5
Segundo modernismo: o golpe de estado literário

O caráter único da primeira época modernista sobreviveu às influências nacionalizantes porque o desejo maior era de distanciamento crítico para que os novos pudessem dedicar-se à pesquisa estética, e se eles realmente queriam ser reconhecidos, a evocação da polêmica e da provocação não seria efetiva se o seu comportamento fosse o de "mocinhos educados". Adotando aquilo que Bürguer chamou de "estética do choque", eles provocariam uma nova educação estética no público, mesmo que essa reação fosse negativa. Assim, foram tratados como loucos e "negados e negadores", nos dizeres de Oswald de Andrade (Andrade, 1992, p. 26). Encarando o momento como realmente de luta e aglutinação de objetivos, conseguiram lançar para si os holofotes das contendas literárias, podendo ser ouvidos, entrevistados, publicados, e por alguns, reconhecidos.

Se entre 1917 e 1924 o modernismo conseguiu unir a crítica imanente à parcial autocrítica, durante o ano do "Manifesto Pau-Brasil" as coisas mudariam radicalmente de rumo. A brasilidade tornar-se-á a problemática mais comum em todos os grupos modernistas que, desde então, aos poucos foram se formando. Aliás, é interessante notar que, quando eles refinam a necessidade de criação de uma literatura brasileiristica, ao invés de unirem-se em torno de tal projeto, os ânimos acirram-se, fragmentando mais e mais um grupo antes relativamente homogêneo. Já que a luta contra o passadismo parecia ganha e que eles estavam nacionalmente reconhecidos, o terreno estava pronto para que as conquistas e pesquisas estéticas tivessem mais liberdade ou, no mínimo, menos preconceitos. Ao invés disso, houve um recuo à velha tradição de pensar o Brasil em termos esteticamente nacionais.

Em um dos vários artigos de Machado de Assis em que se dão notícias da "atual literatura brasileira", podemos ver o que ele chama de *golpe de estado literário,* ao reinvidicar uma política para certas manifestações artísticas ainda incipientes no país[1]. Pedimos emprestada a definição de Machado para dar noção

[1] Opinando sobre a montanha de traduções do teatro francês que impedia o afloramento de um teatro nacional, Machado exclama: "Haverá remédio para a situação? Cremos que sim. Uma reforma dramática não é difícil neste caso. Há um meio fácil e engenhoso: recorra-se às operações políticas. A questão é de pura diplomacia; e um *golpe de estado literário* não é mais difícil que uma parcela de orçamento. Em termos claros, um tratado sobre direitos de representação reservados, com o apêndice de um imposto sobre as traduções dramáticas, vem muito a pelo, e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

ao que aconteceu durante essa segunda fase modernista. A audácia, a sutileza e certa originalidade, com as quais os modernistas passaram a pensar novas formas de erguer uma literatura que alcançasse a seiva brasileira, ocasionaram uma ruptura brusca aos modos de encarar a literatura em comparação à época do primeiro modernismo. A posterior coroação de seus projetos de defesa do patrimônio, na atuação no Ministério da Saúde e Educação, na Secretaria de Cultura, na elaboração de projetos de leis, na expressão artística em locais e repartições públicas — tudo isso foi resultado de sua ambição por uma cultura "sistematicamente" brasileira.

O que mais chama a atenção é justamente o fato de que a aglutinação orgânica em torno de uma noção unificadora da cultura fosse capaz de criar um "estado de espírito nacional", como diria Mário de Andrade em sua conferência de 1942. Criar uma sociedade orgânica que se nutriria dessa cultura em todos os seus níveis, desde o seu produtor até a cadeia de distribuição e sua recepção, sem contar o conteúdo de ideias sobre ela mesma, criou um estado tal que o próprio "nacional" tornou-se uma instituição estética. Em todas as conquistas feitas pelo modernismo citadas por Mário de Andrade na conferência acima citada, o caráter "coletivo" e "orgânico" era o que tornava o modernismo distinto dentre outros movimentos brasileiros.

> Já é tempo de observar, não o que um Augusto Meyer, um Tasso da Silveira e um Carlos Drummond de Andrade têm de diferente, mas o que têm de igual e o que nos igualava, por cima dos nossos despautérios individualistas, era justamente a *organicidade de um espírito atualizado*, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional. (Andrade, 1972, p. 243. Grifos meus)

Para Mário de Andrade, o Brasil finalmente sistematizava a arte e seu conteúdo de uma forma que o coletivo da nação poderia ver-se e sentir-se dentro de um ideal comum, num "todo orgânico da consciência coletiva" (idem, p.242), sintonizado no objetivo de atualização constante do espírito. Vejamos os resultados desta organicidade efetuada pelo modernismo a nível nacional: em Manaus, tínhamos Abguar Bastos com o seu manifesto "Flaminaçu"; no Pará, o grupo de Lúcidio Freitas, Tito Franco, Dejard de Mendonça, Alves de Souza e Peregrino Júnior; no Maranhão, as vozes de Manuel Bittencourt; no Ceará, o

---

convém perfeitamente às necessidades." ASSIS, Machado. *O passado, o presente e o futuro da literatura* In *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1974, v. III, p. 787.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

grupo modernista integrado por Aldo Prado, Carlos Demétrio, Leite Maranhão, Júlio Maciel, Pereira Júnior e Lúcio Várzea; no Recife, o modernismo e o regionalismo que reuniam Joaquim Inojosa, João Vasconcelos, Ascenso Ferreira, Valdemar de Oliveira, Gilberto Freyre, Olívio Montenegro e Sílvio Rabelo; em Maceió, temos Jorge de Lima, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Aurélio Buarque de Holanda e Valdemar Cavalcanti; em Minas, Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus, Martins de Almeida, Rosário Fusco, Emílio Moura; no Rio Grande, Augusto Meyer, Raul Bopp, Rui Cirne Lima, Pedro Vergara, Roque Calage, Paulo Arinos, João Pinto da Silva, Carlos Dante de Morais, dentre outros. Essa organicidade nacionalmente constituída que o modernismo modelou foi, segundo o conferencista Mário de Andrade, a maior conquista geral que nenhuma outra manifestação literária e cultural conseguiu alcançar. A repercussão coletiva era o que os diferenciavam de um Gregório de Matos ou de um Castro Alves e suas respectivas matérias literárias. O debate nacional só foi viável devido à esta conquista que punha todos eles radicados em sua realidade.

No entanto, não é dispendioso reafirmar que esta organicidade estava fechada apenas às hostes intelectuais do país, quer dizer, a uma minoria ínfima da população. Apesar de notar a ampliação da participação no âmbito cultural, Antonio Candido, avaliando as conquistas da década de 1920 que repercutiriam na seguinte é categórico ao afirmar:

> Não se pode, é claro, falar em socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual, porque no Brasil as suas manifestações em nível erudito são tão restritas quantitativamente que vão pouco além da pequena minoria que as pode fruir. (Mello e Souza, 1986, p. 182).

Talvez Mário de Andrade nem tenha intuído de tal coletivização uma socialização democrática das ideias, já que o tom ácido na análise do movimento em 1942 tenha se centrado no déficit de participação política dentro do contexto de encerramento das liberdades do Estado Novo, não incluindo assim a participação popular dentro mesmo do debate modernista e apenas questionando a escassez de interesse políticos por parte dos intelectuais.

Todo o trabalho que pregava a autonomia como grande necessidade de uma arte que, se desejasse sobreviver em meio às volatilidades da modernidade, deveria também acompanhar o caos de sensibilidade proporcionado pela vida

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

moderna, tirando daí sua "máxima expressão", como queria o próprio Mário de Andrade no seu *A Escrava que não é Isaura*, estacou na deliberada aliança com uma temática que impunha a realização clara das expressões nacionais. A finalidade dessa nova arte modernista não era a de representar uma classe, uma região, uma raça, a modernidade radicada na atualidade dos temas e da pesquisa estética, mas de resgatar o que ele entendia como um recalque da sociedade brasileira, empenhando-se em valorizar as culturas primitivas e edênicas que a cultura de elite reprimira como manifestação da cultura brasileira.

Como já foi reiterado, o ano de 1924 é tido como um marco divisório dessa inclinação, quando a estética do novo dá lugar à ideologia cultural-nacionalista. O que em 1924 se dava no âmbito de expressão literária, na presença de uma cor brasileira nas obras de poesia e prosa, balizadas por pesquisas linguísticas e folclóricas, na década de 1930 estabelecer-se-á no nível das políticas estatais de cultura, configurando a vitória final do movimento, assim como sua concomitante "derrota". Mas o ano de 1924 guarda em si o problema de se saber como de fato ocorreu tal virada e por quais razões. Eduardo Jardim de Moraes estabelece duas correntes interpretativas que até hoje podem ser consideradas nas leituras sobre o modernismo. A primeira diz respeito àquela interpretação que ele chama de idealista, por tratar as mudanças no âmbito literário apenas dentro da própria dinâmica literária sem nenhuma ligação com fatores extra-literários. Inclui nesta perspectiva a obra de Wilson Martins por nós aqui já conhecida, indicando-a como dotada de uma ótica autonomista da literatura, como se esta tivesse uma "vontade literária" (Moraes, 1978, p. 74), como parece quando o crítico fala da nova "escolha de rumo determinado" no ano de 1924. Acreditamos que não é bem certo apontar tais características à leitura empreendida por Martins, na medida em que ele também situa o modernismo e todas as suas características a contextos que não se vinculam apenas ao nível imaginativo. Em seu *A ideia modernista*, Wilson Martins organiza a delimitação do modernismo entre o início em 1916 e 1945 e tem como determinantes alguns fatos externos: a promulgação do Código Civil naquele ano e o fim da Segunda Guerra Mundial neste último. Apesar de alguns exageros de Wilson Martins, exageros que tomam ar de diretivas contradições,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

não há como negar a importância do seu trabalho na diversificação de propostas interpretativas sobre o modernismo em geral[2].

Outra proposta interpretativa daquela virada nacionalista que Eduardo Jardim aponta é a dita "socializante," tendo em Antônio Candido e sua cria intelectual, João Luiz Lafetá, como representantes principais. Teoricamente, ela traria encargos históricos e sociais em demasia, aviltando as próprias indicações autonomistas que a literatura e seus criadores pudessem ter. No entanto, seguimos a perspectiva de Lafetá quando afirma que para compreender o modernismo "é preciso pensar na sua correlação com outras áreas da vida social brasileira, em especial na sua correlação com o movimento da economia capitalista." (Lafetá, 2003, p. 26). Ele está tentando entender como as modernidades de um capitalismo industrial incipiente nas décadas de 1910 e 1920 poderiam inferir nas decisões estéticas que se apoiavam justamente nas inovações modernas da sociedade urbana, coisa que foi a própria razão de ser do primeiro modernismo. É certo, também, que essas dimensões não são totalizadas enquanto se tem em conta que as mudanças sociais no Brasil não são apreendidas de forma tão mecanizadas assim. Existem interesses conflitivos que se esboçam e se acirram nas tonalidades das manifestações literárias; e num país tão conturbado como o Brasil do período pós-republicano, as decisões e discussões pela melhor maneira de retratar a dinâmica desse torvelinho deviam ser enfrentadas além de uma ingenuidade criadora mas como propostas de visões de mundo interventoras da realidade. É o que podemos perceber nestas palavras de Mário de Andrade em carta a Sérgio Milliet datada de 11 de agosto de 1924, no qual se percebe que o clima pesado da revolução de 1924 fazia-o pensar sobre o futuro do país:

> Tua carta me encheu de relativa alegria. Relativa porque estes dias de pós-revolução não permitem alegria total. A gente começa a pensar sobre o Brasil, os destinos do Brasil, o horror da aventura passada e não há como livrar-se de ideias acabrunhadoras. (Andrade, 1985, p. 298).

Não há como negar que, como vimos, o primeiro modernismo vinha como uma iniciativa estética repositiva de mudanças estruturais pelas quais o país vinha

[2] Wilson Martins tenta fazer uma releitura dos marcos e obras modernistas, sendo talvez um dos primeiros a empreender certa revisão crítica do movimento, e por isso é considerado um autor conservador, segundo críticos seus como Haroldo de Campos. É interessante notar que a edição de que dispomos fora coeditada pela Academia Brasileira de Letras, como se fosse uma espécie de revide desta às críticas sofridas e amargas que os modernistas lhe faziam.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

passando, sendo que seria completa falta de consciência se eles cantassem uma cidade, suas máquinas e convulsões cotidianas sem que essas realmente existissem em suas *realidades* próprias.

Para Eduardo Jardim, autores como Aracy Amaral, Benedito Nunes e Alceu Amoroso Lima, por seu lado, investiram na leitura do modernismo pós-1924 como uma apreensão do primitivismo das vanguardas europeias, principalmente do expressionismo e do cubismo. Sobre a perspectiva Pau-Brasil, escreveu Nunes ligando-a ao cubismo: "Ela é sintética como a do cubismo; a invenção de formas assegura-lhe a originalidade, e a surpresa, o choque subverte o comum, mesmo à custa de parecer trivial." (Nunes, 1995, p. 11). Já Alceu Amoroso Lima aponta em seu famoso artigo intitulado "Literatura suicida" sobre a Poesia Pau-Brasil:

> A sua poesia é tão importada como as demais. A única diferença é a seguinte: é que ele importa mercadoria deteriorada — automóveis em segunda mão, máquinas já usadas e enferrujadas, etc. Toda a originalidade novinha do Sr. Oswald de Andrade, toda a sua literatura mandioca, aborígene, precabralina, precolombiana, premongólica, toda ela é bebidinha, direta e indiretamente, em duas fontes europeias muito recentes e muito conhecidas: o dadaísmo francês e o expressionismo alemão. (Lima, 1966, p. 917)

Do mesmo modo Aracy Amaral, no seu livro *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, recorre às relações pessoais e influências estéticas do poeta cubista Blaise Cendrars sobre os modernistas paulistas, fazendo-os descobrirem o Brasil por meio do primitivismo da vanguarda europeia. É claro que houve uma influência das vanguardas históricas, no que pese mais ao primeiro momento modernista, quando o cosmopolitismo era a tônica do momento, reinterpretando as condicionantes técnicas e urbanísticas que os europeus então problematizavam aliados ao primitivismo interno do inconsciente, fazendo desleixar, usando os termos de Jardim de Moraes, uma dialética extra-literária e intra-literária. Já vimos, no entanto, como essa recepção das vanguardas tinha questionamentos vários, como os de Mário de Andrade sobre o futurismo. Ainda assim, não há de ignorar a completa influência de autores como Paul Dermée, Marinetti, Jean Cocteau, Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Verhaeren, Epstein etc. para os modernistas de primeira fase. E também vimos que o primitivismo europeu tinha suas relações com a "descoberta" de culturas extra-européias localizadas nos países sob domínio do imperialismo daquele continente; danças, religiões, cultos,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

artes, objetos de todo tipo eram trazidos para a Europa onde faziam sucesso pelo exotismo de culturas vistas como atrasadas mas interessantes. Como vimos, as ligações entre os movimentos políticos e econômicos também influíam nas diversas elaborações e revoluções estéticas que parecem não ter nenhuma relação; esse fator deve levar-nos a considerar a dinamização e globalização das consequências predatórias do capitalismo, interferindo e ligando culturas e sociedades a níveis nunca antes visto.

No entanto, Eduardo Jardim abandona a proposta de lidar a virada de 1924 como uma leitura dos modernistas de *A estética da vida*, de Graça Aranha, no sentido de "estabelecer uma relação entre o nacionalismo emergente de 24 e o material ideológico já presente na cultura nacional" (Moraes, 1978, p. 82) para mais tarde propor que a brasilidade modernista fora a mediação para o ingresso na civilização porque o contraste do primeiro modernismo, com sua modernidade compulsória, consistia apenas na repetição do desenvolvimento das nações europeias:

> Ao situar de forma imediatista o processo de incorporação na ordem da modernidade, aos modernistas restava lamentar a precariedade da posição em que se encontravam. Cada vez mais parecia que a eficácia da ótica imediatista fracassara e que seria necessário investir nos dispositivos mediadores para garantir a incorporação pretendida. (idem, 1988, p. 230).

Daí que a nacionalidade seria o fator mediativo que incorporaria o Brasil no concerto das nações cultas. Neste sentido, segundo Moraes, a brasilidade veio como intermédio de compatibilização entre o novo, a modernidade, e o antigo, a tradição verdadeiramente brasileira, popular e não douta.

Essas leituras interpretativas têm em comum justamente o fato de reportar ao ano de 1924 quando o modernismo toma realmente um caminho mais objetivo, o que, para Wilson Martins, é o ano em que se constitui a verdadeira "estética modernista", iniciada após a confusão e a indecisão do primeiro modernismo (Martins, 2002, p. 81). No entanto, em meados de 1923 já podemos perceber alguns sintomas de uma virada de ótica em que a preocupação por uma síntese do que seria a literatura e ainda mais a leitura de uma literatura em que se perceba a alma brasileira. É o que vemos, por exemplo, em janeiro de 1923 no artigo de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Cândido Mota Filho para o número oito da *Klaxon*, em homenagem justamente a Graça Aranha:

> No desenvolvimento lógico que segue a literatura nacional, firmando-se, personalizando-se, com múltiplas correntes, com múltiplas influências, vieram aos poucos surgindo os verdadeiros intérpretes do sentimento nacional, os escritores genuinamente da terra e da raça (...) A literatura mostra-se nessa luta, onde se percebe a alma da terra gritando, implorando por um artista que a cante, que a compreenda. (Filho, 1923, p. 5)

O ano de 1923 já começa, portanto, com o diagnóstico da necessidade de um esforço intelectual brasileiro para garantir através da literatura um modo de compreender a alma brasileira, fito que começará pouco a pouco a tomar o lugar de destaque para a própria noção de modernidade à brasileira.

A experiência da falta de correspondência entre uma literatura que se pretendia nova, modernista, e os caracteres da terra e de seu povo passará a ser vista como um sério desfalque, até mesmo um atraso em relação ao que a partir de então se entenderá como modernidade. É de se atentar a essa circunstância de consideração de um novo atraso cultural e não econômico. Os modernistas de primeira fase se vangloriavam das inovações urbanas e tecnológicas pelas quais o país fora pouco a pouco se aproximando das associações de um desenvolvimento moderno por si só espontâneo na medida em que se urbanizava e se industrializava mais e mais. O acesso a essas inovações, o clima cosmopolita que as ruas, com seus carros e imigrantes de diversos países, pareciam oferecer à mente de intelectuais que só poderiam interpretar aquilo como uma europeização do próprio meio, europeização esta com efeitos civilizatórios, só vinha corroborar com a sensação de que o país finalmente estava a par das nações desenvolvidas e ricas. A partir de agora, no entanto, a percepção parecia ser outra. Não adiantava termos uma modernidade de capa, externa, aparente, visual, era também necessário adaptar ou, mais especificamente, dar um nome a essa modernidade, situá-la nalguma localidade, substancializá-la antes que o universalismo e a própria modernidade destruidora, como a própria guerra havia mostrado, colocassem o movimento todo a se perder num externalismo e num cosmopolitismo sem alma, e, como a própria economia dava a entender, sem raízes. Como vimos, assim como uma burguesia cosmopolita necessitava gerenciar seu quintal de mercado, associando-se à ideologia nacionalista, os

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

modernistas compreendiam que o mesmo internacionalismo que as vanguardas ensinavam deveria ser contrabalanceado por um nacionalismo puro, que desse ao movimento as guardas das fronteiras de uma literatura que até então, para eles, parecia estar em risco. Daí a sensação de atraso quanto à questão cultural de apreender a verdadeira modernidade: a tradição brasileira.

Também é em 1923 que Oswald de Andrade pronuncia sua conferência "O esforço intelectual do Brasil contemporâneo" na qual já fazia um retrospecto dos autores canônicos que remontavam à uma alma brasileira:

> Verdade é que o sentimento brasileiro se anunciava já nos cantos coloniais de Basílio da Gama, no instinto indianista do nosso poeta Gonçalves Dias e na língua pitoresca de José de Alencar. Havia mesmo nos romances deste último o esboço de tipos que poderiam servir anda hoje de base psíquica à nossa literatura. (ANDRADE, 1992, p. 31).

O esboço de um quadro histórico que anunciaria uma tradição especificamente brasileira e, mais ainda, bem estruturada e dinâmica num único esforço, faz parte dessas iniciativas de retradução de uma perspectiva literária propriamente estratégica (a palestra é feita em Paris, para estrangeiros), ainda que mais tarde o próprio Oswald renegue alguns autores por ele aí citados. Mas os sentidos de diferenciação literária que faria do Brasil um país produtor de uma literatura forte e arraigada num conjunto nacional em torno de um problema seria quase impensável naqueles moços de anos antes, loucos que estavam por negar os cânones. Assim, essa nova conceituação da modernidade se faz, segundo Eduardo Jardim de Moraes, através do

> esforço de compatibilização do antigo e do novo. Só desta forma, através da adoção desta solução que busca fundar a cultura nacional nova em registro da temporalidade próprio, nacional, onde também se abriga o passado, é que se poderá pensar o ingresso da produção cultural do país no concerto das nações cultas. (Moraes, 1988, p. 231).

Logo após a conferência de Oswald de Andrade, Sérgio Milliet escreve a Rubens Borba de Moraes relatando o interesse dos parisienses em relação ao modernismo brasileiro; Rubens escreve então para Joaquim Inojosa:

> Ivan Goll, que publicou o ano passado uma antologia mundial onde todos os modernos dos 'Cinco Continentes' (é o título do vol.) estão reunidos, vai

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> acrescentar um apêndice consagrado à poesia brasileira moderna. (Moraes *apud* Moraes, 1988, p. 228).

Não é de graça que tais resultados tenham incentivado os modernistas de primeira hora a sustentar que uma literatura especificamente nacional, de cor local, fosse a porta de entrada para o conhecimento internacional da literatura brasileira e modernista.

O ano de 1923 então guarda esse repositório de transição entre as duas tendências modernistas. A fase de construção de uma literatura, que tantas vezes eles teimavam em anunciar nos meses pós-Semana de Arte Moderna, foi aos poucos a fase de reconciliação com a literatura brasileira, embora peneirada ao gosto de cada corrente que vinha surgindo aos poucos. O primeiro resultado dessa construção teria sido a própria *Klaxon*, como dita seu primeiro número. Sua "Significação" já abre fazendo uma releitura da Semana de 22: "Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí KLAXON." Aproveita então para redefinir o anti-passadismo em termos mais amenos, admitindo que a literatura nova não se faz a partir do zero: "Não se reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terrenos para sólidos, higiênicos, altivos edifícios de cimento armado." (Klaxon, 1922, p. 1-2). É o desejo de reconstrução que anima os espíritos desde o ano de 1922. Em artigo para a *Revista do Brasil*, no ano de 1923, escrevia Mário de Andrade:

> Há também as convalescenças espirituais. O incidente futurista no Brasil... Esse período terrível que vem desde meados de 1920 até à Semana de Arte Moderna, fevereiro, ainda março de 1922, não foi senão uma doença grave, gravíssima, que alguns espíritos moços brasileiros sofreram. E que febre! Delírios! Houve exageros? Houve. Depois veio a convalescença. (Andrade *apud* Martins, 2002, p. 84)

A releitura da Semana de Arte Moderna vem superar a consciência de que esse período fora apenas de distúrbios "gratuitos" da mocidade, repletos que estavam da euforia aventureira, como o próprio Mário via em retrospecto a partir de 1942. Mas essas circunstâncias, da década de 1940, eram outras: política, participativa. As de 1923 visavam o reencontro com uma base sólida na qual uma literatura nova poderia aflorar suas conquistas estéticas devido à aparência cada

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

vez mais verdadeira de que eles não conquistaram nada concretamente, além dos holofotes públicos e dos inimigos de primeira mão.

O sentimento de que o modernismo, desde o início, trazia em si um vácuo de propostas de construção e de renovação literária, no entanto, foi um fantasma que acompanhou todo o período da década de 1920, vindo a ser incontestavelmente aceito por Mário de Andrade na sua famosa conferência de 1942. João Luiz Lafetá corroborava com a

> suspeita de que o Modernismo trazia consigo uma carga muito grande de cacoetes, de 'atitudes' literárias que era preciso alijar para se obter a obra equilibrada e bem realizada. (...) mas, na medida em que foi exagerado (...) afastou das obras então produzidas grande parte da radicalidade da nova estética. (Lafetá, 2003, p. 35).

As próprias conquistas formais do primeiro modernismo são postas aí em xeque; mas não é admissível que a onda de reconstrução pós-22 tenha dado algum rumo mais objetivo aos grupos modernistas. Não há nenhuma menção a construção de uma literatura eminentemente nacional nos número da revista *Klaxon*, principal revista modernista na qual, ainda, quase todos os modernistas que se desmembrariam em várias correntes atuavam conjuntamente, como Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Luís Aranha, Renato Almeida, Menotti Del Picchia, Carlos Alberto de Araújo, Ronald de Carvalho, Couto de Barros, Rubens de Moraes e Camargo Aranha. Apenas *Paulicéia desvairada*, publicado em 1922, veio coroar o ano da Semana mas, de certo modo, atrasada em relação ao novo momento de construção, sendo que o livro fora marcada pelo espírito dos desvarios e do esteticismo do primeiro modernismo, além dos exageros próprios daquele momento. É o que Mário de Andrade, em 1924, noutro momento de releitura, confessa:

> *Paulicéia* manifesta um estado de espírito eminentemente transitório: cólera cega que se vinga, revolta que não se esconde, confiança infantil no senso comum dos homens. Estes sentimentos duram pouco. A cólera esfria. A revolta perde sua razão de ser. A confiança desilude-se num segundo. (Andrade, 1978, p. 71).

A Semana é então posta na queima dos próprios modernistas que perceberam o vácuo que o momento de euforia ocultava. De certo modo, o experimentalismo formal e estético impunha para eles as desvantagens de pensar a literatura como forma de sustentação pública, aceitável naquilo que ela mesma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

poderia ter de novidade. As reações que eles chamavam de passadistas só vieram para dar-lhes um lugar de visibilidade dentro da sociedade, mas não os colocavam como verdadeiros produtores de uma literatura que desse substância ao que eles tanto falavam: a novidade em si. Mais que isso, parece haver agora, com o nacionalismo, a ocasião de conquista de um público antes pela literatura que pela literatice da retórica polemicista. 1922 fora um ano crucial para pensar a possibilidade de renovação da literatura nacional, não apenas pelo fato do Centenário da Independência mas também pela lógica que punha em risco o próprio vetor de possibilidade de uma literatura representativa de uma época de crise. Eles vieram e se sentiram vitoriosos pelo grito, mas sua estética ainda permeava a ilogicidade de meros moços afeitos a esquemas que o país, quer dizer, a intelectualidade em geral e um público de literatura específico, não compreendia. O nacionalismo da década de 1920 veio arregimentar então esses espíritos que não conseguiam encontrar um aporte que conjurasse todos os despautérios e ataques que sofreram; ainda assim eles não se livrariam fácil da crítica que ainda não via uma obra literária modernista de vigor e que fosse representativa não do modernismo mas da literatura brasileira mesma; é que eles vieram, arrastaram e criticaram toda a literatura e cânones existentes e, quando se deparam que os "passadistas" *realmente* já não existiam ou foram dessacralizados, e uma nova literatura que deveria tomar lugar destes simplesmente não existia, então se deram conta do atraso em que estavam. A construção então era necessária e por isso se fazia por condições de atraso. Eram nestes termos que o modernismo alcançava a autocrítica.

Como vimos Antonio Candido já asseverava que, na década de 1930, o movimento modernista passou pelo momento de "surgimento de condições para realizar, difundir e 'normalizar' uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920." (Mello e Souza, 1989, p. 182). Mas já na década de 1920 podemos vislumbrar o decaimento do processo de pesquisa estética ou pelo menos o retraimento nas fórmulas nem tão novas e mesmo em certa academização dos processos. É o que critica Plínio Salgado, em 1928 na revista *Festa*:

> Criávamos, ao mesmo tempo, novos jugos, com a 'sistematização da revolução literária', que veio, pouco a pouco, 'uniformizando os escritores e poetas'. (...)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> Consideramos, além do mais, que 'há muita técnica' na arte nova, o que a torna, em sentido e inteligência, 'identificada com a arte velha'. (Salgado, 1978, p. 286-287).

E mesmo outras tendências do modernismo compreendiam o momento, como aprova Sérgio Milliet, em 1925: "Hoje vivemos felizes e sossegados, na paz dos justos. Já não se discute mais o modernismo. Apenas se combate esta ou aquela tendência." (Milliet, 1978, p. 241). É neste processo de quase refluxo do movimento modernista que os anos seguintes de 1922 até 1924 tentarão responder por uma nova atitude participativa *dentro* da conjuntura produtiva da literatura nacional. Quando finalmente conseguem se integrar dentro das hostes da literatura nacional, a canonização e a rotinização se tornam inevitáveis, como lamentará Carlos Drummond de Andrade, anos mais tarde:

> Bem, não adianta insistir nisto, agora que o modernismo, de tão integrado na evolução literária, foi reconhecido oficialmente, adotado nas escolas, sacralizado... Não gosto muito disto, não. Era melhor quando nos apontavam como párias, os marginais da literatura. Tínhamos bom humor suficiente para nos divertir com os xingamentos, as pedradas. (...) Era tão gostoso brincar de modernismo.... (Andrade, 2003, p.. 1227)

Mas antes o processo de abrasileiramento do modernismo fora uma forma de identificação com uma modernidade que se inteirasse com o que há de moderno nas condições brasileiras de pensar essa integração dentro da civilização. Para Wilson Martins, em 1924, os modernistas passam de futuristas a modernos. A queima que viu sobre a Semana de Arte Moderna foi alongada às matérias futuristas que, apesar dos não-ditos, predominavam quer queira quer não entre os diversos escritores. Na verdade, o ponto crítico era Marinetti e não o próprio futurismo, posto que aquele já vinha a um bom tempo se aliando ao fascismo mussolinista. O futurismo agora já é passadismo, como o queria Ronald de Carvalho em carta a Jackson de Figueiredo, publicada na *Revista do Brasil*, em fevereiro de 1924:

> Abaixo, pois, o virtuosismo, o sádemirandismo, o dicionarismo e mais abantesmas que desfibram as nossas energias, reduzindo-as a um jogo caprichoso e tolo. O futurismo é também passadismo. morra o futurismo! (Carvalho *apud* Martins, 2002, p. 86).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Abguar Bastos fazia a mesma diferenciação: "O 'modernismo' apareceu fantasiado de futurismo. Entretanto o futurismo era coisa de antes da grande guerra, era coisa por assim dizer passadista."[3] (Bastos *apud* Martins, 2002, p. 86). A lição mesma do movimento italiano, aos olhos de Mário de Andrade em entrevista no ano de 1925, foi de que serviu para dar novo olhar às necessidades do momento, de construção e objetivação:

> Veja O Futurismo Italiano. Fez Um Chinfrim Danado, Destruiu, Destruiu, Encasquetou De Matar O *Chiaro Di Luna* E Outras Bobagens, Matou? Matou Nada. E Vai, O Futurismo Ficou Matando O Luar Até Agora E Não Achou Saída Humanamente Artística. (Andrade, 1983, P. 17).

Wilson Martins, ao diferenciar modernismo de futurismo, colocou os dois Andrades em confrontação, sendo que Oswald de Andrade não abandonara sua filiação às estéticas vanguardistas, ao contrário do rumo que vai tomar Mário de Andrade. No entanto, é dado a Oswald de Andrade o título de introdutor do nacionalismo modernista quando publica o "Manifesto da poesia pau-brasil", em 1924. É interessante então notar essas disparidades. Elas não dizem respeito apenas às leituras canônicas sobre o movimento mas também às representações que cada um reclamava para si na tentativa de recuperar o Brasil dentro de uma perspectiva modernista, inovadora ao ponto de suplantar e destruir a unidade do próprio movimento. Essas configurações paradoxais que fazem do poeta mais vanguardista inaugurar a tendência mais conservadora[4], dão certa noção do quão complexo e diluente é o momento no qual várias fórmulas e estratégias são implementadas no intuito de dar uma resposta às novas necessidades de construção. Quando Mário de Andrade esperneia para livrar o futurismo dentro das perspectivas de construção do movimento, ele, segundo Martins, dá o tiro de misericórdia no período experimentalista do primeiro momento e inaugura de certo modo a fase do modernismo *brasileiro* e não vanguardista, estrangeiro,

[3] Sobre essa questão, escreve Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira: "O que eu faço, e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. (...) Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra o simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona. Está certo nisso. O que também não impede que os modernistas tenham descoberto suas coisas e que se não fossem eles muito moderno de hoje estaria bom e rijo passadista." ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d p. 40.

[4] Lembremos que é conservadora aqui no sentido de volta a uma tradição pré-existente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

cosmopolita; daí até o brasileirismo é um passo; daí até o retrocesso, idem, como atesta Martins:

> Esse ponto é importante, porque nele se encontra a fonte de todo o 'brasileirismo' modernista, nessa fase e nas suas ulteriores: pode-se imaginar (embora tal espécie de cogitações seja desprovida de sentido em perspectivas históricas) que o romance modernista teria enveredado pelo cosmopolitismo esteticista, terá digamos, adotado Cocteau por mestre, se, a meio da sua primeira década, as linhas de força da escola não houvessem sofrido o impacto antifuturista que estudamos. (Martins, 2002, p. 92)

Nestas dimensões o modernismo de 1924 teria as melhores condições de aflorar sua brasilidade, sem nenhum obstáculo, e, mais importante, sem nenhuma obstrução interna de um público mais ou menos afeito ao que era o movimento. Existem dois momentos importantes para que o ano de 1924 se encaminhe como o ano da virada, um ao nível mais da crítica e outra, em relação a um acontecimento específico.

Sendo mais cronológico, as novas discussões sobre a interpretação brasileira dentro do movimento se dão mesmo em meados de 1923; como vimos, ela já aparece num dos últimos números da revista *Klaxon*. Em agosto de 1923 encontramos o artigo que Mário de Andrade escreveu para a *Revista do Brasil* em que diz:

> Repor-nos-emos assim dentro do tradicionalismo, sem o qual ninguém vive. Tradicionalismo brasileiro? Também. Por que não? Pela penetração panteísta da terra, pela compreensão histórica da raça e pelo servir-se duma língua, evolutiva sem dúvida, mas sem exageradas deformações. Nosso tradicionalismo, porém, será principalmente humano e universal. A guerra esgotou nos peitos modernos a fonte das rivalidades. (...) Nós, os modernistas, quebramos a natural evolução. Saltamos os lustros de atraso. Apagamos a sombra. Mas somos hoje a voz brasileira do coro '1923', em que entram todas as nações. Poderia documentá-lo. E por isso a solução de continuidade na tradição artística brasileira. (ANDRADE *apud* MARTINS, 2002, p. 84-85)

A "solução de continuidade na tradição artística brasileira" seria o epitáfio do primeiro modernismo. Daí por diante era inevitável a reintegração dentro dos limites de uma literatura construtiva em torno da nacionalidade para a qual a universalidade ou a civilização seriam o fim necessário que constituiria a missão crucial dos modernistas que pensavam dar uma nova atmosfera real para o movimento. A preocupação com a escalada natural pela qual o país deveria passar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

é assim posta como critério, sediada numa complexidade teleológica da nação brasileira; é que seria preciso marcar o passo para a devida entrada do país dentro da universalidade literária, algo que os desvarios e delírios do primeiro momento pareciam não deixar entrever. Vimos que as perspectivas temporais dentro dos marcos de um desenvolvimento econômico e urbano desalinhavam o que seria as verdadeiras necessidades e aparatos conjunturais do país para que ele recebesse tais revoluções técnicas. A vertigem, termo bastante usado para caracterizar as novidades revolucionárias da época, a vertigem temporal deixa escapar as bases espaciais nas quais ela mesma possa se situar, dando a sensação de que o tempo urbano se estreita mais rápido do que o espaço que ocupamos. O tempo é, assim como uma mercadoria, um produto a ser elaborado em tão pouco tempo quanto seu consumo, para que se valorize, marcando tanto as horas de trabalho quanto as de lazer e, claro, do próprio consumo (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 112). Essa sensação de que não há como deter as demandas de tempo que o ser humano, na medida em que se torna um produtor e consumidor numa sociedade na qual a lógica é a produtividade, produz ele próprio sua alienação se dá por intermédio de uma sensibilidade moderna na qual compartilhamos no dia-a-dia a situação de mercadoria, como escreve Carlos Drummond no seu poema "A flor e a náusea".

Nicolau Sevcenko nota que

> por trás da vertigem coletiva da ação e da velocidade, engendrando-a, estimulando-a, sem permitir a reflexão sobre suas consequências nas mentes e na cultura, as inovações tecnológicas invadiam o cotidiano num surto inédito, multiplicando-se mais rapidamente do que as pessoas pudessem se adaptar a elas e corroendo os últimos resquícios de um mundo estável (...) (SEVCENKO, 1992, p. 162).

É essa estabilidade, o marca-passo do tempo, que os modernistas tenderam a correr atrás ao perceber que a modernidade poderia pôr em risco o próprio modernismo enquanto este se digladiasse em meras "importações" de conteúdos e formas estrangeiras. Não que elas fossem estritamente maléficas, vimos o contrário, mas a simples importação não levava em conta a realidade brasileira mais profunda, a popular, aquela que marcava a alma verdadeira do país e da qual, segundo Antonio Candido, a literatura anterior teimava em recalcar. Isto quer dizer que o Brasil tinha um *tempo específico de desenvolvimento* e uma cultura particular sendo que eles deveriam respeitá-los para não correrem o risco de se perderem naquela mesma "vertigem coletiva". Então, neste momento a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

consciência e a ideologia do atraso voltam à tona de uma maneira transformada. Como escreveria Oswald de Andrade no seu manifesto de 1924: "O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época." (Andrade, 1995, p. 44). Os Andrades então aderiram a esse *etapismo* cronológico para salvaguardar o movimento da completa falta de ligação com sua terra, com as referências específicas do país. Sem essa noção não há como se reintegrar ao tradicionalismo brasileiro, à matéria nacional e seus congêneres. A época é do localismo, embora tivesse a consciência da altitude universal e humanista, porque, segundo o ledo engano de Oswald, "a [Primeira] guerra esgotou nos peitos modernos a fonte das rivalidades." Era preciso um tempo equilibrado entre as balizas locais e a necessidade de uma missão que tornasse o país nacionalmente universal, equilíbrio este quase nunca conquistado devido mesmo à recuperação tradicionalista que ademais não conseguia ir além do "quinhão" nacional, como o fora todas as outras tradições de brasilidade. No fim, a modernidade de compasso do primeiro momento modernista cede à modernidade do "atraso progressista" do segundo.

O evento que ocorrera já no começo do ano de 1924 que teve um papel considerável como resposta e complemento à nova visão dos modernistas paulistas foi a viagem feita pela caravana de artistas que reunia Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Godofredo Telles. É nele que acontece o que alguns críticos chamaram de "redescoberta" do Brasil, no qual o modernismo cosmopolita encontra as seivas da cultura brasileira e suas peculiaridades reunidas ou no carnaval carioca ou no barroco mineiro. Sobre a viagem diz Silviano Santiago:

> O caso mais interessante, a meu ver, para se falar de tradição no modernismo, e aí desvinculo-a da noção de neoconservadorismo, seria a viagem feita pelos modernistas, em 1924, a Minas Gerais (...) Esses poetas estavam todos imbuídos pelos princípios futuristas, tinham confiança na civilização da máquina e do progresso e , de repente, viajam em busca do Brasil colonial. Deparam-se com o passado histórico nacional e com — o que é mais importante para nós — o primitivismo enquanto manifestação do barroco setecentista mineiro. (Santiago, 2002, p. 121)

A descoberta de Minas Gerais como um recipiente da cultura brasileira mais intocável e fonte para a ótica de um modernismo, no qual o primitivismo e a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

popularesco emanavam uma arte purista da brasilidade, será a resposta para os anseios de uma época marcada pelas crises de âmbito nacional no sentido de reforçar o valor orgânico da cultura e, por conseguinte, da sociedade brasileira. Esses anseios nacionalizantes, de salvação nacional no âmbito das artes, eram os mesmos que movimentos como o tenentismo ou o demismo empreendiam para "moralizar" as instituições políticas brasileiras. No entanto, aqui, no caso dos modernistas, as fontes profundas da nacionalidade serão encontradas nas expressões culturais populares, nas festas, danças, gastronomia, linguagem, literatura etc., que, abordados em suas especificações, servirão como motivo para enfrentar o dilema de um modernismo que até então procurava o modernismo em literatura ao mesmo tempo em que ignorava a moderna nacionalização da literatura que era o traço característico da tradição intelectual e literária. Recuperado o eixo nacionalizante, embora sob o ponto de vista popular, a retomada da tradição intelectual anterior será o próximo passo, daí que Paulo Prado, no prefácio ao livro de poesia *Pau-Brasil*, irá eleger um Casimiro de Abreu como o romântico exemplar, intérprete "profundo e íntimo da Raça", em contraste com um Gonçalves Dias, por exemplo (Prado, s/d, p. 60). Então aí unem-se a tradição popular e a tradição literária.

Entrar na alma do povo significa entrar no interior do país, como se fosse a descoberta do sentimento profundo de sua alma. É interessante notar o aspecto que a viagem de "entrada" em direção ao interior do país tenha sido a resposta para crises nacionais em que a busca pela originalidade e organicidade era a saída mais "eficaz". Em 1967, Antônio Callado, em seu *Quarup*, escrevia sobre uma expressão em direção à origem brasileira, ao centro geográfico e originário do Brasil, vindo a descobrir que o cerne da nacionalidade não passa de um "caldeirão de saúvas" (Callado, 1982, p. 307). Em 1902, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, revelava outro Brasil, distante do litoral e suas benesses de cosmopolitismo e civilização, demonstrando que a República não era para todos. Não custa lembrar também a similaridade entre os modernistas e os bandeirantes, por eles tantas vezes cantados posteriormente, no intuito de desbravar e alargar as fronteiras, agora no sentido cultural e literário. É a busca da origem que qualificará o tempo nacional e aflorará o projeto literário brasileiro do século XX de identificação do Brasil como entidade particular.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

A origem como resposta para a crise brasileira da década de 1920 foi achada então nas manifestações de um passado colonial específico, origem esta que acompanha, nos termos de Brito Broca, o desejo de originalidade dos modernistas:

> Havia uma lógica interior no caso. O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. (Broca *apud* Santiago, 2002, p. 121).

Friedrich Nietzsche já assinalava que "nós modernos não possuímos nada de próprio" (Nietzsche, 2005, p. 101), nossa originalidade tem uma origem. Então veríamos certa coerência se a originalidade modernista fosse buscar na origem da nacionalidade os novos objetivos de uma literatura moderna. Entretanto, o jogo de palavras não esconde o fato de que, no sentido literário, a expressão e a pesquisa estética, a busca pela novidade formal e temática, recuou para nunca mais voltar à tona. As pesquisas que daí se seguem vinculam-se mais ao conhecimento das ciências como a antropologia, o folclore, a linguística, do que da arte, da poética, da forma, da literatura enfim — tanto que Alceu Amoroso Lima chega a criticar Mário de Andrade, por exemplo, pela sua "mania etnográfica" (Andrade, 1968, p. 27).

Ao lembrar que Antonio Candido afirmara que o primitivismo modernista era mais natural para os brasileiros, afeitos com os costumes provindos das culturas indígenas e africanas do que para os europeus que tinham que buscar essas expressões fora de seu continente, devemos notar que a viagem que abriu os olhos dos modernistas paulistas veio como forma de apresentar o país para um visitante ilustre, Blaise Cendrars. Um poeta suíço que, como bom cubista, interessava-se por conhecer e viajar para terras exóticas, vem ao Brasil e acaba dando oportunidades para os próprios modernistas entenderem o seu próprio país. Essa situação estranhamente contraditória revela que a brasilidade modernista também serviu como uma autocrítica para esses poetas e intelectuais modernamente estrangeiros que se viram no lugar daqueles que eles mesmos criticavam, i.e., parecia que, no intuito de renovar a literatura através da modernidade técnica e do cotidiano da cidade, eles estavam desfigurando a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

literatura naquele viés tantas vezes batido e, já então, "rotinizado". É o que diz Cecília de Lara:

> Aqui não se pode deixar de trazer à baila um dos marcos da viagem — o contato do grupo modernista original com a tradição brasileira viva, nas cores e formas da arte e da arquitetura colonial, remanescente em Minas. Nela se inspiram os poemas sintéticos de Oswald de Andrade, e os traços e cores ingênuas de Tarsila do Amaral. Bebendo em fonte um pouco diferente, Mário de Andrade produzirá o marcante "Noturno de Belo Horizonte". Estes foram alguns dos frutos palpáveis que a famosa caravana modernista recolheu de Minas — em descoberta e redescoberta de um Brasil que já estava se desfigurando nos centros urbanos e era com frequência menosprezado por certas camadas ciosas de suas origens ou de sua formação europeias. (Lara *apud* Cury, 1998, p. 81)

Cecília de Lara cita como resultado da viagem o "Noturno" de Mário de Andrade. Escrito logo após a viagem esse é talvez a primeira manifestação literária da nova fase modernista. A crítica vem dando destaque ao "Manifesto pau-brasil", de março de 1924, mas é nesse poema que o modernismo vê inaugurado as tendências nacionais que virão mais elaboradas no manifesto. Escreve ele:

> Que luta pavorosa entre floresta e casas...
> Todas as idades humanas
> Macaqueadas por arquiteturas históricas
> Torres torreões torrinhas e tolices
> Brigaram em nome da?
> Os mineiros secundam em coro:
> — Em nome da civilização.
> (Andrade, s/d, p. 136)

A crítica à importação de uma civilização estranha ao meio brasileiro é feita aqui e serve também como autocrítica aos modernistas que aceitaram as conquistas da civilização moderna sem ter em conta suas implicações nacionais. A importação ainda assim continua sendo a crítica geral, aqui não mais contra os passadistas da literatura, mas às criações culturais em geral, na arquitetura, principalmente. É onde se vê as diferenças entre uma paisagem naturalmente primitiva, ambiente de natureza edênica, e as aberrações das fachadas e prédios que usam da cópia de monumentos estrangeiros à, vamos dizer, ordem natural brasileira — construções manuelinas, românticas, góticas, gregas, são citadas como "esquecimento da verdade". Na desavença entre dois mundos, o da casa e o da floresta, cria-se o desenraizamento da terra, o conflito entre mundos distintos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

que obriga o homem privado a esquecer seu vínculo com o que faz do Brasil uma nação especificamente rica e grandiosa. A civilização aqui toma ares novos. Ela é a razão de ser da desavença que cria dissonâncias entre o litoral e o sertão, a cidade e o campo, a modernidade e a brasilidade; uma civilização que não é essencialmente desagregadora mas que, reduzida a mera imitação e importação, assola a liberdade brasileira de respirar seus próprios ares, deixando-a viver na "sombra" do europeu, na inverdade, na mentira.

O impacto das revelações da arquitetura colonial rendeu ainda uma crônica escrita também logo após a viagem a Minas. Nela Mário lança o discurso que revê a tradição artística brasileira e sua grandeza:

> Que é da grandeza antiga? Essa dorme sono de cobra enorme, tombando aos pedaços, apodrecida pelas goteiras na Trindade, no Rosário, na casa de Tiradentes. É pena. Quanta obra de arte a se estragar! (Andrade, 1978, p. 114)

Perspectiva nova de um modernista que não reconhecia no passado qualquer ordem de fatores que influíssem numa criação modernista e mesmo moderna, a crônica ainda reafirma a noção de que "nós andamos em busca de arte e de passado", admitindo que, pelo menos para ele, o modernismo iria tomar um rumo que pudesse adequar a floresta à casa, e assim reorganizar a cultura nacional em torno das verdadeiras manifestações que a tornam rica e forte, sobrevivendo como que debaixo do tapete das contendas literárias bacharelescas das elites literárias. No entanto, o primeiro encontro com essa consciência se dá pela arquitetura colonial, pelo barroco mineiro setecentista que fora apagado ao longo dos tempos em favor dos olhares estrangeiros. Continua Mário:

> Diante disso, que papel fazem as nossas igrejas modernas de S. Paulo! Não se poderia então aproveitar dessa abundância, que é já nossa também, elementos que não fossem góticos! Mas só o gótico é místico, não é? (...) Vai pro inferno as Goticidades Arquitetônicas que não enumerei na minha 'Paulicéia'! (...) Eu, queria ainda dizer que os arquitetos neo-coloniais são quase tão idiotas como as Goticidades Arquitetônicas... Pois é: não vê que estão a encher as avenidas de São Paulo de casinholas complicadas, verdadeiros monstros de estação balneárias, de exposições internacionais. Porque não aproveitam as velhas mansões setecentistas, tão nobres! Tão harmoniosas! E sobretudo tão modernas pela simplicidade dos traços. (idem, p. 114)

A visualidade das cidades mineiras dispostas na arquitetura foi de uma revelação tão grande que mesmo Oswald de Andrade, em entrevista ao *Diário de*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Minas, publicada em 27 de abril de 1924, também acusava as discrepâncias de uma arte tão natural ao Brasil em relação àquela, importada sem a mínima consciência estética:

> A arquitetura de São João Del Rei, Tiradentes e Sabará e de outras que vamos percorrer está aí como uma censura viva aos inconscientes que pretendem transplantar para o nosso clima o horror dos bangalôs e das casas de pastelaria. As cores vivas e o aspecto sólido e calmo das casas mineiras é a melhor lição que pode ser dada aos nossos construtores. Como é um crime substituir nos altares as velhas imagens maravilhosas feitas à mão pelos nossos melhores santeiros por uma súcia de santos almofadinhas e sem caráter definido, saídos da industrialização italiana e alemã, é outro crime desprezar o cor-de-rosa das fachadas, o abrigo dos beirais e o azul das janelas — nascidos da paisagem brasileira e da tradição, e tão naturalmente de acordo com elas — pelas cores cinzentas da Europa. (Andrade, 1990 p. 16)

Assim como no primeiro modernismo a literatura deveria imitar as tecnologias urbanas e as sensações delas resultantes, aqui a arquitetura verdadeiramente brasileira tem que se harmonizar, estar de acordo com o ambiente da qual emana. É assim que a quebra das divergências se realiza, aliando produção popular nacional dos santeiros e a natureza e suas cores circundantes; a renovação se daria neste sentido pela valorização da cultura popular em detrimento do culto ao estrangeiro das elites eruditas que só entendem a arte como cópia do estrangeiro[5].

Em Oswald de Andrade, o declive ocorre pela separação entre duas vertentes da história e da cultura nacionais, a do lado doutor, bacharelesco e de gabinete e dados antepassados populares, livres do contato da importação (Moraes, 1978, p. 97). Só então a harmonia e o "sentido puro" tornar-se-ão fatores primordiais na produção cultural brasileira, i.e., na medida em que esta parte da população, esquecida e resistente, forte e reprimida, reproduz sua própria tradição ao longo da história, ela é considerada a chave para os anseios da organicidade brasileira destes modernistas. Eles viam a cultura popular como que parada no tempo, viva mas antiga, um passado presente que assombrava e inquietava agentes intelectuais que se embriagavam da vertigem moderna, etérea e progressista, futurista e desestabilizadora. A seiva pungente e forte do povo foi

[5] Vimos que Sílvio Romero fizera a mesma crítica contra as elites. Essas coincidências críticas dão mais consistência aos nossos argumentos de uma tradição literária brasilista que segue quase a mesma ordem: crítica à paisagem literária anterior, reinvidicação por nova literatura, expressão que seja local, nacionalização como modo de particularização, crítica à elite, seja ela qual for, literária ou econômica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

então a resposta coerente. O modernismo, no esforço de entender que a tradição nacional vinha antes da tradição moderna, se traduziu na separação entre cultura e civilização. Daí que a cultura passou a ser isolada de algo externo, não menos desprezível e perigoso porque fragmentária e divisionista, e foi moldada numa aura de autenticidade, aquilo que era particular, íntimo. Estava refundada a dicotomia romântica: cultura e civilização. Só que aqui, no modernismo, a cultura era um passo para ser civilização.

No "Noturno", Mário de Andrade, ao demonstrar o caráter ambíguo da cidade "modernicíssima", afirma, no entanto, que "a terra se insurgiu", a floresta toma conta das casas:

> O mato invadiu o gradeado das ruas
> Bondes sopesados por troncos hercúleos
> Incêndios de Cafés
> Setas inflamadas, Comboios de trânsfugas pra Rio de Janeiro
> A ramaria crequenta cegando as janelas
> Com a poeira dura das folhagens...
> Aquele homem fugiu
> A imitação fugiu.
> (Andrade, s/d, p. 137)

Essa espécie de revolução da natureza sobre a civilização ocorre silenciosamente, como é silenciosa a maneira com que o povo mantém-se resistente à modernização que não respeita as tradições seculares, transformando tudo em mercadorias civilizadas, até mesmo os santos italianos citados por Oswald de Andrade. O homem da imitação foge da natureza e da expressão genuína desta, ou seja, dos "brasileiros lindamente misturados"; para Mário de Andrade, é essa massa genuína que mantém a união forte da nação, união esta imprescindível para o momento agudo de crise em que o país vivia, no qual até o risco de fragmentação política era provável:

> Que importa que uns falem mole descansado
> Que os cariocas arranhem os erres na garganta
> Que os capixabas e paroaras escancarem as vogais?
> Que tem si o quinhentos-réis meridional
> Vira cinco tostões do Rio pro Norte?
> Juntos formamos este assombro de miséria e grandeza
> Brasil, nome de vegetal!...
> (Andrade, s/d, p. 146)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Pau-Brasil: será este o nome do vegetal o qual pouco tempo depois Oswald de Andrade irá dar nome à tendência nacional do modernismo, configurando aquilo que Wilson Martins chama de "primeira heresia modernista, desencadeada, como sempre acontece, em nome de uma restauração ortodoxa." (Martins, 2002, p. 100). O que Martins chama de restauração ortodoxa é o que entendemos como volta à tradição brasileira do mesmo modo que podemos entender a heresia como o golpe de estado literário a que aludimos. É aí que a brasilidade toma ares de programa a ser realizado por aqueles que ousassem empreender a verdadeira renovação literária; todo o discurso de assimilação da modernidade exterior como o verdadeiro critério de uma poética modernista e vanguardista será agora transformado para a obrigatoriedade de manifestação da brasilidade, se a literatura não quisesse correr o risco de fugir do seu próprio tempo e das necessidades do momento. Mesmo que o antigo caráter formal e experimental ainda existisse em algumas manifestações de outros modernistas e que o futurismo italiano continuasse a ser a pedra de toque de um Graça Aranha, por exemplo, essa tendência nacionalizante irá predominar pouco a pouco. Não é à toa a volta dessa problemática pois ela reintegrava o modernismo numa tradição harmoniosa que a própria cultura letrada e de elite sempre fizera questão de sinalizar: a modernização via nacionalização da cultura, mesmo que vindo com uma novidade importante, i.e., o populismo e o primitivismo. É por isso que, ainda aqui, aquilo que chamamos de autocrítica, permanece parcial, na medida em que a revolução não implicou uma mudança drástica. Como vimos, anteriormente, isso ocorrerá na década de 1930 quando o Estado abraçará o populismo político aliando-se às propostas dos modernistas.

É no "Manifesto da poesia pau-brasil" que o primitivismo modernista mais se assenta como projeto de literatura que quer resgatar as fontes emotivas da arte. Como primitivismo interno, aquele que vinha do primeiro modernismo, ressaltando o intuitivo e a descarga de emoções como meio exclusivo de empreender uma expressão pura dos sentimentos, desligados da racionalidade pura e deste modo com menos sinais de corrupção plástica, pois era artificial e conscientemente criada, como bem entendiam as vanguardas europeias, influenciadas pelo intuísmo de Bergson e pela teoria do inconsciente e da regressão de Freud; e também como primitivismo externo, aquele responsável pela cultura de exotismo, das manifestações de povos "primitivos", não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

civilizados, “bárbaros”, que testemunhou uma ascensão no começo do século XX no contexto do imperialismo. É neste sentido que, segundo Benedito Nunes, vemos o manifesto de Oswald se dirigir às duas tendências. (Nunes, 1995, p. 9-10).

Quanto ao primitivismo interno, Oswald ressalta a matéria psicológica, os estados brutos da alma do povo, o psiquismo das manifestações da “raça crédula e dualista”, da “sábia preguiça solar”, da “energia íntima”, da “hospitalidade um pouco sensual e amorosa”, do carnaval como “acontecimento religioso da alma”, “bárbaro e nosso”; neste veio localizam-se as representações de um caráter brasileiro expresso na psicologia fundadora dos traços típicos dos homens e mulheres brasileiros, revelados como idiossincrasia pura, autêntica e original, daqui por diante não mais recalcados à luz de um modelo de comportamento e cultura alienígenas ao meio brasileiro.

No âmbito do primitivismo exterior, Oswald de Andrade reiterava as criações populares como expressões originais porque nativas e desvinculadas das influências do mimetismo estrangeiro das quais as elites letradas se chafurdavam. É daí que encontramos como fatos poéticos os “casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela”, os “cordões de Botafogo”, “o vatapá, o ouro, a dança”, o “Carnaval”, e na linguagem popular a “contribuição milionária de todos os erros”. (Andrade, 1995, p. 41-44).

É verdade que já em 1923 na sua já citada conferência “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, Oswald de Andrade anunciava a “matéria psicológica” resultante da união de “três elementos diversos: o índio, o português e o padre latino”, vindo o africano logo após dar um senso de realismo ao idealismo europeu (idem, 1992, p. 29). Neste momento, existe uma apuração dos fatos intelectuais dentro da história brasileira que fizeram valer os rumos pelos quais ela progrediria como uma nova nação moderna onde, segundo Vinícius Dantas, “a eclosão das realidades presentes”, da industrialização e da urbanização, dariam condições materiais para que suas fontes psicológicas e culturais permanecessem fortes. Em 1924, o

> “Manifesto da poesia pau-brasil” traz também uma solução de uma problemática local, onde o fio da continuidade precisa portanto ser puxado da tradição nacionalista, muito embora Oswald embaralhe e confunda programaticamente as noções de primitivo e moderno, nacional e cosmopolita, vanguardismo e tradição,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> por aderir com igual ânimo radical, a um só tempo, aos dois lados. (Dantas, 1996, p. 102).

É justamente essa ambiguidade que perdurará ainda em 1924 e será o embate mais pessoal de Oswald de Andrade, sendo que, apesar de toda a moda brasilista que ele mesmo inaugura, suas obras permanecerão num diálogo entre vanguarda e localismo, ainda não absolutamente conciliados e sem o caráter de experimentalismo daquela. Não há dúvida em pensarmos que essa particularidade se deu pela ambição do autor de *João Miramar* em vanguardiar o movimento modernista, trazendo e reelaborando as problemáticas novas que surgiam entre os europeus. Ressaltar isso não implica, claro, a aberração da livre cópia, do mimetismo do qual ele mesmo e o modernismo em geral combatiam; mas o jogo mal entendido entre a noção de uma arte e literatura de expressão e demandas locais e os questionamentos estéticos que as vanguardas históricas propunham, em suma, o mesmo dilema entre o localismo e o cosmopolitismo do qual Antonio Candido diz ser o complexo estrutural da formação da literatura brasileira, foi, a partir deste momento, com a livre adesão ao discurso primitivo-brasileirista, a dor de cabeça desses modernistas que não deixavam de pensar e ignorar a mente estrangeira. A ótica destes modernistas, apesar de cosmopolita, pendia para a associação crucial de ver no sentimento étnico nacional o remédio para a suspeita de que o vanguardismo não excluía o nacionalismo, mesmo porque a modernização do país, como o expressou Oswald em 1923, não alterará a organicidade da fonte brasileira, do seu "sentimento étnico".

O que vem à tona nessa discussão é o que no "Manifesto da poesia pau-brasil" se enfatiza: "Dividamos: poesia de importação. E a poesia Pau-Brasil, de exportação." (Andrade, 1995, p. 42). Curioso é pensar que ainda aqui a matéria bruta, a psicologia brasileira escancarada é também matéria de venda, i.e., podemos dizer que a poesia do "estado de inocência" não deixa de ser mais ou menos tratada como produto exótico, para estrangeiro ver; quer dizer, o olhar estrangeiro ainda permanece senão como forma de modelação, pelo menos como o daquele que deverá ser o consumidor final dentro de um quadro de reestruturação da "divisão internacional da literatura", na qual a Europa era nosso fornecedor direto de cultura. A poesia pau-brasil quer ser a *vanguarda de segunda mão*, refiltrada pela magia e obscurantismo brasileiros para ser distribuídos aos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

povos "consumidores de primitivismo", ou seja, apreciados pelas mesmas vanguardas que deram um rótulo no qual se engarrafa a substância brasileira passando a "ser valorizada pelo critério exterior e proeminente da vanguarda internacional." (Dantas, 1996, p. 102). Enfim, é uma poesia do povo mas não para o povo. Essa ambiguidade é crucial para entendermos que as dimensões problemáticas de uma cultura que se via como "inferior" aos de fora, mesmo quando passa por uma revolução no modo de se reorganizar e rever a própria noção de cultura como o fora no modernismo primitivista, ainda mediavam sua legitimidade pelo crivo do olhar estrangeiro. Pelo menos era esse o caso do "processo de atrapalhação", modo pelo qual Monteiro Lobato chamou o movimento pau-brasil; atrapalhação porque Oswald produziu um "angu completo dos valores e regras universalmente aceitas" (Lobato, 2008, p. 122) no intuito de ser recebido como o renovador dentro da renovação que, então, não mais parecia estancar-se naquilo que Plínio Salgado chamou de "sistematização da revolução literária" (Salgado, 1972, p. 286) e que Mário de Andrade chamou de "pasmaceira artística em que vivia" o país (Andrade, 1972, p. 223). Na ânsia de tomar a vanguarda do modernismo, ele acabou criando a imagem de homem sem propósito, estigmatizado como mero blaguista, cujo humor se tornará obstáculo durante toda a sua vida que para aqueles que não acreditavam na crítica satírica extremista e nem na seriedade dos seus projetos. É neste sentido que Lobato[6] acredita que Oswald não tem credibilidade entre os seus pares nem entre as demais intelectualidades, como bem expressa Afonso Arinos sobre os poemas deste: "no primeiro instante a gente fica perturbado. Quase se desconfia se aquilo é deboche." (Arinos *apud* Boaventura, 1986, p. 48). É o que se vê nessas palavras de um grande amigo de Oswald, Mário Guastini que via no autor

> um *blagueuer* incorrigível que, para se divertir às custas dos pobres-diabos, que acreditam nas suas pilhérias, resolveu transformar-se em apóstolo da *arte-nova*, de uma *arte-disparate*, de uma arte que esses mesmos pobres-diabos, em consciência, não podem levar a sério... (Guatini, *apud* Silveira, 2007, p. 179).

[6] Tal artigo de Lobato, publicado em 1926 gerou uma resposta mordaz de Mário de Andrade, que escreve um necrológio do editor no jornal *A manhã* de 13 de maio de 1926: "O telégrafo implacável nos traz a notícia da morte de Monteiro Lobato, o conhecido autor de *Urupês*. Uma das fatalidades que sofre a literatura nacional é esta das Parcas impacientes abandonarem no começo o tecido de certas vidas brasileiras que se anunciavam belas e úteis." ANDRADE *apud* PASSIANI, Ênio. *Na trilha do Jeca*: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil. Bauru: Edusc/Anpocs, 2003, p.31.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

O manifesto encerra as primeiras dores de um parto no qual se desejava nascer um rebento legitimamente nacional ungindo o sangue local à modernidade que veio, como o padre jesuíta, dar parte da civilização; pois, dentro das disparidades de Oswald de Andrade, neste momento o teor civilizacional ainda se fazia penetrar, conciliando "o melhor da tradição lírica" com o "melhor da nossa tradição moderna", unindo "floresta" e "escola", o que, segundo Benedito Nunes, formaria "um composto híbrido que ratifica a miscigenação étnica do povo brasileiro..." (Nunes, 1995, p.13). O olhar vesgo de Oswald foi uma tentativa de solucionar o progressivo questionamento sobre a necessidade momentânea de apurar os fatos brutos da terra numa poética que se elevasse como único viés programático do movimento, que parecia ver-se fadado ao não lugar do cosmopolitismo extremista e do inextricável diálogo com as vanguardas artísticas, modo único de manter sobre sua rubrica a marca de uma poética modernista. O problema, no entanto, não é bem resolvido senão pelas ambiguidades de sua expressão e pelos não entendimentos da crítica, tanto modernista quanto dos inimigos de plantão; apesar de tudo, segundo Vinícius Dantas, a solução foi que,

> tirando da mistura de tradição e modernidade um efeito de choque e surpresa, Oswald apresenta a 'matéria psicológica', de que falava em Paris, limpa dos constrangimentos morais, raciais e culturais que consumiam o debate nacionalista, deslocado que ficava, nessa moldura vanguardista, para segundo plano. (Dantas, 1996, p 102).

Do processo resultou o desrecalcamento da cultura popular brasileira, livre dos preconceitos e dos elitismos da literatura bacharelesca, doutofílica, eruditista, dos "gaviões de penacho".

O problema era que as dificuldades dessa solução foram caras para o futuro do movimento que desde então não parou de se fragmentar às custas dos primitivismos de segunda mão ou dos "futurismos" passadistas e academizantes. Todas as novas direções, incluídas dentro do mesmo problema que Oswald inaugura com o manifesto, irão ou renegar o caráter primitivista, como Graça Aranha arrastando Ronald de Carvalho, ou abraçá-lo, filtrando-o dos resquícios da vanguarda, como os verdeamarelos, ou da total recusa de ambos os modelos como foi o caso de Lins do Rego e de Gilberto Freyre e dos espiritualistas que se reunirão em torno da revista *Festa*. Foi Prudente de Moraes, neto, quem afirmou que "o manifesto da poesia pau-brasil, de 1924, assinalou o início da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

desagregação do modernismo como movimento, como ação conjunta de grupo, em defesa de ideais comuns." (Moraes *apud* Domingos, 2010, p, 87). A recepção foi bombástica dentro dos veios modernistas; afinal, era uma escolarização do movimento, aquilo de que tanto eles haviam brigado para não acontecer nos anos anteriores a 1920, como no caso da polêmica sobre a alcunha de "futuristas" dada pelos críticos. Neste sentido, já em maio de 1924, um mês após a publicação do manifesto, encontramos uma crítica ao caráter dogmático do movimento feita por Manuel Bandeira:

> A poesia brasileira vai entrar para a Liga Nacionalista. Oswald de Andrade acaba de deitar manifesto — uma espécie de plataforma-poema daquilo que ele chama Poesia Pau-Brasil. Eu protesto. O nome é cumprido demais. Bastaria dizer poesia pau. Por inteiro: Manifesto Brasil da Poesia Pau. Porque é poesia de programa e toda poesia de programa é pau. Aborrecem os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia. (Bandeira, *apud* Silveira, 2007, p. 174)

É praticamente com as mesmas palavras que Carlos Drummond de Andrade irá responder às tentativas de abrasileiramento da sua produção empreendidas pelas cartas de Mário de Andrade que serviria também de resposta ao manifesto de Oswald de Andrade:

> Entendo por nacionalista: ter princípios, fazer estudos sobre o amor à pátria, etc. E como é bom ser brasileiro! Contudo, não é o único bem da vida. Daí amanhecer, outros dias, norueguês ou tchecoslovaco (mais frequentemente francês). Isto é o que eu chamo de liberdade espiritual. (C&M, 2002, p. 79)

O aprisionamento do movimento que tinha como princípio a liberdade das formas e dos tratamentos e o direcionismo patente dentro dos termos usados por Oswald de Andrade, que no manifesto colocava o dilema da arte moderna entre o Pau-Brasil e os identificados como herdeiros da cultura de gabinete e do pompismo retórico, gerou antipatias tremendas pelo fato de reduzir a nova arte ao primitivismo e à tradição local, segundo Mário de Andrade, "visando técnica e ideologia". Qualquer arte que se pretendia modernista, caso não apresentasse esses dados estaria ligada, como se infere dos termos do manifesto, à "fatalidade do primeiro branco aportado dominando politicamente a selva selvagem." (Andrade, 1995, p. 41). A referência ao verso "selva selvagem áspera e forte" da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Divina Comédia Dante Alighieri, que representa a perdição do caminho da virtude, recuperada por Virgílio e Beatriz, mostra que Oswald identificava seu Pau-Brasil como resposta para os *desvios* que o movimento parecia haver tomado, sem nenhuma objetividade que lhe desse caráter de legitimação dentro do campo literário brasileiro. É neste sentido que Oswald, num embaraço constante e apresentando a solução para a apatia dos modernistas, tinha em mente a questão de: que o seu primitivismo era uma conquista da civilização, que a catequese do índio foi pressuposto para "o melhor de nossa demonstração moderna", que o seu pau-brasileirismo era, portanto, também um "assunto invasor" só que depurado das "indigestões da sabedoria", "sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimologia. Sem ontologia." (Andrade, 1992, p. 45).

É neste sentido que a linguagem de Oswald, com sua "volta ao material" assumido em *Memórias sentimentais de João Miramar*, ao mesmo tempo em que elaborava as dimensões sintáticas das vanguardas, principalmente o elemento da surpresa e da invenção em síntese do cubismo apollinairista, demandava a atenção à linguagem brasileira: "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos." (Andrade, 1995, p. 42). Essa mistura entre a linguagem de choque essencialmente vanguardista, "poesia etílica de visada crítica, cuja sintaxe nasce não do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas", de "lirismo objetivo e antiilusionismo", como quer Haroldo de Campo (Campos, s/d, p.19), e o falar cotidiano, o *sermo plebeius*, como o interpreta Paulo Prado, ausente dos bibelôs da eloquência, causava um mal entendido maior por não querer expressar um dado já real a partir de uma lógica teórica em vias de conformação e delimitação do próprio objeto que trata — a linguagem. Em outras palavras, se a língua já se apresentava em sua forma primitiva de maneira, digamos, pura, em "estado de inocência", sem nenhuma necessidade de ser sistematizada, como se fala no manifesto, por que remodelá-la numa acepção intrusa que reorganiza, reelabora o objeto para que seja exposta de determinada forma, i.e., na forma da linguagem de vanguarda? Ou, de forma mais concisa, por que o primitivismo se o primitivo se encontra dado, "puro", em estado natural? A interferência da dicção artística de Oswald foi prontamente exposta por Mário de Andrade em artigo à *Revista do Brasil*, em setembro de 1924: "a criação dessa linguagem que tudo abandona pela expressão, mesmo leis universais e básicas, é

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

exemplo fundamentalmente destrutivo que ignora as necessidades do material e lhe desrespeita mesmo a razão de existência." (Andrade, 1972, p. 222). Em outro artigo, agora em 1925 e sobre o livro de poesias *Pau-brasil*, ele toma a mesma contradição de Oswald:

> Porque essa volta ao material popular, aos erros do povo é desejo de verdade erudita, e das mais. O. de A. sabe delas e num átimo se aternurou sem crítica por tudo o que é do povo, misturando, generalizando. E se contradizendo no mesmo escrito que é o único jeito mesmo de ter contradição. (idem, p. 240).

O retorno ao "sentido puro", à autenticidade nacional e pureza verbal cotidiana dos primitivos da terra, ao contrário do que pensa Haroldo de Campo, acreditando nele como a "acepção fenomenológica de disposição inaugural" (Campos, s/d, p. 24) a partir do introito dentro da perspectiva da arte de vanguarda, inflacionava aquilo que sempre foi a pedra no sapato das vanguardas, o fato de que a linguagem modernista era marcada por hermetismos inebriantes, incoerentes, sem nenhuma relação factual com as próprias fontes das quais se abasteciam, ou seja, a realidade. Essa questão é delicada. É daí que a "paranoia e mistificação", da qual falava Monteiro Lobato, se torna o problema do qual a simples ocorrência linguística ou manifestação artística se perde no vácuo da especulação verbal e, naquele caso, pictórica. É essa a essência mesma da vanguarda, o que José Guilherme Merquior chega a afirmar ser uma das suas principais tendências porque "a arte de vanguarda desenvolveu, no século XX, uma nítida propensão à incomunicabilidade"; é certo que existem exageros no crítico liberal mas não podemos deixar de concordar que, em grande parte, "esse democratismo linguístico foi posto a serviço de uma semântica ultra-aristocrática" e que

> toda a linha forte da literatura de vanguarda, a começar por Kafka e pelos surrealismos, joga com significações incertas, esquivas, obscuras, cifradas. A leitura — mesmo a mais atenta — resvala na penumbra das interpretações oscilantes. (Merquior, 1974, p. 85).

O fato de essa vanguarda ter sua sobrevivência histórica até hoje denota que eles não foram, no entanto, tão mal entendidos, pois, do contrário, eles estariam hoje fadados ao esquecimento total. Entretanto, essa questão passa mesmo pela

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

autocrítica dos modernistas e vanguardistas, como demonstram essas palavras de Jean Epstein:

> As letras modernas, malgrado esquematização e aproximação, não se caracterizam de forma nenhuma pela simplicidade. por força mesmo de suas esquematizações os modernos exigem, para serem compreendidos, um trabalho intelectual complementar importante por parte do leitor... (Epstein *apud* Martins, 2002, p. 54).

Quando a linguagem cosmopolita, a língua automática produzida pelos profundos da inconsciência ou do "subconsciente", como dizia Mário de Andrade, descambou majoritariamente para o primitivismo externo, no caso brasileiro, houve um choque duplo,pois a linguagem cotidiana, "a contribuição dos erros", já é em si desprovida de meneios e obrigações linguísticas que a escrita impõe, daí que ela mesma, com superposições e eliminações de sílabas e ramificações de gírias, apresenta-se, podemos dizer, quase vanguardista, pois também é sintética, inovadora, automática. Quando o primitivismo vanguardista aborda tal linguagem, no caso de Oswald, ela se anula, se estrutura na aparência da liberdade, do sentido-purismo que inventa um olhar preconcebido para um objeto pronto, elaborado, natural, como é a linguagem popular, a "originalidade nativa". A contradição oswaldiana é típica daquela crítica de Mário de Andrade sobre autores que escrevem falas de personagens "naturalmente", com erros gramaticais, depois disso escrevem do "modo certo": "nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, 'errem' o português" (Andrade, 1972, p. 245). Conta-se nisso a escrita dos poemas pau-brasil serem "primitivos", popularescos, mas o manifesto da poesia pau-brasil não conter nenhum sinal da língua vulgar, "como falamos", a não ser numa passagem na qual *cita* a língua pura ("dorme nenê que o bicho vem pegá"). Nada mais que um paubrasileirismo de citação, e como uma citação, ele adquire o aspecto de algo externo, fora do ambiente, servindo apenas como apêndice, e é exatamente isso o que é o "povo" em Oswald de Andrade. Assim como para os modernistas em geral, homens e mulheres "de fora", o outro que querem descobrir porque não fizeram parte da sua vida de "aristocratas" e de elites intelectuais, como se pode ver nestas palavras idealistas do próprio Oswald sobre sua infância:

> Apenas quando mamãe consentia que as criadas me levassem às festas religiosas (...) eu ensaiava com elas no tablado de um coreto passos de maxixe no meio da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> pretada. Evidentemente definia-se assim minha intensa adesão ao povo, seus ideais e costumes. (Andrade, 1990, p. 37).

O "povo", como uma citação, foi apenas uma adesão.

Em artigo de setembro de 1924, Mário de Andrade discorre o fato de que os modernistas pretendiam colocar a "consciência nacional no presente do universo". Questionando-se sobre onde encontrar tal consciência nacional o autor de *Paulicéia* admite que ela não poderia ser encontrada dentro da tradição dos escritores brasileiros porque "essa tradição não dizia nada"; continua ele:

> As poucas tentativas dum Basílio da Gama, dum Gonçalves Dias, dum Alencar eram falhas porque intelectuais em vez de sentidas, porque dogmáticas em vez de experimentais, idealistas em vez de críticas e práticas, divorciadas do seio popular, descaminhadas da tradição, ignorantes dos fatos da realidade da terra. Apenas alguma coisa da ironia do caboclo, da sua melancolia, do sentimento do brasileiro urbano, da petulância pernóstica do mulato e sua chalaça lusa se podia aprender na obra dum Gregório de Matos, dum Casimiro de Abreu, dum Álvares de Azevedo. Outros pouquíssimos. (Andrade, 1972, p. 224)

Ainda afirma o autor que o nacionalismo de certos autores não implica ou gera uma consciência nacional que tem de ser "íntima, popular e unânime". Esse "sentimento íntimo", para lembrar o famigerado termo de Machado de Assis, conclui Mário de Andrade, ainda não existe, lembrando que o trabalho dos modernistas ajudava para o "aparecimento" dessa consciência nacional. Portanto, em 1924, Mário de Andrade já revia à qual tradição literária o modernismo poderia ligar-se para realizar o trabalho de "transportar a consciência nacional para o presente do universo". Foi isso o que Mário chamou de *tradicionalização* ou de *passadistização* literária. Ele afirma, em entrevista ao jornal *A noite*, em dezembro de 1925, que o modernismo não deve reviver o passado brasileiro mas vivê-lo e sentí-lo não apenas na sua realidade física como também na sua "emotividade histórica", já que "sentir as lutas contra os franceses, Estácio de Sá, Pedro I e a casinha de Machado de Assis" só brasileiro desprovido de "saudade pela Europa", brasileiro sem a "moléstia de Nabuco", pode sentir. Completa ele:

> Nós já temos um passado guassú e bonitão pesando em nossos gestos; o que carece é conquistar a consciência desse peso, sistematizá-lo e tradicionalizá-lo, isto é, referí-lo ao presente. Bilac evocando Anchieta reviveu porque não tradicionalizou Anchieta, não fez dele um valor agente pesando no mecanismo brasileiro mas uma visão desrelacionada e morta do passado. Guilherme de Almeida em *Raça* vive os capitães de terra, os escravos, etc. porque os refere ao presente brasileiro. (...)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> Tradicionalizar o Brasil consistirá em viver-lhe a realidade atual com a nossa sensibilidade tal como é e não como a gente quer que ela seja, e referindo a esse presente nossos costumes, língua, nosso destino e também nosso passado. (Andrade, 1983, p. 19)

Mário de Andrade pensa em como aproveitar melhor a tradição brasileira que se aproximava das propostas modernistas. No mesmo sentido que Paulo Prado reivindicou Casimiro de Abreu no seu prefácio ao livro de poesias *Pau-Brasil*, Mário de Andrade irá reapropriar autores, fazendo uma leitura contemporânea que os referisse a problemas circunstanciais. A referencialidade do presente é um problema comum nas diversas fases de Mário de Andrade pois sua preocupação com a historicidade das plataformas modernistas é o fator mais importante das suas reviravoltas de opinião e sua aparente contradição. As diversas versões e cortes do seu maior romance, *Macunaíma*, estaria ligado à necessidade de fazer "literatura de circunstância", conceito elaborado por ele mesmo, que "propôs uma literatura não mais voltada para a ideia de universalidade e perenidade, mas empenhada em uma reflexão crítica e em uma influência direta sobre seu tempo", como afirma Telê Porto Ancora Lopez (Lopez, 1978, p. xxxviii). É neste sentido também que a figura de Machado de Assis terá um papel relevante nas suas fases de intensa querela contra ou a favor dos cânones brasileiros. Mário confessa, por exemplo, a influência do Bruxo na feitura do seu livro *Amar verbo intransitivo*, nesta carta datada de 20 de fevereiro de 1927 dirigida a Carlos Drummond de Andrade:

> Ora se o senhor Mário de Andrade se *inspira* em Machado de Assis é porque quis *tradicionalizar* a orientação humorística brasileira representada por Machado de Assis na literatura de ordem artística, Machado que a gente pondo reparo mais íntimo é mais brasileiro do que parece à primeira vista. Até na língua? Até na língua que estudada de mais perto mostra uma aversão quase sistemática pelos modismos especializadamente portugas. (C&M, 2002, p. 277-278)

Então, pelas palavras do próprio Mário, era possível sim referenciar determinado aspecto de um autor da tradição literária brasileira no sentido de problematizar uma questão do presente, vivendo-o e tradicionalizando-o numa ótica modernista.

Para Mário de Andrade, a consciência de uma continuidade dentro da tradição literária brasileira foi o salvaguardo do modernismo brasileiro. É que a sede de ruptura das vanguardas europeias, segundo ele, não se dispôs a construir

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

um edifício estético que mantivesse as conquistas renovadoras concretamente solidificadas. É o caso do futurismo italiano que destruiu cânones literários sem nenhuma proposta construtiva; o resultado foi a sua completa degradação artística, ainda mais quando Marinetti andou a namorar-se com o fascismo. Maiakovski, para não cair no mesmo erro, "saiu" do futurismo. Mas no mesmo erro dos italianos caíram os da França, da Alemanha, o grupo *Sturm*, os dadaístas, os cubistas. Eles não souberam aproveitar e reavaliar a tradição literária de seus países como o fizera o modernismo brasileiro, daí que, para Mário, "de todas as tentativas de modernização artística do mundo, talvez a que achou melhor solução para si mesma foi a brasileira." (Andrade, 1983, p. 17). Ele então explica a tradicionalização pela reintrodução do modernismo dentro da evolução da literatura brasileira. Neste sentido, o momento de ruptura do movimento já passou, foi apenas um "estado de exceção", no qual, em suas palavras,

> a gente se excetua apenas o tempo necessário para conquistar mais liberdade e sobretudo visão melhor da torrente humana. Mas depois se reintegra na torrente, porque só mesmo dentro dela pode ser eficiente e fecundo. (idem, p. 18).

Usando de empréstimo os termos dos formalistas russos, podemos afirmar que é aí que o "estranhamento" se "automatiza", a ruptura se canoniza.

É importante esse relato crítico de Mário de Andrade para explicar o movimento modernista. Nele há uma percepção histórico-geneticista da literatura de uma sutileza incrível. Para ele, nas revoluções literárias é necessário um momento de exceção, de afastamento objetivo diante dos quadros e da paisagem literária que se apresenta. Sem esse distanciamento, essa relação crítica sujeito-objeto, a compreensão do momento histórico é impossível, dado que é neste intervalo crítico que os grupos que pretendem tomar o "poder literário" avaliam os campos e as estratégias de ataque (a autocrítica de que fala Bürger). As críticas contra o passadismo, contra os "Mestres do passado", como escreveria o próprio Mário de Andrade, e as polêmicas levadas a cabo pelos integrantes da renovação literária dão a entender que essa estratégia foi vitoriosa. A ruptura é apenas a primeira fase cuja ressonância serve apenas para angariar destaque diante da tradição literária vigente e da sociedade por ela representada, e é nesta perspectiva que Antonio Candido acerta quando caracteriza o grupo modernista paulista como grupo "não mais justaposto á comunidade, todavia, mas formado a partir dela,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

oriundo da sua própria dinâmica, diferenciando-se de dentro para fora." (Mello e Souza, 2000, p. 144). Mas a reabilitação era necessária, afinal, esses modernistas não poderiam viver como párias da literatura brasileira, e, mais que isso, a literatura modernista — quer dizer, para eles, a literatura brasileira contemporânea — não poderia ceder ao risco das imprecações e suscetibilidades de estagnação pelo ataque direto e irresponsável. Foi essa a noção que tomou Mário de Andrade (retroativamente, diga-se). Daí que a tradicionalização, i.e., a releitura presentista da nacionalidade, da literatura brasileira torna-se urgente, modernizando alguns aspectos desta tradição, para não perder o seu cheiro de modernismo, de vanguarda. A questão *atual* é esta: "Ora, o maior problema *atual* do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira..." (Andrade, 1983, p.18).

O modernismo tentaria pois o casamento junto ao seio popular que a tradição brasileira não ousava enfrentar. Daí que o quinhão modernista para a solução de continuidade da sua segunda fase fora o populismo e a atenção ao detalhe local expurgado dos constrangimentos dos autores passados. A questão da língua brasileira foi, desde então, o ponto chave do primitivismo modernista brasileiro. Quanto a isso, se Oswald teve seus dilemas e insuficiências, Mário também o impôs de modo incisivo. Como comenta Manuel Bandeira:

> Em nenhum desses setores [crítica literária, musical e plástica] fez ele maiores sacrifícios à verdade e à beleza de suas criações do que na questão da língua, e aí se tornou mais irritante e contundente, muito mais inacessível, em suas nobres intenções, aos julgamentos superficiais. (...) Numa linguagem brasileira artificial, porque é uma síntese e sistematização pessoal de modismos dos quatro cantos do Brasil, passou Mário de Andrade a escrever os seus livros, na poesia desde *O losango cáqui*, publicado em 1924. (Bandeira, 1996, p. 610)

Como vimos, a questão da língua fora então um ponto crítico para esse novo modernismo. Plínio Salgado chegará ao cúmulo policarpoquaresmista de estudar a língua tupi:

> Com Raul Bopp, atravessei muitas noites estudando a língua tupi. (...) Os modernistas extremados ridicularizaram-nos, depois imitaram-nos, organizando um indianismo surrealista e dadaísta, que denominaram 'antropofagia'. (Salgado *apud* Martins, 2002, p. 106).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

A antropofagia de 1928, no entanto, admitiu vários textos de Salgado sobre suas pesquisas da língua autóctone, mas desde 1924, todo mundo teve que tomar partido e a fragmentação foi então inevitável, afinal, Oswald divisava o movimento entre o paubrasileirismo (modernismo) e o não-paubrasileirismo (atraso passadista).

Em julho de 1924 Graça Aranha, em sua conferência na Academia Brasileira de Letras, intitulada "O espírito moderno", acoimava:

> O primitivismo dos intelectuais é um ato de vontade, um artifício como o arcadismo dos acadêmicos. (...) Ser brasileiro não é ser selvagem, ser humilde, escravo do terror, balbuciar uma linguagem imbecil, rebuscar os motivos da poesia e da literatura unicamente numa pretendida ingenuidade popular, turvada pelas influências e deformações da tradição europeia. (Aranha, 1925, p. 43-44)

Ronald de Carvalho e Renato Almeida então aliam-se ao integracionismo de Aranha, formando o "grupo" dinamista. Estes dois últimos, segundo a crítica hegemônica do modernismo, serão paulatinamente marcados pela academização das formas, considerados modernistas academizantes por Sérgio Buarque de Holanda, em seu polêmico artigo, "O lado oposto e outros lados", de 1926 na *Revista do Brasil*, criticando a obra *Toda a América*, de Ronald, além de Graça e Renato[7]. Mário de Andrade, no entanto, admite, em carta de 1928 a Carlos Drummond, que

> ninguém não conseguirá neste mundo fazer que eu recuse sob ponto de vista de modernice, a obra de Ronald e Guilherme e creio que você nisso concorda comigo. Eu era incapaz de botar eles "do outro lado" só porque são totalmente diferentes da gente. (C&M, 2002, p. 311).

Já Drummond tem outra opinião: "Guilherme não tem a brutalidade, a ternura e o amor que a nossa paisagem está exigindo de seus cantores (mesmo defeito do Ronald)." (idem, p. 189).

Para Merquior, Graça Aranha é um "pensador impressionista abeberado no irracionalismo do pensamento *fin-de-siècle*, 'nacionalista' obcecado pela fábula

[7] Vaticinava Sérgio Buarque de Holanda contra aqueles: "São autores que se acham positivamente situados do lado oposto e que fazem todo o possível para sentirem um pouco a inquietação da gente de vanguarda. Houve tempo em que esses autores foram tudo quanto havia de bom na literatura brasileira. No ponto em que estamos hoje eles não significam nada para nós." HOLANDA, Sérgio Buarque. *O espírito e a letra.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996, v.I, p. 224-228.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

racista da ‘inferioridade do mestiço’ — nos antípodas, portanto, da etnologia modernista”, concluindo que o “grupo” de Graça era uma “pseudo ‘arte moderna’.” (Merquior, 1974, p. 92). O papel de Graça Aranha dentro do modernismo foi traçado por Eduardo Jardim de Moraes; apesar das discordâncias que vemos nos argumentos do filósofo sobre as influências nacionalistas do autor de *Canaã*, é certo que a crítica não pôde entrar no seu pensamento sem o preconceito legado pelos “líderes” do movimento. Ainda assim, quando se tem em mente a iluminação dessas verdades, o discurso empático prevalece ao invés de uma análise mais sobriamente crítica. Neste sentido, não é tão próprio chamar *O espírito moderno* de Graça de “revolucionário”, como o quer Wilson Martins.

Acirrando ainda mais as divergências internas, em 1925 Drummond, influenciado por Mário de Andrade, também toma partido contra Oswald de Andrade. Afirma ele que

> As teorias mais diversas têm isso de comum: são de borracha. Daí, não se pode obrigar Oswald a dar suas ideias à objetivação que nos convém. O que ele prega, procura ser: crédulo, bárbaro, pitoresco, ingênuo, lírico, primitivo. Dizer que sua ingenuidade é falsa, porque de civilizado, me parece injustiça. Ele tenta uma crise de primitivismo, porém não pode ficar burro de repente (?) nem esquecer o que aprendeu nas Europas. (Aprendeu, por ex., a ser livre). Não acredito é nas vantagens de seu primitivismo. (Andrade, 1972, p. 288)

Ressoando quase as mesmas palavras de Mário. No entanto, o primitivismo, como veremos mais adiante, será uma discórdia entre o poeta mineiro e o paulista. Principalmente em 1925, com a fundação de *A Revista*, o modernismo de Minas entra no debate que envolvia o nacionalismo como moeda corrente, a partir de agora sempre em onda inflacionária. É o que remonta Antonio de Alcântara Machado, em 1927, em entrevista a Peregrino Jr.:

> Antigamente era a frente única. Pancada nos inimigos. Agora é a discórdia. Pancada nos companheiros. A preocupação de saber quem é que está certo. Ou, mais gostoso: de saber quem é que está errado. (...) E principalmente a preocupação de saber quem é de fato brasileiro da gema. (Machado *apud* Pinto, 2001, p. 452).

A brasilidade parecia o único meio de dinamizar o modernismo, como se apenas a partir da atitude detalhista local pudesse imprimir na literatura a dinâmica criativa que o cosmopolitismo tecnicista não conseguia dentro do afã

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

vertiginoso da modernidade que não respeita fronteiras; a crítica pautada no critério da nacionalidade remontava então a Silvio Romero, que no século XIX efetuara a mesma complexidade de unir um cientificismo agudo ao critério da nacionalidade. Só que agora a diferença partia do primitivismo e da consequente reorganização da cultura popular como fator de originalidade não mais constrangedora, mas autentificadora da modernidade brasileira, ou melhor, da brasilidade moderna. A febre de primitivismo e brasilidade era tanta que tornou-se o sarampão da inteligência, como mostram essas palavras de Sérgio Milliet na revista *Terra roxa e outras terras* sobre o livro de Ribeiro Couto, *Um homem na multidão*: "Acredito que você 'não ligue a mínima' ao brasileirismo. Tanto melhor. É uma verdadeira obsessão para quase todos nós." (Milliet, 1926, p. 3).

Também em 1925 o grupo Verde-amarelo, integrando Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Cândido Mota Filho e Cassiano Ricardo, lança suas palavras contra o "Manifesto da poesia pau-brasil":

> Pau-Brasil é a madeira que já não existe, interessou holandeses e portugueses, franceses e chineses, menos os brasileiros que dela só tiveram notícia pelos historiadores; inspirou a colonização, quer dizer: a assimilação da terra e da boa gente empanachada pelo estrangeiro; em síntese: pau nefasto, primitivo, colonial, arcaísmo da flora, expressão do país subserviente, capitania, governo geral, sem consciência definida, balbuciante, etc. Ainda hoje, na acepção tomada por Oswald, pau importuno, xereta, metido a sebo. Aparece prestigiado por franceses e italianos. Mastro absurdo da nossa festa do Divino carregado por Oswald, Mário, Cendrars. (Verde Amarelo, 2004, p. 30)

Plínio Salgado descartava as inferências das vanguardas dentro do movimento modernista. Desde o começo do movimento, já na época mesma da Semana de 22, sua adesão era dada nos bastidores. Como ressaltou Eduardo Jardim de Moraes, Plínio acreditava na "percepção intuitiva dos traços profundos do psiquismo coletivo que é valorizada". Para o autor de *Despertemos a nação*, a nacionalidade se manifestava através dos sentimentos e não dos dados analíticos dos quais um Mário de Andrade irá inferir a fonte nacional em suas pesquisas antropológicas das canções, danças, poesias, mitos populares. Nada poderia atrapalhar o cheiro da nacionalidade que sobe espontaneamente dos dados emocionais, na medida em que estes podem, mais do que as inflexões racionalizantes, "medir a unidade mais fundamental da nação que se realiza." (Moraes, 1978, p. 130). Daí que Plínio Salgado argumenta: "A unidade nacional

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

só se possibilita como consequência de uma grande unidade de sentimento." (Salgado *apud* Moraes, 1978, p. 130). Uma unidade que deflagra-se a despeito das diferenças regionais e mesmo das manifestações absolutamente díspares de conteúdo que, no fundo da psicologia do povo, remetem à alma brasileira — concepção que faz lembrar a "unidade de sentido" da qual A. J. Toynbee visava uma Europa como uma única fonte cultural, desprovida de diferenças. No entanto, Salgado arrogava um irracionalismo perigoso que não titubeou em abraçar ideias políticas que também enfileiravam a nacionalidade intumescida, ao mesmo tempo que introspectiva à modernidade exterior não-brasileira. Escrevia ele no seu "Conceito dinâmico da arte":

> Em suma. Só intuitivamente, e sem tutelas, iremos da nossa indecisão para uma arte nacional expressiva de um novo valor humano. E nos iluminaremos com o misterioso senso divinatório, sem o qual não existe Arte, que foi e será sempre: emoção. (Salgado *apud* Moraes, 1978, p.128).

Como se vê, a dessacralização da arte empreendida pela vanguarda encontra-se aqui esgotada em todos os graus. Por outro lado, se a arte não consegue refletir tal unidade de sentimento, e mesmo os romances fracassados de Plínio, como *O estrangeiro* e *A tormenta* o provam, o campo de um nacionalismo político e social exaltado poderia ser a solução para empreender tal projeto, como podemos ler em seu livro *Despertemos a nação* e *EE. UU. do Brasil*.

Cassiano Ricardo então daria o tom: "Não é com o voto secreto e outras medidas teóricas propugnadas pelos continuadores do velho idealismo empírico que havemos de construir a maior pátria do continente." (Ricardo *apud* Moraes, 1978, p. 128). Como ele também escreveria em 1939:

> Mas a quem caberia estudar o Brasil como ele é e defende-lo na sua originalidade? A uma classe até então separada do Estado: a dos escritores, quaisquer que fossem, pensadores e artistas aos quais foi dado o dom de penetrar na alma de seu povo e no recesso dos destinos humanos." (Ricardo, 1939, s/p).

O elitismo e a visão salvacionista dos intelectuais perante uma nação e um povo que não consegue por si só adentrar na sua própria nacionalidade encontram aqui os braços do poder estatal; a união entre nação e Estado estaria então mais que perfeitamente efetivada, fechando um ciclo no qual a ideologia popular-nacionalista dos anos 1920 encontrará a ideologia populista-estatal dos anos 1930.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

O nacionalismo dos movimentos sociais então em voga e que pululava na ânsia de salvar a nação, nacionalismo esse representado pelos movimentos tenentistas, que na década de 1920 tentarão impor uma nova classe politicamente ativa ao mesmo tempo que preparava terreno para as convicções políticas de determinadas classes sociais urbanas, caracterizaram-se pela quase completa apopularidade de suas reivindicações, nas quais a maioria da população não entrava dentro das parcas propostas políticas que se preocupavam apenas com a moralização do processo eleitoral e por algumas medidas superficiais no âmbito social. Do mesmo modo foi o movimento modernista na década de 1920, fadado às polemicices e especulações literárias que estavam longe da realidade social, mesmo no seu segundo momento, quando o nacionalismo toma a vez e se torna a chave de entrada na porta já aberta do nacionalismo literário do qual toda uma tradição já problematizara. Na década de 1930 ocorre, no entanto, o encontro do qual fala Cassiano Ricardo: os modernistas tomam cada vez mais o sabor do populismo, aliando suas propostas de pesquisa ao governo de um Estado também populista.

Em 1926, os "regionalistas" deitam seu manifesto. Mas já em 1923, Lins do Rego, vaticinava:

> O Brasil não precisava do dinamismo de Graça Aranha, e nem da gritaria dos rapazes do Sul; o Brasil precisava era de se olhar, de se apalpar, de ir às suas fontes da vida, às profundezas de sua vida, às profundezas de sua consciência. (Rego *apud* Martins, 2001, p. 120).

Havia uma reação profunda contra o que se entendia como anarquia cosmopolita dos modernistas sulistas, e mesmo as insistências de um Joaquim Inojosa de acender as discussões pareciam não surtir efeito, mesmo depois de sua carta-manifesto "A arte moderna", de 1924, na qual desafiava: "Porque, ou a Paraíba se filia ao movimento renovador, ou, em arte, ficará no Morro do Castelo da Antiguidade." (Inojosa, 2009, p.482). Escrevia Gilberto Freyre em prefácio aos *Poemas negros*, de Jorge de Lima: "Já uma vez me afoitei a sugerir esta ideia: a necessidade de reconhecer-se um movimento distintamente nordestino de renovação das letras, das artes, da cultura brasileira..." (Freyre *apud* Martins, 2002, p. 125). O antivanguardismo desses escritores estava fincado numa perspectiva que, por um lado, criticava certo gratuitismo da "vanguarda" do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

movimento e, por outro, insurgia-se pela autonomia de propostas para pensar uma literatura também local mas deslocada de um nacionalismo primitivizante com o qual outros modernistas se digladiavam. Existia mesmo uma questão de visão de mundo e de experiência pessoal dentro da crítica dos "regionalistas"[8], como podemos observar nas palavras de Graciliano Ramos:

> Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. (...) Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão. (Ramos *apud* Marques, 2010, p. 27).

No entanto, seria imprecaução colocar neste "grupo" pessoas com estéticas tão díspares como Graciliano Ramos e Lins do Rego ou Jorge Amado. É mais fácil avaliar que eram modernistas sem o movimento modernistas, posto que alguns deles ousaram uma linguagem mais ousadamente experimental, com Graciliano Ramos, embora seus romances fossem "produto de um experimentalismo ficcional mais moderado." (Merquior, 1974, p. 97-98)[9]. Lins do Rego e Jorge Amado pouco experimentaram uma linguagem vanguardista, escrevendo seus romances como documentos sociais com teor popular: de denúncia de uma realidade de decadência, o primeiro, ou de luta social, o segundo. Jorge de Lima sempre manteve-se afastado das palhaçadas dos modernistas do sul, seu neosimbolismo, classicismo e eloquência predominavam, apesar de livros esteticamente mais modernistas como *Essa negra Fulô*, de 1928.

Em 1928, quando Oswald de Andrade lança seu "Manifesto antropofágico", o golpe de estado literário, do qual aludimos, está definitivamente realizado porque é aí que o primitivismo puro mais se afunila para se tornar a "escola" oswaldiana ortodoxa por excelência. Daí por diante então os rompimentos, antes mais ou menos disfarçados, serão selados e expostos ao público. O trabalho de "devoração crítica" das matérias estrangeiras, embrionariamente exposta no manifesto de 1924, transforma-se na atitude antropofágica. Escreve ele: "Mas não

---

[8] Taxar esse grupo de regionalista é, de certo modo, uma questão de perspectiva que infere na discussão feita por nós na Introdução deste trabalho. Neste sentido, ainda não se viu a crítica chamar o paulistismo dos modernistas de regionalismo.

[9] Quanto ao experimentalismo de Graciliano Ramos, a opinião de Antonio Candido é diversa: "a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dionélio Machado ("clássicas" de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como "normal" porque a sua despojada secura tinha sido também assegurada pela libertação que o Modernismo efetuou." MELLO E SOUZA. *Op. cit.* p 186.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

foram os cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti." (Andrade, 1992, p. 50). Aqui o primitivismo interno parece recuar em relação ao primitivismo externo, como se o Freud do inconsciente do primeiro modernismo fosse deixado de lado pelo Freud de *Totem e tabu*, mesmo que ambos se complementem. Esse livro marca fortemente o manifesto. Nisto os críticos são bastante unânimes, dado as suas constantes citações no que tange ao totemismo e sobre determinados assuntos: "Freud acabou com o enigma da mulher e com outros sustos da psicologia impressa." A transformação do tabu em totem é o pressuposto para a Revolução Caraíba:

> Tínhamos uma justiça codificada da vingança. A ciência codificada da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem. (...)
>
> De William James e Voronoff. A transformação do Tabu em totem. Antropofagia. (...)
>
> Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado. (idem, p. 50-52)

A leitura antropofágica de Freud pela Antropofagia apontava uma saída para a interiorização do complexo repressivo resultando no ato primeiro da civilização, aquele que inaugurou o estado de cultura no qual antes só havia a relação simbiótica com a natureza, i.e., a sociedade complexa surgida após o assassinato do pai pelos filhos, integrantes do clã primevo. O sentimento de ambivalência que fazia com que os filhos amassem e odiassem o pai ao mesmo tempo, sendo causa do assassinato, também será o motivo para a criação do totem e dos tabus sociais, tais como o incesto ou o assassinato. É a partir da interiorização e da lembrança do ato que o complexo de culpa e remorso dominará as próximas gerações de famílias primitivas. O complexo de ambivalência no entanto permanecerá, sendo que o inconsciente, desejo puro, potencialmente destrutivo, será represado pelo consciente, o Superego da lembrança do pai retalhando a busca do prazer e da satisfação. Como conclui Freud:

> A sociedade estava agora baseada na cumplicidade do crime comum e no remorso a ele ligado; enquanto que a moralidade fundamentava-se parte nas exigências

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> dessa sociedade e parte na penitencia exigida pelo sentimento de culpa. (Freud, 1974, p. 174-175).

Segundo Benedito Nunes, Oswald, ao generalizar a devoração antropofágica "ligou essa purgação do primitivo à saúde moral do *Raubentier* nietzschiano..." (Nunes, 1992, p. 20). Esse primitivismo de pretensa propensão social, a partir de uma nova educação pela cultura reutilizada, configurou-se na especulação pura porque aqui, no "Manifesto Antropofágico", ele faz a crítica do comportamento moral e cultural, mas sequer dá o tom mais radical à linguagem popular, que no manifesto de 1924 era de suma importância. Parece que Oswald viu que, pelo menos nesse sentido, a "opção" pelos de baixo e sua contribuição linguística para a nova poesia não tinham mais viabilidade. Em 1928 o manifesto é menos populista e mais mítico-cultural e "social", mais utópico do que "realista".

Também em 1928 Mário de Andrade lança o seu *Macunaíma*, verdadeira obra-prima do modernismo primitivista, na verdade, a maior realização desta fase, acompanhado também, em outro tom, de *Martin Cererê*, de Cassiano Ricardo e do fabuloso *Cobra Norato*, de Raul Bopp, de 1931. Essas obras tornaram-se a maior realização que a Antropofagia de Oswald de Andrade não conseguira produzir, a não ser, claro, pelo livro de Bopp, que abandonara os verde-amarelos para se filiar aos antropófagos. Não é de se estranhar que *Macunaíma* tenha sido recebido como a primeira obra antropófaga, dado que saíra a público pouco tempo depois do manifesto de Oswald, publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia* em 1º de maio de 1928. No entanto, como mostrava um artigo pioneiro de Tristão de Athaíde em setembro do mesmo ano, o "herói sem caráter" pertencia a outro contexto, não antropofágico, porém ainda marcado pela brasilidade (Lima, 1972, p. 332-339). A primeira versão da rapsódia fora escrita em 1926, composta em oito dias. O primeiro prefácio, não publicado, revela os objetivos do autor:

> Macunaíma não é símbolo nem se tome os casos dele por enigmas ou fábulas. (...) O que me interessou em Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora, depois de pelejar muito verifiquei uma coisa que parece certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é (uma) novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

> na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal. (Andrade, 1972, p. 289)

Ao elaborar as aventuras do mito indígena sob a ótica de um modernista, Mário de Andrade já tinha em mente que os críticos o receberiam como uma metáfora do brasileiro e por isso fez questão de deixar claro a não associação entre Macunaíma e o "Brasil", de modo generalista. No entanto, de modo meio contraditório, ele faz questão de assinalar o aposto do anti-herói como "aquele que não tem caráter", também pertencente à psicologia do brasileiro. É o que vemos também nesta carta de Mário a Augusto Meyer, escrevendo sobre o seu personagem: "Mas si ele não é *o* Brasileiro ninguém não poderá negar que ele é *um* brasileiro e bem brasileiro por sinal." (Andrade, 1968, p. 58. Grafia original mantida). Essa distorção revela as razões pelas quais os prefácios que Mário escreveu para a rapsódia não tenham saído a lume, mesmo que ele explique tal fato porque o primeiro prefácio tinha sido considerado insuficiente demais na explicação e o segundo suficiente por demais. Assim como o personagem tinha um caráter em aberto, o seu rapsodo resolveu deixar para os críticos a explicação que ele não tivera coragem de publicizar. Ainda assim, a passagem mostra o quanto o livro envolvia uma questão pessoal de Mário, questionado pela onda de brasilidade na qual quase ninguém conseguia apreender exatamente o que seria o brasileiro de que tanto se falava, tentando deste modo sintetizar tal problemática através de uma paródia pan-folclórica, remontando os problemas histórico-espaciais e psicológicos que fundamentam a teoria de um sentimento puro e funcional da brasilidade.

Macunaíma tem um afastamento crítico dentro do movimento modernista. Tudo nele leva ao não lugar, à contingência de uma história sem causas e efeitos, enfim à uma "história aberta", não historicista por não prever os caminhos pelos quais os brasileiros deveriam passar até chegar à sua realização total previamente reconhecida; se Macunaíma não tem caracteres, idiossincrasias, personalidade, moral, ele não pertence a nenhuma esfera empírica, a nenhum lugar, a nenhum país. É interessante que, neste sentido, a "entidade nacional dos brasileiros" não tenha nada de *tipicamente* brasileiro por ser construído de substâncias psíquicas específicas, a não ser pela total falta de uma visão de mundo e de uma *modus operandi* diante da realidade do espaço brasileiro, também este

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

"desgeograficado", sem fronteiras, como quer o próprio Mário: "Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea um conceito étnico e geográfico." (idem, p. 291). Acontece que o meio pelo qual Mário tenta empreender a homogeneização brasileira incorre na possibilidade de negar as próprias fronteiras da nação, posto que as regiões são descaracterizadas e sublimadas em prol do "desrecalque" brasileiro — a não determinação do que seriam as partes que formam o todo incorreriam na total desarticulação do que seriam os "elementos nacionais" especificados. Se o brasileiro é uma não-pessoa, as regiões não-regiões, então o Brasil poderia ser um não-Brasil. A resposta de Mário é, portanto, o golpe nacionalista contra a própria nação.

No entanto, ao deixar em aberto a psicologia da não-psicologia do brasileiro, Mário de Andrade aponta para uma concepção histórico-mitológica que não implica nem na concepção cíclica do matriarcado pindorama de Oswald de Andrade, nem mesmo numa teleologia recorrente nas leituras otimistas da brasilidade. Mário então implode de vez todas as possibilidades de programação da história brasileira, fortalecendo uma "história aberta", como se ele efetuasse aquilo que Jeanne Marie Gagnebin escreveu sobre Walter Benjamim:

> Em lugar de apontar para uma 'imagem eterna do passado', como o historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o historiador deve construir uma 'experiência' (*Erfahrung*) com o passado'. (Gagnebin, 1994, p. 8).

Realizar essa experiência a partir de lendas indígenas primitivas foi a maneira com que Mário tentou sair das implicações progressistas da brasilidade e da volta ou retomada de substâncias brutas fora de nosso tempo. Apesar disso, Mário faz questão de não tratar Macunaíma como um índio puro e sim como a mistura histórica que a modernidade concebeu em torno desse rebento, sem a depuração da repressão social e cultural, puro desejo, como se ele fosse um Id amalandrado. É o que diz nesta carta a Carlos Drummond de Andrade:

> Meu *Macunaíma* nem a gente pode bem dizer que é indianista. O fato dum herói principal de livro ser índio não implica que o livro seja indianista A maior parte do livro se passa em São Paulo. Macunaíma não tem costumes índios, tem costumes inventados por mim e outros que são de várias classes de brasileiros. (C&M, 2002, p. 276)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

A consciência de que era um moderno relatando um "fato" externo, debruçado pelo seu olhar, situado no seu presente é o que diferencia Mário de Andrade de seu colega modernista, Oswald de Andrade. Este não imaginaria que a sua revolução caraíba e o índio antropofágico por ele "resgatado" seja uma invenção sua, perpetrado por um homem urbano, burguês do século XX. É verdade que Oswald não tentava por uma visão sentimental ou europeizada do índio, como o fizera os românticos, mas sua utopia antropofágica, mesmo não negando a modernidade industriosa e suas benesses, não conseguiu reconciliar as divergências entre a necessidade de reelaborarão de uma concepção nacional orgânica de literatura e a reavaliação das texturas primitivo-mitológicas que punham em causa a brasilidade que tanto programavam em seus manifestos. A devoração crítica por isso não tardou a estacionar sua produção na livre desforra pública, no avacalhamento dos inimigos. A segunda dentição da *Revista de Antropofagia* foi o completo agouro das tentativas de Oswald de Andrade de responder aquilo que no seu manifesto de 1924 ficara por responder: como o modernismo poderia dedicar-se à brasilidade tendo como modelo formal a vanguarda, que já é em si mesma, cosmopolita e aberta às inovações, como portanto reconciliar vanguarda e tradição sem perder-se em casuísticas retóricas e especulativas? 1929 então testemunhou o degelo da Antropofagia, posto que sua "revolução" não passou de degenerescências de seus mesquinhos julgamentos públicos proto-estalinistas.

Mesmo Mário de Andrade, cujo nacionalismo ferrenho pode ser acompanhado em suas cartas a Carlos Drummond, tinha consciência mais crítica sobre a brasilidade modernista que se impunha como "obsessão", como nos falou Sérgio Milliet. É o que se vê nesta sua carta de 1929 a Manuel Bandeira:

> Agora já não careço mais disso [de forçar o brasileirismo]; e até reconheço que um bocado de água fria na fervura brasileirística não fará mal. Eu tenho muita culpa de tudo o que sucedeu e se tivesse imaginado que a moda ficava tamanha de certo que havia de ser mais moderado. Mas você mesmo me diga: você imaginava que das minhas tentativas havia de sair a moda que saiu? E como saiu? (Andrade, s/d, p. 157)

Sem duvida é em 1928 que Mário se empenha para uma virada mais social que fará da literatura um meio de participação mais integrada. É neste contexto

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

também que, com os ataques da *Revista de Antropofagia*, principalmente ao grupo Anta, as inimizades vão tomar o teor mais que literário, partindo para as disposições políticas que o nacionalismo da década de 1920 já espreitava como campo natural de combate para as propostas que já não admitiam apenas querelas literárias. É de 1928 a ruptura total entre Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

O ano anterior, 1927, vê nascer um grupo conservador neo-simbolista, situado em torno da revista *Festa*, reunindo homens como Tristão de Athaíde, Murilo Araújo, Andrade Muricy, Tasso da Silveira, com uma visão antivanguardista e antiprimitivista do modernismo que, apesar de negar o cosmopolitismo atrelado às correntes modernistas europeias, pregava o universalismo temático (Merquior, 1974, p. 94). Esses modos de ver o modernismo, e a modernidade como sintoma de um novo tempo em ebulição constante, arregimentariam em pouco tempo as opiniões políticas envoltas às disputas que a década de 1930 irá impor para quem ousasse refletir as implicações sociais que a cultura em geral e a literatura em particular poderiam inferir no contexto entre-guerras.

Muito se questiona se a virada nacionalista dos modernistas fora realmente uma reação contra o experimentalismo do primeiro momento. É indubitável que, apesar de algumas das maiores obras do segundo modernismo ainda apresentarem inovações estéticas provindas do primeiro momento, a partir de 1924 as especulações em torno da consciência nacional estagnaram as pesquisas estético-formais tipicamente vanguardistas. Mário de Andrade lamentará tal fato em 1942. Mas mesmo romances como *Macunaíma* e os poemas-comprimidos de *Pau-Brasil* não intensificaram a dinâmica sintético-inventiva que as vanguardas tanto procuravam para alcançar o máximo de mobilidade expressiva; e ainda, as poucas obras saídas a lume neste período que se encarregavam de arcar com a linguagem de vanguardas, como um *Minha nega Fulô*, de Jorge de Lima, *Um homem na multidão*, de Ribeiro Couto, ou de *Chuva de Pedra* e *República dos Estados Unidos do Brasil*, de Menotti Del Picchia, revelaram-se inermes ao ponto de não surtirem nenhum efeito maior de crítica.

O nacionalismo literário, como proposta de intensificação das pesquisas por uma identidade sócio-psíquica e ideológica, reverbera dentro de uma obra ao ponto de deslocá-la antes para a suposição de uma tese a ser ratificada — a de uma identidade em si — do que para a forma e a inventividade narrativa e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

construtiva, seja da prosa ou da poesia. Tanto é que essa literatura entisica-se, dando lugar aos compósitos mais científico-filosóficos e psicológicos, do que estritamente literários. A revista romântica *Niterói* se revelava uma revista de "Ciências, Letras e Artes"; os da geração de 1870 previam mais a cientificidade empírica da nacionalidade do que a sua compenetração estilística e imaginária dentro dos quadros da literatura, e neste sentido o naturalismo academicizado tivera seu papel. E ninguém há de negar a relação entre o primitivismo dos modernistas e suas pesquisas folclóricas, psicológicas, etnográficas e filosóficas, sem contar as linguísticas, como podemos mesmo ver no caso da *Revista Nova*. *Macunaíma*, a maior obra do período tem suas dívidas com cada uma dessas áreas.

Ainda assim o nacionalismo não pode ser considerado um "reagente" antiexperimental, mas também não podermos crer, como se vê, que não houve um retrocesso quanto à capacidade de criação expressiva que tomasse as inovações e experimentações da linguagem como carro-chefe do segundo modernismo. Merquior acredita que a conexão entre a arte moderna e o nacionalismo estético pode ser explicada porque a ligação

> residia na permeabilidade do decálogo estético da arte moderna ao projeto de nacionalização da literatura, permeabilidade assegurada pelo moderno amor aos primitivismos. Em outras palavras: a estética da arte moderna, convertendo o oposicionismo cultural da grande arte romântica e pós-romântica em vontade de ruptura cultura, valorizava a priori o deslocamento etnológico visado e conseguido pelo nosso modernismo, ao abandonar o anticaboclismo de Graça Aranha, a concepção negativa e pessimista dos nossos valores étnicos. (Merquior, 1974, p. 99-100)

Como se todo primitivismo tivesse conotações nacionalizantes. A resposta não satisfaz a inclinação modernista para a brasilidade, já que o primitivismo externo das vanguardas (europeias) era bem anterior à década de 1920. Mais satisfatória é a sua suposição de que a superposição de arte de vanguarda e nacionalismo possa ser consequência da situação

> *correspondente a uma fase de transição da sociedade brasileira*; às décadas de mutação da sociedade agrária e oligárquica, cada vez mais transformada pelo advento da indústria, pelo incremento da urbanização e pela modernização das relações sociais. (idem, p. 102).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA

Entre fins da do século XIX e a década de 1920, o país passa por crises drásticas, na política, na economia e na sociedade. No Brasil, assim como no mundo, a modernidade acentuava-se e dilatava-se, alcançando as regiões diversas do globo graças às políticas imperialistas e de dependência de nações dentro da divisão internacional do trabalho cada vez mais inflexível. Se existiu um ponto de inflexão em que a modernidade, como fenômeno histórico e capitalista, mais se retorce, aquele ponto no qual a curvatura marca um momento-limite entre duas épocas, essa inflexão cobriria o período acima delimitado. É a partir das crises econômicas e das debilidades das políticas liberais, das guerras mundiais e locais, infladas pelas sequelas das interferências externas dentro de países dependentes, das revoluções sociais que testavam o capitalismo como sistema, das artes que se retorciam também nas intempéries de uma sociedade na qual a mercantilização e a reprodução dessacralizam as obras e os artistas ao mesmo tempo que massificam produtos artísticos, enfim, é dentro destas crises e projeções que o mundo pós-Segunda Guerra, o mundo em que vivemos hoje, pode ser interpretado. No Brasil, a década de 1920 e sua crise institucional foi o teste da verdadeira modernidade que a República pareceu não ter revelado, como se ela tivesse sido um "República que não foi", nos dizeres de José Murilo de Carvalho.

Mas o grande exemplo crítico dessa questão veio "de dentro" do movimento modernista. Com Carlos Drummond de Andrade aquelas projeções pós-guerra tomam a face da condição agora crítica do modernismo: suas mudanças, permanências e certa superação. É por isso que deixamos suas interrogações para o próximo capítulo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1111886/CA