

### 3

## Um novo passado

“A experiência e a tradição ensinam que toda a cultura só absorve, assimila e elabora em geral os traços de outras culturas quando estes encontram uma possibilidade de ajuste aos seus quadros de vida. Neste particular cumpre lembrar o que se deu com as culturas européias transportadas ao Novo Mundo. Nem o contato e a mistura com as raças indígenas ou adventícias fizeram-nos tão diferentes dos nossos avós de além-mar como às vezes gostaríamos de sê-lo. No caso brasileiro, a verdade, por menos sedutora que possa parecer a alguns de nossos patriotas, é que ainda nos associa à península Ibérica, a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir, até hoje, uma alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma”. (Holanda, 1936, p.30).

Em virtude das características mais marcantes do movimento de 1922 – posição anti-academicista, realização de novas experiências de expressão estética, busca pela originalidade da cultura nacional –, a relação dos intelectuais com sua própria formação não parecia tão complexa para os modernistas. Para alguns, como Graça Aranha, a fonte européia representava – simultaneamente – os grilhões e a possibilidade de libertação da literatura nacional. Para outros, como Mario de Andrade, havia a necessidade de se chamar a atenção para uma “deformação” dos literatos brasileiros que bebiam da fonte européia, tendo em vista a inadequação do seu produto cultural com a expressão nacional. As visões, de uma forma ou de outra, procuravam valorizar a influência européia no malogro até então e, sob o seu ponto de vista, das letras nacionais. Mesmo Sérgio Buarque de Holanda, cuja trajetória até pelo menos 1924, já era peculiar dentro do movimento, não se distanciou muito destas convicções modernistas. Entretanto, como já foi sugerido no primeiro capítulo, a sua relação com tradição literária brasileira (no geral, criticada pelos modernistas) passou a ser norteadada por uma mistura de interesse e preocupação, uma vez que a constituição de um marco zero para as letras nacionais era cada vez mais vista pelo autor como um caminho inviável para o modernismo. Esta visão peculiar da relação com a tradição

começou a ser construída a partir da inserção do autor em *Klaxon* como seu correspondente no Rio de Janeiro e como colaborador; e mais especialmente a partir do compartilhamento por parte de Sérgio Buarque de Holanda das reflexões trazidas por Rubens Borba de Moraes a respeito da presença do passado das letras nacionais, como já foi apontado na seção anterior. Por outro lado, a negativa de Sérgio Buarque de Holanda sobre a posição de muitos de seus colegas modernistas que defendiam o abandono deliberado do passado das letras nacionais (ou, melhor dizendo, da tradição que elas constituíam) se ampliava e atingia também a idéia de que a nacionalidade literária deveria ser construída, a partir de então, sobre bases assentadas ou erguida como se fosse um edifício, mesmo que este ainda estivesse muitos andares abaixo dos baluartes europeus.

Estas duas recusas, na verdade, podem ser compreendidas em conjunto, embora não sejam exatamente a mesma coisa. Uma posição defende, ainda que naquele momento não apresente uma forma sistemática ou um programa, uma reapreciação do passado cultural brasileiro fora da dualidade estabelecida, a princípio, pelo próprio modernismo: valorização ou negação. A outra aponta para o fato de que um processo de edificação da almejada originalidade engendraria uma situação artificial, já que pressupõe uma construção arquitetada das bases da arte nacional, contrastando com aquilo que a modernidade impunha naquele momento: a atenção às exigências da época (como o ritmo acelerado das invenções tecnológicas, a transitoriedade do cotidiano imposto pela vida urbana, a instabilidade do presente e a precariedade do futuro diante dos conflitos de grande proporção). Estas necessidades, dada a magnitude da transformação em curso, acabavam estabelecendo uma adesão quase que imposta do artista à modernidade, afastando qualquer tentativa de controle sobre este contexto. Neste sentido, não é arbitrário pensar que a abertura da possibilidade de se re-visitare a tradição, tal como Sérgio Buarque sugere, pode se desdobrar na constatação de que a busca pela originalidade nacional não consiste na criação de construções absolutamente novas no sentido que as referências que fazem ao passado aparecem apenas como uma forma de negá-lo ou menosprezá-lo. Este entendimento, por outro lado, confirma o investimento da crítica de Sérgio Buarque de Holanda pela defesa de uma posição em favor da experiência estética livre (como foi delineado na seção anterior).

É importante chamar a atenção ainda para o fato de que esta postura do autor configura um esboço da sua resposta àquele momento do modernismo vivido na primeira metade da década de 20 por ele próprio e seus contemporâneos. Um momento ainda fortemente caracterizado pela inquietude a respeito da originalidade brasileira, mas também, e justamente, pelas tentativas de se responder concretamente a esta questão, seja através de manifestos, poemas e/ou prosas, seja por meio da escrita de crítica ou de avaliação, o que desembocaria logo a seguir nas correntes do movimento a partir de 1925-6. Neste sentido, faz-se necessário agora caracterizar a orientação de Sérgio Buarque de Holanda no bojo do modernismo, e, para isso, será mobilizado o debate direto e indireto que o autor de *Raízes do Brasil* travou com seus colegas de movimento.

### 3.1

#### “O triunfo das larvas”

“O velho jacobinismo dos nossos românticos de 1860, tipo ‘todos cantam sua terra também vou cantar a minha’, começa a ser brilhantemente ressuscitado pelos nossos românticos de 1926. Depois de tantas experiências vãs que a gente sofreu para esquecer esta atitude, o resultado é que o mais ligeiro esforço no sentido de exprimir mais profundamente o ‘estilo nacional’, ajeitando-se bem ele na nossa produção literária e artística, bastou para que voltasse à tona com ruído. Mas agora é conformasse com ela, já que os mais ousados dentre nós tiram o melhor partido de sua eficiência”. Holanda, (1926a), p.219.

As reações modernistas ao academicismo principiam de modo mais enfático e combativo a partir da transformação de uma figura ímpar na história literária e diplomática brasileira: José Pereira da Graça Aranha. Seu pronunciamento inaugurador da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo intitulado “A emoção estética na arte moderna”, ao lado de “O espírito moderno”, conferência lida na Academia Brasileira de Letras dois anos depois, constituem talvez os documentos mais representativos da crítica direta aos artistas brasileiros que, até aquele momento, balizavam suas criações pelos cânones europeus. É verdade que o grito de liberdade da arte moderna brasileira não aconteceu repentinamente, nem a partir das palavras de apenas um indivíduo. No entanto, de um lado, a trajetória de Graça Aranha é particularmente importante no sentido da ruptura da geração de 22 com aquilo que ficou conhecido a partir de então como passadismo e, de outro, as suas idéias, publicadas naqueles anos de 1922 a 1924, são fundamentais para a compreensão da constituição das idéias de Sérgio Buarque de Holanda naquele momento, justamente quando se torna responsável, ao lado de Prudente de Moraes, neto, por um dos periódicos modernistas: *Estética*.

Ao contrário do que acontece com a maioria das revistas deste tipo, os editores de *Estética* não foram os que escolheram o seu nome. O feito é atribuído justamente a Graça Aranha, em episódio narrado por Sérgio Buarque de Holanda ao jornal *O Estado de São Paulo* quarenta anos depois de ter acontecido (cf. Leonel, 1984, p.46). Neste sentido, a filiação de Sérgio e Prudente a Aranha revela a força da figura pessoal do autor de *Canaã* (1902) e de suas concepções

sobre a arte moderna sobre os jovens editores de *Estética*, ainda que todo este processo acontecesse em meio a um certo constrangimento destes últimos (cf. Idem). Esta sujeição às palavras enfáticas do autor maranhense, entretanto, não era unanimidade entre os jovens modernistas:

“Os diretores de *Estética* não souberam negar a Graça Aranha o privilégio de nomear a revista e de fazer a apresentação, nem acompanharam a tentativa de Mario de Andrade de colocá-lo em seu lugar, pois as ressalvas de Prudente apagam-se face às louvações de Sérgio. Provocaram, no entanto, o ressentimento do escritor maranhense a partir do segundo número. A disposição das colaborações para esse fascículo já estava planejada e Graça exigiu que a sua figurasse em primeiro lugar. Como seu companheiro estivesse ausente, Sérgio viu-se obrigado a tomar a resolução de, uma vez mais, satisfazer-lhe a vontade. Nesse mesmo número publicaram duas resenhas que motivaram efetivamente o primeiro rompimento sério entre os modernistas. Os diretores assinaram em conjunto a resenha de *Estudos brasileiros* de Ronald de Carvalho, fazendo severas restrições quanto ao conteúdo e à forma e, ao mesmo tempo, ressaltaram a modernidade das *Memórias sentimentais de João Miramar*, provocando a indignação de Graça Aranha, grande amigo de Ronald e contestador das posições primitivas de Oswald de Andrade”. (Idem, p.52-53).

A cisão entre grupos no interior do movimento vislumbra a constituição de projetos distintos sobre a constituição da nacionalidade literária e, neste sentido, a menção ao desentendimento particular entre as figuras acima contribui para o esclarecimento de suas respectivas posições. Por outro lado, descritas por Maria Célia Leonel, as conseqüências para as relações políticas e sociais entre os seus integrantes da recusa de Sérgio Buarque e Prudente de Moraes em seguir as orientações de Graça Aranha na publicação do segundo número de *Estética* pertencem à história específica do modernismo e não interessam particularmente ao argumento aqui delineado. O fato que importa reside no motivo para este afastamento deliberado entre Sérgio Buarque de Holanda e Graça Aranha, o “patrono” da revista. A pista está contida na atitude dos editores de criticar o livro de Ronald de Carvalho e, imediatamente, realizar o inverso com a obra de Oswald de Andrade, que não deve ser compreendida aqui como integrante das “questões de picuinhas” de salões ou eventos literários. Na verdade, já havia indícios da disparidade das visões do jovem Sérgio e do velho Graça desde aquela aceitação constrangida, pelo primeiro, do palpite deste último para o nome da revista e, mais ainda, nas palavras de exaltação de Sérgio Buarque sobre Graça em seu artigo no número inaugural.

“A análise pela análise interessa mediocrementemente ao autor da *Estética da Vida*. Direi melhor: a análise só lhe interessa na medida em que possa servir para uma síntese de ordem geral. Reunindo assim os fragmentos dispersos de uma personalidade imaginária ou real, para reconstruí-la no seu todo, sem desprezar as partículas por assim dizer metafísicas, quer dizer aquelas que só podem servir para essa reconstrução global de cada individualidade, é então possível a Graça Aranha suprir admiravelmente a sua deficiência de poder analítico que para a sua *weltanschauung* não chega a constituir uma deficiência. A análise é absolutamente dispensável para a sua concepção de mundo”. (Holanda, [1924a], p.183).

No trecho, aparecem duas questões importantes sobre as quais nem se poderia dizer que a crítica ali empreendida é velada ou está subentendida. Por já haver tratado brevemente deste assunto, volta-se aqui, um pouco à questão da construção de algo novo como um caminho para se atingir a originalidade da arte nacional. Sérgio Buarque demonstra novamente seu desconforto com a possibilidade de se encontrar a solução para o problema da originalidade através da construção de uma nova literatura ou nova arte. Neste trecho sobre o pensamento de Graça Aranha, Sérgio Buarque revela que o movimento que o autor faz para a edificação é o da síntese. Ou seja, dada a impossibilidade de compreensão unificada dos fragmentos que compõem a nacionalidade brasileira, Graça Aranha resolve a questão por meio da síntese construtiva, que nada mais é para Sérgio Buarque do que o estabelecimento de uma totalidade intuída. Neste sentido, a crítica que se faz da construção é, novamente, a questão da solução pelo artifício. Saída distante, segundo o autor, da resolução dos problemas levantados ainda no início do movimento, como a própria questão da busca por uma arte nacional que fosse original.

O outro aspecto levantado por Sérgio Buarque, e talvez o mais importante, é o caso da falta de teor analítico nas teses de Graça Aranha, seja n’ *A estética da vida*, seja, n’ *O espírito moderno*. A observação, feita com o cuidado de não desmerecer a interpretação de Graça Aranha sobre o “homem novo criado na América” (Idem, 181), inclusive por se tratar a princípio de um artigo de exaltação, enfatiza o desprezo do autor maranhense pelo método analítico. De novo, Sérgio Buarque não deixa de ver coerência nas palavras de Aranha na medida em que a própria concepção do autor de *A estética da vida* sobre a constituição da nacionalidade literária brasileira não abre espaço para o pensamento analítico, como já foi dito algumas linhas acima. Por outro lado, a

coerência de Graça acontece apenas em seu sistema interno, construído por ele a partir de uma *weltanschauung* própria. Neste sentido, o próprio sistema do autor é que se torna inadequado para a compreensão do que lhe é externo, do que reside fora de sua construção. Ou, em outras palavras, daquilo que merece um esforço analítico de investigação. Este é o raciocínio com o qual Sérgio Buarque termina suas considerações:

“O espírito moderno nos proporciona neste momento uma afirmação inesquecível. Se essa afirmação não se revelou ainda por obras de mérito excepcional [...], ela valerá pelo menos com uma negação das negações, que são os obstáculos a uma afirmação maior”. (Idem, p.185).

Desse modo, a grande contribuição da obra de Graça Aranha, para Sérgio Buarque de Holanda, pertence ainda à posição que ele toma naquele campo de combate contra o passadismo imitador da Europa. O seu valor seria, de certa forma, estar na linha de frente contra o academicismo e, simultaneamente, atuar como uma espécie de profeta da mudança das letras nacionais. Entretanto, na perspectiva de Sérgio Buarque, quando Graça Aranha se aventurou a fazer parte da nova literatura, a construir concretamente a nova nacionalidade literária, seu trabalho não foi excepcional, careceu de originalidade.

O afastamento entre os diretores de *Estética* e o autor de *Canaã* pode então ser compreendido não como o início de uma diferenciação de caminhos no interior do modernismo, mas como a concretização da divergência já há algum tempo instalada. Pode-se verificar que a diferença entre as concepções dos autores aparecera pelo menos desde que Sérgio Buarque cogitara da necessidade de ser realizar uma reavaliação da tradição brasileira, sem negar a sua existência ou menosprezá-la, posição comum aos “anti-passadistas”. O interessante é que neste momento de inauguração da revista, em setembro de 1924, Sérgio ainda não rompera definitivamente com a postura edificadora, possivelmente na medida em que ela, por questionar o projeto literário simbolista ou parnasiano, constituía ainda o cerne da vanguarda modernista. Entretanto, o lançamento da revista e, apesar de sua curta duração, o conteúdo de *Estética*, acabaram contribuindo para a consolidação deste afastamento e para a elucidação das idéias de Sérgio Buarque de Holanda a partir do debate com os seus contemporâneos.

O questionamento sobre as idéias de Graça Aranha, sobre a prosa de Ronald de Carvalho e sobre as reflexões de Guilherme de Almeida foi se tornando mais preciso a partir do lançamento de *Estética*. Na verdade, a grande questão que os diretores da revista se propuseram a enfrentar – ao lado daquela que já acompanhara Sérgio Buarque desde a sua primeira aparição como crítico, sobre a originalidade – era a respeito do estatuto da arte moderna. Ela fora levantada a partir da crítica à produção modernista, como afirma Maria Célia Leonel:

“Uma das preocupações fundamentais dos resenhistas é a tentativa de detectar a fonte de inspiração das obras, sobretudo quando se trata de poesia. Este aspecto e o interesse dos diretores pelas realizações do Surrealismo têm o mesmo ponto de partida que é a pergunta: a inteligência ou o componente irracional (inconsciente, subconsciente, intuição) é que deve predominar na arte moderna?” (Leonel, 1984, p.60).

Esta reflexão trazida por Sérgio Buarque e Prudente de Moraes neto coloca o movimento modernista diante de uma questão fundamentalmente estética. Uma das características do movimento modernista como a crítica aos poetas parnasianos, por exemplo, abria caminho para que se ultrapassasse a crítica da sua filiação ao cânone europeu e atingisse o cerne da expressão daquela forma de arte: a metrificação. O controle da forma do poema pelo poeta era interpretado como uma espécie de engessamento da arte. Esta idéia não era nova dentro do modernismo, pois o verso livre fora dotado como possibilidade de expressão desde, pelo menos, a *Paulicéia Desvairada* (1922) de Mario de Andrade. Mas, a novidade está na idéia de que a edificação, assim como a metrificação, eram associadas ao intelectualismo. Ou seja, mesmo que modernistas como Graça Aranha e Ronald de Carvalho combatessem a imitação que os parnasianos realizavam da literatura estrangeira, isto não seria suficiente caso a substituíssem por construções intelectuais. Neste sentido, na medida em que Sérgio Buarque vincula os edificadores ao intelectualismo, em contrapartida, abre espaço para retomar a questão da espontaneidade como alternativa.

A identificação de *Estética* com o surrealismo não pode ser pensada como algo incontestável. A revista não pode ser considerada uma espécie de representante do movimento de André Breton no Brasil, nem os seus diretores ficaram conhecidos por realizarem criações estéticas que prezavam a atuação do inconsciente freudiano. No entanto, Prudente de Moraes neto era particularmente



um entusiasta do movimento a ponto de criticar o valor que Mário de Andrade confere à comunicação no processo artístico (cf. Leonel, 1984, p.77), e Sérgio Buarque já escrevera “Antinous” em *Klaxon* (como já foi mencionado antes) e, confessou em entrevista posterior que “escrevia cartas surrealistas conforme a receita de André Breton” (Idem, p.75). Seja de uma forma ou de outra, a tentativa de se rotular *Estética* ou seus diretores pelo surrealismo, limitando-os a seguir as orientações da vanguarda francesa, não ajuda a elucidar o argumento, embora a constatação da existência de elementos caros ao movimento de Apollinaire nos textos de Sérgio Buarque de Holanda seja uma dos caminhos usados pelos seus debatedores a época justamente para criticá-lo.

Um dos aspectos centrais do surrealismo ainda no início da década de 1920 é o abandono deliberado dos limites entre a poesia e a prosa – “essa poesia, se necessário sem poemas” (Breton, 1923, p.186) – em favor da expressão livre, uma vez que a poesia ou o lirismo não tem lugar determinado, pois depende unicamente das condições do pensamento, se este não a rotular como meio de expressão e sim como atividade do espírito (cf. Chanieux-Gendron, 1992, p.186). É precisamente por possuir esta característica que Ribeiro Couto em *Cidade do vício e da graça* (1924) é alçado por Sérgio Buarque de Holanda, no primeiro número de *Estética*, ao *hall* dos escritores modernos. Sérgio termina sua crítica elogiosa ainda afirmando que, Ribeiro Couto, através de uma prosa “onde sobra um fundo de ternura e de poesia, que ele sabe traduzir com uma naturalidade de expressão que ninguém talvez tenha atingido entre nós” (Holanda, 1924, p.187). De novo, Sérgio exalta o abandono das regras sobre a prosa e poesia neste caso, de modo que o seu resultado foi a “naturalidade de expressão” ou, porque não, espontaneidade.

Em outro artigo do número seguinte da revista, e de certa maneira por estar na contramão da realização de Couto, é que Sérgio Buarque critica o livro de Ronald de Carvalho, *Estudos Brasileiros*, de 1924:

“O que nos falta – um pouco de espírito crítico – falta também ao livro, que não consegue colocar homens e fatos à vontade nos seus lugares. [...] Sobre nossa nacionalidade, sobre nossas letras, sobre nossas artes, quase nada que já não se tenha dito. E todos esses assuntos estão exigindo revisão urgente. Seria necessário estudá-los com espírito novo, ousado, irreverente, sem a menor preocupação com o que escreveram Rocha Pombo e Sílvio Romero. Obrigado a falar para pessoas que não conhecem esses senhores, Ronald de Carvalho

precisou resumi-los. Quando convinha distinguir, teve de limitar-se a enumerar”. (Holanda, [1925a], p.204).

Contextualizada pela ausência de espontaneidade da escrita, a crítica ao livro de Ronald de Carvalho sai do âmbito da briga com Graça Aranha – como se fosse uma espécie de libertação das amarras que os prendiam (o artigo é escrito com Prudente de Moraes neto, neto) ao “tutor” – e entra na discussão efetiva sobre a expressão da cultura nacional. No referido trecho, Sérgio e Prudente demonstram uma forte preocupação com o resultado do texto de Carvalho, a falta de expressão própria, que, segundo eles, era resultado de uma relação com a tradição que se limitava a repetir o que aqueles autores do passado afirmaram. Para os diretores da revista, não há inovação nem propriedade no livro de Ronald de Carvalho, o que o afasta da concepção modernista que eles estabeleceram ao longo dos seus artigos publicados em *Estética*. É neste sentido que o surrealismo funcionava, como uma experiência que, embora fosse externa ao contexto brasileiro, fornecia parâmetros para se avaliar se a modernidade atingia esta ou aquela experiência estética brasileira. Por meio da análise sobre os textos desta época, pode-se entender que, Sérgio e Prudente, neste momento, não estavam preocupados em seguir diretamente as orientações de *Littérature* (1919-1921) ou de *La révolution surréaliste* (1924-1929), mas sim em explorar as possibilidades abertas a partir desta nova estética defendida por Duchamp e Breton.

Neste momento, Alceu Amoroso Lima, sob o pseudônimo Tristão de Athayde, um importante analista do movimento modernista e já conhecido crítico literário, pôs-se abertamente em posição contrária ao caminho seguido pelos diretores de *Estética*, e iniciou um debate que se estenderia até o final dos anos 1920 com Sérgio Buarque de Holanda. A querela ajuda a desnudar a posição de ambos e, particularmente, permite aproximar Sérgio Buarque a um outro autor modernista de expressão, Mario de Andrade, fazendo com que Sérgio pudesse consolidar algumas concepções adotadas ainda na primeira metade da década e incorporar outras durante o seu processo de configuração do ensaio de compreensão da formação do homem brasileiro, escrito apenas poucos anos mais tarde.

Tristão de Athayde escreve a crítica da arte moderna no Brasil e no mundo mesmo antes da Semana de Arte Moderna de 1922 e do movimento modernista

(cf. Lima, 2000, p.134). Os seus textos, em geral, podem ser caracterizados pela valorização dos novos elementos encontrados na produção artística brasileira a partir do final da segunda metade da década de 1910, sobretudo após a famosa exposição de Anita Malfatti em São Paulo (cf. Idem, p.138). Neste sentido, o autor integra o modernismo e praticamente inaugura a crítica do movimento em uma atividade que seria exercida também, logo depois, por seu colega Sérgio Buarque de Holanda. Ainda na primeira metade da década de 1920, Tristão de Athayde pôe-se ao lado daqueles que criticam a subserviência da arte nacional ao exemplo europeu, indagando-se sobre o futuro cultural da jovem nação brasileira. Mas, num entendimento diverso de Sérgio Buarque sobre o movimento liderado por André Breton, Alceu escreve em junho de 1925, simultaneamente à publicação do terceiro e último número de *Estética*, um artigo intitulado “O supra-realismo” destinado a desmoralizar o movimento surrealista enquanto alternativa ao passadismo que reinava até aquele momento. Para não tornar o debate leviano ou como uma tentativa de aniquilar o “mal pela raiz”, o crítico tem o cuidado de não refutá-lo sem antes caracterizá-lo. Diz ele:

“O supra-realismo [...] é um ‘automatismo psíquico puro’, que nos dá ‘o funcionamento real do pensamento’. A expressão literária será ‘um ditado do pensamento, fora de toda fiscalização exercida pela razão’. Repousa sobre o ‘sonho todo-poderoso’ e tende a ‘arruinar definitivamente todos os demais mecanismos psíquicos’. Escrever será, nesse caso, evitar a atenção, ficar em estado de passividade consciente, de forma a permitir que o sonho – pelo subconsciente – possa manifestar-se livremente. A atenção só existirá para manter a distração. [...] Nada mais simples, como viram. E, por isso mesmo, nada mais perigoso no sentido da irradiação, da divulgação por todos aqueles que hoje anseiam por escrever sem pensar, por ser artistas sem perder a hora dos cabarés ou faltar aos *dancings*. Ou pior ainda, por fazer a arte serva servil dessa farândola desmiolada e alvar de uma civilização que se suicida”. (Lima, 1925a, p.903-904).

Há pelos menos três elementos presentes na definição de Athayde que podem ajudar a estabelecer as bases para a discussão com o seu debatedor à época, Sérgio Buarque de Holanda: (a) a noção de que a escrita automática surrealista depende de uma destruição de todos os mecanismos psíquicos; (b) a acusação de banalização da arte, que permite uma produção sem reflexão; e (c) a constatação de que este fenômeno integra o suicídio da civilização.

A primeira observação de Alceu Amoroso Lima, no caso específico desta discussão, pode ser compreendida dentro da discussão, já aqui levantada algumas

vezes, a respeito da valorização ou do desapareço pela construção. É necessário deter um pouco o ponto sobre esta questão para que ele não se torne confuso. Há dois tipos de construção a que Sérgio Buarque se refere negativamente. O primeiro deles é o da solução artificial para a interpretação de que existia um vácuo cultural no Brasil, como é o caso da síntese dos fragmentos brasileiros capturados pelo “objetivismo dinâmico” proposto por Graça Aranha. A recusa de Sérgio Buarque de Holanda consiste especificamente no fato de que esta visão encontra uma solução simplificadora para complexidade que define uma formação cultural. E, por conseguinte, resulta em criações literárias artificiais, sem espontaneidade, o que contribui, segundo o autor, para adiar ainda mais a concretização da originalidade cultural brasileira. O segundo tipo de construção que Sérgio Buarque combate é aquele que Maria Célia Leonel chama de intelectualismo, muito embora os próprios autores surrealistas talvez preferissem algo como – com o perdão da expressão – “consciencismo”; ou, em outras palavras, o “primado da consciência”. Para André Breton, por exemplo, “os humores criativos de um verdadeiro pintor ou poeta nunca podem gerar ação por meio do cálculo ou do planejamento...” (Gay, 2009, p.153), ou seja, a construção intelectual impede a expressão artística. Como se pode perceber em suas palavras, a posição que Tristão de Athayde toma é justamente oposta a de Breton. Alceu critica a busca por esse “estado de passividade consciente” que, caso não se ouça o seu alerta, inevitavelmente se caminhará em direção à ruína. Um pouco antes do texto de Athayde, mas ainda em 1925, Sérgio Buarque, analisando três momentos da obra de Manuel Bandeira – 1917, 1919 e 1924 –, revela sua estima por esta desconstrução do controle consciente sobre a produção artística.

“Nunca se viu num poeta nosso esse refinamento selvagem que demonstram quase todos os poemas do *Carnaval*. Nada aparentemente mais longe de certas notações líricas de *Cinza das horas*. Sente-se porém que esse chocalho contínuo e bárbaro de seus novos versos é ainda uma solução lógica de sua maneira inicial. Não encontrando disposição interior para acompanhar o tumulto dionisíaco que apenas os seus olhos sentem, e incapaz, por outro lado, de se isolar do tumulto, ele participa da vertigem geral sem apagar entretanto o fundo melancólico de sua inspiração: ‘O meu Carnaval sem nenhuma alegria’...” (Holanda, 1925b, p.208).

Manuel Bandeira é saudado por Sérgio Buarque de Holanda como um daqueles senhores que em 1917 representaram “para nossa literatura alguma coisa mais do que uma data de promessas e um pouco menos que uma época de

realizações brilhantes” (Idem, p.207). Mais do isso, o poeta de *Ritmo dissoluto* (1924) demonstrava para Sérgio Buarque que os elementos surrealistas proporcionavam uma evolução poética à obra do autor na medida em que eram incorporados pelo poeta e, desse modo, permitiam-no abandonar a sua tentativa anterior, desesperada ou angustiante, de controlar o próprio processo de criação artística. Convém, entretanto, ressaltar que Sérgio Buarque evita estabelecer simplificações quando analisa a “evolução” da poesia de Bandeira. Deixa claro, por exemplo, que existe continuidade entre as referidas obras, assim como diferenças marcantes. E ainda não deixa de apontar – talvez em uma referência indireta – que não se trata de poesia surrealista, portanto a obra de Manuel Bandeira mesmo em “seu sentimento profundo [...] recebe o *imprimatur* da consciência do artista” (Idem, *Ibidem*).

O debate entre os autores prossegue quando Alceu Amoroso Lima acusa o surrealismo de ser um movimento que defende a simplificação da arte sob o pretexto de desobstruir o processo criativo. Lima chama a atenção para o fato de que esta postura, na verdade, abriria caminho para a banalização generalizada – o que antes se levava meses de dedicação seria produzido agora em poucos minutos (cf. Lima, 1925a, p.904). O autor novamente tem o cuidado de arquitetar a sua própria crítica sem incorrer em uma simplificação, demonstrando leitura do argumento dos seus opositores que se baseiam na teoria do inconsciente e subconsciente de Sigmund Freud. Tristão de Athayde não nega a tese freudiana e tampouco demonstra em seu artigo que duvida da existência destes outros campos da mente humana. No entanto, a partir de sua interpretação sobre a obra do pensador austríaco e do vanguardista francês, convoca a própria psicanálise para afirmar que a constatação de que há uma esfera do inconsciente que não está acompanhada da afirmação desta sobre a consciência, assim como o...

“[...] fato de haver jazidas de minério riquíssimas em Minas, segue-se que devemos cruzar os braços e esperar que, por si só, possa esse minério chegar a ferro ou aço? É preciso para isso a intervenção da indústria, da atividade, da inteligência humana”. (Idem, p.909).

O autor tenta, desse modo, acusar os surrealistas de transformarem a idéia de Freud virando-a pelo avesso. Como se André Breton se apropriasse da riqueza que a noção de mundo mental alheio à consciência traz e tentasse – no que diz

respeito à arte – içá-la ao palco principal, antes ocupado pelo controle da mente e dos sentidos exercido pela consciência. De tal modo, Alceu Amoroso Lima evidencia seu pensamento a partir da noção de que a arte é uma atividade superior, complexa, e que exige dedicação e reflexão, desmerecendo assim os fragmentos automáticos surrealistas. Esta é uma crítica particularmente importante porque é por meio da resposta a ela que Sérgio Buarque de Holanda deixa de valorizar apenas algumas características esparsas encontradas em obras e autores isolados como contraponto ao que não reconhecia como atitude modernista, para defender abertamente uma forma de experiência literária considerada por ele como realmente inovadora, bem como o seu respectivo autor, Oswald de Andrade. Faz-se necessário reproduzir um trecho considerável para alinhar o argumento:

“Isso não importa em dizer que o livro não tem unidade, não tem ação e não é construído. É a própria figura de João Miramar que lhe dá unidade, ligando entre si todos os episódios. A construção se faz no espírito do leitor. Oswald fornece as peças soltas. Só podem se combinar de certa maneira. É só juntar e pronto. [...] Nessas memórias, uma porção de tipos interessantes: Célia, Nair, o Pantico, o dr. Pilatos, Minão da Silva, Machado Penumbra. Ou melhor, modalidades de um tipo único, o burguês brasileiro, que pela primeira vez aparece tratado brasileiromente, com humor, com caçoada, mas sem mordacidade, sem sarcasmo. Nenhum comentário ao que ele diz. Nenhum sinalzinho ao leitor para dizer que “eu não sou assim”. Miramar não desdenha o seu meio, não afeta superioridade. Aceita-o como ele é, reservando-se o direito de ser diferente. [...] Miramar é moderno, modernista. Sua frase procura ser verdadeira, mais do que bonita. Miramar escreve mal, escreve feio, escreve errado: grande escritor. Transposição de planos, de imagens, de lembranças. Miramar confunde para esclarecer melhor. Brinca com as palavras. Brinca com as idéias. Brinca com as pessoas. Ele é principalmente um brincalhão”. (Holanda, 1925c, p.211).

O trecho é extremamente significativo em face dos vários aspectos discutidos até aqui: a rejeição às duas noções de construção, a valorização da escrita automática e da não organização das memórias, simplicidade da forma e das palavras, expressão espontânea e, finalmente, tratamento original. Além do fato de que Sérgio Buarque de Holanda inicia sua breve análise sobre as *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) deparando-se com o problema de não saber classificá-lo quanto ao gênero dentro dos cânones da literatura ocidental. Chega a dizer que não pode ser elogiado como um romance, ao mesmo tempo em que abre espaço para declarar que esta característica – pertencer a um gênero indeterminado – consiste justamente em um valor importante da obra (cf. Idem, p.210). À tese de Tristão de Athayde sobre a complexidade e reflexão

inerentes à criação literária, Sérgio confronta a idéia de que a exaltação da coloquialidade do discurso de Oswald de Andrade e a constatação da velocidade da narrativa de *Miramar*, compreendidos conjuntamente, conferem um tom de simplicidade à forma e ao conteúdo. Segundo o crítico, esta simplicidade, entretanto, não afeta a riqueza da obra, que reside justamente no fato do simples se converter em natural. Neste sentido, todo o desarranjo dos capítulos, a desconexão cronológica do texto e a imprevisibilidade do comportamento das personagens não impedem a realização maior do livro que é a caracterização – fora das construções intelectuais – de um tipo único, original, de homem: o brasileiro. E isso acontece, segundo Sérgio Buarque, sem que o autor incorra na construção de definições generalizantes ou estabeleça de modo banal o tipo brasileiro a partir da escolha de um único traço ou marca para esta personalidade.

Oswald de Andrade acaba se tornando a própria arena para o duelo entre as concepções dos dois críticos do modernismo. De novo, é importante salientar que a interpretação aqui sugerida não compreende todo este debate como uma disputa pessoal por notoriedade a partir da posição de crítico do movimento. Desse modo, o uso da obra de Oswald de Andrade também não funciona como uma maneira de atacar o poeta ou elevá-lo a uma categoria superior. Ela proporciona uma condição privilegiada para a articulação de idéias e o estabelecimento de caminhos a serem seguidos na investigação da matéria nacional. É este aspecto que a torna central ao modernismo, particularmente importante para Sérgio Buarque e nociva do ponto de vista de Alceu Amoroso Lima. Este último segue afirmando:

“Foi em São Paulo que se fixou [o modernismo destruidor]. Depois da publicação de *A Estética da Vida*, da famosa Semana de Arte Moderna de 1922 e especialmente depois que o Sr. Oswald de Andrade lhe deu uma orientação radical, repudiando categoricamente o modernismo ambíguo do Sr. Graça Aranha e publicando em 1924 as suas hiperbólicas *Memórias Sentimentais de João Miramar* [...]. Isso outrora que seria pura palhaçada é apenas a resultante que os espíritos lógicos tiraram de um todo passado de estética libertária que começa a ser pregada aqui como novidade e contra a qual devemos reagir. [...] Em dois artigos anteriores expliquei porque me parecia que o supra-realismo merecia uma atenção cuidadosa, como fenômeno literário ligado à toda uma causalidade histórica e psicológica, que o tornam inevitável como consequência lógica da marcha à dissolução. [...] A poesia Pau-Brasil não merece o ridículo não. Ridicularizá-la é fazer o que ela procura. E nem isso é original, pois tão ridículo como eles são os moedores de sonetos que continuam a despejar o seu *laissez pour compte* sobre as estantes dos livreiros e as colunas de jornais e revistas. É preciso combatê-la. Nem silenciar, nem lhe dar armas”. (Lima, 1925b, p.915-6).

Tristão de Athayde compreende a obra de Oswald de Andrade não apenas como a manifestação tupiniquim da “farândola desmiolada” que era o surrealismo francês, mas como a amostra de que a vertente suicida da civilização atingira com força também o Brasil. A originalidade encontrada por Sérgio Buarque de Holanda nas *Memórias Sentimentais de João Miramar* nada mais seria do a audácia para demolir as bases que a civilização demorou séculos para construir. Alceu faz todo um preâmbulo sobre a constituição dos pilares da civilização – Estado, Ciência e Arte – e de como havia já há muito tempo um movimento na própria Europa que ansiava por derrubá-la como um todo, para depois descobrir no Brasil que esta corrente estava mais forte do que nunca e era anunciada aqui como novidade no que diz respeito às propostas de transformação da arte. Este é o último dos três pontos levantado por Tristão de Athayde naquele artigo sobre o “supra-realismo” e continuado nos ataques à poesia Pau-Brasil em “Literatura suicida”, ambos escritos em 1925. Na verdade, o autor da série *Estudos*, como crítico do modernismo e, desse modo, mais preocupado em compreender as formas de expressão nacional e a matéria da brasilidade do que estabelecer uma polêmica com dois colegas de movimento, Alceu Amoroso Lima não os acusa de empreenderem conscientemente uma espécie de autofagia cultural do país. A sua análise pretende demonstrar que tanto o surrealismo na Europa, quanto o primitivismo no Brasil eram fenômenos que confirmavam, cada qual a seu modo e em certos aspectos com similaridades importantes, que estava em curso um processo de dissolução da civilização acelerado entre outros motivos pelo ritmo imposto pela modernidade.

Este ponto é particularmente importante, pois não põe, neste momento, os debatedores em posições diametralmente opostas. A percepção de que vivia um momento crucial para a história da civilização ocidental, desamparada pela recente Grande Guerra, fez Sérgio Buarque também se debruçar sobre as implicações deste processo. Antes mesmo do debate com Alceu, o autor de *Raízes do Brasil* publicara no primeiro número de *Estética*, em setembro de 1924, um artigo não assinado em que examina a obra de um famoso crítico literário francês opositor do classicismo Pierre Lasserre e um debate protagonizado entre dois também críticos ingleses, John Middleton Murry e Thomas Stearns Eliot, que teve lugar na revista *The Criterion* (1922-1939), um importante periódico londrino que



inspirou o nascimento de *Estética*. O fato ali destacado é que, segundo a interpretação de Sérgio Buarque sobre os autores, não existia apenas uma tradição presente na época moderna que determinava o curso da história humana, contra ou a favor dela. Havia sim duas tradições: além da clássica, desde o Renascimento formara-se uma tradição romântica que podia ser definida, sobretudo, pela crescente tomada de consciência do homem moderno (cf. Holanda, 1924b, p.198-199). Este processo, segundo o autor, poderia ser compreendido como uma crise porque, de um lado, teve origem em uma questão de conflito com a Igreja que apenas se agravava desde então e, por outro lado, porque as crises, ao passarem por seus ápices, anunciam o seu fim, como esta na contemporaneidade demonstra se aproximar de uma solução. Em suas palavras:

“...o homem é inevitavelmente levado a procurar por uma compreensão não racional do mundo. Ele não pode se socorrer a si mesmo; ele precisa encontrar a harmonia; ele não pode viver em rebelião; ele necessita reintegrar-se na vida”. (Idem, p.199).

Neste artigo em particular, Sérgio Buarque não exercita amplamente seu juízo sobre as obras e os autores mencionados. Ele prefere descrever as referidas teses sem deixar transparecer sua posição pessoal a respeito dos acontecimentos ali tratados. No entanto, em alguns momentos e, especialmente no final quando afirma que o romantismo é apenas um momento da tradição romântica maior, demonstra concordar com a maior parte das idéias ali apresentadas. O fato é que a resposta “não racional” àquele momento em que viviam, analisada pelos autores citados por Sérgio Buarque é também, assim como a própria origem da crise, uma resposta religiosa – neste sentido, resgata uma “anunciação do divino” do movimento romântico (Idem, p.200). No entanto, este não seria o movimento “não racional” do qual o próprio Sérgio Buarque partilharia como tentativa de compreender o contexto e, se possível dar uma solução à crise. Ao contrário, Tristão de Athayde acabou se convertendo ao catolicismo atuante por meio de Jackson de Figueiredo pouco tempo depois, em 1928, provocando uma fissura ainda maior entre as visões de mundo e concepções estéticas dos dois críticos modernistas, objeto que será discutido logo a seguir. Por ora, é necessário seguir os vestígios do caminho mais hermético que Sérgio Buarque de Holanda trilhou a partir desta encruzilhada ao escrever um artigo que destoa da clareza habitual, mas

nem por isso é menos importante. *Perpectivas* (1925) foi escrito naquele que era para ser o terceiro número de *Estética* e acabou sendo o último; Sérgio inicia o artigo assim:

“As palavras depositaram tamanha confiança no espírito crédulo dos homens, que estes acabaram por lhes voltar as costas. A gente começa a admirar-se de que uma porção de civilizações tenha enxergado incessantemente na letra qualquer coisa que não seja uma negação de vida – negação formal, está claro, mas nem por isso menos eficiente. Um estupendo livro ainda por escrever: o tratado de história da civilização em que se considere o esplendor e a decadência de cada povo coincidindo precisamente com a maior ou a menor consideração que a palavra escrita ou falada mereceu de cada povo”. (Holanda, 1925d, p.214).

Se o texto não é de fácil compreensão, isso acontece justamente pela razão inversa que faz do *Romantismo e Tradição*, já discutido, sê-lo: em *Perspectivas* sobram as concepções e juízos de Sérgio Buarque de Holanda, enquanto naquele outro predomina a descrição que beira a imparcialidade. Dito isto, o texto deve ser pensado como documento privilegiado para a investigação levada aqui adiante. Logo no início, o autor parece se aproximar da visão de Athayde, até então seu “opositor” no debate modernista, ao constatar a existência de um desprezo dos homens pelas palavras naquele tempo, ocasionado talvez por causa de um desgaste natural do seu longo uso até então. A idéia de que um mau uso das letras – como no caso do academicismo que as engessava para demonstrar um suposto total controle sobre a representação das emoções, enquadradas em versos e parágrafos bem construídos – provocara uma crise estética que já foi aqui levantada como um ponto de contato entre os autores. Entretanto, a confluência de opiniões é apenas aparente; este é talvez o texto em que Sérgio Buarque de Holanda defende mais abertamente aqueles pressupostos reprovados por Alceu sobre o surrealismo como um guia de intenções para a expressão artística. A começar pela constatação, segundo Sérgio, do equívoco cometido pelas civilizações ao procurarem através da palavra enaltecer aspectos importantes de suas culturas e realizações, porém alheios às características próprias que a definem enquanto forma de expressão. Ou seja, para Sérgio Buarque o ponto que está em discussão é o enaltecimento da palavra enquanto um quadro possibilidades, ela mesma, de experiências de expressão, muito no sentido da livre expressão surrealista. Sérgio não pretende desvincular a vida das palavras, conferindo a elas uma autonomia como no movimento da “arte pela arte”, já

superado. Mas, ao constatar o vácuo que existe entre as duas – “Nada do que vive se exprime impunemente em vocábulos” (Idem, *Ibdem*) – defende a tese de que os autores supostamente modernistas têm criado ignorando este fato e isso, de certa maneira, produziu um abandono das letras. Diz ele:

“É em vão que se tentará atrair a tempestade, invocar o demônio ou realizar o mistério dentro do cotidiano, quando não se renunciou à virtude ilusória da linguagem dos cemitérios”. (Idem, p.215).

Ele insiste na mesma idéia da inadequação da linguagem antiga – na qual a palavra serve à civilização – à modernidade. Na verdade, esta seria uma característica própria da civilização, a subordinação do sentimento ao intelecto, da prosa à realidade ordenada, da letra ao verso. Neste sentido, a própria configuração que a civilização assumiu ao longo dos tempos é que não pode responder aos anseios dos novos tempos: quando Alceu Amoroso Lima fala em civilização à beira do suicídio, Sérgio Buarque de Holanda afirma que a civilização é defunta. O que não quer dizer, por outro lado, que o passado deva ser esquecido. Não. A sua presença é inevitável e até inspiradora como matéria-prima para a arte, como assim o utilizara Oswald de Andrade em *Pau-Brasil*. Para Sérgio Buarque, o passadismo é que deveria ter desaparecido, embora continuasse a viver com outros nomes, e em até alguns casos sob a insígnia de modernismo. Mas, então, o que fazer? Como fazer? O autor abraça o surrealismo como uma maneira de preencher aquele espaço que distancia os homens das palavras:

“Hoje mais do que nunca toda a arte poética há de ser principalmente [...] uma declaração dos direitos do Sonho. Depois de tantos séculos em que homens mais honestos se compraziam em escamotear o melhor da realidade, em nome da realidade temos que procurar o paraíso das regiões inexploradas. Resta-nos portanto o recurso de dizer das nossas expedições armadas por domínios. Só à noite enxergamos claro”. (Idem, p.215).

Vale ressaltar que não se trata aqui de uma discussão sobre a representação ou sobre forma de se acessar o real, ou ainda sobre as questões que o estatuto deste real pode propor caso se assuma esta ou aquela posição. O ponto consiste na resposta que Sérgio Buarque formula à contestação elaborada por Tristão de Athayde a respeito do uso da linguagem por Oswald de Andrade em *Pau-Brasil* e em *Miramar*. As duas posições são, aliás, distintas de modo frontal e, desse modo,

Sérgio Buarque, após elogiar a lucidez de Oswald em artigo anterior, investe agora o seu argumento na explicação do fundamento da “farândola desmiolada”. Para ele, há dois modos mais gerais de se criar um objeto artístico. Construindo-o racionalmente o que pode levar até a um resultado belo e eficaz do ponto de vista da arte passadista. Basta apreciar a poesia de Olavo Bilac, por exemplo. Ou, como os autores dos novos tempos realizam, surpreender a si mesmo através de um salto imediato sobre aquela distância entre os homens e as palavras. Apenas em seu próprio sonho o homem consegue impressionar-se. Portanto, para Sérgio Buarque a “palhoça” primitivista é, na verdade, uma séria tentativa de se superar a “escamoteação” da realidade por meio da busca de uma reintegração com ela. “Só à noite enxergamos claro”, quando ele afirma, não quer apenas dizer que o sonho torna as coisas mais claras para o artista. À noite, segundo Sérgio Buarque, aparecem uma série de elementos que foram ofuscados pelo sol o dia todo e que, a despeito disso, merecem a atenção. Em primeiro lugar, porque na busca por novas formas de expressão não se pode ignorar o que já foi ignorado até aquele momento. O foco esteve apontado muito tempo para a Europa ou, quando voltou-se para este lado, usou-se as lentes de lá. Quando se fez muito a respeito da matéria nacional, encontrou-se o exótico ou pelo menos enxergaram-na desse modo. Sérgio Buarque sugere que se ponha o foco de lado e deixe que as visões tomem conta do observador, como a noite que acaba envolvendo um simples expectador ainda que sua primeira intenção tenha sido apenas de contemplar a lua. Em segundo lugar, põe-se de novo a questão da inadequada posição que postula uma nacionalidade construída. Para tornar claro esta outra forma que Sérgio Buarque encontrou de contornar este problema é necessário expor novamente os argumentos de Alceu Amoroso Lima sobre a questão. Aliás, porque o próprio também o faz de uma outra maneira.

“O supra-realismo, portanto, é a abolição final da lógica, da consciência, da lucidez, da inteligência. O supra-realismo é a escravização do homem ao animal que habita em nós. É o servilismo ao instinto, a abdicação da personalidade. É a submissão humilde da inteligência, da espiritualidade superior, de todas as forças de ascensão de nossa alma ao pântano das imagens arbitrárias, moles, baixas, que rastejam no fundo do lodo do nosso lago íntimo. [...] É a vingança da animalidade, da sombra rasteira, da preguiça. O triunfo das larvas. E essa humilhação da inteligência, que a arte pretende encaminhar, é a confusão final”. (Lima, 1925a, p.910).

Ao associar uma interpretação equivocada da psicanálise à visão surrealista da escrita automática, Alceu declara o fim da personalidade do artista. Para ele, deixar que todo o lodo do fundo do inconsciente se apodere da intuição criativa é o mesmo que afirmar a morte do artista, vitimado pela própria arte. Arte, sem o controle superior das inspirações por parte de quem a produz, não é arte é instinto animalesco. O interessante é que seu interlocutor, Sérgio Buarque, ressalta este mesmo aspecto como o exemplo da reintegração espontânea do artista com o que faz. Nesta perspectiva, para Sérgio Buarque o modernismo é destruidor sim. Mas o que ele põe abaixo é o represamento de tudo aquilo que o homem não consegue submeter ao seu controle no processo de criação artística. Sérgio Buarque de Holanda quer não apenas destruir os cânones europeus que continuavam a moldar a literatura deste lado do oceano no início do século. O autor sugere que se deva continuar cavando para retirar as suas fundações da visão edificadora que continuaram lá sustentando a produção dos mesmos artistas que ajudaram a derrubar a suas partes expostas, e impedindo a liberação do sedimento que se formou, represado, ao longo dos tempos. O autor de *Raízes do Brasil* não assume esta perspectiva a reboque da força destruidora que o próprio surrealismo representara na França e na Europa de uma maneira geral. Ele participa da questão própria ao movimento modernista brasileiro de busca por uma expressão nacional original e, desse modo, não poderia encontrá-la em uma simples capacidade de realizar demolições. Sérgio chama atenção para o fato de que o que sobra após todo esse desmoronamento realizado pelo homem, ainda foi, de certa forma, construído ou pelo menos pertence a ele e, neste sentido, tem muito a dizer sobre as suas qualidades e possibilidades de ser. O ponto defendido por Sérgio Buarque consiste em permitir que a busca pela originalidade nacional, cara aos modernistas em geral, não fosse orientada por um princípio de construção intelectual. Porque se assim o fosse resultaria, segundo ele, mesmo sem ser essa a finalidade, em um produto artístico artificial, seja pelo fato de ter sido arquitetado em uma época, a contemporaneidade, em que as próprias bases da construção artística estavam sendo questionadas, seja porque este mesmo alicerce europeu sobre o qual se estruturara sua construção era objeto de questionamento por parte dos modernistas brasileiros. A alternativa concreta que Sérgio Buarque de Holanda propõe, muito animado pelas experiências do primitivismo de Oswald de Andrade, consiste na realização de uma reintegração entre a arte e o meio através do estabelecimento de

uma correspondência espontânea em que as coisas brasileiras aparecessem naturalmente na escrita do autor nacional.

Não havia clareza, entretanto, sobre a forma através da qual isso deveria acontecer. Até então, Sérgio Buarque de Holanda havia elogiado algumas formas de expressão em Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Antonio de Alcântara Machado. O enaltecimento só viria acompanhado de uma análise mais detida no caso de Oswald de Andrade, por causa do próprio caráter inovador da obra do autor e também, porque não, devido ao debate com Alceu Amoroso Lima. A questão é que mesmo no diálogo com Tristão sobre o primitivismo não surge um programa ou manifesto através do qual pudesse expor suas idéias de forma organizada. No máximo, Sérgio cita Marcel Proust para, por associação, delinear de que forma a concretização da espontaneidade poderia acontecer: por meio de uma atenção àquele momento de letargia que antecede o sonho e proporciona as imagens meio “irreais e invisíveis” que, nos fazem adormecer geralmente antes que se possa conhecê-las (cf. Holanda, 1925d, p.215). Ou, em um artigo dos mais polêmicos e diretos que escreveu nesta fase de configuração de posições, o autor avisa que a arte verdadeiramente nacional está próxima de acontecer:

“Penso naturalmente que poderemos ter em pouco tempo, que teremos com certeza, uma arte de expressão nacional. Ela não surgirá, é mais que evidente, de nossa vontade, nascerá muito mais provavelmente de nossa indiferença”. (Holanda, 1926b, p.225-226).

Sérgio Buarque esforça-se para deixar claro o que não consta em seu programa modernista de expressão da nacionalidade. E agora, pela primeira vez, cita o nome de Tristão de Athayde como integrante de uma vertente do modernismo oposta à sua. O autor de *Estudos* figuraria, segundo Sérgio, ao lado de Graça Aranha e Guilherme de Almeida, “gente bem-intencionada e que esteja de qualquer modo à altura de nos impor uma hierarquia, uma ordem, uma experiência que estrangulem de vez esse nosso maldito estouvamento de povo moço e sem juízo” (Idem, p.226). Sérgio Buarque levanta ainda uma outra possibilidade para se entender a posição dos edificadores: a mocidade do povo brasileiro, que talvez seja uma dos nossos males para aqueles modernistas, ele afirma. Mas, logo em seguida faz referência ao fato de que há a “síndrome” inversa, ou seja, há que pensar se um nativo do velho mundo não gostaria de

pertencer a um povo onde tudo está ainda por fazer, citando caso do francês Jean Richard Bloch, em que estes questionamentos aparecem (cf. Idem, p.227). Assim, desdenha as explicações daqueles que defendem a necessidade de se pensar a arte como um monumento, construído como parte do amadurecimento de um país jovem, cheio de deficiências. Em suas próprias palavras:

“Carecemos de uma arte, de uma literatura, de um pensamento enfim, que traduzam um anseio qualquer de construção dizem. E insistem sobretudo nessa panacéia abominável da *construção*. Porque para eles, por enquanto, nós nos agitamos no caos e nos comprazemos na desordem. Desordem do quê? É indispensável essa pergunta, porquanto a ordem perturbada entre nós não é decerto, não pode ser a *nossa ordem*; há de ser uma coisa fictícia e estranha a nós, uma lei morta, que importamos, senão do outro mundo, pelo menos do Velho Mundo. É preciso mandar buscar esses espartilhos para que a gente aprenda a se fazer apresentável e bonito à vista dos outros. O erro deles está nisso de quererem escamotear a nossa liberdade que é, por enquanto pelo menos, o que temos de mais considerável, em proveito de uma detestável abstração inteiramente inoportuna e vazia de sentido”. (Idem, p.226).

Este trecho sintetiza o debate com Alceu, principalmente no que diz respeito ao questionamento do conceito de construção. Aqui, além das críticas anteriores, como as que denunciavam a continuidade da europeização do Brasil e a artificialidade dos resultados artísticos, a visão do grupo de Tristão de Athayde recebia um novo contraponto. Em meio à constatação de ambos os “lados” – como assim situa Sérgio Buarque – de que o Brasil ainda era mais estrangeiro do que brasileiro, surge a questão sobre a forma de nossa organização social e cultural como povo que, segundo ele, era caótica para os “acadêmicos modernizantes”. No entanto, este caos não pertence a esta jovem nação, pois havia sido imposto por uma “outra ordem” que viera expressamente do Velho Mundo. E, nessa perspectiva, não faz sentido construir algo em seu lugar sem compreender o que há de positivo neste contexto de aparente desordem interna ou infância cultural: a liberdade criadora, o grande espaço aberto para as novas experiências, e a crença no porvir. Sérgio exalta no contexto nacional o que é motivo de angústia para Graça Aranha e de imaturidade para Alceu: o fato da cultura brasileira ainda estar disponível para ser concebida, criada e recriada. Mas ressalta que, no entanto, a experiência recente da poesia simbolista-parnasiana mostrara que ela não devia ser arquitetada, orquestrada ou edificada, sob pena de

extinguir a sua única característica comprovadamente original até o momento: a liberdade.

Ao final do ano de 1926, o debate entre os críticos modernistas já estava claro o suficiente para que eles não expusessem nenhum argumento novo de contraste. O que se deu neste final de discussão foi um processo de esclarecimento e síntese das idéias anteriores, principalmente em relação às idéias de liberdade e construção. Alceu Amoroso Lima escrevera uma resposta a Sérgio Buarque tocando especificamente nesta noção de liberdade que, segundo ele, era falsa:

“Eu confesso que achei muito simplória essa idéa de liberdade, como bandeira unica de reivindicação esthetica. Está entendido, e isso o sabe o mais bocó dos rabiscadores de versos de suicida imminente, que toda a arte é uma libertação. [...] A liberdade, portanto, é um desses elementos iniciaes, sem o que nem mesmo se pôde cogitar de arte. A liberdade é o proprio ambiente criador. [...] O criador é a um tempo um dominador e um dominado. Elle possui e é possuido. Elle sente e colhe o sentido. Sae de si mesmo e ao mesmo tempo volta a si mesmo. O grão, a maneira de se fazer tudo isso, a qualidade de que é feito, é que fazem da obra uma genialidade, uma tolice ou uma mystificação. [...] Erigir, portanto, a liberdade em labaro do modernismo, é restringir o seu campo de acção. Não ha duvida que o homem moderno augmentou em todos os sentidos o campo de sua liberdade. Pelo menos da sua liberdade de meios, pois em materia de liberdade de espirito o homem é homem, e nada mais. Mas pensar que com isso tolheu o outro grande elemento consciente de sua acção criadora, é ‘to talk nonsense’, como dizem os inglezes. Mesmo os mais extremados dos destruidores da consciencia, os campeões do automatismo, que fazem senão ter consciencia de que existe um sub-consciente, e preparar-se lucidamente para captar-lhe as mensagens mysteriosas?” (Lima, 1926, p.195-197).

O tom é de carta direta a Sérgio, confirmada pelo pronome de tratamento colloquial no fim. Mas o que demonstra a crueza do texto é o ataque frontal à liberdade valorizada pelo autor de *Raízes do Brasil*. Para Tristão de Athayde, liberdade não é a solução para a realização da originalidade brasileira, é antes uma exigência de qualquer criação artística. Assim, como o é a presença física e protagonista do artista criador. Qualquer liberdade fora deste padrão é *nonsense* ou niilismo.

A discussão também volta também à questão da construção, mas em uma outra perspectiva. Como se pode verificar em suas palavras reproduzidas acima, Alceu declara que a atitude construtora é inerente à criação artística ou literária porque, segundo ele, a própria idéia de se questionar este fato é também uma construção. Apesar desta questão levantada por Alceu oscilar entre a história e a filosofia da cultura, o ponto torna-se mais preciso, pois contextualiza o debate



entre ambos sobre a modernidade. A explicação sobre a liberdade e a construção confirma para Sérgio Buarque de Holanda que Alceu Amoroso Lima, apesar do esforço de adesão aos novos tempos, não consegue se libertar, ele próprio, dos antigos, pois pensa como eles, mesmo ao criticá-los. Para Sérgio, o problema não reside na herança intelectual que ainda impregnava a visão dos pretensos modernos. Nem mesmo combatê-la parece ser mais a questão (como será tratado mais adiante), dada a constatação de que ela já estava morta, embora não se tivesse ainda consciência disso. O ponto levantado por Sérgio Buarque trata do apego aos alicerces deixados por essa herança, reforçado por Alceu diante da liberdade instável que se anunciava naquele momento. Basta examinar suas palavras sobre o recém publicado livro *Estudos* (1927), de Athayde:

“Todas as páginas destes Estudos [...] denunciam seu firme empenho em nos oferecer um pensamento claro, definitivo, exigente. Sobre a vaidade e o artifício desse propósito dirão, melhor do que nós, algumas das suas próprias palavras. [...] ‘o temível é seguir o exemplo das seleções quando o impreciso nos atrai, é colocar os marcos da limitação quando sentimos o aceno das coisas que se espraíam indefinidamente’. [...] Essa passagem é a melhor chave que poderíamos obter para a compreensão do sentido deste livro [...]. Ela nos ensina principalmente a sorrir um pouco da imponência dessas ‘verdades’ que nos apregoa o seu autor. [...]. Sua recusa em seguir o ‘aceno das coisas que se espraíam indefinidamente’ não é tanto uma atitude negativa como uma prova de assentimento àqueles ideais de estabilidade a que se afeiçoou. A tragédia que exprime tal atitude resulta precisamente da inconsistência dessa recusa”. (Holanda, 1928, p.111-112).

Do ponto de vista de Sérgio Buarque de Holanda, é como se Alceu, enfim, revelasse o porquê não aderira à renovação estética moderna. O motivo pessoal para a atitude do autor não é posto em questão por Sérgio Buarque – há comentadores sobre a questão que afirmam ter sido Sérgio quem se antecipou à conversão de Alceu ao catolicismo em 1928 (cf. Barbosa, 1989; e Rodrigues, 2009). Duas coisas em particular merecem a atenção de Sérgio: o abandono deliberado do novo que confronta o senso estético moderno e a presença injustificável do antigo que o autor vai chamar de tradicionalismo (cf. Idem, p.114). A espera de uma resposta ao seu artigo “O lado oposto e os outros lados” (1926) mostra que a inquietude dos primeiros anos de modernismo não fora resolvida. Quando Alceu publica o contragolpe através do “Constructivismo e destructivismo” (1927), a espera de Sérgio se converte em decepção porque, de certa forma, com a opção religiosa, Alceu abandonara não apenas o modernismo,

mas o debate com Sérgio sobre as possibilidades de uma estética brasileira. Assim, o problema não se resolvera: era possível uma estética nacional? Qual era o conteúdo da originalidade brasileira? As questões que moveram boa parte de sua reflexão durante a última década ajudaram a mover a contenda com o companheiro de crítica, mas não resultaram em respostas que o convencessem de ter cumprido uma etapa em direção a concretização da emancipação literária.

Tristão de Athayde publica o seu *Adeus à disponibilidade: carta a Sérgio Buarque de Holanda* em 1929, de certa forma confirmando boa parte do que o amigo escrevera no último artigo, principalmente:

“Nenhuma outra doutrina [catolicismo] conviria tão plenamente a um homem que aspira a organizar a sua desordem neste mundo sem recusar subvenções do outro mundo. E que, mesmo independente delas, aí não vierem, desejaria ‘restabelecer um equilíbrio da vida, disciplinar os demonismos da liberdade’.” (Idem, p.113).

De novo vale a pena ressaltar que Sérgio Buarque evita orientar a discussão a partir das posições estanques de uma luta por verdades entre um ateu e um católico recém convertido. É claro que ele aproveita a ocasião para afirmar que a angústia de Athayde continuará, mas trata de mostrar que a escolha de Alceu é uma maneira de negar a própria liberdade, demonizando-a. Assim o debate se encerra, mas não antes de revelar uma última face do mesmo problema: Alceu converte toda a liberdade, toda “entrega ao curso das águas do nosso tempo” (Lima, 1929, p.19), apregoada por Sérgio Buarque como um valor, em disponibilidade, para, então, lha dar adeus. A partir deste momento, Sérgio passa então a exercitar a sua disponibilidade, principalmente, para descobrir no caminho abandonado pelo seu interlocutor aquele termo entre a renovação estética e a originalidade nacional. Outra ajuda seria bem-vinda, mas sem tanta divergência.

### 3.2

#### Desvairar-se à pesquisa

“Do imenso material poético que apresenta o folclore dos nossos indígenas do Extremo Norte, o sr. Mario de Andrade retirou o personagem mítico cujas aventuras extraordinárias serviram de base para uma versão nova, admirável como trabalho de recriação e também como interpretação desse espírito mágico, que contrasta com a nossa civilização técnica, utilitária, mas que, apesar de tudo, ainda vive entre nós sob mil forma intermediárias”. (Holanda, 1935, p.260).

Esta parte do argumento não chega a constituir uma seção de capítulo como a anterior, muito por conta da natureza do ponto aqui levantado. Ao contrário do intenso debate com Alceu Amoroso Lima, o diálogo com Mário de Andrade não foi direto e nem mesmo chegou a constituir polêmica. Em geral, as referências de Sérgio Buarque de Holanda ao poeta modernista são feitas sob a forma de elogios e misturam-se às análises de outros autores. Por outro lado, as referências de Mário de Andrade a Sérgio Buarque são ainda mais escassas, resumindo-se praticamente à proximidade da época de *Klaxon* (1922-1924) e à colaboração em *Estética* (1924-1925). Dito isso, pode-se iniciar o ponto a partir de uma questão que se impõe: o que justifica então a menção ao autor de *Paulicéia Desvairada* (1922) para a compreensão da trajetória de Sérgio Buarque? Além daqueles que não serão aqui analisados, há três razões particularmente importantes para investir nesta aproximação.

Em primeiro lugar, como um entusiasta do movimento, Sérgio Buarque debruçava-se sobre as criações dos modernistas com o intuito de consolidar a posição da renovação estética, e Mário de Andrade foi um dos primeiros a realizar este feito. Mesmo outro autor caro a Sérgio, Oswald de Andrade, exaltou a novidade da poesia do colega através da designação “meu poeta futurista”, rótulo logo rejeitado por Mário. Desse modo, as experiências estéticas proporcionadas pela obra de Mário de Andrade foram fundamentais para a constituição da idéia de modernismo para Sérgio Buarque.

Outra proximidade importante consiste no fato da obra do poeta e musicólogo ter demonstrado, ao longo do tempo, mesmo ainda na década de

1920, que ele possuía uma interpretação muito específica sobre as formas de acesso à cultura particular de um povo. Uma noção que pode ser compreendida pelo conceito de “desinteresse”, por meio do qual se deve encontrar as manifestações culturais justamente onde não há iniciativa própria em demonstrá-las. Esta concepção particular também pode ser identificada nas primeiras palavras de Sérgio Buarque sobre a originalidade brasileira, bem como nas reflexões acerca das características próprias da formação do homem brasileiro, muitas vezes alheias a sua vontade, encontradas especialmente em *Corpo e Alma do Brasil* (1935), e que ajudaram a formatar alguns argumentos centrais de *Raízes do Brasil* (1936).

Em terceiro lugar, não se pode negar que Mário de Andrade foi um dos primeiros intelectuais brasileiros a concatenar as reflexões modernistas ao trabalho exaustivo de pesquisa sobre a formação cultural nacional e, neste sentido, muito influenciou a obra de Sérgio Buarque de Holanda, iniciada logo depois, e que sem dúvida compartilha da mesma preocupação. Ambos os autores revisitaram o passado brasileiro destacando, a seu modo e conveniência, elementos que julgaram serem predominantes na constituição da expressão cultural brasileira. No entanto, é importante lembrar que estes três pontos de proximidade entre os referidos autores são, na maior parte das vezes, indiretos, embora haja indícios consistentes a demonstrar que eles podem ser reconhecidos e confirmados, caso um estudo específico se aventure nesta direção. Como este não é o objetivo do argumento aqui defendido, esta seção não se configura como um estudo comparativo dos autores, mas pode ser caracterizada como um conjunto de observações a respeito das aproximações sugeridas, e como forma de fornecer elementos para a análise posterior sobre *Raízes do Brasil*, a ser empreendida no próximo capítulo.

Para iniciar o argumento, vale ressuscitar um pouco a designação de futurista retirada do próprio Marinetti por Sérgio Buarque em 1921: “[em alguns casos, deve-se entender o futurismo] não como uma simples escolazinha com regras fixas e invioláveis, [...] mas como uma exaltação da originalidade” (Holanda, 1921a, p.113). O texto, já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, trata de poesia de Guilherme de Almeida, buscando nela elementos que representassem um compromisso com a expressão original e, nesse sentido conclui Sérgio, o referido autor merece a pecha de poeta futurista. Mas o fato é

que Sérgio Buarque se refere a Mário de Andrade como uma referência nos assuntos do futurismo, senão a própria personificação do movimento de Marinetti no Brasil (Idem, *Ibidem*), o que, neste momento em particular, significava que ele talvez fosse a maior novidade literária de então. É provável que Sérgio o tenha feito por causa do conhecido artigo de Oswald de Andrade no *Jornal do Commercio* em maio de 1921 em que se refere a Mario de Andrade como “meu poeta futurista” (cf. Brito, 1974, p.227). Mas o fato é que o futurismo era sinônimo de renovação, o que representava uma certa simplificação, mas não era um equívoco segundo o autor:

“Atacado pelo sanchopancismo da época, que era o de todas as épocas, exaltado pelos homens de inteligência e coragem e por alguns *snoobs* imbecis também, o novo movimento tem naturalmente os seus erros, como todas as grandes reações, mas possui também a vantagem imensa e inapreciável de trazer algo de novo, vantagem que por si só já o justifica e o torna louvável. A tendência para o novo é a base e o fundo mesmo do movimento. Todo o resto é exterioridade. [...] Por isso não é tão censurável o erro de alguns que chamam futurista a toda tendência mais ou menos inovadora. E já hoje é nessa significação que se compreende quase universalmente a denominação futurismo”. (Holanda, 1921b, p.132).

Fica claro que a simplificação era absolvida pela força que uma renovação literária representava naquele momento, mesmo que ela não passasse de uma “escrita desvairada” – Sérgio faz alusão a inovação presente em Mário de Andrade ainda em dois outros textos sobre o “futurismo paulista” (cf. Holanda, 1922 e 1923). Mas neste artigo em particular Sérgio Buarque cita a série *Mestres do Passado* (1921), em que Mário de Andrade elucida a relação dos modernistas com as bases da literatura brasileira da época, defendendo que ela deveria fazer em paz: “Ó Mestres do passado, eu vos saúdo! Venho depor a minha coroa de gratidões votivas e de entusiasmo varonil sôbre a tumba onde dormis o sono merecido” (Brito, 1974, p.257). Neste sentido, a leitura que Sérgio fazia da obra de Mário o situava entre aqueles que conciliavam a produção estética inovadora com a reflexão sobre as condições em que isso se dava. Esta espécie de composição entre as duas atitudes foi fundamental para a formação intelectual de Sérgio Buarque e, logo depois, para o seu investimento em uma escrita de interpretação.

A problemática modernista da filiação brasileira ao cânone estrangeiro também ganharia solução original por Mario de Andrade em 1928:

“Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo êstes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociologicos, etnicos psicologicos e esteticos. Uma arte nacional não se faz com êscolha discricionaria e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciencia do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”. (Andrade, 1928, p.15-16).

A primeira parte do texto muito se aproxima da idéia defendida por Sérgio Buarque, muito debatida com Alceu Amoroso Lima, como já foi desenvolvido antes, sobre a naturalidade através da qual a originalidade brasileira se expressaria. E mais: encaixa-se também na crítica que Sérgio lançara sobre a artificialidade da “solução sintética” (Graça Aranha) da “junção de elementos aborígenes” ou a inconsistência da “posição construtivista” (Tristão de Athayde) da “escolha discricionária e diletante”. Entretanto, a confluência do argumento não reside apenas no que diz respeito às negativas. Ao afirmar que “uma arte já está feita na inconsciência do povo”, Mário de Andrade confirma a idéia defendida por Sérgio Buarque de Holanda anos antes – e também já aqui mencionada – na qual ele afirmava que a arte “não surgirá, é mais que evidente, de nossa vontade, nascerá muito mais provavelmente de nossa indiferença”. (Holanda, 1926b, p.225-226). O argumento consiste na idéia de que qualquer tentativa de imposição de aspectos externos na formatação da cultura nacional faz com que ela se perca no processo de seleção e construção, enquadrada por uma lógica alheia ao seu funcionamento espontâneo. Este ponto, enfim, permite aproximá-los por conta da luta contra as soluções artificiais para a inquietude estética brasileira e, talvez de modo ainda mais consistente, por meio da referência direta ao papel da dimensão inconsciente do artista na criação de sua obra. Postura essa cara ao surrealismo, que certamente influenciou Sérgio Buarque de Holanda, como já foi discutido, e que – por meio da tese freudiana – também chegou a Mário de Andrade (cf. Riaviz, 2003), como algumas pesquisas chegam a apontar.

Por outro lado, o fenômeno artístico nacional só se realizará, segundo Mário de Andrade, no embate com o estrangeiro; ou seja, no momento em que der a sua contribuição singular ao concerto universal ou, em suas palavras, quando realizar uma “transposição erudita” (Andrade, 1928, p.16). Não cabe aqui uma

análise mais detalhada sobre o conceito de arte desinteressada para Mário de Andrade, mas em poucas palavras, ele quer dizer que este tipo de fenômeno acontece onde já há uma cultura formada que habita o inconsciente do povo, ou seja, consiste em um contexto que permite a sua atualização nas manifestações individuais subjetivas (cf. Moraes, 1999, p.34). Na verdade, Mário afirma que o Brasil ainda não chegara como nação a este “estágio” (cf. Santuza, 1998, p.30-31), embora já houvesse provas de que estava próximo. Isso já demonstra uma certa divergência entre Mário e Sérgio, exposta em *O lado oposto e outros lados* (1926). Segundo Sérgio Buarque, Mário apoiaria de certa forma a atitude construtiva por propor uma atitude do artista em direção a esse aperfeiçoamento da cultura nativa. Por outro lado, a idéia de arte desinteressada justifica, por exemplo, toda a manifestação e apreço de ambos pela experiência levada a cabo por Oswald de Andrade com *Miramar*. A forma entusiasmada com que Mário de Andrade recebe a nova obra de Oswald faz com que Sérgio afirme que gostaria de plagiar o seu artigo (cf. Holanda, 1925c).

O último aspecto a ser abordado é também o que mais interessa a este trabalho: o fato de a inquietude estética ter se transformado em atitude de pesquisa. Na verdade, a questão é um pouco mais complexa e pode ser mais bem compreendida a partir de uma observação sobre a obra mais famosa de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928).

“Segundo Mário de Andrade, as nações novas como o Brasil, cuja cultura em formação apresenta grande variedade de componentes, herdados de fontes muito díspares, têm dificuldade de forjar uma música popular bem diferenciada, isto dificulta muito a tarefa dos músicos quando estes, empenhados num projeto nacionalista, procuram no populário um ponto de partida para a transposição erudita. Na maioria das vezes os elementos em presença não conseguem fundir-se num todo e vemos acotovelando-se no mesmo trecho ‘elementos portugueses, africanos, espanhóis e já brasileiros, se amoldando às circunstâncias do Brasil’. Dessa forma, a música popular assume o aspecto de ‘um documento curioso da nossa mixórdia étnica’, de um palimpsesto, como são os quitutes da nossa culinária com os seus ingredientes fortes ‘da pimenta, do tutu, do dendê, da caninha.’” (Souza, 2003, p.12-13).

Uma das propostas fundamentais do ensaio de Gilda de Mello e Souza sobre *Macunaíma* é compreender o livro a partir da transposição de “duas formas básicas da música ocidental: [...] o princípio rapsódico da *suíte* [...] e o princípio da *variação*” (Idem, p.12). Basicamente, o princípio da *suíte* consiste na formação

gradativa a partir de combinações espontâneas de peças afins (cf. Idem, p.14), onde nenhuma delas tornava-se hegemônica e nem mesmo o somatório de todas as peças garantia uma unidade ou coerência interna. O foco então da narrativa de Mário era justamente este processo de combinações, onde os objetivos eram, segundo o próprio autor, apenas poéticos ou de finalidade cômica (Idem, p.16). Já o princípio da variação pode ser resumido a partir da idéia da repetição com pequenas alterações, em que a particularidade da obra – que no caso específico do estudo de Mário é a música – se consolida em uma espécie de “reconhecimento da personalidade”, segundo Souza (Idem, p.19). Vale lembrar que estes processos são oriundos de estratégias de composição musical, os quais, entretanto, segundo a autora podem ser usados para analisar *Macunaíma* tendo em vista a eficácia da análise interpretativa e, principalmente, a formação musical do autor analisado, que era professor do Conservatório de Música. O ponto é que este entendimento estabelece um elo entre as propostas modernistas do autor presentes em seus manifestos, poemas e artigos e a criação literária da personagem “sem nenhum caráter”. Em ambos os casos há a convicção de que a originalidade brasileira era fugidia, tendo em vista o complicado processo de formação nacional a partir de referências externas, que, em alguns casos, eram muito díspares. Desse modo, a solução para o reconhecimento da matéria nacional exigia um processo de recriação destas combinações de diferentes elementos que, pela sua repetição na narrativa, proporcionaria um reconhecimento da forma peculiar da cultura brasileira. Este raciocínio se aproxima da maneira pela qual Sérgio Buarque de Holanda recebeu o livro do seu colega modernista da época de *Klaxon*; para destrinchar este ponto vale a pena repetir a epígrafe a esta seção:

“Do imenso material poético que apresenta o folclore dos nossos indígenas do Extremo Norte, o sr. Mario de Andrade retirou o personagem mítico cujas aventuras extraordinárias serviram de base para uma versão nova, admirável como trabalho de recriação e também como interpretação desse espírito mágico, que contrasta com a nossa civilização técnica, utilitária, mas que, apesar de tudo, ainda vive entre nós sob mil forma intermediárias”. (Holanda, 1928b, p.260).

Sérgio Buarque refere-se à empreitada ficcional da construção da trajetória mítica de Macunaíma, por Mário de Andrade, também como um valioso e eficaz instrumento de interpretação. A impossibilidade de estabelecer uma separação entre os elementos europeus – visceralmente ligados à formação do país – e os



elementos africanos e indígenas da forma peculiar do brasileiro fez com que Mário de Andrade, segundo Sérgio, encontrasse uma solução inteligente de expressão e, também, de investigação: o processo de recriação. Não se trata, obviamente, de aqui fazer uma defesa da estratégia de se recorrer à ficção como solução compreensiva de questões sociológicas ou da antropologia. Entretanto, há espaço para se sugerir que naquele momento do final dos anos 20 e início da década de 1930, fez com que as produções deste momento posterior carregassem consigo elementos importantes da renovação proposta pela geração de 1922. Esta questão será discutida mais concretamente no próximo capítulo dedicado à interpretação de *Raízes do Brasil* e suas relações com as reflexões modernistas. Entretanto, é conveniente sugerir um caminho específico para esta interpretação, por meio das palavras do próprio Sérgio Buarque no seu texto base para o livro de 1936:

“A vida íntima no brasileiro não é bastante coesa, nem bastante disciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, ajustando-a como uma peça consciente ao ambiente social. Ele é livre, pois, para se abandonar a todo o repertório de formas e gestos que encontra em seu meio, ainda quando abedeçam ao mais rigoroso formalismo”. (Holanda, 1935b, p.403).

O trecho confirma a idéia de que qualquer tentativa de seleção ou eleição de aspectos isolados não resultaria em uma conclusão efetiva sobre a caracterização do traço cultural do brasileiro pelo simples fato de que, segundo o autor, não há uma forma nítida ou acabada da expressão da originalidade. De certa forma, ela é reinventada pelo convívio social ao longo da história e a sua pesquisa depende desta flexibilização da compreensão do passado. Para que isso pudesse ser levado adiante era necessário um exercício contínuo de adesão à modernidade, mesmo no convívio com a tradição – convicção formada no debate com Alceu Amoroso Lima. Esta postura deveria vir acompanhada de uma pesquisa inventiva que pudesse proporcionar o reconhecimento da originalidade na complexa tessitura social brasileira – o que, considerando as especificidades, foi realizado por Mário de Andrade em *Macunaíma*, segundo o próprio Sérgio. Os dois movimentos, guiados por uma outra gama de referências adquiridas em sua viagem à Alemanha, sugeriam que a compreensão desta originalidade nacional implicava, de certa forma, uma recriação do passado.