

2

Modernismo e tradição

“É caso digno de nota quando uma nação, atraída pela grandeza ou pelos progressos de outra pertencente à raça diversa da sua, é levada a imitar sem peia seus traços característicos e nacionais, procura especialmente as qualidades nocivas e as menos compatíveis com a sua índole. [...] No Brasil, o hábito de macaquear tudo quanto é estrangeiro é, pode-se dizer, o único que não tomamos de nenhuma outra nação. É, pois, o único traço característico que já se pode perceber nessa sociedade em formação que se chama: o povo brasileiro.” (Holanda, 1920b, p.42).

No final do ano de 1920, ou seja, muito tempo antes de Sérgio Buarque de Holanda delinear *Raízes do Brasil*, já estavam formadas as condições necessárias para a combustão de algumas idéias que se tornariam recorrentes, ou mesmo fundamentais, na reflexão proposta pelo autor naquele derradeiro livro de 1936. Trata-se especialmente de uma particular noção de originalidade, colocada pelo próprio autor como mote de entendimento da cultura brasileira naquele momento. Na verdade, Sérgio Buarque de Holanda insinua no início de sua atividade de crítico que a busca pela compreensão do fenômeno cultural brasileiro deveria passar pela reflexão sobre a sua originalidade (cf. Holanda, 1920a). Em textos posteriores, o autor irá discutir se esta ausência de originalidade, que a princípio o preocupa, é ou não aparente, ou mesmo qual é a validade desta noção como elemento de averiguação da nacionalidade literária do país.

O objetivo deste capítulo consiste na análise dos primeiros textos de Sérgio Buarque de Holanda, publicados em sua maioria entre 1920 e 1924, e que o introduziram no movimento modernista por meio da tarefa de crítico literário e de idéias também, em menor escala, mas não menos importante. A investigação tentará configurar um conjunto de reflexões próprias ao autor nesta época que, embora fossem muito anteriores a *Raízes do Brasil* (1936), revelam-se importantes para a constituição do argumento central da tese. Ao longo da análise, será estabelecida uma interpretação que entende a obra do autor, nesta época, a partir de referências que a princípio provocariam um contraste com as principais

teses do movimento modernista no Brasil, como é o caso da valorização realizada por Sérgio Buarque de alguns aspectos do romantismo. O primeiro ponto a ser destacado situará esta constatação das referências românticas como uma forma de compreender a idéia de originalidade do autor; também se abordará a validade ou não destas referências enquanto aspectos formadores da literatura brasileira tendo em vista o momento modernista. O segundo ponto a ser tratado neste capítulo é uma continuação do primeiro, na medida em que estuda os meios apontados por Sérgio Buarque para que a originalidade da cultura nacional floresça. O autor vai desenvolver a respeito deste problema a idéia de espontaneidade e, neste sentido, será examinado como esta idéia o restabelecerá no interior do movimento de 1922, estando inclusive entre aqueles considerados mais radicais, do ponto de vista da sua participação direta em polêmicas entre os intelectuais da época. Por fim, a investigação vai se concentrar em unir as análises realizadas até então para examinar de que forma pode-se compreender a tensão entre tradição e mudança como uma das principais preocupações do jovem Sérgio Buarque de Holanda. Entretanto, para que se chegue a esta consideração, será necessário antes percorrer um caminho quase cronológico da sua produção intelectual, desde as primeiras inquietações presentes em “Originalidade literária” (1920) até a fundação de *Estética* (1924), revista trimensal destinada a avaliar o movimento modernista brasileiro e internacional.

Sérgio Buarque mal tinha estreado seu trabalho como crítico e já demonstrava uma profícua combinação de sofisticação analítica com uma bagagem cultural consistente. Aliás, o autor já tinha dedicado o seu primeiro escrito à questão da originalidade, exaltando os indícios de americanismo encontrados pelo poeta peruano Francisco Garcia Calderón em seu livro *Idéas y impresiones*. O autor brasileiro destaca o que seria o momento de fundação da nossa originalidade latina a partir da

“[...] contemplação, por parte dos europeus conquistadores, de uma nova flora mais grandiosa e magnífica do que a que os cercara no ambiente primitivo; de uma fauna, sob todos os aspectos, mais rica e interessante que a européia e, principalmente, de nações selvagens desconhecidas até então para eles, de costumes, tradições, idéias e crenças diversas das suas”. (Holanda, 1920a, p.36).

Esse encantamento provocado pela paisagem natural no homem civilizado foi o início e o fim, durante muito tempo, da contribuição cultural latina para a

Europa. Sérgio Buarque de Holanda, por meio de Calderón, aponta o limite da manifestação americana, e revela ainda que, em terras portuguesas na América, a situação foi ainda mais grave, por causa do estilo do conquistador lusitano, “menos idealista e mais prático do que o espanhol”, que, combinado com o caráter errante dos nativos daquelas terras, acabou por provocar uma sensação de desprezo do primeiro pelos últimos. Foi apenas no século XVIII que se iniciou uma manifestação efetivamente americana na região portuguesa no continente, mesmo assim destacando aquele aspecto exótico da paisagem natural e humana. A passagem pelo século XIX, de Gonçalves Dias, Domingos de Magalhães e até José de Alencar, não seria suficiente para a emancipação intelectual do Brasil, mesmo que a separação política já tivesse acontecido há décadas. Sérgio Buarque conclui que, a despeito desta tortuosa caminhada em direção ao estabelecimento de uma cultura nativa, ela finalmente apareceria por meio da “inspiração em assuntos nacionais, [d]o respeito [às] nossa tradições e [pela] submissão às vozes profundas da raça” (Idem, p.41).

O aspecto curioso desta consideração, com a qual finaliza o breve artigo, é que, nestes mesmos escritos iniciais, o próprio autor havia criticado dois fatores específicos – assuntos nacionais e nossas tradições –, identificando fragilidade destes como “massa” para os alicerces de um americanismo ainda que incipiente. E, logo depois, os promoveu à condição de elementos fundamentais de uma futura emancipação cultural. Esta situação nos leva a dois caminhos: (a) em primeiro lugar, este raciocínio não seria contraditório se o compreendermos em um pensamento que pressupõe um desenvolvimento lento, porém determinado, da cultura nativa, desde a sua dominação pelo elemento externo até a sua libertação natural; (b) em segundo, não haveria incoerência no texto se entendermos que o autor percebia não haver até aquele momento americanismo de fato, e nem haveria em breve, pois o tipo de caráter original do nativo consistia justamente nesta capacidade da imitação do elemento externo e, no máximo, na tendência à produção de estrangeirismos como ele destaca na epígrafe deste capítulo. Será? A discussão destes aspectos deve ser mais detida, uma vez que nenhum deles será abandonado como estratégia de compreensão deste momento da formação de Sérgio, embora haja uma forte predominância da idéia de persistência da imitação dos modelos europeus sobre a noção de que o Brasil caminhava lentamente em direção a uma emancipação literária, como iremos constatar.

O primeiro caminho é menos preciso, mas talvez tenha um alcance maior, inclusive porque é mais difuso. De certo modo, muitos críticos da época foram formados na tradição da chamada Escola do Recife, cujos integrantes mais célebres foram Tobias Barreto e Silvio Romero. Os dois autores são mencionados constantemente em estudos que privilegiam a segunda metade do século XIX (cf. Moraes Filho, 1985). Sobretudo Silvio Romero, constantemente citado por Sérgio Buarque em seus primeiros escritos, torna-se fundamental para a compreensão da base da atividade crítica através da qual Sérgio Buarque formaria suas primeiras investigações sobre o Brasil e que, um pouco mais tarde, proporcionaria os elementos vitais para o debate com Alceu Amoroso Lima, decisivo para a investigação do percurso de Sérgio. Na verdade, de formas diferentes, Silvio Romero fora crucial para ambos, Alceu e Sérgio. O primeiro figurou como principal homenageado, pouco antes de morrer, em sua formatura na Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro em 1913, além de aparecer como parte importante da história das letras nacionais em sua famosa série *Estudos* (Lima, 1927, p.121). Já para Sérgio Buarque, uma de suas principais obras, *A História da Literatura Brasileira* (1888), é celebrada algumas vezes como referência para a compreensão da formação cultural do Brasil. Este referido livro é justamente a ponte entre as duas grandes fases do pensamento do autor sergipano: do pessimismo em relação à nação, moldado na constatação do caos político e cultural que nos formara, à busca de soluções para os principais problemas tendo em vista as características próprias do Brasil. Neste sentido, é importante mencionar o papel de destaque que o mestiço assume na caracterização particular do brasileiro, mote que seria aproveitado por Sérgio Buarque anos mais tarde para caracterizar a fluidez da “raça” e o trânsito étnico do brasileiro, também produto de uma outra indefinição, a ibérica. No entanto, o aspecto mais geral, que nos ajuda a destrinchar aquela afirmação aparentemente incoerente de Sérgio sobre a emancipação intelectual da nação, é a noção de que a história literária ou cultural de um povo se desenvolve por meio de uma evolução intelectual e dos costumes e instituições. Tal idéia se forma na tradição positivista, muito presente na Escola do Recife, e com uma sobrevida considerável pelo menos até os antecedentes do movimento modernista. Desse modo, a frase do jovem Sérgio Buarque de Holanda deve ser compreendida em um contexto de certa inquietação com a condição de subserviência cultural em relação à Europa, ainda que,

simultaneamente, se avaliasse que esta situação era de certo modo normal tendo em vista a história recente do Brasil, pois afinal de contas éramos parte do Novo Mundo. Mas logo chegaríamos ao patamar das nações mais antigas. Esta interpretação é crucial para que se entenda, um pouco mais à frente (na chamada segunda fase do modernismo), que a já citada inquietação cresceria mais ainda e provocaria uma série de caminhos (ou projetos) como soluções para nosso atraso.

O segundo caminho é mais objetivo, e pode ser percebido com mais clareza na pena de Sérgio Buarque não apenas nestes primeiros escritos de juventude; mas, com alguns percalços, sempre pareceu acompanhar a reflexão do autor durante a década modernista e pelo menos até a publicação de *Raízes do Brasil*. Porém, devemos começar com vagar, pelo início, o que nos leva ao segundo artigo de Sérgio Buarque, publicado na *Revista do Brasil* também em 1920. Com o título “Ariel”, em referência à personagem que representa a espiritualidade latino-americana contra o utilitarismo norte-americano, da outra personagem chamada “Calibán”, no ensaio de um dos precursores do modernista na América Latina, o escritor uruguaio José Enrique Rodó (1872-1917), e numa referência indireta à peça *The tempest* de Shakespeare, o texto reitera a preocupação do autor com a originalidade das culturas, mas chama a atenção para o fato de que não há transposição direta, mesmo na imitação. Neste caso, autor está discutindo a possibilidade da cultura norte-americana servir de modelo para o Brasil.

Caso a civilização *yankee* fosse aplicável a nosso país, o seu *abstractum*, o que a torna grandiosa em sua pátria, nunca aportaria nas plagas brasileiras, porquanto a índole de um povo não se modifica tão facilmente à simples ação de agentes externos. Demais, as nossas condições climatéricas impediriam que isso se desse”. (Holanda, 1920b, p.45).

É interessante o fato de que mesmo não havendo ainda uma cultura constituída no Novo Mundo, a influência de outra já tradicional, mais bem acabada, é limitada aos aspectos superficiais, tendo em vista que há uma inadequação natural entre o velho contexto que a gerou e o seu novo “ambiente”. Mais ainda: este novo contexto é, dada a situação de importação cultural, hostil. À primeira vista, parece que Sérgio Buarque constrói uma assertiva que anula, por excelência, a possibilidade de desenvolvimento cultural nacional à luz dos moldes estrangeiros. De fato, o trecho acima traz esta conotação. No entanto, pode-se

depreender também que, antes de afirmar uma fatalidade, o autor faz um movimento de compreensão do modo através do qual as manifestações culturais do Brasil aconteceram até então, e constata que, aparentemente, o elemento que as caracteriza é justamente a tentativa de cópia do estrangeiro. Neste sentido, surge a idéia de que a manifestação genuinamente nacional seria a própria imitação. Mas, por outro lado, não há uma valorização deste aspecto, apenas uma constatação. Nos artigos subseqüentes, ainda em 1920, Sérgio Buarque passeia por manifestações de um caráter latino-americano que insiste em fugir daquela filiação ao velho mundo e, por isso mesmo, são especiais.

“Assim, Vargas Vila, apesar de latino-americano, conseguiu um lugar de destaque fora do torvelinho dos imitadores de toda a casta, que formigou em algumas chamadas classes intelectuais da maioria das nações latino-americanas; só isso bastaria para elevar sua personalidade de pensador e de beletrista acima da maioria dos êmulos que conta no Novo Mundo”. (Holanda, 1920c, p.48).

Sérgio Buarque lembra – como já foi dito um pouco antes – que o caso do Brasil é um pouco mais grave:

“Pouco nos interessam, a nós brasileiros, os assuntos americano-espanhóis. Nossos olhares, nossos pensamentos, nossos gostos embicam quase sempre para o Velho Mundo, para a Europa, que em nossa alma de americanos notou Nabuco os resquícios de nossa origem européia. Os mais dados às longas itinações preferem quase sempre, ao sentir a majestade imponente dos Andes ou a magnicência mirífica da selva amazônica, gozar da civilidade serena das ruas londrinas ou da apatia risonha de Paris”. (Holanda, 1920d, p.54).

Apesar da insistência de Sérgio Buarque com a valorização daquelas experiências que fogem, espontaneamente ou não, dos laços que unem o Brasil à Europa, não se pode restringir este movimento àqueles autores que logo participariam da agitação modernista. Ainda no fim do século XIX há referência clara à situação de “pobreza” (cf. Brito, 1997, p.12) em que vive a literatura nacional.

“[A literatura nacional] vive pr’aí, mísera viúva, perpetuamente em crepe, num abandono pungente, coberta de desprezo, de ridículo, apupada mesmo pela malandrice audaciosa e irreverente... Vejam o índice literário de 1893. À parte um ou outro fenômeno isolado, um ou outro caso esporádico interessante e digno de estudo, o quadro é sempre o mesmo. Invariavelmente sombrio e desolador... Preferimos a suave palestra, descuidada e livre, do beco do ouvidor, ao penoso trabalho de gabinete... A nova geração continua a fazer literatura por simples

diletantismo, sem ideal definido e civilizador, reproduzindo no mais da vezes, em estilo pobre e defeituoso, autores estrangeiros.” (*apud* Lima, 1990, p.245).

A voz de Capistrano de Abreu, reproduzida acima, faz parte de uma atmosfera de frustração diante da produção literária da época. De certo modo, havia inclusive a sensação de que aqueles primeiros anos da república constituíram um retrocesso em relação a fases anteriores da expressão literária nacional (cf. Brito, 1974, p.13), o que valorizava, mesmo que indiretamente, a fase romântica da nossa literatura. Inclusive as inovações formais dentro dos movimentos literários nacionais, como o rigor métrico de um Olavo Bilac, por exemplo, já haviam se esgotado como perspectiva de formar uma base para uma literatura caracteristicamente nacional. Ou seja, o “macaquear a cultura européia e os estrangeirismos”, que aparece na *blague* de Sérgio Buarque na abertura do capítulo, não caracteriza a originalidade brasileira. O autor quer chamar a atenção para o fato de que a pobreza literária do Brasil residia justamente nesta cópia desenfreada dos padrões estrangeiros, na tentativa de se importar uma tradição, como se a imitação fosse um caminho aparentemente paradoxal, contudo viável, para constituição da nacionalidade literária. Esta atitude levava no mínimo a uma insatisfação com o resultado da cópia, na medida em que, do mesmo modo que era fonte de inspiração, a Europa tornava-se modelo de comparação; e a conclusão convertia-se na constatação da inferioridade da produção brasileira. Desse modo, não poderia haver originalidade na imitação. O que havia, dada a forte inquietude com a situação das letras nacionais, era uma série de diagnósticos para o problema, embora na maioria deles estivesse presente aquela idéia mais geral de que, inevitavelmente, o Brasil caminhava para a emancipação intelectual. Esta percepção será examinada a partir de agora como estratégia de aproximação dos primeiros juízos críticos elaborados por Sérgio Buarque em que os dois caminhos referidos anteriormente – como o vagaroso desenvolvimento das letras nacionais, com os seus eventuais retrocessos, e a tendência contemporânea, na passagem do século, para a imitação, e a seu infeliz resultado ao que diz respeito à originalidade – são debatidos a partir de um certo grau de complexidade.

2.1

Inquietações modernistas

“Como a fase 1880-1900 tinha sido, em contraposição ao Romantismo, mais de busca de equilíbrio que de ruptura, esta, que a acompanha sem ter o seu vigor, dá quase impressão de estagnar-se. Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única magoa é não parecer de todo européia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo”. (Candido, 1976, p.113).

O norte deste trabalho é *Raízes do Brasil*. A idéia de vincular o livro publicado em 1936 ao modernismo não pressupõe a avaliação do movimento como um todo, embora Sérgio Buarque de Holanda tenha, por várias vezes, se referido àquela geração de 1920 de modo mais geral. Mas o ponto fundamental é que o autor de *Raízes* percorreu um caminho próprio no interior do modernismo: não foi poeta nem artista plástico, e sua obra de ficção é extremamente restrita. Além disso, não é fácil vinculá-lo a esta ou aquela corrente modernista, mesmo após 1924, quando o movimento se dividira. Neste sentido, o caminho a ser tomado passa pelo entendimento de alguns aspectos do seu pensamento, cunhado no interior do modernismo, que acabaram se tornando cruciais para a sua compreensão da história do Brasil e que o levaram, logo depois, a arriscar uma interpretação.

Os seus primeiros textos são de 1920. Como já foi abordado, o tema da originalidade é recorrente como fonte de preocupações e, de certo modo, antecipa algumas experiências estéticas levadas adiante por outros modernistas poucos anos depois. A própria formulação dessa originalidade já indicava o caráter peculiar da reflexão de Sérgio Buarque e a sua posterior contribuição ao movimento. Para isso há a necessidade de se ampliar a investigação para alguns anos antes daquela década de efervescência, eventualmente até mencionar movimentos literários anteriores a partir dos quais, muitas vezes, os modernistas cunharam suas propostas.

Fugindo à tentação de sempre se voltar ao passado, mais distante ou imediato, para explicar as questões propostas, não cabe aqui incluir uma discussão

sobre o romantismo brasileiro e a sua tentativa de constituição de uma literatura nacional, por mais importante que tal empreitada possa ser para história da literatura brasileira e do pensamento social do Brasil. No entanto, no que diz respeito à discussão sobre a formação de uma nacionalidade literária (original) – fundamental para os modernistas, onde se quer chegar – é necessário recorrer a um autor, muitas vezes citados por Sérgio nesta primeira fase do modernismo brasileiro, que pode ser identificado como um dos responsáveis pelo sentimento de progresso em relação ao desenvolvimento das letras nacionais ao tratar, em determinada ocasião, o romantismo a partir da perspectiva do nacionalismo: Silvio Romero.

“Postos em contacto tres povos no Brasil, as tendencias perturbadoras e anarchicas de cada um estiolaram-se por falta de exercicio, condição esta imposta pela força; crêaram-se, depois, necessidades novas, que acharam um órgão natural no mestiço, representante do trabalho lento da transformação ethnica, consciente, elle próprio, de ser o dono e senhor de uma patria nova, que lhe cumpre defender”. (Romero, 1902, p.181).

Apesar da força de um determinismo natural, quase biológico, de suas palavras – muito respaldadas pela visão positivista de preponderância das ciências naturais sobre as humanas –, há neste trecho em particular um lampejo de compreensão da formação cultural brasileira fora das construções “arbitrárias” a partir de um tema, como o nativo, e também diversa daquela perspectiva de superação de um passado comprometedor. Esta distinção do argumento de Silvio Romero o posiciona como um autor pós-romântico, para além da simples coincidência cronológica. Uma breve caracterização do romantismo ajuda a destrinchar o ponto:

“A essa concepção do mundo, preponderantemente idealista e metafísica, percorrida por um afã de totalidade e de unidade, próprio da sensibilidade conflitiva que a impulsionou, e polarizada por sentimentos extremos a atitudes antagônicas, comportando uma vivência da Natureza física, um senso do tempo e um poder mitogênico; a essa concepção do mundo, que separou do universo cultural a literatura e a arte, transformando-as na instância privilegiada de uma só atividade poética, supra-ordenadora das correlações significativas da cultura, concomitantemente ligada à afirmação do indivíduo e o conhecimento da Natureza; a esta concepção do mundo corresponde o Romantismo estritamente considerado, que conjuga e solidariza as duas categorias, a *psicológica* e a *histórica*, antes referidas, do conceito respectivo”. (Nunes, 1986, p.53).

O conceito de visão romântica, tal como foi definido por Benedito Nunes, conjuga uma dimensão psicológica, a interiorização dos sentimentos humanos no afã de aspiração ao infinito, a uma dimensão histórica, a forma conflitiva da sensibilidade associada ao surgimento do capitalismo (cf. Idem, p.52). Neste sentido, a arte e a literatura românticas funcionariam como uma alternativa e, simultaneamente, como um sintoma da sociedade desgraçada pelo racionalismo iluminista e pela modernização capitalista. O gênio do artista romântico era identificado ao grau de proximidade de sua obra com o infinito e de afastamento da mesma em relação às determinações colocadas por uma sociedade questionada (cf. Idem, p.55). Esta visão romântica já havia sido em parte superada por uma reconciliação das idéias com a realidade, promovida pela filosofia de Auguste Comte a partir da segunda metade do século XIX, sendo Silvio Romero um dos representantes desta tendência no Brasil. No entanto, aquela assertiva presente em suas palavras acima reproduzidas, que transcende a noção da raça indígena como mito de origem, mas a eleva à condição de símbolo explicativo, permite que se abra um veio interpretativo um pouco diverso sobre as idéias do autor.

A noção de raça, cara ao pensamento cientificista do século XIX, e usada pelos autores da Escola do Recife – como Tobias Barreto, que foi um dos mestres de Silvio Romero – para explicar os limites do desenvolvimento nacional ou mesmo para criar estratégias de superação desta condição, mostra-se enfraquecida. A solução “natural” do mestiço, empreendida por Silvio Romero, aparece como adequada às “necessidades novas” da também jovem pátria. Em suma, o autor destaca particularmente dois pontos que, simultaneamente, o situam entre o romantismo e o modernismo: o surgimento de necessidades, seja pela combinação de raças, seja pela formação de um novo contexto; e a exigência de que o povo desta nova pátria a defenda em suas manifestações. O interessante neste caso é que a utilização específica da noção de mestiço por Silvio Romero, por mais que impusesse a determinação das idéias positivistas ao autor, também demonstrava a preocupação com o entendimento da cultura nacional a partir da constituição de algo que a identificasse como tal (cf. Ortiz, 1984, p.13-14).

Como o objetivo aqui trabalhado não depende da definição da posição de Silvio Romero, não será levada a cabo uma caracterização de seu pensamento, à exceção daquilo que ele permite apontar para a compreensão das idéias de Sérgio Buarque que tomam Silvio como uma de suas referências. Este é o caso, por

exemplo, da idéia de nacionalismo para Silvio Romero, que, segundo ele, na verdade seria o produto de um movimento maior e mais longo no tempo, remetendo inclusive à história de nossa formação como território integrante do novo mundo.

“A historia da literatura brasileira não passa, no fundo, da descrição dos esforços diversos do nosso povo para produzir e pensar por si; não é mais do que a narração das soluções diversas por elle dadas a esse estado emocional; não é mais, em uma palavra, do que a solução vasta do problema do nacionalismo. Quer se queira, quer não, esse é o problema principal de nossas letras e dominará toda a sua historia”. (Romero, 1902, p.181).

O tema da formação da nacionalidade literária brasileira permanece vivo no pensamento social brasileiro mesmo após o declínio da perspectiva romântica, ainda que sob uma forma completamente distinta. A própria caracterização dos elementos que comporiam esta nacionalidade é diversa da visão mítica romântica, em particular do indianismo. A eleição de um símbolo nacional para as letras, por exemplo, parece estar naquele momento em vias de superação. Entretanto, a perspectiva positivista da evolução da cultura brasileira a partir do enquadramento de todos os seus elementos dentro da perspectiva do cientificismo não parece ter sido totalmente encampado por Silvio Romero, na medida em que ele separa o campo da investigação científica a respeito da cultura da expressão cultural em si.

“Ao crítico e ao historiador é que compete indagar das condições de nosso nacionalismo. Os poetas não se devem metter nisso. De poeta só uma cousa se pôde exigir: é que tenha talento. Quanto ao mais deve sempre escrever sem se preocupar se é nacional ou não; porque, se procurar, sel-o à força, falsificará desde logo a sua intuição. Não é nacional quem o quer; é nacional aquelle que a natureza o faz, ainda que não o procure ostensivamente. [...] Veja-se bem: não é que os assumptos indianos, africanos, sertanejos, matutos, tabaréis, regatões, etc., devem ser banidos de nossa poesia. [...] O que desejo é que o nacionalismo esteja mais no fundo d’alma do que na escolha do assumpto. [...] E nós temos esse character nacional. Eu não o saberei talvez definir com precisão; mas elle existe e não me engano onde quer que o encontre” (Idem, p.181-2).

Neste sentido, o autor chama a atenção para o fato de as manifestações da nacionalidade, para que sejam baseadas em necessidades verdadeiras, devem ser espontâneas. Silvio Romero, que é autor da obra *História da literatura brasileira*, continuamente citada por Sérgio Buarque em seus primeiros textos, defende abertamente neste momento a expressão própria da literatura brasileira e indica o

caminho que considera mais sólido: o da espontaneidade. Ele o faz desse modo, por um lado para continuar na posição de combate ao mito do indianismo romântico, que identificava a nacionalidade literária à caracterização do nativo como herói verdadeiramente brasileiro; mas talvez também, por outro, Silvio Romero tenha de certa forma intuído a perda de fôlego que o movimento de imitação dos modelos europeus já apresentasse naquele momento. Isto se deve provavelmente a dois motivos, seja por causa da decadência do próprio romantismo brasileiro, naquilo que possuía de inspiração francesa (cf. Ricupero, 2004, p.45), seja porque a própria reflexão sobre a nacionalidade sofria uma transformação naquele momento, ainda que esta fosse um processo incipiente.

É importante mencionar a este respeito que Antonio Candido, em seu livro sobre Silvio Romero, destaca como provável a possibilidade do autor sergipano ter lido o famoso texto *Instinto de nacionalidade* (1873) de Machado de Assis (cf. Candido, 1978, p.25). Pode-se notar, por exemplo, que Silvio Romero usa como ilustração do que diz exatamente as mesmas obras que Machado de Assis menciona no referido artigo, e a elas confere um papel diverso daquele apontado por Machado. Esta referência explicaria não apenas o caráter de novidade desta parte da *História da literatura brasileira* em relação às outras obras do mesmo autor, mas também o alcance desta preocupação entre os autores e/ou críticos brasileiros do momento, mesmo que de uma maneira geral prevaleça a idéia de que este período, entre os autores, pode ser caracterizado pelo elogio ao velho mundo, como o próprio Candido afirma na epígrafe a esta seção de capítulo.

Neste sentido, pode-se esboçar aqui a complexidade da visão crítica sobre a literatura brasileira da passagem do século XIX para o XX. De um lado, há uma produção literária atrelada aos moldes europeus que causa constrangimento e, de certo modo prepara as inquietações modernistas no jovem Sérgio Buarque. De outro, a recepção crítica vê com desconforto, ou pelo menos como uma empreitada incompleta, a tentativa anterior de constituição de um nacionalismo através do romantismo, mas percebe que já há espaço para uma emancipação literária efetiva naquele momento. Esta complexidade pode ser entendida a partir de alguns pontos desenvolvidos por Antonio Candido em um artigo dedicado ao panorama literário-cultural brasileiro na primeira metade do século XX.

Apresentando o que chama de “dialética do localismo e cosmopolitismo” ou, em outras palavras, uma suposta lei de evolução da vida espiritual brasileira,

Antonio Candido aborda como objeto de investigação a tensão intrínseca ao desenvolvimento da literatura brasileira naquele período. Em suas palavras:

“O intelectual brasileiro, procurando identificar-se a esta civilização, se encontra todavia ante particularidades de meio, raça e história, nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe, e que por vezes se elevam em face deles como elementos divergentes, aberrantes. A referida dialética se nutre deste dilaceramento, que observamos desde Gregório de Matos no século XVII, ou Cláudio Manuel da Costa no século XVIII, até o sociologicamente expressivo *grito imperioso de brancura em mim* de Mário de Andrade, que exprime, sob a forma de um desabafo individual, uma ânsia coletiva de afirmar componentes europeus da nossa formação”. (Candido, 1976, p.110).

As palavras do crítico (em primeiro lugar) deixam claro que o movimento de abandono da Europa e de afirmação do nativo já havia malogrado nos primeiros anos do século XX, a despeito da força da paisagem como elemento a ser explorado pelos autores. E o que é mais importante: o fato de que a referência à Europa não constituía uma falta de referência ou de projeto nacional – daí a solução através da imitação –, mas se tratava de uma necessidade, como aquela outra que clamava pela nacionalidade literária. Estas duas necessidades – se referir à origem européia da nação e destacar-se dela – convivem sob a forma de uma tensão constante, com a agravante de que a opção pela valorização da paisagem “selvagem” já havia sido tentada e não havia dado certo como expressão de um caráter nacional da literatura. A questão subsistia e tornava-se mais complexa.

Em julho de 1920, Sérgio Buarque escreve um artigo tratando das comemorações pela Academia Brasileira de Letras do centenário de nascimento de Joaquim Manuel de Macedo, autor do romance *Moreninha* (1844). Sobre o livro, Sérgio faz questão de ressaltar sua importância para a história da literatura na medida em que se tornou uma obra que alcançou grande êxito de recepção popular em sua época. O crítico enfatiza, sobretudo, a força do romantismo como movimento inaugurador do romance nacional, anterior mesmo ao indianismo. Portanto, reconhece a expressão nacional de um movimento literário anterior ao seu próprio tempo. Para Sérgio Buarque, naquele momento, não estava instaurada a polêmica do momento de fundação da nacionalidade literária. No entanto, ele faz questão de mostrar que apesar de ser possível encontrar na literatura produzida

no Brasil do século XIX um caráter nacional, a própria concepção de nacionalidade é que significava outra coisa naquele momento.

“O indianismo, esse produto de um nacionalismo *à outrance*, ‘espécie de português pintado de mucu’, segundo disse Arthur Orlando, teve uma importantíssima função a exercer na nossa história literária”. (Holanda, 1920e, p.57).

O nacionalismo indianista consistia, segundo o critério estipulado por Antonio Candido, na afirmação do localismo, ainda que dependesse, segundo Sérgio Buarque de Holanda ao repetir as palavras de Arthur Orlando, de uma simples contraposição ao português. Para o jovem Sérgio Buarque, a discussão sobre o nacionalismo literário em 1920 não deveria estar vinculada ao seu momento de fundação no tempo, seja no passado longínquo ou num futuro próximo. O autor preocupa-se com qual nacionalismo deveria ser o modelo para a literatura brasileira na medida que o proposto no século anterior não cabia mais. Em suma, a opção romântica era anacrônica. Aliás, esta preocupação pode ser associada ao primeiro momento do movimento modernista em que a demolição das estruturas literárias anteriores predominou na cena cultural da época, ainda que não houvesse um projeto bem acabado para ocupar o seu lugar quando este estivesse em ruínas. As tentativas de preenchimento da lacuna que a ausência de expressão própria causava – antes ainda do irromper do movimento modernista – as mais diferentes experiências literárias. A esse respeito, Sérgio Buarque comante sobre Vargas Vila:

“Esse seu modo de pensar, expresso principalmente desde 1894, ano em que dirigia de Nova York seus ataques aos caudilhos da América espanhola, valeu-lhe não poucas desavenças e deu em resultado insulá-lo fora do convívio de grande parte dos escritores seus patrícios, o que foi um dos seus maiores trunfos, pois contribuiu para o desenvolvimento de sua qualidade característica, a originalidade. Este sainete inato nele resulta principalmente de sua maneira de pensar, completamente livre. [...] A despeito de algumas de suas qualidades serem mais comuns entre os escritores europeus do que entre os do Novo Mundo, Vargas Vila é sob qualquer ponto de vista um americano-latino e, mais do que isso, um filho dos trópicos. Pode-se até dizer que a feição européia de alguns de seus usos literários nada mais é que a hipertrofia de sua natureza de americano”. (Holanda, 1920c, p.50).

A América de origem hispânica que, segundo o autor, estava mais avançada que a de origem portuguesa, ainda manifestava sua originalidade por

meio de exceções. O isolamento destes autores em relação à produção literária de seu tempo contribuía para o aumento da tensão anunciada por Antonio Candido e para o aprofundamento do dilaceramento que nos constitui (cf. Candido, 1976, p.110). Este era, na verdade, intrínseco, dada a característica de nossa formação, e dada a incerteza de nossa tradição, cunhada numa mistura das “raças”, contribuindo para uma indefinição e um desnorreamento ainda maior do caminho a ser percorrido pelos nossos autores. Por outro lado, como se pode perceber a partir de suas palavras acima reproduzidas, a análise de Sérgio Buarque sobre estes casos específicos, originais, do Novo Continente, aponta para a constatação de que neles há uma confusão entre Europa e América. Isto é, a afirmação da originalidade americana não podia ser completamente separada do contexto das letras européias, e, mesmo quando isso acontecia, ainda assim poderia ser objeto de uma comparação direta. A produção de uma literatura inédita deste lado do oceano implicou uma transposição da liberdade criativa em voga no Velho Mundo, seja por causa da estabilidade étnica e cultural dos povos europeus, que seduzia os brasileiros desde o romantismo, seja por uma outra inspiração que nos afetou algumas décadas mais tarde, baseada nas sublevações culturais empreendidas pelas vanguardas atuantes do outro lado do oceano na passagem do século XIX pra o XX, o que, de certa forma, foi uma das bases da nossa erupção modernista.

Em suma, Sérgio Buarque chama a atenção para o fato de que a arte latino-americana, naquele momento, quando irrompia, ainda demonstrava com força sua “origem importada”. Por sua vez, a literatura brasileira do início do século, parnasiana ou simbolista, além de acompanhar uma indefinição latina, prezava a Europa como *mater familias*, que, ao contrário de produzir inquietação pela condição de filiação declarada, trazia um conforto proporcionado pela chancela incontestável da tradição ocidental, cuja qualidade da expressão e forma fora lapidada por séculos a fio desde, pelo menos, Cervantes, quando não dos gregos. Contra este berço esplêndido, a compreensão daqueles que vieram a integrar o movimento modernista era outra: o ímpeto transformador consumia suas experiências literárias, no caso de autores como Oswald e Mario de Andrade, ou os seus esforços avaliativos, como foi o caso de Sérgio Buarque. A inquietação determinava que era necessário agir, movimentar-se. Guiado pela crítica paradoxal de Silvio Romero, que via no romantismo o concomitante nascimento e

tragédia da nacionalidade brasileira, e que vislumbrava a espontaneidade como um possível caminho para a originalidade da cultura nacional, Sérgio Buarque de Holanda já iniciou seu trabalho de crítico por meio de uma reflexão peculiar, ao reservar um importante papel à tradição neste ambiente de transformação e inquietude constante que beirava o início do modernismo. Entretanto, esta posição, aparentemente paradoxal, não o afastou das preocupações modernistas, como se notará a seguir. Ao contrário, proporcionou-lhe um caminho próprio no interior do movimento que acabou por fortalecer sua visão de que a literatura brasileira deveria ser renovada. A atenção à tradição não significava para Sérgio um obstáculo para a modernidade.

2.2

Moderno por necessidade

“Cidades irreais, imagens de desmoronamento, vaporização, indeterminação, que parecem, ao mesmo tempo, ecoar o ‘Quem fala em construir?’ quase ao final do texto de Saint-John Perse é inviabilizar, na literatura moderna, grandes ‘cenas de fundação’, substituídas, via de regra, por uma espécie de avesso, por essa série de ‘cenas de instabilização’. Tendência particularmente problemática numa literatura, como a brasileira, que tem tido na ‘fundação’ uma de suas obrigações e recorrências temáticas mais constantes. [...] E se há evidente orientação crítica no diálogo com a tradição literária brasileira, em meio ao esforço modernistas de redefinição da nacionalidade, as retomadas das ‘cenas de fundação’, topos central – como se viu – no universo romântico, nem sempre acompanharam essa espécie de impulso para a negatividade”. (Süssekind, 1994, p.69 e 82).

Uma das raízes do modernismo, especialmente na sua forma de combate ao academicismo, pode ser encontrada em uma experiência vivida dez anos antes da Semana de Arte Moderna de São Paulo por uma de suas figuras mais aguerridas: Oswald de Andrade. O autor da poesia *Pau-Brasil* regressou da Europa em 1912 trazendo consigo nas malas o “Futurismo” de Marinetti, como conta o historiador da literatura brasileira Mario da Silva Brito. A vanguarda italiana entusiasmou o autor paulista a ponto de fazê-lo escrever suas primeiras experiências literárias em “verso livre”, cujos originais foram descartados ainda na época por não-adaptação ao contexto literário de então (cf. Brito, 1997, p.26). De todo modo, Oswald de Andrade prosseguiu no combate por uma arte nacional, mesmo que, segundo ele, tivesse que recorrer aos critérios de ação trazidos da Europa. Esta postura adotada inicialmente em meados da década de 1910, colocava novamente a relação entre o Novo e o Velho Mundo a partir de uma outra perspectiva. A constatação do atraso brasileiro em relação à Europa, tanto no que diz respeito à formação cultural da nação, como na situação específica vivida na naquele momento no Velho Continente, sob atuação das vanguardas, não deixava alternativa a não ser chacoalhar a arte brasileira a partir do exemplo europeu. Esta nova relação mantinha o Brasil atrelado à Europa, mas a partir de uma outra estratégia que não pressupunha a imitação dos seus modelos, e sim o exemplo combativo de sua história recente.

“O desejo de *atualizar* as letras nacionais – apesar de para tanto ser preciso importar idéias nascidas em centros culturais mais avançados – não implicava uma renegação do sentimento brasileiro. Afinal, o que se aspirava era tão somente a *aplicação de novos processos artísticos às inspirações autóctones*, e, concomitantemente, a colocação do país, então sob notável influxo de progresso, nas coordenadas estéticas já abertas pela nova era. O Brasil avançava materialmente, aproveitava-se dos benefícios da civilização, mas, no plano da cultura, não renunciava ao passado”. (Brito, 1997, p.28, grifos acrescentados).

É importante diferenciar neste momento a imitação do exemplo. Neste sentido, as palavras de Mario da Silva Brito ajudam a destrinchar a questão quando diagnostica que o movimento empreendido por Oswald de Andrade tem o objetivo de realizar uma ampla atualização da literatura brasileira. Ou seja, em primeiro lugar, atualizar seria corrigir o descompasso interno entre mundo literário e realidade nacional. E, em segundo lugar e associado ao primeiro, empreender a inclusão do país no concerto internacional a partir de efetivação de uma expressão própria. Já se tratou aqui do primeiro caso, sobretudo, pelo esforço constante entre os autores, pelos menos desde o romantismo, de incorporar a paisagem natural e humana à experiência literária. Foi verificado que há, além disso, desde Machado de Assis e, especialmente no que diz respeito ao interesse aqui configurado, desde Silvio Romero, a constatação de que já existe “*inspiração autóctone*”. A forma de retratá-la é que não se havia ainda adequado às expectativas dos críticos no início do século XX, porque entre os próprios autores do XIX não havia consenso sobre a questão. Em relação ao segundo caso, abre-se um caminho que incorpora a partir de agora o movimento modernista na discussão, especialmente através da contribuição de Sérgio Buarque ou por meio daqueles autores que se tornaram referência para ele construir sua crítica e seu pensamento.

Ao movimento modernista não se pode impor, de antemão, o rótulo de “movimento por uma literatura nacionalista”. As críticas ao academicismo, os ataques à imitação estrangeira e as inovações literárias não podem ter os seus objetivos gerais e características particulares suplantados pela idéia correta, porém difusa na época, da construção de um nacionalismo literário. A preocupação com a construção de um projeto para a literatura nacional que incorporasse as primeiras reflexões do movimento modernista aconteceu com mais força a partir da segunda metade da década de 1920 (cf. Moraes, 1978, p.13). Antes disso,

porém, havia a robustez da crítica ao projeto de imitação da Europa, curiosamente, a partir do próprio exemplo europeu de vanguarda.

“A crítica que os modernistas fazem ao futurismo de Marinetti não prova apenas que sua modernidade era incipiente, mas demonstra sobretudo que *não existiam ainda no Brasil as condições necessárias ao pleno desenvolvimento de um projeto moderno*. Se escolhermos como categorias fundamentais da modernidade a conjugação de três fatores, técnica, massas, politização, perceberemos de imediato os limites de nosso primeiro modernismo. Isso nos levará a detectar na arte moderna uma consciência progressista, cujos procedimentos mais avançados e diferenciados se interpenetram com as experiências mais avançadas e diferenciadas. O que equivale a dizer que a arte moderna deve estar à altura do industrialismo e não transformá-lo em tema, em conteúdo. Eminentemente crítica, a arte moderna instaura um conflito com as relações de produção, mas, ao mesmo tempo, combate em seu próprio interior posturas superadas e desgastadas na busca consciente de novo meios, *configurando-se como um comportamento experimental* que exhibe, ao contrário da tradição, o momento do fazer, da execução, que valoriza o processo em detrimento da obra”. (Fabris, 1994, p.132, grifos acrescentados).

A crítica era clara: se a cópia do modelo estrangeiro não era um caminho satisfatório para as letras nacionais, a própria situação de ebulição das vanguardas européias – como o movimento futurista, por exemplo – demonstrava, por outro lado, que a modernidade ainda não atravessara o oceano. E, assim, as condições para o desenvolvimento de uma literatura nacional não estavam sequer postas porque o próprio país não estava inserido na vida moderna que as nações européias já usufruíam e, a seu modo, inclusive criticavam. De toda a forma, essa constatação, em si, não desaconselhava a ação, segundo a ótica dos modernistas. E, desse modo, a apropriação do futurismo ocorreu através de sua força demolidora e libertária, ainda que o próprio contexto que o forjara precisasse ser posto entre parênteses para que o seu uso aqui no Brasil pudesse ter alguma eficácia.

“É ainda [Giovanni] Papini, [...], quem afirma que não se deve olhar o futurismo como uma escola de poesia que dá receitas sobre a maneira de fazer os versos ou que impõe o assunto dos novos cantos. O futurismo quer simplesmente livrar os poetas de certos preconceitos tradicionais. Ele encoraja todas as tentativas, todas as pesquisas, todas as afoutezas, a todas as liberdades. Sua divisa é antes de tudo originalidade. Sob este ponto de vista é legítimo e louvável a aspiração futurista. O próprio sr. Marinetti o sanciona, dizendo, como disse há tempos, entrevistado por um jornalista francês, que a nova escola ‘é apenas a exaltação da originalidade e da personalidade’. A estética apregoada é possível e provável que não vingue, mas a reação terá o efeito de despertar os artistas do ramerrão habitual. [...] Resta entretanto muito ainda que fazer. Resta combater toda sorte

de imbecilidades que continuam a infestar a Arte moderna, como sejam o realismo, o naturalismo, o vulgarismo, o pedantismo, a fim de que se possa erguer bem alto o monumento que simbolizará a Arte do futuro e o qual se verá, escrito em caracteres de fogo, o seu programa: *Liberdade estética – Fantasia ilimitada*”. (Holanda, 1921, p.111-2).

O texto de Sérgio Buarque é de poucos meses antes da Semana de Arte Moderna, quando as reflexões sobre o futurismo se multiplicarão, sobretudo por meio de Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia. A influência do movimento iniciado em 1909 por Marinetti e trazido por Oswald de Andrade em 1912 ultrapassava as questões anteriores de imitação cultural, para ser, inclusive, objeto de discussão. Oswald de Andrade abraçou o movimento e atribuiu o amigo Mario de Andrade o título de “poeta futurista” ao ler os rascunhos de *Paulicéia Desvairada* (cf. Brito, 1997, p.223-230). Menotti Del Picchia, sob o pseudônimo “hélios”, publicava em profusão avaliações sobre o seu significado e aplicabilidade ou não do movimento no Brasil (cf. Fabris, 1994, p.91). E Sérgio Buarque, assim como Oswald, via com otimismo a chegada do movimento ao Brasil, aproveitando para interpretá-lo como inspiração a um movimento literário nacional que buscasse a originalidade a partir de uma reação ao passado academicista, que estava impregnado na literatura nacional.

Esta ausência de inovação que caracterizava a literatura local, por outro lado, não pode ser compreendido apenas a partir da situação e atraso da sociedade brasileira, como sugere Annateresa Fabris (1994). É evidente que o lastro da modernidade européia possibilitara as transformações vividas naquele continente, e a falta de desenvolvimento semelhante nos fez recorrer mais uma vez às experiências desenvolvidas no Velho Mundo. No entanto, o modernismo brasileiro estava em curso de qualquer forma, o que obrigou os seus participantes a refletirem sobre a especificidade deste processo em uma nação ainda não sedimentada. Para tornar o ponto mais claro, deve atentar para o diagnóstico do professor Adrián Gorelik sobre a vanguarda latino-americana:

“...poder-se-ia dizer que o ciclo vanguardista na América Latina supôs uma combinação diferente e contemporânea daquela que se produzia na Europa: entre um passado imaginável e um futuro disponível. Não se podia propor a *tabula rasa* porque o problema local por excelência era a *tabula rasa*: na América Latina não havia um passado clássico sólido para se aproveitar e reciclar, mas um ‘vazio’ a preencher, o que explica o salto sem mediações por cima da história até

os mitos de origem, para se inventar um passado comum para uma comunidade nacional que necessitava dele para se formar”. (Gorelik, 2005, p.51-2).

As palavras de Gorelik demonstram que, apesar do atraso em relação à Europa, as vanguardas latino-americanas devem ser compreendida fora da transposição de contextos entre o Velho e o Novo Mundo. O avanço, portanto, do modernismo brasileiro estava condicionado ao entendimento da própria especificidade da situação nacional: a noção de que existia um vazio cultural (cf. Idem, p.49). Esta interpretação ajuda a entender a posição de Sérgio Buarque sobre a originalidade literária – exposta desde o seu primeiro texto – que se distancia, então, da noção de construção de modelo, imitado ou próprio. A questão, dado o caos que engendrava a cultura nacional, é posta a partir da realização de dois movimentos: um em direção da busca de uma tradição no meio de uma desordem cultural, ainda que tivesse de recorrer novamente à herança européia; outro, a partir da defesa da “liberdade estética”, inclusive como oportunidade em face da ausência de cânones próprios. O autor afirmava “é necessário pois impedir entre nós a queda do romance, que fez a glória da literatura do século passado” (Holanda, 1921, p.106). Neste sentido, Sérgio já inicia sua participação no modernismo brasileiro de uma posição enviesada, a partir do momento em que, para ele, mirar no futuro – que era uma exigência da modernidade –, exigia uma reflexão sobre o passado.

A afirmação da personalidade, que era uma exigência da modernidade no Brasil, em particular, funcionava de duas formas: (a) o passado era identificado à reprodução copiada do elemento estrangeiro e, portanto, o futuro deveria constituir uma época de afirmação da diferença em relação a este elemento externo; e (b) a liberdade da experiência literária era o símbolo de ruptura não apenas com o passado, mais de tudo que ele significava, para além inclusive da literatura. O que não quer dizer que ele devesse ser esquecido ou abandonado, mas sim superado. Sérgio Buarque afirmaria ainda em 1921, em um pequeno artigo sobre Guilherme de Almeida, que a incoerência maior é “existir um público moderno na vida e passadista na arte” (Holanda, 1921a, p.114). A questão premente para Sérgio Buarque já era a da tensão entre modernidade e tradição. Este ponto pode ser mais bem entendido por meio das palavras de Antonio Candido:

“O nosso modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular”. (Candido, 1976, p.119).

Ainda dentro da discussão sobre a dialética do localismo e do cosmopolitismo, Candido reitera a força do modernismo como resposta às questões que a modernidade põe ao Brasil. O movimento literário, neste sentido, não pode ser compreendido como uma questão específica de renovação das correntes literárias, ou ainda como um desdobramento dos anseios localizados da elite paulista. As nuances que envolvem o movimento ultrapassam o diálogo com o romantismo, ou mesmo a polêmica com os parnasianos. Não se trata aqui de elaborar uma reflexão sobre as relações entre literatura e sociedade, mas de pôr a questão da formação da sociedade brasileira no âmago do movimento literário. Mais ainda: trata-se de compreender o pensamento dos modernistas brasileiros, especialmente de Sérgio Buarque de Holanda, como norteado pelas questões da formação específica do Brasil ao mesmo tempo em que o país ainda se constituía enquanto povo. Quando Antonio Candido revela a dimensão de “libertação dos recalques históricos” do modernismo, ele não deixa de chamar a atenção para a forte presença destes no interior das reflexões produzidas pelo movimento.

A formação do Brasil, a partir de uma colonização e, posteriormente, de uma subserviência das elites ao que acontecia do outro lado do oceano – assim como a já mencionada reflexão sobre o romantismo – davam a idéia de nação incompleta. Idéia perpetuada pela postura academicista de imitação dos padrões europeus. A esta insatisfação soma-se a constatação, através do contato com o futurismo, de que a modernidade golpeava com força a tradição artística na Europa, buscando uma sintonia entre arte e tempo presente. No Brasil, apesar deste projeto de inserção na modernidade ser aparentemente um pouco mais complexo, dada a juventude da nação, o caminho parecia estar traçado.

“As veleidades de independência dos artistas contemporâneos serão prenúncios de uma nova era literária? Pelo contrário, tudo leva a supor de que já se trata de uma nova era que lança os primeiros vagidos. Quais serão os característicos dessa nova era? É a outra questão que se impõe naturalmente. Pode se responder em parte, dizendo que um deles é a completa abolição de todos os *parti pris*, de todos

os preconceitos, de todas as convenções idiotas, de todas as regras sem razão de ser, é a completa liberdade do artista. [...] Tudo faz supor que os nossos mais avançados contemporâneos estejam em caminho de pressentir a via que os levará à redenção esperada, consagrando-se os verdadeiros novecentistas. Tudo faz supor que o nosso século romperá com a rotina costumeira e inaugurará uma formidável tendência que fará da arte alguma coisa que não seja o eterno maria-vai-com-as-outras, das anteriores. Surjam novos evangelhos, novas doutrinas, novas teorias, novas idéias, novas opiniões, novos artistas, novos profetas! É o que se deve esperar”. (Holanda, 1922a, p.37 e 39).

As palavras de Sérgio Buarque no início do ano em que aconteceria a Semana de Arte Moderna soam mais do que um convite à ação. Ele declara que a modernidade já está em curso, embora não haja uma idéia acabada sobre “a via que os levará à redenção esperada”. Neste contexto, segundo o autor, a tentativa de inovação aparece como uma necessidade às transformações trazidas. A insegurança acerca do rótulo que caberia aos modernistas – Sérgio Buarque adota o de “bárbaros” nesta época – é resolvida por uma imposição das circunstâncias. A intensidade das mudanças sobre as quais não há tempo para refletir exige movimentação, para que, no mínimo, não se repita o que se vinha fazendo até então: a reprodução da Europa – até porque isso não era mais possível, dadas as transformações no cenário brasileiro do início do século.

A historiografia sobre relação entre o contexto do desenvolvimento industrial, das transformações urbanas, das novas configurações sociais do final do século e o caso brasileiro enfatizou a questão da desorientação que a dinâmica urbana das metrópoles causou na sociedade ocidental do início do século (cf. Sevcenko, 1992, p.19). No que diz respeito à história particular do modernismo, talvez fosse necessário aprofundar esta relação. Entretanto, o interesse agora, no contexto mais específico das transformações sociais e culturais advindas com a modernidade brasileira, consiste em sinalizar um caminho para o entendimento de como Sérgio Buarque configurou sua inquietação modernista em paralelo à preocupação em relação à situação nacional. Para isso, o texto do historiador Nicolau Sevcenko é uma fonte importante para esclarecer o ponto, quando afirma que “a metrópole moderna recebe uma representação ambivalente como o local de origem de um caos avassalador e a matriz de uma nova vitalidade emancipadora” (Idem, p.18). A desorientação provocada pelas transformações urbanas do final do século XIX na Europa foi tratada de modo positivo por outros autores (cf.

Schorske, 1989), mas a dimensão de expectativa de produção criativa pode ser exemplificada por meio do argumento de Sevcenko sobre Mario de Andrade:

“Mario de Andrade já tinha àquela altura o seu *Paulicéia desvairada* pronto para publicação naquele mesmo ano. Seus poemas primavam pela ironia, ora fina, ora beirando o sarcasmo, com a qual fustigava algumas das mais torpes fontes do mal-estar da cidade. Travestido de arlequim, o poeta musicava o seu verso, agitava o ritmo e, num clima de animação eufórica, sem tirar a máscara, evocava as vítimas e indigitava os malfazentes. O tom de canto e dança vária, com alguns verso sublimes, imagens soltas, notas plangentes, cortes bruscos, recorrências, crispações, risos e cutiladas, o poeta referendava, para melhor desancar, a própria mobilização aceleradora e artificial da sociedade paulista”. (Sevcenko, 1992, p.271).

Os poemas de Mario de Andrade mostrariam que o furor em que vivia a cidade de São Paulo na década de 1920 já poderia produzir material artístico inovador, e já o fazia, embora ainda em caráter incipiente. Enquanto que no Rio de Janeiro, segundo Tristão de Athayde, os textos curtos, como palestras e crônicas, figuravam a realidade fugidia da cidade convertida em metrópole (cf. Sussekind, 1987, p.103). A ponte entre a realidade moderna e a dimensão artística estava sendo construída justamente por essas experiências estéticas dos modernistas, mas o aspecto curioso a ser destacado é que o produto destas experiências demonstrava, por outro lado, a contradição vivida pelo movimento literário da época: “Modernista sem dúvida, mas muito longe de ser moderno” (Idem, p.270), escreve Sevcenko sobre outro autor brasileiro dos anos 20 que participou ativamente da Semana de Arte Moderna, Menotti Del Picchia. Neste sentido, o que os unia era um desejo de ser moderno (cf. Brito, 1985, p.15) que, ao tentar se realizar expressivamente, já continha algo que o definia como tal. A análise de Annateresa Fabris sobre arte moderna no Brasil ajuda na compreensão de nossa paradoxal modernidade daquele momento:

“Se é importante na definição de nossa primeira modernidade tentar compreender com ela se constitui, analisar suas hesitações, suas contradições, seus desvios propositais ou não, para desfazer e redimensionar aquela visão heróica que nos foi legada por seus protagonistas, é igualmente importante analisá-la por um outro prisma que dê conta da possibilidade de uma ação afetiva num ambiente culturalmente avesso à maioria das conquistas da arte moderna. Não podendo ainda dispor de obras modernas nos albores dos anos 20, o grupo inovador não deixa, no entanto, de lançar mão de uma estratégia moderna, tipificada numa série de gestos e atitudes próprios da vanguarda”. (Fabris, 1994a, p.24).

Ser modernista, no caso brasileiro, significava um desejo simultâneo de adesão à modernidade e reflexão sobre a nacionalidade. A produção artística (literária) modernista não ignorava a modernidade. Ao contrário, dependia dela como combustível para seus ataques ao projeto passadista e para a atualização da arte brasileira em face dos novos tempos. A vanguarda nacional constituía-se a partir deste paradoxo: modernista não-moderno. De um lado, realizava experiências formais baseadas nos ideais de liberdade poética consultados nos manifestos das vanguardas européias. De outro, constatava a fragilidade de uma expressão artística própria, recalcada ainda pelos tempos coloniais ou emoldurada segundo os cânones europeus. Este segundo aspecto, em especial, levou alguns integrantes do movimento de 1922 a se dedicarem a uma construção desta expressão nacional através de um movimento de edificação. Nesta ocasião, acontece uma distinção particularmente importante para a constituição do pensamento modernista de Sérgio Buarque de Holanda: a diferenciação entre os dois principais momentos do modernismo durante os anos 20 parece, de certo modo, não enquadrar o autor de *Raízes do Brasil*. Para examinar este ponto é necessário caracterizar esta divisão cronológica do movimento por intermédio de um dos seus comentadores:

“O ano de 1924 constitui o marco de uma mudança de rumos dentro do movimento modernista. Muitos autores já procuraram em suas interpretações indicar o novo curso que seguiria, a partir desta data, o movimento renovador, assim como tentaram explicar esta mudança. [...] Esta mudança de rumos, generalizada em todas as orientações modernistas que já começaram a se esboçar distintamente, indica que a problemática da renovação estética, presente nos anos anteriores, cedia lugar, a partir de 24, a uma preocupação que, acirrando-se até 1930, se dirigia no sentido de, em primeiro lugar, elaborar uma literatura de caráter nacional, e num segundo momento, de ampliação e radicalização do primeiro, de elaborar um projeto de cultura nacional em sentido amplo”. (Moraes, 1978, p.73).

Eduardo Jardim de Moraes destaca, em seu estudo sobre a dimensão filosófica do modernismo, dois períodos distintos no interior do movimento modernista. O primeiro seria caracterizado por uma tentativa de renovação estética, motivada principalmente pela constituição de uma polêmica com o passadismo (cf. Idem, p.49). Já o segundo é aquele – acima descrito em suas palavras – em que o tema da elaboração de uma literatura de caráter nacional

ocupa o espaço da reflexão modernista, ainda que este segundo momento tenha sido, guardadas as peculiaridades de contexto, um desdobramento do primeiro.

De 1922 até 1924, houve uma união dos projetos pelo combate ao academicismo. Os quadros de Anita Malfatti, os poemas de Mario de Andrade, os textos de Menotti Del Picchia, os manifestos de Oswald de Andrade, as análises de Sérgio Buarque e tantas outras manifestações de insatisfação com o passado cultural brasileiro tinham em comum uma sólida vontade de serem modernos que fizeram demolir a literatura da passagem do século. No início de 1923, Sérgio Buarque de Holanda afirma:

“São Paulo ocupa neste momento uma posição de excepcional destaque no nosso mundo literário. Não se imagine que o atual movimento modernista que lá se dá é uma continuação ou o resultado de uma evolução de movimentos anteriores. Isso é absolutamente falso. Nenhuma ligação existe entre os chamados ‘futuristas’ de São Paulo e os seus avós parnasianos e naturalistas. [...] São Paulo não tem mais tempo de olhar para trás. Se deu um passo errado – ninguém sabe –, deu e está dado. Os poetas do passado [...] podem berrar à vontade que ninguém mais tem ouvido para eles. Em nenhuma época São Paulo chegou a tamanha pujança intelectual”. (Holanda, 1923, p.163-4).

Na ocasião, Sérgio Buarque afirma a vitória do combate modernista sobre o seu próprio passado imediato, o passadismo. Na verdade, o triunfo maior seria o próprio não reconhecimento deste “passado macaqueador” como história da formação do movimento. Por outro lado, o sucesso da empreitada modernista, segundo ele, não poderia ser creditado apenas na conta dos autores e associado ao seu esforço combativo. Ou seja, Sérgio Buarque afirma a força do ambiente trazido pela modernidade – “*São Paulo não tem mais tempo de olhar para trás*” – como um dos fatores fundamentais para a derrocada do projeto academicista, embora tenha a convicção de que modernidade brasileira seja ainda paradoxal. Neste sentido, não havia mais eco para os gritos do passado, mas o caminho para o futuro estava aberto e poderia ser criativo se seguisse aquele novo ambiente de “*pujança intelectual*”.

Contudo, se o processo de demolição havia sido concluído, ainda faltava o conteúdo que ocuparia o seu lugar. O projeto edificador, segundo Moraes, foi fundado na tentativa de se obter uma resposta a um processo mais geral de modernização vivido pelo Brasil na década de 1920 (cf. Moraes, 1978, p.78). No entanto, como a denominação mesma sugere, a atitude engendra um processo de

construção, de constituição. Uma formação, aliás, a partir da negação do passado. Portanto, a partir de 1924, o modernismo promove uma tentativa de fundação da literatura brasileira, guardadas as respectivas tendências já manifestadas pelos diversos grupos que se formavam naquele momento. A questão que surge, entretanto, é que um momento de fundação, ainda que simbólico para a constituição de algo novo, contradiz um dos principais aspectos da modernidade: a intensidade das transformações que, de certa forma, impediriam grandes projetos de formação cultural na medida em que o próprio conteúdo da cultura é fluido, escorregadio. Na epígrafe a esta seção de capítulo, as palavras de Flora Süssekind sobre uma inclinação na literatura brasileira desde o romantismo para as fundações apontam para uma continuidade da contradição cultural brasileira. A resposta de Sérgio Buarque a esta contradição não passaria pela edificação de uma nacionalidade literária. Como participante do movimento, mas, sobretudo a partir da posição de crítico da produção literária de então, o autor abraça a modernidade ao constatar sua força renovadora e prepara-se para, a partir dos elementos fornecidos pelo fenômeno moderno, constituir não um projeto de expressão nacional, mas uma postura investigativa que vislumbrasse a nacionalidade como objeto de análise e, se fosse o caso, como resultado de experiências literárias dos autores modernistas.

Entretanto, esta postura pró-modernidade não faria com que Sérgio Buarque abandonasse uma reflexão sobre a tradição brasileira, que havia estado em discussão desde o romantismo. Se a sua constatação de que a resposta do movimento romântico aos impasses da definição de nossa nacionalidade não resultara numa solução consistente, a negação de nosso passado por meio da defesa da fundação de uma nacionalidade, por outro lado, parecia ser um caminho igualmente improdutivo. Neste sentido, Sérgio Buarque combina elementos aparentemente inconciliáveis – modernismo e tradição – de modo a configurar seus questionamentos sobre os caminhos do Brasil em sua época. Para tornar este concerto mais claro, deve-se avançar no entendimento do modernismo peculiar do autor de *Raízes do Brasil*.

2.3

Ética e estética no modernismo

“Na proporção em que retiraram de tal lastro a matéria-prima de seus conceitos instrumentais, as sínteses interpretativas do país, surgidas no curso do movimento de 22, puderam fornecer uma visão acentuadamente crítica da sociedade brasileira. Dir-se-ia que o ponto de vista crítico e a perspectiva estética especificamente moderna se correlacionam e se completam”. (Nunes, 1975, p.42).

Na medida em que o modernismo brasileiro teve uma fase inicial de impacto extremamente significativo à época – seja qual for a interpretação sobre o movimento –, pensar sobre o alcance do caráter de inovação do movimento modernista constitui-se como um dos caminhos tomados para a compreensão daquele momento da história da cultura brasileira. Autores como Antonio Candido (1976), Eduardo Jardim de Moraes (1978), João Luiz Lafetá (2000), Benedito Nunes (1975) e Alfredo Bosi (1988) destacam uma preocupação dos modernistas entre o diálogo com as vanguardas européias e a atenção ao contexto particular do Brasil para constituir uma nova forma de pensar a cultura nacional; já em Annateresa Fabris (1994) e Aracy Amaral (1998) há uma atenção especial dada ao caráter experimental levado adiante pelas artes plásticas, e também pela literatura, como elemento crucial da renovação; enquanto autores como Mário da Silva Brito (1997) e Wilson Martins (2002) destacam os aspectos domésticos na movimentação dos grupos rumo ao ineditismo; e mesmo em uma perspectiva diversa, como a do sociólogo Sérgio Miceli (2003), está caracterizada uma mudança frontal em relação ao que se vinha fazendo até então no que diz respeito à produção estética. A questão que se impõe é: qual foi a dimensão da renovação estética do modernismo? Em outras palavras: a inovação modernista foi fundamentada “apenas” na demolição do passadismo e, desse modo, sua principal conquista foi a liberdade como instrumento de luta; ou a produção modernista “inaugurou” de fato uma nova forma de se pensar o Brasil? Escolher um dos caminhos – ou ainda um terceiro – para responder a esta questão faz-se necessário

para que se avance na investigação sobre o modernismo de Sérgio Buarque e, neste sentido, na compreensão da gestação do pensamento do autor no que se refere às questões que seriam mobilizadas anos mais tarde em *Raízes do Brasil*.

O primeiro caminho conduz a análise, aparentemente, para uma síntese reducionista, na medida em que determina o caráter de inovação das experiências modernistas a partir de uma simples negação do passado, ou da constituição, quando muito, de uma oposição ao modelo artístico passadista. Entretanto, há de se destacar que o movimento modernista teve várias fases, que se estenderam até pelo menos a sua grande avaliação feita por um dos seus principais integrantes, Mario de Andrade, na “Casa do Estudante do Brasil” em 1942 (cf. Iglesias, 1975, p.16). Desse modo, a caracterização do movimento pela tentativa de demolição do passado é apropriada caso se pense em sua primeira fase (1922-1924) – segundo a divisão de Moraes (1978) – ou ainda no período anterior à Semana de 22. A revolução estética modernista, neste primeiro momento, é acompanhada de perto pelo aniquilamento verbal da forma artística anterior, como se a sua conquista, como obra de arte, dependesse da clareza através da qual ela empreende a destruição completa de sua antecessora. Eduardo Jardim de Moraes analisa, por exemplo, a importância da obra de Graça Aranha como articulação de várias questões cruciais para o que chama de “período de reciclagem” do modernismo (Moraes, 1978, p.21) ou o da segunda metade da década de 1920. Os textos de Graça Aranha – particularmente *A estética da vida* (1921), que é o principal objeto da análise de Moraes – podem ser compreendidos como uma espécie de trator que, ao mesmo tempo em que demolia as construções passadistas, tratava de enterrar com uma pá alicerces seus que eventualmente subsistissem. E o autor o faz através de mecanismos estranhos ao pensamento cientificista ou do positivismo filosófico, ainda com ampla aceitação no Brasil da época, operando as categorias da intuição e da integração (Idem, *Ibidem*). O argumento de Moraes confirma que dualidade demolição-construção está presente no estabelecimento da renovação modernista, inclusive com repercussões visíveis em outras correntes do movimento, mesmo em sua segunda fase como na antropofagia (Idem, p.62). Aliás, o principal representante do movimento antropofágico já tinha afirmado em 1922 a força renovadora da demolição do passado:

“Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória da família, engolimos a cantarolice toda do *Guarani* e do *Schiavo*, inexpressiva, postiça, nefanda. E quando nos falamos no absorvente gênio de Campinas, temos um sorriso de alçapão, assim como quem diz: ‘É verdade! Antes não tivesse escrito nada... Um talento!’ [...] Ora, enquanto na Alemanha se procedia à renovação estética formidavelmente anunciada por Wagner, e na França, César Franck precedia Debussy, o nosso Carlos Gomes, batuta em punho, cabelo sensacional, olhar de fera americana, acreditava em Ponchielli. Por aqui, a notícia de que um maestrino nacional guiava com obra sua, afinava trupes de *contimpanchi* – detentores tradicionais do recorde da bestice humana – houve uma síncope nacional. O resto todos sabem. De êxito em êxito, o nosso homem conseguiu difamar profundamente o seu país, fazendo-o conhecido através dos Peris de maiô cor de cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis. [...] Felizmente, nós temos hoje a imprevista genialidade de Heitor Villa-Lobos. Vi-o anteontem no Municipal nos primeiros ensaios para a Semana de Arte Moderna. Os seus olhos – oh! os olhos dos homens que compreendem e amam os homens – traziam-me de novo a vizinhança das tragédias supremas. Villa-Lobos movia-se irrequieto, perturbado, carregando todo o sofrimento da vida. E os seus músicos espalhavam pelo palco, sem fim, a sonoridade solene e estranha dos seus acordes feitos de cérebro e alma, de canção torturada e de leve amargura. Que violência suave, que rompimento de velhos mundos estáticos, que sensibilidade cantante através de todas as desordens, de todos os choques, de todos os saltos frios, de todas as invasões abismais. Villa-Lobos é o filho comovido de seu tempo”. (Andrade, 1922, p.79-80).

Oswald de Andrade foca sua impressão sobre a música do compositor e maestro Heitor Villa-Lobos sobre o seu caráter de novidade e exalta-a a partir de suas qualidades que a contrastam com a obra e com a própria figura de Carlos Gomes. A idéia que se passa neste escrito sobre um ensaio para a Semana de Arte Moderna é que a qualidade do jovem maestro reside na atualidade “irrequieta”, um pouco confusa, de sua obra, contra os êxitos sóbrios e superficiais do autor de *Guarani*. A renovação, naquele momento, parecia passar pela substituição do passado pelo presente na medida em que a inovação presente em Villa-Lobos era justamente uma atenção precisa em relação ao seu próprio tempo – na perspectiva de Oswald de Andrade. Em um movimento muito parecido, poucos meses depois, Sérgio Buarque de Holanda escreve sobre um novo livro de contos de Ribeiro Couto em uma resenha para *O Mundo Literário*:

“Ribeiro Couto não sabe exagerar, nem ver o que não vê, reduz o universo ao que o cerca e a humanidade às pessoas de suas relações, de sua intimidade. Em uns contos, tudo meio-termo: não existem mulheres bonitas, nem mulheres feias. Há ali uma Maria das Dores muito Maria das Dores, ‘professora de bordado das crianças’, uma Teresa exatamente como a maioria das Teresas e uma Nini... como todas as mulheres. [...] Ribeiro Couto é uma das figuras mais representativas da nova geração paulista”. (Holanda, 1922b, p.150-151).

Não satisfeito com a caracterização da literatura de Ribeiro Couto a partir de uma simplicidade quase realista – ou como um “novo realismo”, como Sérgio Buarque define (cf. Idem, *Ibidem*) –, imediatamente depois o autor a coloca em posição contrária à desconhecida (palavras de Sérgio Buarque) obra de Moacir Debreau, perdida nos enfeites sombrios e labirintos misteriosos de uma terra ignota (Idem). O ponto da crítica de Sérgio Buarque sobre o novo livro de contos de Ribeiro Couto consiste na contraproposta que o autor faz, segundo Sérgio, em relação ao que se produzia no campo das letras até então, e que, em menor quantidade, continuava a ser feito até aquele momento, mas sob pena de se cair no esquecimento pelo anacronismo. Neste sentido, o contexto da renovação estética nesta primeira fase do movimento pode ser compreendido por meio de duas direções gerais que se completam: um combate sistemático ao passadismo e uma tentativa de se adaptar a produção cultural brasileira à modernidade, ainda que esta não tivesse atingido esta terra com toda a força. Contudo, a partir de 1924 o movimento modernista brasileiro inauguraria uma nova fase em que o embate de propósitos desvincularia esta interdependência entre as duas direções gerais iniciais e, neste sentido, colocaria em posições opostas algumas figuras que até então caminhavam lado a lado no interior do movimento, seja pela crítica a inadequação do academicismo (por gozar da importação de modelos), seja pela necessidade de atenção à modernidade como caminho necessário em direção à constituição de uma expressão própria. E, neste novo contexto, a pergunta subsiste: em que consiste a renovação estética? O caminho tomado por Sérgio Buarque nesta fase retoma as questões do primeiro momento como a originalidade e a necessidade de ser moderno ainda como demandas não resolvidas, e que, portanto, exigiriam um enorme esforço para que fossem retomadas, embora em uma perspectiva mais complexa.

Este é o momento em que se propõe aqui um enquadramento específico da noção de originalidade em Sérgio Buarque de Holanda, iniciado a partir de uma tensão causada entre a tentativa de implantação de características alheias ao processo de formação cultural de um povo e o próprio movimento que este povo faz para incorporar estes elementos externos através de uma imitação ou de um “macaquear” (cf. Holanda, 1920b, p.42). Mesmo em seus primeiros escritos, Sérgio Buarque fornece elementos para que se entenda que a originalidade poderia ser compreendida como o produto desta articulação. Ainda em 1920, analisando

uma tradução de Goethe, o autor de *Raízes do Brasil* afirma: “Era muito de prever que a obra-prima do grande poeta alemão não fosse original. Em geral, as obras-primas não o são” (Holanda, [1920f], p.79). Ao contrário do que a sua primeira opinião parece apontar – no já citado texto sobre a “originalidade literária” –, há aqui claramente uma valorização daquilo que não representa o novo, o inaugural. Porém há de se iniciar o ponto com cuidado para que ele não implique uma interpretação do pensamento de Sérgio Buarque como contraditório justamente na época em que ele mais prezava a precisão (cf. Holanda, 1979).

Em que base, então, se sustenta o elogio da não-originalidade defendido por Sérgio Buarque em relação à literatura clássica, como no caso do *Fausto*, por exemplo? E qual é a relação desta posição com a sua concepção de renovação estética no interior do modernismo? A primeira pergunta sugere uma contradição no interior do pensamento do jovem Sérgio, e a segunda demanda a análise da questão da originalidade literária brasileira em conjunto com a noção da originalidade “em si”. O “novo” enquadramento da originalidade – que é um problema proposto pelas inquietações modernistas em geral, não apenas no pensamento de Sérgio Buarque –, consiste em uma reflexão sobre a eficácia da fundação de uma nova origem (construção de algo novo) em um contexto marcado por uma tradição. Na discussão de Sérgio Buarque de Holanda sobre a tradução que Gustavo Barroso faz do *Fausto* de Goethe, há uma defesa das apropriações de elementos culturais distintos na confecção de uma obra ou idéia. Sérgio Buarque elogia Goethe por sintetizar os Faustos anteriores de Morley, Muller, Klinger, Lessing e Marlowe, e faz o mesmo com Gustavo Barroso ao enfatizar a importância dos tradutores na “reprodução” de uma obra sublinhando as traduções inglesa e francesa da lenda do *doctor faustus*, e ao associar a qualidade da obra de Barroso à presença de elementos como a originalidade, a simplicidade e a clareza (cf. Holanda, [1920f], p.89). Num sentido próximo, está o exemplo da contribuição que o futurismo europeu forneceu – desde a sua chegada “na bagagem” de Oswald de Andrade e já em parte aqui abordada – ao movimento de renovação da expressão nacional, ao não comprometer as manifestações originais da literatura brasileira. Este é o caso do primeiro momento da obra de Guilherme de Almeida:

“Se acompanharmos a evolução da poesia de Guilherme de Almeida desde os primeiros sonetos do *Nós*, chegaremos a concluir que essa evolução foi no sentido da afirmação incontestável de sua própria individualidade. E ela deu-se de tal forma que hoje se pode dizer, sem receio de errar, do autor do *Era uma vez...* que é um dos nossos poetas mais originais. Há dias, falava-me ele aqui no Rio sobre o perigo das rodinhas literárias que vão fatalmente ao ponto de matar a personalidade do autor. E Guilherme preza como poucos essa personalidade. Segue o natural progresso da poesia que foge a pouco e pouco a todas as regras consuetudinárias sem razão de ser. Poder-se-ia até chamá-lo de futurista, desde que se considere o futurismo não como uma simples escolazinha com regras fixas e invioláveis, acepção demasiado estreita, que o próprio Marinetti já condenou [...], mas como uma exaltação da originalidade”. (Holanda, 1921, p.113).

Para Sérgio Buarque de Holanda, a busca de uma expressão artística original, mesmo que associada a algum movimento literário estrangeiro como o futurismo, devia-se pautar por suas necessidades internas ou espontâneas: “outra feição original da poesia de Guilherme é a sua espontaneidade” (Idem, p.114) – diria o autor logo adiante. Ou seja, a questão não diz respeito a uma discussão estética ou filosófica sobre as condições de possibilidade da originalidade em obras de arte, literatura ou outras manifestações da cultura, mas sim ao questionamento de um dos projetos que começavam a aparecer naquela época da incessante busca pela originalidade nacional – o da construção da cultura nacional em bases formatadas, projetadas, pré-concebidas para se tornar o que devia ser de modo espontâneo. Ou seja, ao valorizar a espontaneidade, Sérgio Buarque inicia seu afastamento das tendências modernistas que prezam a construção da nossa literatura a partir de uma racionalização dos elementos nacionais como uma forma de se alcançar a originalidade, o que, de certo modo, se aproximava daquela tendência positivista pós-romântica do final do século XIX, já aqui discutida por intermédio de Silvio Romero. Esta perspectiva, que não parecia possível para Sérgio do ponto de vista do modernismo, será aprofundada no próximo capítulo.

Por outro lado, esta espontaneidade valorizada por Sérgio Buarque como base para originalidade não é um dos elementos trazidos pela contribuição do movimento iniciado por Marinetti e que ajudara a provocar, de certo modo, a irrupção dos modernistas brasileiros contra o passadismo e, não obstante, também acabara instaurando uma polêmica no interior do movimento em relação ao rótulo “futurista” que foi estampado em alguns modernistas contra a própria vontade, cujo caso mais famoso fora o de Mario de Andrade (cf. Fabris, 1994). E ainda: os primeiros escritos de Sérgio Buarque não pareciam formular uma visão própria da

espontaneidade como base da originalidade literária, a não ser por meio da idéia, ainda um tanto vaga, de que a originalidade seria alcançada naturalmente, mais cedo ou mais tarde (Holanda, 1920a, p.41). De outra forma, a pergunta persiste: em que consiste o par espontaneidade-originalidade? Um possível caminho para a resposta a esse questionamento, e que será crucial para configurar o pensamento modernista de Sérgio Buarque de Holanda, bem como projetar os seus interesses específicos sobre a formação da cultura brasileira, vem de uma indicação direta que o autor faz ainda neste artigo que faz uma avaliação positiva da obra de Guilherme de Almeida. Sérgio Buarque cita na epígrafe do referido artigo um trecho de Guillaume Apollinaire, uma das maiores referências para o movimento surrealista. E, não satisfeito, acaba por terminar a breve análise sobre Guilherme de Almeida associando seu estilo poético ao de uma conversa, efeito estético muito prezado pelo surrealismo, assim como a espontaneidade (cf. Alexandrian, 1976, p.30).

A referência ao surrealismo para a compreensão da posição de Sérgio Buarque diante das questões postas pela renovação modernista é fundamental, para além do fato de o surrealismo “ter entrado” no Brasil a partir de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto (cf. Ponge, 2004, p.56). Neste caso, não se trata apenas de uma forma de entender a alternativa que o surrealismo representava para Sérgio Buarque na medida em que o Futurismo estava preso a uma polêmica de definição ou já havia sido incorporado pelos modernistas brasileiros como sinônimo, ou um quase homônimo, de combate. Mas o surrealismo parece representar (como será discutido mais adiante através do exame de uma polêmica particular entre Sérgio Buarque e um outro famoso crítico literário modernista, Alceu Amoroso Lima), sobretudo, um espaço encontrado pelo autor para defender sua inclinação para a valorização da “liberdade total” na criação artística articulada com a simplicidade de expressão, atingidas respectivamente pela ousadia criativa e pela espontaneidade. Isto é, privilegiar a configuração estética na arte ao invés de submetê-la a uma ética particular. Neste sentido, a procura pela originalidade da expressão nacional afasta-se definitivamente da construção de um projeto nacional para a literatura e para as artes em geral, para se concentrar em uma reflexão sobre a própria capacidade expressiva da arte enquanto fenômeno original. Esta postura permite que o diálogo com o surrealismo esteja situado fora da noção de importação de

modelos, mas dentro da perspectiva da ampliação da crítica sobre as condições de produção da arte nacional naquele momento (exigência de “ser moderna”), provocando uma discussão sobre a estética modernista.

Na verdade, a associação do surrealismo com o pensamento do Sérgio Buarque modernista, pela complexidade da tarefa, exigiria um esforço focado de investigação. No entanto, a referência estabelecida aqui tem o objetivo de examinar apenas dois aspectos específicos da posição do autor: (a) o rompimento com as teses modernistas da edificação de uma nacionalidade literária, que motivaria o seu afastamento de Graça Aranha e o rompimento intelectual com o amigo Alceu Amoroso Lima; e (b) a constituição de uma visão sobre a originalidade brasileira ligada às bases espontâneas da criação artística, mesmo que elas fossem assentadas no passado ainda presente, ou na tradição. Sérgio Buarque vai se aproximar com mais vigor do surrealismo apenas a partir da publicação de *Estética* (1924-5), revista trimestral que edita em parceria com um entusiasta do movimento de André Breton – Prudente de Moraes, neto. Entretanto, mesmo antes disso, quando ainda era representante no Rio de Janeiro da Revista *Klaxon*, Sérgio Buarque de Holanda escreve um pequeno texto ficcional – que ele denomina de fragmento e intitula “Antinous” – onde já demonstrava uma simpatia por elementos da escrita automática e espontânea, cara aos surrealistas.

“Cortejo. Desfile de automoveis. Gritos. Charivari. Bum-bum dos tambores. Escravos de todas as cores curvados como canivetes. Espadas em branco que desfilam intermitentes e intermináveis... (a voz do orador) ...o Sabio... o Constructor. O Imperador constructor por excellencia. Aquelle que soube submitter toda a natureza ás suas ordens e ás suas leis. O Hauszman, o Bumham, o Passos romano! O Sabio, o Constructor... (a multidão) Muito bem. Bravos. Apoiado. Apoiadissi... (a voz do orador) O constructor, o reconstructor, o guerreiro, o vencedor, o... Sim senhores, o Imperador architecto. O Imperador artista. Vêde esta cidade monstro com seus edificios, seus arranha-céus, com suas ruas asphaltadas, com seus annuncios, com seus cinemas, seus cartazes... Vêde este palacio... (aponta para um palácio que tem o aspecto de um formidável queijo de Minas). Vêde a civilização borbórinhante que enche nossas ruas, as nossas praças, os nossos boulevards, os nossos... Vêde tudo o que nos cerca. Tudo, tudo obra de um só homem. De um só cerebro”. (Holanda, 1922c).

O texto prossegue descrevendo a espera de dois homens para serem recebidos pelo “Imperador” e faz uma série de caracterizações da cena e personagens secundários a partir de referências culturais absolutamente díspares.

Termina com a entrada dos homens e do Imperador no palácio. Como se pode verificar, o texto foge das classificações comuns.

“De difícil definição quanto ao gênero. Cenas, com partes narrativas e dialogadas, que apresentam um cortejo: chegada do imperador. Em nota o autor explica que transportou a ação para a atualidade. Disso resultam efeitos cômicos, pelo anacronismo e disparates. Linguagem simples, com algumas comparações mais ousadas”. (Lara, 1972, p.257).

Ainda assim, *Antinous* permite, pelo menos, duas questões importantes sobre o ambiente modernista no qual se inseria a revista de Guilherme de Almeida, Mario de Andrade, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes e Oswald de Andrade, e da qual Sérgio era representante e colaborador em 1922: em primeiro lugar, há uma referência direta à construção, na arte, como um movimento totalizador, de arquitetura do mundo e, portanto, passível de crítica irônica do autor, que motivaria, pouco tempo depois, uma cisão entre os fundadores de *Estética* – Sérgio e Prudente – e o seu patrono, José Pereira Graça Aranha; em segundo, existe uma possibilidade de alusão ao surrealismo por meio da forma da escrita, espontânea ou automática, perspectiva que será discutida mais adiante com Alceu. Assim, a aproximação de Sérgio Buarque com as idéias de André Breton, o faz trilhar dois caminhos complementares, brevemente citados algumas linhas acima: o afastamento da noção de construção de uma unidade de sentido, ou de um *ethos*, na arte; e a dedicação ao exercício da liberdade artística como a base da atualização estética brasileira. Faz-se necessário agora estabelecer o ponto de contato entre eles, já que a tomada de uma “alameda” não leva imediatamente à outra.

O caminho percorrido até o rompimento com Graça Aranha (na verdade, com os modernistas edificadores) fora esboçado por Sérgio Buarque de Holanda ainda antes da fundação de *Estética* – como já foi dito – com o “*Antinous*”, e alicerçado a partir de uma discussão levantada por um dos editores de *Klaxon*, Rubens Borba de Moraes, também já citado algumas linhas acima. Moraes escreve uma análise intitulada “balanço de fim de século” no mesmo número de *Klaxon* em que Sérgio Buarque publicara o seu fragmento. Nele, o autor faz de fato um balanço da literatura de fins do século XIX apontando a forte presença do que chama de “Inteligência”, característica daquele século, na produção literária do final daquele período, que apenas se encerraria de fato no fatídico ano de 1914.

No entanto, expor a importância do impacto que a arte moderna causou a partir do século XX – após o início da Grande Guerra –, o autor contorna a questão através de uma posição que não confronta a tradição do século anterior, mas, tampouco, a ignora na constituição do novo fenômeno artístico. Por outro lado, ele não elabora uma configuração dos novos tempos tendo como eixo principal uma menção ao passado apenas como uma maneira de enfatizar a ruptura operada naquele momento.

“Não se deve rir de um poema dadaísta, caçoar de um quadro cubista, e não se deve nunca dizer: ‘não gosto’. Não se ‘gosta’ de arte moderna. Gosta-se de empadinhas de camarões, de bombons, de mulheres gordas, mas não se gosta de arte moderna: compreende-se. Quem não compreende deve ficar quieto para evitar asneiras. Brunetière quando leu os primeiros versos de Mallarmé disse: ‘Je ne comprends pas; peut-être cela viendra un jour’. Estou convencido de que, se tivesse vivido mais alguns anos, teria sentido a beleza hermetica do grande poeta. O grande erro da crítica contemporânea é considerar as obras modernas como definitivas. Nós não vivemos numa época de realização. Os dadaístas, cubistas, futuristas, unanimistas, bolchevistas, espíritas são apenas precursores de uma nova arte, de uma nova organização política, de uma nova ciência, talvez de uma nova religião. Nós, como o caboclo ‘tacamo fogo na mataria’ porque não se planta sem derrubar. As chammas sobrem altíssimas, fogem assobiando serpentes fascinadoras. Só ficam os jequitibás, jacaradás, guajussáras, cabreivas, timburys. E á sombra das arvores enormes a plantação cresce. Felizes os que vierem depois de nós para colher o que plantamos!” (Moraes, 1922, p.13).

Ao avaliar o momento da arte moderna, Rubens Borba de Moraes concilia uma visão otimista com a renovação sem, contudo, desprezar a tradição. Ao contrário, relativiza o próprio caráter de inovação na medida em que ela “queima apenas a mataria, enquanto os jacarandás sobrevivem”. De certo modo, o autor chama a atenção para o limitado alcance da transformação empreendida pela arte moderna, além de “denunciar” a sua falta de projeto específico para substituir os cânones anteriores. O trecho abre caminho para um novo encaminhamento da noção de ruptura e para o entendimento da contribuição da tradição, o que é uma novidade por se tratar de uma publicação no calor do movimento modernista. Em um outro sentido, porém, poder-se-ia compreender a perspectiva de Rubens Borba de Moraes por meio do desígnio “escrita de avaliação”. Isto é, enquanto havia uma preocupação geral entre os modernistas de combate e/ou criação artística, o referido autor optava, entre outras coisas, por fazer uma ponderação sobre aquele período que, para ele, era mais uma transição propriamente do que uma ruptura. Este mote é particularmente importante para a compreensão da postura de Sérgio

Buarque de Holanda frente aos seus colegas modernistas que optaram por estabelecer quase que um “marco zero” da arte nacional, a partir do qual seria construído o novo cânone artístico brasileiro.

Na verdade, na época da publicação do aludido texto de Moraes, Sergio Buarque de Holanda nem tinha ainda concebido a fundação de uma revista modernista. Apenas o faria mais de um ano depois ao lado de Prudente de Moraes neto. *Estética* nasceu em 1924, batizada por Graça Aranha, que recebeu uma homenagem de Sérgio Buarque em seu número inicial. Entretanto, esta reverência intelectual não duraria muito tempo. Dois anos depois, em 1926, Sérgio publicaria “O lado oposto e os outros lados”, desvencilhando-se sem ressalvas de uma vertente modernista que incluía, entre outros, o próprio Graça Aranha, Alceu Amoroso Lima e Guilherme de Almeida. No entanto, como uma estratégia de compreensão desta ruptura fora das picuinhas literárias e, o que é mais importante, como uma tentativa de configurar uma ponte entre esta posição do futuro autor de *Raízes de Brasil* e a constituição do seu leque de preocupações a partir do movimento modernista, opta-se aqui por insistir na caracterização desta escrita de avaliação, também presente em Rubens Borba de Moraes, embora notoriamente escassa no interior do movimento. Aliás, o fato de Sérgio Buarque escrever a crítica do modernismo no mesmo veículo em que acontece a produção literária dos autores modernistas não é o único laço que o aproxima de Moraes. Na verdade, a confluência fundamental acontece quando Sérgio avalia a produção de Moraes, em 1924:

“O pequeno volume que o sr. Rubens de Moraes acaba de publicar não é propriamente uma concessão que um artista modernista faz ao público que não lê escritores modernistas. Em todo o caso com o Domingo dos séculos esse mesmo movimento que tamanha resistência tem provocado naquele público, no que não sabe ler e no que apenas lê, parece estar na iminência de ceder extensos territórios à curiosidade e ao desfastio dos que até agora se mostraram rebeldes a qualquer inovação. Uma das causas aparentemente mais justas dessas rebeldia é o pretenso desprezo dos modernos por todos os mestres do passado. Os passadistas, lendo o livro do sr. Rubens de Moraes ficarão sabendo que esse desprezo não existe. ‘É um erro’, diz ele, ‘pensar que os modernos condenam os clássicos, os românticos e todos os passadistas. Bilac, Castro Alves, Gonçalves Dias foram grandes poetas etc.’ Mas a concessão que o sr. Rubens de Moraes faz ao público nunca chega a ser tão grande que sacrifique as suas idéias mais ousadas a esse simples prazer. É que ele consegue temperar tão bem certas idéias que o leitor incauto embora as saiba indigestas acaba achando saborosas. [...] ‘Apresentar as coisas sob um novo aspecto. A lei do cansaço é de todas as leis psicológicas a que mais valor tem em arte. O primeiro poeta que comparou a neve com um tapete branco teve uma

imagem feliz, o segundo plagiou, o terceiro cansou’.” (Holanda, 1924, p.201-202).

O livro em questão é *Domingo dos séculos* (1924), uma “digressão sobre arte” (cf. Mindlin, 1992, p.110), em que Moraes demonstra uma especial capacidade para estabelecer um elo entre o passadismo e a arte moderna em pleno movimento modernista. Sérgio Buarque valoriza esta característica do autor sem, contudo, transformá-la em uma espécie de concessão aos cânones artísticos do passado, o que retiraria Moraes do modernismo. Holanda aponta para o lado inovador, modernista, de Moraes designando-o, também, como aquele que evoca uma constante presença do passado nas letras modernistas, mesmo nas experiências assumidamente renovadoras. É claro que o texto de Sérgio Buarque não se propõe a exaltar os feitos do modernismo, mas a analisar a recente publicação de um dos seus autores. Por outro lado, não parece suficiente aceitar o fato de que em textos críticos (ou de avaliação) há uma tendência para uma escrita ponderada e de relativização. Caso seja estabelecida uma comparação entre os textos publicados em *Klaxon* a partir dos critérios do “radicalismo” e da “conciliação”, não haverá dúvidas sobre a identificação dos manifestos e fragmentos com o primeiro e dos balanços e avaliações com o segundo. Todavia, a interpretação de que o passado está sempre presente, mesmo nos momentos de ruptura e que, desse modo, há uma continuidade e até uma valorização é uma novidade. Basta lembrar que Mario de Andrade, um dos maiores símbolos do modernismo, empreendera uma escrita de avaliação do passado pouco tempo antes de Moraes, e chegou a conclusões absolutamente divergentes do autor de *Domingo dos séculos*. Na série “Mestres do passado”, Mario afirmou:

“Pois, para ler os parnasianos, fui vestir a minha alma parnasiana. Subo ao sótão cheio de macaquinhos, que existe cá dentro de mim; (...) abri uma gaveta de cômoda larga, jacarandá maciço, negra, assaz poenta; e, abandonando a alma de fogo e flores de estufa, gasolina e asas de aeroplano (não sei se me compreendem...) que é a minha alma contemporânea e alimento com o meu sangue e minhas células atuais, revesti-me pomposamente com a armadura de oiro e marfim da minha alma parnasiana. (...) Que peso a me parar o pensamento; a me tolher os ombros! Que frio a me congelar o coração!... (...) Agradecido então, e genuflexo, levantei minha voz mais musical, num hosana grandiloquo de glorificação aos Mestres do Passado; que tão honestamente cumpriram o seu dever de poetas, gloriosamente sustentaram a língua e patrioticamente, muito mis que os figurões da República, fizeram com que eu e meus irmãos acreditássemos nas promessas e possibilidades da nossa terra natal. (...) Ó Mestres do Passado, eu vos saúdo! Venho depor a minha coroa de gratidões votivas e de entusiasmo

varonil sobre a tumba onde dormis o sono merecido! Sim: sobre a vossa tumba, porque vós todos estais mortos!” (Andrade, 1921, p.253-4).

Mais próximo do que se poderia esperar de um modernista no trato com a tradição que o precede, Mario de Andrade trata os “Mestres do Passado” a partir do mote da inadequação à modernidade, ironizando o valor do passadismo para o momento em que vive. O autor que apresenta o texto de Mario, na edição consultada, ressalta o contexto modernista do combate e da renovação do ano em que a série foi publicada no *Jornal do Commercio*: 1921 (cf. Brito, 2007, 250). Neste sentido, o texto de Rubens Borba de Moraes, publicado pouco tempo depois e em veículo “oficial” do movimento modernista – o mesmo que apresentava a *Paulicéia desvairada* do mesmo Mario de Andrade, em fascículos, e o já referido fragmento *Antinous* de Sérgio Buarque de Holanda –, adota uma orientação que diverge das principais posições constituídas dos modernistas (se é que se pode atribuir algum acabamento neste momento) sem, todavia, afastar-se propriamente do movimento, tanto no que diz respeito à proximidade física (como é o caso dos veículos de escrita), mesmo quanto em relação ao compartilhamento de alguns pressupostos intelectuais (como aparece no elogio do novo e na atenção às exigências da modernidade).

A relação com a forte presença do passado ou da tradição nos tempos de movimento modernista – que para Mario de Andrade era enfadonha ou, no mínimo, anacrônica – aparece como uma questão fundamental para Moraes, fora do âmbito da negatividade. É o que afirma, por exemplo, Cecília de Lara em uma análise sobre o referido artigo de Rubens Borba de Moraes:

“Com esta atitude torna evidente uma posição ante o passado, valorizado como herança, do qual se extrai o que pode ser aproveitado, para prosseguir a marcha. Com isto tenta situar o modernismo numa linha de continuidade, em termos de arte e cultura brasileira; se é ruptura por um lado, é revisão por outro”. (Lara, 1972, p.62).

Estabelecer uma revisão do passado no sentido de compreendê-lo como herança, cria a princípio dois problemas para o autor. Em primeiro lugar, assume explicitamente a posição de que existe de fato um passado, uma tradição das letras ou da cultura nacional, o que era contestado pelos modernistas de um modo geral ou através de análises mais específicas – como aquelas que minimizavam a

contribuição do romantismo para as letras nacionais como algo que “exotizava” a terra e as gentes brasileiras. Em segundo, parece colocá-lo exatamente na contramão do movimento modernista que, naquele momento, consistia na execração da tradição e exaltação da inovação. No entanto, não se deve chegar à conclusão apressada de que Rubens Borba de Moraes inaugurara uma vertente moderada do modernismo (o que parece uma contradição nos próprios termos) e, por valorizá-lo, Sérgio Buarque de Holanda seguiu o mesmo caminho. É necessário, portanto, a partir das questões levantadas até agora, sugerir que Sérgio Buarque produz um tipo de reflexão, especialmente após examinar a obra do autor de *Domingo dos séculos*, que contribui para afirmar sua posição no interior do modernismo, mas de uma forma peculiar. Sérgio não vê moderação no texto de Moraes. Porém, também não supõe que seja possível esta ruptura com a tradição – apreendida como solução para a nossa nacionalidade literária por alguns dos seus colegas modernistas. Por outro lado, Sérgio Buarque não concorda integralmente com a “solução” sugerida por Moraes para a arte moderna: pôr a questão nos termos da substituição da inteligência pela intuição. Para o autor, a despeito da interpretação de Rubens de Moraes sobre a relação do novo com o antigo no caso modernista, o caminho era um pouco mais complexo:

“O sr. Rubens de Moraes tem razão quando combate a influência do intelectualismo do século passado. Mas a solução não é tão simples como lhe parece quando propõe o intuicionismo bergsoniano”. (Holanda, 1924, p.203).

Por mais que o intelectualismo censurado por Moraes fosse herdeiro do classicismo pré-romântico das letras nacionais, Sérgio Buarque não defende diretamente a tendência romântica de nossa literatura, mas de certa forma a reabilita ao valorizar uma reflexão sobre a tradição. Ele tampouco adota o recurso da intuição, muito valorizado por autores do seu tempo como Graça Aranha, Plínio Salgado e, até certo ponto, Oswald de Andrade (cf. Moraes, 1978). Sérgio levanta a possibilidade de entendimento da tradição fora da ótica passadista, o que o obrigou a combinar uma ponderação sobre o romantismo, embora reafirmasse sua adesão ao movimento modernista. Sobre este ponto em particular, cabe uma última observação neste capítulo.

A questão sobre a relação entre o modernismo e o romantismo é bastante ampla, na medida em que pode ser examinada a partir de uma forma mais geral,

por meio da historiografia literária por exemplo, ou através da própria crítica literária – principal ofício de Sérgio Buarque naquela época –, ou ainda sob perspectiva que interessa ao argumento aqui desenvolvido, que é mais específica: trata-se de uma tentativa de compreensão da questão da tradição para Sérgio fora da recusa geral empreendida pelo movimento do qual fazia parte, o modernismo. Para isso, é necessário testar os limites do próprio Sérgio enquanto integrante do movimento modernista, e avaliar sua proximidade com o romantismo. Alguns atores já fizeram alusão a esta relação, seja por meio das noções historicistas (cf. Dias, 1988) em *Raízes do Brasil*, seja através da valorização da espontaneidade criadora do movimento romântico naquele século XIX (cf. Cavalcante, 2008). Entretanto, uma avaliação em especial não apenas faz a ponte entre o Sérgio modernista e o romantismo, mas o percebe como um autor romântico. Este é o mote do artigo de João Kennedy Eugênio, cujas palavras são reproduzidas abaixo:

“Os artigos do jovem Sérgio exprimem um estilo de pensamento romântico, as noções de classicismo e romantismo designando estilos argumentativos [...] No jovem Sérgio, esse estilo romântico reponta na forma de implícitos pares opostos – *abstrato-concreto*, *artificial-natural*, *mecânico-orgânico*, *ordem-liberdade*, *regra-espontaneidade* – em que o acento positivo recai invariavelmente no segundo termo da relação, indicando uma orientação calcada no lugar do preferível da qualidade [versus a quantidade, signo do classicismo]”. (Eugênio, 2008, p.426-427).

Eugênio também analisa os artigos de Sérgio Buarque anteriores a *Raízes do Brasil* como uma forma de entender alguns aspectos do livro. Seu argumento se estrutura a partir do estabelecimento de uma coerência no que diz respeito à produção escrita de Sérgio na década de 1920, a qual associa o romantismo por meio da valorização do lado anti-classicista dos pares reproduzidos no trecho acima. No caso específico do elemento da “espontaneidade”, constantemente defendido por Sérgio Buarque como condição indispensável para que a literatura brasileira atinja a originalidade, há uma confluência entre a sua idéia e a análise que foi desenvolvida neste capítulo. De fato, a ênfase de Sérgio na questão da espontaneidade pode ser associada à questão da valorização da tradição na medida em que ela, a tradição, aparece como elemento determinante no conteúdo produzido pelo escritor que é espontâneo em seu processo criativo. Na perspectiva de Sérgio, o escritor brasileiro precisa dialogar com a tradição de certo modo. Entretanto, é conveniente fazer uma ressalva a respeito da noção de “coerência

romântica” entre os textos da juventude de Sérgio Buarque. Apesar da reflexão que se produziu até aqui neste capítulo, os artigos de Sérgio Buarque sofreram uma reorientação de preocupações, assim como o próprio movimento modernista, a partir de 1924, ano do primeiro número de *Estética* – este momento será analisado no próximo capítulo. Por outro lado, o que se deve interrogar, principalmente sob pena de contradizer o argumento até aqui estabelecido, é a própria idéia de que Sérgio Buarque é um autor romântico, defendida por Eugênio. Em suas palavras:

“Esse horizonte de autenticidade, romântico por excelência, guia a crítica de Sérgio ao Romantismo brasileiro, cujos representantes, não raro, cederam à imitação de modelos e foram românticos sem autenticidade. Longe de exprimir um sentimento anti-romântico, tal juízo revela uma autêntica atitude romântica e um inconformismo que predispõe o autor a novos experimentos estéticos, em busca da sintonia com a nação”. (Idem, p.430).

O autor não vê incoerência entre modernismo e romantismo, e recorre à noção de Octavio Paz sobre a continuidade entre os dois movimentos literários (cf. Idem, p.436). A idéia consiste em aproximar as duas tendências via oposição à razão (Idem, *Ibidem*), o que é pertinente caso se tome como exemplo a própria questão da espontaneidade. Entretanto, não parece ser este o encaminhamento do argumento aqui defendido, na medida em que Sérgio Buarque é identificado como um dos principais representantes de uma espécie de ala radical do modernismo, especialmente no que diz respeito à defesa da inovação estética, e neste sentido a caracterização de seu pensamento como romântico impede o aprofundamento das questões levantadas até agora. Mesmo no aspecto mais geral, a própria interpretação de Octavio Paz é tão ampla que não se opõe frontalmente com a visão aqui defendida. Há, por outro lado, as críticas desta visão do modernismo como um prolongamento do movimento romântico revelam, por exemplo, que a ânsia de totalidade, fundamental para o romantismo, se perde por completo no modernismo (cf. Merquior, 1980, p.49). O que reforça a idéia de que Sérgio Buarque se aproxima de alguns aspectos do romantismo, como a tentativa de estabelecimento de uma literatura nacional e a reabilitação da tradição. Entretanto, por outro lado, não compartilha da visão romântica de desejo de totalidade, ao destacar a fragmentação do mundo moderno como uma oportunidade para se a criação do novo, ao analisar a inovação dos autores latino-americanos; tampouco

parece enaltecer a noção de herói quando valoriza a face inconstante do tipo brasileiro, retratado por Oswald de Andrade em *Miramar*.

O ponto consiste em entender o pensamento de Sérgio Buarque, neste momento anterior a *Raízes do Brasil*, por meio de um *corpus* crítico de tendências modernistas que vê no romantismo “apenas” uma maneira de recuperar a preocupação com a tradição que oferecesse um sentido positivo – de conferir forma – para a configuração da nacionalidade brasileira. Por outro lado, Sérgio Buarque consolida uma frente de oposição aos modernistas edificadores, o que reafirma sua defesa da espontaneidade como elemento essencial do movimento. Neste sentido ele se inclina em direção ao futuro pela via de uma nova incorporação do passado que, antes de ser superado, deveria ser compreendido e também, por mais paradoxal que possa parecer, precisaria, de certa forma, ser incorporado. Esta orientação particular do autor, aqui proposta como estratégia de compreensão de sua inserção no movimento modernista, o levaria a escrever a partir do primeiro semestre de 1925 um pequeno conjunto de artigos – sobre os quais não há ainda sequer um esboço de idéias coesas – que, entretanto, estabelece posições contundentes, examinadas de agora em diante como uma tentativa de dar forma às reflexões sugeridas pelo autor um pouco mais para frente, em *Raízes do Brasil*.