
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A CRÍTICA NOS ANOS 20 E SEU PAPEL SUBSIDIÁRIO DAS INOVAÇÕES LITERÁRIAS

Marcia Regina Jaschke Machado (USP/CNPq)
marciaske@uol.com.br

RESUMO: No modernismo brasileiro, a partir dos anos 20, a crítica literária foi uma prática recorrente e fundamental entre escritores e intelectuais que buscavam renovar a produção ficcional brasileira. Tal prática assumiu um importante papel na luta pela legitimação do movimento modernista, pois ela havia se consolidado como um espaço privilegiado para reflexões e direcionamento dos novos rumos da literatura. Este artigo tem como objetivo demonstrar algumas características do exercício da crítica literária em revistas durante a década de 20.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; Crítica literária; Década de 20.

O primeiro número da revista *Verde* traz em sua apresentação um esclarecimento: “Aparecemos para um público que não existe. Vamos ser incompreendidos e criticados. É certo. Mas que esse público ainda virá a existir, é certo também. É certo e é um consolo... Portanto, conversar muito é bobagem! / Somos novos. E viemos pregar as idéias-novas da Nova-Arte”¹ (VERDE 1 [1927]: 27). Este número do mensário, organizado por Rosário Fusco, Henrique de Resende, Martins Mendes, Ascânio Lopes, Guilhermino Cesar e Francisco Peixoto, jovens de Cataguazes no interior de Minas Gerais, foi publicado em setembro de 1927. É certo, também, que este era um grupo de garotos muito novos que buscavam naquela altura tomar parte no movimento modernista. Por esse motivo mostravam-se particularmente eufóricos com a possibilidade de fazerem uma “Nova-Arte”, porém, não menos atualizados sobre as orientações literárias do modernismo brasileiro.

Em tal perspectiva, outro texto no mesmo número de *Verde*, intitulado “É preciso paz na Arte Moderna” e assinado por Rosário Fusco, destaca uma questão também relevante: as dissidências no modernismo:

¹ NOTA BENE: Em todas as citações extraídas de periódicos modernistas foi feita atualização ortográfica.

Começo por confessar que não entendo nada desse banzé danado que a gente de peso na Arte Moderna vem fazendo atualmente. / Por exemplo: o Sr. Prudente de Moraes, neto, escanCHA com o Sr. Plínio Salgado – o maravilhoso romancista de *O Estrangeiro*. O Sr. Augusto F. Schmith, de outro lado, escanCHA com o Sr. Prudente, neto, porque ele escanCHOU com o Plínio Salgado! O Sr. Buarque de Hollanda, por sua vez, estrila com o trio Renato Almeida – Graça Aranha – Ronald de Carvalho! O Sr. Esmeraldino Olympio – sabendo disso – dada a admiração que ele tem pelo trio, escanCHA com o Sr. Sérgio Buarque de Hollanda, com o Prudente Neto, e até com o coitado do Alcântara Machado que nada tem com isso! Por aí se vê que a gente está navegando numa incerteza danada. Ninguém sabe o que quer! Mas todo mundo quer uma coisa. E daí é que nasce esse banzé de cuia. / É preciso acabar com isso. Preciso mesmo! Na Arte Moderna não há *escolas*, nem nada. Portanto, cada um prá si. Cada um é o líder de si mesmo (conforme me disse numa carta a inteligência magnífica de Martins de Almeida). Tem que ser assim e está acabado! Esse negócio de torcida é só no futebol. Nada de política! Nada de partidos! Nada de polêmicas! Nada. Nada. Nada! (VERDE 1 [1927]: 11)

As duas passagens pintam um quadro bem interessante da situação do modernismo brasileiro na década de 20. Do que é apresentado, vale destacar alguns pontos: a falta de um público consolidado que se interessasse pelas inovações literárias; a reunião de um grupo de escritores em torno da revista com vistas a difundir as inovações literárias do momento – quanto à proposta de se “pregar as idéias-novas da Nova-Arte” –; dissidências entre grupos de escritores e intelectuais, fato que sugere uma complexa e conflitante heterogeneidade dentro desse “movimento literário”; a negação de tendências ou doutrinas que pudessem caracterizar qualquer tipo de “*escola*”; por fim, o destaque para a individualidade. Tais questões serão recuperadas ao longo deste artigo.

Em primeiro lugar, no que toca à tentativa de se conquistar um público leitor, vale ressaltar que essa não era uma condição exclusiva da revista *Verde*. Ela bem cabe ao modernismo dos anos 20 de modo geral, que durante essa década buscou infundir seus ideais e se consolidar enquanto movimento, seja no âmbito das artes, da literatura ou da produção intelectual. É possível perceber que a tentativa de se angariar leitores está ligada a um processo mais amplo de legitimação das “inovações” modernistas. E esse processo, por sua vez, mostrou condições ambíguas, pois ao mesmo tempo em que escritores, artistas e intelectuais tinham diante de si a liberdade para a renovação estética e da linguagem, eles voltaram-se essencialmente para a formulação de regras para essa “Nova-Arte”. O que não ocorreu, como se pode ver, de maneira homogênea; os modernistas não formavam um grupo coeso, o ambiente era de divergências e dissidências.

Assim, ao longo dos anos 20, foram se consolidando grupos com perspectivas distintas em face de propostas comuns, como a renovação estética, a renovação da linguagem e o nacionalismo. Cada um desses grupos procurava impor-se e consagrar suas idéias em meio a conflitos e discussões. Muitas vezes, acabavam estratégica-

mente levando esses enfrentamentos a público nas cartas abertas ou em textos publicados em revistas ou jornais. No estudo sobre a crítica literária no Brasil, Wilson Martins coloca de forma lúcida essa questão, quando trata do rompimento de Graça Aranha com a Academia Brasileira de Letras. O que se percebe é uma verdadeira luta pela difusão e consagração de pontos-de-vista distintos:

Todas as revoluções literárias e artísticas só se tornam realmente vitoriosas quando conseguem impor o próprio academismo: foi o que ocorreu com o Modernismo em 1924, isto é, no mesmo ano em que Graça Aranha contestava a Academia em nome do Modernismo. Era, pois, um academismo contra outro, embora o fato tenha geralmente passado despercebido aos historiadores, mais atraídos pelas polarizações simplificadoras e pelos simplismos polarizantes. (Martins 2002: 499)

Wilson Martins explica que Graça Aranha, ao mesmo tempo em que se colocou contra a Academia Brasileira de Letras, acabou ganhando a oposição do próprio modernismo. Na conferência a partir da qual rompeu com a Academia, embora tenha incluído Oswald de Andrade “entre os ‘mil jovens espíritos sôfregos de demolição e construção’” (Martins 2002: 500), Graça Aranha discordou dos ideais da poesia Pau-Brasil:

O Brasil não recebeu nenhuma herança estética dos seus primitivos habitantes, míseros selvagens rudimentares [...]. Ser brasileiro não significa ser bárbaro. Os escritores que procuram dar de nossa vida a impressão de selvageria, de embrutecimento, de paralisia espiritual, são pedantes literários. Tomaram atitude sarcástica com a presunção da superioridade intelectual, enquanto os verdadeiros primitivos são pobres de espírito, simples e bem-aventurados. / O primitivismo dos intelectuais é um ato de vontade, um artifício como o arcadismo dos acadêmicos. O homem culto de hoje não pode fazer tal retrocesso, como o que perdeu a inocência não pode adquiri-la. (Martins 2002: 501)

Imediatamente, Oswald de Andrade respondeu ao posicionamento de Graça Aranha, no artigo “Modernismo atrasado” publicado em *A Manhã* em 25 de junho de 1924, situando-o “entre ‘os mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar’” (Martins 2002: 501). Curioso notar que, de acordo ainda com Wilson Martins, Oswald, que assumira a postura anti-acadêmica, acabou em defesa da instituição ao atacar Graça Aranha. Com efeito, conforme mostra o trecho transcrito, os combates eram travados com o objetivo de impor perspectivas possíveis, e contraditórias, para uma renovação da literatura brasileira.

Mas vale salientar que mesmo entre aqueles que compartilhavam ideais afins nessa batalha pela legitimação, a busca por consensos era intrincada. As cartas trocadas entre os modernistas mostram-se excelentes documentos para essa análise. É o que se pode ver, por exemplo, na reflexão que desenvolveram Mário de Andrade e Ma-

nuel Bandeira em 1925 sobre a definição de verso-livre. Em carta de 20 de março de 1925, Bandeira escreve:

Socorre-me. Tenho um amigo, Sousa da Silveira, homem de raro valor, que é docente de português na Escola Normal do Rio. É o menos futurista das criaturas, mas sendo também inteligentíssimo e honestíssimo, quer na explanação do ponto do programa que se refere a “formas da linguagem, prosa e verso”, dar uma definição de verso que abranja também o verso-livre modernista. E apelou para mim. (Andrade & Bandeira 2001: 191)

Os dois amigos, a partir daí, trocaram algumas cartas onde arrolaram definições possíveis, discordando em diversos pontos, como no trecho a seguir da carta de Manuel Bandeira, de 30 de março de 1925:

Agora, a diferença entre frase prosaica e o verso? Para mim tudo está em estabelecer nitidamente essa diferença. A sua definição não me parece satisfatória. Você chegou a isto: “Verso é elemento da poesia que determina as pausas de movimento da linguagem lírica.” Você caiu no critério formal que queria evitar. O verso não determina as pausas nem me parece também que essas pausas existam sempre. Dizer que o verso determina as pausas é definir do ponto de vista do leitor, quando o essencial é precisar o critério segundo o qual o poeta diz que tal linguagem foi composta em frases prosaicas ou em versos. (Andrade & Bandeira 2001: 192-193)

E ainda no final da longa carta: “não tenho força para chegar a formular uma definição aceitável. Viro e mexo e não saio disto: verso é um ritmo que em seu isolamento possui força expressiva ou emotiva” (Andrade & Bandeira 2001: 193-194).

Como se vê, os dois escritores, que acabaram se tornando grandes representantes do modernismo brasileiro e compartilhavam ideais afins, estavam naquele momento procurando esclarecer para ambos e para terceiros a forma como empregavam o verso-livre. Nesse contexto de “inovações literárias”, onde a autoridade acadêmica perdera a vez para a liberdade criativa, os escritores buscavam, ao mesmo tempo, definir regras para essas inovações. É possível supor que negavam, por um lado, a autoridade do passado a favor da liberdade de criação, mas por outro sentiam a necessidade de construir uma “nova autoridade” que validasse os rumos da literatura. Por isso, tentavam estabelecer entre eles regras e construir consensos, não buscando, porém, essas definições em modelos do passado, mas em seu próprio tempo. Lembrando Pierre Bourdieu, “o campo da produção erudita [na modernidade] tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos” (2004: 105). Ou, ainda, com Leyla Perrone-Moisés:

Na medida em que a modernidade se concebe como o lugar privilegiado do qual se encara a história como um todo, um lugar em que se prepara o futuro e se opera uma ruptura com o passado, ela tem de se autocriticar sem apoios fora

dela mesma. A “modernidade”, diz Habermas, “não pode e não quer continuar a ir colher em outras épocas os critérios para a sua orientação, *ela tem de criar em si própria as regras por que se rege*”. (2003: 10)

Foi, então, nesse âmbito da busca por consensos na formulação de regras, e diante de uma verdadeira batalha pela legitimação da “Nova-Arte”, que a crítica literária adquiriu função fundamental. Pois nesse tipo de texto, os críticos e os próprios escritores tinham a possibilidade de apresentar seus pontos-de-vista e, mais ainda, indicar os novos caminhos do fazer literário. Como fez, por exemplo, Henrique de Resende em “Literatura de brinquedo”:

É que nós não precisamos apenas de Teatro de Brinquedo. Precisamos também de Literatura de Brinquedo. Literatura infantil. Sim. Urge começar tudo de novo. Ao público incumbe esquecer o que já aprendeu. Esquecer sobretudo os clássicos, esses cacetíssimos senhores de antanho, e toda a sua verbosa descendência, até chegar mais ou menos aí pela altura dos srs. Alberto de Oliveira e Coelho Netto. E recomeçar a aprender. Mas começar pela Literatura de Brinquedo. Desta é que nascerão os primeiros escritores do Brasil, como do Teatro de Brinquedo há de nascer um dia o primeiro autor do mundo contemporâneo, na frase do Sr. Renato Vianna. / E porquê? / O Sr. Renato explica: “Da tradição é que não poderemos esperar mais nada, absolutamente nada mais.” / Ora, já que é assim, é enveredarmo-nos por outros atalhos. / Mas para tal é mister que se aprenda a esquecer a tradição e a amar um pouco mais a renovação das coisas. / É o que tentamos. E se isso não se der o público continuará a ter esta mesma pena de nós e nós continuaremos a ter esta mesma imensa piedade pela ignorância do público. (VERDE 2 [1927]: 7)

Ou ainda Rubens Borba de Moraes em “Aos homens de experiência”:

A Arte moderna é uma manifestação *natural e necessária*. Os artistas modernos são homens convencidos de que é preciso procurar novas formas, porque as que existem não traduzem mais a vida contemporânea. Bandeirantes do pensamento eles estão à procura das esmeraldas. / Os filósofos barbudos dizem que a humanidade dá dois passos para frente e depois um para trás. Eu que não sou nem filósofo nem barbudo, digo que é preciso dar dois saltos para frente para ganhar um salto que vale dois passos. / Os artistas de hoje, atletas elásticos, estão dando o sublime passo para frente. (KLAXON 5 [1922]: 10)

É válido inferir que a crítica passou, assim, a subsidiar as inovações literárias, apoiando sua reflexão e sua divulgação, tal como aponta José Aderaldo Castello: “verifica-se, na sucessão de décadas – 20, 30, 40, 50, 60 –, que cada uma traz sua marca característica, enriquecedora e renovadora, sempre em continuação, e nas quais, poesia, narrativa ficcional, crônica memorialista (naturalmente também o teatro) são subsidiadas pela crítica, além do ensaio em geral” (1999: 71).

De acordo com Castello, é possível inferir também que os modernistas entendiam que a renovação literária deveria ocorrer de forma progressiva, uma vez que “sempre em continuação” cada década possibilitava o enriquecimento da década anterior. E se, conforme Bourdieu, a produção intelectual da modernidade passou a buscar suas normas de realização e seus critérios de avaliação em seu próprio âmbito, vale sugerir que o sentido de atualidade tornava-se fundamental. Isso porque sempre no tempo presente é que as mudanças seriam gestadas. Essa idéia é exposta de forma evidente na apresentação da revista *Klaxon*: “KLAXON sabe que a vida existe. E aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser atual. Essa é a grande lei da novidade” (1 [1922]: 1).

Ainda com Castello, “chamaremos atenção no Modernismo proclamado em 1922 para o que nos parece seu sentido fundamental: a revisão de toda uma experiência anterior, em termos brasileiros” (1999: 71). Pode-se supor, dessa forma, que o modernismo se consolidava com base na idéia de um progresso literário. E, por sua vez, essa idéia se pautava na revisão de todo o passado literário com o objetivo de superá-lo, e, além disso, de se superar a todo momento.

Sob essa perspectiva, então, foi atribuída à produção da crítica literária a tarefa de difundir e legitimar as novas propostas literárias. Mas era essa uma árdua tarefa, pois seus autores enfrentariam a complexa realidade das indefinições e dissidências. Ruy Ribeiro Couto apresenta essa “Delícia de confusão”:

Ninguém disse ainda, a respeito do movimento vanguardista em nossa literatura, uma coisa mais saborosa que o sr. Anibal Machado: por enquanto, não sabemos ainda o que queremos – sabemos tão só o que não queremos. / Tão saborosa e tão verdadeira. Porque, apesar de ensaios, de polêmicas, de livros, ainda não se definiram de modo iniludível as grandes linhas de um sistema. Nem nunca se definirão talvez. A liberdade de meio expressivo e a definição da terra são duas características, ou talvez duas preocupações, porém não podem constituir uma estética. [...] Há poetas modernistas de construção objetiva, como os há de construção subjetiva. Sentimos que todos são modernos, apesar das opostas atitudes interiores. / [...] Em que consiste a modernidade? / A confusão mais salubre se estabeleceu. / [...] Ao fim de sete ou oito anos de reação combativa, estamos na situação do soldado em guerra: vai marchando porque o comando geral (força invisível) manda marchar. / Para onde? Insisto: não tem importância conhecer. / Façamos a campanha. É delicioso caminhar. Escrevamos os nossos livros. / [...] Filhos de um século esportivo, sabemos bem que não é essencial ganhar o páreo, mas fortificar os músculos / E gozamos com a confusão, uma confusão maior do que a outra, a terrível, aquela que reina no estilo do senhor... (Aos maliciosos concluir.). (VERDE 2 [1927]: 15)

Os jornais e as revistas se tornaram, então, os veículos preferidos para a divulgação desse tipo de texto, muito em virtude de sua dinâmica de circulação. O espaço para publicação em jornais, entretanto, dependia muito da linha que eles seguiam e do aval de seus diretores. Já as revistas possuíam mais autonomia, visto que eram

criadas a partir da reunião de grupos com idéias afins que definiam a linha do periódico e organizavam as publicações. Nesse sentido, os anos 20 assistiram ao surgimento de grande quantidade de revistas, em geral com duração efêmera, como ocorreu com *Klaxon*, *Terra Roxa & Outras Terras*, *Estética*, *A Revista*, *Festa*, *Verde*, *Revista de Antropofagia*, para mencionar apenas algumas dentre as que ganharam mais destaque. Suas páginas eram recheadas de criações ficcionais inéditas e de textos de crítica com comentários sobre arte em geral, sobre livros recém-publicados e sobre a situação do próprio movimento; seus primeiros números traziam o manifesto que dava o direcionamento crítico do periódico.

Nesses periódicos os textos de crítica eram em grande parte elaborados pelos próprios escritores de ficção, o que fortalece a idéia da crítica ser subsidiária das inovações literárias. Nesse processo, então, a figura do escritor-crítico ganhou grande espaço e se tornou indispensável. Leyla Perrone-Moisés define muito bem o seu papel:

O exercício intensivo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade. [...] Esse exercício particular da crítica, que é a crítica literária, se inscreve num contexto filosófico maior, de profanização da esfera dos valores, de valorização da subjetividade, de perda de respeito pelas autoridades legiferantes e concomitante reivindicação do livre exame e do livre-arbítrio. (PERRONE-MOISÉS 2003: 10)

Com efeito, ao passo que, desde o romantismo, as artes conquistavam cada vez mais autonomia em relação às Academias, os escritores acabaram se dedicando intensamente à produção da crítica literária e fazendo dela um instrumento de reflexão para consolidar os novos caminhos do fazer literário. Assim, por exemplo, ao examinarem a obra de contemporâneos ou de precursores, vários nomes ligados a distintos grupos do movimento modernista buscavam direcionar publicamente os rumos da literatura:

o exercício da crítica pelos próprios escritores se deve, em grande parte, ao fato de os princípios, as regras e os valores literários terem deixado de ser, desde o romantismo, predeterminados pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso. [...] Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. (PERRONE-MOISÉS 2003: 11)

Mas não devemos esquecer que por trás desse exercício, como já apontado aqui, encontravam-se as disputas internas do modernismo. De qualquer forma, não será aprofundada neste artigo a maneira como essas disputas estavam presentes nos textos de crítica, mas como os escritores utilizavam-nos com a finalidade de fazer esse “exercício da crítica”, como nas palavras de Mário de Andrade:

Nestes últimos tempos tem sido grande a cópia de livros em que, necessitados de exprimir seus pensamentos ou dar largas à fogosidade alexandrina pensadores e poetas brasileiros retomam assuntos velhos, velhos temas em que exerçam pensamento, estilo e métrica. Sentem a necessidade de pensar, de poetar; mas pensar sobre que? Poetar sobre quê? Parece então faltar-lhes aquele movimento lírico inicial que conduz às criações originais. (Mais ou menos originais, pois que tudo se repete, em evolução). (KLAXON 5 [1922]: 11)

Encabeçando disputas cruciais para os rumos da literatura, Mário de Andrade acabou produzindo quantidade relevante de textos de crítica. No trecho acima ele aborda um tema recorrente em sua crítica, o lirismo. Ao longo de sua vida, ele traçou várias formulações a respeito desse tema, visto que diante da liberdade criativa os modernistas prezavam ao máximo o valor do impulso lírico em favor da originalidade. Outra questão que merece destaque nessa passagem, e que é recorrente em textos e cartas de Mário, é a própria originalidade:

O snr. Carlos Baudouin envia-nos de Antuérpia seus últimos poemas: “Le Miracle de Vivre”. É mais uma obra admirável do poeta. [...] E, tratando embora eternos temas, é de ver-se como o poeta se renova, pela imagem imprevista e sugestiva, sempre comedida e sem exageros. [...] Além de poeta suavíssimo, o snr. Baudouin é um artista. Totalmente livre de preconceitos, utiliza-se da rima apenas quando esta lhe surge natural à boca da pena. (KLAXON 5 [1922]: 11-12)

Nesse caso, a busca incessante pela auto-renovação foi um problema importante para Mário, e pode ser verificado nas diferentes perspectivas que assumiu sua própria produção ficcional. Outros escritores, na mesma corrente de Mário de Andrade também colaboraram na crítica literária. Aqui Alcântara Machado em crítica a *Poemas* (1927) e *Essa negra Fulô* (1928), de Jorge de Lima, trata da necessidade de ruptura com formas literárias do passado:

A ascensão de Jorge de Lima é uma delícia. De soneto *Acendedor de lampiões* ao poema *Essa negra Fulô*. Sujeito inteligente como poucos soube procurar e achou. [...] De vez em quando uma descaída sentimental ou pueril, livresca, oratória ou conceituosa que desaponta mas não assombra. Porque não é assim tão facilmente que se rompe com certos cacoetes literários. (REVISTA DE ANTROPOFAGIA [maio 1928]: 4)

Ou, então, Camillo Soares que defende a importância da marca da personalidade, em “Ricardo Pinto e um livro”, onde comenta *Gente Ruim* do jovem escritor:

Há na ironia canalha de Ricardo Pinto essa atrevida sinceridade que nos faz reconhecer os seus escritos, mesmo sem assinatura. / Tem uma personalidade definida, um modo muito seu, de expressar o seu profundo desprezo pelos industriais pançudos da politicagem rasteira. / [...] Hão de chamá-lo de escandaloso, é certo, porém os seus livros são e hão de sempre ser lidos com

interesse, porque falam livremente à alma desse povo tão moço e tão sem coragem de reprimir a miséria geral que os politiquinhos safados provocam. [...] Há nos seus livros esse traço que o caracteriza, definitivamente diferente dos outros[...]. / GENTE RUIM é um livro que deve ser lido. / A construção psíquica da nossa alma de caboclo e de mestiço achará nas suas páginas um verdadeiro poema de sinceridade. (VERDE 2 [1927]: 20)

Por fim Edmundo Lys, ao comentar a estréia de Henrique de Resende, também aponta para a questão da personalidade: “Qualquer de nós, lendo os versos de Henrique, vê logo esse caso seu, particular, do temperamento que se procura, da individualidade que ainda não encontrou a sua equação definitiva, que já se emancipou da “forma fixa” de Wundit, mas que ainda não está segura da sua potencialidade de expressão. (VERDE 2 [1927]: 24)

Como se vê, os textos de crítica, como seus subsidiários na construção dos novos rumos literários, reiteram o valor dado a determinados elementos de inovações já colocados em prática na produção ficcional. Aqui, apenas algumas demonstrações desse processo, mas, de qualquer forma, o que vale destacar é o papel fundamental que a crítica assumiu dentro de um universo tão complexo como o do modernismo brasileiro nos anos 20.

OBRAS CITADAS

ANDRADE, Mário & Manuel Bandeira. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo: EdUSP, 2001.

BATISTA, Marta Rossetti et alii, org. *Brasil; 1º tempo modernista – 1917/1929*. São Paulo: IEB, 1972.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introd., org. e seleção Sergio Miceli, tradução Sergio Miceli, Silvia Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. *A Revolução de 1930 e a cultura. A educação pela noite*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. Vol 2. São Paulo: EdUSP, 1999.

KLAXON: mensário de arte moderna. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins, 1972 (1922-1923).

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Ed. fac-sim. São Paulo: Metal Leve S. A., 1976 (1928-1929).

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 18ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

VERDE: revista mensal de arte e cultura. Ed. fac-sim. São Paulo: Metal Leve S. A., 1978 (1927-1929).

THE CRITICISM IN THE 1920s AND THE SUBSIDIARY ROLE OF LITERARY INNOVATIONS

ABSTRACT: In the Brazilian modernism, from the 20s, the literary criticism was a fundamental and frequent practice between the writers and intellectuals who were intending the renovation of literature. This practice had great importance in the struggle for the modernism legitimation, because it had consolidated itself in a privileged space for reflections and proceedings of the new literary courses. The objective of this article consists of the demonstration of some characteristics about the literary criticism in magazines during the 20s.

KEYWORDS: Modernism; Literary criticism; 1920s.

Recebido em 15 de julho de 2009; aprovado em 30 de outubro de 2009.