, de T. S. Eliot (1989), percebemos a relação da atitude modernista de 22 com uma postura crítica que Eliot menciona ser comum. Ao falar sobre a inevitabilidade da crítica, o autor britânico cita que a obra de um poeta é elogiada pelo que ela tem de individual, ou seja, pelos aspectos nos quais o poeta menos se assemelha a qualquer outro, especialmente quanto aos seus antecessores mais próximos. Produção individual, original, sem vínculo com o passado próximo ou distante, era o que pretendiam os modernistas de 22.

Diferentemente dos ideais modernistas, Eliot afirma que o melhor e as passagens mais individuais das obras de um poeta podem ser aquelas em que os poetas mortos revelam mais vigorosamente sua imortalidade. O poeta consciente de seu lugar no tempo não tem sua significação sozinho, ele se faz por contraste ou por comparação com os artistas mortos. Entretanto, o teórico destaca que essa relação não deve ser entendida apenas no sentido de seguir os caminhos da geração imediatamente anterior, aderindo a seus êxitos. O passado, para Eliot (1989), não é algo que é herdado, mas que deve ser conquistado. O poeta deve buscar a consciência do passado e desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira. Eliot afirma que a evolução de um artista é uma contínua extinção da personalidade, numa contínua entrega de si mesmo.

Para Eliot, o poeta deve perceber o passado não pela sua caducidade, mas pela sua presença. O escritor britânico destaca que um forte sentido histórico envolve a tradição. Nas palavras dele,

[...] o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertencem seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. (ELIOT, 1989, p.39).

Impossibilitada de escrever de acordo com o pensamento de Eliot, a geração modernista de 30, segundo João Cabral de Melo Neto, ocupou uma posição especial. Seus predecessores, os modernistas de 22, deixaram como “lição poética” a renovação constante. Os poetas de 30 acreditavam que deveriam escrever como se não tivessem

que se submeter a nenhuma forma preexistente. A geração de 30 e, claro, também a de 22, não pretendeu trabalhar com a percepção eliotiana do atemporal, do temporal e do atemporal e temporal juntos.

Entretanto, na análise que João Cabral de Melo Neto faz dos poetas de 45, encontramos três momentos da fala de T. S. Eliot que podem ser relacionados com a atitude de tais poetas. O primeiro é que a geração de 45 conhecia seu lugar no tempo e sabia que não tinha sua significação sozinha. Os poetas de 45 tinham consciência da importância das obras dos poetas anteriores para a obra deles, ou seja, eles sabiam que precisavam caminhar na esteira de seus predecessores. O outro momento é aquele em que Eliot diz que o passado não é algo herdado, mas conquistado. Tal conquista pode ser entendida no momento em que Melo Neto diz que os poetas de 45 escreviam dentro do conjunto de vozes mais velhas, mas que precisavam descobrir seu timbre próprio. O terceiro momento se relaciona à fala de Eliot sobre o processo de despersonalização do poeta. Melo Neto, ao falar sobre a feição geral brasileira, ou seja, uma voz mais ampla e geral na literatura brasileira, sugere um prolongamento das poéticas individuais existentes, separando-as de seus poetas fundadores. Mesmo que Melo Neto esteja falando do início da formação poética brasileira e Eliot se refira a uma literatura de longa “tradição”, o destaque que o poeta pernambucano dá à poética e não ao autor, o que ele chama de desindividualização, pode ser relacionado ao que Eliot chama de despersonalização.

O britânico prolonga um pouco mais a discussão sobre presente e passado, quando menciona a relação de uma obra nova com outras já existentes. Para ele, as obras existentes formam uma ordem entre si, que é modificada no momento em que há o aparecimento de uma nova obra. A ordem existente é levemente alterada e essa “nova” ordem é reajustada, proporcionando a harmonia entre o antigo e o novo. O passado é modificado pelo presente tanto quanto o presente é orientado pelo passado. Para Eliot, os textos se relacionam e se transformam.

Ainda sobre a perspectiva eliotiana de presente/passado, em “Kafka e seus precursores” (BORGES, 2005) encontramos tal relação de uma certa forma ampliada. Analisando a obra de Kafka, Borges reconhece a voz e os hábitos do escritor em textos de vários autores. Questões como forma, tom, personagens e afinidades mentais da escrita de Kafka são identificadas por Borges em diversas literaturas e de diversas épocas. O “sentido histórico” de Eliot pode ser exemplificado através das relações que a obra do escritor tcheco estabelece com outras obras e de outras épocas. Entretanto, Borges (2005) não focaliza nem a ideia de totalidade nem a de existência apenas da literatura europeia, como o faz Eliot. Além disso, para o argentino, não só a relação entre textos é importante. O leitor tem um papel fundamental, pois é ele que identificará os precursores de um autor. Vale ressaltar que o trabalho contemporâneo dos geneticistas com manuscritos de escritores tem contribuído com teorizações

importantes sobre as relações entre autor, obra e leitor. Hay (2007) afirma que a visão “genética” de texto móvel devolve à escritura um sujeito atuante, presente na relação da obra com o mundo.

Enquanto Eliot fala de predecessor e de uma “totalidade” da literatura europeia, Borges fala de precursor e menciona que cada escritor vai escolher os seus precursores. Diferentemente de Eliot, Borges cria um novo sentido de tradição. Para ele, a tradição é construída pelo escritor. No caso de Kafka, os precursores dele são percebidos, ou melhor, nas palavras de Borges, passam a existir, a partir da escrita do tcheco. No sentido borgiano, a palavra *precursor* não tem uma conotação negativa, de rivalidade. Pelo contrário. Para Borges, mais do que modificar o passado e orientar o presente, uma obra nova, quando retoma uma anterior, permite a ela existência. É relevante destacar que mesmo quando um autor faz uma “simples” cópia de uma obra em outro tempo, ela sofre alterações. Segundo Borges (2004), a reescrita que Pierre Menard fez do *Quixote* de Cervantes, linha por linha, parágrafo por parágrafo, não resultou na mesma obra. O fato de *Quixote* ter sido deslocado no tempo e reescrito por um escritor do século XX fez não só com que a obra fosse alterada, mas permitiu a ela uma sobrevida, ou seja, a possibilidade de novas leituras.

Carlos Drummond de Andrade também buscou o passado nas obras que escreveu. Ao dialogar com Camões em “A máquina do mundo”, o poeta escreve, de certa maneira, com o “sentido histórico” de Eliot. De certa maneira porque Drummond não escreve com “toda” a literatura europeia. Além da relação com Eliot, o jovem poeta de 45 retoma também o pensamento borgiano acima mencionado. Com *Claro enigma*, Drummond permite que obras de poetas portugueses passem a existir novamente. Trazendo-os para outro tempo e outro contexto, o poeta modifica os textos portugueses. Nesse sentido não há a noção de dívida. Se houvesse, seria do texto anterior, que foi redescoberto, iluminado e resgatado pelo posterior.

Entretanto, a atitude drummondiana não foi bem acolhida por seus contemporâneos. O poeta foi acusado de trair o Modernismo. Drummond, buscando seu timbre próprio e depurando as “deficiências” de seus predecessores, utiliza a literatura portuguesa em sua poética. Tal fato evidencia que o poeta, como outros escritores, não comungava com os ideais modernistas de 22. Drummond não concordava com a insubordinação radical e violenta, o que não o impedia de realizar um trabalho lento de subversão.

O Modernismo e a tradição

Silviano Santiago (2002), no texto “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, afirma que a questão da tradição não esteve ausente da produção

dos modernistas brasileiros de 22. Santiago mostra, com a viagem dos modernistas paulistas a Minas Gerais, ciceroneando o poeta suíço radicado na França, Blaise Cendrars, em 1924, que o discurso da tradição foi acionado. A paisagem de Minas barroca surgiu aos olhos dos modernistas como algo de novo e original. Mesmo acreditando inovar, os modernistas paulistas buscaram no passado mineiro setecentista a temática para seus trabalhos. Tarsila não só encontrou na pintura das igrejas e dos velhos casarões mineiros a inspiração de muitos de seus painéis como teve vontade de voltar a Paris para aprender a restaurar quadros; Oswald de Andrade colheu o tema de várias poesias *pau-brasil* e Mário de Andrade veio a escrever então seu “Noturno de Belo Horizonte”. A viagem a Minas serviu de sugestão para a arte dos modernistas.

Quatro anos mais tarde, em 1928, outro influente e respeitado modernista, o crítico literário Alceu Amoroso Lima, também desvinculou-se dos ideais do movimento de 22, só que em prol do discurso religioso. Segundo Lafetá (1974), a influência de Lima no desenvolvimento da literatura brasileira na década de 1920 foi muito grande. Os juízos do crítico eram recebidos muitas vezes como definitivos, encerrando discussões. Entretanto, a conversão do crítico ao catolicismo, em 1928, marca uma nova etapa da vida intelectual de Lima. A ideia de que a crítica de uma pessoa com posição filosófica definida não poderia ser imparcial fez com que a influência exercida por seus juízos e opiniões diminuísse consideravelmente, principalmente porque o crítico introduziu critérios éticos no julgamento de obras estéticas.

Alceu Amoroso Lima, apesar de seu caráter “interessado” e da preocupação com as questões nacionais, acreditava que as raízes do Brasil estavam plantadas sobre o catolicismo e que o País só se regeneraria através da volta às origens católicas. Lima acreditava que a ruptura da tradição católica e a aceitação oficial do laicismo constituíam as fontes dos males nacionais. O crítico admirava a arte moderna, mas a abominava por ser um produto do mundo moderno, um mundo materialista, onde o homem predominava sobre Deus. Na década de trinta, o que não mantivesse relação com o catolicismo era excluído do rol das coisas boas por Lima. Ao falar da poesia de Mário de Andrade e Murilo Mendes, o crítico deixa evidente a sua preferência por Mendes, pois, segundo ele, os poemas deste eram carregados de tradicionalismo e impregnados de espírito religioso e místico.

Lima privilegiou a poética muriliana, porque o poeta, como ele, priorizou o discurso do cristianismo aos ideais modernistas. Murilo Mendes, ao dar continuidade a um discurso preexistente, o discurso religioso, afastou-se da relação cotidiana com o Brasil, distanciando sua poesia das características poéticas de 22.

Antonio Candido também não eliminou a tradição de suas reflexões. Baptista (2005), no início de seu texto, deixa claro que qualquer frequentador assíduo do ensaísmo de Candido percebe que o crítico também não desconhecia “pura e

simplesmente” Portugal. Além disso, no prefácio da 1ª edição de *Formação*, Antonio Candido afirma que nossa literatura é um galho secundário da portuguesa, um arbusto de segunda ordem no jardim das musas. Nessa fala, interessa-nos destacar a consciência do crítico quanto à impossibilidade de separar a literatura brasileira da portuguesa, “galho de um arbusto”. Acreditamos que, quando Candido destacou a importância da extinção do outro da cultura brasileira, o crítico estava vinculando tal atitude ao processo de formação da nação, não da literatura brasileira. Em *Formação*, fica claro que para Candido era impossível a literatura nacional se fazer excluindo a literatura da qual provinha. Nesse sentido, percebemos que a tradição também não se ausentou das reflexões do crítico modernista.

Outro modernista que não deixou de mencionar o estrangeiro em sua obra foi João Cabral de Melo Neto. Mesmo encontrando “dicção própria” no âmbito do cânone modernista, conseguindo não dialogar com a tradição poética portuguesa, segundo Baptista, o poeta pernambucano encontrou em Sevilha e na poesia espanhola contrastes para rivalizar com seu nordeste.

Evidenciamos que mesmo diante das tentativas de ruptura e/ou da formação da nação brasileira, excluindo o outro das questões nacionais, os modernistas não conseguiram eliminar o passado e o estrangeiro de suas obras e de suas reflexões para assim fundar uma literatura “exclusivamente” nacional. A autonomia da literatura e da linguagem que os modernistas de 22 buscavam, Ricardo Piglia (1991), em “*Memoria y Tradición*”, afirma não existir. Piglia diz que a essência da literatura consiste na ilusão de converter a linguagem em um bem pessoal. Contudo, tudo é de todos, a palavra é coletiva e é anônima. As relações de propriedade estão excluídas da linguagem:

“La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que tratamos el lenguaje.” (PIGLIA, 1991, p.60).

O autor associa a tradição à memória, dizendo que a memória é a tradição, uma memória impessoal de onde se falam todas as línguas. Como resíduo de um passado cristalizado que se filtra no presente, o escritor trabalha no presente com os rastros de uma tradição perdida.

Apesar da tentativa dos modernistas de excluir a tradição de seus textos, os resíduos do passado não foram eliminados. Eles não conseguiram fechar as fronteiras nacionais. Tal impossibilidade pode ser relacionada ao momento em que Piglia (1991) afirma que o fato de não termos história (não ter história para o autor significa que ele, como nós e outros povos, ocupa um lugar periférico, subalterno, se comparado a um “centro”) obriga-nos a trabalhar com uma tradição esquecida e alheia, forçando-nos a cruzar a fronteira. O argentino diz que cruzando a fronteira fundamos uma identidade cultural. Cruzar a fronteira, mesmo que essa não tenha sido a intenção, foi o que Mendes, Lima, Candido, Melo Neto, Drummond e outros fizeram.

Assim, diante do lugar desprezado que ocupamos, é oportuno mencionarmos *la mirada estrábica* de Ricardo Piglia: ter um olho posto na inteligência europeia e outro posto nas entranhas da pátria. A identidade da cultura nacional não se define pela exclusão do não-brasileiro, mas pelo modo como usamos a tradição estrangeira.

Na contemporaneidade, à luz das teorias da Literatura Comparada, não entendemos *la mirada estrábica* de Piglia numa relação de oposição. Ou seja, um olho não está para a cultura nacional enquanto o outro está para a cultura estrangeira. Esse olhar disjuntivo, binário, não satisfaz mais as questões atuais.

Um olhar focado simultaneamente para os dois pontos, tornando as visões embaralhadas, misturadas, condiz mais com a contemporaneidade. Atualmente, acreditamos que as coisas se articulam e se suplementam, nos dizeres de Derrida (2001), em uma rede infinita de relações, num constante movimento de ir e vir. Nessa movimentação, o primeiro elemento já não é ele mesmo nem o segundo continua sendo o outro. As coisas transformam-se em um outro que traz os rastros e as marcas dos elementos anteriores, mas que nunca se repete como o mesmo que foi nem como o outro que se tornou.

LIMA, Maria Tereza Gomes de Almeida. The presence of tradition in Brazilian Modernism. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.1, p.49-61, Jan./June 2010.

- **ABSTRACT:** *This paper intends to discuss, mainly from “The canon as a formation: Antonio Candido’s theory of Brazilian literature”, published in O livro agreste, by Abel Barros Baptista (2005), some issues of the Brazilian Modernism of 1922, 1930 and 1945. Apart from each generation’s peculiarities, we analyze to what extent tradition was absent from the modernist discourse during those three periods. In spite of trying to form a “genuine” Brazilian literature, free from “alien” literary features, our modernists, in different ways, crossed the country’s boundaries and we realize that the identity of a culture is not shaped by excluding the other, but by how we use the foreign tradition.*
- **KEYWORDS:** *Modernism. Nation. Rupture. Tradition.*

Referências

BAPTISTA, A. B. O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido. In: _____. **O livro agreste**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2005. p.41-80.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: _____. **Obras completas**: 1952 -1972. São Paulo: Globo, 2005. v.2, p.96-98.

_____. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, J. L. **Obras completas**: 1923 -1949. São Paulo: Globo, 2004. v.1, p.490-498.

CALDEIRA, J. R. de C. **IEB**: origem e significados: uma análise do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. São Paulo: Art, 1989. p.37-48.

HAY, L. **A literatura dos escritores**: questões de crítica genética. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p.35-126.

LAFETÁ, J. L. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

PIGLIA, R. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1991, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v.1, p.60-66.

SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.108-144.

