Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Barbara Mendonça Domingos

Visões de um Brasil moderno: os diálogos e as tensões nos ideais dos modernistas Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda na busca por uma identidade nacional

Rio de Janeiro
2010

Barbara Mendonça Domingos

Visões de um Brasil moderno: os diálogos e as tensões nos ideais dos modernistas Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda na busca por uma identidade nacional

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Oliveira de Castro

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

A553v Domingos, Barbara Mendonça
Visões de um Brasil moderno: os diálogos e as tensões nos ideais dos modernistas Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda na busca por uma identidade nacional / Bárbara Mendonça Domingos – 2010.
218 f.

Orientador: Ronaldo Oliveira de Castro
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Andrade, Mário de, 1893 - 1945. 2.Holanda, Sérgio Buarque de, 1902 - 1982. 3. Modernismo(Literatura) – Brasil - Teses. I.Castro, Ronaldo Oliveira de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU
869.0 (81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

_____ _____
Assinatura Data

Barbara Mendonça Domingos

Visões de um Brasil moderno: os diálogos e as tensões nos ideais dos modernistas Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda na busca por uma identidade nacional

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em: 06 de agosto de 2010.

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dr. Ronaldo Oliveira de Castro (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

_____
Prof. Dr. Amir Geiger
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

_____
Prof. Dr. Valter Sinder
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

Aos meus pais Vera e Vanderlei pelo apoio incondicional e pelo ensinamento da vida, o maior que eu podia ter.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Ronaldo Oliveira de Castro pelo constante incentivo e pela confiança, mais uma vez depositada, no meu trabalho de dissertação, já que me acompanha nesta jornada entre Literatura e Sociologia desde a monografia. Agradeço pela transmissão de conhecimento em suas aulas e orientações, pelas ótimas ideias, pela constante dedicação ao meu trabalho e pelos e-mails, sempre que possível, "automaticamente" respondidos, diminuindo a minha ansiedade e contribuindo para a rápida finalização do trabalho.

A CAPES, pela bolsa de estudos de 2 anos, essencial para a minha dedicação exclusiva ao programa, cobrindo todo o período de conclusão dos créditos e grande parte da pesquisa.

A todos os professores, funcionários e alunos do PPCIS, pelo convívio e trocas de experiências. Especialmente as professoras Maria Cláudia Coelho, Cláudia Rezende, Myrian Sepúlveda e Rosane Prado, cujos cursos freqüentei.

Aos professores Amir Geiger e Valter Sinder, pelas críticas e excelentes sugestões na ocasião do exame de qualificação.

A Aline, Mariana, Marília, Cíntia e Rafael pela força e incentivo.

A Débora Minuzzo pelos conselhos e incentivo, por ouvir minhas ideias e pelas nossas conversas sociológicas e as divertidíssimas e nada sociológicas também.

Ao meu mais que amigo Henrique, que participou de todo o meu processo como mestranda, desde a ansiedade do processo de admissão ao mestrado até o incentivo para que eu terminasse cada página deste trabalho. Obrigada pela compreensão, confiança e por me fazer acreditar que eu posso sempre ir além do que eu possa imaginar.

A todos os meus familiares que acreditaram na conclusão deste trabalho

E... Especialmente ao meu pai Vanderlei Domingos e minha mãe Vera Lúcia Domingos, os maiores financiadores dessa dissertação e sem a cobrança por resultados ou prazos.

(...) mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse permanecerá sempre intato, irredutível e desdenhoso das invenções humanas.

Sérgio Buarque de Holanda

RESUMO

DOMINGOS, Barbara M. **Visões de um Brasil moderno:** os diálogos e as tensões nos ideais dos modernistas Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda na busca por uma identidade nacional**,** 2010. 218 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Na década de 20, Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, fizeram parte do Movimento Modernista Brasileiro que tinha como objetivo modificar um sistema de valores culturais e estéticos e inaugurou uma nova época na história do pensamento artístico, literário e social brasileiro. Ao buscar uma originalidade literária inspirada em assuntos nacionais e no respeito as nossas tradições, o Modernismo abriu um amplo debate entre os escritores daquela geração sobre como uma nacionalidade deveria ser expressa para que o país tivesse uma literatura própria e universal e uma cultura considerada autêntica. A ideia de buscar uma autenticidade cultural brasileira na arte foi compartilhada pelos escritores modernistas, mas como essa busca seria feita foi vista de diferentes formas pelos autores do movimento, como Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade, que assumiram posições contrárias sobre como uma identidade nacional deveria ser construída. O objetivo do trabalho será examinar o diálogo travado pelos dois autores, onde eles definem suas posições diante da modernidade e seus impasses, no Brasil e na literatura brasileira. Serão analisadas também as divergências que existiam nos ideais dos autores, já que trilharam caminhos distintos dentro do movimento modernista e se posicionaram de forma diferente diante da questão da construção nacional e da busca de uma cultura nacional.

Palavras-chave: Modernismo. Mário de Andrade. Sérgio Buarque de Holanda. Identidade nacional.

ABSTRACT

In the 20s, Mário de Andrade and Sérgio Buarque de Holanda, were part of the Brazilian modernist movement that aimed to modify a system of cultural and aesthetic values and inaugurated a new epoch in the history of artistic thought, literary and social Brazilian. In seeking an inspired literary originality in national affairs and respect our traditions, Modernism has opened a wide debate among the writers of that generation on one nationality should be expressed so that the country had a very universal literature and culture to be authentic. The idea of seeking a Brazilian cultural authenticity in art was shared by modernist writers, but this search would be made as was seen in different ways by the authors of the movement, like Sérgio Buarque de Holanda and Mario de Andrade, who took opposing views on how an identity should actually be built. This study will examine the dialogue between the two authors, where they define their positions in the face of modernity and its impasses in Brazil and Brazilian literature. Will also evaluate the differences that existed in the ideals of the authors, since different roads within the modernist movement and is positioned differently on the issue of nation building and the pursuit of a national culture.

Keywords: Modernism. Mário de Andrade. Sérgio Buarque de Holanda. National Identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 **O IDEAL DE CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL POR MEIO DA CULTURA** 13

1.1 **A questão nacional na história da sociedade brasileira** 15

1.2 **A questão nacional no movimento modernista** 29

1.3 **Os intelectuais modernistas e o projeto de construção da nação** 38

1.4 **A ideologia do caráter nacional: as diversas idéias para construção de uma cultura brasileira** 46

2 **A HISTÓRIA DO MOVIMENTO MODERNISTA** 56

2.1 **As vanguardas europeias** 58

2.2 **Os jovens "futuristas" de São Paulo e os antecedentes da Semana de Arte Moderna** 65

2.3 **A fase heróica do modernismo brasileiro** 73

2.4 **A fase nacionalista do movimento modernista** 82

2.4.1 A renovação artística de Oswald de Andrade 84

2.4.2 Os vários "lados" do modernismo brasileiro 91

3 **O PROJETO NACIONAL E ESTÉTICO DE MÁRIO DE ANDRADE** 99

3.1 **As fontes da poética de Mário de Andrade** 100

3.2 **A Arte Social para Mário de Andrade** 107

3.3 **Arte Colonial: A importância da Tradição** 116

3.4 **O projeto de uma música nacionalista** 122

3.5 **Macunaíma e a formação de uma cultura brasileira** 131

4 **A BUSCA DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA POR UMA ATUALIZAÇÃO DA CULTURA BRASILEIRA** 139

4.1 **O modernista e crítico literário Sérgio Buarque de Holanda** 141

4.2 **A continuidade de ideias entre o crítico literário modernista e o historiador de *Raízes do Brasil*** 153

4.3 **Tradição, modernidade e identidade em Sérgio Buarque** 157

4.4 **Uma Reavaliação do Modernismo** 164

5 **OS DIÁLOGOS E AS DIVERGÊNCIAS ENTRE OS MODERNISTAS MÁRIO DE ANDRADE E SÉRGIO BUARQUE** 179

5.1 **As tensões literárias modernas: uma comparação entre tradição e modernidade em Mário, Sérgio e Eliot** 181

5.2 **A liberdade de criação artística em Mário de Andrade e Sérgio Buarque** 189

5.3 **Entre a Sociologia e a Literatura: as divergências nos projetos de Mário e Sérgio** 199

6 **CONCLUSÃO** 207

REFERÊNCIAS 211

INTRODUÇÃO

A Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo em 1922 ficou marcada como o principal símbolo de ruptura[1] do movimento modernista brasileiro. Este ano, que marca as comemorações do primeiro centenário da independência política do Brasil, ficou marcado, pode-se dizer, pela busca de outra independência, agora a cultural. A emancipação cultural brasileira era um dos grandes objetivos do movimento modernista, pois seus tradicionais mecanismos sociais não passavam de meras cópias de sistemas estrangeiros. Mesmo sendo uma nação independente, para muitos intelectuais do período, o Brasil ainda não tinha assegurado à sociedade um projeto e um destino autônomos, e continuava marcado pela herança portuguesa. O grupo de 22 se empenhou em combater os problemas culturais decorrentes dessa incômoda herança. Empenhou-se em denunciar o bacharelismo, o verbalismo, o "falar difícil" da língua culta submissa à norma gramatical lusitana e buscaram renovar o código literário brasileiro.

Voltados inicialmente aos problemas estéticos, os intelectuais modernistas pretendiam a modernização das linguagens artística e literária. Atualizar a nossa produção cultural com as tendências artísticas europeias, não significava apenas uma cópia, mas a tentativa de descobrir a identidade brasileira por um processo de retomada cultural. Logo, os intelectuais brasileiros destinaram-se a identificar as nossas "particularidades" culturais, até aquele momento escondidas pelas importações de ideias de outras culturas. Para esses intelectuais, se não tínhamos ainda uma literatura nacional, era porque a própria sociedade brasileira não constituiria ainda uma nação organicamente fundada num conjunto de valores culturais próprios que lhe conferisse identidade e coesão social. Era preciso tornar o "Brasil" mais familiar aos "brasileiros" e buscar uma "cultura brasileira" autêntica para que o país integrasse o concerto das nações modernas.

Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, pertencentes à "geração de 22", acreditavam que uma literatura original e moderna só seria adquirida através da inspiração em assuntos nacionais. E não eram só eles, modernizar e "descobrir" o Brasil eram os objetivos de todos os participantes da Semana de Arte Moderna. Mas não bastava apenas identificar as nossas "particularidades" e o que nos difere dos outros países, pois com a nossa diversidade

[1] Na conferência *O Movimento Modernista* em 1942, Mário de Andrade afirmava que "o modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a intelligensia nacional." (ANDRADE, 2005, p.7).

cultural, era necessário encontrar o que identifica a sociedade brasileira. Os modernistas tinham opiniões diferentes sobre a definição do que viria ser o nacional e do papel que os intelectuais deveriam representar na construção de uma identidade nacional.

O objetivo deste trabalho é identificar a posição assumida pelos modernistas Mário de Andrade e Sérgio Buarque diante do projeto de construção de uma cultura para que o Brasil atualizasse sua produção cultural e ingressasse na ordem moderna. Examino o diálogo travado pelos dois autores e suas divergências, buscando compreender como as tensões literárias e sociais da modernidade aparecem representadas em suas obras. Diante das divergências entre os autores que tinham o mesmo objetivo, uma pergunta se faz presente: se o modernismo indicava uma ruptura com os intelectuais conservadores que direcionavam os caminhos artísticos e políticos com fórmulas prontas, porque seus integrantes insistiram na construção de uma cultura nacional? As respostas de Mário e Sérgio a essa questão mostram a complexidade das relações dos intelectuais brasileiros com a cultura e política e coloca-os em lados opostos como pensadores sociais.

A definição do nacional, o papel do intelectual na construção da nação e a liberdade, não só estética, foram questões que perpassam os trabalhos dos autores, que tiveram diferentes posições e desempenharam papéis distintos dentro do movimento. Enquanto Mário era considerado o ícone do movimento modernista e ficou conhecido pelo seu esforço de construir uma cultura nacional, Sérgio se destacou pelas suas críticas literárias sobre o movimento, tanto as positivas como as negativas, ao discordar dos intelectuais conservadores e da crença numa elite formadora da nação. Esse período de grandes mudanças em todos os setores da vida brasileira foi registrado pelos autores com críticas literárias, artigos, romances, ensaios, ou qualquer forma de criação literária em que pudessem exprimir e refletir os fenômenos históricos. É através desse vasto material publicado e de sua análise que busco compreender a perspectiva dos autores diante da sociedade moderna que se formava.

Para o entendimento das reflexões dos intelectuais estudados, o primeiro capítulo esclarece como a questão nacional vem sendo debatida desde a Independência do Brasil, indicando que o modernismo não inova ao debater o nacionalismo, mas retoma a busca intensa dos intelectuais brasileiros para solucionar o atraso de seu país. A posição dominada em que o Brasil sempre se encontrou no sistema internacional, fez com que autores de diferentes tradições formulassem uma resposta para o que seria uma cultura nacional. A inovação modernista, presente na valorização dos elementos culturais locais, evidenciou outro problema, quando as diferentes interpretações sobre a identidade indicou que não havia uma "identidade nacional" para os modernistas, mas uma pluralidade de identidades, construídas

por diferentes grupos sociais presentes no interior do próprio movimento. Como não havia coesão no grupo, logo apareceu uma pluralidade de sentidos.

O "pessimismo" dos autores que se baseavam no evolucionismo e o "otimismo" dos modernistas seriam as diferentes vertentes de uma mesma discussão, relacionadas à cultura e Estado. "Falar em cultura brasileira é falar em relações de poder." (ORTIZ, 1986, p.8). Construir uma cultura então implicaria numa relação direta de dominação e desse ponto sairiam os embates de Sérgio Buarque de Holanda com os demais modernistas. No segundo capítulo, procuro mostrar justamente, os pensamentos divergentes que existiam no interior do movimento modernista. Os diferentes caminhos que iam trilhando intelectuais que iniciaram em busca de modernização, influenciados pelas vanguardas europeias, passaram à busca pelas características nacionais e terminaram vinculados à reorganização política do Estado Nacional na década de 30.

Os capítulos três e quatro objetivam uma análise dos distintos projetos de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, onde a inicial busca comum por uma inspiração literária em assuntos nacionais, passando da imaginação artística para a investigação científica, "terminou" com a construção de dois tipos brasileiros, o personagem Macunaíma e o homem "cordial". Construções e desconstruções da cultura brasileira, onde a percepção da "forma atual da nossa cultura" mostraria a sinal de nosso atraso e o nosso impedimento de entrar na modernidade. Os dois capítulos mostram como o conceito de Arte Social de Mário de Andrade e seu projeto de formação da nação através da arte e da cultura contrastam com as críticas de Sérgio ao intelectualismo brasileiro.

O capítulo cinco tem como objetivo mostrar esse contraste, para isso examino o diálogo travado pelos dois autores, onde eles definem suas posições diante da modernidade e seus impasses no Brasil, na literatura brasileira e na literatura estrangeira, através da modernidade de T.S. Eliot. Analiso também as divergências que existiam nos ideais dos autores, já que trilharam caminhos diferentes dentro do movimento modernista. Concluo com uma reflexão sobre o percurso intelectual percorrido pelos autores, do otimismo ao ressentimento de Mário e do pessimismo ao otimismo de Sérgio. A percepção dos autores sobre as conquistas do movimento modernista anos depois da Semana de Arte Moderna, condizem com as posições que adotaram no início do movimento e com o que esperavam do desenvolvimento da literatura brasileira.

1 O IDEAL DE CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL POR MEIO DA CULTURA

Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, importantes autores do pensamento social brasileiro do século XX, acreditavam que o Brasil só teria um caráter nacional ao respeitar as próprias tradições. Os intelectuais da geração de 22 pretendiam fazer do Brasil um país moderno, e para aquele grupo, ser moderno era ser autêntico. Mário de Andrade, representante do modernismo paulista e Sérgio Buarque, figura fundamental do modernismo do Rio de Janeiro, eram contra a cópia de modelos importados dos países centrais, por isso pretendiam não só uma profunda transformação estética nas produções locais, mas uma reconstrução simbólica da nação, implicando um projeto de renovação cultural e um projeto de modernização nacional.

Ser moderno para esta geração seria mais do que acompanhar o que se fazia nas nações ditas cultas, e sim, encontrar uma singularidade nacional. No início do movimento modernista, o sentido de moderno mostrou-se bastante polêmico. Primeiramente, estava associado às conquistas científico-tecnológicas e ao desenvolvimento do processo urbano-industrial, só depois apareceu associado à construção de um "modo de ser nacional", capaz de representar o pensamento brasileiro, e inserir o país no contexto civilizatório internacional. Foi a partir deste momento que os modernistas foram selecionar na própria história nacional, os elementos que caracterizariam a nacionalidade almejada, valorizando os elementos culturais locais.

O modernismo brasileiro inovou ao buscar a singularidade de uma nação em formação, mas não foi a partir deste movimento que a nacionalidade passou a ser pensada no país. O problema da identidade nacional foi colocado por vários intelectuais brasileiros ao longo da história e a noção de nacionalidade se constituiu de maneira sólida na nossa produção literária. Em um país formado por uma população tão diversa e cheia de contrastes como o Brasil, diferentes vias explicativas foram dadas à "identidade nacional". Ao longo da história brasileira, características da nossa sociedade passavam a ser apresentadas de formas diferentes. Se em um momento, raça, miscigenação e regionalismo foram considerados sinal de atraso e obstáculo à atualização da cultura brasileira, ao passar do tempo aparecem como depositárias da verdadeira identidade.

O movimento modernista no Brasil lutou pela atualização da cultura brasileira e pode ser considerado um momento de libertação intelectual do país, em contraposição à história da cultura da Primeira República. O modernismo representaria uma nova consciência e realidade nacional, contraposta às ideias de uma elite conservadora que valorizava a cultura europeia, estudava na Europa e costumava importar teorias para adaptá-las a nossa realidade. Esses intelectuais, ao acreditarem que a valorização da experiência histórica e cultural dos países considerados modernos seria um caminho para que o Brasil alcançasse o progresso, deixavam de lado a nossa realidade histórica e cultural e nossas características intrínsecas. O movimento modernista pretendia romper com essa tradição que valorizava o estrangeirismo, através de uma modernização baseada em nossas especificidades culturais.

O modernismo retomou o debate sobre a cultura brasileira e a identidade nacional, que se travava no Brasil desde o século XIX. Ao buscar uma autenticidade na cultura brasileira, os modernistas pretendiam se diferenciar de outras culturas, mas num país diverso como o Brasil, não bastava apenas identificar o que nos difere dos outros países, era necessário encontrar o que identifica a sociedade brasileira. E ao tentar definir o que viria ser o nacional, os modernistas como diversos autores brasileiros deram diferentes respostas. Para Renato Ortiz (1986), essas diferentes interpretações sobre a identidade nacional devem ser relacionadas a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro. Grupos como o movimento modernista e todos os outros grupos sociais que ao longo da história pretenderam definir características nacionais, procuravam delimitar as fronteiras de uma política que procurava se impor como legítima.

A construção de uma identidade nacional foi buscada não apenas pelo movimento modernista, como pelas várias vertentes que agiam dentro do movimento e tinham interpretações diferentes do que seria o nacional. Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e a maioria dos intelectuais modernistas, partiram de uma crença comum no fim do academicismo e da modernização das linguagens artística e literária, mas seguiram caminhos diversos na busca por uma identidade nacional. Cada grupo lutava pelo que acreditava ser a definição do nacional, tinham ideias diferentes sobre a construção de uma cultura e sobre a relação cultura e Estado. Os intelectuais expressavam o que acreditavam ser uma nacionalidade de acordo com seus interesses e vontade, mostrando como o discurso nacional da intelectualidade brasileira estaria inserido numa rede complexa de práticas de dominação. (ORTIZ, 1986, p.9).

1.1 **A questão nacional na história da sociedade brasileira**

De acordo com Otávio Ianni (1994), na história da sociedade brasileira, a questão nacional foi colocada pelo menos três vezes. Primeiramente, com a Declaração da Independência em 1822, em segundo, com a Abolição da escravatura em 1888, e finalmente, com a Revolução de 1930. Após a independência do Brasil, um "campo" do pensamento social brasileiro, onde estavam inseridos os principais autores do nosso pensamento histórico-sociológico preocuparam-se com a questão nacional e a modernização do país, cada um tratando à sua maneira os problemas nacionais. Esses temas apareceram constantemente nas produções de cientistas sociais, filósofos e artistas e em cada uma dessas épocas, uma série de debates foram colocados em pauta. A sociedade se pôs diante de problemas como raça, mestiçagem, Estado Nacional, nação, língua nacional, religião, cultura oficial, nacionalismo, soberania, entre outros importantes temas relacionados à nossa sociedade e que ainda precisavam ser analisados e discutidos.

Essa tradição intelectual nacionalista é formada logo após 1822. Com a efetivação da autonomia política brasileira, era preciso eliminar do país as estruturas social, política, econômica e cultural herdadas da Colônia, ou pelo menos, "dar-lhes novos conteúdos e formas, que possibilitassem a consolidação do Estado nacional e da nação como um todo." (HANNA, 2003, p.28). É nesse momento que surge no Brasil um pequeno grupo de intelectuais que passam a ser responsáveis pela organização dos procedimentos burocráticos para o funcionamento do Estado. Muitos desses atores sociais estavam envolvidos também com manifestações estéticas, sobretudo literárias, pois no Brasil, os escritores costumavam se dividir entre a literatura e outras atividades como administração ou cargos políticos. Com a independência do Brasil, esses escritores uniram literatura e política, trazendo temas nacionalistas ao público que se formava. (CANDIDO, 1980).

Após a independência do Brasil, a literatura brasileira passa a ser encarada pelo público como algo criado para exprimir a sensibilidade nacional. Diante do público, o escritor assume o papel de representante do nativismo e do civismo, conseguindo assim atrair o leitor e transmitir valores. Os assuntos nacionais eram o verdadeiro elo entre o escritor e o público, fazendo com que fosse aceito e reconhecido. Muitos autores do Romantismo, munidos de sentimentalismo, enalteciam o amor a terra e o nacionalismo, trazendo aos escritores uma vocação patriótico-sentimental. (CANDIDO, 1980). O escritor brasileiro passou a ser visto pelo público e pelas instituições governamentais, como representantes de um papel cívico,

sempre disposto a levar aos grupos poesias de caráter nacionalista. O país estava se formando e era essencial à população algo que lhe desse pertencimento à terra, e a literatura assumiu esse papel[2].

Representantes do nosso indianismo romântico, Gonçalves Dias e José de Alencar são exemplos de intelectuais que se dividiam entre a literatura e cargos políticos. O trabalho dos autores, que buscavam o nacionalismo na tradição indígena, reflete um momento histórico em que as discussões centravam-se em uma análise da formação do povo brasileiro. Durante o Império, a sociedade brasileira ainda estava apoiada no regime de trabalho escravo e o debate nacional acabou polarizando-se no indianismo literário, como uma afirmação abstrata da nacionalidade brasileira, mas ainda apoiado em influências da literatura portuguesa. Após a independência o indianismo ainda estava muito presente, mas a literatura que exaltava o indígena, já trabalhava também uma imagem mais abrangente da sociedade brasileira como um todo. Gonçalves Dias e José de Alencar, mesmo privilegiando o índio em suas obras, já buscavam relacionar o social, o urbano e o regional e "situavam e articulavam escravos e livres, índios, negros e brancos, portugueses e brasileiros, ou raça, população e povo." (IANNI, 1994, p.128).

Ao trazer o tema nacional para a literatura, as contribuições dos autores indianistas foram muitas. Mas não é possível pensar na obra de José de Alencar, por exemplo, sem pensar na sua posição política e social, como um grande proprietário rural, político conservador, monarquista, nacionalista exagerado e escravocrata. (NICOLA, 1998, p.165). Todas essas posições, sobretudo o nacionalismo, transparecem em seus livros, como em *O Guarani* de 1870 e *Iracema* de 1875, onde aparece um jogo de interesses entre o índio e o europeu. É a partir dos primeiros romances de tendência naturalista e realista, como *O mulato*, de Aluízio Azevedo e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicados em 1881, que é possível observar uma análise social mais vigorosa. Como são autores antimonárquicos, colocavam os problemas que dominavam a sociedade brasileira da época de forma crítica em suas ficções urbanas. Dessa forma passamos a observar outro olhar sobre a sociedade conservadora e preconceituosa, como mostra Aluízio de Azevedo ou sobre as tensões de uma elite brasileira capitalista do século XIX, como retratada por Machado de Assis.

De acordo com Nicolau Sevcenko (2003), a época imperial, particularmente no Segundo Reinado, foi marcada por uma estrutura social, política e econômica bastante estável.

[2] Poetas como Gonçalves de Magalhães, considerado o introdutor do Romantismo no Brasil, na obra *Suspiros Poéticos e Saudades*, publicada em 1836, exaltava a pátria ao dizer versos como "Sei quanto no meu peito a Pátria impera, que mais o meu amor subir não pode", levando todo um sentimento em relação à nação ao público.

O Romantismo, escola literária que marca este período, representou exatamente esse modelo de sociedade estável, mantida sob um sistema homogêneo de autoridade. Com um sistema único de valores, o Segundo Reinado no Brasil, mantinha uma sociedade onde os agentes e a circulação das riquezas eram estáveis, por períodos longos, de forma a obter uma imagem consolidada da elite e da sociedade. "A ação dramática, assim, pode ocorrer como num palco de cenário e personagens fixos, com uma rigorosa marcação do espaço e do campo de ação dos atores. Daí porque a ação mais intensa se manifestava no campo do ideal e das emoções, já que todos os demais tinham seus espaços rigorosamente circunscritos." (SEVCENKO, 2003, p.275). O realismo e o naturalismo aparecem no final do período imperial, em um momento marcado por fragmentações e perda da uniformidade e hegemonia da elite. Enquanto o romantismo baseou-se no herói individual, o realismo foi o fruto de um processo de transformação.

O período que marca a abolição da escravatura em 1888 e o advento da República em 1889 foi marcado pela intensificação das operações econômicas e tensão e confronto das forças sociais. A sociedade brasileira passava por grandes mudanças ocasionadas por um processo de desenvolvimento industrial e pelo crescimento da produção cafeeira, situados especialmente no Estado de São Paulo. A abolição colocou no mercado grande contingente de mão-de-obra livre, o que significava não só o aumento da oferta de mão-de-obra para a indústria, como também o aumento do mercado consumidor. Nesse concorrido mercado urbano, os escravos ao passarem a trabalhadores, não foram valorizados e continuaram marginalizados na sociedade brasileira. Os imigrantes que chegavam ao Brasil passaram a contribuir no processo de urbanização e nas atividades urbanas de comércio e de serviços, sendo muito valorizados, como trabalhadores livres. "Ao lado da idealização do índio, em contraposição ao português e negro, desenvolveu-se a idealização do europeu, também em contraponto com o negro." (IANNI, 1994, p.128).

A proposta de europeização deste período levou tudo que é europeu, como cultura, economia e política, a ser valorizado em detrimento do nacional. As políticas públicas que no Brasil incentivavam a imigração europeia tinham entre os objetivos o "branqueamento" e a consequente "melhoria da qualidade da população". É desse processo de redefinição do trabalho e do trabalhador que ocorreu com o crescimento das atividades econômicas no campo e a aceleração da atividade industrial nas cidades, que emerge o arianismo no Brasil e surgem às teorias de branqueamento, presentes em muitos autores brasileiros, como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues. Com o desenvolvimento da sociedade burguesa e sem os entraves do regime de trabalho escravo, o trabalhador branco, imigrante

europeu, passou a ser símbolo da redefinição social e cultural do trabalho. De acordo com Ianni (1994):

> (...)Tanto assim que um ingrediente desse mesmo arianismo é a tese de que o índio, o negro e até mesmo o trabalhador nacional branco se entregavam à luxúria e à preguiça. Tristeza, luxúria, cobiça e preguiça eram os pecados do índio, caboclo, negro e mulato, enquanto não se ajustassem às exigências do mercado de força de trabalho, do trabalho submetido ao capital. (IANNI, 1994, p.129).

Quanto mais imigrantes europeus chegavam ao Brasil, mais a população residente nas cidades formava um grupo heterogêneo. Os imigrantes se dirigiam para as regiões economicamente mais prósperas, tanto na zona rural, onde havia o café, como na zona urbana onde estavam as indústrias. Nos centros urbanos existia ainda uma faixa da população pressionada, por cima, pelos chamados "barões do café" e pela alta burguesia e, por baixo, pelo operariado: era a pequena burguesia, de caráter reivindicatório, formada, entre outros, por funcionários públicos, comerciantes, militares e profissionais liberais. Toda essa massa de trabalhadores que se reuniam no campo e nas cidades faz parte de um processo relacionado a fatores como industrialização, emergência da burguesia industrial, expansão capitalista no campo e proletarização no campo e na cidade. Com a transição do trabalhador escravo em trabalhador livre, liderados pelo lema "ordem e progresso", o trabalho tornou-se uma atividade honrosa que contribuiria para o desenvolvimento do país.

Todas as mudanças sociais, políticas e econômicas desse período contribuíram para a aceleração do ritmo de vida da sociedade carioca. Com um papel privilegiado no país por ser o centro político e por intermediar os recursos da economia cafeeira, a cidade do Rio de Janeiro passava a ser o maior centro comercial do país e entrava num período de modernização. A cidade era o maior centro populacional do Brasil e oferecia as indústrias mão-de-obra abundante e grande mercado consumidor. Segundo Sevcenko (2003), na passagem do século, o Rio de Janeiro aparecia com destaque como o 15º porto do mundo em volume de comércio, superado no continente americano apenas por Nova York e Buenos Aires. A mudança da natureza das atividades econômicas no Rio de Janeiro, logo a transformou no maior centro cosmopolita da nação, colocando a cidade em contato íntimo com a produção e o comércio europeu e americano, absorvendo-os e irradiando-os para todo o país.

A aproximação entre a cidade do Rio de Janeiro e outras cidades cosmopolitas colocava a necessidade de adiantar o processo de modernização da cidade. O Rio de Janeiro

ainda estava preso a uma velha estrutura urbana, onde as péssimas condições do cais, que prejudicavam a chegada de grandes navios, as ruelas estreitas e os riscos de endemias, mostravam a imagem de uma cidade insalubre e insegura, com a população vivendo no desconforto e imundície. Essa imagem da cidade não combinava com a imagem das cidades cosmopolitas modernas, símbolo de fartura, conforto e prosperidade. Para a nova burguesia que se formava na cidade, a única solução para o Rio de Janeiro alcançar o progresso seria acompanhar os padrões e o ritmo da economia europeia. Com uma industrialização e urbanização como se fazia na Europa, o Rio de Janeiro deixaria de ser uma velha cidade colonial, feia e suja e passaria a ter beleza, higiene e conforto, entrando desta forma na modernidade.

A cidade transformava seu espaço público, o modo de vida e a mentalidade da população em busca de um novo padrão social que se assemelhasse aos padrões europeus. Ninguém se opunha as mudanças, pois acreditavam que as velhas tradições coloniais deviam dar lugar ao novo e ao moderno. Para Sevcenko, quatro princípios fundamentais regeram o transcurso da transformação do Rio de Janeiro: a condensação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense[3]. (SEVCENKO, 2003, p.43).

A transformação que ocorria no Rio de Janeiro não representava apenas a construção de uma sociedade colonial que ambicionava entrar na modernidade, mas influenciava também na própria maneira de ver a sociedade brasileira. A sociedade moderna, símbolo de acumulação de riquezas e de progresso passou a ser vista em oposição a uma sociedade rural e tradicional, retrógrada, presa as velhas tradições e onde as mudanças ocorriam de maneira lenta. Como a sociedade brasileira era vista como uma sociedade rural, além de ser formada por mestiços, negros e índios, fomos estigmados como preguiçosos pelos estrangeiros. Com as obras de reconstrução do Rio e a aceleração do desenvolvimento da cidade estaríamos redimidos deste estigma. Mas esta redenção era válida apenas para as grandes cidades, pois em intelectuais da época, como Euclides da Cunha[4] e Graça Aranha, a cidade aparecia como industrializada e urbanizada em oposição a um campo *indolente*.

[3] De acordo com André Botelho (2005, p.23), a atrasada vida cultural brasileira parecia "precisar ser atualizada com as últimas novidades que circulavam por Paris, então capital cultural da América Latina".

Na tentativa de modelar a sociedade de acordo com comportamentos considerados modernos, muitos hábitos e comportamentos tradicionais da população foram sendo combatidos. A serenata e a boêmia passaram a ser consideradas sinônimos de vadiagem, assim como houve uma campanha para a criação de uma lei de obrigatoriedade do uso do paletó e sapatos para todas as pessoas no município. A vadiagem e as imundícies recorrentes na cidade dariam lugar ao homem sóbrio e moderno. Não havia mais lugar na cidade do Rio de Janeiro para a "sujeira", "atraso" e "preguiça"; tratava-se da implantação do progresso e da civilização. Essa sociedade que buscava ser moderna não tolerava as formas de cultura e religiosidade populares e festas, como a malhação do Judas e do bumba-meu-boi foram proibidas, além da perseguição aos candomblés, curandeiros, feiticeiros e a tudo que não seguisse os padrões desejados pela nova sociedade burguesa, cosmopolita e progressista.

Nas transformações sociais e urbanas que aconteciam no Rio de Janeiro ficava evidente a separação que acontecia entre a sociedade tradicional e a nova burguesia citadina. A cidade desejava se modernizar e tudo que não correspondesse, ao que se fazia nas ruas de Paris, Berlim, Roma, Lisboa, etc., era descartado. Até os índios, antes valorizados pela elite no período da independência, passaram a ser considerados símbolos de vergonha, por andarem descalços e malvestidos. O indianismo que exaltava o índio na nossa literatura, deu lugar a uma valorização do estrangeiro. Após a República, o Rio de Janeiro aos poucos se tornou uma cidade cosmopolita e para isso, foi preciso estar em contato com tudo o que se fazia na Europa. Os navios europeus traziam móveis, roupas, notícias, livros, escolas filosóficas, comportamentos, enfim, "tudo que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio." (SEVCENKO, 2003, p.51).

Toda essa transformação social não teve seu início no século XX, mas faz parte de um processo que se iniciou desde a época monárquica, quando os intelectuais brasileiros que estudavam na Europa se voltavam para o fluxo cultural europeu e acreditavam que a cópia dos modelos estrangeiros seria a única forma de abrir possibilidades para a nossa sociedade. Desde o período monárquico, uma série de teorias e sistemas eram copiados por intelectuais brasileiros, como o romantismo, racismo, liberalismo, autoritarismo, frutos de uma cultura que valorizava o europeísmo. Após a Proclamação da República, o positivismo e o evolucionismo passaram a circular entre os intelectuais, principalmente na Escola de Direito do Recife, na Escola Politécnica, na Academia Militar do Rio de Janeiro e na Escola de

[4] *Os Sertões* de Euclides da Cunha foi considerado por Antônio Candido, um livro "posto entre a literatura e a sociologia naturalista." (CANDIDO, 1980, p.160). A obra assinala o fim do imperialismo literário e o começo da análise científica aplicada aos aspectos mais importantes da sociedade brasileira. Portanto, a oposição entre campo e cidade aparece de maneira crítica, relatando a diferença de cultura entre as regiões litorâneas e o interior.

Medicina da Bahia e do Rio de Janeiro. Pensadores como Joaquim Nabuco e Rui Barbosa, pertencentes às classes dominantes, representavam essas tendências e acreditavam que a valorização da experiência histórica e cultural dos países considerados modernos poderia ser um caminho possível a ser seguido para que o Brasil alcançasse o progresso e ingressasse em definitivo no mundo moderno.

O engajamento era uma condição ética para os intelectuais brasileiros e autores como Oliveira Viana, acreditavam que uma elite esclarecida deveria ser o agente social responsável por ocupar os cargos de comando do Estado e promover as mudanças sociais a partir dele. (ENGLANDER, 2009). Segundo Sevcenko (2003), os intelectuais exigiam uma atualização da sociedade brasileira com o modo de vida Europeu, para a elevação do nível cultural e material da população e a integração do país no cenário internacional. Os intelectuais brasileiros acreditavam que para alcançar esses objetivos, o Brasil precisaria acelerar a atividade nacional, liberar as iniciativas e se democratizar, ou seja, ampliar a participação política. Todos esses objetivos estariam ligados ao liberalismo progressista, mostrando como esses intelectuais assimilavam doutrinas estrangeiras.

Escolas como a do Recife, que tinha como objetivo formar governantes, administradores públicos e juristas, capazes de estruturar e conduzir o país e como a Academia militar do Rio de Janeiro, que ensinava jovens talentosos sem recursos financeiros, buscavam uma renovação da mentalidade brasileira através de novas ideias europeias. Refúgios da modernidade no país, nessas escolas discutiam-se obras e correntes literárias[5], além dos problemas da sociedade e da política brasileira. A cultura para esses jovens era mais do que um elemento de ostentação, mas fonte de inspiração na luta pelas grandes reivindicações da época, como a República, a abolição da escravatura, a civilização e o progresso. Doutrinas como o positivismo, para os jovens da classe média baixa, seria uma solução para reformar o país, pois previa reformas sociais através de especialistas, "sem a oligarquia, ainda que não necessariamente contra ela, e, sobretudo, sem as massas populares." (SEVCENKO, 2003, p.342).

Essa geração de pensadores aproximava-se das ideias econômicas e culturais que procediam da Europa e só atribuíam valor às formas de criação e reprodução cultural que contribuíssem como fatores de mudança social. Esses intelectuais viam uma relação entre desenvolvimento cultural e crescimento material, como ocorreu no cenário europeu em torno

[5] As ideias, questionamentos, padrões de pensamento, modelos estéticos que dominavam nessas escolas vinham na maior parte da França. "Os intelectuais do Rio de Janeiro esperavam impacientemente pela chegada dos navios oriundos da Europa, os quais traziam as revistas e livros cobiçados." (ZILLY, 1996, p.340).

de 1870. O estabelecimento de uma vanguarda científica na área do conhecimento, "centrada ao redor das ciências naturais, esteve por trás de uma série de fenômenos que revolucionaram a sociedade do velho mundo." (SEVCENKO, 2003, p.100). Para esses intelectuais, essa vanguarda mudou o destino da humanidade ao proporcionar uma nova explicação da condição da espécie humana segundo a teoria darwinista; ao promover uma revolução sanitária, permitindo uma revolução demográfica e uma maciça urbanização; além de avançar em pesquisas no campo da física e química, ocasionando numa Revolução Tecnológica.

A cultura europeia aparecia como o único padrão de pensamento compatível com a nova ordem econômica e como um modelo de modernização para as sociedades tradicionais. Não é difícil entender porque Tobias Barreto, figura central da Escola do Recife, se baseava no cientificismo e via no evolucionismo a base "da moderna intuição do mundo." (PAES, 1992, p.53). Os intelectuais brasileiros consideravam-se os representantes dos novos ideais conforme o espírito da época e acreditavam que este seria o único caminho seguro para a modernização e o futuro do país. Esses intelectuais orgulhavam-se de conduzir a nação a uma transformação que deixasse para trás todos os impasses de um país de origem colonial, e buscavam nas nações europeias um modelo de grande nação imperial para instaurar um Estado brasileiro moderno. É Tobias Barreto quem inicia o debate, "afirmando que temos Estado mas não temos nação." (SEVCENKO, 2003, p.103).

No anseio por reformas e vendo a necessidade de construir uma nação, Tobias Barreto, procurou analisar a realidade brasileira de maneira crítica e foi um dos primeiros intelectuais a denunciar a inadequação entre o modelo inglês das instituições do Segundo Reinado e as características econômicas, sociais e políticas do país. No manifesto *Um discurso em mangas de camisa*[6], Barreto compreende a sociedade brasileira de forma pioneira ao considerar o município um espelho do "nosso caráter social" e ao propor um método de análise que partisse da especificidade objetiva do local rumo à generalização indutiva do nacional. (PAES, 1992, p.55). A preocupação de Tobias Barreto com a fragilidade do Estado brasileiro o levou a fazer um estudo local, onde observou a "falta de coesão social" da sociedade brasileira e o caráter "amorfo e dissolvido" do nosso povo. A falta de coesão juntamente com a indiferença da população em relação aos problemas nacionais levaria a falta de patriotismo.

Outro intelectual que pensou o Brasil através de teorias estrangeiras e buscou uma solução para a nossa instabilidade social, foi Sílvio Romero. Influenciado pela Escola do

[6] O discurso foi pronunciado na segunda reunião do Clube Popular Escadense e não se tem, com exatidão, a data da primeira reunião do Clube. O próprio Tobias, em 1879, ao escrever uma pequena introdução ao Discurso cita apenas o mês e o ano: setembro de 1877. Sabe-se, no entanto, que, através do jornal *Um Signal dos Tempos*, em 1874 ele convidou o povo para organizar uma sociedade.

Recife e por Tobias Barreto, Romero sentia a necessidade de buscar soluções para os problemas brasileiros a partir da análise da índole nacional. (SOUZA, 2004, p.11). Como os intelectuais do seu tempo, se preocupou em compreender o Brasil à luz das grandes teorias do século XIX, e sua obra acabou marcada pelo determinismo bio-sociológico e pelo evolucionismo. Sílvio Romero considerava índios e negros como "povos inferiores", mas já chamava a atenção para a importância da mestiçagem no Brasil, enumerando "as vantagens do ponto de vista da aclimatação ao meio, do avanço da civilização, da "possível unidade da geração futura" e do desenvolvimento das "faculdades estéticas da imaginativa e do sentimento"." (PAES, 1991, p.161). Ao falar de "unidade da geração futura", Romero mostra uma preocupação com a formação de uma identidade nacional, com isso idealizou um tipo ético definido de brasileiro, que corresponderia a um caráter e uma cultura nacional definida. A mestiçagem seria uma das causas da instabilidade moral na população, pois a desarmonia das índoles traria a dificuldade da formação de um ideal nacional, que só viria no futuro através de um progressivo branqueamento da população brasileira.

Segundo Renato Ortiz (1986), o evolucionismo aparecia como um fator importante para os intelectuais brasileiros, pois exprimia o que há de específico em nossa sociedade. Os intelectuais ao perceberem que o Brasil não podia mais ser uma cópia da metrópole e necessitava de uma identidade nacional, encontraram no meio e na raça, a particularidade nacional. "Ser brasileiro significa viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da europeia." (ORTIZ, 1986, p.17). Sílvio Romero considerava o meio e a raça "fatores internos" que definiriam a realidade brasileira e coloca-se contra a imitação dos modismos da cultura europeia, publicando obras que falavam de características nacionais, como *Contos populares do Brasil* em 1885 e *Etnografia brasileira* em 1888. Meio e raça tornavam-se dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira, ao compreender o nacional e o popular. Ao se identificar a noção de povo com o problema étnico, se abriu um caminho para a constituição de um povo no interior de nossas fronteiras, fortalecendo o estado nacional.

As preocupações dos intelectuais que atuavam no final do século XIX não se restringiam apenas a reformas que pretendiam construir a nação e resolver o problema da instabilidade do país, a preocupação era muito maior ao considerar a possibilidade que o Brasil viesse a sofrer uma invasão das potências expansionistas, perdendo a autonomia ou parte do território. O avanço das grandes potências em alguns territórios; o aumento de imigrantes no Brasil, formando pequenos grupos coesos; uma população formada por distintos grupos sociais; além do próprio vazio demográfico do país, alertavam escritores,

políticos e jornalistas, que buscavam dar contribuições através de estudos e ações para que o Brasil viesse a ser uma nação coesa. Os intelectuais brasileiros preocupavam-se com o destino do país e começavam a ir além das cópias dos modelos estrangeiros, voltando-se para a necessidade de conhecimento do país, através do estudo dos mais variados aspectos da realidade brasileira. Para Sevcenko (2003), isso significava um empenho sério e conseqüente de criar um saber próprio sobre o Brasil, na linha das propostas do cientificismo. Uma ciência sobre o Brasil seria a única maneira de garantir uma gestão eficiente.

O final do século XIX e o início do século XX foram marcados por obras que pretendiam um estudo profundo da realidade do país, a fim de conhecer as características, processos e tendências que permitissem descobrir uma solução para os problemas da nação. É nesse contexto que aparecem obras que se esforçam na tentativa de determinar um tipo étnico específico que representasse a nacionalidade e que organizassem as diversas reflexões sobre a realidade nacional. Havia o empenho de alguns intelectuais de voltarem a suas obras para o interior da nação, para o subúrbio, para o nativo, ou seja, para qualquer traço que representasse o Brasil e não a Europa. O cosmopolitismo, interpretado pela elite social do Rio como uma solução para a nossa modernização, já era uma ideia rejeitada por autores que acreditavam que somente com a descoberta e o desenvolvimento de uma originalidade nacional, o país compartilharia em igualdade de condições, de um regime de equiparação universal das sociedades, envolvendo influências e assimilações recíprocas.

São com essas mesmas preocupações, só que mais interessadas em denunciar a realidade brasileira, que surgem obras como *Canaã* de Graça Aranha, publicada em 1902, onde o autor trabalha com o fluxo imigratório e as questões nacionais da época. Graça Aranha, ao construir um personagem como Milkau, um imigrante que se encantava com a natureza brasileira, o que não o impedia de refletir criticamente ao seu respeito, exemplifica como as questões nacionais passavam a ser tratadas na literatura, o país precisava ser valorizado, mas os problemas não deviam ser mais escondidos. Influenciado pela Escola de Recife e pelo pensamento de Tobias Barreto, o evolucionismo aparece presente nos diálogos dos personagens imigrantes Milkau e Lentz, onde o primeiro faz uma procissão de fé evolucionista ao sustentar que o progresso da humanidade "se fará numa evolução constante e definida." (PAES, 1992, p.56).

A obra de Graça Aranha ficou conhecida por seu tom avançado de cunho social e pode ser considerada o primeiro romance ideológico brasileiro em que se discute o destino histórico do Brasil. Os diálogos entre os personagens mostram questões que rodeavam os intelectuais brasileiros daquela época, como aparece no diálogo entre Maciel, um juiz brasileiro e Milkau,

um otimista imigrante alemão confiante no futuro do país. O personagem Maciel diz a Milkau:

> Repare o que se passa com o patriotismo. No Brasil a grande massa da população não tem esse sentimento; aqui há um cosmopolitismo dissolvente, não que seja a expressão de uma larga e generosa filosofia, mas simples sintoma de inércia moral, indício da perda precoce de um sentimento que se devia casar com o estado atrasado de nossa cultura. (ARANHA, 2005, p.191).

Outra obra que marca este período é *Os Sertões* de Euclides da Cunha, também publicada em 1902. Voltado para a técnica e o progresso, Euclides da Cunha[7] não deixou de denunciar os problemas brasileiros como a dor e a fome no Nordeste e fez uma descrição minuciosa da terra, do homem e da luta, num sertão esquecido pela metrópole portuguesa e posteriormente pela monarquia brasileira. No pensamento de Euclides da Cunha encontramos a mesma confusão entre cultura e raça, típica da ciência do seu tempo, por isso, além do positivismo, a obra é marcada, pelo determinismo biológico e darwinismo social. Segundo Bosi, em *Os Sertões*, Euclides da Cunha procurou "desvendar o mistério da terra e do homem brasileiro com as armas todas da ciência e da sensibilidade." (BOSI, 2006, p.309).

Ao estudar a questão racial no Brasil, Euclides da Cunha diz que "a nação brasileira é o resultado de uma angústia racial." (CUNHA apud BOSI, 2006, p.309), percebendo a identidade nacional no país como um problema muito mais complexo e que as "leis" europeias não davam conta. Em *Canaã* de Graça Aranha, essa "angústia racial" também está presente, mas a indistinção entre cultura e raça, não aparecem como no pensamento de Euclides da Cunha e Sílvio Romero, mas contraposta uma à outra, nos diálogos dos personagens. Segundo Paes (1991), Graça Aranha ao mostrar nestes diálogos um questionamento do racismo científico e reconhecer a participação das "raças virgens, selvagens" no processo civilizatório, ainda que lhes atribuísse, um papel dependente e passivo, coloca *Canaã* como uma obra pré-modernista.

Tanto Graça Aranha como Euclides da Cunha, influenciados pelo racismo científico, ao buscarem entender o Brasil perceberam que a mestiçagem estava ligada a identidade nacional. Essa percepção fica clara numa colocação do personagem Maciel, que ao responder Milkau, diz reconhecer que no Brasil era preciso mesmo "formar-se do conflito de nossas espécies humanas um tipo de mestiço, que se conformando melhor com a natureza, com o

[7] Euclides da Cunha fez parte do grupo de jovens intelectuais que estudaram na Escola Militar do Rio de Janeiro, tinham ideias positivistas e acreditavam na República.

ambiente físico, e sendo a expressão das qualidades médias de todos, fosse o vencedor e eliminasse os extremos geradores." (PAES, 1991, p.58). A média racial de Graça Aranha, uma raça evolucionariamente adaptada ao ambiente tropical brasileiro, se assemelharia ao sertanejo forte e autônomo, idealizado por Euclides da Cunha. Os autores sabiam que era preciso uma unidade étnica para a existência de uma cultura brasileira diferenciada, o que aproxima as obras do modernismo de 22, embora as respostas encontradas para este problema estivessem ligadas às teorias evolucionistas.

No início do século XX, muitos intelectuais se voltaram a descobrir as causas que impediam o país de se tornar moderno e os caminhos para chegar à modernidade. Mas além de copiar passivamente as teorias europeias, cuidavam de adaptá-las às peculiaridades de nossa realidade sócio-histórico-cultural. Intelectuais que se baseavam no determinismo racista, por exemplo, acreditavam que o Brasil não conseguiria se tornar moderno devido à grande parcela da população negra e mestiça. Foi a Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, que mudou esse conceito, ao trazer um novo significado de nacionalismo, onde a busca de uma nova identidade teve como parâmetro a recusa de modelos biológicos que embasavam o pensamento racista. "Se é verdade que o ufanismo não fazia uso da ciência racista, não é menos verdade que a elite cientificista tomava as raças e a miscigenação como limites básicos para a atualização do Brasil e sua adequação aos padrões do mundo civilizado." (OLIVEIRA, 1990 apud HANNA, 2003, p.29).

O fim da Primeira Guerra Mundial, não mudou apenas a forma de pensar o nacionalismo, como determinou alterações fundamentais na forma de pensar o país. A crise de valores do pós-guerra abalou a Europa e teve reflexos no Brasil, pois os intelectuais passaram a ver o país de outra forma. O Brasil, antes considerado um país atrasado, passa a ser visto como uma nação jovem com imensas possibilidades, enquanto a Europa, antes tanto admirada agora é vista como decadente, em oposição a uma América triunfante. Segundo Mônica Velloso (1993, p.89), "alguns intelectuais interpretam o contexto como uma confirmação da análise de Spengler que previa o fim da cultura europeia e a aurora do novo mundo". A insegurança trazida pelo pós-guerra resultou na perda de credibilidade de algumas teorias, como o liberalismo, que passava a ideia de uma grande comunidade com uma auto-regulação perfeita, distribuindo ordem e progresso.

Diante desse quadro, a questão da organização nacional passa a figurar como tema obrigatório no debate intelectual, pois as fragilidades do Brasil ficaram evidentes, já que não apresentávamos uma coesão interna e nos mostrávamos vulneráveis, com parte da população de imigrantes e um território nacional imenso. Em 1915, essa preocupação já aparecia em

intelectuais como o escritor Afonso Arinos, que vai falar da necessidade de criar a nação em uma conferência intitulada *A unidade da pátria*. O Brasil já tinha um grande território, mas não tinha "ainda o que se pode chamar de nação." (SKIDMORE, 1983 apud VELLOSO, 1993, p.89). Criar a nação passou a ser prioridade no debate intelectual, pois seria uma decisão segura capaz de encaminhar o processo da organização nacional.

Com a crise mundial, os contrastes, a miséria, as incertezas e a fragilidade do Brasil ficaram mais evidentes. Os intelectuais viram suas velhas interpretações do país ruírem, assim como os projetos de construção de um Estado forte, verdadeiro portador da modernidade. Era preciso buscar novas interpretações que apontassem saídas para os impasses de um país com tantas desigualdades sociais e econômicas. Encontrar a identidade nacional para romper com o passado de dependência cultural passou a ser a missão dos intelectuais brasileiros, que deviam direcionar suas reflexões para o destino do país, "pois o momento é de luta e de engajamento, não se admitindo mais o escapismo e o intimismo. Cabe, então, ao intelectual evitar os temas de cunho pessoal: ele deve deixar de falar de si mesmo para falar da nação brasileira." (VELLOSO, 1993, p.90). O patriotismo passou a ser interpretado como um dever cívico, cabendo aos intelectuais assumi-lo integralmente.

O escritor Olavo Bilac, em 1916, ao discursar na Academia de Ciências de Lisboa, proclamava que "a nossa literatura, aqui e no Brasil, é hoje nacionalista, e será nacionalista." (SEVCENKO, 2003, p.124). A guerra teve um grande efeito sobre a cultura, ao ocasionar uma onda de literatura nacionalista no país. Ao voltar desta viagem a Europa, Olavo Bilac pronunciou um discurso no país alertando para a urgência da mobilização intelectual em torno do ideal nacionalista e centrou em dois pontos: de um lado na necessidade de se reformular a função da literatura na sociedade e de outro, no novo papel a ser assumido pelo intelectual. Pensada desta forma, a literatura brasileira deixa de ter apenas caráter artístico e assume o papel social de levar o civismo a população. Como os escritores românticos, os escritores das tendências realista e pré-modernista, passavam a ser considerados os mais indicados a levar um sentimento nacionalista a sociedade, e seria a partir desta relação do intelectual com a sociedade, que o progresso e a cultura estariam assegurados.

A questão da organização nacional passa a figurar como tema obrigatório no debate intelectual após a Primeira guerra mundial. Segundo Mônica Velloso (1993) verifica-se uma reformulação total de valores, na qual a política adquire papel fundamental e junto com a literatura, uniram-se pelo projeto de constituição do Estado nacional. Como a razão, as leis, o desenvolvimento linear, padrões civilizatórios etc. passaram a ser vistos como representações ultrapassadas de uma época dada como encerrada, "a arte surge como o saber mais capaz de

apreender o nacional e, portanto, o mais apto para conduzir a organização do país." (VELLOSO, 1993, p.91). Com a decadência dos valores civilizatórios europeus, os intelectuais brasileiros passaram a repensar o nacional e no período de 1920 a 1930, buscaram abandonar tudo que era atrasado e arcaico e impedia o Brasil de tornar-se um país moderno. A miscigenação deixou de ser considerada como a causa do atraso econômico e social do país e passou a ser valorizada como uma característica brasileira, assim como o popular e as noções de cultura também foram valorizados.

Toda a visão pessimista que muitos intelectuais tinham sobre o Brasil, como o atraso econômico, os problemas raciais, o clima quente oposto ao da Europa, foram repensados com a crise europeia. Os intelectuais brasileiros verificaram que todos os valores negativos atribuídos à nossa civilização, só apareciam assim, pois eram pensados pelas elites brasileiras de acordo com a mentalidade europeia. A partir do momento em que a Europa entra em crise, e demonstra falência, deixa de ser o modelo a ser seguido pelo nosso país. Com a recusa a cópia de modelos europeus, devido ao ceticismo que se abatera sobre as elites brasileiras, o nacionalismo passa a ficar em evidência. O escritor Alceu Amoroso Lima "observa que o impacto do pós-guerra no nosso meio intelectual teria incentivado a "volta às nossas raízes, que mais tarde nos iriam levar à reação modernista"." (LIMA, 1973 apud VELLOSO, 1993, p.91).

O escritor e diplomata, Ronald de Carvalho, na sua obra ensaística dos anos 1920, já mostrava uma recusa aos modelos europeus ao tentar articular a defesa da renovação estética que se pretendia fazer no Brasil à crítica ao liberalismo político e ambos à necessidade de definição da "cultura" como a fonte de uma nova forma de solidariedade social, a de tipo nacional. (BOTELHO, 2005, p.25). Como os intelectuais do período, Ronald de Carvalho empenhava-se em "combater todos os preconceitos infecundos que nos levaram ao servilismo das imitações inúteis, afastando-nos da realidade brasileira, substituindo-a pelo artificialismo precioso de fórmulas e teorias emprestadas" (CARVALHO, 1936 apud BOTELHO, 2005, p.25).

Segundo Botelho (2005, p.26), o tema da "cultura" como elemento de fundamento e coesão social para a sociedade brasileira emendar-se em sua obra de reconstrução nacional e, desse modo, superar o desencontro das instituições políticas com a sua "realidade" particular, é recorrente no ensaísmo brasileiro dos anos 1920. Nestes ensaios "dois elementos conflitantes são salientados: de um lado, o bovarismo, expresso na tentativa de figuração de uma identidade e de uma cultura nacionais capazes de garantir "o lugar" do Brasil no concerto das nações; de outro, a perseguição de um realismo, único caminho a um diagnóstico

verdadeiro de nossa sociedade, capaz de apresentar o Brasil tal qual ele é." (BASTOS, s.d. apud BOTELHO, 2005, p.26). A ideia de "cultura" aparece como tema central no ensaísmo do período; e se os predecessores no gênero asseguraram as condições para a definição da formação nacional do Brasil nos fatores geográficos e raciais, restava para o modernismo à questão da existência de uma "cultura brasileira" que se pudesse identificar em termos nacionais.

Era um consenso entre os intelectuais brasileiros que a nossa cultura fosse identificada por temos nacionais. Em 1920, o jovem escritor Sérgio Buarque de Holanda, publica um artigo no *Correio Paulistano* intitulado *Originalidade Literária*, em que fala da importância da emancipação intelectual brasileira a partir da inspiração em assuntos nacionais e no respeito das nossas tradições. Em outro artigo publicado no mesmo ano, na *Revista do Brasil* em São Paulo, Sérgio critica a tendência natural do povo brasileiro de copiar tudo que é estrangeiro e afirma que "o nosso caminho a seguir deverá ser o mais conforme o nosso temperamento" e mais adiante diz que "só o desenvolvimento das qualidades naturais de um povo pode torná-lo próspero e feliz." (HOLANDA, 1921 apud BARBOSA, 1989, p. 45). Os intelectuais brasileiros definitivamente se afastavam dos modelos europeus e voltavam seus trabalhos para a busca de um caráter nacional que identificasse a nossa cultura.

1.2 **A questão nacional no movimento modernista**

No início da década de 20, o declínio da hegemonia europeia aparece como uma possibilidade para o Brasil despontar no cenário internacional e o país vive uma situação de otimismo. A decadência da civilização europeia é interpretada como o advento promissor de uma nova era, na qual a América deveria exercer o papel de líder mundial. (VELLOSO, 1993, p. 4). É nesse clima favorável e do ideal de fazer do Brasil um país moderno, que vários personagens da elite intelectual brasileira se reuniram. Graça Aranha, juiz e diplomata, que desde *Canaã* e *Malazart*, publicada em 1911, já mostrava em suas obras alguns sinais precursores de renovação, se une a Ronald de Carvalho, Político e diplomata; Guilherme de Almeida, advogado e jornalista; Menotti del Pichia, advogado e jornalista, Mário de Andrade, professor e jornalista, Oswald de Andrade, filho de família rica e formado em direito, entre muitos outros intelectuais que tinham as mesmas ideias modernizantes.

O movimento não era um grupo coeso, alguns intelectuais eram mais conservadores, outros mais radicais, mas todos tinham em comum o ideal de fazer do Brasil um país moderno e levá-lo a um contexto artístico considerado universal, através de uma emancipação intelectual. A regra do movimento modernista era trazer algo novo para nossa arte, rompendo com os padrões e regras estabelecidos e com a cópia dos modismos europeus e assim, tentar criar uma nova arte no Brasil, acertando "o relógio-império". (ANDRADE, 2003, p.44) de nossa arte com o que se fazia na Europa. Alguns dos intelectuais modernistas, como Oswald de Andrade, seguiam o *Manifesto Futurista*, que defendia o novo e o desprezo pelo passado para criar o futuro. Os modernistas pretendiam o mesmo, efetivar a ruptura dos velhos padrões de pensamento e inovar a arte brasileira com o que tinha de mais moderno na atualidade. Por isso, concentraram-se em São Paulo, cidade símbolo da modernização do país

Se durante a República o centro intelectual do Brasil se concentrava no Rio de Janeiro, agora era São Paulo que experimentava "agudamente as maravilhas e as crises da modernidade." (VELLOSO, 1993, p. 4). São Paulo representava o progresso econômico e social, capaz, portanto, de difundir o moderno pensamento brasileiro. Mais do que qualquer outra região, o estado paulista vive diretamente os impactos da imigração europeia, com a expansão do café dando surgimento ao proletariado e subproletariado urbano. Em meio a este clima de intensa agitação social, política e intelectual nasce o movimento modernista, "procurando expressar, simbolicamente, o fluxo da vida moderna." (MORSE, 1970 apud VELLOSO, 1993, p. 4). Os intelectuais modernistas acreditavam que a "aprendizagem da modernidade" deveria ser feita nos centros civilizatórios, que é onde ela se manifesta. Carneiro Leão em 1920, já percebia o papel de São Paulo como centro cultural e econômico do país:

> Em nenhum ponto da nossa pátria ainda encontramos reunidas tantas possibilidades, tantos fatores para a elaboração de uma grande nacionalidade. É em São Paulo que está se formando a grande intuição, o *grande conceito de pátria* (LEÃO, 1920 apud VELLOSO, 1993, p. 4).

São Paulo era uma cidade considerada o exemplo do conceito de pátria. A população de cidade era constituída de tipos muito diversos, o que Mário de Andrade chamou de "paulicéia desvairada", e cabia à arte brasileira captar os valores, registrando todo o dinamismo da cidade. Segundo Mônica Velloso (1993), o processo de urbanização constitui a tônica e o motivo de inspiração dessa fase do movimento modernista, na qual São Paulo se confunde com o próprio Brasil. A cidade de São Paulo, na época, apresentava-se como o

estado brasileiro símbolo de modernidade e brasilidade e a identidade brasileira era procurada na diversidade que compunha sua população. A cidade era o palco ideal para a realização de um evento que mostrasse uma arte inovadora capaz de romper com velhas estruturas. Mário de Andrade, na conferência *O Movimento Modernista*, afirmava:

> São Paulo estava mais 'ao par' que o Rio de Janeiro. E socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo (...) São Paulo era espiritualmente muito mais moderna, porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. São Paulo estava, ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo (...) e só mesmo uma cidade grande, mas provinciana, como São Paulo, poderia fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana (ANDRADE, 2005, p.8).

Mário de Andrade, ao definir a cidade de São Paulo como berço do modernismo e considerá-la "espiritualmente muito mais moderna", afirma que no Rio, a "grande camelote acadêmica", "sorriso da sociedade", "corte imperialista", seria impossível a eclosão desse movimento devido ao seu atraso cultural. "O exotismo folclórico do samba, a falta de um espírito aristocrático negavam à capital federal o espaço da modernidade já ocupado pela metrópole bandeirante." (PINTO, 2001, p.439). De acordo com Mônica Velloso (1993), a visão ufanista de São Paulo trouxe uma desqualificação empreendida em relação ao Rio de Janeiro. A promiscuidade de suas praias, o aspecto anárquico de sua economia, a futilidade dos hábitos cariocas e a violência e amoralidade do carnaval são objeto de inúmeras crônicas e charges publicadas no *Correio Paulistano*. A diferença climática entre os dois estados também aparece como fator favorável ao progresso paulista. O clima frio propiciaria o conforto, a intimidade e a concentração de energias no trabalho, enquanto o calor favoreceria a displicência e a promiscuidade das ruas e praças (VELLOSO, 1993, p. 5).

Os jornais da época enalteciam o progresso da cidade de São Paulo, comparando-a com as grandes capitais europeias. Os jardins públicos da cidade, avenidas, teatros e cinemas nada ficam a dever aos de Paris; a construção da catedral no largo da Sé obedece ao modelo da catedral de Viena (VELLOSO, 1993, p. 5). A revista *Klaxon – Mensário de Arte Moderna*, primeiro periódico do movimento, lançada em 1922, expressava a percepção que os intelectuais modernistas tinham da vida moderna. Ao propor uma concepção estética diferente, a revista *Klaxon* (termo empregado para designar a buzina externa dos automóveis) apresentava todo o dinamismo das transformações que mudavam a cidade e as inovações estéticas do movimento modernista. A revista tinha a preocupação de ser atual e compatível com a vida moderna, urbana e industrializada.

A disputa de maior centro representativo da nação entre São Paulo e Rio de Janeiro não se restringe apenas ao período do início do movimento modernista, mas apareceu algumas vezes no nosso pensamento político. Um exemplo são as obras de Euclides da Cunha e de Lima Barreto, que estavam preocupados com a questão racial e em eleger um tipo étnico representativo da nacionalidade. Os autores colocam as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo como centros representativos da questão social do país, mas cada um defende uma cidade. Enquanto "Euclides aponta São Paulo como o foco da história do Brasil, pois lá se encontraria a "sede da civilização mameluca dos bandeirantes" (VELLOSO, 1993, p. 6), Lima Barreto elege o Rio de Janeiro como modelo da sociedade mestiça, capaz de garantir o padrão de homogeneidade étnica do país. Para o autor, "São Paulo é a imagem da opressão do Brasil, por ser a "capital do espírito burguês" (BARRETO apud VELLOSO, 1993, p. 6).

Os intelectuais, tanto os do Rio como os de São Paulo estavam em busca de um nacionalismo que representasse a nação. A disputa entre as cidades como centro dinâmico da nação estaria envolvida num processo de busca de uma unificação nacional através da valorização das tradições culturais brasileiras. Em 1919, a *Revista do Brasil* anunciou a promoção de um concurso literário, voltado para a pesquisa do folclore regional, sugerindo como temas as quadrinhas populares e as lendas sobre o Saci-Pererê e o Caipora (VELLOSO, 1993, p. 6). O movimento modernista tinha as mesmas preocupações, valorizar as nossas tradições culturais e folclóricas, e enfim, recuperá-las para construir uma identidade brasileira, sem a qual seria impossível ao país afirmar sua autonomia no panorama internacional. A atualização cultural para os modernistas previa uma moderna representação da vida presente aliada a uma consciência nacional.

Ao buscar trazer algo novo para a arte brasileira, os modernistas buscaram combater todas as manifestações estéticas anteriores, que diziam não representar a arte nacional. O parnasianismo foi descartado como um gênero literário considerado ultrapassado, por aprisionar a linguagem em regras rígidas como a métrica e a rima. O modernismo previa exatamente o oposto, e propunha uma liberdade de expressão e a criação de uma nova linguagem, capaz de exprimir a modernidade. O realismo, também era criticado por se basear em valores considerados retrógrados, como o cientificismo e por seu caráter pessimista, dando uma visão do brasileiro como alguém derrotado e incapaz. Outro gênero literário combatido pelos modernistas foi o romantismo, devido a sua ênfase ao sentimento, ao escapismo e ao culto à natureza, deixando de lado os assuntos relacionados à sociedade brasileira.

Enquanto o modernismo buscava sintonizar a realidade nacional com o ritmo veloz do novo mundo urbano e industrial, as outras correntes literárias estavam ligadas "aos modismos

europeus e possuíam um caráter conservador, marcadas pelo apelo aos valores da natureza e do campo, pelo repúdio ao industrialismo e à modalidade da vida urbana, litoralista, cosmopolita e liberal." (PINTO, 2001, p. 436). As antigas correntes, como o modernismo, se opunham às pretensões da razão universal derrotada na guerra, mas ainda estavam presas ao artificialismo, que permeava toda a estrutura brasileira e teriam atingido em cheio a intelectualidade, especialmente a litoral-cosmopolita. Se Machado de Assis era criticado por seu "cosmopolitismo dissolvente", Euclides da Cunha era ligado à "força da terra" e "representariam parâmetros da atividade intelectual balizados numa dicotomia que relacionava sertão/brasilidade e litoral/cosmopolitismo." (PINTO, 2001, p. 436). Os autores brasileiros anteriores ao modernismo eram vistos como impregnados pelas tendências romântica, realista e naturalista, descrevendo o brasileiro de forma ainda idealizada, sem representar de fato a nossa realidade.

A literatura modernista previa o fim de todos os falsos conceitos trazidos por essas correntes literárias e exigia uma nova consciência social capaz de refletir a complexidade do mundo moderno. Menotti del Picchia propôs, então, o "patriotismo-prático" baseado no lema "Amar o Brasil é trabalhar" (VELLOSO, 1993, p. 8). Num mundo industrializado, o lirismo deveria ser sacrificado e assumir uma perspectiva eminentemente utilitarista e pragmática. Se a natureza no romantismo era objeto de culto poético, agora deveria se transformar em objeto de lucro e de investimento. O tema que deveria predominar na poesia brasileira era o país novo que se formava e sua riqueza econômica. Esse Brasil deveria ser representado por São Paulo, considerado como centro do trabalho, de atividades práticas, utilitaristas e inteligentes. "A velha Faculdade de Direito - antigo núcleo da boemia - transforma-se numa "fábrica de bacharéis" que deverão difundir a cultura brasileira." (VELLOSO, 1993, p. 8). Com o desenvolvimento industrial da cidade de São Paulo e com uma vanguarda de intelectuais que estavam dispostos a lutar por uma consciência nacional, o estado passou a exercer o papel de líder no país.

Através de seus intelectuais, principalmente os modernistas, a capital paulista pretendia alcançar a liderança cultural, reivindicando para si a direção da inteligência brasileira. Segundo Maria Inez Pinto (2001):

> Filiados a agremiações político-partidárias, articulistas de jornais claramente identificados com essas agremiações, membros da administração pública estadual, impregnados de um forte sentimento de *paulistanidade* entendida na sua dimensão identificadora, esses intelectuais associariam às tarefas políticas as lutas no campo artístico-literário (PINTO, 2001, p. 439).

A postura dos intelectuais modernistas de fazer de São Paulo o centro do país seria uma das contradições do movimento, pois rejeitavam os outros regionalismos, por considerá-los passadistas, anti-modernos e por não representar a realidade da nação. O que esses intelectuais fizeram foi mudar o regionalismo em evidência no país, passando a predominar o paulista. A cidade de São Paulo teria ficado em evidência até 1924, quando o projeto estético que pretendia atualizar a cultura brasileira com todo o progresso, industrialização e diversidade que acontecia em São Paulo, voltou-se ao nacionalismo como processo de renovação. Segundo Eduardo Jardim de Moraes (1978), a mudança de objetivo do movimento modernista estaria diretamente relacionada com os acontecimentos da Revolução Paulista[8] de 1924, originados na onda crescente do tenentismo. A guerra e a violência ocorridas na cidade de São Paulo teriam mostrado sua fragilidade aos modernistas, ao evidenciar que a cidade não era só um símbolo de progresso e modernização.

O *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade lançado em 1924 marca a fase nacionalista do movimento modernista e o fim do predomínio ao regionalismo paulistano. O desejo de atualização e renovação modernista unido ao fim de um europeísmo e a valorização das características brasileiras fez os modernistas voltarem-se a identidade nacional. Num primeiro momento a questão da atualização da nossa cultura uniu os integrantes do movimento modernista na luta contra os gêneros literários tidos como ultrapassados, agora para modernizar o Brasil é preciso conhecê-lo, considerar as suas peculiaridades e propriedades. Nesse momento o contato com as vanguardas europeias não é tão importante, pois a nossa atualização deve ser feita com a nossa cultura. A segunda fase do movimento modernista a partir de 1924 articula a proposta modernizadora, voltada para a atualização, com a questão da brasilidade. "O ingresso na modernidade deve ser mediado pelo nacional. A grande questão que se coloca é dar conta do nacional." (VELLOSO, 1993, p. 8).

A defesa de um regionalismo paulista contraposto a um nacionalismo persistiu até 1924. Sérgio Milliet, no primeiro número da revista *Terra roxa e outras terras*, comenta um livro de poemas de Guilherme de Almeida, afirmando que a qualidade da obra se devia ao seu

[8] A Revolução Paulista teve início, quando revoltosos tomaram os quartéis do exército, força pública, estações de trem, bem como grande parte da área urbana da cidade. O presidente do Estado, Carlos de Campos, retirou-se da cidade e como não podia detectar a posição dos revoltosos, mandou bombardear a cidade. Com a capital sendo bombardeada, principalmente nos bairros operários e populosos, o general dos revoltosos solicitou uma trégua, mas só obteve como resposta de Carlos de Campos a rendição incondicional ou a destruição completa da cidade. Diante disso, os rebeldes decidiram abandonar a cidade e partiram em direção a Foz do Iguaçu, unindo-se aos tenentes gaúchos, fato que marcou o início da Coluna Prestes. O governo reocupou a cidade com brutalidade, saqueando, espancando, prendendo populares julgados colaboracionistas, além de executarem sumariamente grupos inteiros de imigrantes suspeitos de terem aderido à revolta (PINTO, 2001, p. 439).

teor de brasilidade; o problema era confundir essa brasilidade com paulistanismo. No número seguinte da revista, Mário de Andrade responde aos comentários de Milliet:

> Que historiada é essa, Sérgio, meu amigo, de falar, na sua crônica sobre poesia do número passado, que 'só se é brasileiro sendo paulista!' Protesto. É pena que já não tenha saído o número 4 da revista Estética porque lá eu verifico que vou perdendo cada vez mais e completamente a noção dos limites estaduais… Em que sentido simbólico heróico grandiloqüente errado você está empregando a palavra 'paulista!'Eu não nego um valor enorme sobretudo no passado dos meus coestaduanos, porém carece tomar cuidado com os símbolos e com os sentimentos perniciosos. Como o símbolo, o paulista é também aquela besta reverendíssima da guerra dos Emboabas, ainda por cima arara e covardão.… E é ainda o homem…bom, inda é cedo para comentar o procedimento dos paulistas durante a Isidora e a gente vive em estado de sítio. Porém eu, que vivi na rua observando revoltosos e legalistas, tenho muito que contar sobre a psicologia do paulista.
> E a nossa riqueza e progresso atuais, você já reparou como eles nascem do acaso, de circunstâncias climáticas e geológicas? Você já meditou naquelas frases verdadeiras da Paulística de Paulo Prado sobre a decadência do caráter paulista? (ANDRADE apud MORAES, 1978, p.106-7).

No início do modernismo, o cosmopolitismo da cidade de São Paulo aparecia em oposição ao provincianismo ufanista dos artistas contemporâneos. A obra de Mário de Andrade, *Paulicéia Desvairada* escrita em 1921, mostrava todo o encanto do autor com o processo de formação de uma sociedade urbana complexa e multidiferenciada e já ressaltava a cidade como símbolo da nova cultura nacional. A cidade de São Paulo representava as melhores expectativas para uma sociedade nacional que ambicionava a modernidade. Mas o amor e o otimismo de Mário de Andrade e outros intelectuais paulistas pela missão regeneradora da cidade, nem sempre apareciam como orgulho. Os problemas de uma grande cidade, como trabalhadores desempregados, precariedade de trabalho, discriminação social e étnica, a pobreza da população trabalhadora contrastando com os símbolos de modernidade e riqueza, entre outros inúmeros problemas, apareciam como indícios de uma crise social, longe de um cenário de modernidade que todos ambicionavam. A guerra viria para corroborar todo este cenário.

Neste período, Mário de Andrade passa a redescobrir o Brasil, "com seus múltiplos regionalismos, a pluralidade da cultura de povoado, a diversidade das culturas populares, conhecendo e amando sua terra através do *Noturno Belo Horizonte*, do *Carnaval Carioca*, das lendas amazônicas, do folclore do Nordeste, da gíria do Rio Grande do Sul." (PINTO, 2001, p.449). Mário de Andrade voltou-se para o nacional, assim como toda uma geração de intelectuais se atribuíram a missão de redescobrir o Brasil, considerado encoberto por uma tradição literária europeia que não representava a nossa realidade. Os modernistas lançaram-se em uma pesquisa consciente e sistemática da brasilidade, descartando progressivamente as

ideias cosmopolitas, onde o "novo" imperava, como propunha as vanguardas europeias e passaram a se dedicar à criação de uma "matéria-prima especificamente nacional." (PINTO, 2001, p. 449).

Após a fase de exaltação da vida urbana, os modernistas foram em busca de uma nova linguagem que fornecesse subsídios à construção de uma identidade nacional. E foram buscar na arte primitiva, na etnologia, nas lendas indígenas, nos temas folclóricos, nas festas e tradições populares a essência do povo brasileiro. Para a criação de uma literatura verdadeiramente nacional era preciso recorrer as nossas mais profundas origens, por isso houve a valorização da miscigenação, do povo brasileiro, do cultural e do regional. Na tentativa de redefinir a nossa cultura, esse movimento voltou-se para a análise social, pois era preciso entender como o país foi formado. Segundo Antônio Cândido:

> É característico dessa geração o fato de toda ela tender para o ensaio. Desde a crônica polêmica (arma tática por excelência, nas mãos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda), até o longo pensamento nacional, - é grande a tendência para análise (CANDIDO, 1980, p.123).

Muitos intelectuais da geração de 20 e da geração de 30 buscavam analisar a sociedade brasileira em torno do objetivo de criar a nação. Na década de 30, assistimos a criação tanto do "romance social", deliberadamente engajado, no qual seus autores procuravam colocar em evidência as contradições entre as condições de vida no sul e no norte do país, como a formulação das principais interpretações do Brasil Moderno. Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Caio Prado Jr., são exemplos de autores que teorizaram sobre problemas referentes à formação social brasileira e que atrapalhavam a consolidação da política moderna no país. *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre foi lançada cinco anos após a publicação de *Retrato do Brasil (1928),* de Paulo Prado, assim como do *Manifesto Antropófago* e do romance *Macunaíma* de Mário de Andrade. Os ensaios histórico-sociológicos continham as mesmas tendências do modernismo, ao estudarem a formação da sociedade brasileira, intensificando a pesquisa e interpretação do país, mas de uma forma ainda não especializada.

A busca de uma identidade nacional era uma referência em todo o país, do sul ao Nordeste. Tanto a Semana de Arte Moderna em São Paulo, como a Escola do Recife são exemplos de grupos que buscaram compreender a questão nacional. A Escola do Recife, que se desenvolveu desde meados do século XIX e desdobrou-se pelo século XX, neste período

tem como um de seus principais representantes, Gilberto Freyre, "um intelectual que propôs toda uma nova interpretação do Brasil, a partir dos horizontes descortinados desde a história do Nordeste." (IANNI, 1994, p.173). O regionalismo e o brasileirismo aparecem presente na obra de Freyre como na seguinte passagem:

> (...) a brasilidade; o espírito, o sal, o tempero mais vivo que já se sente ir animando uma cultura distintamente brasileira, saída da região mais endogâmica do país para entrar em combinações novas com as energias de regiões mais exogâmicas (FREYRE, 1968 apud IANNI, 1994, p.173)

Não só Gilberto Freyre, como a maioria dos autores dessa geração iniciada com o modernismo buscaram o que seria uma cultura brasileira, uma identidade nacional e os caminhos que o Brasil precisaria percorrer para encontrar sua identidade, sua essência, suas características intrínsecas. O projeto de construção de uma identidade nacional não se iniciou com a Semana de Arte Moderna, foi uma questão pensada desde o período imperial, passando pela Escola do Recife até a geração de 22. É possível ver a influência do pensamento de Tobias Barreto em Graça Aranha, onde muitas das ideias presentes no romance pré-moderno *Canaã*, aparecem mais tarde nas páginas de *A Estética da vida* e *O Espírito moderno*, obras já consideradas modernistas. (PAES, 1992, p.53). Segundo Paes (1992), outro vínculo entre a Escola de Recife e o modernismo da Semana de 22, é a noção pessimista do caráter do brasileiro, que apareceram na análise histórica sociológica de Paulo Prado em *Retratos do Brasil* e na figuração mítico-paródica proposta por Mário de Andrade em *Macunaíma*.

O modernismo avançou ao tratar a questão nacional em ensaios, em que se observa um espírito satírico-paródico em oposição às obras dos estilos anteriores marcadas pelas características acadêmicas. De Tobias Barreto ao ensaísmo de autores como Gilberto Freyre, que teve papel fundamental na renovação cultural brasileira e na elaboração de novos sentidos para a "identidade nacional", a renovação intelectual, cultural e estética no Brasil foi enorme. Se muitos autores no final do século XIX e início do século XX viam no brasileiro um híbrido incapaz de progresso, a partir do movimento modernista a etnia brasileira, a miscigenação das raças e tradição, passam a ser valorizadas e vistas como singularidades culturais capazes de nos levar a modernidade.

1.3 **Os intelectuais modernistas e o projeto de construção da nação**

O movimento modernista reafirmou novamente o papel das elites intelectuais como atores sociais destinados a intervir nos problemas sociais e políticos brasileiros. Para os modernistas, construir uma identidade nacional seria a única forma de termos uma originalidade cultural, o que nos diferenciaria culturalmente dos outros países. A diferença dessa geração para a anterior é a percepção de que vivem "entre instituições e ideias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local." (SCHWARZ, 1987, p.39). Para os intelectuais modernistas, os valores culturais característicos que orientavam a organização social europeia, seriam inadequados para orientar uma cultura diferente como a nossa. Por isso, era importante o abandono das ideias estrangeiras e a abertura para o novo, que seria uma oportunidade de afirmação de nossa cultura.

O movimento modernista estava voltado primeiramente às nossas realizações artísticas, e foi através de um balanço da literatura e das artes plásticas produzidas no país até 1920, com o objetivo de verificar se naquela altura nossas produções já expressariam uma nacionalidade brasileira, que nossos intelectuais perceberam a inexistência de uma produção artística no Brasil em termos nacionais. Foi dessa percepção que se iniciou o movimento de revolução artística em 22, e logo justificaria também, a necessidade de definição de uma "cultura brasileira". A literatura e as artes plásticas não são entendidas pelos modernistas como fenômenos estéticos autônomos, mas como condição de expressão da nacionalidade. Nos ensaios produzidos na época, a literatura e as artes plásticas seriam vistas como "portadoras legítimas das significações não, apenas individuais como coletivas." (BOTELHO, 2005, p.112). A partir do momento que produções culturais, entendidas como essenciais para a coletividade, são vistas como cópias da estética europeia, os intelectuais modernistas assumiram a missão de resgatar a nacionalidade em nossas artes.

Antes da geração de 22, outros autores, como Sílvio Romero e José Veríssimo[9], também estavam preocupados com o processo de formação da literatura brasileira, e o viam como problemático, sobretudo, em função da questão da importação das ideias como um mecanismo próprio de uma sociedade formada a partir da experiência colonial como a brasileira. Muitos intelectuais acreditavam que a ausência de uma "cultura" autêntica seria

[9] A discussão da formação da literatura brasileira aparece em obras capitais como *Historia da literatura brasileira: contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira*, publicada em 1888, de Silvio Romero, e em *Historia da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)* de José Veríssimo publicada em 1916 (CANDIDO, 1991).

decorrência da nossa condição colonial, um legado cultural que teria permanecido na sociedade brasileira mesmo após a sua independência política. Nem o declínio da influência portuguesa na nossa literatura e artes plásticas, teria aberto a possibilidade de constituição de uma cultura brasileira efetivamente nacional, pelo contrário, nos deixou mais sujeitos às influências externas de outras culturas, principalmente a europeia e a norte-americana.

A importação de ideias como mecanismo próprio de uma sociedade formada a partir da experiência colonial aparecia nos balanços feitos pelos modernistas como justificativa da necessidade de uma "cultura brasileira" autêntica que pudesse conferir coesão à sociedade como nação. Para a geração de 20, quando o Brasil encontrasse sua identidade nacional esses conceitos importados deveriam ser ultrapassados, pois as tradições originais e autênticas brasileiras seriam a base para a construção de uma nova ordem social correspondente a nossa realidade. Logo, o programa de renovação estética, voltou-se ao tema da particularidade e originalidade da sociedade brasileira e propôs a busca da cultura como elemento de fundamento e coesão social para que o país se tornasse uma nação moderna.

A ideia de que "problemas brasileiros" exigem "soluções brasileiras", já estava presente em *A Organização nacional* de Alberto Torres, publicada em 1914, onde se encontravam sintetizadas as principais teses compartilhadas na época e que orientaram, em geral, o ensaísmo dos intelectuais da década de 20. Torres tinha uma visão crítica da sociedade brasileira e afirmava que o "Estado não é uma nacionalidade; este País não é uma sociedade; esta gente não é um povo. Nossos homens não são cidadãos." (TORRES, 1978, p.297). Esta tese orientou não apenas o pensamento social, como a literatura, as artes plásticas e a música, e até mesmo a ação política. O esforço destes intelectuais voltava-se para redescobrir o Brasil e construir uma cultura dotada de uma identidade singular.

De acordo com Elide Rugai Bastos, muitos ensaios dos intelectuais modernistas assumiam, "no contexto em que são produzidos, um caráter imaginário: procuram 'inventar' a cultura para legitimar a 'invenção' da identidade social", assumindo a cultura, nesse processo, "o papel de estabelecimento ou símbolo de coesão social." (BASTOS, s.d apud BOTELHO, 2005, p.15). Portanto, os ensaios de "interpretação do Brasil" realizados durante a década de 20 e 30, não devem ser entendidos como simples repertórios, mas como um campo discursivo de formalizações intelectuais de caráter social significativo, além de ser "parte constitutiva e constituinte da estrutura de valores e das relações de poder implicadas nos processos ideológicos de construção nacional." (BOTELHO, 2005, p.17).

A definição do próprio sentido do modernismo brasileiro, assim como a própria ideia de "cultura" não deve ser vista com um conceito comum a todos os integrantes do

movimento, mas entendidos a partir de valores e práticas particulares. Um dos exemplos mais notórios é a diferença de percepção da ideia de cultura de Ronald de Carvalho para Mário de Andrade. Para Ronald, a cultura não deve ser vista como "essencialista" como difundida pelo romantismo, isto é, "baseada num pretenso caráter imanente, como elemento durável no decorrer do tempo, como aquela em grande medida herdada do linguista prussiano Johann Gottfried Herder e praticada no romantismo alemão." (BOTELHO, 2005, p.27). Essa era a mesma ideia de cultura presente no romantismo brasileiro e em alguns casos, no próprio modernismo, como aparece em Mário de Andrade e no seu livro *Macunaíma* (1928).

Segundo André Botelho (2005), Ronald de Carvalho também via a cultura, como Herder, servindo de base à legitimidade de constituição de um Estado-nação e de sua soberania, mas não acreditava na "possibilidade de que uma "cultura brasileira" estivesse à espera de ser apenas desentranhada da experiência social (e em particular a dos interiores do Brasil)" (BOTELHO, 2005, p.27). Para Ronald, era preciso forjar uma cultura, ou melhor, forjar "uma organização social que se recomendasse pela cultura" (CARVALHO, 1922 apud BOTELHO, 2005, p.35), já que a sociedade brasileira em 1920, ainda não era uma nação fundada num conjunto de valores culturais próprios. Assim, ao articulá-la à "nação", a ideia de "cultura" de Ronald de Carvalho assumiu um sentido político. O conceito de "cultura" aqui representaria a síntese dos valores historicamente compartilhados, anteriores ao indivíduo, mas sempre atualizados em vida social, que formariam as normas sociais compartilhadas, isto é, um tipo de ethos no qual estaria fundada a coesão de uma coletividade social como "nação". Nesse sentido, era preciso forjar a cultura para que tivéssemos um moderno Estado-nação.

Ronald de Carvalho estava mais próximo da concepção concorrente de nação proposta posteriormente por Ernest Renan, baseada na ideia da vontade dos indivíduos em refazerem permanentemente o pacto que os reúne como coletividade social, e da noção de "cultura" a ela associada, a qual, pela qualidade mais ou menos artificial, seria vista como construída socialmente. A "ideia de cultura atávica" (BOTELHO, 2005, p.28) de Ronald de Carvalho e a sua recusa ao romantismo, não implica uma adesão aos princípios contratualistas, mas acaba por valorizar o papel das elites na construção nacional. Desde 1919, o papel das elites na formação da nacionalidade era um tema central em Ronald, quando já aparecia em seu livro *Pequena historia da literatura brasileira,* que a ausência de uma base rácica e geográfica unitária no povo para a formação da nação no Brasil fora compensada pela "vontade coletiva" ou "nacional" das suas elites.

Em *Bases da Nacionalidade brasileira*, livro publicado em 1924, Ronald de Carvalho recuperou o papel histórico das elites dirigentes brasileiras, lançando como tese central a premissa de que o sentido da formação da nacionalidade brasileira "seria dado pela progressiva encarnação, desde os tempos coloniais, mas sobretudo durante o Império, da "vocação nacional" da qual as elites políticas dirigentes seriam o portador original no Estado republicano" (BOTELHO, 2005, p.176). Ronald não está falando aqui de um Estado liberal e oligárquico, como na Primeira República, mas de um Estado forte e centralista baseado no entrelaçamento das esferas pública e privada como base de ordenação da sociedade brasileira. Essa ordenação caberia aos intelectuais, por isso, propõe em seu livro, que na ausência de portadores sociais definidos, os intelectuais deveriam capturar e propor um "ideal de coesão social capaz de empreender e realizar; no futuro, a história do Brasil como a história da nação brasileira" (BOTELHO, 2005, p.171).

Assim como os outros modernistas, Ronald de Carvalho buscava uma cultura brasileira e via a necessidade de pensar de outra forma à realidade nacional, por isso denunciou as importações de ideias e a conseqüente inadequação dos valores e das instituições sociais transplantadas à sociedade brasileira. Para Ronald, um dos papéis do intelectual seria romper com as importações de ideias estrangeiras e voltar-se para o nacional, para isso, era preciso adequar as instituições políticas à realidade social brasileira, pois tínhamos "o prejuízo das fórmulas, dos postulados e das regras que não se adaptam ao nosso temperamento" (CARVALHO, 1924 apud BOTELHO, 2005, p.191). A proposta de Ronald de Carvalho de resgatar o perfil histórico das elites nacionais e sua vocação hegemônica estava diretamente ligada à necessidade de constituição de uma nacionalidade sem os artificialismos das ideias importadas.

De acordo com André Botelho, Ronald de Carvalho acreditava que as elites dirigentes brasileiras seriam as responsáveis pela solução dos problemas da nação, por terem sido ao longo da história, portadoras de uma "vocação nacional". Para Ronald, era preciso admitir que uma "nação é o seu escol. São os seus dirigentes intelectuais, morais e econômicos. Estes é que a fazem, que a norteiam, que lhe imprimem as características" (CARVALHO, 1976 apud BOTELHO, 2005, p.171). Essa tese em que a elite aparece como composta de homens e mulheres com um caráter moral mais apurado, como observa Wright Mills, seria "uma ideologia da elite em sua condição de camada dominante privilegiada, e isso é válido tanto quando a ideologia e feita pela própria elite ou quando outros a fazem por ela" (MILLS, 1975, p.23).

Em sua recuperação da vocação hegemônica das elites, Ronald de Carvalho apresenta a família patriarcal, como o modelo de conduta privada e decisão pública. Segundo Botelho (2005), Ronald de Carvalho ao afirmar naquele contexto a família como unidade da sociedade, negava de um lado, a legitimidade a qualquer tentativa de estabelecer a "iniciativa individual" como princípio normativo da conduta dos atores sociais e de outro, "reafirmava que o entrelaçamento entre as esferas pública e privada constituiria a base de ordenação da sociedade brasileira" (BOTELHO, 2005, p.192). A família como unidade da sociedade, para Ronald de Carvalho, era um poderoso núcleo onde "giram todos os negócios políticos e econômicos da jovem nacionalidade" (CARVALHO, 1922 apud BOTELHO, 2005, p.192), e sua atuação teria sido fundamental para a sedimentação de valores, regras e normas de conduta e convívio social que teriam garantido a própria sobrevivência de uma sociedade marcada pela "descompostura de costumes e desordem social" como a colonial brasileira (CARVALHO, 1922 apud BOTELHO, 2005, p.192).

Se Ronald de Carvalho aproximou-se de Oliveira Viana ao ver a necessidade de um Estado centralista e ordenador da sociedade, diferenciou-se do autor ao ver a família como apta a garantir a coesão moral da sociedade. A família para Oliveira Vianna desempenhou um papel desagregador na sociedade brasileira, ideia oposta a de Ronald, sendo ainda responsável pela ausência de organicidade social. A tese defendida por Ronald de Carvalho, de acordo com Botelho, o aproximava da ideia que seria apresentada mais tarde, por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* de 1933, em que o patriarcado rural teria desempenhado papel central na configuração da sociedade brasileira. A família patriarcal como elemento responsável pela unidade nacional e pela permanência de formas de sociabilidade que garantiriam a coesão da sociedade, apareceram também em *Sobrados e Mucambos*, publicada por Freyre em 1936.

Segundo Botelho (2005), dois aspectos fundamentais podem ser observados tanto em *Bases da nacionalidade brasileira*, como nas teorias das elites contemporâneas de Vilfredo Pareto e Gaetano Mosca. O primeiro está relacionado à concepção da mudança social e histórica nas sociedades, que seria feito de modo cíclico, e não evolutivo, através da ascensão, decadência e substituição das elites. O segundo aspecto diria respeito propriamente à noção de elites "não apenas como minoria influente que toma as decisões no interior de uma classe ou grupo social, mas propriamente como grupo de indivíduos superiores e socialmente organizados" (BOTELHO, 2005, p. 195). Tanto na teoria das elites quanto em Ronald de Carvalho, a preocupação específica centra-se sobre a elite política dirigente, embora a teoria das elites caminhe para uma visão desigual e pessimista da sociedade.

As formulações de Ronald de Carvalho sobre a questão nacional e sobre o papel das elites intelectuais teve grande destaque no período, tanto pelas críticas positivas como pelas negativas. Alguns modernistas não pensavam como Ronald e não viam os intelectuais como atores sociais privilegiados e portadores sociais. Esses modernistas pretendiam não só uma atualização literária e cultural do Brasil, como o fim de uma tradição intelectualista e acadêmica, já Ronald de Carvalho, um diplomata, trazia consigo toda uma tradição em que os intelectuais eram considerados os verdadeiros intérpretes da nação. Ao mesmo tempo em que Ronald de Carvalho tinha em vista os desafios próprios do seu tempo, em especial a necessidade de definição de uma identidade coletiva para o Brasil, pretendia a legitimação ideológica do seu projeto de centralização política, unindo as esferas literária e política.

Segundo Botelho (2005), a adesão dos intelectuais ao projeto do Estado-nação foi denunciada de modo paradigmático por Julien Benda no clássico *La trahison des clercs* publicado em 1927. O livro foi escrito num momento em que se acirravam os conflitos entre os Estados-nacionais europeus e as ideologias nacionalistas ganhavam hegemonia. Benda iniciou um debate sobre o papel dos intelectuais criticando-os diretamente, pois acreditava que estavam traindo sua missão "de guardiães daqueles valores no mundo moderno" ao se encarregarem de "assegurar impérios" (BOTELHO, 2005, p.43). Os intelectuais ao se disponibilizarem a "apoiar seu país nas mais evidentes injustiças'; rompia o, compromisso com a civilização de que estaria originalmente investido" (BENDA, 1999 apud BOTELHO, 2005, p.43).

O debate sobre o papel dos intelectuais na vida pública sempre envolveu uma dimensão ética. Existem diversas posições, a maioria divergentes, sobre a função especifica do intelectual e sobre as várias atitudes que eles podem ou devem assumir na sociedade. No Brasil, as opiniões sobre o papel dos intelectuais também foram muito polêmicas, principalmente a relação dos intelectuais modernistas dos anos 1920 com a política nos anos 30. Nesta década, o papel dos intelectuais no Estado teve seu ápice quando as ideias modernistas aparecem como lema do Estado Novo, havendo uma fusão entre um ideal de modernidade e o projeto nacional. O Estado Novo, procurando construir uma unidade orgânica nacional, base para a definição de uma identidade cultural brasileira apoiou a proposta de "redescobrimento do Brasil" feita pelos intelectuais, incorporando-os em seus quadros, "com o objetivo de aprofundar o conhecimento da realidade nacional e produzir a propaganda nacionalista" (AMARAL, 1999, p.3).

De acordo com Botelho (2005), duas questões polarizam as relações dos intelectuais da geração de 22 com a política e o Estado. A primeira questão relaciona-se "ao ethos de

missão cultivado por intelectuais de diferentes orientações ideológicas, como se fossem portadores especiais dos interesses gerais da sociedade e seus mediadores junto ao Estado" (BOTELHO, 2005, p.45). Essa questão geraria algumas controvérsias, pois enquanto alguns autores criticavam a missão dos intelectuais brasileiros, ao demonstrar a lógica das regras e das estratégias cotidianas de inserção e de viabilização das carreiras dentro dos marcos institucionais dominantes na sociedade brasileira do período. (MICELI, 2001), outros não viam nas relações dos intelectuais com o Estado a promoção dos seus interesses próprios, mas a expressão da sua "conversão" à ação política, mostrando como esses autores interpretam esta "missão" em que estão inseridos

A segunda questão refere-se "as afinidades entre o empenho dos modernistas na renovação cultural brasileira e o lugar estratégico que a própria ideia de "cultura nacional" passava a assumir no projeto centralizador do Estado autoritário e corporativo que então se implantava. Colocando-se em debate, nesse caso, se houve cooptação ou não dos intelectuais por parte do Estado" (BOTELHO, 2005, p.46). A participação dos intelectuais de 1920 no governo era vista, por um lado, ligada a um amplo processo social em que esses intelectuais buscavam a própria "identidade social" e viam no Estado uma ponte entre o projeto de modernidade e a oportunidade de modernizar, ou como um consenso entre o Estado e a intelectualidade, em busca da modernização e renovação social. A necessidade que os intelectuais de 20 viam em construir uma identidade nacional para a modernização do país, pode ser vista como canalizada pelo Estado, até o momento em que as ideias modernistas aparecem como cultura política do Estado Novo. (LAHUERTA, 1997, p.106).

As discussões em torno do papel representado pelos intelectuais modernistas na construção do Estado-nação mostram uma complexidade nas relações entre cultura e política no Brasil. As instituições políticas e os valores culturais aparecem constantemente relacionados na história da sociedade brasileira, ligados por uma elite intelectual que se dividia entre política e cultura. Com a passagem da sociedade tradicional para a modernidade, marcados por disputas e antagonismos econômicos, políticos, culturais e sociais e pela desintegração de certezas tradicionais, novas formas de interdependências foram criadas entre os indivíduos, os grupos sociais e as sociedades como um todo. Seria a partir deste momento que intelectuais, como os participantes do movimento modernista e seus projetos de construção da "cultura" acabaram relacionados ao Estado, como difusores da ideia de nação.

Como os intelectuais modernistas, não tinham as mesmas ideias, embora tivessem o mesmo objetivo de atualização da cultura, tivemos várias representações da nação. Esses intelectuais, seja representando um ethos missionário historicamente cultivado, seja cooptados

ou não pelo Estado, carregavam consigo valores e práticas sociais que constituíram elementos decisivos nos processos ideológicos brasileiros. Dentro de um mesmo grupo era possível observar intelectuais como Ronald de Carvalho, tendo uma postura tradicional, representando valores elitistas e defendendo a intervenção do intelectual e Sérgio Buarque de Holanda afirmando que o intelectual não devia intervir na cultura. Por isso, Sérgio teria travado com Ronald um dos maiores embates modernistas e em 1925, num artigo publicado na revista *Estética*, se dirige a Ronald de Carvalho, como "filho-família da nossa crítica tradicional" em cujas "opiniões" sobre "nossa nacionalidade, sobre nossas letras, sobre nossas artes" não haveria "quase nada que já não se tenha dito" (HOLANDA, 1925 apud BARBOSA, 1989, p.62)

Independente da posição ideológica assumida, os intelectuais dos anos 1920 se empenharam na reflexão sobre a formação da cultura, do povo, da sociedade e do Estado brasileiros. O que não se deve deixar de considerar são os efeitos discursivos dessas reflexões e das "interpretações do Brasil" feitas no período, já que não operam apenas no plano intelectual, mas também no social e no político. Se a noção de identidade nacional, como foi tratada por Renato Ortiz (1986), se traduz na ideia de uma permanente (re)construção histórica de um discurso pretensamente hegemônico por parte dos grupos sociais em suas relações com o "popular" e com o "estrangeiro" na formação do Estado Nacional, esses intelectuais passam a ser vistos como "mediadores simbólicos", agentes históricos que constroem a unidade da diversidade. De acordo com Ortiz:

> A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação. Os intelectuais têm neste processo um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica (ORTIZ, 1986, p.142).

O papel dos grupos sociais na construção de uma identidade nacional, não tira a autenticidade do conceito. Segundo Ortiz, toda identidade é uma construção simbólica, o que elimina qualquer dúvida sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido. Dessa forma, não podemos falar de uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos (ORTIZ, 1986, p.8). As narrativas dos modernistas sobre a identidade nacional, não passavam de interpretações e visões de mundo. Como disse Geertz (2001, p.194), "não existem narrativas mestras sobre a "identidade", a "tradição", a "cultura" ou qualquer outra coisa. Há apenas acontecimentos, pessoas e fórmulas passageiras, e, mesmo assim, incoerentes".

1.4 A ideologia do caráter nacional: as diversas ideias para construção de uma cultura brasileira

No Brasil, o debate sobre a cultura, sempre colocou em discussão a questão nacional e a relação de uma cultura dominante com a nação. E uma série de perguntas está sempre presente: O que é o Brasil? O que representa a nossa cultura? Será que as produções culturais consideradas nacionais de fato representam a nação? E o regionalismo? Seria um obstáculo à atualização da cultura brasileira ou, pelo contrário, o depositário da nossa verdadeira identidade? Todas essas questões nortearam o debate dos modernistas, enquadrando-os em uma tradição intelectual brasileira, que desde o século XIX, busca o que seria uma cultura brasileira, uma identidade nacional e os caminhos que o Brasil precisaria percorrer para encontrar sua identidade, sua "essência", suas características intrínsecas. Os intelectuais modernistas inovaram ao procurarem redescobrir o Brasil, com pesquisas sobre o Folclore e regionalismo brasileiro, e buscarem uma cultura que de fato representasse a nação

Mas falar de identidade como um conjunto de característica que representa uma nação, não é uma tarefa fácil, principalmente se falando de um país com as dimensões do Brasil e as diferenças culturais que se estabeleceram dentro deste imenso território. Nação e identidade nacional exigiriam "um consenso em torno de certos valores e uma diferença entre ele e outros tipos de consenso" (DEBRUN, 1990, p.39), ou como afirma Geertz (2001, p.198), "a unidade e a identidade existentes terão que ser negociadas, produzidas a partir da diferença". Mas atingir um "consenso em torno de elementos fundamentais – concepções comuns, sentimentos comuns, valores comuns - parece muito pouco viável, diante de tamanha dispersão e desarticulação" (GEERTZ, 2001, p.219). Se considerarmos, a dispersão e desarticulação citada por Geertz, as nossas desigualdades econômicas, sociais, culturais e políticas, além de diversas classes, etnias e religiões, um consenso sobre a identidade no país seria muito difícil. O debate intelectual do movimento modernista sobre a construção de uma identidade nacional expressa bem a dificuldade de um consenso, e o que vimos foram "cisões, confusões e alianças" (VELLOSO, 1993, p.97).

De acordo com Debrun (1990), certos grupos e instituições no Brasil tiveram a preocupação de difundir o tema nação, através de expressões como identidade nacional e cultura brasileira. Só que essas expressões sugerem uma subordinação entre os interesses e identidades de classe a um interesse maior, o da nação, que seria uma entidade mais abrangente. Neste discurso nacional estariam implícitas relações de poder, pois ele não propõe

apenas um estudo, mas uma ideologia da nação, da identidade nacional e dos interesses da nação. O problema é que os interesses das elites que governam a nação nem sempre são os mesmos interesses do povo. As elites, que se dizem portadoras do nacional não se limitam a formular e sistematizar sentimentos e aspirações comuns a todos, elas estão no poder decidindo os interesses gerais, tomando decisões como se fossem um consenso. O "discurso nacional" acaba se esgotando em si mesmo e nas vontades ou práticas de poder que lhe são associadas. Os interesses de grupos particulares, muitas vezes conflitantes, acabam prevalecendo como interesses da nação. Pensar a nação desta forma, segundo Debrun, é entendê-la como uma encruzilhada ou o conjunto, movediço, dos discursos concernentes à nação, à identidade nacional e ao nacional-popular.

O discurso nacional estaria inserido numa rede complexa de práticas de dominação e pensar o nacional como nos é dado nem sempre corresponderia à realidade do povo. Não seria possível pensar o elemento popular sem considerar a sua expressão através de várias identidades, religiosas, lúdicas, etc., baseadas no consenso dos seus participantes. O modernismo, em sua primeira fase, pretendia justamente, romper com o discurso cultural sobre a nacionalidade, vindo das classes dominantes e distantes da realidade nacional. Mas no movimento modernista, mesmo entendido como um grupo, apareciam ideias culturais divergentes, embora acreditassem de forma unânime, que o Brasil como um conjunto cultural deveria se impor pela sua originalidade. E as divergências se tornaram mais evidentes, conforme o movimento foi passando de uma proposta estética a uma proposta ideológica na década de 30.

Um exemplo claro sobre as divergências modernistas na forma de pensar a cultura nacional foi a polêmica em torno da relação regionalismo-nacionalismo entre 1925 e 1926. Os regionalistas do Nordeste reagiam contra o cosmopolitismo e protestavam contra a homogeneização cultural, criticando o estilo citadino de vida e a cultura urbana ocidentalizada. O grupo Verde-Amarelo, um dos defensores desta crítica, foi acusado de fazer uma literatura regionalista, e respondeu dizendo que os acusadores é que perderam a dimensão do nacional, por estarem comprometidos com os modismos estrangeiros. (VELLOSO, 1993, p.97). Para os verde-amarelos, os grupos Terra Roxa e Pau-Brasil encaravam o regionalismo como atraso, por acreditarem que a brasilidade ao ser reduzida a regionalismos, levaria os estrangeiros a nos verem pelas particularidades e pelo exotismo. Os defensores do regionalismo pretendiam defender as nossas tradições contra as influências estrangeiras e acreditavam que o nosso ritmo deveria ser local e não universal. Criticavam no grupo antropofágico, a filiação europeia e na corrente liderada por Mário de Andrade, o

intelectualismo, posicionando-se contra tudo o que não consideravam ser genuinamente nacional. Toda a polêmica foi desencadeada na busca pelo que significa ser brasileiro. Alguns acreditavam que o nacional estava nas particularidades, nos regionalismos, no local, outros buscavam modernização, apoiando o cosmopolitismo.

O próprio Mário de Andrade ao voltar-se para as pesquisas folclóricas e aos costumes das diferentes regiões culturais brasileiras introduziu uma nova concepção do regional, acrescentando elementos que viriam mediar à relação regionalismo-nacionalismo. Se antes as diferenças existentes entre as várias regiões brasileiras eram vistas como particularidades, agora passam a ser vistas como partes de uma totalidade que irão representar o nacional. Para Mário de Andrade, são os elementos nacionais unidos, ou seja, vistos como um conjunto nacional, que vão formar a identidade nacional. Os regionalismos, sozinhos não teriam sentido, só em conjunto. Os estrangeiros acostumados a verem a cultura brasileira pelas particularidades consideradas exóticas passariam a apreender a cultura nacional como uma totalidade coesa. Seria através da ideia de uma unidade cultural, que o país ingressaria na modernidade.

A percepção do nacional de Mário de Andrade não foi um consenso. Muitos intelectuais estavam presos à tradição localista, e tendiam a identificar a sua região de origem como núcleo da nacionalidade. Como Sérgio Milliet, que ao elogiar o livro *Raça* de Guilherme de Almeida pelo seu alto sentido nacionalista, se refere ao autor dizendo que ele era "profundamente brasileiro. Digo mais *paulista"* (MILLIET apud VELLOSO, 1993, p.99). A frase de Milliet sugere que para ser autenticamente brasileiro é preciso ser paulista. Esses regionalismos eram freqüentes nos intelectuais do grupo Verde-Amarelo, que acreditavam que a construção de um projeto de cultura nacional deveria comportar um retorno idílico às tradições do país. Para este grupo, o período colonial teria sido um momento áureo de nossa civilização devido à integração pacífica entre o elemento colonizado e o colonizador. A cultura brasileira é sempre percebida como isenta de conflitos, onde reina a integração e a harmonia e o tupi seria o símbolo da passividade. "A chegada dos portugueses ao Brasil teria inaugurado um tempo que não se esgotou simplesmente no processo de colonização, mas que permanece ao longo de toda a nossa história devido à plenitude de seus valores" (VELLOSO, 1993, p.99).

Esta concepção de tradição do grupo verde-amarelo se distanciou do ideário modernista. Não por defenderem a tradição como requisito para a elaboração de um projeto de cultura nacional, pois todos os modernistas estavam convencidos de que só a partir do conhecimento de nossas tradições seria possível encontrar um caminho original e uma cultura

de bases nacionais, mas por acreditarem que a nossa tradição não precisava ser atualizada, como pretendia Mário de Andrade. Enquanto para Mário, a produção cultural brasileira estava defasada, para os verde-amarelos, a tradição seria permanente, não teria que ser atualizada. Um exemplo da diferença de pensamento entre os intelectuais são as obras *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e *Martim Cererê* (1926), de Cassiano Ricardo. Na sua obra, Mário se esforça para representar uma entidade homogênea e em *Martim Cererê,* Cassiano Ricardo faz o inverso ao criar os "heróis geográficos" que irão realizar a epopéia bandeirante.

O contraste entre as duas obras era traduzido também nos personagens literários. Enquanto o protagonista de Mário era um "herói sem nenhum caráter", o de Cassiano Ricardo representava o "Brasil dos meninos, poetas e heróis". (VELLOSO, 1993, p.101). Os dois autores traduziam em seus heróis a própria imagem que tinham do Brasil. A imagem do Brasil de Mário de Andrade era irônica e interrogativa, porque representa a difícil busca da identidade nacional feita pelo autor, uma busca ainda sem respostas. O personagem Macunaíma tinha qualidades consideradas positivas e negativas, incluindo todas as fraquezas de um povo sem uma cultura definida. Macunaíma seria o próprio Brasil, ambíguo, cheio de conflitos e em constante procura de identidade. "Por isso, o herói sem nenhum caráter, o desenraizado, o descontínuo..." (VELLOSO, 1993, p.101). Já o herói de Cassiano Ricardo, vivia numa cultura isenta de conflitos, e mesmo diante de dificuldades teria plena capacidade de enfrentá-las.

Para os verde-amarelos, o Brasil sempre é apontado como motivo de orgulho. Ou o país é visto como um gigante, ou como uma criança, considerada as suas potencialidades. A ideia do Brasil como criança encontra certo consenso com as elites intelectuais brasileiras, que assumiam o papel de conduzir o país ao crescimento. Mas o grupo Verde-Amarelo passou a olhar o desenvolvimento do país de outra forma, o fator espacial passou a ser critério de definição do Brasil, em lugar do fator temporal que antes marcava a superioridade na história das civilizações. Segundo Velloso (1993), o tempo passou a ser associado com a ideia de esgotamento, crise e passado, enquanto o espaço passou a ser identificado à potencialidade, riqueza e futuro. Diferente das civilizações europeias, que eram explicadas pelo critério temporal, o Brasil passou a ser explicado pelo critério espacial. A brasilidade passou a ser relacionada com o espaço e a geografia brasileira. Seria através do conhecimento dos acidentes geográficos do Brasil que a criança teria o primeiro sentimento de brasilidade.

Para esse grupo, a identidade nacional estava vinculada a natureza. Era preciso observá-la para apreender nossa originalidade e identificar uma brasilidade. Visões críticas do nacionalismo, como a de Mário de Andrade, eram consideradas falsas por se refugiar no

espírito de análise. Os verde-amarelos colocavam a observação e a análise em oposição ao sentimento, e o nacionalismo era identificado, exatamente, pelo sentimento, como na literatura romântica. Mário de Andrade tinha uma visão completamente oposta a esse grupo, seu projeto de encontrar a identidade nacional sem perder a visão do conjunto, dependia do deslocamento dos estreitos limites geográficos. O autor abandonou a perspectiva geográfica por impedir que o Brasil fosse visto pelo seu conjunto e pela sua complexidade.

De acordo com Velloso (1993), as expressões *brasilidade* e *brasileirismo* também geraram grande controvérsia no modernismo. Cada grupo considerava uma expressão mais adequada para exprimir o verdadeiro sentido do nacionalismo. A brasilidade era "identificada como estado natural de espírito, diz respeito à intuição de um sentimento nacional, visceralmente brasileiro. Já o brasileirismo é associado a sistemas filosóficos, escolas e partidos" (VELLOSO, 1993, p.104). Para os verde-amarelos, a brasilidade permitiria a comunhão natural do homem com o meio ambiente. Ao intelectual era designada a missão de criar a consciência nacional, removendo os obstáculos que dificultam a comunhão homem-meio. Entre os obstáculos estavam à vida citadina, ideias estrangeiras e o mal da inteligência. As nossas elites também seriam causa de obstáculos, pois ao preferirem a vida nas cidades estariam aumentando a distância entre o intelectual e o país. Enquanto Euclides da Cunha era apontado como um modelo de intelectual brasileiro por abordar um país rural em sua obra, Rui Barbosa era o exemplo do intelectual citadino alienado, muito criticado pela retórica e pelo intelectualismo, que teriam o afastado do Brasil.

Para o grupo verde-amarelo, o cosmopolitismo das cidades estaria distanciando o homem da natureza. Características das cidades modernas, como a burocracia e "o homem de gabinete, não combinariam com a mentalidade caipira, desurbanizada e rude do brasileiro" (VELLOSO, 1993, p.105). O espírito citadino, para este grupo seria um dos grandes problemas do Brasil, "por trair nossa índole primitiva e nossas raízes rurais, gerando problemas e ideologias que não combinam com a realidade brasileira" (VELLOSO, 1993, p.105). As elites intelectuais seriam as responsáveis pelos problemas brasileiros, pois privilegiaram um estilo de vida citadino, antecipando problemas que não eram inerentes à nossa cultura, não conseguiram resolvê-los, e ainda retardaram as soluções para as verdadeiras questões nacionais. A solução estaria no abandono do "saber livresco" pelo intelectual e a adoção de um saber prático incluindo o estudo de nossa geografia, considerada por Plínio Salgado, o único saber capaz de colocar o intelectual em contato direto com a realidade e com os fenômenos naturais.

O objetivo dos verde-amarelos era a integração territorial e étnica do Brasil, da mesma forma que os bandeirantes paulistas partiram, em pleno século XVI, para a conquista do território. Na busca da homogeneidade nacional, o litoral não deve ser esquecido, mas cabe ao sertão comandar o processo de nacionalização e repassar as cidades urbanas, a alma brasileira, que se exprime através do folclore, dos cantos nativos e das lendas, que seriam os elementos responsáveis pela integração do rural com o urbano. Para os verde-amarelos, como foi São Paulo que iniciou o processo nacionalizador, caberia ao estado coordenar todo o processo de regionalização, assegurando a integração nacional. Até a revolução estética, teria acontecido no estado paulista, por ser um exemplo de brasilidade contribuída pela chegada dos imigrantes à cidade, fato essencial para a formação de nossa verdadeira identidade. Mas é preciso acrescentar que, segundo esse grupo, os imigrantes só trouxeram o progresso, porque se incorporaram ao espírito paulista.

A versão heróica do nacionalismo dos verde-amarelos os distinguia dos demais grupos modernistas. Os outros grupos ou intelectuais estavam mais preocupados em repensar a nossa nacionalidade e com os problemas que nos impediam de entrar num contexto artístico considerado moderno. O grupo Pau-Brasil, liderado por Oswald de Andrade, por exemplo, sugeria que acertássemos o nosso relógio, ou seja, buscava uma atualização da nossa cultura, já Mário de Andrade alertava para a necessidade que tivéssemos uma cultura nacional autêntica. Foi na busca pela nossa identidade que surge *Macunaíma,* um anti-herói modernista que apresentava virtudes e defeitos, em substituição aos heróis emblemáticos de nossa literatura. Para Mário, este seria o modelo do brasileiro e a ausência de caráter do herói indicaria um caráter ainda em formação de nossa sociedade.

Mas alguns intelectuais modernistas, como Paulo Prado, diferenciava-se dos verde-amarelos e de Mário de Andrade, ao terem uma visão negativa da nossa herança colonial. Em *Retrato do Brasil,* publicada em 1928, vemos um país ainda não constituído como uma nação, sem uma cultura nacional, um país em ruína e em desordem. Os elementos responsáveis pela desordem seriam a colonização, a natureza, a mestiçagem e a autoridade governamental. O país é descrito, pelo autor, "como arruinado pela exploração tumultuada e incompetente de suas riquezas naturais; pela presença de povoadores mestiços; pela existência de um patriotismo indolente voltado para a admiração das belezas naturais; pela indigência intelectual e artística completa, reflexo da decadência da mãe pátria; e pela vida social nula" (DUTRA, 2000, p.250). Para o autor, a situação só mudaria com uma revolução.

Paulo Prado faz uma leitura crítica e pessimista da sociedade brasileira em sua obra e vê a tristeza como o traço definidor do caráter brasileiro. Essa tristeza não deve ser

compreendida como um estado de espírito, mas como a representação da ausência, na sociedade brasileira, do espírito empreendedor que caracterizava os povos anglo-saxões. Dessa forma, o autor procurou desvendar no caráter do povo e nos traços históricos a razão para a existência dessa tristeza, que impedia o empreendimento dos brasileiros e o desenvolvimento do país. Para Paulo Prado, a tristeza que caracterizava o Brasileiro viria da colonização portuguesa, que era vista de forma extremamente crítica. Prado criticava desde os colonizadores, vistos como "degredados que abandonavam nas costas as primeiras frotas exploradas, ou náufragos, ou gente mais ousada desertando das naus, atraída pela fascinação das aventuras" (PRADO, 1997, p.18), até a administração metropolitana.

A tristeza da população unida ao quadro desolador da sociedade brasileira permaneceria ainda na década de 20, quando o autor afirma que o Brasil talvez fosse o país mais atrasado, que "de fato não progride, vive e cresce, como cresce e vive uma criança doente, no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado" (PRADO, 1997, p. 199). A tristeza para Paulo Prado ao mesmo tempo em que definia o homem brasileiro, "era uma não definição do ser nacional, pois surgiria no texto do autor, sobretudo como um símbolo da não-identidade da nação" (DUTRA, 2000, p.250). O interessante aqui é a imagem do Brasil visto novamente como uma criança. Se para os verde-amarelos, o Brasil é apontado como criança, devido as suas potencialidades, para Paulo Prado, não passávamos de uma criança doente, que não progride.

A questão da identidade nacional e do que representaria uma cultura brasileira, foi um tema que apareceu constantemente na literatura brasileira. Desde o indianismo romântico, que apresentava uma imagem positiva do povo brasileiro, passando por Euclides da Cunha e sua nova concepção do brasileiro, com o sertanejo aparecendo como o verdadeiro representante da "raça" brasileira até o movimento modernista a construção de uma identidade e de uma cultura foi um tema obrigatório no debate de nossos intelectuais. Mesmo entre os intelectuais do movimento modernista, se o considerarmos como um grupo com os mesmos objetivos, não havia um consenso sobre o que representaria uma cultura nacional. Existiam várias visões, e muitas vezes antagônicas, sobre a definição do caráter e da identidade nacional brasileira. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Paulo Prado, os integrantes do grupo verde-amarelo, entre muitos outros intelectuais, todos se denominavam modernistas, mas representavam o Brasil de diversas formas.

Como os intelectuais no país eram vistos como responsáveis pela sua construção, essas representações sobre a nação tiveram inúmeros desdobramentos políticos e culturais. O grupo verde-amarelo, por exemplo, conseguiu impor sua hegemonia política ao longo de três

décadas, do modernismo ao Estado Novo, levando sua ideologia ufanista para além do movimento modernista. Mas isso não se restringiu apenas a este grupo, segundo João Luís Lafetá (2000), o modernismo brasileiro se desdobrou como passagem do "projeto estético" dos anos 20 ao "projeto ideológico" dos anos 30. Para o autor, o próprio projeto estético já contém em si o seu projeto ideológico, pois a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova, já contém uma ideologia. Segundo Lafetá:

> O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrindo suas relações reais com a natureza e a sociedade), investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo (LAFETÁ, 2000, p.20).

De acordo com Lafetá (2000), o projeto estético do modernismo estava relacionado com a renovação dos meios e a ruptura da linguagem tradicional, enquanto o ideológico abrangeria a consciência do país, o desejo e a busca de uma consciência artística e nacional e o caráter de classe de suas atitudes e produções. O projeto estético dos primeiros anos do movimento propôs uma radical mudança na concepção da obra de arte, que deixou de ser vista como cópia de modelos estrangeiros e passou a representar a realidade nacional. Neste ponto, o projeto estético convergiu para o projeto ideológico, pois o rompimento com a linguagem bacharelesca e artificial que representava a literatura passadista foi uma forma de combater também a consciência ideológica das oligarquias rurais que estavam no poder. O modernismo, ao se inspirar na cultura popular, conseguiu romper com "a ideologia que segregava o popular" (LAFETÁ, 2000, p.23), ao mesmo tempo em que modernizava a linguagem literária. Foi da convergência do projeto estético e do projeto ideológico que saíram as obras mais radicais e tipicamente modernistas do movimento: *Miramar* e *Serafim*, de Oswald de Andrade e *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Por uma razão de ordem artística e outra de ordem ideológica, os dois projetos do modernismo se articulam e se complementam. A mudança na linguagem literária com a incorporação do popular e do primitivo articulou-se com o apoio da burguesia à revalorização de hábitos e tradições culturais do Brasil arcaico. Segundo Lafetá (2000), o modernismo está diretamente relacionado com o desenvolvimento da economia capitalista em nosso país. Nas primeiras décadas do século XX, economia, política e cultura foram lentamente modificados, havendo a ascensão da burguesia e da classe média, mas ainda permanecendo o poder das oligarquias rurais, a política dos governadores; na literatura, o naturalismo e o simbolismo do

século anterior. Nesse panorama destacou-se o movimento artístico renovador, que junto com ascensão burguesa conseguiu "paradoxalmente exprimir de igual forma as aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical as instituições já ultrapassadas" (LAFETÁ, 2000, p.27). Ao denunciar o Brasil arcaico, o modernismo retomou e aprofundou uma tradição que vem de Euclides da Cunha, passa por Lima Barreto, Graça Aranha e Monteiro Lobato. Dessa forma, podemos considerar o modernismo, "não como atualização e ruptura (dos meios de expressão), mas como condensação e superação (de impasses ou desvios originários)" (GEIGER, 1999, p.122).

Nos anos 20, o projeto ideológico do modernismo correspondeu à necessidade de atualização das estruturas dominantes, na segunda fase do movimento a ênfase das discussões voltou-se para a função da literatura, o papel do escritor e as ligações da ideologia com a arte. Neste momento, o projeto foi além das pretensões burguesas, indo em direção a concepções esquerdizantes e a posições tradicionalistas, conservadoras e de direita (literatura espiritualista, essencialista, metafísica). Para Lafetá (2000), os dois projetos ideológicos parecem corresponder a duas fases distintas da consciência de nosso atraso: nos anos 20 o movimento teria identificado as deficiências do país de forma tranqüila e otimista e nos anos 30, o subdesenvolvimento do país era visto de forma pessimista, implicando a necessidade de uma atitude diferente diante da realidade. Se a ideologia de um país novo, em ascensão e cheio de possibilidades servia à burguesia, "a consciência pessimista do subdesenvolvimento não se enquadra dentro dos mesmos esquemas, já que aprofunda contradições insolucionáveis pelo modelo burguês" (LAFETÁ, 2000, p.29).

A diferença entre os projetos ideológicos das duas fases estaria relacionada a uma maior consciência política. Não se trataria mais de atualizar o país, proposta do início do modernismo, mas de reformar ou revolucionar a realidade da nação "para além da proposição burguesa" (LAFETÁ, 2000, p.30). Enquanto para os intelectuais esquerdistas, as figuras do proletário e do camponês ganham espaço e passam a representar o nacional, para os tradicionalistas e conservadores, as teses de integralismo era uma maneira de reagir contra a modernização. Diversas posições apareceram durante todo o período modernista e o equilíbrio inicial que existia entre uma revolução literária e uma literatura revolucionária (reacionária, conservadora ou tradicionalista) foi aos poucos se perdendo, até desaparecer na década de 30, junto com a ruptura de linguagem proposta, um ideal estético fundamental para os modernistas. (LAFETÁ, 2000, p.31).

Se na década de 20 a discussão era literária e girava em torno de uma nova linguagem, nos anos 30 essa proposta estética foi se diluindo à medida que as proposições de linguagem

foram sendo aceitas e praticadas. Essa diluição já era vista antes da década de 30, com as novas posições assumidas por grupos como o Anta e o Verde-amarelo, voltados a extremismos partidaristas. A mudança de foco do modernismo, da estética para uma posição político-ideológica, viria da carga histórica que o movimento trazia de nossa literatura passada, vista como tendo uma função social, que tomada de forma errada, como diria Lafetá, provocou o desvio e a dissolução do projeto estético.

2 A HISTÓRIA DO MOVIMENTO MODERNISTA

O modernismo brasileiro iniciou-se com a Semana de Arte Moderna em 1922 e foi marcado por uma insatisfação com a cultura vigente, submetida a modelos importados, que não representavam a nossa realidade e tinha como objetivo trazer ideias estéticas originais em relação às nossas últimas correntes literárias, já consideradas ultrapassadas. Mas o modernismo não deve ser apenas entendido a partir de 22, pois intelectuais brasileiros mantinham contato com a arte europeia, lendo "os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas franceses. Ouve-se a nova música de Debussy e de Millaud. Assiste-se ao teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo plástico alemão" (BOSI, 2006, p.305).

Intelectuais brasileiros, ao viajarem a Europa no início do século XX, presenciavam toda a agitação intelectual da "belle-époque"[10] de perto, assimilando o sentido geral daquela renovação literária e das mudanças que a grande guerra traria ao campo intelectual e artístico no mundo. Segundo Bosi (2006), as vésperas do conflito os artistas brasileiros faziam uma constante ligação entre as novas ideias artísticas e as brasileiras. Em 1909, Oswald de Andrade conheceu em Paris o futurismo de Marinetti, e se encantou com um poeta de versos livres, Paul Fort; Manuel Bandeira teve contatos com Paul Eluard, na Suíca, marcando suas obras com um neo-simbolismo; Ronald de Carvalho, embora pouco tivesse de revolucionário, ajudara em 1915 a fundação da revista da vanguarda futurista portuguesa, Orfeu, centro irradiador da poesia de Fernando Pessoa e de Sá Carneiro; Tristão de Athayde e Graça Aranha conheceram as vanguardas centradas em Paris e Sérgio Milliet, mesmo escrevendo em Genebra, se inspirava em Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cendrars. (BOSI, 2006, p.332).

No Brasil, o termo futurismo, que começou a circular nos jornais brasileiros a partir de 1914, assumiu conotações de "extravagância", "desvario" e "barbarismo". O leitor médio não reagia bem às inovações e ainda preferiam poetas como Olavo Bilac. Nesse clima conservador das cidades brasileiras, só um grupo de intelectuais que pudesse viajar a Europa, e presenciar as inovações através de leituras, concertos e exposições de arte, poderia renovar o quadro literário do país. Ao retornar ao Brasil, essa pequena elite intelectual com a "mesma ânsia de renovação europeia" (MACHADO, 1940, apud PAES, 1988, p.1), como diria

[10] O período que se inicia no final do século XIX e vai até a Primeira Grande Guerra é conhecido como "Belle-Époque" – designação que, cunhada na França já no século XX num contexto de grave crise econômica, encerra uma conotação nostálgica, "algo como um passado áureo perdido para sempre" (ORTIZ, 1991 apud BOTELHO, 2002, p.243).

Antônio de Alcântara Machado, se uniu para atualizar a arte brasileira. Como os artistas criticavam o academicismo e a cópia de modelos importados que imperavam no cenário artístico do país, o objetivo em relação às vanguardas, não era de assimilação, no sentido de reprodução, mas absorvê-las e recriá-las de acordo com nossa realidade social.

Os primeiros sinais de mudanças no nosso cenário artístico foram as exposições expressionistas que passaram pelo Brasil, a de Lasar Segall em 1913 e, um ano depois a de Anita Malfatti, mas despertaram poucas atenções. Foi somente em 1917, que a segunda exposição da pintora, que acabava de voltar de seus estudos na Alemanha e Estados Unidos, recebeu uma polêmica crítica do respeitado escritor Monteiro Lobato, chamando a atenção para os trabalhos desses jovens inovadores que pretendiam mudar a arte feita no Brasil até aquele momento. A crítica de Lobato, avesso a todas as correntes estéticas do século XX, teve efeito contrário e o escândalo evidenciou os novos artistas, polarizando as ideias renovadoras.

A partir deste momento os "futuristas" de São Paulo se unem e divulgam a causa, iniciando um movimento de libertação das regras acadêmicas e das inúmeras convenções artísticas, colocando o Brasil dentro de um processo histórico, cultural e artístico, que valorizava o novo e a liberdade. Mais tarde essa mobilização artística resultaria na Semana de Arte Moderna realizada no Teatro Municipal de São Paulo. A "Semana" foi o primeiro protesto de intelectuais que se ergueu no Brasil contra o conservadorismo e a valorização de regras acadêmicas. A geração de 22 renovou a mentalidade nacional e lutou pela autonomia artística e literária brasileira, descortinando para nós o século XX, "ao colocar o Brasil na atualidade do mundo que já havia produzido T. S. Eliot, Proust, Joyce, Pound, Freud, Planck, Einstein, a física atômica" (COUTINHO, 2004, p.20).

Depois da Semana de Arte Moderna, surgiram vários manifestos e revistas, assim como surgiram os manifestos das vanguardas do século XX. Intelectuais como Paulo Prado que, em 1923, tornou-se co-editor da *Revista do Brasil,* interessado em estabelecer a sintonia da cultura brasileira com as vanguardas europeias, perceberam o lugar estratégico dessas publicações na articulação de projetos político-culturais. Segundo Mônica Velloso (2006), as revistas semanais destinadas ao grande público, operacionalizam a ideia do moderno na vida cotidiana, buscando familiarizar os leitores com as novas coordenadas espaço-temporais. Já as revistas literárias, de perfil mais especializado, focavam em temas como arte e estética, buscando conciliar pensamento moderno e brasilidade.

Os manifestos e revistas literárias lançados em paralelo as obras modernistas, iam delimitando os subgrupos, de início apenas estéticos, mas logo "portadores de matizes ideológicos mais ou menos precisos" (BOSI, 2006, p. 340). Os integrantes dos grupos que

apareciam no modernismo criavam concepções, discutiam e escreviam sobre seus ideais e publicavam nos jornais de grande circulação. Entre os mais importantes manifestos e revistas brasileiros, estão o *Manifesto Pau-Brasil* divulgado no *Correio da manhã* em 1924, manifesto *Verde-Amarelo* de 1926, uma resposta ao nacionalismo do *Pau-Brasil*, o *Antropófago* em 1928, publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, a revista *Klaxon* lançada em 1922, a *Estética* em 1924, dirigida por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, *A Revista* em 1925, *Revista do Brasil* em 1926 e *Antropofagia* em 1928.

2.1 **As vanguardas europeias**

A modernização da vida cultural e artística brasileira através da inspiração em assuntos nacionais foi o ponto central do movimento modernista brasileiro. Os modernistas pretendiam universalizar a arte brasileira e alcançar o nível das altas culturas europeias. Muitos autores modernistas, como Oswald de Andrade, viajavam a Europa e tinham contato com as chamadas vanguardas europeias e voltavam ao Brasil com muitas ideias e trazendo as novidades para o nosso meio artístico. Segundo Lúcia Helena (1993, p.8), "vanguarda significaria o movimento artístico que "marcha na frente", anunciando a criação de um novo tipo de arte". As vanguardas pretendiam dar um caminho inédito para a arte e representariam a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental. Foi com o modernismo, que a palavra vanguarda em literatura chegou ao Brasil.

Com a grande repercussão do seu simbolismo, Paris tornou-se o centro cultural de maior evidência na Europa, refletindo por um lado a euforia de sua "belle époque" e, por outro o pessimismo decadentista do "fin de siècle". (TELES, 1976, p.21). As ideias filosóficas e sociológicas que surgiam na Europa, em conjunto com o desenvolvimento científico e técnico da época, contribuíram para a inquietação espiritual e intelectual dos escritores, que se viam divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro, que afinal predominaram, motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e "transformando os primeiros anos deste século no laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura" (TELES, 1976, p.21). Assim surgiu o nome de vanguarda, que servia para caracterizar o período literário que se estende dos últimos anos do século XIX ao aparecimento do surrealismo em 1924.

Nas diversas tendências que surgiram em torno da primeira guerra mundial é possível observar a evolução das formas, das técnicas e das principais concepções poéticas. De um lado vemos as experimentações formais, desintegradoras e inventivas, de outro, as preocupações com as grandes sínteses ordenadoras e classicizantes. Segundo Teles (1976), é dessa dialética entre o microcosmo e o macrocosmo das teorias poéticas, em que se pressente a base filosófica de Durkheim e Gabriel Tarde, motivadora também da renovação lingüística de Saussure, que saíram os grandes movimentos da vanguarda literária antes da guerra, como o futurismo (1909), o expressionismo (1910) e o cubismo (1913). Com o advento da guerra temos o aparecimento de duas atitudes antitéticas, a desagregação, com o niilismo dadaísta, em 1916 e a reorganização, uma expectativa otimista do pós-guerra, com a crença num espírito novo, como anunciado por Apollinaire no seu testamento literário, *L` Esprit nouveau et lês poetes*, em 1918.

Todos esses movimentos eram provenientes da desorganização do universo artístico e social da época. Enquanto o futurismo e o dadaísmo objetivavam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes na Europa, outras correntes, como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior. Destruindo ou construindo, as vanguardas não deixavam de ser uma tendência organizadora de uma nova estrutura estética e social, que tinham como princípio comum, uma renovação literária. Se o futurismo e o dadaísmo representam a destruição e a face microscópica da poesia, o "expressionismo e o cubismo representam a construção, o lado mágico das coisas, a beleza interior e só percebida na recomposição simbólica a que se reduzem os elementos culturais da humanidade" (TELES, 1976, p.23).

Ao colocar a destruição e construção na mesma realidade, as vanguardas europeias teriam dado grande contribuição aos movimentos artísticos de outros países, como o Brasil. Mesmo negada por alguns fundadores do movimento modernista, é possível observar as influências dessas vanguardas em nossa literatura, como exemplo, o futurismo na literatura e o expressionismo na pintura. Essas contribuições são percebidas em alguns trabalhos, como na conferência *O espírito moderno*, dada por Graça Aranha em 1924 e título de seu livro no ano seguinte e em Mário de Andrade, em seu *Prefácio interessantíssimo* e *Escrava que não é Isaura*. O próprio Mário de Andrade tinha a coleção da revista *L´ Espirit nouveau*, fundada por Le Corbusier e Ozenfant, em 1920, onde é bem provável que estivessem divulgadas ideias de Apollinaire.

Graça Aranha e Ronald de Carvalho, artistas importantes do movimento modernista viveram alguns anos na Europa como diplomatas e estavam a par dos movimentos de

vanguarda. Graça Aranha chegou a publicar em 1925, os principais manifestos de Marinetti e algumas passagens de seu livro *Estética da vida* coincidem com algumas do testamento de Apollinaire. Em *Mocidade e estética*, texto que Graça Aranha escreveu para o primeiro número da revista *Estética*, é possível ler a seguinte passagem:

> A máxima cultura não só vence a matéria universal e cria verdadeiramente o homem, como o liberta da deformação sentimental, da inversão dos valores dos valores que a péssima e deficiente cultura espalha. Toda praga literária é extirpada. O romantismo, que forma a literatura dos possessos, dos melancólicos, é dominado pelo espírito moderno objetivo e dinâmico. Se este realismo nos leva ao classicismo, seremos clássicos, no sentido de simples, diretos, íntimos das coisas, indiferentes à literatura e às suas pompas. (...) O jovem moderno possui a técnica, que lhe dá a segurança, oriunda do conhecimento (GRAÇA ARANHA, 1924 apud TELES, 1976, p.225).

Para Teles (1976), a coincidência entre os modernistas brasileiros e os vanguardistas europeus é muito maior. Desde fevereiro de 1921, um congresso do Espírito Moderno estava programado por André Breton para março de 1922. Este congresso não chegou a se realizar por causa de desentendimentos entre Breton e Tristan Tzara, na véspera da data marcada. A programação da Semana de Arte Moderna só foi feita em novembro de 1921, um mês depois da chegada de Graça Aranha. Teles sugere que os nossos primeiros modernistas, atentos aos últimos acontecimentos literários de Paris e compelidos, talvez até pelo próprio texto de Apollinaire, a lutar por uma literatura nacional, acabassem por negar as origens estrangeiras da renovação que pregavam. Mário de Andrade é um dos autores que nega o futurismo, ao dizer em *A Escrava que não é Isaura* que não é futurista. É bem provável que essa negação se deva pelo envolvimento de Marinetti com a política fascista.

A influência das vanguardas europeias estava fortemente presente nas ideias de Oswald de Andrade, onde parecem "uma mistura de futurismo, dadaísmo e "espiritonovismo", como no nacionalismo de *Pau-Brasil*, de 1924" (TELES, 1976, p.27). Neste mesmo ano, no *Manifesto de Paris*, Marinetti fez uma resenha dos principais futuristas do mundo, incluindo artistas da América do Sul e cita o nome "De Andrade", deixando claro que se trata de Oswald, um futurista convicto na época. No *Manifesto Antropófago* de 1928, percebemos influências surrealistas, onde o seu sentido de antropofagia aparece ligado a alguns textos de Marinetti e com certas técnicas da poesia surrealista.

O futurismo de Marinetti exerceu grande influência em quase todas as literaturas modernas, mesmo quando eram negadas, como no caso dos primeiros modernistas brasileiros. Algumas das primeiras reivindicações futuristas estavam relacionadas com "algumas concepções científicas, filosóficas e literárias que fizeram da época o ponto de convergência

das inquietações espirituais do fim do século e, também, o ponto de partida das grandes correntes literárias da poesia contemporânea" (TELES, 1976, p.81). Era um movimento estético voltado para os manifestos, onde exaltava a vida moderna, o culto da máquina e da velocidade, além de pregar a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária. Era um movimento em que as palavras deviam ser usadas em liberdade. A libertação das palavras foi um tema presente no *Manifesto Técnico da literatura Futurista*, publicado em 1912 em Milão:

> No aeroplano, sentado sobre o cilindro da gasolina, queimado o ventre da cabeça do aviador, senti a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Desejo furioso de libertar as palavras, tirando-as para fora da prisão do período latino! Este tem naturalmente, como cada imbecil, uma cabeça previdente, um ventre, duas pernas e dois pés chatos, mas não possuirá nunca duas asas. Apenas o necessário para caminhar, para correr um momento e fechar-se quase repentinamente (TELES, 1976, p.89).

Segundo a atuação de Marinetti, a história do futurismo pode ser dividida em três fases: de 1905 a 1909, em que o princípio estético defendido é o verso livre; a de 1909 a 1914, quando se redige a maior parte dos manifestos e se luta pela imaginação sem fios e pelas palavras em liberdade; e a de 1919 em diante, quando se fundou o fascismo e o futurismo se transformou em porta-voz oficial do partido. Na primeira e segunda fase futurista é nítida a luta pela concepção das "palavras em liberdade", com a destruição da sintaxe habitual, em que ao sujeito segue-se o predicado, substituída por associações em que a lógica não é clara e obtida através do substantivo que se repete. Em alguns poemas de Mário de Andrade observamos a utilização de técnicas futuristas, principalmente quando usa seqüências desordenadas de elementos, ou como no poema *Ode ao burguês*, em que usa palavras, como "burguês-níquel", "homem-nádegas", relacionando dois substantivos.

Outra vanguarda europeia que influenciou os modernistas brasileiros foi o Espiritonovismo. Essa vanguarda iniciou-se em 1917 com a conferência *O Espírito Novo e os poetas* pronunciada por Guillaume Apollinaire e se consolidou com a publicação da revista *L´Esprit nouveau*, fundada em Paris em 1920. Os textos apresentados na revista correspondem a um contexto histórico europeu, marcado por grandes transformações político-sociais decorrentes da Primeira Guerra Mundial, onde as preocupações se voltavam para o fortalecimento das nacionalidades, retomando-se, sobretudo na França, o ideal de uma arte "construtiva" em oposição às inúmeras tendências destrutivas que marcaram as primeiras décadas do século XX.

De acordo com Teles (1976), o ideal de uma arte "construtiva", preocupada com as tradições românticas da cultura francesa, tem as suas origens em torno do parnasianismo, embora se tenha formulado pela primeira vez como reação contra o simbolismo, quando Jean Moréas, insatisfeito com os rumos que ia tomando o simbolismo, começa a falar numa "escola romana", num certo romantismo destinado a proteger as tradições culturais Greco-latinas. O romantismo constituiria uma espécie de equilíbrio estético e ideológico entre decadentismo e simbolismo, que tem continuidade no manifesto *Renascença Clássica ou Renascença Revolucionária?* publicado em 1911 por Jean Richard Bloch e no manifesto *Sobre o programa dos neoclássicos*, publicado em 1914 por Henri Clouard, onde escreve que a conciliação é o ponto que importa. "É em conciliar que devem tender todos os esforços de hoje. Em arte, a conciliação deve-se fazer entre a arte propriamente clássica e a arte dita moderna" (CLOUARD, 1914 apud TELES, 1976, p.147).

O esforço e persistência do movimento neoclássico, o coloca como um dos fenômenos literários mais notáveis da "Belle Époque". Mas ao pregar a continuidade cultural, foi confundido com o conservadorismo literário e acabou esquecido, pois fazia oposição aos movimentos de vanguarda europeia que pregavam a ideia de ruptura. Foi só a partir da guerra, com os movimentos da vanguarda abalados, que um poeta vanguardista como Apollinaire, retomou as ideias neoclássicas, mas dando-lhe um novo sentido estético e ideológico, que três anos depois foram desenvolvidas pelos intelectuais da revista *L´Espirit nouveau,* "mas sempre fiéis à ordem, ao dever e à liberdade que o texto de Apollinaire equilibradamente mistura como características fundamentais do espírito novo" (TELES, 1976, p.147).

Em oposição às ideias de ruptura, na conferência *O espírito novo e os poetas* pronunciada em dezembro de 1918, Apollinaire fala da importância de herdar dos clássicos um sólido bom-senso e um espírito crítico seguro. Outro ponto importante presente na conferência é a necessidade de buscar a verdade e encontrá-la, tanto no domínio étnico, como no da imaginação. Essas características estariam sendo ignoradas pelas antigas tendências, que eram limitadas pelas regras gramaticais que fixavam sua forma, tanto nas prosas, como nas poesias. Todas essas convenções, como a rima, teriam tido seus méritos, o lirismo visual teria sido um deles, mas o momento era o da imaginação, já que as novas tecnologias traziam novas formas de pensamento.

Ao falar da insegurança deixado pelo pós-guerra e da necessidade do fortalecimento das nacionalidades, Apollinaire acredita que os acontecimentos sociais não cheguem tão longe ao ponto de não ser mais possível falar de literatura nacional. Ao contrário, quanto mais seguem pelo caminho da liberdade, mas reforçadas estarão às antigas disciplinas e as novas

não serão menos exigentes que as antigas. Para Apollinaire, a arte cada vez mais terá uma pátria e os poetas serão sempre uma expressão de um meio, de uma nação e como os filósofos formam um fundo social que pertence à humanidade. Segundo Apollinaire:

> A arte só deixará de ser nacional no dia em que o universo inteiro, vivendo sob um mesmo clima, em casas edificadas sobre o mesmo modelo, falar a mesma língua, com o mesmo sotaque, ou seja, nunca. Das diferenças étnicas e nacionais nasce a variedade das expressões literárias, e é esta mesma variedade que é preciso salvaguardar (TELES, 1976, p.152).

Apollinaire era contra uma arte comum a todos os países e exalta a importância das diferenças étnicas que diferenciaria uma manifestação artística do resto do mundo. O autor acentua que o "espírito novo" que busca acentuar o espírito universal e que não pretende limitar sua atividade a determinadas regras, não deixa de ser uma manifestação artística particular da nação francesa. Uma nação deve ter suas próprias características artísticas e Apollinaire fala do quanto é perigoso para uma nação deixar-se conquistar intelectualmente, mais perigoso até do que uma conquista por armas. Por isso, o espírito novo defende a ordem e o dever, que são as qualidades clássicas pelas quais se manifesta mais claramente o espírito francês, além de acrescentar a liberdade. "Esta liberdade e esta ordem que se confundem com o espírito novo são sua característica e sua força" (TELES, 1976, p.152).

Além do futurismo e do espiritonovismo, outra vanguarda europeia que influenciou os modernistas brasileiros foi o surrealismo, lançada em 1924 com o *Manifeste du surréalisme* e o primeiro número da *Révolution surréaliste* de André Breton. Na origem do surrealismo é possível observar pontos de contato com o futurismo de Marinetti e grandes ligações com o expressionismo, principalmente pela revalorização do passado. Os dois movimentos também buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião, enfim, o homem livre de suas relações psicológicas e culturais. Foram esses objetivos que levaram a busca pela magia, ao ocultismo e à alquimia medieval na tentativa de se descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade.

O surrealismo não tinha uma consciência desagregadora que agitava a época da guerra, como os outros movimentos de vanguarda, mas tinha a mesma motivação do *esprit nouveau*, pelo sentido da organização e construção do mundo pós-guerra. Pode-se dizer que o surrealismo teve uma fase inicial em 1919 com a publicação da revista *Littérature* dirigida por Breton e onde aplicavam o pensamento de Lautréamont de que "a poesia deve ser feita para todos" e a frase de Rimbaud, que dizia ser preciso "mudar a vida". Mas foi a partir de 1924

que surgiram as descobertas surrealistas, onde predominaram a exploração do inconsciente, as narrações dos sonhos, as experiências com o sono hipnótico até entrar em 1925, numa fase de conscientização política, quando a frase de Marx, "transformar o mundo" vinha completar e substituir a de Rimbaud. Segundo os surrealistas a poesia deveria ser levada à ação e passar a instrumento de agitação social, já que para Breton, a arte autêntica era a que estava ligada à atividade revolucionária (TELES, 1976, p.166).

No Brasil, o surrealismo teve papel importantíssimo e foi "tão importante para a literatura francesa quanto o foi para Oswald de Andrade" (NUNES, 1979, p.12). O autor entrou em contato com a comunidade da vanguarda de Paris, através de Blaise Cendrars, que exerceu grande influência sobre ele. Quando Cendrars visitou o Brasil pela primeira vez em 1924, Oswald publicou *Memórias sentimentais de João Miramar* e lançou o *Manifesto Pau-Brasil*, enquanto Mário de Andrade concluía a *Escrava que não é Isaura*. Logo depois, Cendrars, Oswald e Mário partiriam na companhia de outros intelectuais brasileiros, "em busca do Aleijadinho e do barroco mineiro" ((NUNES, 1979, p.12). A busca por um exotismo etnográfico e uma arte autêntica finalmente se consolidariam no espaço artístico brasileiro.

Seja a relação sujeito-objeto em formas construtivas e objetivas, como propunha o Futurismo, Cubismo e Abstracionismo ou a ênfase na elaboração de formas destrutivas e subjetivas, linha do expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo, todos esses movimentos e seus ideais influenciaram a geração de 22, já que os artistas brasileiros mostravam-se atentos aos problemas da literatura e da arte no Brasil e no mundo. Segundo Nunes (1979, p.8), "a interferência das correntes europeias no desenvolvimento do nosso modernismo deu-se como um mal necessário, ou como uma espécie de ritual de passagem que a literatura brasileira teve de cumprir, antes de alcançar a normalidade da vida adulta".

A diferença entre a literatura brasileira em relação às literaturas modernistas, como a francesa e inglesa, seria talvez, o viés nacionalista, já que as vanguardas modernistas desenvolvidas no centro da Europa parecem não se sustentar num projeto de construção simbólica da nação. Diferenças e semelhanças à parte, não podemos deixar de considerar que os modernistas brasileiros não copiaram essas tendências europeias para adaptar a nossa cultura, pois a cópia indiscriminada de conceitos estrangeiros era tudo o que os modernistas pretendiam combater. Essa geração procurava se informar com o que acontecia no mundo, por isso as influências das vanguardas e o estilo de ação e criação característico da época. Cada momento modernista e cada autor dialogaram de formas diferentes com essas vanguardas, as recebendo de forma crítica. Segundo Nunes (1979), Mário de Andrade, por exemplo, corrigia e escolhia o que recebia. "Reage contra as seduções da moda, desconfiando da qualidade da

mercadoria parisiense importada" (NUNES, 1979, p.21). Os artistas brasileiros já estavam cientes que o momento era de reflexão e transformação.

2.2 Os jovens "futuristas" de São Paulo e os antecedentes da Semana de Arte Moderna

Oswald de Andrade pode ser considerado o primeiro intelectual brasileiro a descobrir o futurismo na Europa. Essa ideia foi reforçada por Mário da Silva Brito (1964), ao perceber em Oswald o primeiro importador no Brasil, do movimento idealizado por Marinetti:

> Regresssando da Europa, em 1912, Oswald de Andrade fazia-se o primeiro importador do 'futurismo', de que tivera apenas notícia no Velho Mundo. O Manifesto Futurista, de Marinetti, anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academicismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às palavras em liberdade, foi-lhe revelado em Paris (BRITO, 1964, p.87).

O Manifesto Futurista de Marinetti propunha o "compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às "palavras em liberdade"" (COUTINHO, 2004, p.4). As ideias futuristas chegaram num momento em que os artistas brasileiros desejavam atualizar as letras nacionais e aspiravam à aplicação de novos processos artísticos para que o Brasil acompanhasse as transformações estéticas e o progresso dos países europeus. Algumas cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo, já alcançavam notável progresso e o Brasil avançava materialmente, mas o plano da cultura, ainda estava preso ao passado, em um ambiente conservador que valorizava todo tipo de formalismo, por isso os intelectuais brasileiros sentiam a necessidade de uma atualização artística.

Aos poucos iam aparecendo eventos no país que prenunciavam as mudanças que o modernismo brasileiro traria para a nossa arte. Eventos como a exposição de Lasar Segall realizada em março de 1913 em São Paulo, eram realizados sem provocar reação no ambiente conservador da cidade. Esta foi a primeira exposição de pintura não-acadêmica realizada no Brasil e os quadros expressionistas de Segall ainda não eram suficientes para gerar alguma polêmica ou mudança numa época de unanimidade acadêmica. Logo depois, em maio de 1914, é a vez da pintora Anita Malfatti expor seus trabalhos na cidade mostrando as

novidades que trazia de recente viagem a Europa, onde realizou estudos de pintura em Berlim. A mostra de Anita "revelava forte influência da moderna escola alemã que levou às últimas conseqüências o Impressionismo em arte pictórica" (COUTINHO, 2004, p.5).

As novas ideias futuristas já circulavam em jornais conservadores como *O Estado de São Paulo*, através do colaborador italiano Ernesto Bertarelli, que ao analisar o futurismo afirmava ser "um movimento lógico e benéfico". Oswald de Andrade também era um grande divulgador do futurismo e em 1916, uma carta de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, dizia que Oswald andava divulgando pelas páginas da revista *Vida Moderna,* ideias "futuristas". (COUTINHO, 2004, p.6). A novidade espalhou-se na Academia Brasileira de Letras e Alberto de Oliveira, ao analisar as novas posições assumidas pela literatura no mundo, ligou os futuristas a partidários de Marinetti. No momento do discurso, Alberto de Oliveira recebia na Academia Goulart de Andrade, representante de uma geração que mantinha uma herança parnasiana e nada fazia para renová-la ou acrescentá-la, mostrando como o conservadorismo ainda dominava o nosso meio literário.

Em 1917, o jovem Oswald de Andrade, autor de ideias novas aproxima-se de Mário de Andrade, outro jovem autor de ideias entusiastas. Os autores passaram a dialogar sobre a vida cultural do país e da Europa e sobre a importância da renovação das letras e artes brasileiras. Neste ano Mário de Andrade publicou seu primeiro livro de versos, num momento em que o clima nacional estava exaltado, navios brasileiros haviam sido afundados por alemães e o país se opunha ao militarismo germânico. É neste conturbado período histórico que Mário de Andrade com o pseudônimo de Mário Sobral publica o livro *Há uma gota de sangue em cada poema*, passando despercebido pela crítica. No poema *Inverno* Mário de Andrade dizia:

> De noite tempestuou
> chuva de neve e granizo...
> Agora, calma e paz. Somente o vento
> continua com seu oou... (ANDRADE, 1917 apud COUTINHO, 2004, p.7)

Ao usar "oou" para continuar a rima, Mário de Andrade recebeu críticas, pois os versos rimados eram muito valorizados pelos poetas parnasianos. A audácia de Mário chamou atenção de Oswald, que viu na atitude inusitada do autor, uma confirmação as tendências inovadoras que surgiam no Brasil e no mundo. As inovações dos autores passaram a causar polêmica e abalar a estrutura parnasiana e o poema *Moisés* de Menotti Del Pichia chegou a ser censurado, "por conter trechos de prosa vil, encastoados em doses métricas, rematadas pelas

rimas mais pobres" (COUTINHO, 2004, p.7). Já a sua obra *Juca Mulato*, publicada em 1917, já teve uma boa aceitação da crítica ao retomar a temática nacionalista. Por mais que o título do poema trouxesse a palavra mulato, ainda um choque para o seu tempo e destoante da atmosfera aristocrática, o conteúdo do livro não era tão agressivo e não rompia completamente com as regras estabelecidas. O poema de Menotti Del Picchia surgiu em um momento em que o mundo encontrava-se em crise e os Estados nacionais precisavam ser fortalecidos. Foi um dos primeiros poemas da fase de recuperação do nacionalismo.

Outras obras passaram a assinalar a presença de um espírito novo que ascendia na literatura brasileira. Em 1917, a obra de Manuel Bandeira *As cinzas da hora*, recebeu boas críticas por não centrar em preocupações com as rimas e vocábulos. Os autores começavam a apresentar obras de transição, entre o formalismo parnasiano e os versos livres que despontavam no mundo moderno. *Nós* de Guilherme de Almeida, *Evangelho de Pã*, de Cassiano Ricardo e *Carrilhões* de Murilo de Araújo, eram obras em que começavam a aparecer versos heterométricos, versos livres, recursos tipográficos, técnica usada ao extremo pelos futuristas, indicando um divórcio ao parnasianismo dominante no cenário literário brasileiro. Segundo Coutinho (2004), nesse momento de transição, esperava-se qualquer coisa das obras dos artistas, mas estava claro que o que se fazia na arte brasileira já não satisfazia e já estava superado. Um documento que exemplifica o espírito do momento é o volume de crítica *Alguns poetas novos*, de Andrade Murici, publicado em 1918. Neste livro, o ensaísta "dá o Parnasianismo como extinto e o Simbolismo como abandonado e, às novas gerações classifica de hesitantes, confusas, indefinidas" (COUTINHO, 2004, p.8).

Outros autores, como João Ribeiro, recebiam os novos poetas com simpatia, e viam na nova poesia diferenças em relação ao parnasianismo. Ribeiro destaca a poesia que surgia como "livre no metro e na expressão, o seu ritmo tem o desalinho da prosa, variado e profundo; também possui o seu vocabulário e temas prediletos" e não hesitava em denunciar a poesia de Bilac e Alberto Oliveira, por considerá-las "fora de tempo" e por ambos serem incapazes de exercer "qualquer influxo sobre os homens novos" (RIBEIRO apud COUTINHO, 2004, p.9). Para Ribeiro, esses autores deveriam ceder às outras correntes que surgiam. A poesia parnasiana estava em decadência no país, era um estilo literário importado de Paris e acusado de não representar a cultura brasileira. O sentimento de nacionalidade artística e literária que surgia no Brasil desqualificava o que não era pátrio, e artistas que ainda seguiam o parnasianismo, eram considerados imitadores provincianos, ao aprenderem excelentes técnicas com seus mestres, escreverem poemas perfeitos, mas inúteis, pois não representavam nada para a população.

O principal acontecimento artístico de 1917 é a exposição da pintora Anita Malfatti, que mostra todo o resultado de sua experiência artística adquirida em anos de estudo no exterior. As opiniões sobre a exposição mostram como o público e a crítica ainda estavam divididos entre o novo e as antigas tradições. Enquanto os jornais e revistas comentavam os quadros ressaltando que a arte de Anita é o que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura, a crítica considerava este tipo de arte inacessível ao grande público. Monteiro Lobato chegou a publicar um violento artigo sobre a exposição, intitulado *Paranóia ou Mistificação?* perguntando se a pintora era louca ou estava querendo enganar a todos. O artigo de Lobato fez com que muitos quadros vendidos fossem devolvidos e alguns ameaçados de serem rasgados. Os quadros chegaram a chocar alguns amigos e a família da própria Anita, ao não entenderem a nova arte apresentada pela pintora.

A crítica de Monteiro Lobato gerou grande mal-estar no meio artístico e um grupo de intelectuais e artistas insatisfeitos, transformaram Anita Malfatti num símbolo da mudança. Segundo depoimento de Menotti del Picchia, Anita virou "chefe da vanguarda na arrancada inicial do movimento modernista da pintura de São Paulo" (COUTINHO, 2004, p.9) Foi a partir da exposição de Anita Malfatti que a renovação artística se destacou no cenário intelectual. Em torno da pintora, artistas como Oswald de Andrade, que chegou a defendê-la em artigo das críticas de Lobato, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Ribeiro Couto, George Przirembel, Cândido Mota Filho e João Fernando de Almeida Prado, reuniram-se e mais tarde organizariam e participariam da Semana de Arte Moderna.

Dois anos após a exposição de Anita Malfatti, o grupo de artistas e escritores que a defenderam, voltam suas atenções ao escultor Victor Brecheret, que fora a Roma estudar escultura e estava de volta ao Brasil. O entusiasmo em torno do artista é imenso, o próprio Lobato que não aceitou as inovações de Anita, elogiava as esculturas de Brecheret. Segundo Coutinho (2004), a descoberta do escultor é decisiva para os modernistas, pois representaria a primeira vitória da causa e do espírito renovador. Foi a primeira vez que um artista com ideias inovadoras se destaca, além de ser admirado e defendido pelos críticos. Brecheret teve exposições organizadas, vendeu estátuas e por fim, ainda conseguiu do governo estadual uma bolsa na Europa para onde parte novamente em 1921. Neste ano, participa de uma exposição em Paris, transformando-se num triunfo modernista.

Desde 1920, o grupo de artistas e escritores com ideias inovadoras, chamados de "futuristas" já estavam organizados. Era um período agitado no meio intelectual, onde os

artistas se reuniam[11] para discutir novas ideias, como aparece nos versos de *Pauliceia Desvairada* de Mário de Andrade, um livro de "visão poderosa da vida atual" (ATHAYDE, 1923 apud LAFETÁ, 2004), como diria Tristão de Athayde, escrito no fim de 1920:

> na Cadilac mansa e glauca da ilusão
> passa o Oswald de Andrade
> mariscando gênios entre a multidão!... (ATHAYDE, 1920 apud FONSECA, 2007, p.112)

O grupo de jovens escritores e artistas que se reuniam frequentemente estava disposto a combater todas as velhas ideias que destoavam da modernidade que tomava conta da cidade de São Paulo. Nesta etapa, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, eram os mais entusiasmados do grupo e constantemente estavam a polemizar nos jornais e a ridicularizar o academicismo e o espírito conservador. De acordo com Coutinho (2004), Oswald de Andrade, ao criticar o programa dos festejos preparados para, em 1922, comemorarem o centenário da Independência do Brasil, adverte: "Cuidado, senhores da *camelote*, a verdadeira cultura e a verdadeira arte vencem sempre. Um pugilo pequeno, mais forte, prepara-se para fazer valer o nosso centenário" (ANDRADE apud COUTINHO, 2004, p.11). A frase do artigo de Oswald evidenciava a idealização de um evento pelos artistas, nos moldes da Semana de Arte Moderna.

Em 1921, o grupo já estava coeso e unido e representava uma força no ambiente literário brasileiro. Os intelectuais e artistas de São Paulo estavam ansiosos por renovação e esse momento anterior a Semana de Arte Moderna estava voltado para uma agitação contra a ordem estética e contra tudo que era considerado atrasado na nossa literatura. Com um grupo unido e organizado, a favor da renovação das letras e artes, os modernistas vão além da fase de divulgação e começam a se afirmar no campo artístico. Neste ano, Oswald de Andrade faz uma declaração pública em que admite uma ruptura entre as correntes artísticas e literárias, antiga e moderna.

Dias depois Menotti del Picchia fixa um programa teórico em que estabelece as diferenças doutrinárias e estética dos dois grupos. Segundo Coutinho (2004), os princípios a que os "futuristas de São Paulo vão obedecer" aparecem estabelecidos no artigo *Na maré das reformas* publicado em maio de 1921 no *Correio Paulistano*. Os princípios são: a) o

[11] "Reúnem-se pelos cafés da cidade, no ateliê de Anita Malfatti, em casa de Mário de Andrade, na *garçonnière* de Oswald de Andrade. O grupo vai aumentando, conta agora também com Vicente do Rego Monteiro, John Graz, Sérgio Milliet, Antônio Carlos Couto de Barros, Rubens Borba de Morais" (COUTINHO, 2004, p.11).

rompimento com o passado, ou seja, a repulsa às concepções românticas, parnasianas e realistas; b) a independência mental brasileira abandonando-se as sugestões europeia e lusitanas; c) uma nova técnica para a representação da vida em vista de que os processos antigos ou conhecidos não apreendem mais os problemas contemporâneos; d) outra expressão verbal para a criação literária, que não é mais a mera transcrição naturalista mas recriação artística, transposição para o plano da arte das realidades vitais; e) e, finalmente, a reação ao status quo, o combate em favor dos postulados que apresentava, objetivo da desejada reforma. (COUTINHO, 2004, p.13).

A preparação da Semana de Arte Moderna apoiou-se nesses princípios. Aos poucos outros itens foram sendo acrescidos acompanhados de novos argumentos. Essa doutrinação encontra-se presente numa série de artigos de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho, Agenor Barbosa e Mário de Andrade, os mais ativos polemistas do grupo inovador deste período. Esses intelectuais atacavam constantemente ao passado, ao Romantismo, ao Realismo, ao parnasianismo, à rima e à métrica, ao soneto, ao regionalismo e a tudo que negasse os fundamentos da vida cosmopolita de São Paulo. (COUTINHO, 2004, p.13). Em meio à polêmica e a revisão de valores, os modernistas divulgavam os artistas e escritores que representavam a nova arte, tanto os nacionais, como os estrangeiros, oferecendo ao público um conhecimento sobre a nova estética. Trechos de romances e poesias que já continham uma linguagem inovadora eram publicados nos jornais locais, alguns eram bem aceitos pela crítica, outros não, como os versos de Mário de Andrade, que ao ser publicado num jornal por Oswald de Andrade, o fez perder alunos.

A polêmica envolvendo Mário de Andrade acabou colocando-o em uma posição de destaque dentro do movimento modernista. Visto pelos companheiros como a principal figura do grupo, tornou-se um dos líderes. Além de seus artigos de prosas inovadores chamarem atenção no meio intelectual, Mário era muito culto, melhor informado, leitor dos italianos e franceses modernos e discutia com facilidade teorias e estéticas. Em 1921, Mário de Andrade publicou uma série de artigos intitulados *Mestres do passado* em que analisa o Parnasianismo e, especificamente Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho. Mais uma vez, o autor se coloca em meio a uma polêmica ao criticar estes escritores, pois a estética parnasiana era muito respeitada no meio intelectual. Para Mário, esses escritores não tinham mais nada a oferecer de interesse as gerações mais novas, pois se voltavam somente a pormenores gramaticais e métricos.

Os artigos de Mário de Andrade e toda a polêmica gerada por esse grupo de escritores com ideias inovadoras acabaram precipitando a preparação e concretização da Semana de

Arte Moderna. As obras de Mário, *Mestres do passado*, publicada em 1921 e *Paulicéia desvairada*, publicada em 1922, representam dois momentos importantes na nossa história literária e na liderança modernista. Enquanto em *Mestres do Passado*, Mário criticava os estilos anteriores e tudo o que não desejava mais para a nossa arte, *Paulicéia desvairada* representava exatamente o contrário, era o momento de renovação, modernização e cosmopolitismo de uma grande cidade brasileira. As inovações trazidas por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, os principais líderes do modernismo neste etapa, tinham como objetivo combater a literatura e a arte praticadas no Brasil até aquele momento. Os modernistas, chamados ainda de "futuristas", pretendiam construir uma arte nacional autêntica e o futurismo de Marinetti representava apenas um roteiro para combater tudo que era ultrapassado e facilitava a tarefa de renovação.

Em outubro de 1921, a viagem de um grupo de artistas paulistas para o Rio de Janeiro, marca em definitivo esse processo de renovação cultural. O objetivo da viagem era conquistar adeptos para as novas ideias na capital federal e o grupo de São Paulo representado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Armando Pamplona se encontram com grupos de intelectuais cariocas inquietos com a nova ordem, entre eles estavam Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Renato Almeida, Vila Lobos, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira e Sérgio Buarque de Holanda. "É mesmo em casa de Ronald de Carvalho, e depois na de Olegário Mariano, que Mário de Andrade lerá os versos da *Paulicéia Desvairada*, estando presente à reunião Manuel Bandeira, cujo *Carnaval*, descoberto em São Paulo por Guilherme de Almeida, era lido e apreciado pelos modernistas" (COUTINHO, 2004, p.15).

Nesse mesmo período, Graça Aranha retorna ao Brasil, publica a obra a *Estética da vida* (1921) e logo entra em contato com os modernistas, mas a esta altura o movimento já estava estruturado. Segundo Teles (1976, p.215), até esse momento "os modernistas tinham lutado sozinhos, sem o patrocínio de nenhuma tutela valiosa". Os jovens escritores e artistas aguardavam apenas uma oportunidade para realizar um grande evento, há tempos já idealizado. A chegada de Graça Aranha e sua adesão ao movimento modernista foi uma grande oportunidade para a realização da Semana de Arte Moderna. Ele levava aos jovens a vantagem de ser um artista conhecido, um diplomata e um representante da Academia Brasileira de Letras, dando uma maior credibilidade ao movimento. O prestígio de Graça Aranha contribuiu para a realização do projeto e logo, o evento estava marcada no Teatro Municipal de São Paulo. Esse foi o principal papel de Graça Aranha no modernismo.

Os jovens "futuristas" de São Paulo, enfim, conseguiram realizar seus objetivos e reuniram um grande grupo de intelectuais dispostos a mudanças e a inaugurar uma nova etapa

na história cultural Brasileira. As conquistas desse grupo ficam claras num artigo publicado por Sérgio Buarque de Holanda em 1921, na Revista *Fon-Fon* do Rio de Janeiro, falando sobre as ideias modernistas de alguns artistas paulistanos no terreno da arte e da literatura. Sérgio Buarque chama atenção para o grupo que estava surgindo e critica a tendência de chamar de futurismo tudo que busca trazer algo novo. Sérgio Buarque já percebia que esses intelectuais traziam muito mais do que ideias futuristas e ao falar dos jovens artistas acrescenta:

> Vamos agora aos futuristas de São Paulo que, como já se vê, podem ser chamados assim. Não se prendem aos de Marinetti, antes têm mais pontos de contato com os modernissimos da França, desde os passadistas Romain Rolland, Barbusse e Marcel Proust até os esquisitos Jacob, Apollinaire, Stietz, Salmon, Picabia e Tzara (HOLANDA, 1921 apud BARBOSA, 1989, p.51).

Como salientado por Sérgio Buarque de Holanda, os modernistas eram confundidos com os futuristas, o que fica evidente na quantidade de artigos publicados à época da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, como cita Maria Eugenia Boaventura (2000): *Futurismo Racial, Futurismo no Municipal, O Futurismo em São Paulo, Arte Futurista* são alguns dos artigos publicados na imprensa entre janeiro e março de 1922.

Chamados ou não de futuristas, os jovens artistas de São Paulo, como diria Sérgio Buarque de Holanda, iniciaram um "movimento de libertação dos velhos preconceitos e das convenções sem valor" (HOLANDA, 1921 apud BARBOSA, 1989, p.51). A Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, finalmente introduzira o Brasil na problemática do século XX e levou o país a integrar-se nas coordenadas culturais, políticas e sócio-econômicas da nova era. Segundo Teles, a Semana de Arte Moderna foi um duplo vértice histórico, pois tivemos a convergência de ideias estéticas do passado, apuradas e substituídas pelas novas teorias europeias (futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e espiritonovismo). Além de ter sido um ponto de partida para as conquistas expressionais da literatura brasileira neste século. (TELES, 1976, p.217).

2.3 **A fase heróica do modernismo Brasileiro**

A Semana de Arte Moderna foi um projeto que pretendia escandalizar e marcar de maneira definitiva a divisão dos campos artísticos. Além de reunir o grupo modernista, foram exibidos prosas, versos, pinturas, esculturas, arquitetura e música, todas manifestações artísticas que representavam a nova linguagem proposta pelos modernistas, diferenciando-se daquilo que a Academia ensinava. As novas ideias foram recebidas com vaias, protestos e discussões vindos da platéia formada pela elite paulista no auditório do Teatro Municipal de São Paulo. Os jovens intelectuais, então chamados de "futuristas", combatiam o conservadorismo da época, o academismo reinante nas várias manifestações artísticas e qualquer preconceito artístico, abrindo novos caminhos para a consolidação do movimento renovador. E conseguiram, mesmo com a oposição de uma elite e de artistas conservadores, conforme registram as notícias e outras publicações da época.

O prestigiado escritor Graça Aranha, considerado pelos jornais o responsável pela Semana de Arte Moderna, abriu os festivais na segunda à noite, com uma conferência intitulada *A emoção estética na arte moderna*. Com um texto confuso e declamatório, Graça Aranha foi ouvido de forma respeitosa pelo público e defendeu a renovação da arte ao afirmar que "temos que aceitar como uma força inexorável a arte libertada" (TELES, 1976, p.223). E fala do academicismo tão criticado na arte brasileira:

> Ignoro como justificar a função social da Academia. O que se pode afirmar para condená-la é que ela suscita o estilo acadêmico, constrange a livre inspiração, refreia o jovem árdego talento que deixa de ser independente para se vazar no molde da Academia. É um grande mal na renovação estética do Brasil e nenhum beneficio trará à língua esse espírito acadêmico, que mata ao nascer a originalidade profunda e tumultuária da nossa floresta de vocábulos, frases e ideias (ARANHA, 1922 apud TELES, 1976, p.225).

O discurso de Graça Aranha confirma o objetivo do movimento de romper com o conservadorismo que comandava as artes no país. O Brasil estava mudando, o rural, o atrasado, o conservador, deveria dar lugar ao urbano, ao novo e ao moderno. Como diria Paulo Prado, dois anos após a Semana de Arte Moderna, "o mundo já está cansado das fórmulas do passado" (PRADO, 1924 apud COUTINHO, 2004, p.21). Os jovens intelectuais tinham a missão de acabar com as velhas regras e trazer a renovação e a liberdade de criação, a finalidade não era indicar caminhos ou trilhar determinada escola de arte, mas libertar o

artista de um atraso acadêmico. O espírito que dominou a "Semana de 1922" era o de liberdade e da necessidade de mudança, não se sabia ainda o caminho a ser tomado, mas era claro que o artista deveria ser livre e não se prender a determinada escola ou a um novo academismo. Era preciso mudar, mas não de uma escola para outra, a Semana de Arte Moderna era um protesto e não o surgimento de uma nova escola a ser seguida.

Os modernistas pretendiam se libertar do "totemismo tradicionalista", como diria Menotti del Picchia, em uma das conferências pronunciadas na "Semana". Ao longo da conferência intitulada de *Arte Moderna*, Menotti se diz contra as escolas literárias, por isso não aceitava ser chamado de futurista. O que agregaria os modernistas, para Menotti, seria a ideia geral de libertação contra qualquer tipo de regra que anule a capacidade criadora e defende que cada artista atue de acordo com seu temperamento e de forma sincera, deixando de lado qualquer dogmatismo. As vanguardas europeias, como o dadaísmo, tatilismo, o cubismo, o futurismo, o bolchevismo, segundo Menotti estariam preparando um "novo molde mental" como todas as manifestações artísticas anteriores das quais diziam romper. Os modernistas, ao contrário, deveriam desenvolver uma "autonomia vibrante", ter sua "própria maneira de ser no tempo e no espaço" (PICCHIA, 1922 apud TELES, 1976, p.231).

A Semana de Arte Moderna representou todo um esforço renovador que há anos estava em processo e enfim, realizou a separação dos campos literários e artísticos. Após o evento, a diferença de mentalidade entre os "passadistas" e "futuristas" se acentuaram e acirraram as polêmicas envolvendo intelectuais representantes de diferentes pensamentos. Sérgio Buarque de Holanda, ao elogiar Manuel Bandeira e a sua posição na literatura nacional como "de iniciador do movimento modernista" em um artigo publicado na *Fon-Fon* do Rio de Janeiro, dias após a Semana de Arte Moderna, deixa claro os ataques proferidos entre os antigos poetas e os novos dizendo que "o autor de carnaval deu o primeiro golpe na poesia idiota da época em que ainda se usava o guarda-chuva, que é positivamente prova evidente do mau gosto estético dos nossos avós" (HOLANDA, 1922 apud BARBOSA, 1989, p.55).

Os intelectuais modernistas criticavam as antigas correntes literárias, enquanto os artistas que as defendiam, como Oscar Guanabarino, Osório Duque Estrada, Aristeu Seixas, Mário Guastini, Francisco Pati, Moacir chagas criticavam o movimento modernista e Cassiano Ricardo lançava um livro de poemas nos vencidos moldes parnasianos. Já os novos escritores lançavam a revista *Klaxon*, Mário de Andrade edita *Paulicéia Desvairada* e inclui versos originais, além do *Prefácio Interessantíssimo*, em que defende a nova estética e assume: "Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o

futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista errou" (ANDRADE, 1922 apud TELES, 1976, p.239).

O ponto de contato entre futuristas e modernistas era trazer o "novo" e as novidades artísticas trazidas pelo modernismo eram muitas. A revista *klaxon*, primeiro editorial modernista, publicado em maio de 1922, foi o primeiro esforço concreto do grupo para sistematizar os novos ideais estéticos ainda confusos, devido às grandes manifestações na Semana de Arte Moderna. No início do movimento ainda se confundiam duas linhas da vanguarda, a futurista, uma linha de experimentação de uma linguagem moderna, aderente a civilização da técnica e da velocidade e o surrealismo e o expressionismo, centrados no primitivismo e no neo-romantismo. Em meio a muitas ideias, a revista anunciava o objetivo do movimento:

> KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser atual. Essa é a grande lei da novidade. (TELES, 1976, p.234).

Em 1922, enquanto Ronald de Carvalho lança o livro de poesias *Epigramas irônicos e sentimentais*, em que teoriza que o poeta deve criar o seu ritmo a cada momento, Oswald de Andrade estréia com o romance *Os condenados*, que se caracteriza pela técnica original de narrativa e uma constante procura de estilo. O Romance de Oswald gira em torno da prostituta Alma, do *caften* Mauro Glade e do apaixonado e suicida João do Carmo. O livro possuía um estilo pessoal, cheio de surpresas e chegou a ser comparado por Roger Bastide a *Madame Bovary* salientando que, nele, "está o fim de uma certa concepção do amor". Bastide coloca Oswald como o ponto final de uma época que começou em Machado de Assis. Se Machado, no entender do crítico francês, seria a introdução do amor romântico no interior da família burguesa, em Oswald estaria à decomposição desse romantismo amoroso. (COUTINHO, 2004, p. 24). No meio das mudanças propostas por Oswald em sua obra, Mário de Andrade a elogiava pela coexistência de "simultaneidade" e "expressionismo", com a preocupação de afastar-se de qualquer classificação futurista, ou de qualquer outra escola literária.

Este é um período de euforia para os modernistas, mas as novidades deixam de conter apenas mudanças estéticas e começam as preocupações com a nação. No ano de 1923, Menotti del Picchia num artigo intitulado *Nacionalismo* publicado no *Correio Paulistano*, ao analisar as forças políticas mundiais reclamava para nós uma posição nacionalista. O autor afirmava que o Brasil precisava incontestavelmente cultivar as suas tradições, proteger o patriotismo de sua língua e "preconizar uma política de incansável defesa do seu espírito

nacional o qual deve ser o ideal constante de todos os bons brasileiros" (PICCHIA, 1923 apud COUTINHO, 2004, p. 25).

Em outro artigo publicado no mesmo ano, Menotti reclamava da necessidade de abrasileirar o Brasil e no desejo de ver realizado esse objetivo, aconselha aos geógrafos, etnólogos, botânicos, economistas, químicos, historiadores, gramático, juristas, sociólogos e filósofos que "nos seus processos de investigações, procurem, o mais possível, restringir e delimitar os elementos caracteristicamente nacionais que singularizam os fenômenos sujeitos aos seus estudos e observações" (PICCHIA, 1923 apud COUTINHO, 2004, p. 25). O autor reclamava o estabelecimento de uma política de integração e expansão nacional e chega a dizer que não acredita mais numa gramática portuguesa:

> O Brasil começa a criar uma língua com elementos típicos autônomos, construções e modismos originais, que, tornados clássicos pelo uso, vão constituir as bases da "Gramática brasileira", que já existe, que falta apenas codificar ((PICCHIA, 1923 apud COUTINHO, 2004, p. 25).

De acordo com Coutinho (2004), Menotti del Picchia estava interessado num ideal nacionalizador e acreditava que o Brasil precisava integralizar todos os estrangeiros que haviam aportado no Brasil, para que se produzisse uma raça que fosse a síntese de todas as contribuições alienígenas, ideário que informaria, mais tarde, a poesia e a prosa de Menotti, os escritos de Cassiano Ricardo e o romance de Plínio Salgado.

Logo, a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo e as inovações dos jovens paulistas, correm todo o país. Guilherme de Almeida viaja para vários estados para pronunciar conferências e divulgar os novos postulados estéticos. As inovações brasileiras também chegam até a Europa e alguns artistas começam a se destacar, atualizando o nome do país. Brecheret é premiado em várias exposições, na Sorbonne, Oswald de Andrade revela os esforços do Brasil contemporâneo e Tarsila do Amaral frequenta os "ateliers" dos pintores modernos de maior fama.

Em 1924, Oswald de Andrade publica o *Manifesto Pau-Brasil* no *Correio da Manhã*, jornal que combatia a oligarquia que dominava o país, uma espécie de barricada para aqueles que se atreviam a contestar a ordem estabelecida pela República Velha. (BARBOSA, 1989, p.17). Usando uma linguagem completamente nova, o manifesto marca um período modernista que busca atualizar a nossa produção literária ao expressar o cotidiano, o progresso e a vida moderna, com um período marcado por um novo conceito de nacionalismo, recuperando materiais desprezados e esquecidos da nossa tradição. Blaise Cendrars, que

mantinha um contato direto com Oswald, aparece no *Manifesto Pau-Brasil* autenticando a experiência de síntese na literatura nacional do primitivo e do moderno como aspectos contrastantes da cultura nacional. Enquanto o primitivo era a imprevisibilidade, o irracional, que "ao menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino"; o moderno seria "a previsão que ordena, a razão que organiza, a "prática culta da vida", cujo regime a civilização técnica-industrial impunha" (NUNES, 1979, p.29).

Como nas vanguardas europeias, o primitivismo em Oswald aparece de forma polêmica, ao ser representado com o máximo de afastamento da arte nova em relação às tradições e convenções do passado. Desta forma, a originalidade do nativo, para Oswald, compreendia os elementos populares e etnográficos da cultura brasileira, que teriam sido marginalizados pelo intelectualismo da elite brasileira no século XIX, valorizando "o estado bruto da alma coletiva" em oposição às regras formais. Segundo o autor, era preciso buscar a originalidade nativa nos fatos da vida cotidiana, por isso a busca de uma linguagem popular na etapa nacionalista do modernismo. Oswald colocou em discussão o velho problema da língua portuguesa no Brasil, iniciado na sua conferência de 1923, na Sorbonne, e retomou no manifesto o esforço de criação de uma língua independente, ou melhor, uma língua que representasse o nacional e a linguagem cotidiana. No manifesto, Oswald dizia:

> Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na geneologia das ideias.
> A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos (ANDRADE, 2003, p.42).

Oswald de Andrade concentrava-se em muitos pontos que o modernismo pretendia modificar na arte brasileira, como o intelectualismo, a cópia de modelos estrangeiros e a criação de uma arte nacional, onde a construção de uma língua brasileira apareceu como uma das ações principais. Mário de Andrade apoiava a criação de uma língua nacional e no início do projeto mostrou-se um grande entusiasta ao afirmar em carta a Tarsila do Amaral: "estou inteiramente Pau-Brasil e faço uma propaganda danada do pau-brasilismo" (ANDRADE, 1924 apud AMARAL, 1975, p.369-70). A simplicidade da poesia Pau-Brasil pretendia propiciar ao leitor a experiência da descoberta do Brasil, semelhante à vivenciada por Oswald em Paris. (CORTEZ, 2006, p.5). O autor pretendia usar da simplicidade e abdicar da erudição para fixar a nacionalidade brasileira. Mas seu esforço em criar uma arte brasileira, não o fazia ver como solução para a questão nacional, uma diferenciação completa da nossa cultura frente à europeia, como entendia Mário. Oswald compreendia o movimento modernista como

universal e pretendia colocar o Brasil em igualdade artística com os países considerados centrais.

O contato de Oswald de Andrade com as vanguardas europeias o colocou frente a solicitações aparentemente contrárias a esse mito do moderno. As vanguardas defendiam o primitivismo em "oposição ao modo de vida burguês ou como repertório de formas de que esses artistas poderiam se valer para a construção de uma expressão "livre" e "pura" do ser". (CORTEZ, 2006, p.3). Para Oswald, seria esse primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas da Europa aquele misto de ingenuidade e de pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira. (NUNES, 1979, p.26). A afirmação de Oswald acentuava uma relação entre as vanguardas europeias e o modernismo brasileiro, destoando do espírito rebelde do grupo de 22, já que diziam não estar ligados a nenhuma escola e corrente de pensamento.

De acordo com Cortez (2006), este primitivismo europeu não seria o resultado da Revolução Industrial, ele vinha desde os românticos que defendiam uma vida pura no campo em oposição a uma cidade turbulenta e ao longo do século XIX, à medida que o colonialismo se definia como sistema, passou a significar principalmente as manifestações dos povos que viviam às margens do sistema colonial. Dessa forma, o primitivo era visto de forma pejorativa, para distinguir as sociedades europeias contemporâneas e suas culturas de outras sociedades e culturas que eram então consideradas menos civilizadas, quanto de forma positiva, como expressões da sensibilidade, contrastando com os produtos da decadência das sociedades europeias. As vanguardas adotaram a forma positiva do sentido de primitivo, embora as duas posições contenham ambigüidades. Segundo Cortez, o colonialismo determinou a construção da identidade europeia tanto quanto a dos povos colonizados, espelhados nessa presença mútua. Apenas essas visões não possuíam o mesmo peso no intercâmbio cultural entre as partes.

Muito do rancor presente nas declarações de intelectuais que criticavam um domínio europeu na nossa cultura, vinha do reconhecimento de nossa impossibilidade de efetuar uma troca cultural. (CORTEZ, 2006, p.4). Por isso, muitos artistas desconfiavam do primitivismo de Oswald de Andrade, e entre eles estava Tristão de Athayde, que considerava o trabalho do autor uma "fórmula pindorâmica de um anseio europeu, cuja degeneração foi expressa no dadaísmo francês e no expressionismo alemão". Segundo Tristão de Athayde, o que Oswald de Andrade e o seu grupo de admiradores pretendiam, era "abolir todo o esforço poético no sentido da lógica da beleza da construção e nadar no instintivo, na bobagem, na mediocridade. Exaltar a vulgaridade. Chegar ao puro balbuciamento infantil. Reproduzir a mentalidade do

imbecil, do homem do povo ou do almofadinha dos cafés. Curvar o joelho diante de todos os prosaísmos. Voltar ao bárbaro ou deleitar-se no suburbano" (ATHAYDE apud CORTEZ, 2006, p.4).

Na conferência, *O Espírito Moderno* pronunciada na Academia Brasileira de Letras em junho de 1924, Graça Aranha reafirma o mesmo ponto de vista de Tristão de Athayde:

> Se escaparmos da cópia europeia não devemos permanecer na incultura. Ser brasileiro não significa ser bárbaro. Os escritores que no Brasil procuram dar de nossa vida a impressão de selvageria, de embrutecimento, de paralisia espiritual, são pedantes literários. Tomaram atitude sarcástica com a presunção de superioridade intelectual, enquanto os verdadeiros primitivos são pobres de espírito, simples e bem-aventurados.
> O primitivismo dos intelectuais é um ato de vontade, um artifício como o arcadismo dos acadêmicos. O homem culto de hoje não pode fazer tal retrocesso, como o que perdeu a inocência não pode adquiri-la. Seria um exercício de falsa literatura naqueles que pretendem suprimir a literatura. 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 apud TELES, 1976, p.263).

Graça Aranha e Tristão de Athayde criticavam a poesia de Oswald de Andrade, apontando as peças fundamentais de sua poética e as virtudes centrais de *Pau-Brasil*, como seus maiores erros. Para Graça Aranha, a tentativa de Oswald de Andrade de reabilitar o nosso falar cotidiano não passava de um artifício, de uma falsa literatura. Já Tristão de Athayde compreendia o aproveitamento de material não-literário, retirado da publicidade, de bilhetes de amor, do jornalismo da época como "prosaísmos", como abolição de "todo esforço poético no sentido da lógica da beleza da construção" (CORTEZ, 2006, p.4). Outro ponto criticado no trabalho de Oswald foi sua tentativa de fragmentar o discurso poético, recurso próprio do cinema e das artes plásticas de vanguarda, que Graça Aranha via como "deformações da tradição europeia".

A cultura europeia para Graça Aranha, não deveria ser imitada, mas servir de "instrumento para criar coisa nova com os elementos, que vêm da terra, das gentes, da própria selvageria inicial e persistente" (ARANHA apud TELES, 1976, p.259). O desejo de libertação da época já seria um sinal para o fim das imitações e o país já começava a praticar coisas novas, mas as cópias ainda eram muito criticadas e Aranha salienta: a "cópia servil dos motivos artísticos ou literários europeus, exóticos, nos desnacionaliza" (ARANHA apud TELES, 1976, p.259). Em sua conferência, Graça Aranha convida a Academia a cooperar nessa tarefa de construção e diz que a instituição brasileira foi um equívoco, pois "somos um povo inculto, sem tradições literárias ou artísticas, ou pelo menos de tradições medíocres, que

seria melhor se apagassem" (ARANHA apud TELES, 1976, p.259). Segundo Graça Aranha a Academia não tinha função, porque o Brasil não tinha grande produção literária. A solução seria a renovação e entender esse movimento regenerador que empolgava o país, pois o que não se renova, morre.

Ao atacar a Academia Graça Aranha viu seu projeto ser rejeitado pelos antigos acadêmicos. Esta sessão marcou o movimento modernista ao assinalar a ruptura entre os intelectuais e artistas do país e o início das polêmicas, não só entre os "modernistas" e "passadistas", como entre os próprios componentes do grupo inovador. "Começam a se acentuar, agora, os desentendimentos na geração que rompera novos caminhos culturais e artísticos" (COUTINHO, 2004, p. 28). Os modernistas começam a brigar entre si e logo se estabelece algumas cisões. Oswald de Andrade critica Graça Aranha, ao considerar suas palavras na conferência uma defesa de um "modernismo atrasado". Graça Aranha rompe com a Academia e aproxima-se cada vez mais de alguns escritores, como Ronald de Carvalho e Renato de Almeida, que constituíram uma espécie de "ala Graça Aranha" (BOSI, 2006, p.330).

Em meio às polêmicas, em setembro de 1924, surge a revista *Estética* dirigida por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto. Os autores rompiam com a ideia de um grupo coeso que o movimento representava, e a revista marcou o processo de renovação literária ao mostrar as divergências internas do modernismo brasileiro. No primeiro número da *Estética*, os autores abrem a revista com um artigo intitulado *Um homem essencial* dedicado a Graça Aranha, onde ao mesmo tempo em que elogiavam Graça Aranha atacavam a posição do autor dentro do movimento. Segundo Sérgio e Prudente, Graça Aranha se destacava ao produzir uma literatura que representava o "espírito moderno", era um homem essencial e de importante contribuição para a afirmação de nossa individualidade nacional. Mas para os autores, não adiantava mudar apenas a forma de representar os temas nacionais, se problemas oriundos de dentro da Academia Literária não fossem mudados e Graça Aranha por mais que se denominasse modernista trazia com ele características que os grupos radicais do Modernismo pretendiam extinguir, como o academismo.

Em janeiro de 1925, Sérgio Buarque e Prudente de Moraes Neto deixam claras as divergências que existiam dentro do movimento modernista, ao publicarem um artigo crítico sobre Ronald de Carvalho, pertencente ao mesmo "grupo" de Graça Aranha. Neste artigo, também publicado na *Estética*, os autores atacam Ronald criticando um dos seus livros, *Estudos Brasileiros* do qual chamam de "simples esboço histórico da nossa realidade social e artística". Falam da falta de espírito crítico da obra, criticam a maneira com que a

nacionalidade é tratada e pedem uma revisão urgente sobre todos os assuntos nacionais. Contestam algumas opiniões apresentadas por Ronald de Carvalho no livro como a afirmação, referente aos negros, de que "o nosso povo é diretamente oriundo de um grupo étnico inferior sob o aspecto artístico" (HOLANDA, 1925 apud BARBOSA, 1989, p.63). As divergências ficam muito mais claras quando falam de como o livro foi preparado, o cuidado com a forma, construções forjadas, retórica, antíteses, características de antigos estilos literários como o parnasianismo e o simbolismo.

Os artigos críticos da *Estética* mostravam as divisões entre grupos que tinham objetivos e atitudes diferentes. Sérgio Buarque e Prudente de Moraes Neto deixam isso claro ao falar no artigo sobre Ronald de Carvalho que "os defeitos apontados no livro só são defeitos para um pequeno grupo. É provável, mesmo, que, a não ser alguns modernistas, ninguém possa concordar com o que dissemos" (HOLANDA, 1925 apud BARBOSA, 1989, p.63). O artigo de Prudente e Sérgio sobre a obra de Ronald de Carvalho dividiu o grupo, o que mais tarde se transformou em hostilidade, com a publicação de artigos com ataques pessoais. A divergência entre os grupos tornou-se clara, quando Marinetti, líder do futurismo, inclui o Brasil no seu apostolado pré-fascista, num momento em que Blaise Cendrars, um dos monstros sagrados das letras de vanguarda, se achava entre nós. Marinetti e Cendrars "não se suportavam e chegaram a destratar-se publicamente em encontro casual numa rua de São Paulo" (BARBOSA, 1989, p.19).

A divergência entre Graça Aranha e os diretores da *Estética* se acentuou, quando o escritor se apresenta a Marinetti no Teatro Lírico e faz uma saudação ao italiano, publicada em *A pátria*. A saudação foi reproduzida no livro *Futurismo* de Filippo Tommaso Marinetti, fazendo com que Sérgio e Pudente, que se opunham, sobretudo, ao rótulo de "futuristas", apoiassem Blase Cendrars, inimigo de Marinetti. Desde sua primeira visita ao Brasil, em 1924, Cendrars alertava sobre Marinetti: "Cuidado com esse homem. Ele se toma terrivelmente a sério, e há gente que ainda se presta a servi-lhe de platéia" (CENDRARS apud BARBOSA, 1989, p.19). Com o movimento dividido, o período de 1923 a 1925 ficou marcado pela consolidação das posições dos modernistas, formando grupos com propostas divergentes. Mesmo polemizando entre si, os integrantes do movimento conseguiram divulgar seus objetivos e abalar as estruturas do academicismo que sempre predominou no país.

Em meio à polêmica, várias publicações vão surgindo e depois da *Klaxon* e da *Estética* no Rio de Janeiro, surgem *A Revista* com Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e Martins de Almeida, em Minas Gerais. Em São Paulo, Paulo Prado associando-se a Monteiro Lobato na *Revista do Brasil*, então o principal mensário de cultura do país, atrai a colaboração

modernista. Surge também *Terra roxa e outras terras*, com Antônio Couto de Barros, Antônio de Alcântara Machado e outros. No Rio, por influência de Oswald de Andrade, e coordenação da colaboração por Mário de Andrade, o jornal *A Noite* abre suas colunas para *O Mês Modernista que ia ser Futurista*. Enquanto isso no *Correio Paulistano*, Menotti, Cassiano e Plínio Salgado escrevem quase todos os dias, seus ideais do grupo Anta. (COUTINHO, 2004, p.31).

2.4 **A fase nacionalista do movimento modernista**

Com o objetivo inicial de "libertação" alcançado, o movimento de renovação da arte brasileira, dominou todo o país, o que comprova a carta-manifesto que Joaquim Inojosa, do Recife, remete a Severino de Lucena e Guimarães Sobrinho, diretores da revista *Nova Era*, em 1924. Na carta, Inojosa atenta que a nova geração ansiosa por ideais novos, já conquistara os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Pará e cita o estado da Paraíba, como mais um centro disposto a lutar contra as velhas fórmulas da arte, num combate contra a antiga geração. O autor cita as mudanças tecnológicas e a agilidade das cidades do mundo moderno, percebendo que "o século não é mais de carros de bois, porém do automóvel e o aeroplano" (INOJOSA apud TELES, 1976, p.274). O ritmo agitado da civilização atual exigiria o fim das fórmulas frias, e restaria ao passado servir de experiência. A arte moderna, com toda a proposta de liberdade e agilidade, vinha conseguindo grandes vitórias e para Inojosa, a vitória dependeria, acima de tudo, de uma:

> (...) guerra aos preconceitos artísticos. Liberdade e Alegria. Guerra aos códigos literários, às fórmulas preestabelecidas. Guerra ao parnasianismo, ao gagaísmo, ao academismo, ao naturalismo da prosa, ao virtuosismo, ao conformismo, ao copismo, ao dicionarismo. Guerra aos "almofadinhas do soneto", aos gramáticos "ápteros", aos regionalistas sistemáticos. Guerra ao passadismo inatualizável. Guerra a estética absoluta, à arte oficial, à pintura de cópia. Guerra ao belo como o fim da arte. (...) ((INOJOSA apud TELES, 1976, p.274).

A carta de Joaquim Inojosa, mostra a situação da arte moderna no Recife e a força deste movimento originado por jovens intelectuais em busca de uma renovação da arte e da literatura no Brasil. No período de 1922 a 1924, o movimento modernista, mesmo considerado algumas vezes como sendo de "loucos" e de "irresponsáveis", conseguiu alcançar

o objetivo visado: despertar a consciência dos artistas em formação ou veteranos para a renovação da arte brasileira. O movimento que nasceu com o objetivo de atualizar a arte nacional com o que acontecia de moderno no mundo, logo se voltou à busca de uma liberdade artística, e ser moderno era deixar de importar passivamente modelos artísticos. Como anunciado pelo manifesto *Pau-brasil* de Oswald, as noções de originalidade e de autenticidade, tão importantes para o ideário vanguardista europeu, foram incorporadas à necessidade de construção de uma arte com características próprias e que pudesse nos representar no exterior.

As aspirações nacionalistas prevaleceram sobre as tendências cosmopolitas iniciais e o modernismo brasileiro passou a considerar como essencial, analisar e interpretar temas de interesse do país. A exaltação inicial da vida urbana deu lugar ao conhecimento das lendas indígenas, dos temas folclóricos, das festas e tradições populares transformando-se em fontes privilegiadas de inspiração do artista interessado e comprometido com a nação. Na segunda fase modernista, o desejo de afirmação das características constitutivas de nossa cultura foi um ideal compartilhado por todos os integrantes do grupo, como confirma Carlos Drummond de Andrade, em 1925, ao dizer para os céticos que esse "nacionalismo constitui o maior orgulho de nossa geração, que não pratica a xenofobia nem o chauvinismo, e que, longe de repudiar as correntes civilizadoras da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra de nossa originalidade nacional" (ANDRADE, 1925 apud TELES, 1976, p.277).

Desde 1924, o grupo modernista trabalhava com novas diretrizes estéticas, vinculadas à valorização de temas nacionais. O manifesto *Pau-Brasil* impôs-se como um programa de emancipação cultural, calcados na afirmação de nossos traços culturais, no resgate de nosso verdadeiro passado, na reabilitação da sabedoria popular e na libertação das forças escondidas da nação. Dentro desse espírito de convocação, escreve Mário de Andrade a Sérgio Milliet em 1924, quando este se encontrava em Paris:

> Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de brasileirar o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem porque hoje só valem artes nacionais... E nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para a riqueza universal" (ANDRADE apud MORAES, 1978, p.52).

2.4.1 A renovação artística de Oswald de Andrade

Em 1924, Oswald de Andrade além de sua contribuição para renovar a poesia, propõe-se também à experiência de revolucionar a prosa brasileira com a publicação de *Memórias sentimentais de João Miramar*. A obra nos chama a atenção pela linguagem e pela montagem inédita. O romance apresenta uma técnica de composição revolucionária, ao ser comparado aos romances tradicionais: são 163 episódios numerados e intitulados, que constituem capítulos-relâmpagos, ou melhor, como se os fragmentos estivessem dispostos num álbum, com as fotos mantendo uma relação entre si. A obra é muito influenciada pela linguagem do cinema e cada episódio narra, com ironia e humor, um fragmento da vida de Miramar. De acordo com Oswald, "como o produto improvisado, e portanto imprevisto e quiçá chocante para muitos, de uma época insofismável de tradição. Como os tanques, os aviões de bombardeio sobre as cidades [...] o seu estilo e a sua personalidade nasceram das clarinadas caóticas da guerra" (ANDRADE, 1999, p. 9).

Nesta obra, Oswald de Andrade pretendia inovar, ou melhor, vai além da inovação ao buscar a construção de uma língua modernista que misture o português com todas as outras línguas dos imigrantes que formavam a sociedade brasileira. No texto, Oswald viola as "regras comuns da pontuação" e expõe "o quadro vivo de nossa máquina social", tentando escalpelá-lo "com a arrojada segurança dum profissional do subconsciente das camadas humanas" (ANDRADE, 1924 apud COUTINHO, 2004). No artigo *Memórias Sentimentais de João Miramar* publicado no *Correio Paulistano* em 1924, Menotti del Picchia analisa o livro e afirma que era "um furacão cubista que desintegra o idioma, faz uma salada de galicismos, idiotismos e barbarismos" revela "menosprezo pelo formalismo consuetudinário e revolve os materiais lingüísticos" (COUTINHO, 2004, p.29). A obra de Oswald reestruturava o idioma e a linguagem chamando a atenção para o problema do estilo. Mesmo criticada, marcou o período e antecipou uma experiência lingüística que mais tarde apareceria em *Macunaíma* de Mário de Andrade, em o *Anjo* de Jorge de Lima, *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector, entre outras importantes obras.

Em 1925, Oswald de Andrade concentra as ideias contidas no *Manifesto Pau-Brasil* e escreve um livro de poesias, intitulado *Poesia Pau-Brasil*, onde realiza "à volta ao material", já vislumbrada em João Miramar, e "que coincide com a volta ao sentido puro e à inocência construtiva da arte" (NUNES, 1990, p.10). Enquanto o *Manifesto Pau-Brasil* aparecia com

"feitio de receita", ou melhor, como um modo de sentir e conceber a realidade, simplificando os fatos da cultura brasileira, através de uma nova experiência receptiva, a *Poesia Pau-Brasil* é marcada por uma inocência construtiva. Para Benedito Nunes (1990, p.10), ela era "sintética como o cubismo e assegurava a invenção e a surpresa, que são notas distintivas da lírica moderna, destacadas por Apollinaire". A *Poesia Pau-Brasil* ficou marcada por sua agilidade e pela volta ao sentido puro de todas as artes, uma pureza tanto no fato poético, quanto pela simplicidade da síntese verbal. Ao sintetizar os materiais da cultura brasileira, Oswald ensinava os artistas "a ver com olhos livres" os fatos de nossa realidade cultural, sem precisar apelar para exotismos.

O objetivo de Oswald de buscar uma arte nacional, na originalidade nativa, não era um processo simples. De acordo com Nunes, o método de criação em que o poeta "devassa os elementos originais de nossa cultura" é um processo mais vasto que está ligado ao processo de reacomodação cultural, "regido por leis globais que "nasceram do próprio rotamento dinâmico de seus fatores destrutivos"" (NUNES, 1990, p.12). Oswald de Andrade chamava este processo de "a prática culta da vida", originado na experiência condicionada pela nova tecnologia, pelos meios de produção e meios de comunicações da época moderna, capazes de transformar a natureza rapidamente. "A prática culta da vida" passou por duas fases. A primeira refere-se à democratização estética e o advento das novas técnicas de reprodução, como por exemplo, a fotografia. A segunda fase representa o retorno da arte às elites, como um processo destrutivo e manifesta-se, a "partir do impressionismo e até do cubismo, mediante "a deformação, a fragmentação, o caos voluntário", mas cujos efeitos globais provocaram o "estouro nos arrependimentos"" (NUNES, 1990, p.12).

Segundo Nunes, essa "prática culta da vida", que submeteu os moldes tradicionais de pensamento e de experiência, teria sido a mesma que abalou o meio intelectual da cultura brasileira, ao substituir um conjunto de peças líricas à matéria para a *Poesia Pau-Brasil*. Se os poetas passaram a enxergar com olhos livres no Brasil, isto se deve aos efeitos daquela prática e ao trabalho de Oswald. A reconstrução da poesia e da cultura atualizada com as novidades do mundo moderno deveria começar do zero, sem estar condicionado a um saber e a uma erudição, "mantendo a destruição no nível de uma depuração" (NUNES, 1990, p.13), sem o intelectualismo que deformava a literatura brasileira. Por isso, a recusa do primitivismo pau-brasil aos valores intelectuais, colocado em oposição ao sentido puro das artes.

Oswald de Andrade pretendia conciliar uma cultura nativa com uma cultura intelectual renovada. A junção das duas culturas validaria a miscigenação étnica do povo brasileiro, conciliando "o melhor de nossa tradição lírica" com "o melhor de nossa

demonstração moderna" (ANDRADE, 2003, p.44). Com o despojamento do modo de sentir e conceber provocado pela tecnologia, o caráter universal da cultura deixaria de depender de um centro privilegiado de irradiação das ideias e experiências. Para Oswald, o regional conteria o universal, o que explica um de seus poemas presentes no *Manifesto Pau-Brasil*:

> 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, 2003, p.44).

A poesia brasileira, agora sem exotismos e contendo nossas características culturais, entraria sem concorrência, no mercado artístico mundial. A nossa literatura não dependeria mais de um exotismo compreensivo, como o de Blaise Cendrars, que autenticou a visão poética de *Pau-brasil*. De acordo com Paes (1988), a volta ao primitivo de Oswald era o inverso ao dos modelos estrangeiros. Enquanto o primitivismo das vanguardas europeias seria um modo de fuga do familiar rumo ao exótico, por ter como motivação o fastio e às vezes, a desistência dos valores da civilização ocidental, "a volta ao primitivo do modernismo brasileiro busca as raízes remotas, e supostamente mais autênticas, de sua própria cultura" (PAES, 1988, p.90).

Paulo Prado, um grande defensor de Oswald, via na sua poesia, um meio para acabar com os artifícios literários que dominaram a nossa literatura e que o modernismo pretendia combater. No meio de infindáveis discursos inconsistentes e vazios de ideias, a *Poesia Pau-Brasil* de Oswald era considerada por alguns críticos, como a libertação da poesia brasileira, ao ir contra o bacharelismo, o gabinetismo, o academismo, as frases feitas, a mania de citações. Tudo isso serviria de matéria, para a poesia de Oswald, aparecendo de forma humorística e livre, onde não havia mais lugar para regras infundadas. Esta libertação já havia sido tentada por Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada*, sistematizada no *Prefácio Interessantíssimo* e finalmente conseguido por Oswald. No lançamento do livro de poemas vários artistas como Tristão de Athayde, Mário de Andrade, Afonso Arinos, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida, dedicaram resenhas críticas na imprensa especializada citando o feito de Oswald, e todos foram unânimes em evidenciar a novidade e a originalidade da *Poesia Pau-Brasil*.

Ao escrever o prefácio do livro de Oswald de Andrade, Paulo Prado já afirmava que as ideias inspiradoras e os moldes da poesia mudaram. Não havia mais sentido descrever o mundo moderno e toda a sua flexibilidade nos moldes e na rigidez de um soneto, como não

teria mais lógica usar palavras ostentosas extraídas dos clássicos portugueses para descrever o pluralismo cinemático de nossa época e adverte: “Outros tempos, outros poetas, outros versos” (PRADO apud COUTINHO, 2004, p.26). Segundo Paulo Prado “a mais bela inspiração e a mais fecunda encontra a poesia 'pau-brasil' na afirmação desse nacionalismo que deve romper os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada” (PRADO apud COUTINHO, 2004, p.26). O momento era o de liberdade, e o autor salientou a importância de nos libertarmos das influências das velhas civilizações em decadência e de fixar uma nova língua brasileira, que seria a reabilitação do nosso falar cotidiano, livre de todo o “pedantismo dos gramáticos”.

A poesia *Pau-Brasil*, além de marcar o movimento modernista pelas inovações artísticas, mexeu com as estruturas do grupo, como observou Prudente de Moraes, neto: “o manifesto da poesia *Pau Brasil*, de 1924, assinalou o início da desagregação do Modernismo como movimento, como ação conjunta de grupo, em defesa de ideias comuns” (MORAES apud KOIFMAN, 1985). As novidades trazidas por Oswald não teve só elogios, como os de Paulo Prado e foi muito criticada, pela ausência de lirismo, exagerada rapidez e descaso com a métrica. Se as críticas vinham dos próprios integrantes do modernismo, então para os intelectuais brasileiros que ainda cultivavam uma literatura neo-parnasiana, não era fácil entender e aceitar a poesia de Oswald, “toda de extremo requinte, de muito pudor e emoção, tudo escondido sob a caricatura da piada” (MILLIET, 1950 apud BOAVENTURA, 1986). O sentimento de muitos companheiros modernistas foi expresso por Afonso Arinos: “no primeiro instante a gente fica perturbado. Quase se desconfia de que aquilo é deboche” (ARINOS, 1926 apud BOAVENTURA, 1986).

A maioria dos jovens intelectuais apreciava um modelo de poesia como o de Mário de Andrade, considerada uma poesia “pura, forte e construtora”, ou ainda como diria Sérgio Milliet, uma poesia como a de Ronald de Carvalho, "Sadia. Levemente eloqüente, límpida e livre. E nacionalista” (MILLIET apud BOAVENTURA, 1986). A tese de arte construtiva que dominava entre os modernistas, não consistia apenas na noção de poesia artesanalmente elaborada ou tecnicamente bem concebida. Segundo Boaventura (1986), uma arte construtiva brasileira, para artistas como Drummond e Manuel Bandeira, não deveria ter como trajeto o viés do primitivismo colocado em oposição à erudição artificial. Muitos modernistas não apoiavam a utilização do primitivismo como base de uma poesia construtivista e, com tantas ideias diversas, a partir da publicação do manifesto evidenciou-se uma multiplicidade de realizações dentro do movimento, cada artista se posicionando sobre o que seria uma arte nacional.

Drummond de Andrade, na sua resenha sobre a obra de Oswald, intitulada *O homem do Pau Brasil* publicada no jornal *A Noite* em 1925, admitia como solução para a poesia brasileira a reação contra o sentimentalismo e o romantismo pela cultura cada vez mais intensa. Drummond não aceitava este processo de primitivização e "desintelectualização" da arte e analisou o trabalho de Oswald dentro desse raciocínio, como um sacrifício, em prol de uma poesia com cor e cheiro de Brasil. (BOAVENTURA, 1986). Tristão de Athayde também direcionou criticas a Oswald de Andrade e posicionou-se contra o processo que a poesia *Pau Brasil* ameaçava instaurar, "ao privilegiar os elementos instintivos, a vulgaridade, o puro balbuciamento, realizando as vezes uma "tolice engraçada e inofensiva", que como o Manifesto, no seu entender, iria passar inteiramente desapercebida" (BOAVENTURA, 1986). De acordo com Boaventura, muitas críticas direcionadas a Oswald mostravam-se preconceituosas, ao recusarem a piada, usada pelo autor como instrumento crítico e como artifício poético.

Alceu Amoroso Lima[12], talvez o autor das principais críticas negativas ao pensamento primitivista de Oswald, em dois artigos de 1925 intitulados *A literatura suicida* e *Queimada ou fogo de artifício*, afirma que o exibicionismo primitivista que o autor de *Pau-Brasil* aprendera na Europa falsifica "a imagem do Brasil atual e a orientação do Brasil futuro". O mesmo movimento seria uma barbárie inconseqüente, "uma literatura de mandioca, aborígene, precabrálica" (LIMA apud NUNES, 1990, p.60). Até Mário de Andrade, amigo de Oswald, não acreditava na seriedade da poesia e dizia notar "certa ignorância no público e na crítica em tomar a sério Oswald de Andrade" (ANDRADE apud BOAVENTURA, 1986). As piadas, as brincadeiras e os sarcasmos que marcavam alguns poemas de Oswald, acabaram prejudicando a proposta do autor, já que seus próprios companheiros do movimento não levavam a sério seu trabalho. Para Prudente de Moraes, "a poesia *Pau Brasil* perturbava os que mais se diziam modernistas, Pau Brasil para eles era uma pilhéria engraçada. Nada mais" (ANDRADE apud KOIFMAN, 1985).

Mário de Andrade reconhecia em Oswald o esforço em atualizar a arte brasileira, mas era contra a busca de uma linguagem universal característica das vanguardas. Mário de Andrade acreditava que o verdadeiro artista deveria ser o representante de uma cultura local. Nesse sentido, rejeitava com vigor a pura expressão do gênio criador, o experimentalismo gratuito e o formalismo acentuado das correntes abstratas. Em 1925, ao escrever um artigo para a revista *Estética*, intitulado *Carta aberta a Alberto de Oliveira*, Mário de Andrade

[12] Alceu Amoroso Lima tinha como pseudônimo Tristão de Athayde, adotado a certa altura de sua carreira de crítico.

defende uma arte interessada para os países que buscam uma cultura moderna. “Reagindo contra a arte pela arte parnasiana do mestre alienado que acabava de ser eleito “príncipe dos poetas brasileiros”, Mário de Andrade revelava um senso de modernidade que transcendia as posições modernistas” (BOSI, 2006, p.342). No mesmo número, com uma resenha sobre Blaise Cendrars (Feuilles de Route, 1924), Mário começava a esclarecer sua visão sobre a poesia, prenunciando uma crítica que aparecerá nos seus trabalhos futuros:

> Poesia é uma arte. Toda arte supõe uma organização, uma técnica, uma disciplina que faz das obras uma manifestação encerrada em si mesma. A obra de arte é antes de mais nada uma organização fechada, em toda criação artística deve haver a intenção da obra de arte. Essa intenção é que a torna uma entidade valendo por si mesma, desrelacionada. Desrelacionada, não quero dizer que não possa ter intenções até praticas de moralização, socialização, edificação, etc., quero dizer que se toma livre da percepção temporal vivida da sensação e do sentimento reais (ESTÉTICA, 3 apud BOSI, 2006, 342).

Em meio às criticas a Oswald, e com cada artista expressando suas ideias sobre o que seria uma atualização artística do país, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, os jovens diretores da *Estética*, concedem uma entrevista ao *Correio da Manhã* em 1925, esclarecendo qual seria o ponto de vista do movimento modernista, que sofria muitas críticas pela falta de coesão, como esclarece Prudente:

> Uma das críticas mais absurdas que nos têm sido feitas é a que nos censura por falta de coesão, de unidade de vistas, de regras e um fim comum que se possa reconhecer imediatamente. Querem que o modernismo seja uma escola quando é um estado de espírito... (MORAES apud BARBOSA, 1989, p.74).

Segundo Sérgio e Prudente, o modernismo objetivava romper com uma tradição que nunca refletiu o sentido da nacionalidade, pois não passavam de um “prolongamento de tradições alheias”. Agora, com o fim das imitações estrangeiras, sobretudo de Paris, já seria possível dizer que “a vanguarda daqui é paralela a de lá”. Mas ainda era preciso achar por nós mesmos o nosso caminho, já que o modernismo, na sua feição universal, corresponderia em toda parte a uma exaltação de nacionalidade. Uma das características da “nossa revolução” seria o “horror ao antigo” e de acordo com os autores, se nos destacamos ao enfrentar o problema de nossa arte nacional para exprimir melhor a nossa diferença essencial do resto do mundo, foi devido ao aparecimento de grandes talentos individuais.

Após definir o objetivo modernista, Sérgio e Prudente criticam o abuso de certos processos ou inovações introduzidos pelos artistas modernistas, como se determinados padrões fizessem de uma obra de arte moderna. Para os autores, o modernismo não é feito de aparências, "nem com a introdução nas artes de atributos da vida contemporânea" (HOLANDA, MORAES, 1925 apud BARBOSA, 1989, p.72). O moderno viria do interior, da simples atitude do "homem atual em face do mundo e dos problemas que hoje nos atormentam" (HOLANDA, MORAES, 1925 apud BARBOSA, 1989, p.72). A crítica dos autores as escolas que pretendem ditar regras sobre como fazer de uma obra moderna, incidi sobre Oswald de Andrade e Mário de Andrade e seus projetos de modernização da arte. Prudente e Sérgio não admitiam escolas literárias ditando regras e assumem uma posição contra o construtivismo, o que mais tarde iria isolá-los no movimento modernista.

Num texto de Manuel Bandeira, *O mundo literário* publicado em maio de 1924, que não aparece nas obras completas do poeta, também temos uma posição do autor contra o nacionalismo programático construtivista dos modernistas, Bandeira escreveu num desabafo de rara sinceridade:

> 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 comprido demais. Bastaria dizer poesia pau. Por inteiro: Manifesto Brasil da Poesia Pau. Porque é poesia de programa e toda a arte de programa é pau. Aborrecem os poetas que se lembram de 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. Há pouco tempo entrei na Agência Havas no momento em que Américo Facó ditava pelo telefone um despacho recebido de Elêusis. Senti de pronto a ironia da emoção lírica. Não podia evidentemente falar de Tabatingüera (…) (BANDEIRA apud PINTO, 2001, p. 455)

Manuel Bandeira, assim como Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, não admitia um programa para arte brasileira. O movimento modernista iniciou-se como um movimento de libertação das regras ditadas pela Academia e Mário e Oswald de Andrade ao pretenderem um programa construtivista para a arte, mesmo que bem intencionados, estariam "aprisionando" a arte com novas regras. A partir de *Poesia Pau-Brasil* o movimento dividiu-se, nos que apoiavam a construção de uma arte nacional, como Mário, ou na construção de uma linguagem universal, como Oswald, e nos que eram contra a qualquer tipo de construtivismo, como Bandeira, Sérgio e Prudente. Além dos intelectuais que aos poucos tenderam para o lado político.

2.4.2 Os vários "lados" do modernismo brasileiro

Em 1925, um grupo formado por intelectuais como Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, já desligado dos parnasianos, Plínio Salgado e Cândido Mota Filho fundam o "Verde-amarelo" em oposição ao futurismo e a *Poesia Pau-Brasil*, que consideravam uma cópia do dadaísmo francês e, portanto, estaria vinculada às ideias de André Breton. Os verde-amarelos eram contra o manifesto de Oswald e diziam:

> Pau-Brasil é 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 empenachada 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 na nossa festa do Divino, carregado por Oswald, Mário, Cendrars (VERDE-AMARELO apud COUTINHO, 2004, p. 30).

O grupo verde-amarelo tinha um ideal político, preocupava-se com o social e defendia o fortalecimento do poder, em face das ideologias estrangeiras que ainda dominavam no país. No início, o grupo era exacerbadamente nacionalista, voltavam-se mais para a política do que para a literatura, depois optam pela ação, colocando-se a serviço da análise da vida brasileira e de seus problemas. Dessa forma, surge o grupo Anta, com o objetivo de educar e preparar o povo brasileiro para uma nacionalidade e para a nova realidade social e problemas econômicos. A análise social desse grupo levou a uma revisão das obras de Tavares Bastos, Alberto Torres, Euclides da Cunha, Farias Brito e Oliveira Viana. O grupo, formado por Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Cândido Mota Filho, Alfredo Élis, Manuel Mendes, e tendo como mentor Alarico Silveira, buscava uma arte com raízes na cultura indígena, que daria maior autenticidade a cultura americana. Cassiano Ricardo depõe sobre o objetivo do grupo:

> Começamos, então, a estudar a contribuição índia em nossa formação política, histórica, social, literária. Entretidos com o "Poranduba amazonense" de Barbosa Rodrigues, com "O selvagem" de Couto de Magalhães e com as obras etnográficas e antropológicas de Roquete Pinto, Batista Caetano, Teodoro Sampaio, parece que estamos ouvindo a voz do Oeste, como dizia Alarico Silveira quando procurava demonstrar que o Brasil teria que ouvir sempre essa voz, não raro esquecida pelo litoral ilustre e cosmopolita (...) Queríamos, ainda uma arte que espelhasse os anseios da época. Uma arte que aspirasse a alguma coisa acima de si mesma. E não a arte pela arte; não a literatura pela literatura (RICARDO apud COUTINHO, 2004, p.31).

Além dos movimentos *pau-brasil* e *verde-amarelo*, em 1926 temos a consolidação do movimento *regionalista* que sugeria um trabalho em prol do espírito de região e tradição. Esse movimento se consolidou no país com o Congresso Brasileiro de Regionalismo, comandado por Gilberto Freyre que acabava de voltar do estrangeiro depois de uma temporada de estudos. Segundo Freyre, o movimento regionalista resistia à ideia de que o progresso material e técnico deve ser tomado como a medida da grandeza do Brasil, os regionalistas brasileiros viam no amor à província, à região, ao município, à cidade ou à aldeia nativa, condição básica para obras honestas, autênticas, genuinamente criadoras e não um fim em si mesmo. "Não foram nem são nacionalistas estreitos. Reconhecem que a interdependência entre as diversas regiões do mundo é essencial para uma vida intelectual e artística mais humana e, por isto mesmo, mais necessitada de interpenetração de esforços nacionais" (FREYRE, 1947 apud COUTINHO, 2004, p.32). O regionalismo defendia as tradições brasileiras, incluindo a forma cotidiana de falar do brasileiro e se opunha ao classicismo e academicismo.

Segundo Coutinho (2004, p.32), os movimentos *pau-brasil*, *verde-amarelo* e o *regionalista* traziam em "comum o interesse pelo país, sua gente, suas coisas, paisagens destino e problemas". A preocupação dos modernistas em valorizar o nacional contribuiu para o redescobrimento do país, considerado anteriormente encoberto pelas cópias de tradições e modelos estrangeiros. Mas as diferentes posições entre os grupos sobre como uma identidade nacional seria construída e sobre o que faria do Brasil um país moderno, aumentaram as divergências no movimento modernista brasileiro.

Em meio a tantos movimentos diversos no interior do modernismo, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, que já haviam citado cisões no movimento em artigos anteriores, resolvem abrir publicamente as divergências internas de pensamento no grupo. Com o fim da *Estética*, os autores que se julgavam sem compromisso com o modernismo, publicam o artigo *O lado oposto e os outros lados*, na *Revista do Brasil* em 1926. No artigo, Sérgio Buarque de Holanda faz uma ressalva ao termo modernismo, ao argumentar que "ser moderno não significava mais ser modernista" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.86). Nesta fase, o termo "modernismo" já não era um consenso no campo intelectual brasileiro, já que muitos autores se colocavam contra a ideologia do construtivismo na arte brasileira. Sérgio Buarque não aceitava a opinião de alguns intelectuais de que uma brasilidade na arte só nasceria através de uma construção sistemática, resultante do trabalho de determinado grupo. Para o autor, a sistematização do pensamento brasileiro ainda era

prematura, devendo ser privilegiado, nesse momento, o experimentalismo. (VELLOSO, 2006, p.4).

O jovem Sérgio Buarque, não admitia os intelectuais que se denominavam "modernistas academizantes" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.86). Segundo o autor, o equívoco desses intelectuais era o de considerar que a expressão nacional estaria, desde já, "pronta no cérebro", quando ele deveria surgir, não de nossa vontade, "mais provavelmente de nossa indiferença" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.87). Para Sérgio, esse procedimento estreitava o campo de possibilidades do experimento, tendo conseqüências altamente comprometedoras para o pensamento brasileiro: "Pedimos um aumento do nosso império e eles nos oferecem uma amputação" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.87). De acordo com Sérgio Buarque, a inserção do Brasil, no contexto moderno, só poderia ocorrer a partir da necessária mediação do popular. Essa ideia seria a base dos seus escritos, ao ver na obra de François Rabelais e no seu advento do indivíduo, "o homem novo, sem raízes, sem tradição. É daí que sairiam as elites intelectuais e políticas do novo mundo" (VELLOSO, 2006, p.4). Por isso, a importância do contato do autor com a terra e o povo e com a tradição do país.

Os artigos de Sérgio Buarque se dirigiam aos autores que considerava "modernistas acadêmicos", como Graça Aranha, a quem destinava artigos desde 1924 e Ronald de Carvalho, a quem dedicou o artigo *O lado oposto e outros lados*, criticando a obra *Toda a América*. Dois anos após o início da fase nacionalista, Sérgio Buarque cita os avanços conquistados pelo modernismo, como o fim do "ceticismo bocó", do "idealismo impreciso" e da "poesia bibelô", mas ainda apelava para a pesquisa de uma "arte de expressão nacional". Pois mesmo com os avanços conquistados, ainda surgiam dentro do movimento "germes de atrofia", que precisavam ser combatidos. Os intelectuais representantes do academicismo ainda usavam uma linguagem ultrapassada em suas obras, como Ronald de carvalho, e a obra *Sherazade* de Guilherme de Almeida, marcada também pelo estilo acadêmico.

Alguns escritores modernistas eram criticados por valorizarem uma linguagem rebuscada em discursos e conferências. Ronald de Carvalho, por exemplo, considerado um poeta menor do modernismo recebia muitas críticas pela sua dedicação as conferências. Ronald participou da polêmica modernista através da sua obra poética, mas exerceu intensa atividade como publicista na imprensa da então capital federal brasileira desde 1910. Autor de centenas de artigos publicados em jornais e revistas literárias, Ronald de Carvalho, destacou-se como conferencista, "modalidade da atividade intelectual tradicionalmente valorizada na sociedade brasileira, e que embora fosse recebida com reservas por parte dos círculos

intelectuais modernistas, ainda desfrutava de grande prestígio junto ao público dos anos 1920" (BOTELHO, 2005, p.32). A reserva dos modernistas a prática da conferência relaciona-se a uma vinculação com a cultura bacharelesca à qual os modernistas procuravam contrapor-se desde o inicio do movimento. Foram tantas as conferências proferidas por Ronald de Carvalho que, em 1924, Mário de Andrade observava em carta a Manuel Bandeira que o "Ronald precisa deixar de ser o homem que faz conferências" (ANDRADE apud BOTELHO, 2005, p.32).

Essa era uma das críticas feitas por Sérgio aos modernistas acadêmicos, o que acabou gerando uma verdadeira cisão no campo intelectual brasileiro. Ao lado de Graça Aranha e Ronald de Carvalho, juntaram-se Guilherme de Almeida e Renato de Almeida, já atacados no artigo *Perspectivas*, publicado anteriormente na *Estética*, ao falarem que todos que ainda cultivavam o mesmo espírito acadêmico "não significam nada mais nada para nós", ferindo antigos companheiros (HOLANDA apud BARBOSA, 1989, p.23). Sérgio Buarque de Holanda recebeu o apoio de Prudente Moraes Neto, que reforçou em artigo publicado no jornal *A Manhã*, a necessidade da percepção do experimento no modernismo brasileiro, combatendo as plataformas e programas intelectuais. (VELLOSO, 2006, p.5). Sérgio Buarque achava os construtivistas, pessoas bem-intencionadas, mas que se preocupam em impor uma hierarquia e uma ordem. Para Sérgio, qualquer ideia construtivista, tolheria nossa liberdade e dizia que o erro desses intelectuais é "querer escamotear a nossa liberdade, que é, por enquanto pelo menos, o que temos de mais considerável" (HOLANDA apud BARBOSA, 1989, p.87). Sérgio via em Tristão de Athayde, o mais representativo de todos os acadêmicos modernizantes, "empenhado somente na criação de uma elite de homens inteligentes e sábios, embora, sem grande contato com a terra e com o povo" (HOLANDA apud BARBOSA, 1989, p.87).

A crítica direciona-se também à obra de Mário de Andrade, pelo teor construtivista apresentado, embora considere "estupenda" a tentativa para nobilitação da fala brasileira. Sérgio via nesse anseio de construção, a mesma atitude intelectualista dos "modernistas academizantes". Mas para Sérgio, Mário não tinha a intenção em "escamotear a liberdade" e não parecia "lamentar não sermos precisamente um país velho e cheio de herança, onde se pudesse criar uma arte sujeita a regras e a ideais prefixados", além de se mostrar contrário a cópia de modelos europeus e ideias preconcebidas (HOLANDA apud BARBOSA, 1989, p.88). Esse grupo seria formado, além Mário, por Oswald de Andrade, pelos modernistas mineiros de *A Revista*, Prudente de Moraes Neto, Couto de barros, Antônio de Alcântara Machado, Manuel Bandeira e Ribeiro Couto. Mesmo com a ressalva de Sérgio, Mário se

sentia contrariado e dizia que Prudente, "principalmente ainda mais que o Sérgio quando escrevem contra dão pras frases um ar de ataque que fere" (ANDRADE apud BARBOSA, 1989, p.24).

O artigo de Sérgio Buarque, publicado na *Revista do Brasil*, gerou muita discórdia. Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, ambos premiados pela Academia Brasileira de Letras, responderam as críticas de Sérgio com ofensas, que se estenderam até as seções livres dos jornais. Segundo Barbosa (1989), as desavenças literárias, que no modernismo se limitavam a gozações e piadas, regrediram a agressões publicadas na imprensa. A onda de intolerância suscitada pelo artigo deixou Sérgio desiludido, ao ponto de sair do Rio de Janeiro e assumir a direção do jornal, *O Progresso*, em Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo, em 1927. As gozações literárias ao passarem a agressões refletem um momento do modernismo em que os grupos consolidam suas posições e se colocam diante de problemas que não eram apenas estéticos, mas humanos e políticos.

Sérgio Buarque de Holanda foi o único a situar as divergências do grupo, num momento em que o modernismo entrava na sua mais profunda crise, mas grave até que a do rompimento de Graça Aranha com a Academia. Esse é o momento em que vão se processar as definições das correntes depois no *manifesto Pau-Brasil* (1924), de tendência esquerdizante, em oposição ao movimento verde-amarelo da Anta, da direita. A partir de Sérgio, outros autores, como Antônio de Alcântara Machado, começaram a colocar as divisões de dentro do movimento modernista, em artigos e entrevistas, como a concedida em 1927, a Peregrino Jr., de *O Jornal*, onde o autor coloca o que se passava dentro do grupo:

> 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 o que é mais gostoso: quem é que está errado. Crítica e mais crítica. E principalmente a preocupação (idiota como já me disse Paulo Prado) de querer saber quem é de fato brasileiro da gema. A toda hora surge um cavalheiro batendo com a mão no peito: eu é que sou auriverde de verdade (MACHADO, 1927 apud PINTO, 2001, p.452).

A posição política dos grupos foi se definindo. Todos acreditavam possuir a solução para a nossa nacionalidade. Em oposição ao movimento *Anta*, antes *verde-amarelo*, surge no Brasil o movimento *antropofágico* antigo *Pau-Brasil*. O grupo surgiu em 1928, num momento em que as vanguardas europeias, com os quais o primitivismo tinha afinidade, se voltavam à busca de uma renovação da vida, que atingisse o todo da existência, individual e socialmente considerada. Como o surrealismo, que a partir de 1930, se engajou na revolução proletária, a antropofagia foi além da literatura, ao "transportar para o campo das ideias

políticas e sociais o espírito de insurreição artística e literária do modernismo" (NUNES, 1979, p.51). A ação do grupo, liderado por Oswald de Andrade, foi marcada pela agressividade formal sistematizada, pelos ataques pessoais e os provérbios e fábulas, publicados na *Revista de Antropofagia*. A revista, dirigida por Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp, que abandonara o *Anta*, centralizava as ideias dos *antropófagos*, grandes críticos da sociedade, da cultura e da história brasileira. A pintora Tarsila do Amaral, integrante do grupo, teve a sua mais famosa tela, *O abaporu*, considerada o símbolo da antropofagia e a exposição antropofágica, como no início do movimento modernista, causou grande escândalo. Tarsila chegou a ser ameaçada de ter suas telas rasgadas.

O *movimento antropofágico* era uma radicalização do primitivismo nativo idealizado no *Manifesto Pau-Brasil*. O grupo deixava claro sua divergência contra as outras correntes de pensamento que se confrontavam no final da década de 20, como o nacionalismo metafísico, de Graça Aranha, e o nacionalismo prático verde-amarelo, reformulado no grupo Anta, agora formado por autores como Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Cândido Motta Filho. O grupo Anta assentava as bases ideológicas de seu nacionalismo numa "política brasileira com raízes profundas na terra americana e na alma da pátria" (SALGADO apud NUNES, 1990, p.24). Já os "antropófagos", diziam que o modernismo resolvera o problema literário, mas ainda deixaram sem solução os verdadeiros problemas nacionais. Tanto o *Anta* como a *Antropofagia* tiveram as mesmas reações à indiferença aos problemas da nação, mas seguiram em direções diferentes, voltados para a política.

Segundo Benedito Nunes (1990), esses grupos se afastavam da realidade quando se aproximavam do "tema do índio" que lhes era comum, mas tornavam-se antagônicos ao darem um sentido étnico diferente para a mesma questão. Para o grupo Anta, "o sentido étnico seria o mistério vicariante da raça tupi, que deu a primeira transfusão de sangue no colonizador e deixou-nos por herança o substrato biológico, psíquico e espiritual da nacionalidade. Teria havido como que um acerto providencialista entre a chamada dos portugueses e a descida dos tupis para o Atlântico. Após contribuírem para a composição étnica do Brasil, os aborígenes perdem sua vida objetiva mas interiorizam-se como espírito nacional" (NUNES, 1990, p.25). O indígena representaria a síntese do passado com o presente, como uma reserva de forças para o nosso futuro, e o da conquista do futuro, representando o primeiro agente de uma evolução rumo ao nosso destino político. Para Nunes, "os partidários do Anta mitificavam o trajeto da história brasileira, transformando numa gesta indígena custodiada pela providência" (NUNES, 1990, p.25).

O indígena na Antropofagia era visto de forma diferente. Oswald de Andrade via o primitivo vivendo numa outra sociedade, e movendo-se num espaço etnográfico ilimitado, que se confundia com o inconsciente da espécie (NUNES, 1990, p.25). De um lado, o primitivismo de Oswald se aproximava do distanciamento crítico do antropólogo moderno, do outro, aproximava-se da psicanálise, ao propor o desnudamento do homem. O indígena representaria "energias psíquicas que animam e impulsionam o desenvolvimento humano". De acordo com Nunes, o índio do grupo "verde-amarelo", era sublimado na figura do primeiro antepassado, enquanto o índio do grupo "antropófago" seria um anti-mito, pois ao remontar a história da sociedade, Oswald tira da sociedade primitiva, o "apelo igualitarista que o arquétipo do homem natural comporta, e descerra, através dele, o horizonte da utopia como motor de possibilidades humanas" (NUNES, 1990, p.26).

O índio, idealizado por Oswald, já seria o primitivo socializado de Rousseau, que teria conseguido viver num estado de equilíbrio, entre cultura e natureza, numa sociedade onde a "piedade e o amor-próprio se contrabalançavam", porque ainda não havia propriedade privada de terra e concentração do poder no Estado. Oswald via nessa sociedade nascente um potencial revolucionário, já presente nos poemas de Pau-Brasil. Enquanto o indianismo do verde-amarelo continha "sementes de uma ideologia da ordem", a antropofagia convergia para o aspecto de rebeldia do romantismo (NUNES, 1990, p.26). As vésperas da revolução de 30, os dois grupos se definiram politicamente, Oswald se engajou à esquerda e o conservadorismo do verde-amarelo conduziu seus integrantes a direita.

Mário se manteve distante da fase de radicalização do modernismo de Oswald, sendo cobrado por isto até o ponto de ruptura. Segundo Boaventura (1995):

> Oswald, na *Revista de Antropofagia***,** cobrava de seu companheiro determinado apoio irrestrito a figuras inexpressivas e também não admitia a defesa de certas posições políticas de caráter conservador. Reagia publicamente contra isso... Mário não quis aderir a fase agressiva da revista que implicava na derrubada de mitos dentro do próprio modernismo. Os antropófagos começaram a cobrar um posicionamento do amigo, primeiro em tom de troça. Com o passar do tempo, a maledicência tomou conta de algumas tiradas sarcásticas da revista. Da parte de Mário, então o rompimento foi para valer (BOAVENTURA, 1995, p.142).

Mesmo com todas as oposições surgidas dentro do movimento e o rompimento de grandes amizades, já que Mário de Andrade, Antonio de Alcântara Machado, Alceu Amoroso Lima e Paulo Prado, romperam com Oswald, o modernismo brasileiro conseguiu seu objetivo principal, a ruptura com as tradições conservadoras e acadêmicas. O modernismo disseminou-se por todo o país, até pelas cidades do interior, onde surgiram núcleos renovadores, reunidos

em torno de revistas. Cada grupo, provincianos ou regionais, cada qual com suas peculiaridades, conseguiram grandes conquistas. No final da década de 20, a nova crise mundial que tem seu auge com a quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929, leva a euforia inicial do modernismo, marcada por poemas satíricos, a dar lugar a obras marcadas pelo pessimismo, como *Macunaíma* de Mário de Andrade lançado em 1928, *Cobra Norato* de Raul Bopp, pronto em 1929 e *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade. As obras valorizavam o nacional, mas não escondiam suas críticas a sociedade ocidental.

Com as posições dentro dos grupos modernistas já fixadas e inteiramente voltadas para a política, o manifesto do *verde-amarelismo, Nhengaçu Verde Amarelo*, assinado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, em 1929, mostrava a nova visão que alguns modernistas tinham sobre a interpretação do nacionalismo. Para estes autores, cada um deveria interpretar o país e o povo através de si mesmos, sem a condução de nenhum grupo, pois a regra agora era a liberdade plena. Mas a liberdade anunciada não significava um não envolvimento dos grupos na construção do país: "Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade de pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade, de fé em nosso valor de construção nacional". E não escondiam a aceitação das instituições conservadoras: "(...) é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil (...)" (SALGADO; PICCHIA; RICARDO, 1929 apud TELES, 1976, p.307).

3 O PROJETO ESTÉTICO E NACIONAL DE MÁRIO DE ANDRADE

Em 1925, Mário de Andrade organizou *O Mês Modernista*, uma série de trabalhos de modernistas publicados pelo jornal *A Noite*. Uma polêmica antecedeu a realização do evento e serve para compreendermos a posição modernista do autor. Mário de Andrade protestou quando percebeu que o evento que havia organizado, foi inicialmente anunciado com o título de *Mês Futurista*, pois os artistas convidados não se consideravam futuristas e sim modernistas. Os editores em aparente ironia passaram o título para *O Mês Modernista que ia ser Futurista*, causando um novo protesto de Mário. Então, o título mudou novamente, sendo adotado definitivamente *O Mês Modernista.* (REIS, 2006, p.66).

Como o futurismo, o nosso modernismo caracterizou-se pela ruptura com as tradições acadêmicas e pela liberdade de criação e de pesquisa estética, mas voltou-se para a busca e valorização de nossas tradições culturais. De acordo com Márcia Reis (2006), as próprias considerações desenvolvidas por Mário, sobre a tradição e o modernismo, apontam não só para a impropriedade, assim como a total inadequação de utilizar-se o termo "futurismo" para denominarmos o movimento brasileiro. Mário direcionou sua obra para a pesquisa do folclore brasileiro, numa tentativa de atualizar a nossa arte no presente. "Não nos esqueçamos de que o poeta moderno elege para si o tempo presente. Embora o futuro não seja algo completamente descartado, não é ele o objeto da arte moderna" (REIS, 2006, p.66). Ao concentrar seu trabalho no presente, Mário conseguiu unir o modernismo com a tradição brasileira:

> Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Vergílio, como Dante, o que cantam [os poetas modernos] é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos (ANDRADE, [s/d.] apud REIS, 2006, p.67)

A distância entre o modernismo e o futurismo fica nítida na crítica que Mário de Andrade faz a Marinetti na obra *A escrava que não é Isaura*, publicada na revista *Estética* em 1925. Segundo o autor, Marinetti exagerava na utilização de novos recursos e preceitos do movimento, ao priorizar o meio (a técnica) em detrimento do fim (o objetivo renovador do movimento) e, por conseqüência, tornando-se "um virtuose, ou seja, aquele que possui habilidade artística meramente malabarística, destituída de sentimento e ou de capacidade interpretativa" (REIS, 2006, p.66). Em futuros textos, como *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, Mário deixa claro que um virtuose não é um verdadeiro artista.

A crítica a Marinetti e seu individualismo e a estética moderna, que privilegia o artista e não a obra, levou Mário ao seu conceito de atitude estética. Como o artista estaria se afastando "do seu destino e da missão", era preciso que ele tivesse um compromisso social com a sociedade. Como diria Sérgio Buarque de Holanda em um de seus artigos de crítica literária: "um dos insistentes temas de Mário de Andrade em sua fase de crítico militante foi o da necessidade de reabilitar o esforço artístico e mesmo artesanal contra a valorização romântica do artista simplesmente irresponsável" (HOLANDA, 1996, p.242).

Depois de um primeiro momento modernista, de ruptura e destruição, com a quebra de uma tradição que os modernistas acreditavam que em nada contribuía para a formação de uma arte nacional, inicia-se o momento de construção, onde a tradição assumiu grande importância e para Mário de Andrade, seria um elemento imprescindível à afirmação de nossa identidade nacional. (REIS, 2006, p.69). Os textos de Mário, desde antes da Semana de Arte Moderna, como *Paulicéia Desvairada*, escrito em 1920, até a conferência *O movimento modernista* de 1942, mostram um esforço de criação de um projeto estético, caracterizado pela ruptura com a linguagem tradicional e por uma nova visão da obra-de-arte, além da criação de uma arte nacional, baseada no folclore e na literatura popular.

3.1 **As fontes da poética de Mário de Andrade**

Gilberto Mendonça Teles (1976) entende a poética como o objetivo de definir os caracteres essenciais da criação literária e a retórica, a arte destinada a persuadir e influenciar as pessoas. Segundo o autor, uma pode ser considerada complemento da outra, enquanto a retórica trata da prática da eficácia do discurso, a poética trataria da dimensão de sua beleza. Os dois conceitos se relacionariam em uma operação que se realiza, ao mesmo tempo, no plano da fala e no plano da língua, podendo-se pensar numa poética menor, a concepção individual e numa poética maior, as ideias gerais predominantes na época. A poética maior seria caracterizada pela sua ambigüidade, ao sustentar duas concepções particulares, a poética e a retórica, e ser sustentada ou renovada pelo valor literário dessas concepções.

Para Teles, a poética de Mário de Andrade, deve ser considerada como a poética maior, teorizadora do modernismo, e estaria sintetizada em textos chaves da obra do autor, como o *Prefácio Interessantíssimo*, *A escrava que não é Isaura* e *O movimento modernismo*,

de 1942, além da metalinguagem das "cartas" e dos livros de crítica, como *O Empalhador de passarinho, Aspectos da Literatura Brasileira* e *O Baile das quatro Artes*. De acordo com o autor, para a história do modernismo a importância maior está nos dois primeiros textos, sendo *A escrava que não é Isaura* um aprofundamento do *Prefácio Interessantíssimo* e na conferência *O movimento modernista,* considerada uma espécie de testamento estético de Mário de Andrade. (TELES, 1976, p.277) .

O primeiro texto citado, o *Prefácio interessantíssimo*, foi incluído no primeiro livro de poemas do modernismo brasileiro, *Paulicéia desvairada*, publicado em 1922. Este livro foi escrito "de um jato em dezembro de 1920 e lida a amigos no Rio de Janeiro, em 1921, o que leva a supor que o prefácio foi escrito também nesta data" (TELES, 1976, p.234). Após a publicação de *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), sua primeira experiência literária, Mário esteve sempre em contato com as revistas e manifestos das vanguardas europeias, utilizando esse conhecimento na redação de *Paulicéia desvairada*. Mas o prefácio foi escrito a partir do seu contato com as teorias expostas na revista *L' Esprit nouveau*, fundada em 1920 em Paris. O espírito novo da revista francesa, "um espírito de construção e de síntese", como dizia uma frase da primeira edição da revista, animou Mário de Andrade.

As novas ideias da revista, junto com o ideal de construção apareceram no *Prefácio interessantíssimo* de Mário. Como foram escritos em momentos diferentes, há certa defasagem entre o prefácio e os poemas, "apesar de estarem ambos sob o signo da ambigüidade destruição/construção, que sempre caracterizou a obra de Mário de Andrade, dividido entre o passado e a consciência do presente" (TELES, 1976, p.239). O prefácio e os poemas apesar de fazerem parte de um mesmo livro pareciam representar dois escritores, um Mário jovem e um Mário maduro, que fez questão de incluir em seu texto os principais teóricos da revista *L' Esprit nouveau*, deixando claro de onde vinham suas ideias.

No início do *Prefácio interessantíssimo*, Mário dizia fundar o "desvairismo", mas a aparente desorientação do autor, que dizia escrever "sem pensar tudo o que o inconsciente grita", aparecia em um texto classicamente estruturado, com introdução, desenvolvimento e conclusão. No "desvairismo" de Mário, encontramos muitas características de suas obras e importantes pontos do modernismo, como lirismo, gramática, língua "brasileira", temas modernos, política, além do passado, do primitivismo e da ambigüidade destruição/construção com vemos na passagem seguinte:

> O apogeu já é decadência, porque sendo
> estagnação não pode conter em si um progresso,
> uma evolução ascensional. Bilac representa

> uma fase destrutiva da poesia; porque toda
> perfeição em arte significa destruição. (...) O nosso
> primitivismo representa uma nova fase
> construtiva. A nós compete esquematizar,
> metodizar as lições do passado (ANDRADE apud TELES,1976, p.239).

Mário de Andrade não admitia a estagnação da arte brasileira, como víamos durante nossa história, onde dificilmente aconteciam grandes mudanças. A arte deveria acompanhar o progresso, as mudanças sociais e tecnológicas e estar em constante evolução. O primitivismo, ao se colocar contra a erudição e a bacharelice, representaria o simples, o primitivo e tudo "aquilo que o pudesse levar a uma "expressão mais humana e livre de arte" (PAES, 1988, p.100). A busca por uma liberdade na arte colocava Mário contra escolas literárias que direcionam seus seguidores, pois seria uma nova forma de aprisionamento, por isso o autor não admitia ser chamado de futurista. Mário termina o prefácio dizendo:

> E está acabada a escola poética "Desvairismo".
> Próximo livro fundarei outra.
> E não quero discípulos. Em arte: escola =
> imbecilidade de muitos para vaidade dum só (ANDRADE apud TELES, 1976, p.240).

Após o *Prefácio interessantíssimo*, Mário de Andrade começa a escrever *A Escrava que não é Isaura*, obra apresentada ao público no segundo dia de espetáculos da Semana de Arte Moderna, durante o intervalo, em pé na escadaria. Mário leu algumas páginas da obra e o público, como já era esperado, reagiu com vaias[13]. O texto continuou sendo escrito e só foi publicado em 1925. O título desta famosa obra de Mário era uma espécie de paródia do romance de Bernardo Guimarães, *A escrava Isaura*, de 1875. Na história original, a protagonista Isaura, uma jovem escrava, é perseguida pela luxúria do seu senhor; foge e encontra um jovem sem preconceitos, com o qual se casa. Na parábola de Mário, vemos a poesia "como uma mulher nua que os homens, com o passar dos tempos, foram cobrindo de roupas e jóias, até que um vagabundo genial (Rimbaud) deu um pontapé naquele monte de roupas e deixou outra vez a mulher nua – a poesia moderna" (TELES, 1976, p.242). A partir deste momento, o autor desenvolve os fundamentos de sua poética, que são as mesmas apresentadas no *Prefácio interessantíssimo*, só que ampliadas e melhor elaboradas.

[13] Na conferência *O Movimento Modernista* (1942) Mário de Andrade dizia: "Mas como tive coragem pra dizer versos diante duma vaia tão barulhenta que eu não escutava no palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?..." (ANDRADE, 2005, p.3)

Assim como o *Prefácio interessantíssimo*, o tom da obra *A Escrava que não é Isaura* era de protesto e foi inspirada em um artigo publicado em 1921, na revista *L' Esprit nouveau*. Segundo Maria Helena Grembecki, a obra de Mário apresentaria a mesma teoria do artigo *Lettres étrangères – La poésie russe dês journées bolscheviks* de Halina Izdebska, publicado na revista francesa (TELES, 1976, p.242). De acordo com Teles, à margem deste artigo, Mário comentou em francês: "Eis nosso primitivismo: trata-se de desembaraçar o mecanismo da poesia e as leis exatas do lirismo para começar a nova e verdadeira poética" (ANDRADE apud TELES, 1976, p.242). O estudo de Mário refletiria um equilíbrio entre poética e retórica e baseou-se no artigo *Découverte Du lyrisme* de Paul Dermée, onde se lê que a poesia resulta da relação entre a sensibilidade e a inteligência. Ao retomar a discussão sobre Lirismo e Arte, a posição inicial do autor é a favor do Lirismo. No entanto, mais à frente ele atinge um ponto de equilíbrio: "Dei-vos uma receita... Não falei na proporção dos ingredientes. Será: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão" (ANDRADE, 1925, p. 21).

Ao trabalhar a noção de polifonia, associada à de simultaneidade, Mário de Andrade remete à necessidade de síntese da vida moderna, o que justificaria os poemas curtos e elípticos do Modernismo. Na obra, Mário de Andrade tentou abranger vários conceitos artísticos além da polifonia, como poesia, lirismo, inspiração retórica, novo/velho, ritmo, verso livre, rima, analogia, dando noções gerais sobre determinados temas, de forma quase didática. Mesmo derivando da uma explicação da poética modernista universal e refletindo muitas vezes ideais europeus, o autor se posicionou diante de assuntos como o passado literário, discordando de Maiakóvski, e da posição futurista de que o passado devia ser apagado, pois "o antigo é de grande utilidade" (ANDRADE, 1925 apud TELES, 1976, p.244).

O posfácio de *A Escrava que não é Isaura* foi escrito em 1924 e se distancia da euforia do texto original, de 1922, por se tratar de um comentário autocrítico e desencantado, o que indica um intelectual e artista permanentemente inquieto: "Estou sceptico e cínico. Cansei-me de ideas e ideais terrestres. Não me incomoda mais a existência dos tolos e cá muito em segredo, rapazes, acho que um poeta modernista e um parnasiano todos nos equivalemos e equiparamos" (ANDRADE, 1925, p.150-1).

Outro importante texto para a compreensão do pensamento estético de Mário de Andrade é *O artista e o artesão*, tema da aula inaugural de seus cursos de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal, ministrado em 1938. No curso, o autor revelou sua preocupação com a dimensão artesanal da arte, acreditando que aí residia o elemento socializante do trabalho do artista. O completo domínio, pelo artista, de seus instrumentos de

trabalho, proporcionaria-lhe uma firmeza moral capaz de levá-lo a superar o individualismo exacerbado dos tempos modernos. Para Mário de Andrade, esta superação só seria plenamente alcançada por meio da submissão do artista aos ideais da coletividade, o que implicava uma renúncia a pesquisas formais de interesse individual e ao respeito às determinações de ordem material da arte. Segundo Mário, a arte seria uma expressão interessada da sociedade, por isso deveria ter uma função maior do que a simples criação do belo ou a expressão do subjetivo. Ao valorizar a dimensão ética do processo criador, acreditava que qualquer "desvio individualista" deveria ser reprimido, pois o critério de definição da arte seria a obra, e não o artista.

Neste discurso de pouco mais de vinte páginas, Mário de Andrade definiu as ideias centrais de sua teoria da arte enfatizando seu caráter social e propondo uma crítica ao formalismo característico da arte moderna. A novidade trazida por Mário neste discurso foi o vínculo existente entre essas duas ideias, aparecendo completamente relacionadas. Segundo Eduardo Jardim de Moraes (1999), a menção à dimensão de funcionalidade social da arte já deve conter a ideia de superação da perspectiva formalista e "as referências críticas a toda forma de experimentalismo gratuito ou de virtuosismo vêm sempre associadas à pretensão de ultrapassar um conceito individualista da arte" (MORAES, 1999, p.24). A solução contra o individualismo e o formalismo seria a atitude estética, que asseguraria a arte, sua função genuinamente social.

As ideias contidas em *O Artista e o Artesão* basearam a elaboração dos textos posteriores de Mário de Andrade, como *Aspectos da música brasileira* (1941), os ensaios de *Aspectos da literatura brasileira* (1943), os conjuntos dos demais ensaios de *O Baile das quatro artes*, as críticas reunidas de *O empalhador de passarinho* (1943) e a apresentação da obra de Lasar Segall, feita com base no texto do catálogo da exposição de 1943, incluída posteriormente em *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (MORAES, 1999, p.25). Mas a preocupação com a conceituação da arte, em Mário de Andrade, existe desde o início dos anos 20, quando o autor iniciou sua incursão no modernismo. Suas ideias sobre a arte já estavam presentes nas crônicas sobre *Os Mestres do Passado*, nos comentários para a revista *Klaxon*, no *Prefácio Interessantíssimo*, em *A Escrava que não é Isaura*, em *Carta aberta a Alberto de Oliveira* publicada na Revista *Estética*, em 1925, no *Ensaio sobre a música brasileira* e no ensaio sobre Aleijadinho, ambos em 1928, entre outras obras e correspondências, onde é possível encontrar sua tese, de que "a beleza não deve ser um fim, mas é a consequência da arte" (ANDRADE, 1960 apud MORAES, 1999, p.25).

O texto *O Movimento Modernista*, onde também é possível observar características da criação literária de Mário de Andrade, seria uma espécie de síntese da participação de Mário no movimento modernista. O autor descreveu sua participação no movimento a Edgar Cavalheiro, em comemoração ao vigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna, mas não queria que o texto fosse publicado. Segundo Teles, Mário alegava que o seu documento iria "causar escândalos e mexericos pessoais e concluía que queria ficar em paz" (ANDRADE apud TELES, 1976, p.248). Mas o autor acabou tentado a explicar algumas questões e escreveu três artigos para *O Estado de São Paulo*, contando histórias sobre a Semana e explicando sua posição artística e humana no movimento. Ao ser convidado pela *Casa do Estudante* para uma conferência em 1942, usou os artigos publicados como base, transformando-os numa das mais famosas conferências pronunciadas pelo autor.

A conferência pode ser considerada a primeira história do modernismo, vista de uma perspectiva pessoal. Mário fez uma reavaliação do movimento, falou do "espírito novo" que pairava sobre os jovens artistas e chega a dizer que a "convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas" (ANDRADE, 1942 apud TELES, 1976, p.249). E foi a partir deste espírito novo e do contato com alguns futuristas e com o poeta belga Émile Verhaeren, que *Paulicéia desvairada* foi criada. Havia muito tempo que Mário intentava compor um livro à maneira do *Les villes tentaculaires* de Verhaeren, mas suas tentativas, no entanto, se frustravam. Um dia ao olhar a cidade pela sua sacada e se deparar com uma rápida urbanização e uma paisagem industrial se desenhando, o título *Paulicéia Desvairada* o veio à cabeça.

Além de uma inspiração advinda do processo de modernização pela qual passava a cidade de São Paulo, Mário de Andrade admitia na conferência ter sofrido uma influência das vanguardas europeias e até mesmo do futurismo, influência negada diversas vezes. Ao ligar o movimento modernista ao europeu, Mário situou o movimento em "uma dimensão temporal precisa" (BOSI, 2006, p.348), dizendo que a inquietação espiritual e intelectual dos escritores da época, teria sido diretamente importada da Europa num período pós-guerra:

> O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a intelligensia nacional. É mais possível imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra (ANDRADE, 2005, p.7).

Nesta passagem, Mário de Andrade fala do modernismo como uma ruptura e faz várias referências à dialética destruição/construção do modernismo na conferência, dizendo que o movimento modernista foi essencialmente destruidor. E admite: "Até destruidor de nós mesmos, porque o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade de criação" (ANDRADE, 2005, p.7). A própria aristocracia tradicional, financiadora do modernismo, tinha o mesmo caráter destruidor, pois não tinha mais uma significação verdadeiramente funcional.

As reflexões críticas feitas por Mário, ao enfrentar a tarefa de fazer o balanço do modernismo, o levou a três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Esses três princípios não seriam exatamente uma inovação na história artística do Brasil, mas a novidade trazida pelo movimento era "a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva" (ANDRADE, 2005, p.18).

O primeiro princípio citado por Mário, e só ele, privilegiaria o nível estético. Nele se resumiriam um anti-academismo e as lutas pela liberdade de linguagem e de construção literária. O segundo princípio refere-se à atualização da intelectualidade brasileira e de todos os movimentos históricos das nossas artes que se basearam no academismo, e onde se enquadraram grandes nomes de artistas brasileiros, "como Aleijadinho, um Costa Athayde, Cláudio Manuel Gonzaga, Gonçalves Dias, José Mauricio, Nepomuceno, Aluísio, e até mesmo um Álvares de Azevedo, até mesmo um Alphonsus de Guimarães" (ANDRADE, 2005, p. 25). E no terceiro evidencia-se o vínculo entre arte e realidade social, seria a união entre a técnica e a consciência nacional do artista. Para Mário, este princípio teria sido prejudicado pelo lema modernista: "Não há escolas!" (ANDRADE, 2005, p.19), contrariando sua opinião no início do modernismo, quando não era a favor de escolas literárias.

Os três princípios citados por Mário de Andrade permearam os seus trabalhos. Se a pesquisa sobre a língua nacional fracassou, como disse na conferência, "o avanço em sociologia, a reorganização dos estudos folclóricos e crítico-históricos sob princípios mais científicos, o repúdio do amadorismo nacionalista e do segmentarismo regional e o processo do Homo brasileiro, realizado pelos romancistas e ensaístas, seriam heranças fecundas e esplêndidas do movimento modernista" (ANDRADE, 2005, p.24). Para Mário, o modernismo foi mais que um movimento artístico, "foi o prenunciador, o preparador e por muita partes o criador de um estado de espírito nacional" (ANDRADE, 2005, p.29).

3.2 **A arte social para Mário de Andrade**

A arte, para Mário de Andrade, era mais que uma expressão de sentimentos e ideias, ou uma simples transformação simbólica do mundo, a arte seria a base da vida dos homens em sociedade. Para o autor, com o advento da modernidade a arte teria perdido essa função, num processo que se verifica desde o Renascimento, ganhando um formalismo exagerado, o que a afastou de grande parte da população e a restringiu a uma elite. Ao distanciar-se de sua verdadeira função a arte se tornou individualista. Essas duas características da arte observadas por Mário na primeira metade do século XX são questionadas: o individualismo, característica da sociedade moderna e o formalismo, principal traço da produção artística contemporânea.

Segundo Eduardo Jardim de Moraes (1999), Mário de Andrade divide a história da arte em dois grandes períodos, o primeiro até o Renascimento, ou, de modo geral, até o início da modernidade, era orientado por um critério social. O segundo, do início da modernidade até os dias de hoje, "é caracterizado negativamente pelo abandono daquele critério e como um desvio do curso da história" (MORAES, 1999, p.17). Para Mário de Andrade, o Romantismo seria o responsável pela situação da arte na modernidade. Nesse período, a arte tornou-se individualista e formal e a única forma de reverter essa situação seria a adoção de uma atitude estética, onde a arte deveria estar isenta de qualquer interesse, e ao surgir de forma natural, concebida como atividade comum, encontraria sua identidade social.

O conceito de atitude estética citado por Mário de Andrade apareceu pela primeira vez em a *Educação Estética do Homem* de Schiller, mencionado em *O Artista e o Artesão* e inspirado nas teses da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant. O caráter desinteressado da experiência estética presente em Schiller chamou a atenção do autor. Para Schiller, "o desinteresse tem a função de assegurar a comunicação e a unidade das dimensões sensível e formal que compõe a natureza do homem" (MORAES, 1999, p.18). Mário de Andrade viu na adoção da atitude desinteressada, a possibilidade de superação do individualismo moderno, pois a suspensão de qualquer tipo de interesse abriria a possibilidade de suspensão do auto-interesse do artista. Mário de Andrade diferencia-se de Schiller ao conceber a atitude estética como uma ruptura com o formalismo moderno, ao recomendar que a técnica artística esteja atenta as exigências da matéria e ao remeter a atividade da arte à sua origem comum com o artesanato. (MORAES, 1999, p.18).

A adoção da atitude estética proporcionaria o reencontro da arte com sua verdadeira vocação social. Ao pensar a arte relacionada à sociedade, Mário de Andrade formula seu

conceito de arte social, uma teoria internalista que busca situar a dimensão social da arte no interior do fazer artístico. Mário de Andrade via no folclore um exemplo de manifestação artística contendo verdadeiramente uma identidade social. Através dos estudos de folclore, o autor entrou em contato com as disciplinas de Sociologia e Antropologia, de onde retirou importantes contribuições à sua teoria. "O levantamento e o estudo das manifestações folclóricas, concebidas como depositárias de uma identidade social, desempenharam papel central na formulação do conceito de arte social" (MORAES, 1999, p.19).

O caráter social da arte seria percebido na observação de que sua origem está na necessidade de expressar pensamentos e sentimentos, o que nos remete a um caráter comunicativo, essencial na funcionalidade de uma sociedade. Mário de Andrade reforçou sua posição baseado em autores como Spencer, Darwin, Riemann, Ingenieros, Combarieu e Tolstoi e na ideia de que "a arte deriva da necessidade de expressão do homem" (MORAES, 1999, p.27). A origem da manifestação artística estaria na busca de comunicação entre os homens, no "desejo de amigo" e nesse ponto Mário de Andrade recorre a Freud e seu conceito de sublimação, para entender a arte como a elevação de um impulso amoroso. Em uma passagem de *Estética Musical*, Mário afirma que "a obra de arte é uma realização de amor", para realizar uma obra de arte seria preciso uma relação com o outro, um homem numa ilha deserta poderia fabricar utensílios, mas nunca uma obra de arte. Por isso, Mário de Andrade focava a necessidade de superação da perspectiva formalista e do individualismo da arte e defendia a atitude estética, responsável por unir a arte ao público e levá-la à sua dimensão artesanal, assegurando sua real função, meramente social.

A reorientação de rumo do movimento modernista ocorrido a partir de 1924 teve grande influência de Mário de Andrade, que defendia a tese de que uma ideia deveria orientar a produção artística. Com a publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, a pretensão inicial do movimento de levar a produção cultural do país ao cenário moderno e participar das nações cultas de forma imediata foi concebida de um modo novo. A solução para o ingresso do Brasil na ordem moderna passou a ser a afirmação dos traços culturais locais, ou seja, a definição do elemento nacional. Neste período, as declarações de Mário de Andrade em suas correspondências têm grande importância e reafirmam a tese defendida em *A Escrava que não é Isaura*, de que a arte deve ter uma funcionalidade social. Como este texto havia sido preparado no início da década, a ideia principal ainda aparece de forma abstrata, já que o livro "reflete demasiadamente ideais europeus" (ANDRADE, [s/d] apud MORAES, 1999, p.29), como disse o próprio Mário. Com o novo rumo do movimento, o autor voltou-se inteiramente ao ideal de elaboração de uma arte nacional.

Para Mário de Andrade, *A Escrava que não é Isaura* derivava de uma explicação da poética modernista universal, por isso, refletia ideais europeus. Por mais que a realidade contemporânea brasileira tivesse pontos de contato com a realidade contemporânea europeia, o ideal nunca seria o mesmo, pois se tratava de realidades distintas. A declaração a seguir do autor traduz o seu pensamento:

> Veja bem: abrasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Não é isso. Significa só que o Brasil para ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a Civilização da Terra, tem de concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização (ANDRADE, [s/d] apud MORAES, 1999, p.30).

Esses critérios e a ideia de que a arte deveria ter uma funcionalidade social, inspiraram o modernismo na fase nacionalista e o trabalho de Mário de Andrade. Esse ideal inspirou *Macunaíma*, os poemas de *Clan de Jabuti*, contribuíram para as revistas que representavam o movimento na época, como a *Estética*, *Terra roxa e outras terras* e *Revista de Antropofagia* e o *Ensaio sobre a Música Brasileira*. (MORAES, 1999, p.30). Era preciso elaborar uma arte nacional que traduzisse a nossa cultura, nossa religião, enfim, nossa sociedade. O romantismo passou a ser valorizado e junto com o modernismo, passaram a constituir "os dois momentos de nossa história cultural em que a obra literária assumiu "função social, religiosa, sexual, nacional"" (MORAES, 1999, p.31). Tanto no romantismo, como no modernismo, a arte era considerada "primitiva" e "tradicional", pois o artista ao invés de ter como motivação intenções estéticas, deveria expressar o enraizamento da nacionalidade.

A reflexão de Mário de Andrade sobre a arte gira em torno de duas questões: a preocupação com a sua dimensão comunicativa, seu caráter social e a reivindicação contra uma postura formalista e individualista. Para explicar a postura antiformalista, o ensaio sobre Aleijadinho é um bom exemplo. Segundo o autor, "o valor da obra de Aleijadinho está em que nela o trabalho do artista harmoniza-se com os materiais de que dispõe" (ANDRADE apud MORAES, 1999, p.31). Considerado por Mário, "um técnico formidável que sabia perfeitamente se condicionar aos materiais que empregava" (ANDRADE apud MORAES, 1999, p.31), o artista mineiro teria conseguido dar moralidade as suas "esculturas", sendo um plástico intrínseco na pedra e um expressionista feroz na madeira. Como muitos artistas não alcançavam a "moralidade" alcançada por Aleijadinho, para Mário não bastava à técnica do artista, ela precisaria ser direcionada pela atitude estética, pois a técnica não deveria ficar a

disposição dos caprichos do artista sobre a matéria, mas deveria pautar-se por um preceito que define a origem da arte nas próprias exigências da matéria.

Segundo Moraes, a origem do individualismo na arte é encontrada por Mário de Andrade na história da música, dividida pelo autor em três períodos. O primeiro engloba a música dos povos primitivos, da antiguidade clássica e da Idade Média. Nesses três casos a música tinha um critério social, pois tratava de uma música de função predominantemente religiosa, que visava promover a coesão do grupo que a praticava. Na antiguidade clássica a música teve sua primeira sistematização como arte, mas continuou tendo uma função social, foi na antiga Grécia que a arte começou a se desagregar. Mário refere-se a dois momentos da música na história da Grécia, o apogeu, entre os séculos VI e IV antes de cristo e o período de decadência. No apogeu, a música ainda estava associada à ideias de cunho moral ou político, mas na fase de decadência, perdeu a orientação social, aparecendo o individualismo extremado e o descambamento da música para a virtuosidade. Na ânsia do povo pelas festas, as tragédias não eram mais cantadas. Os virtuoses interpretavam obras alheias e "os cantores e instrumentistas se preocupavam em fazer virtuosidades" (MORAES, 1999, p.35).

Essa passagem denuncia o início da desagregação da arte, antecipando o argumento de Mário de Andrade sobre o individualismo que caracteriza a arte moderna. Uma sociedade pode conceber a arte em seu estado puro, estritamente estético, sem nenhum valor social, mas essa situação impõe um estado de subordinação, pois a arte passa a submeter-se a imposições sentimentais do eu. Assim surge o individualismo, responsável pelo empobrecimento da arte, já que ela perde seu caráter de experiência global e seu caráter social, manifestando o aprofundamento do formalismo. O segundo período da história da música, o período clássico, já vai ser caracterizado por Mário, como estritamente estético, perdendo a dimensão social e o terceiro, o período romântico, teria subordinado a música aos estados subjetivos do artista, exacerbando ao máximo o individualismo moderno. Em *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade criticava o individualismo da arte na atualidade:

> Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos (ANDRADE, 1962, p.18).

A vocação social da arte foi um tema presente em várias formulações de Mário de Andrade desde o início dos anos 20, e principalmente na fase nacionalista, de construção,

quando o autor viu no modernismo a possibilidade de reforma da vida cultural do país. A partir dos anos 30, as ideias de Mário tomaram uma dimensão maior, ao passar a participar efetivamente da vida pública brasileira, levando seu projeto de reforma cultural do país, além do movimento modernista. Nessa época sua obra passou a ser impulsionada pelo esforço de compatibilizar em uma única proposta, critérios de natureza social e estética. A solução encontrada pelo autor foi a internalização do critério de natureza social. O artista deveria internalizar a dimensão social da arte e ao desenvolver uma atividade artística, naturalmente apareceriam aspectos sociais. A formação do artista deveria ser como a de um técnico, que deve constituir a base de uma verdadeira cultura musical. (MORAES, 1999, p.44).

Em *O Artista e o Artesão*, Mário de Andrade ao introduzir o tema da dimensão artesanal, apontou novamente para o individualismo, o divórcio entre a arte e o público e para o formalismo, o divórcio entre a técnica e as exigências materiais envolvidas na arte, retomando a discussão da arte na modernidade. Nesta passagem, o autor esclarece a questão:

> O artista prescinde das leis técnicas, não em beneficio da obra de arte, mas de si mesmo. É a frase de Beethoven: "não há regra que não possa ser superada em beneficio da expressão". E não virá disto a degringolada da arte, do Romantismo pra cá? Um artista cada vez mais expressivo de si mesmo, e uma obra de arte cada vez mais pessoal e inatingível ao povo? (ANDRADE apud MORAES, 1999, p.49).

Como no seu estudo sobre a música, em *O Artista e o Artesão*, Mário de Andrade também contrastou o período moderno da arte com período anterior, que abrange a antiguidade e a idade média, uma época em que a arte constituía a possibilidade daquelas civilizações expressarem os seus valores fundamentais. (MORAES, 1999, p.50). Articulada, em geral, à experiência religiosa, a arte não era algo que se pudesse tomar como independente da estrutura daquelas sociedades. Com uma análise da arte voltada completamente ao social, Mário de Andrade considera esse momento como um dos mais complexos e completos, pois a finalidade da obra de arte aparece condicionada ao destino do ser humana que a realiza.

Da mesma forma que a época moderna é marcada pela perda dos ideais que norteavam a vida das antigas civilizações, a arte também perde seu papel e funcionalidade social e passa a ser dotada de autonomia. Se antes a arte representava a comunicação dos valores sociais de um povo, agora passa a expressar a personalidade do artista e a beleza torna-se seu objeto principal. O romantismo ao exaltar a dimensão expressiva da arte em detrimento da dimensão artesanal, privilegiou o virtuosismo, e conseqüentemente, a exacerbação do intelectualismo. Esse caminho tomado pela arte é visto, por Mário de Andrade, de forma negativa, pois houve

a perda da experiência comunitária que a arte permitia aos povos. Sua finalidade deixou de ser o objeto artístico, para ser o próprio artista.

A arte romântica e a arte moderna seriam caracterizadas também, por um acentuado formalismo. Segundo Moraes (1999, p.55), "ao deslocar o eixo da compreensão do que é a arte da obra de arte para a figura do artista, a modernidade teria alterado e deturpado o próprio conceito de técnica artística". Antes deste deslocamento, o compromisso do artista com sua tradição, ainda o obrigava ao cultivo de sua arte e ao compromisso com as exigências materiais. Aos poucos essa consciência profissional, em que se valorizava o aprendizado do material com que se faz a obra de arte e o conhecimento das técnicas tradicionais, foi se destruindo e o coletivo conceito da técnica foi se perdendo.

A observação da situação da música, poesia e artes plásticas no Brasil e na contemporaneidade no início do século XX, tendo como referência apenas elas mesmas e afastadas do grande público pelo comprometimento com um hermetismo, fez Mário de Andrade voltar seus estudos às origens de nossa história artística. Segundo o autor, para que o Brasil tivesse uma arte nacional, era preciso um encontro da arte com os aspectos culturais do país, por isso passou a traçar um retrato do Brasil em que identificava o ser nacional à "coisa folclórica". A partir de 1924, o tema do folclore teve importância central na proposta de Mário de Andrade de nacionalização da cultura. Segundo o autor:

> O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humada do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideas que justifica-se o conceito de primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social (ANDRADE, 1962, p.18).

No folclore estariam enraizados os traços específicos da cultura brasileira e de fato, a realidade nacional. "A manifestação folclórica é coletiva, social, por isso, não seria possível definir a autoria individual de um produto seu" (MORAES, 1999, p.80). Desta forma, não existiria qualquer traço de individualismo no folclore, que não estaria sujeito também, a qualquer desvio formalista, pois sua principal característica seria a economia de recursos inventivos.

Para conseguir uma produção artística conformada com a realidade nacional seria preciso uma mudança de mentalidade dos artistas brasileiros. Para Mário de Andrade, esse feito seria conseguido com uma nova atitude, "uma atitude estética diante da arte, diante da vida". A concepção de Mário de Andrade da "coisa folclórica" condicionou sua definição da atitude estética. Segundo o autor, faltava para a grande maioria dos artistas contemporâneos uma atitude estética, uma contemplação "oposta ao enceguecimento de paixões e interesses"

(ANDRADE, 1975 apud MORAES, 1999, p.69). Em oposição aos artistas contemporâneos, Mário cita antigos artistas que desde a Grécia, tiveram conscientemente uma atitude estética diante da arte que faziam. Seja Miguel Anjo, Mozart ou Goethe, "todos teriam uma segura vontade estética, uma humildade e segurança na pesquisa, um respeito à obra de arte em si, uma obediência ao artesanato", que de acordo com Mário, não pareciam "existir na maioria dos contemporâneos" (MORAES, 1999, p.70).

A concepção de atitude estética para Mário de Andrade envolve a reivindicação de que a arte tem que servir, de que ela deve inserir-se na vida cotidiana. Para que haja uma atitude estética a arte deve ser concebida sem nenhum auto-interesse e deve haver a valorização da dimensão artesanal da obra, ou seja, um compromisso do artista com seu ofício. O desvio individualista do artista contemporâneo seria corrigido com a obediência às exigências técnicas contidas na arte. Com uma atitude estética, o critério da arte deixa de ser o artista e volta a ser a própria obra. Nesse aspecto, o conceito de Mário assemelha-se a *Art et Scolastique*, de Jacques Maritain, que define a arte como não orientada por critérios subjetivos, nem mesmo por critérios propriamente humanos. Para Maritain, a única coisa que conta é perseguir o bem da obra. (MORAES, 1999, p.70).

Mário de Andrade se afastou de Maritain, ao buscar na dimensão técnica da arte, uma força moralizadora e não um reconhecimento da arte como um valor autônomo. Mário afastou-se também dos defensores de uma arte social, que pretendiam reduzir a arte a uma função meramente ideológica ou a interesses políticos. A atitude estética defendida por Mário é caracterizada por uma marca internalista, a questão moral estaria imbricada no próprio modo de ser do fazer artístico. A solução para a superação do desvio moral representado pelo moderno individualismo seria a aproximação da arte e do artesanato.

Segundo Moraes (1999), a definição da atitude estética de Mário, determinada pela sua avaliação da situação da arte contemporânea, era uma inversão da situação moderna. As características da arte na modernidade, como o experimentalismo gratuito, o acentuado formalismo e o hermetismo, observados por Mário através de um estudo sobre a história da arte, uniam-se as características de uma sociedade moderna marcada pelo agigantamento da figura do indivíduo e pela perda dos valores norteadores da vida coletiva. O desvio moral presente na sociedade moderna teria determinado o modo de ser da técnica artística e o formalismo, seria a manifestação deste desvio.

A estética moderna ao privilegiar o artista e não a obra, em virtude de uma mentalidade individualista, comprometeu-se com um conceito de técnica desprendida das exigências da matéria, quebrando o vínculo entre elas. Por isso, para resolver o impasse da

arte contemporânea, Mário concentra-se no papel que a técnica deve desempenhar. Se a técnica havia sido desvirtuada pelos caprichos do artista, agora seria preciso dar prioridade às determinações materiais. A aproximação da arte e do artesanato atenderia a um propósito moral, pois a técnica ao ser redefinida apresentaria um papel regenerador e moralizador. A aquisição de uma consciência artística moralizaria o artista, já que a "própria dedicação do artista ao seu oficio já contém em si uma dimensão moral" (MORAES, 1999, p.96).

Mário de Andrade via a arte como "coisa social"[14]. Em toda sua argumentação, Mário evitou considerar a dimensão social da arte a partir de uma determinação externa e sempre buscou situar essa dimensão no interior mesmo do fazer artístico. Ao localizar o elemento social no interior da atividade artística, é possível perceber contribuições da Sociologia e Antropologia[15] à sua concepção de atitude estética, principalmente a tese sociológica que aproxima a arte da religião. O contato de Mário de Andrade com Durkheim e a tradição sociológica que afirma que a arte se origina da experiência religiosa, foi de fundamental importância para a formação de sua doutrina.

Para Durkheim, às cerimônias religiosas têm o poder de "aproximar os indivíduos, multiplicar seus contatos e torná-los mais íntimos". Portanto, são nas cerimônias religiosas que acontecem à afirmação das identidades coletivas. Ao contrário do que acontece na vida diária, em que os membros do grupo voltam-se para seus afazeres individuais, as cerimônias religiosas seriam uma oportunidade de congraçamento. A arte, concebida como derivação da experiência religiosa, desempenharia o mesmo papel de agregação social. Em *Aspectos da Música Brasileira*, Mário de Andrade fala do papel agregador da religião, ao entender que na atualidade "nos vemos num momento agro do mundo em que qualquer idealidade tem de equiparar-se à religião, cujo resultado é fundir" (ANDRADE, 1991 apud MORAES, 1999, p.96).

A proximidade da experiência artística e religiosa foi tema de dois estudos de Mário de Andrade: História social da música no Brasil (1939) e dos Estados Unidos (1940). Nesse estudo, a música não seria vista tendo como função o acompanhamento das cerimônias religiosas, mas constituiria a base emocional sobre a qual a experiência religiosa se alicerça. Ao explicar sua interpretação sobre a centralidade da música na vida religiosa, Mário de Andrade refere-se à música, ou melhor, o canto, como "o elemento mais litúrgico, mais

[14] Em 1939, Mário de Andrade afirma em entrevista ao quinzenário *A Mensagem* que "A arte nasceu como coisa social e sempre viveu como coisa social que é".

[15] Em 1937, como diretor do Departamento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN., Mário convida o casal Lévi-Strauss para ministrar um curso de etnografia e cria, com Dina Lévi-Strauss a *Sociedade de Etnografia e Folclore*.

imprescindível, pode-se mesmo dizer que sine qua non da entrada em contato místico com o deus desmaterializado" (ANDRADE, 1991 apud MORAES, 1999, p.109). Nesta passagem, Mário ressalta outra versão da tese sociológica, na qual a arte não é concebida como derivada da religião e sim, constitutiva da experiência religiosa. A arte estaria no cerne da vida social.

É com esse embasamento sociológico que Mário de Andrade vai buscar uma arte que exprime a nacionalidade brasileira e afirme a identidade coletiva. Se o Brasil precisava de algo que identificasse sua cultura e agregasse a população, a arte poderia representar esse papel. Para Mário de Andrade, a "arte nacional já está feita na inconsciência do povo", caberia agora o artista transpor, nos seus termos, os elementos existentes na arte popular (MORAES, 1999, p.115). O popular estaria depositado na produção folclórica, já que Mário e outros autores do período acreditavam que na "coisa folclórica" estaria contida a alma da nacionalidade. Esse período é marcado pela publicação do *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, marcando o movimento modernista e direcionando-o a uma busca pela afirmação das características nacionais.

Segundo Moraes, Mário de Andrade ao aproximar a "coisa folclórica" do elemento primitivo, concebeu uma "linha evolutiva que tem como ponto de chegada o elemento civilizado" (MORAES, 1999, p. 116). Mário teria encontrado a definição do elemento nacional, na busca de um primitivo considerado como a parte de um todo, ou seja, dentro de um processo evolutivo. A brasilidade não foi definida como algo próprio, mas determinada pelo interesse de inserir o país no "concerto das nações cultas". Esta acabou sendo a solução encontrada por Mário, para assegurar a entrada do país na modernidade.

No final dos anos 20 e início dos anos 30, a produção modernista esteve freqüentemente carregada de tom folclorizante e de marcado exotismo, o que denuncia uma compreensão externa da nacionalidade. Dessa forma, o modernismo pode ser considerado como uma continuação dos principais retratos do Brasil do fim do século XIX, em que Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e tantos outros, compreenderam a vida brasileira por um padrão externo, em relação à vida moderna que deveríamos alcançar. A investigação modernista se diferenciou das anteriores, pelo seu otimismo, contrastando com as comuns representações negativas do país no início do século e pela reflexão e pesquisa, da realidade social e cultural brasileira, fazendo do nacionalismo o principal tema debatido pelos intelectuais da época. Muitos dos retratos do Brasil traçados por esses intelectuais encontravam-se tensionados pelo pressuposto universalista que o modernismo sustentava desde seu início e a intenção de definir a cultura brasileira com suas características intrínsecas.

A expansão do tema nacionalidade foi um avanço cultural para Mário, que algumas vezes chegou a propor "o fechamento do país contra as influências externas, consideradas nocivas" (MORAES, 1999, p. 118). A tradição, segundo Mário de Andrade, precisava ser resgatada e caberia ao escritor a tarefa de resgatar na tradição a essência nacional, escrevendo e repassando ao leitor. Por isso, Mário ironiza em *O Banquete* os músicos que em vez de expressarem o Brasil, "cantaram" o Brasil. O artista, considerado o intérprete da tradição, deveria atualizar a nacionalidade, pois a arte precisa estar em contato com a vida das pessoas, e com a nacionalidade atualizada, seria parte integrante da experiência comum, só assim deixaria de ser vista como uma atividade especial.

De acordo com Mário de Andrade uma verdadeira expressão artística no Brasil só seria alcançada na última fase do desenvolvimento da arte brasileira, chamada pelo autor de cultural. Para o autor, "não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza" (ANDRADE, 1991 apud MORAES, 1999, p. 118). Nesse momento, a arte não seria mais nacionalista, mas propriamente nacional, pois não conteria mais traços externos e coincidiria com o contexto universal. Os últimos escritos de Mário de Andrade, no fim dos anos 30 até sua morte, em 1945, já tratavam de forma mais articulada o propósito universalista e o tema da identidade nacional. Este ideal também estaria na origem do conceito definitivo de arte social elaborado no mesmo período. A arte, ao se apresentar como uma atividade comum independente da habilidade do artista ou de uma elite de especialistas seria acessível a todos a todos os homens e ao pertencer a todos, ela seria comum a toda a humanidade. (MORAES, 1999, p. 123).

3.3 **Arte colonial: a importância da tradição**

Preocupado com a valorização de nossos costumes populares e do nosso folclore, Mário de Andrade dedicou-se a estudar as produções artísticas no Brasil desde sua origem para tentar entender o atual momento da arte no país. A busca de Mário pelo barroco mineiro começou em 1924, quando o autor junto com Oswald de Andrade e Blaise Cendrars, percorreu o interior brasileiro a procura de nossos traços culturais[16]. O autor analisou as artes plásticas no Brasil e voltou seus estudos a um dos maiores escultores da história de nosso país, Aleijadinho. Considerado um gênio na arte, Aleijadinho viveu de 1730 a 1814,

[16] Mário de Andrade percorreu além do interior brasileiro, a região amazônica em 1927, e no ano seguinte, o Nordeste brasileiro, registrando em fotos as paisagens, a arquitetura e a população dos locais visitados.

destacando-se numa época em que o mulato ainda não tinha lugar definido na sociedade. Sua deficiência física, o fez conhecido no país, pois todos queriam conhecer o mulato bimaneta que trabalhava com destreza a pedra-sabão.

A genialidade das obras de Aleijadinho, não impossibilitou Mário de Andrade de atribuir um incrível mal-estar causado pelas obras do escultor à nacionalidade brasileira. As famosas esculturas da Capitania de Minas, segundo o autor, não contribuíam para a formação da cultura nacional, pois não continham brasilidade e identidade nacional. Neste período, a cultura brasileira ainda estava se formando e por mais que a colônia nos últimos séculos começasse a dar sinais de sua grandeza com episódios como a Guerra Holandesa e o Bandeirismo, ainda não apresentava uma coletividade. Somente na segunda metade do século XVIII, com a expansividade das Minas Gerais, com a emergência do mulato e, principalmente, com a centralização burocrática da cidade do Rio de Janeiro, a colônia começa a expressar uma identidade nacional.

A tropicalidade exaltada pelo Rio de Janeiro, que emergia como símbolo nacional, e a emergência do mulato, mostravam o surgimento de uma brasilidade. A colônia começava a influenciar a metrópole através de artistas como Gonzaga, que tinha suas liras "muito relidas e muito cantadas" em Portugal e o padre Caldas Barbosa, que apesar de mestiço, era aplaudidíssimo nas reuniões de Lisboa pelas suas modinhas. Segundo Mário, as cantigas brasileiras encantavam mais que as portuguesas, por apresentar "maior variedade e uma alegria tão franca e ingênua como a nação originadora dela" (ANDRADE, 1972, p.17). Mário de Andrade buscava no período colonial as manifestações artísticas originais da colônia:

> Mas a prova mais importante de que havia um surto coletivo de racialidade brasileira, está na imposição do mulato. A colônia, por força das suas circunstâncias econômicas unicamente, e sem a mais mínima intervenção política de Portugal, fazia dois séculos que vinha se enriquecendo de algumas realizações artísticas. Era principalmente na arquitetura que isso... acontecia (ANDRADE, 1972, p.17).

Na metade do século XVIII, as cidades brasileiras estavam repletas de igrejas luxuosas e surgiam na colônia novos artistas, em sua maioria mulatos que se destacavam nas artes plásticas e na música, deformando "sem sistematização possível a lição ultramarina" (ANDRADE, 1972, p.17). Entre esses mulatos estavam o mestre Valentim, o pintor Leandro Joaquim, o padre e músico Maurício Nunes Garcia, o "prodigioso" Joaquim Manuel, que mostravam a imposição da raça brasileira no momento. O mesmo acontece com Aleijadinho, que se destacava nas artes plásticas, numa época em que historiadores e poetas depreciavam o mulato. De Capistrano de Abreu a Graça Aranha, "não fazem mais do que se escravizar a um

vício reinol e europeu" (ANDRADE, 1972, p.19). Para Mário de Andrade, o mulato ainda não era um brasileiro, apesar de "não serem melhores ou piores do que os brancos ou africanos", mas estaria numa situação particular, desclassificado por não ter mais raça. O mulato era visto como uma mistura do branco e do africano, daí sua situação ambígua, para além do problema sócio-econômico. Segundo Mário, era preciso lembrar dessa verdade étnica:

> (...) os mulatos eram então uns desrraçados. Raças aqui tinha os portugueses e os negros. Sob o ponto-de-vista social os negros formavam uma raça apenas. Raça e classe se confundiam dentro dos interesses da colônia (ANDRADE, 1972, p.19).

O mulato Aleijadinho destacou-se nessa época, importantíssima para a nossa arte e para a formação da identidade nacional do país, ao reinventar em Vila Rica, "uma existência de artista do Renascimento" (ANDRADE, 1972, p.20). Para Mário de Andrade, esse brilhante período das artes plásticas brasileiras foi marcado pela inconsciência nacional, diferente do período em que o autor escrevia sua obra. Enquanto no período colonial não existia um sentimento nacionalista que desse coesão à sociedade, o período que antecedeu o modernismo foi marcado por "um verdadeiro engurgitamento de consciência nacional" (ANDRADE, 1972, p.20), característica do movimento de 22. Esse período foi considerado importante, segundo Mário, por representar o oposto do contexto social modernista e a oportunidade para encontrar e compreender a origem dos problemas da nossa arte, como o fato do mulato, fruto de nossa sociedade, não expressar uma identidade tipicamente brasileira, num momento em que a colônia começava a dar indícios de uma consciência nacional.

De acordo com Mário, na época em que Aleijadinho esculpia suas obras, "o mal-estar era terrível", pois todo "o furor plástico da Bahia e o esplendor das terras de mineração eram falsos" (ANDRADE, 1972, p.22). Aleijadinho teria vivido dois momentos distintos: a do grande desenvolvimento econômico proveniente da mineração e o declínio econômico de Minas, quando tinha mais ou menos 30 anos e impôs sua genialidade. O período de desenvolvimento econômico da colônia propiciou o financiamento dos artistas plásticos brasileiros, mas ao invés de contribuir culturalmente, não passava de uma cópia atrasada do que se fazia no exterior. A grandeza econômica que era vista no interior do país, em nada se caracterizava como cultura nacional. O bem-estar econômico trazido pelo ouro aos mineiros era indiscutível, a cidade em festa, "exibia ouro desde as janelas aos botões dos coletes (ANDRADE, 1972, p.22)", e foi esse "brilho exterior" que "fez funcionar" Aleijadinho.

A ostentação exibida na cidade estava longe da verdadeira realidade nacional e o povo ainda ignorava o verdadeiro sentido de pátria:

> Em verdade, na consciência daquela gente inda não tinha se geografado o mapa do imenso Brasil. Ambições, desilusões, nababias, quedas bruscas, estaduanismo, mal-estar fundo: era natural que brotasse uma alma com pouca pratica da vida, cheia de arroubos assustados, se esquecendo de si mesma nas névoas da religiosidade supersticiosa, cujo realismo, quando aparecia, aparecia exacerbado pela comoção, longe do natural, dramático, expressionista, mais deformador que os próprios símbolos. E de fato não passou disso a Inconfidência. E foi isso quase que a obra toda de escultor, do Aleijadinho (ANDRADE, 1972, p.22).

O desabafo de Mário de Andrade não nega a genialidade de Aleijadinho. O famoso escultor era respeitado na cidade, sua genialidade era percebida e chegou a possuir dois escravos e uma escrava. Era reconhecido como artista de valor, mas não foi celebrado em seu tempo, talvez pela sua posição social e por ter esbarrado num conceito de genialidade vindo da Europa. Algumas obras de Aleijadinho eram criticadas, consideradas "feias e dispensáveis", assim como Rafael, Miguel Anjo, Shakespeare e Beethoven, também deixaram obras dispensáveis, mas de acordo com Mário, os europeus não consideravam os erros dos seus gênios, transformando esses erros numa falsificação da "genialidade que busca reverter feiúras ostensivas em subtilezas do belo" (ANDRADE, 1972, p.28). Os estrangeiros, ao contemplarem seus gênios e suas escolas, quando vinham ao Brasil, não reconheciam Aleijadinho e muitos outros artistas de genialidade natural, por não possuírem bons professores e seguirem "modelos bons". Quando reconhecidos, eram pelas suas excentricidades.

Mesmo não sendo reconhecido pelos estrangeiros, para Mário de Andrade, era inegável que Aleijadinho imitava a produção cultural europeia, mas ia além ao torná-la original. Sua originalidade não o fez gênio, pois os brasileiros não acreditavam em si mesmos, precisavam de um estrangeiro para validar a genialidade. A alternação que a influência portuguesa sofre nas mãos do Aleijadinho é derivada da própria noção de que a influência compõe o Aleijadinho. O que tinha de brasileiro nas obras do escultor mineiro era a solução quase pessoal que ele dava a arquitetura luso-colonial e para Mário, o problema seria justamente esse, a solução ter permanecido pessoal, como aparece em seus trabalhos nas Igrejas de Minas.

Já se distinguindo das soluções barrocas luso-coloniais, ele conseguia dar a arquitetura das igrejas uma graça sensual e encantadora, uma delicadeza suave, eminentemente brasileira. A solução original encontrada por Aleijadinho "contém algumas das constâncias mais

íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional" (ANDRADE, 1972, p.34). Se o estilo continua sendo o barroco, "o sentimento é renascente". O artista conseguiu escapar da luxuosidade barroca, conservando uma clareza como a da Renascença. Para Mário, é assim que Aleijadinho se distingue dos outros atores e mostra sua genialidade. Suas estátuas e alto-relevos se diferenciam da estatuaria religiosa hispano-portuguesa por serem melhores que o comum, possuindo mais caráter, e algumas, por serem genialmente plásticas:

> As igrejas de Aleijadinho não se acomodam com o apelativo "belo", próprio á São Pedro de Roma, á Catedral de Reims, á Batalha, ou á horrível São Marcos de Veneza. Mas são muito lindas, são bonitas como o quê. São dum sublime pequenino, dum equilíbrio, duma pureza tão bem arranjadinha e sossegada, que são feitas para querer bem ou para acarinhar, que nem na cantiga nordestina" (ANDRADE, 1972, p.35).

Logo, a serenidade e clareza mostrada em suas obras de Ouro Preto e São João D'el Rei, quando ainda estava com saúde, dá lugar a um sentimento gótico e expressionista, marcando sua fase de Congonhas quando já se encontrava enfermo. Nesta cidade, Aleijadinho trabalhou mais a madeira que a pedra-sabão e foi um técnico formidável com os dois materiais, condicionando-os "a sua imaginação expressiva". A "moralidade" das esculturas de Aleijadinho seria prodigiosa pela sua facilidade de diferenciar a concepção entre as esculturas de madeira ou de pedra, alternando entre um estilo artístico plástico e expressionista. Segundo Mário de Andrade, a deformação na fase sã é de caráter plástico e a da fase doente é de caráter expressivo. Antes da doença, a genialidade de Aleijadinho apareceu em suas esculturas de pedra, onde buscou salientar a "sensação de nobreza e de eternidade que a pedra tem", com a doença veio à fase expressionista, beirando muitas vezes a caricatura. Ao lidar com madeira, bem mais mole que a pedra, se observa muito mais irregularidades e algumas figuras "positivamente deploráveis", fazendo duvidar que sejam realmente de Aleijadinho.

Mesmo com algumas irregularidades, a técnica de Aleijadinho era perfeita e suas esculturas são de uma riqueza e liberdade extraordinárias. Embora tivesse alunos escravos, sua obra não foi prolongada, por isso não podemos chamá-lo de primitivo, no sentido de precursor de um estilo. Segundo Mário, Aleijadinho foi um "deformador sistemático", mas suas esculturas mostravam expressões perfeitas, provando que o artista sabia "realizar magnificamente os valores anatômicos", dando um valor expressivo as suas esculturas de madeira e pedra. Ao viver no Barroco e o expressar, Aleijadinho foi além das lições Barrocas, realizando obras de um sentimento renascente. Mesmo sem seguir nenhum estilo artístico, exceto o Barroco, Mário via nas esculturas de Aleijadinho traços bizantinos, góticos,

renascentes, expressionistas e ás vezes até realista, mostrando que o artista podia ir além das lições artísticas que presenciava, sendo superior pela sua genialidade.

De acordo com Mário de Andrade, Aleijadinho era o único, contando três séculos coloniais, que pode ser considerado nacional, pela originalidade das suas soluções. Aleijadinho já era um "produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar" (ANDRADE, 1972, p.45). Mas ao mesmo tempo em que era produto da terra, Aleijadinho seria a "falsificação da nossa entidade civilizada", pois não seria o produto do desenvolvimento interno e natural, mas a representação das importações artificiais, vindas do exterior. A genialidade de Aleijadinho não contribuiu para a brasilidade e para a identidade nacional, ou seja, para a formação de uma cultura nacional, mas ao se destacar como gênio, ele coroou "um período em que a entidade brasileira age sob a influência de Portugal. É a solução brasileira da colônia" (ANDRADE, 1972, p.45). O mestiço brasileiro deformava a "coisa lusa" e como disse Mário de Andrade, "abrasileirando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura" (ANDRADE, 1972, p.46), mas não representava o nacional, pois ainda não era uma coisa fixa.

A arte produzida por Aleijadinho, segundo Mário de Andrade, ainda não seria uma síntese das diversas contribuições culturais, por isso não contribuiu para a formação de uma tradição artística brasileira. A arte do escultor seria tão híbrida quanto ele, um mestiço, o que para Mário, fez com que ela representasse diversas tendências, que não se fixaram e nem adquiriram estabilidade. A arte de Aleijadinho não foi uma síntese cultural, assim como o mestiço em Mário aparecia como alguém desrraçado, não uma síntese do branco e do negro, mas algo ambíguo, entre estes, que ainda não teria desenvolvido uma forma própria. Mário de Andrade reconheceu a genialidade de Aleijadinho e o considerou o maior artista brasileiro, mas não teria contribuído para o desenvolvimento de uma tradição cultural por ter permanecido isolado.

3.4 **O projeto de uma música nacionalista**

Após Analisar as artes plásticas no Brasil, Mário de Andrade dedicou-se ao estudo da música. Único escritor da primeira geração modernista sem o título de bacharel em direito, Mário conhecia muito bem seu objeto de estudo, pois no ano de 1911, ingressou no Conservatório Musical de São Paulo, onde se formou em piano e mais tarde tornou-se professor de História da Música no Conservatório Dramático de São Paulo. Vinte anos

depois, Mário voltou a ter um contato direto com a música, mas desta vez, para traçar um panorama da música brasileira destacando a situação das investigações e estudos realizados sobre a música popular no Brasil[17].

Em o *Ensaio sobre a Música Brasileira,* publicado originalmente em 1928, mesmo ano de *Macunaíma,* Mário de Andrade vê a música brasileira divorciada da nossa entidade racial. O ponto chave desta discussão é o mesmo que permeia toda a sua obra, a busca por uma identidade nacional. Mas ao contrário de Aleijadinho que não contribuiu para uma arte nacional e também não foi valorizado internacionalmente, a música brasileira fazia sucesso no exterior, mas com um marcado exotismo, característica do gosto europeu. Se a exportação de uma música exótica fazia sucesso na Europa, levando de uma certa maneira nossa cultura ao exterior, para Mário ela não contribuía em nada para o desenvolvimento de uma música nacional.

De acordo com Mário de Andrade, o destino da música brasileira não deve ser confundido com o prazer que ela provoca no indivíduo, pois seria um sentimento individualista e em nada contribuiria para a nacionalidade. O que os estrangeiros apreciam na música brasileira não é a expressão natural do nosso nacionalismo, mas as nossas características exóticas aos olhos europeus. A Europa cultua a genialidade e o exotismo, por isso o sucesso de Carlos Gomes e Villa-Lobos, que bastou fazer uma obra extravagante para conseguir se destacar no exterior. Mas o sucesso artístico mais individual que nacional na Europa, junto de uma boa crítica europeia, não contribuiu em nada para a música brasileira. Segundo Mário de Andrade, os europeus acreditam que o sucesso da música nacional no exterior depende da adesão aos elementos aborígenes, pois são eles que legitimam a nacionalidade brasileira. Mário discorda bravamente desta posição:

> Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (ANDRADE, 1962, p.15).

Para Mário de Andrade, o índio já estaria psicologicamente assimilado pelo populário brasileiro. O índio não participaria do Brasil, pensado em suas normas sociais, elementos raciais e limites geográficos. O índio, mesmo no Brasil, não deixa de ser índio, não é um brasileiro. Por isso, a "música brasileira deve significar toda música nacional como criação

[17] Em 1928, lança *Macunaíma, Herói sem Caráter* e *Ensaio Sobre Música Brasileira*; em 1929, *Compêndio da História da Música*; em 1930, *Modinhas Imperiais* e, em 1933, *Música, Doce Música*.

quer tenha quer não caráter étnico" (ANDRADE, 1962, p.15). No Brasil, há uma contribuição de diversas culturas que formam nossa originalidade e uma música nacional deveria ser a expressão de todas essas contribuições. O europeu não percebe isso e não considera a síntese cultural brasileira como uma expressão nacional, o exótico seria somente o tupi ou o africano. Considerar o Tupi, ou algum outro povo, como representante da nacionalidade brasileira estaria fora de questão nos estudos de Mário de Andrade. O Brasil é composto de diversos elementos raciais, que em conjunto e psicologicamente assimilados pela população, formam a nossa identidade nacional. Uma música nacionalizada deveria estar conformada com a nossa realidade e com os traços característicos que formam o conjunto do brasileiro.

A ideia central de Mário de Andrade era fazer da música um instrumento de representação de nossa sociedade. A década de 20 é considerada pelo autor, como um período de nacionalização, onde a produção artística do país deve ser conformada com a realidade nacional. Uma manifestação artística não pode ser produzida de forma individualista, com pretensões voltadas apenas para a arte, ela deve ser eficiente, refletindo as "características musicais da raça". Ao falar de arte interessada, Mário critica a obra *Estética da Vida* de Graça Aranha e o primitivismo de Oswald de Andrade. Enquanto a obra de Aranha estaria cheia de "pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatório, cheio de magia e de medo", a de Oswald seria uma "brincadeira desabusada", "só destrói pelo ridículo". Não passaria de uma "arte desinteressada" (ANDRADE, 1962, p.18). A arte interessada seria oposta à individualista, pois o interesse artístico não estaria no indivíduo, mas na sociedade.

De acordo com Mário de Andrade, o artista brasileiro que fosse um gênio, como Beethoven e Dante, sentiria o dever de fazer música nacional. Como um gênio, facilmente esse artista encontraria os elementos da nacionalidade, passando a ter um valor social enorme e não perdendo seu valor artístico, pois um gênio nacional acaba tornando-se patrimônio universal. Já o artista que não fosse gênio, deveria obrigatoriamente fazer arte nacional, pois nunca se destacaria no exterior. Nas palavras de Mário:

> Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta (ANDRADE, 1962, p.18).

Gênio ou não, a música brasileira ao ser feita por um brasileiro refletiria nossas características culturais. Mas a música brasileira a que Mário se refere, não seria qualquer modismo musical feito por um artista brasileiro, e sim a "música popular brasileira", vinda do

povo, muitas vezes desconhecida. Mário cita todas as regiões brasileiras para exemplificar a variedade do populário nacional: a grandeza do Nordeste, os cantos tapuios, os fandangos paulistas, os cantos gaúchos sem influências hispânicas, além de muitas outras manifestações musicais. Independente da região, a música popular seria a manifestação de uma arte produzida pelo povo, contendo a essência de nossa brasilidade. O ritmo, a melodia, a fala tipicamente brasileira contida nas letras das músicas são características que manifestam a originalidade de uma arte criada pela nossa população. Os cantadores nordestinos são exemplos disso, ao se aproveitarem dos valores prosódicos da fala brasileira, tirando dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis ao ritmo e melodia musical (ANDRADE, 1962, p.23).

A originalidade da música popular brasileira, com todos os aspectos regionais representados, seria o que nos diferencia dos outros países e, portanto, "a nossa mais completa e totalmente criação nacional de nossa raça até agora" (ANDRADE, 1962, p.24). Para Mário, bastaria uma observação inteligente do populário, que a música artística brasileira se desenvolveria. Mas o artista envolvido em tal criação deveria abandonar ideias estéticas, pois isso geraria um preconceito, tornando a obra ineficaz e até prejudicial. A música brasileira, embora seja baseada no populário, possui muitas contribuições, como a ameríndia, africana e portuguesa, e uma não deve ser considerada melhor que a outra. O artista deve selecionar os tipos musicais que vão lhe servir de estudo, o que não significa cair num exclusivismo reacionário. "Endeusar um boróro ou bantu é cair num unilateralismo antibrasileiro" (ANDRADE, 1962, p.24). Nem mesmo a música estrangeira deve sofrer preconceito, só a deformação e adaptação desses estilos para o nacional, devem ser combatidas.

Definitivamente, para Mário de Andrade, seria música brasileira o que é inventado por brasileiro, sem levar a música para qualquer outra raça. Para o autor, a música brasileira deve ser reconhecida por um caráter nacional incontestável como acontece na Europa, se privilegiarmos alguma característica da nossa cultura, cairíamos num exotismo. Todo caráter excessivo acaba tornando-se facilmente banal e defeituoso, mas só "quando virado em norma única de criação ou crítica" (ANDRADE, 1962, p.27). O caráter excessivo torna-se importante para normalizar os caracteres étnicos permanentes da música brasileira, mas não pode passar disso. A unilateralidade musical numa cultura diversa como a nossa, seria um perigo para a formação de nossa música, porque fazer música africana, portuguesa, ameríndia ou europeia, não é fazer música brasileira. O que o artista deve fazer é aproveitar todos os elementos étnicos, inspirado no folclore, para a formação de nossa musicalidade.

O folclore musical seria pouco estudado no país, devido à dificuldade de definir o elemento popular; e a falta de estudo afastaria à música brasileira de uma grande parcela da população e de muitos artistas. Por ser voltado para os grandes gênios e para a cultura europeia, o estudo da música faz com que muitos músicos adquiram normas e jeitos de uma cultura que em nada se parece com a nossa. Outro fator que contribuiu para não termos uma musicalidade própria é a inexistência de bons livros, os poucos estudos na fonte das manifestações populares distanciam bons artistas de uma identidade brasileira autêntica, tornando difícil à formação de uma escola musical brasileira. O distanciamento desses músicos com a cultura nacional aumentou a produção de uma música de caráter individualista e de artistas que não contribuem para a formação de uma música nacional

Segundo Mário de Andrade, a música brasileira carecia de estudo e do amor dos seus músicos. E para que uma música de caráter nacional alcançasse o sentimento da população, Mário via no coral um instrumento de grande valor social. Para o autor, a música não teria mais "o poder de adoçar os caracteres", mas o côro seria capaz de generalizar os sentimentos, como vemos na seguinte explicação:

> País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quase uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela, país onde um movimento mais franco de progresso já desumanisa os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem para disvirtua-las e estraga-las; o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O côro umanimisa os indivíduos (ANDRADE, 1962, p.65).

O canto em comum regeria a criação de uma música nacional em todas as regiões do país, como acontecia com alguns símbolos da nação, como o boi considerado por Mário "o bicho nacional por excelência", já que aparecia representado em lugares onde nem tinha a presença do animal. Mas para termos uma música nacional, ou melhor, um "folclore musical", era preciso que o compositor estudasse nas fontes as manifestações populares, pois muitos mitos e lendas da cultura popular ainda precisavam ser examinados. Só que impedido pela preguiça e egoísmo, o compositor se limitava a simples pesquisas pelo bairro onde mora. Para Mário de Andrade, "a nossa ignorância nos regionaliza ao bairro em que vivemos" e o autor vai além ao dizer que a culpa pela falta de uma cultura popular, seria do escritor, já que a "preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos" (ANDRADE, 1962, p.71).

A falta de integração entre a música brasileira e a construção de uma nacionalidade, é um problema que para Mário iria além da geração que estudava. Em *Aspectos da Música*

Brasileira, escrito em 1939, o autor faz um estudo da evolução social da música no Brasil e aponta um processo que nos diferencia das antigas escolas musicais europeias. A música brasileira, assim como toda a música americana, não teve um desenvolvimento "inconsciente", ou seja, "livre de preocupações quanto à sua afirmação nacional e social" (ANDRADE, 1991, p.11), como tiveram as escolas musicais europeias e as músicas das nações asiáticas. Desta maneira, a música brasileira "teve que forçar a sua marcha para se identificar ao movimento musical do mundo ou se dar significação mais funcional" (ANDRADE, 1991, p.11).

Mário de Andrade aponta que a música brasileira, do ponto de vista social, teve um desenvolvimento bastante lógico: primeiro com "Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade" (ANDRADE, 1991, p.11). O autor ressalta que esta lógica do desenvolvimento musical, não aconteceu em outras artes como, por exemplo, a poesia, a pintura, a prosa, a escultura e, até mesmo, a arquitetura, pois nestas "o elemento individualista independe grandemente das condições técnicas e econômicas do meio" (ANDRADE, 1991, p.11). É evidente que o artista precisará de elementos práticos do meio, como luz elétrica e materiais, como bronze, mármore e óleo, mas o artista pode importar determinados elementos por iniciativa pessoal, mesmo que a coletividade não esteja interessada.

A música, sendo a mais coletiva de todas as artes, estaria sujeita às condições da coletividade para se realizar, seja a coletividade dos intérpretes, seja a dos ouvintes, mas estaria sempre sujeita as condições da coletividade. "A técnica individual importa menos que a coletiva" (ANDRADE, 1991, p.14). Para Mário de Andrade, era compreensível que no século XVIII, tenha aparecido um escultor tão genial como Aleijadinho, mas nunca um compositor como Bach, cuja música nunca poderia ser executada na colônia. Não tínhamos capelas apropriadas, nem "ouvintes capazes de entender tal música e se edificar com semelhantes complicações musicais" (ANDRADE, 1991, p.14). Um compositor dessa grandiosidade precisaria buscar outro país, ou adaptar sua imaginação criadora ao que se fazia na colônia naquela época.

No Brasil, a técnica musical iniciou-se nas missas e capelas coloniais, mostrando que o desenvolvimento geral da música brasileira seguiu a mesma evolução musical das outras civilizações, estando ligada primeiro a Deus. Segundo Mário, a Colônia nunca conseguiu a liberdade em relação à "religiosidade musical", como era grande a quantidade de negros no país, o catolicismo precisava concorrer muitas vezes de forma violenta, com o batuque místico africano. O resultado dessas ações foi à quantidade de igrejas construídas no período colonial, como diria Mário: "uma igreja para cada dia do ano" na cidade de Salvador. Com

isso, o “brasileiro” conheceu primeiro a técnica religiosa: órgãos, coros e castrados em fermata e teve como primeiro grande músico um padre, José Mauricio.

Segundo Mário de Andrade, a música dos primeiros jesuítas foi necessária e social. A exemplo de Durkheim, Mário de Andrade fala da importância da religiosidade para a coletividade e da música religiosa como elemento de socialização dos primeiros agrupamentos coloniais. A crença comum em alguma divindade, independente da religião, funcionava como elemento de proteção da coletividade, portanto não era uma imposição das camadas dominantes, já que “as massas populares são crentes por si mesmas” (ANDRADE, 1991, p.14-15). A música, ou melhor, o canto possuía uma grande importância como elemento de fusão, porque era “o elemento mais litúrgico, mais imprescindível, pode-se mesmo dizer que “sine qua non” da entrada em contato místico com o deus desmaterializado” (ANDRADE, 1991, p.15).

A música, ou melhor, o canto místico dos jesuítas, agia de modo social na Colônia como um “elemento de religião, de catequização do índio e, concomitantemente. de geral arregimentação” (ANDRADE, 1991, p.16). A música religiosa funcionava como forma de submeter os índios à colonização, além de confortar os colonos. Assim, a música conseguia harmonizar todos os habitantes num grupo que, apesar da “total carência de técnica e riquezas, tornava uma verdadeira comunidade sem classes, compostas de indivíduos socialmente aplanados entre si” (ANDRADE, 1991, p.16).

Nessa sociedade sem classes, a música religiosa, mesmo não sendo mais imprescindível aos rituais católicos, representava nessa época “um elemento litúrgico de socialização dos primeiros agrupamentos”. Dessa forma, a música tornou-se “universal (à europeia), pelo emprego do canto católico dos portugueses, com os primeiros cantos-de-órgão e o gregoriano" (ANDRADE, 1991, p.17). Mesmo universal, a música não deixava de ser “Nacional”, uma vez que conseguia absorver as “realidades da terra e dos naturais que a possuíam”. Para isto, utilizavam-se os cantos, as palavras, as danças e até mesmo os rituais ameríndios. Essa música representou “uma força que subiu de baixo para cima, e viveu das próprias necessidades sociais da Colônia primitiva” (ANDRADE, 1991, p.17).

Com o surgimento de cidades como Bahia e Pernambuco, a ideia de permanência e uma certa estabilidade, aliado a autoridade de chefes, donatários e provinciais, fizeram a música passar aos poucos de necessária a desnecessária, tornando-se um elemento de enfeite nas festas religiosas. A música tornou-se um instrumento “utilitário e utilizável”, deixando de ser elemento da coletividade e assumindo os aspectos da virtuosidade. Para Mário, uma fatalidade na evolução social do país:

> Agora esta música religiosa não é mais víscera, é epiderme. Não é mais baixa, é elevada. Não é mais popular, mas erudita e nobre. Não é mais feia como a vida, mas pretende ser bela como a arte. É sim ainda europeia por ser católica, mas não é mais concomitantemente nacional (ANDRADE,1991, p.18).

Este tipo de música persiste até a Independência, mas de acordo com o autor, a partir do Império "o batuque místico já não bastava mais para acalmar o nativo consciente de sua terra e de sua independência" e assim aconteceu o que ele denomina de "Ars Nova" (ANDRADE, 1991, p.19); e a música profana passou a predominar em duas formas caracterizadas pela sensualidade: a modinha de salão, "queixa de amores" e o melodrama, "válvula de escape das paixões". Mário afirma que a modinha já representava a "coisa nacional" apesar de "sua falta de caráter étnico". A modinha enquanto "manifestação de lar, semiculta, nem popular nem erudita" jamais teria "funcionalidade decisória em nossa música" (ANDRADE, 1991, p.19).

A principal manifestação musical erudita do Império foi o melodrama, representando a segunda fase histórica da evolução técnica de nossa música. Nesta época, o que não tinha no Brasil era importado, dos cantores de ópera às danças europeias. É a partir do surgimento de Francisco Manuel da Silva e de sua "genial visão prática", que o Brasil passou a ter uma técnica musical. Ao fundar o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, em 1841, sob o patrocínio do governo imperial, Francisco Manuel da Silva conseguiu concentrar o ensino de nossa música, que até então se encontrava disperso, lhe dando organização. A escola de teoria musical acabou facilitando a prática e a nacionalização da música.

O resultado da organização da música brasileira foi Antônio Carlos Gomes, considerado o principal representante da primeira fase estética da música brasileira (ele seria a "síntese profana") denominada de "internacionalismo musical" (ANDRADE, 1991, p.21). Segundo Mário de Andrade, Carlos Gomes era o representante da técnica escolástica e da procura de uma nacionalização, concretizada por Francisco Manuel da Silva. Mas ao freqüentar o Conservatório do Rio de Janeiro, Carlos Gomes acabou privilegiando a importação, pois era uma fase em que o "estado-de-consciência" era de internacionalismo. Importavam-se as diferentes músicas europeias, já que não havia propriamente uma música europeia. O crítico faz uma ressalva aos compositores que, na fase internacionalista, substituíram este nome por universalista. Segundo Mário, esse internacionalismo só faz com que o compositor se deixe levar por uma inspiração livre de sua nacionalidade, caindo numa nacionalidade que não é sua, pois imagina estar fazendo uma música universal, que na

verdade, não existe; o que existe são gênios que se universalizam por serem fundamentais (ANDRADE, 1991, p.22).

Para Mário de Andrade, mesmo com o internacionalismo da música erudita produzida em nossas terras no limiar da República, Carlos Gomes conseguiu assumir uma finalidade "social-nacional respeitável", embora suas obras, como as outras do mesmo período refletirem o romantismo indianista, e todo o seu idealismo romântico. A música brasileira, segundo Mário de Andrade era, "internacionalista em suas formas cultas e inspiração", apesar de nomes como os de Francisco Manuel da Silva e Carlos Gomes tentarem fazer o contrário (ANDRADE, 1991, p.22).

Foi na República, com o Instituto Nacional de Música, onde se agrupavam os compositores nacionais, que a nossa manifestação erudita foi deixando de ser internacionalista até apresentar uma técnica suficientemente forte para que a nossa música caminhasse por si só. Nesta época, as guerras do sul e o desenvolvimento econômico do país, propiciaram as afirmações de nacionalidade. Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno surgem como os primeiros músicos nacionalistas, inaugurando uma nova fase da evolução social de nossa música, a nacionalista. Com a modinha com violas, com o maxixe, com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução das toadas e das danças rurais, a música popular cresceu e se definiu com uma rapidez incrível, caracterizando uma forte criação de nossa raça. Mário não deixou de citar a nossa mais famosa dança folclórica:

> O Bumba-meu-boi, sobretudo, já era bem caracteristicamente e livremente nacional, pouco lembrando as suas origens remotas d'além-mar e celebrando o animal que se tornara o substituto histórico do bandeirante, e maior instrumento desbravador, socializador e unificador de nossa pátria, o boi (ANDRADE, 1991, p.22).

Para Mário, a verdadeira afirmação da música brasileira, não aconteceu na Segunda República, mas com a Grande Guerra, que incentivou a "sanha nacional das nações imperialistas de que somos tributários" (ANDRADE, 1991, p.23). Isto contribuiu decisivamente para que se afirmasse a nossa consciência musical nacionalista como uma tendência coletiva e não mais individualista. Mário exemplifica essa questão com Villa Lobos que, poucos anos depois de terminada a Primeira Guerra e de ter vivido os acontecimentos da Semana de Arte Moderna, abandonou o seu "internacionalismo afrancesado" sistematicamente e de forma consciente, para ser o precursor e figura mais representativa da fase nacionalista da música brasileira. Mas nessa fase, ainda era raro um compositor que buscasse se aprofundar honestamente no conhecimento de sua profissão.

De toda a evolução da música brasileira, para Mário a fase contemporânea é a mais empolgante, pois ao contrário das outras, é dirigida pelo raciocínio, pelas decisões e pelas vontades humanas. Esta fase possui um interesse mais dramático, os artistas estão empenhados a lutar contra as tradições eruditas e velhos hábitos e se esforçam para não sucumbir nas condições econômico-sociais do país. Outro grande esforço desta fase é a de conformar a inspiração e as manifestações cultas da nacionalidade numa criação funcionalmente racional. Esta fase nacionalista para Mário de Andrade seria só mais uma etapa da evolução social da nossa música. O período vivido por Mário, ainda era o de pesquisa consciente, "mais pesquisador que criador" (ANDRADE, 1991, p.25). O compositor ainda precisaria compreender que ele não é um ser livre, nem um ser estético, ele possui tarefas a realizar em benefício da formação de uma verdadeira música nacional. No trecho abaixo, Mário de Andrade fala da evolução de nossa música:

> Se de primeiro foi universal, dissolvida em religião; se foi internacionalista um tempo com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola; se está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesmo: ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza (ANDRADE, 1991, p.26).

Esta passagem expressa bem o ideal de nacionalidade do autor. Para termos uma música nacionalista, era preciso que grandes artistas sejam nacionais. Ainda faltava ao Brasil um "gigante", ou seja, um compositor que verdadeiramente reflita nossas realidades e busque a técnica. "Na verdade, a situação do compositor brasileiro contemporâneo é muito difícil. De maneira geral, e com a ressalva apenas de uns três ou quatro, falta-lhe técnica, e o estado econômico do país é que mais condiciona esta falha" (ANDRADE, 1991, p.26). De acordo com Mário de Andrade alguns dos compositores nacionais, sabem apenas por alto os elementos primários da composição e são incapazes de dar um tratamento musical a certos temas.

Nesse ponto do seu estudo, Mário de Andrade chama a atenção para o fato de que, na literatura, no início da década de 40, a situação era mais complicada do que na música, talvez pelas exigências de especialização desta. Na literatura, Mário aponta que as novas gerações parecem destinadas "a provar que se pode ser escritor sem saber escrever" (ANDRADE, 1991, p.27), por isso a situação da literatura era pior que da música, porque qualquer um, basta que não seja analfabeto, pode escrever uma obra, já para compor uma peça musical, era

preciso conhecer a técnica. Segundo Mário, o movimento modernista pretendia fazer uma grande revolução na esfera cultural brasileira, o que não aconteceu:

> Os novos não aguentaram o tranco. E o despoliciamento intelectual do país, de editores; jornais e revistas especialmente, a camaradagem da crítica tão madrinha como comodista, permitiu esse estado assombroso de coisas, cujo menor defeito ainda é a superstição nacional do talento, embora sejam, com alguma lisonja, pouco menos que analfabetos (ANDRADE, 1991, p.27).

De acordo com Mário de Andrade, a deficiência técnica do compositor brasileiro está relacionada em parte à situação financeira do país. O autor, porém, possui a convicção de que esses prejuízos podem ser sanados ou pelo menos amenizados. Para isso, só era preciso uma política musical que tenha uma orientação clara e enérgica em seus atos, porque talento, o compositor brasileiro tem: "O compositor brasileiro aí está, meu Deus! cheio de talento e - o que é muito mais importante - admirável de idealismo e resistência" (ANDRADE, 1941, p. 31).

3.5 *Macunaíma* e a formação de uma cultura brasileira

Considerado um dos livros mais importantes do nacionalismo modernista brasileiro, *Macunaíma* foi escrito durante umas férias de fim de ano de Mário de Andrade e publicado em 1928. A obra, composta em apenas seis dias, é fruto de anos de pesquisa das lendas e mitos indígenas e folclóricos que o autor reuniu utilizando uma nova linguagem[18] literária, que combinava elementos da cultura e da linguagem popular de várias regiões do Brasil, um trabalho já iniciado em *Amar, verbo intransitivo*[19], obra publicada, um ano antes. Macunaíma, personagem principal do livro, seria o símbolo do caráter nacional, proveniente da tentativa de

[18] Mário não usava apenas uma nova linguagem em seus textos literários, mas a usava no dia-a-dia e em correspondências a amigos. Em 1928, em carta a Câmara Cascudo, "Mário usava uma linguagem próxima da fala e da vivência do outro, com alusões em especial à "sodade" da viagem a Natal e, assim, apagando vestígios de imposição, persuadiu o folclorista a não interromper seus estudos sobre lendas e tradições brasileiras" (LEBENSZTAYN, 2008, p.359).

[19] *Amar, verbo intransitivo* (1927), escrita entre 1923-24 e terminada em 1926, foi à obra antecessora a *Macunaíma* e já expressava um modo de falar brasileiro "desgeograficado", cheio de "brasileirismos" de todos os cantos do país. Na publicação do livro, Manuel Bandeira justificou o aspecto mais chocante para a época: "A linguagem do romance está toda errada. Errada no sentido portuga da gramática que aprendemos em meninos. Do ponto de vista brasileiro, porém, ela é que está certa, a de todos os outros livros é que está errada. Mário se impõe à sistematização de nossos modismos" (BANDEIRA apud LOPEZ,1995, p.3).

Mário, de entender o povo brasileiro pelas suas qualidades e defeitos, diferente do que se fazia na literatura romântica que, enalteciam o amor a terra e o nacionalismo, exaltando as qualidades da nação. Mário pretendia ir além, buscava o que faltava para o brasileiro ser caracterizado como um povo e encontrasse sua identidade nacional.

Já no início de *Macunaíma* observamos uma experiência lingüística, como as inovadoras prosas de Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Com o mesmo viés antropofágico, primitivista, crítico e libertário, as obras objetivavam uma revisão de valores e propunham a reestruturação do idioma, com frases que privilegiavam o "falar brasileiro" e a cultura nacional, com a incorporação de termos indígenas, além de romper com os formalismos característicos da Academia, como no estilo cômico abaixo, que retrata a infância do personagem principal:

> Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro: passou mais de seis anos não falando. Sio incitavam a falar exclamava: If — Ai! que preguiça!. . . e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado, mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém (ANDRADE, 2004, p.6).

O personagem de Mário de Andrade era nacionalista, sem deixar de ser realista, um herói desmistificado oposto aos heróis perfeitos retratados pelos autores românticos. Macunaíma era um anti-herói que nasce "preto" e vira branco (uma forma de Mário de Andrade representar a síntese do povo brasileiro), quando adulto sai do paraíso amazônico do Uraricoera para conhecer todos os cantos do país, como um olhar brasileiro sobre o Brasil. Ao contrário dos personagens de Oswald, Miramar e Serafim, que viajam pela Europa, e representam olhares brasileiros sobre as raízes cosmopolitas da nossa civilização. Macunaíma seria uma síntese de um presumido modo de ser brasileiro, plurirracial e multicultural, desconstruindo e reconstruindo nossa identidade étnica e cultural na busca do caráter nacional brasileiro.

Macunaíma é o resultado de intensa pesquisa de Mário de Andrade sobre formas de manifestações da cultura popular brasileira. Segundo José Miguel Wisnik (2004), *Macunaíma* se inscreve no projeto estético de Mário de Andrade de "basear a arte brasileira na cultura popular rural", conhecida também como "arte folclórica" e que, em *Ensaio sobre a música brasileira*, o intuito do autor era unir dois mundos separados por "um fosso abissal: o da cultura erudita, transplantada de base europeia, e o das culturas populares, espalhadas pelo

território brasileiro, que testemunhavam a criação inconsciente do povo através dos séculos de colonização" (WISNIK, 2004, p.109).

A união entre as duas culturas foi relatada por Gilda de Mello e Souza em *O Tupi e o Alaúde* (1979), onde sua análise de *Macunaíma* mostra que a obra foi construída a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes não só da cultura brasileira, como da europeia. Em um prefácio não publicado à época do lançamento de *Macunaíma*, o próprio Mário de Andrade esclareceu a gênese de sua obra. O herói sem caráter é uma figura que aparece nos trabalhos do etnólogo alemão Koch-Grünsberg. Ao escritor coube adaptar aquele estudo erudito a uma tese personalíssima: a de que o povo brasileiro ainda não tinha formado seu caráter nacional, uma discussão nova para a época; e *Macunaíma* surgiu, trazendo mais questões do que explicações. No prefácio, Mário de Andrade explicou o objetivo da obra:

> O que me interessou por 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 me 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 para 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 na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal. O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional.
> Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos. Seja porque civilização própria, perigo iminente, ou consciência de séculos tenham auxiliado, o certo é que esses uns têm caráter. Brasileiro não. Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma. […] Pois quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter. (Gozei)"[20] (ANDRADE, 2001 apud TURINO, 2005, p.189)

Em meio às tensões vividas pela sociedade brasileira da década de 20, Mário de Andrade preocupava-se com a formação da identidade nacional, por isso sua "obsessão pela cultura popular" (WISNIK, 2004, p.137), já que acreditava que a arte era à base da vida dos homens em sociedade. Construir uma cultura nacional ou trabalhar para que o país tivesse uma arte social, seriam soluções para sanear a falta de "caráter" nacional. *Macunaíma* foi composto por Mário num momento de grande pesquisa teórica sobre a criação popular e busca de uma solução brasileira para a cultura nacional, principalmente para a música.

Portanto, observamos dois pontos fundamentais que percorrem toda a obra: a análise do fenômeno musical e a criação de uma arte social. A maioria dos conceitos básicos de Mário de Andrade, seja sobre a arte em geral, seja sobre a arte brasileira, derivam desses dois pontos. De acordo com Souza (1979), o modelo compositivo de *Macunaíma* deve ser procurado no processo criador da música popular tão trabalhado por Mário na década de 20.

[20] Prefácio preparado por Mário de Andrade, mas não publicado.

Nesta época, as leituras que o autor faz da etnografia, folclore e psicanálise convergem para o campo da música e da imaginação coletiva. Mário de Andrade intensificou seus estudos sobre a mentalidade primitiva, "procurando retirar do confronto de Tylor, Lévy-Brühl e Frazer algumas conclusões que auxiliem a compreender os nossos processos criativos" (SOUZA, 1979, p.12). O autor chegou a propor aos jovens compositores da época que aproveitassem o folclore brasileiro, para a criação de uma música nacionalista.

Para Souza, ao elaborar *Macunaíma*, Mário de Andrade não utilizou processos literários recorrentes, mas teria transposto duas formas básicas de música ocidental, comuns tanto a música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da suíte, característico das danças populares, como encontramos no bailado nordestino *Bumba-meu-boi*, e a que se baseia no princípio da variação, que ocorre tanto na música instrumental como nas canções, como no improviso do cantador nordestino (SOUZA, 1979, p.12). As duas formas seriam normas universais de compor e estariam presentes na música popular.

O problema, para Mário de Andrade, foi à música popular brasileira ter sofrido influências diversas, acarretando uma dificuldade em diferenciar uma música popular nacional. A diversidade da música popular dificultava a tarefa dos músicos empenhados num projeto nacionalista e que procuravam transpor o populário para a música erudita. Herdadas de fontes, "ameríndias, portuguesas, africanas e espanholas" (ANDRADE, 1987, p.171), os diversos elementos muitas vezes se misturavam num só trecho e a música popular assumia o aspecto de "um documento curioso da nossa mixórdia étnica, de um palimpsesto, como são os quitutes de nossa culinária com os seus ingredientes fortes da pimenta, do tutu, do dendê, da caninha" (SOUZA, 1979, p. 13).

Como nessa diversidade musical, era difícil descobrir peças já estabilizadas que poderíamos considerar "melodias brasileiras tradicionais", os compositores que quisessem criar uma obra nacional deveriam se ater às "normas de compor do populário" e entre elas estariam, o processo rapsódico da *suíte* e a variação, representando normas universais de composição. A suíte, um dos processos mais antigos de composição e comum tanto à música erudita quanto à popular, seria formada pela "união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores" (SOUZA, 1979, p. 13). Um exemplo seriam as rodas infantis, quando as crianças juntam um canto com o outro. Já a variação, repete uma melodia que foi dada e, a cada repetição, muda-se um ou mais elementos dela. Desta forma, a melodia será sempre reconhecida, apesar de apresentar uma nova fisionomia.

De acordo com Souza, quando Mário de Andrade designa *Macunaíma* de rapsódia, ele está indicando que a mesma "retoma o processo compositivo da música popular" (SOUZA, 1979, p.15). O material utilizado por Mário para elaboração da obra apresenta uma grande variedade de elementos, provenientes das mais variedades fontes, como acontece na música popular. Ao observarmos a rapsódia do autor, notamos a presença de um episódio nuclear (a perda e busca da muiraquitã) que não consegue se impor ao longo da narrativa com "exclusividade" e desta forma, o episódio passa a ser permeado de outros episódios que são secundários. O que parecia rudimentar comprova o princípio da suíte em sua "variante popular". Nas palavras de Gilda de Mello e Souza:

> O processo de construir recheando o núcleo básico de temas subsidiários, de unir num todo mais complexo várias peças de forma e caráter distintos, era (...) corrente na música europeia do Romantismo e ocorria também no teatro de revista e nas danças dramáticas brasileiras, onde encontrava a expressão mais perfeita no Bumba-meu-Boi (SOUZA, 1979, p.16).

Para a autora, não seria coincidência a forma rapsódica de *Macunaíma* e *Bumba-meu-boi*. Mário de Andrade teria sugerido, por meio das semelhanças estruturais, a proximidade entre a sua obra e a dança dramática que, a seu ver, melhor representava a nacionalidade. A escolha de *Bumba-meu-boi* como referência, "tinha uma intenção ideológica e se ligava ao complexo sistema de sinais com que o escritor se habituara a pensar não só a realidade do seu país, mas a sua realidade pessoal" (SOUZA, 1979, p.17). Em sua análise das representações coletivas, Mário considerou que o boi exercia grande influência de norte a sul do país. O boi era considerado pelo autor, o "bicho nacional por excelência" e essa figura aparecia em todas as "manifestações musicais do populário". Segundo Souza, "num país sem unidade e de grande extensão territorial, "de povo desleixado onde o conceito de pátria é quase uma quimera", o boi - ou a dança que o consagra - funcionava como um poderoso elemento "unanimizador" dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade" (SOUZA, 1979, p. p.17-18).

De acordo com Souza, o boi iria além da representação do "animal heráldico do Brasil", ao representar de forma metaforizada a personalidade do escritor, o seu *ethos*. A imagem do boi ocorre diversas vezes nas poesias marioandradianas como "sinal do poeta" e "símbolo do Brasil". Dessa maneira, podemos compreender que Mário fez o mesmo em *Macunaíma,* ao proceder a uma identificação semelhante, desta vez entre o animal simbólico do Brasil e Macunaíma, o herói simbólico da nacionalidade (SOUZA, 1979, p. 18). Segundo a autora, isso fica claro, quando no final de Macunaíma, observamos uma intercalação com uma

das partes principais do *Bumba-meu-Boi*. Mário ao interpretar o núcleo dessa dança, morte e ressurreição do boi, indicava "a destruição e o ressurgimento do princípio vital" em *Macunaíma*. Quando interrompe a narrativa para descrever os detalhes do bailado, como o surgimento do *Bumba-meu-Boi* e o desaparecimento do herói da cena em questão, ele usa-o como metáfora para o final da obra. A morte e a ressurreição do boi representaria "a antecipação do sacrifício do herói, que logo mais seria destroçado neste mundo, para em seguida ressurgir no céu em forma de estrela" (SOUZA, 1979, p. 18).

Na *variação*, o outro processo utilizado por Mário de Andrade na constituição de *Macunaíma*, o princípio de mudança de fisionomia e conservação da personalidade apresenta-se de forma fixa, portanto a melodia é sempre reconhecida. A variação se exprime por dois movimentos contrários que são "o nivelamento estético e desnivelamento estético". No primeiro ocorre a "ascensão de um gênero inferior a um nível superior de arte culta". No segundo acontece o processo contrário, ou seja, "é o povo que apreende e adota a melodia erudita" (SOUZA, 1979, p.20). Para Mário de Andrade, esse caso seria raro, mas teria acontecido no Brasil com as modinhas imperiais, que a partir da segunda metade do século XVIII e por todo o século XIX, dominaram a música burguesa do Brasil e de Portugal. Por mais que esse processo, para Mário, fosse excepcional, ele não era muito significativo do ponto de vista criador, pois quando a modinha que surgiu nos saraus burgueses se difundiu pelo povo, ela permaneceu com as características europeias, permanecendo no estágio de cópia.

Segundo Souza, a migração das formas populares de melodias europeias para o nosso país acabou transferindo canções que já estavam fixadas ao longo dos anos, e definidas quanto às suas "características étnicas". Essas formas, quando transportadas para um meio de etnia em formação e repleto de influências diversas, não conseguiram se adaptar, fecundando o processo criador. A solução adotada pela imaginação popular, "evitando a subserviência da cópia", foi submeter "os textos originais a uma combinatória muito engenhosa que ora trocava os textos, ora as melodia; ora fracionava os textos e as melodias; ora inventava melodias novas para textos tradicionais - e assim por diante" (SOUZA, 1979, p.22). Um exemplo perfeito dessa solução peculiar do brasileiro seria o improviso do cantador nordestino. O chamado "tirar o canto novo" do repentista, na maioria das vezes é a repetição de melodias fáceis e esquemáticas. Esse processo seria um curioso mecanismo que usa os dois movimentos da variação: o nivelamento e o desnivelamento.

O processo compositivo de *Macunaíma*, para Gilda de Mello e Souza, está diretamente relacionado com os estudos musicais de Mário de Andrade, principalmente em relação "à

motivação sobre o sistema de empréstimos entre música erudita e popular que, ocorrendo em certos períodos como o Romantismo, constitui no meio do povo o processo básico de compor" (SOUZA, 1979, p. 25). *Macunaíma* surge tendo como regra de composição este mecanismo inventivo de aparência parasitária. Mário, ao partir de uma gama de materiais diversos e já elaborados, os submeteu a variados "mascaramentos, transformações, deformações e adaptações" e inspirou-se em processos "anônimos e autóctones, às vezes peculiares e sempre característicos dos brasileiros" (SOUZA, 1979, p. 26).

Ao ser analisada, a obra Macunaíma mostrou-se diretamente ligada a duas manifestações musicais do populário: a canção de roda e o improviso do cantador nordestino. Enquanto da primeira, Mário retirou o mecanismo de juntar numa mesma sequência textos diferentes, da segunda o autor se aproveitou das improvisações dos cantadores do Nordeste, feita a partir de anos de aprendizado da cultura local. Da mesma maneira que os cantadores populares incorporam, inconscientemente, todo o aprendizado por eles acumulados durante anos e o usam no momento de tirar o canto, Mário de Andrade teria projetado em Macunaíma todo o seu estudo sobre o país. De acordo com Souza:

> *Macunaíma* representava esse percurso atormentado, feito de muitas dúvidas e poucas certezas; traía a marca das leituras recentes de História, Etnografia, Psicanálise, Psicologia da criação, Folclore; atestava, em vários níveis - dos fatos de linguagem aos fatos de cultura e de psicologia social -, a preocupação com a *diferença* brasileira; mas, sobretudo, desentranhava dos processos de composição do populário um modelo coletivo sobre o qual erigia a sua admirável obra erudita (SOUZA, 1979, p.29).

A obra de Mário de Andrade deve ser considerada original por ter conseguido encontrar "uma estrutura musical para combinar o oral e o escrito, o popular e o erudito, o europeu e o indígena" (SANTIAGO, 2002, p.175-6). Nos escritos de Mário, desde a fase nacionalista do movimento modernista, notamos que o autor buscava uma arte brasileira (principalmente, uma música) que conciliasse a sociedade e que pensasse nas realidades da nossa terra, ou seja, uma arte social. Na obra *Macunaíma*, Mário de Andrade conseguiu conciliar a união entre dois mundos, "tornando popular o que é culto e transpondo para o registro culto as manifestações culturais populares" (FACINA, 2000, p.22).

Macunaíma é um exemplo da representação do modernista Mário de Andrade sobre os traços peculiares do caráter nacional, na busca de um valor universal para a cultura brasileira. A postura inédita e ativa de Mário, de investigação[21] e rastreamento de personagens,

[21] As investigações culturais de Mário de Andrade permearam seus estudos durante anos. Em 1938, dez anos após a publicação de *Macunaíma*, Mário enviou um grupo de pesquisadores ao Norte e ao Nordeste do Brasil. Batizada de Missão

manifestações e linguagens, abrangendo religiões, artes e formas literárias populares, além da pesquisa de um vocabulário e uma sintaxe do país, procurando integrar as culturas indígenas e africanas, foi fundamental para a tomada de consciência da cultura brasileira.

de Pesquisas Folclóricas, a expedição por ele idealizada grava, fotografa, filma e estuda uma grande diversidade de melodias cantadas no trabalho, em festas e rezas.

4 A BUSCA DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA POR UMA ATUALIZAÇÃO DA CULTURA BRASILEIRA

Uma emancipação intelectual através da atualização da cultura brasileira sempre apareceu como um dos objetivos principais nos escritos do crítico literário e historiador Sérgio Buarque de Holanda. Desde o seu primeiro texto publicado na imprensa em 1920, já era possível perceber que o jovem autor, que pressentia a mudança de rumo pelo qual o Brasil passava da transição de uma sociedade tradicional e patrimonialista, para uma moderna, preocupava-se com os caminhos tomados pela nossa sociedade. Sérgio Buarque via obstáculos em nosso processo de modernização, originados desde a nossa colonização, e que impediam o Brasil de se tornar uma grande nação moderna. Se para o autor, tínhamos o "habito de macaquear tudo quanto é estrangeiro" (HOLANDA, 1921, apud BARBOSA, 1989, p.43), porque não uma emancipação na busca identitária?

De acordo com Sérgio Buarque, o Brasil só teria uma originalidade literária, quando respeitasse as suas tradições, ideia compartilhada com integrantes do movimento modernista de 22. Sérgio via nesses artistas, que aparentemente estavam fora de uma cultura de âmbito paternalista de relações, a possibilidade de uma literatura autêntica. Na década de 20, foi um grande crítico do academicismo, do construtivismo e da cópia de modelos europeus e ideias preconcebidas que estavam presentes na nossa literatura. O autor via no culto às letras que existia no Brasil uma forma de manutenção de um saber de fachada, baseado na aparência e expresso na citação em língua estrangeira, no gosto pelas palavras difíceis e discursos pomposos. As críticas contra o modelo cultural vigente estavam fortemente presentes em seus trabalhos, seja na sua fase como modernista, seja nos seus artigos de crítica literária publicados de 1920 a 1928, antes de sua ida a Berlim.

Sérgio Buarque foi o primeiro crítico do Modernismo e seus impasses, foi o primeiro a estudar a poesia de Manuel Bandeira e admirar a prosa de Oswald de Andrade, mas quando percebeu que o Modernismo estava se cindindo em duas correntes, uma progressista, liderada por Oswald e outra voltada ao passado e a retórica, liderada pelo chamado "grupo de mesa", rompeu com o movimento. Viajou para a Europa, onde viveu por alguns anos, até voltar com o projeto de *Raízes do Brasil* em 1936. O livro era uma resposta àquilo que esperava do Modernismo: compreender o Brasil e atualizá-lo com o seu tempo.

Foi em *Raízes do Brasil*, que Sérgio Buarque continuou a discussão sobre os intelectuais brasileiros, e analisou e refletiu socialmente o Brasil do século passado,

descortinando problemas brasileiros, na tentativa de compreendê-los. Anos depois, ao falar de *Raízes do Brasil* no prefácio de *Tentativas de Mitologia* publicado em 1979, Sérgio vai dizer:

> Do que não me livraria depressa era o projeto de *Teoria da América*[22], pois justamente durante a estada no estrangeiro naqueles meus *Wanderjahre* alemães, ela principiará a ganhar forma definida. O contato de terras, de gentes, costumes, em tudo diferentes dos que até então conhecia, pareceu favorável à revisão de ideias velhas e à busca de novos conhecimentos que me ajudassem a abandoná-las, ou a depurá-las (HOLANDA, 1979, p.32).

A visão do Brasil de uma perspectiva distante e o contato com outra cultura bem diferente da nossa, fez com que Sérgio Buarque repensasse e tentasse entender a nossa cultura pelas suas próprias características. E foi assim, que Sérgio fez em *Raízes do Brasil* um grande diagnóstico do país. Criticou a cultura personalista, o sentido da predatória colonização portuguesa, o modo de agir das elites, o lugar da literatura, marcada pelo bacharelismo e retomou ideias já presentes em textos fundamentais do movimento modernista, como o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropofágico* (1928), de Oswald de Andrade. Segundo Antônio Arnoni Prado (2002), "Raízes está entre a história e a literatura: é um ensaio literário. A questão da cordialidade, uma visão da nossa exterioridade, é um conceito civilizacional que abrange a literatura, a brincadeira, o humor, o ócio"[23] (PRADO, 2002, p.2).

Assim como o movimento modernista, o livro de Sérgio Buarque refletia a identidade nacional. Da literatura e do modernismo, Sérgio levou para suas obras a espontaneidade, compreendida como a "liberdade", "o que temos de mais considerável", diria ele, capaz de nos resguardar contra qualquer forma autoritária, seja governo, escolas de pensamento ou qualquer tipo de sistema. Do modernismo levou também um grande impasse: voltar a tradição, seria nos aproximar da cultura ibérica, de onde viria a "forma atual da nossa cultura" (HOLANDA, 1995, p.40), portanto a nossa originalidade estaria oposta a nossa identidade. Se o jovem modernista lutou pela autenticidade de nossa cultura, o maduro escritor estaria diante de uma cadeia de impasses.

---

[22] *Teoria da América é* um caderno de notas de 400 páginas, que Sérgio Buarque escreveu durante sua estada no estrangeiro. Esse estudo é considerado a gênese do clássico livro *Raízes do Brasil* que foi rascunhando em parte na Alemanha e publicado na revista *Espelho*, em 1935, sob o título de *Corpo e alma do Brasil.*

[23] O comentário de Antônio Arnoni Prado está presente na revista da FAPESP, publicada em abril de 2002, intitulada *As centenárias raízes do Brasil*, em celebração dos 100 anos do nascimento de Sérgio Buarque de Holanda.

4.1 **O modernista e crítico literário Sérgio Buarque de Holanda**

A preocupação de Sérgio Buarque de Holanda com o futuro de nossa literatura aparece desde a publicação de seu primeiro artigo num jornal de São Paulo, em 1920, quando o autor tinha apenas 18 anos de idade. O artigo de crítica literária, intitulado de *Originalidade Literária*, não deixava de abordar um importante tema para o Brasil na época: a emancipação intelectual através de uma literatura original inspirada em assuntos nacionais e no "respeito das nossas tradições" (HOLANDA apud BARBOSA, 1989, p.42). Em 1936, mais de quinze anos após a publicação de seu primeiro artigo, Sérgio Buarque marcaria o ensaísmo brasileiro ao publicar *Raízes do Brasil* e afirmar que "somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra" (HOLANDA, 1995, p.31). A frase do autor exemplifica o sentimento de busca por uma identidade nacional que percorreu as suas obras e esteve presente principalmente, nestes dois momentos distintos de sua carreira, a de crítico literário e modernista, e a de historiador e pensador social.

O diálogo com os modernistas iniciou-se a partir da publicação de seus artigos de crítica literária publicados nos jornais da cidade. O movimento modernista, assim como Sérgio, estava em busca de uma modernização da arte no Brasil e da libertação dos preconceitos e regras que afastavam a literatura de grande parte da sociedade. A entrada do Brasil na modernidade era esperada, não só por literatos e pensadores sociais, como por muitos setores da sociedade que tinham interesse numa emancipação política e intelectual do país, sendo uma questão muito discutida pelos grupos de intelectuais que pensavam a sociedade brasileira da época. Com a crise em que o país se encontrava, desde o começo do século XX, esses intelectuais sentiam a necessidade de "redescobrir o Brasil", portanto focaram a sociedade brasileira com o objetivo de analisá-la para tentar compreendê-la, a partir da questão da "existência ou não de um 'tipo próprio de cultura'" (AVELINO FILHO, 1987, p.1). Foi no movimento modernista de 22, e na sua proposta de renovação e autenticidade, que Sérgio viu a possibilidade da inserção da cultura brasileira no mundo moderno

Mas antes da ebulição artística de 1922, o interesse de Sérgio em seu primeiro artigo de crítica literária, era entender a origem da falta de originalidade intelectual de um país que ambicionava se tornar moderno e ter uma identidade própria. A "emancipação intelectual", no seu entender, prescindia de uma "emancipação política", por isso, recorreu à história e comparou a literatura produzida durante a colonização portuguesa com a produzida na colonização espanhola. O autor pesquisou os indícios que marcaram toda a história da

literatura brasileira e os motivos que levaram a uma falta de originalidade. Enquanto na América espanhola, os europeus que vinham conquistar a terra contemplaram as características de outra flora e fauna, mas grandiosa, rica e exuberante que a europeia, os portugueses, "menos idealistas", não tiveram uma impressão tão sutil da natureza da nova terra que haviam descoberto.

Com uma análise sucinta da colonização espanhola, Sérgio Buarque diz que os espanhóis observaram e relataram toda a diversidade das nações selvagens. Seus costumes, crenças, tradições e ideias diferentes dos costumes europeus inspiraram manifestações intelectuais dos conquistadores e geraram "poemas como Araucana de Ercília e Rusticatio Mexicana do Padre Landivar" (HOLANDA, 1920 apud BARBOSA, 1988, p.38). Já os primeiros "escritores" brasileiros não produziram nenhum poema no início de nossa colonização que tivesse um grande valor, a não ser narrações ingênuas de alguns cronistas. Poemas importantes para a nossa literatura só iriam aparecer mais tarde no romantismo expressos de forma patriótica e sentimentalista. Essas ideias acabaram por se infiltrar no espírito do povo e "os primeiros frutos de nossa literatura nada mais eram que um elogio burlesco e exagerado às nossas riquezas naturais" (HOLANDA, 1920 apud BARBOSA, 1988, p.39). Essa primeira tendência da literatura brasileira foi chamada de indianismo e teria sido nossa primeira tentativa de criação de uma literatura nacional.

De acordo com Sérgio Buarque, ao citar as palavras de José Veríssimo em seu artigo crítico, o indianismo pode ser considerado o único movimento literário que existiu no Brasil até meados do século XVIII, pois apesar da importação estrangeira e imitação exótica, seria "o único em que pusemos algo de nosso". Mas o indianismo, por mais que já apresentasse nossas características, ainda não era capaz de representar uma cultura brasileira, como exemplifica a crítica de Silvio Romero ao poema de Domingos Magalhães, citado por Sérgio: "Falso, porque é inexata a pintura dos caracteres selvagens, incompleto, porque falta o elemento negro" (HOLANDA, 1920 apud BARBOSA, 1988, p.39). Enquanto o negro não aparecia em alguns autores indianistas, em outros autores, como José de Alencar e Gonçalves Dias as qualidades do indígena apareciam de forma exagerada e seus defeitos muitas vezes eram atenuados.

A distância que o indianismo colocava entre um exagero e atenuação de características culturais e uma verdadeira realidade nacional parecia não diminuir sua importância na literatura brasileira para nossos críticos literários. Segundo Sérgio Buarque, a inspiração em assuntos nacionais, por mais que não tenha expressado nossa realidade, colocada de forma mais suave, poderia servir de exemplo para atingirmos uma originalidade literária. Sérgio cita

novamente Sílvio Romero, ao falar de como seria possível conseguir uma nacionalização da literatura. Para Romero, o "nacionalismo não é uma questão exterior, é um fato psicológico", que precisa de uma "formação demorada e gradual dos sentimentos". Diante da frase de Romero, Sérgio alertava para o seu pessimismo ao prever um longo tempo para que o Brasil tenha uma nacionalidade, e no auge da sua juventude, parecia ir contra, ao dizer que "o esforço de um povo pode apressar a consumação espiritual de uma nacionalidade" (HOLANDA, 1920 apud BARBOSA, 1988, p.42).

A citação a Sílvio Romero em seu primeiro artigo levaria Sérgio a uma questão central de sua futura participação no movimento modernista sobre a construção de um nacionalismo. Sérgio ao concordar com Romero sobre o nacionalismo não ser uma questão exterior, já admitia que a nacionalização não deveria ser feita com regras, como se fosse um programa a ser definido por algum intelectual. Segundo o autor, uma literatura nacional original surgiria a partir da inspiração em assuntos nacionais, o artista brasileiro precisaria voltar-se a realidade nacional e respeitar as nossas tradições, para que uma produção cultural representasse o nosso povo e inserisse o Brasil no cenário artístico internacional.

Para alguns intelectuais brasileiros, até aquele momento, a nossa produção cultural estava voltada ao academismo, desconectadas da sociedade e não passavam de cópias de teorias estrangeiras. Esse foi o tema do artigo *Ariel*, publicado em 1920, na *Revista do Brasil*. Neste artigo, Sérgio falava do hábito de algumas nações imitarem outras, atraídas pelo progresso, esquecendo das características particulares de cada país. Isso levaria a cópia de qualidades incompatíveis com qualquer outra nação de cultura diversa. Para Sérgio, "assim está se dando em toda a América latina com relação à cultura dos Estados Unidos" (HOLANDA, 1920 apud Barbosa, 1989, p.43). A imitação de uma cultura diferente da nossa, como a cópia de teorias americanas, como o utilitarismo e o regime republicano, já estavam influindo de forma negativa em nossa sociedade. Mas o hábito brasileiro de "macaquear tudo quanto é estrangeiro" (HOLANDA, 1920 apud Barbosa, 1989, p.43), impedia o governo de perceber a incompatibilidade cultural e de índole, entre o povo brasileiro e o americano.

Segundo Sérgio, o hábito da cópia de teorias estrangeiras já era uma tendência natural do nosso povo, e poderia ser considerado como um traço característico da nossa sociedade em formação. O Brasil para se desenvolver, teria que parar de copiar os modelos culturais e políticos europeus e americanos. Segundo o autor, o caminho do nosso desenvolvimento deveria ser "conforme o nosso temperamento" (HOLANDA, 1920 apud Barbosa, 1989, p.44), pois a introdução de teorias estrangeiras em uma civilização diversa poderia levar a diversos resultados, que nem sempre seria o esperado. Para uma emancipação intelectual, o Brasil

deveria buscar uma cultura autêntica e o momento era oportuno, pois havia no país "homens que tem se mostrado avessos à mania de americanização de tudo quanto é nacional em desproveito da nossa própria individualidade" (HOLANDA, 1920 apud Barbosa, 1989, p.45).

A busca de uma individualidade brasileira e de uma cultura própria era o objetivo dos intelectuais brasileiros. As mudanças deveriam começar com o fim da cópia de modismos estrangeiros, para isso seria preciso romper com as interpretações do saber hegemônico e promover uma renovação artística e cultural. A principal crítica trazida pelo Modernismo e por intelectuais como Sérgio Buarque direciona-se à literatura, que por ser a nossa forma principal de pensamento na época, deveria estar mais perto da população brasileira e representá-la. A literatura ainda estava voltada a grupos ligados socialmente à classe dominante e acabava por representar o pensamento conservador brasileiro. A busca por modelos europeus seria a herança de um país colonizado, onde a literatura não nasceu naturalmente, mas se ajustou aos moldes da literatura portuguesa, um país que já possuía uma tradição literária aprovada há séculos. (CANDIDO, 1980).

Em *Capítulos de literatura colonial*, escritos reunidos de Sérgio Buarque das décadas de 40 e 50, evidenciavam a impressão de que a nossa produção intelectual inscrevia-se num quadro típico de cultura periférica sem eixo próprio, resumindo a percepção do autor sobre a nossa literatura. Para Sérgio, a nossa literatura colonial aparecia "como um movimento contínuo e progressivo visando a um centro de atração que se situa fora de sua órbita" (HOLANDA, 1991, p. 409). O maior problema das artes no Brasil seria a nossa incapacidade de criar espontaneamente. Ou a nossa produção artística era uma cópia de modismos estrangeiros ou estava sujeita as regras e convenções literárias, muitas ainda heranças de Portugal.

O movimento modernista, em suas primeiras manifestações no Brasil, mostrava um interesse em buscar uma produção artística atualizada, moderna e que representasse a realidade brasileira. Sérgio relata o surgimento das ideias modernistas em São Paulo no artigo *O Futurismo Paulista*, publicado em 1921, e fala do futurismo como uma "tendência para o novo" (HOLANDA, 1921 apud BARBOSA, 1989, p.51). Para Sérgio, a ideia inicial do movimento era trazer esse "algo novo", sem se prender ao futurismo de Marinetti, mas mantendo contato com autores franceses como, por exemplo, Proust e Apollinaire. Era um movimento voltado para o progresso, e pretendia acabar com os velhos preconceitos literários e com as "convenções sem valor" (HOLANDA, 1921 apud BARBOSA, 1989, p.51).

Nos artigos anteriores a Semana de Arte Moderna, Sérgio Buarque não se denomina modernista, mas mostra-se empolgado com as possibilidades de mudanças propostas pelo

movimento. As críticas que os modernistas brasileiros traziam eram muitas. Era um movimento que buscava mudanças, sabia-se que era preciso modernizar a arte brasileira, mas era preciso descobrir ainda como se daria essa mudança. No início da década de 20, a proposta do movimento ainda não estava clara e Mário de Andrade chega a afirmar que "nós não sabíamos o que queríamos, mas sabíamos o que não queríamos (...) o nosso sentido era especialmente destruidor" (ANDRADE, 2005, p.16). O que estava claro no início do modernismo, era não copiar o que aconteceu em outros países, que romperam completamente com o passado, por descrédito. No Brasil, se propunha a elaboração de uma nova postura estética, sem desqualificar as manifestações artísticas anteriores. O ingresso na modernidade seria uma passagem, uma evolução da arte brasileira e para isso, seria preciso dar lugar ao novo.

Por mais que Sérgio Buarque estivesse falando de inspiração em assuntos nacionais em seu primeiro artigo publicado em 1920, esse não era o objetivo central da primeira fase modernista. Segundo Eduardo Jardim de Moraes (1988), a discussão central dos primeiros anos do movimento modernista, gira em torno do que é ser moderno e de como o Brasil chegaria à modernidade. Buscar uma produção artística atualizada, moderna e que representasse a realidade brasileira não levaria o Brasil de forma imediata a um contexto artístico considerado universal, por isso, os modernistas da primeira fase foram buscar nas tendências inovadoras europeias os instrumentos necessários para efetuar a atualização da produção nacional. A defasagem da produção cultural brasileira em relação aos países europeus, não significava para os modernistas que o país não pudesse atingir o nível de ordem moderna já alcançada por outros países mais adiantados. A referência para se alcançar a tão esperada modernidade partia dos padrões culturais europeus que estavam em alta, principalmente o futurismo.

Logo os modernistas perceberam que importar meios expressivos novos e importados dos centros artísticos reconhecidos mundialmente, deixaria o país sempre atrasado em relação às nações ditas cultas. Cada vez que o Brasil importasse um novo meio expressivo, ele precisaria de tempo para ser assimilado pelos artistas e pela sociedade, quando isso finalmente acontecesse, na Europa a nova tendência artística já estaria sendo substituída. A percepção de que seria improvável o acesso imediato do país na vida moderna em comparação às outras nações fez com que os modernistas passassem a repensar a questão da modernidade. Pensar a modernização como um processo já realizado pelos países centrais, era constatar que o Brasil estaria com sua produção artística sempre atrasada em relação a esses países. (MORAES, 1988, p.228).

De acordo com Moraes (1988), o Modernismo brasileiro, sem abrir mão do ideal universalista, passou a se interessar pelos problemas que diziam respeito à sua identidade e a modernidade deixou de ser buscada de forma imediata. A discussão sobre qual seria o seu caminho e a sua garantia passou a ser a questão central. A mudança de rumo levou o movimento modernista a discutir o papel que o Brasil deveria ocupar no cenário internacional e a questão da brasilidade surge da tentativa de inserção do país neste cenário. Ao invés de seguir características estrangeiras, uma arte moderna no Brasil deveria ser buscada no próprio país e assim, ser reconhecida pelas suas características intrínsecas. A contribuição do Brasil para a cultura universal seria feita a partir de sua própria especificidade, o que revitalizaria a arte europeia.

A partir de 1924, a segunda fase modernista fincou-se na proposta de um ideal nacionalista e o projeto modernista passou a enfatizar a cultura e as tradições nacionais. Expressar a nacionalidade seria uma forma específica de ingresso do país na vida moderna. A modernização deixou de ser vista como uma atualização e passou a ser pensada a partir da incorporação das peculiaridades brasileiras. (MORAES, 1999, p. 29). O sentido de evolução contido no ideal da primeira fase modernista se contrapôs a uma nova noção, a de reconstrução, feita a partir de especificidades brasileiras que servissem de base para a formação da arte nacional. A inserção do Brasil no cenário mundial se deu através da singularidade nacional. Quanto maior a nacionalidade que a arte pudesse manifestar, mais reconhecimento teria mundialmente. Por isso, alguns modernistas com a pretensão de criar uma literatura verdadeiramente nacional recorreram às nossas mais profundas origens, e foram buscar na arte primitiva, no folclore e na etnologia a essência do povo brasileiro. Segundo Mário de Andrade (1972), criar uma arte brasileira seria o único meio de sermos artisticamente civilizados.

A adoção de uma postura nacionalista não interferiu no ideal universalista, que continuou presente nos dois tempos do movimento. Mas a mudança de alguns objetivos que ocorreu com a reorientação das ideias iniciais do movimento modernista em 1924 não foi bem aceita por todos os integrantes do grupo, não pela mudança do tema, pois todos concordavam que a entrada do Brasil na modernidade deveria ser pela valorização dos traços nacionais originais, mas pela adoção do ideal de que uma cultura nacional deveria ser construída. Outro ponto de divergência dos integrantes do grupo foi que temas tão essenciais no início do movimento, como o combate ao pensamento conservador brasileiro presente na academia literária, o estudo do passado com um espírito inteiramente novo, o rompimento com as interpretações do saber hegemônico e o fim do academismo foram deixados em segundo

plano, já que muitos escritores estavam voltados para a ideia de construção. Foi essa mudança de paradigma que levou Sérgio Buarque a discordar do rumo que o movimento estava tomando e começar a apontar as divergências que existiam no interior do modernismo.

As discordâncias de Sérgio começaram a aparecer num artigo publicado na *Revista Estética* em 1924, destinado a Graça Aranha com o título de *Um homem essencial*. Graça Aranha era o símbolo do academismo que os modernistas pretendiam extinguir. Para Sérgio, não adiantava a produção de uma literatura que representava o "espírito moderno" e privilegiar características étnicas brasileiras, se problemas oriundos de dentro da Academia Literária não fossem mudados. A próxima crítica, Sérgio destinou a Ronald de carvalho pertencente ao mesmo "grupo" de Graça Aranha. Junto com Prudente de Moraes Neto, Sérgio chama o livro *Estudos Brasileiros* de Ronald, de "simples esboço histórico da nossa realidade social e artística" e critica a forma como foi preparado, o cuidado com a forma, construções forjadas, retórica, antíteses, características de antigos estilos literários. Os autores citados e muitos outros simbolizavam o conservadorismo dentro de um movimento que propunha o rompimento com conceitos antigos. Para Sérgio, não havia mais lugar em nossas produções culturais para uma erudição ostentosa e para o valor excessivo ao prestígio universal do talento.

De acordo com Sérgio Buarque para ser moderno era preciso arrancar as mais antigas raízes que perpetuavam na nossa história literária. Um movimento verdadeiramente moderno e original precisaria romper com atitudes e ideias antigas e assumir uma nova postura dentro da própria academia e só depois seria capaz de representar a realidade brasileira. O Modernismo abriu as possibilidades para que essas mudanças ocorressem, mas com a nova proposta do movimento a partir de 1924, as ideias iniciais foram ficando no passado. Em seus primeiros estudos sobre o americanismo, anteriores à Semana de Arte Moderna, já aparece em Sérgio o interesse em romper com as interpretações do saber hegemônico e essa crítica nos revela o quanto era urgente para ele, naquela altura, "converter em instrumento de análise objetiva o conjunto das reformulações retóricas que transformavam em imagens pujantes a fisionomia do nosso atraso" (PRADO, 1998, p. 73).

A busca por uma identidade nacional levou muitos autores modernistas a percorrerem um caminho construtivista e o modernista Sérgio Buarque, que iniciou sua carreira, interessado na libertação dos velhos preconceitos e regras, percebeu ao passar dos anos que muitos dos seus ideais haviam ficado para trás. Os artigos do jovem Sérgio mostram o interesse de que o Brasil tivesse uma literatura original e compatível com a nossa tradição e a convicção de que o Brasil deveria ser estudado com um espírito inteiramente novo, ousado e

irreverente e destaca a prosa moderna de alguns dos artistas jovens de São Paulo, como a prosa de Oswald de Andrade, onde se destacava a busca de um nacionalismo sem perder a visão critica da realidade brasileira, a paródia como uma forma de repensar a literatura e uma análise crítica da sociedade burguesa capitalista. Destacavam-se nos jovens artistas modernistas um modo novo de dispor o texto e uma "nova espacialização do material literário" (BOSI, 2006 p. 359).

A análise que Sérgio Buarque faz da primeira fase dos anos 20 mostra também o interesse em trazer as questões urbanas desvinculadas das classes dominantes. Como um crítico literário, Sérgio procurava mostrar esse feito em trabalhos de escritores ainda pouco conhecidos como Lima Barreto e Oswald de Andrade, que estavam interessados "ora na deformação paródica dos patriarcas que a modernidade arruinava, ora no tratamento direto dos desequilíbrios sociais mais agudos, visíveis, por exemplo, na vida dos subúrbios e nos desvãos que as cidades incorporam" (PRADO, 1998, p. 75). As posições de Sérgio Buarque, como um crítico de vocação cosmopolita, eram originais. Interessado na literatura mundial "tentou ligar o chamado futurismo paulista a suas fontes europeias", só que se diferenciou dos jovens futuristas de São Paulo ao ter uma visão que transcendia em parte os alvos localistas dos modernistas. A modernidade para Sérgio não se resumia num processo eminentemente nacional nem pressupunha, em seus limites, "uma compreensão da cultura e do país unicamente determinada pelo radicalismo primitivista dos chamados futuristas de São Paulo" (PRADO, 1998, p. 76).

Os interesses de Sérgio Buarque estavam completamente voltados para o processo de emancipação intelectual do país e para o autor a busca de nossa identidade era importante por ser a única forma capaz de vencer os obstáculos cada vez maiores das influências de fora. Foi por essa questão que temas como a renovação da arte no Brasil e o aprofundamento da consciência estética fizeram com que Sérgio se aproximasse do projeto mais avançado de Mário, Oswald, Alcântara Machado e Manoel Bandeira e se distanciasse de Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato Almeida e Guilherme de Almeida. Mas ao perceber que autores, como Mário de Andrade, aderiram ao chamado princípio de construção, Sérgio Buarque acabou se isolando no movimento. O jovem Sérgio não entendia como Mário de Andrade, por exemplo, a quem sempre tomou como mestre ao longo da vida, "pudesse então admitir "a idealização, a criação, em suma", diz ele, "de uma elite de homens inteligentes e sábios" capazes de nos impor uma experiência e um projeto fechados" (PRADO, 1998, p. 77).

Apesar das críticas de Sérgio Buarque, Mário de Andrade e outros escritores, como Oswald de Andrade acreditavam que não era possível apenas identificar as causas dos

problemas que faziam com que o Brasil se encontrasse atrasado em relação às nações europeias, era preciso um projeto de ação. Um grupo dos modernistas, do qual Mário de Andrade era um de seus principais representantes tinha como objetivo construir uma cultura brasileira. Mário de Andrade afasta-se de Sérgio Buarque de Holanda ao voltar suas obras para um projeto inteiramente construtivista. Com a mudança de rumo do movimento modernista a partir de 1924, onde foi de fundamental importância, Mário de Andrade centra seu projeto na construção de uma identidade nacional por meio da cultura, projeto que marcou seu trabalho e um ideal que prevaleceu para muitos autores durante a segunda fase modernista. Mas o projeto de Mário foi além de simplesmente apresentar a "coisa" nacional aos brasileiros, o ideal de Mário era formar a cultura brasileira, pois através da cultura, um país plural como o Brasil encontraria a sua unidade.

A busca por uma identidade nacional para que o Brasil se tornasse um país moderno foi um ideal também compartilhado por Sérgio Buarque de Holanda. O autor voltou seus interesses, no primeiro momento modernista, para as relações entre o processo de emancipação intelectual do país e os mecanismos que possibilitariam a emancipação política do país e do continente, "aos quais ele associa a busca da nossa identidade como única forma capaz de vencer os obstáculos cada vez maiores das influências de fora" (PRADO, 1996, p.22). A confiança no movimento modernista como capaz de emancipar a arte brasileira é tão grande que em 1925, Sérgio Buarque e Prudente de Morais Neto, deram uma entrevista, para o *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, onde defenderam os ideais modernistas e falaram sobre a necessidade de "achar por nós mesmos o nosso caminho" (HOLANDA, 1925 apud BARBOSA, 1988, p.71). Com o título de *Modernismo não é escola: é um estado de espírito*, os autores afirmavam na entrevista que o modernismo corresponderia "em toda parte a uma exaltação de nacionalismo" (HOLANDA, 1925 apud BARBOSA, 1988, p.71) e estaria pronto para enfrentar o problema da importação de outros modelos culturais. E Sérgio Buarque complementa na entrevista que o momento é de "transpor integralmente para o plano da criação artística o nosso estilo nacional" (HOLANDA, 1925 apud BARBOSA, 1988, p.73).

Para Sérgio Buarque, buscar uma identidade nacional com o objetivo de dar um estilo nacional à arte brasileira era bem diferente de construir uma identidade nacional. Um movimento de renovação artística para o autor deveria ser livre, sem regras, sem ideias pré-fixadas e a palavra "construção" pressupunha algo fechado. Por isso, Prudente de Morais Neto termina a entrevista, repetindo seu título, ao dizer que o modernismo não é uma escola, mas "um estado de espírito". O espírito moderno era livre e intelectuais, como Mário de Andrade, ao assumir um propósito construtivista, se afastavam desse ideal de liberdade, pois estavam

assumindo para eles a tarefa de conduzir os brasileiros à sua nacionalidade. Sérgio Buarque que via os futuristas como prontos a desencadear o que antevia como "um movimento de libertação dos velhos preconceitos e das convenções sem valor, único no Brasil e na América Latina" (HOLANDA, 1921 apud BARBOSA, 1989, p.51), agora via de forma crítica, a criação de uma elite de homens inteligentes e sábios capazes de impor aos brasileiros uma nacionalidade construída e um projeto fechado.

Sérgio Buarque reconhece avanços no projeto de construção do grupo de Modernistas representados por Mário de Andrade e reconhece na Obra de Oswald de Andrade que o burguês brasileiro aparece pela primeira vez retratado com características nacionais, e admite que o *Miramar*, personagem de Oswald, pode ser considerado um personagem moderno, apesar disso, Sérgio discorda de Oswald, ao insistir na excessiva distância entre a forma e a sociedade, a técnica e o contexto que está inserido. A questão do "falar brasileiro" e do "escrever brasileiro" presente em *Miramar* também é criticada por Sérgio, "pois ao mesmo tempo em que acabou com o erro de português, criou o erro de brasileiro. Daí a necessidade de puxar o tema para as particularidades de seu contexto e para a função social de seu significado" (PRADO, 1998, p. 78). Segundo Sérgio Buarque, como ninguém fala o *brasileiro* de *Miramar*, a construção da linguagem entra em contradição, pois vive apenas na formulação de símbolos, não importando o bom trabalho feito com tanto empenho por Oswald.

De acordo com Sérgio Buarque faltou observar que "a nova língua em formulação precisava fixar determinadas normas que convinham unificar, deixando as exceções para mais tarde, como aconteceu com os grandes criadores que – a seu ver – só puderam ser grandes na medida em que se conformaram com o uso, circunstância que implica um caminho e intervenção sociais mais árduos para o escritor interessado em converter-se – segundo ele – em criador brasileiro" (PRADO, 1998, p. 78). Sérgio Buarque continua suas críticas aos modernistas ao analisar o livro de viagens *Pathé-baby*, de Alcântara Machado. Para o autor o escritor modernista, em geral, está pouco atento às referências que estão sob o texto, pois mesmo diante de circunstâncias concretas e de claras representações culturais não conseguem se livrar das descrições ostentosas e, por mais modernas que possam parecer, remetem a tradição lírica e a uma retórica que os modernos se empenharam tanto em combater.

Segundo Sérgio Buarque, Alcântara Machado e a maioria dos modernistas, apesar de aparentarem o contrário, não demonstravam verdadeiramente um interesse pelo passado ou pela história e sim, pelo que cada um acreditava que fosse original e moderno. Dessa forma, Sérgio assumiu um tom crítico singular dentro do movimento quando viu que o estilo

acadêmico continuava prevalecendo na literatura. A posição de Sérgio fica clara quando ele rompe com Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia e o grupo Anta, Ronald de Carvalho, Graça Aranha, entre outros e diz que não são modernistas criadores, e sim "acadêmicos, *modernistas da ordem*, fáceis de incorporar ao espírito depois transposto como um dos argumentos centrais de *Raízes do Brasil*" (PRADO, 1998, p. 80).

Em relação aos modernistas mais revolucionários como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, por mais que Sérgio Buarque respeitasse e compartilhasse de alguns de seus ideais, acreditava que seus trabalhos não passavam de uma realidade artificial, pois não alcançavam à vida da população. Para Sérgio, tanto os modernistas radicais como os do grupo conservador estariam integrados, considerando as diferenças de talento, no mundo das ideias, escapando da verdadeira realidade brasileira. Segundo Sérgio, todos os autores dessa época revelariam a mesma fragilidade e falta de consistência em seus trabalhos. Mário e Oswald de Andrade são unidos à crítica, pois seus objetivos de promover uma ruptura sistemática, a dissidência radical e solene e a crença numa revolução inteiramente voltada para dentro, "continha os desvios da abstração formal exasperada, depois convertida nas certezas na Antropofagia e no alarme inaugural do movimento Pau Brasil" (PRADO, 1998, p. 78).

Foi a partir do artigo *O lado oposto e outros lados*, publicado em 1926 na *Revista do Brasil*, que Sérgio Buarque se afastou do Movimento Modernista. Nele o autor rompeu com todas as diplomacias e políticas literárias que ele ainda prezava dentro do Movimento. A crítica do autor volta-se ao construtivismo, dizendo que os autores "insistem sobretudo nessa panacéia abominável de construção" e diz não aceitar a opinião daqueles que acreditam possuir todas as chaves que levarão a uma arte de expressão nacional. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, o que esses autores idealizavam era somente "a criação de uma elite de homens inteligentes e sábios" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.87), mas que afastados da terra e do povo tinham como única intenção impor uma hierarquia aos jovens com ideias inovadoras, libertos de qualquer paradigma e conceitos. O artigo admitia os progressos que o Brasil conquistou na arte, como o fim do "idealismo impreciso" e da "retórica vazia", mas considera que ainda é muito pouco, pois enquanto existirem autores que cultivem o academismo, representem o espírito acadêmico e utilizem de uma linguagem ainda atrasada em suas obras, a literatura Brasileira não se modernizará e continuará presa no "artificial".

As críticas de Sérgio Buarque de Holanda ao construtivismo eram motivadas por acreditar que a nossa arte "não surgirá, é mais que evidente, de nossa vontade, nascerá muito mais provavelmente de nossa indiferença" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.86).

A opinião de Sérgio Buarque não indica que devemos ter uma atitude de indiferença absoluta quanto ao problema, ele só não aceita a opinião daqueles que "acreditam possuir todas as chaves que levarão a uma arte de expressão nacional". A grande preocupação do autor refere-se à liberdade. Os chamados construtivistas, ao nos impor uma hierarquia e estabelecerem uma ordem, poderiam "tolher nossa liberdade, que é o que temos de mais considerável" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.87). É exatamente neste ponto que Sérgio Buarque se afasta de boa parte dos integrantes do Movimento Modernista. E mesmo diante do grupo que apoiava, os "primitivistas", não escondia acreditar que o país não estava em condições sociais de poder dar origem a uma literatura inteiramente própria e ao mesmo tempo universal.

Foi no modernismo que Sérgio Buarque viu a possibilidade de uma atualização da arte e de uma ação efetiva contra o rebuscamento que afastava a literatura da população, quando percebeu que essa ação não se concretizou, ele se afastou não só do movimento, como da literatura. Foi no ano de 1927, um ano após a publicação do artigo *O lado oposto e outros lados*, que Sérgio Buarque que já havia se afastado do modernismo rompe com a literatura ao ponto de desfazer-se de seus livros para isolar-se no Espírito Santo. (PRADO, 1996, p.26). O autor deu grandes contribuições para a primeira etapa do movimento, como o diálogo iniciado com Blaise Cendrars, a criação da Revista *Estética*, com Prudente de Morais Neto, a revelação das fontes poéticas de Manuel Bandeira, a valorização precoce da estrutura sem unidade do João Miramar e o reconhecimento de um complexo arte-crítica-pesquisa em expansão na obra de Mário de Andrade. (PRADO, 1996, p.26). Contudo, como disse Prado (1996, p.26), o "crítico da primeira fase ficaria emudecido, mas os frutos de sua incursão na vanguarda valeriam de grande monta para a definição posterior do intelectual que a partir do decênio de 1940 viria a contribuir de maneira inestimável para o aperfeiçoamento da crítica literária no Brasil".

Poucos anos após a publicação do artigo *O lado oposto e outros lados*, utilizando as experiências aprendidas com o modernismo, Sérgio Buarque de Holanda escreve *Raízes do Brasil*, obra em que aparecem muitas de suas críticas direcionadas aos intelectuais que fizeram parte do movimento. Publicada em 1936, a importante obra de Sérgio, pode ser considerada um ajuste de contas com a ala conservadora do Modernismo. O autor usou esses intelectuais como modelo para mostrar a simulação intelectual e as aparências da retórica que existiam na academia literária no Brasil, "tão caras ao bacharelismo e que tão bem explicam o sucesso do positivismo no país" (PRADO, 1998, p.80).

4.2 A continuidade de ideias entre o crítico literário modernista e o historiador de *Raízes do Brasil*

É em *Raízes do Brasil* (1936), que Sérgio Buarque de Holanda retoma de modo consistente o problema na formação dos intelectuais brasileiros. O autor continua a afirmar que entre as características do brasileiro estariam o "amor à frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, à erudição ostentosa, à expressão rara" (HOLANDA, 1995, p.83). Segundo Sérgio Buarque, o valor dado aos títulos honoríficos na nossa sociedade era tão grande que acabavam por substituir as verdadeiras qualidades intelectuais. Assim, o anel de grau e uma carta de bacharel equivaleriam a autênticos brasões de nobreza e a inteligência, ao invés de ser um instrumento de conhecimento e ação tornava-se um ornamento altamente valorizado. Desta forma, centenas de novos bacharéis receberiam o diploma todos os anos no Brasil, mas poucos fariam uso, "na vida prática, dos ensinamentos recebidos durante o curso" (HOLANDA, 1995, p.84).

Neste livro, Sérgio afirma novamente a sua opinião e suas críticas colocadas durante o movimento modernista e fala da facilidade com que os intelectuais brasileiros se utilizam de doutrinas dos mais variados tipos e de como sustentam as convicções mais díspares. Para isso, bastam que tais doutrinas e convicções venham com "palavras bonitas e argumentos sedutores" (HOLANDA, 1995, p.155). Para esses brasileiros que se presumem intelectuais, não importam se existem contradições de ideias, pois um dos aspectos do caráter do brasileiro seria o amor pelas leis genéricas e o valor do prestígio da palavra escrita. Ao valorizarmos em nossa formação um rebuscamento da linguagem falada e escrita, consequentemente, nos afastamos da linguagem usada no cotidiano. Como todas as teorias que têm nomes estrangeiros e difíceis, "constitui a verdadeira essência da sabedoria" (HOLANDA, 1995, p.158), falta interesse de nossos intelectuais de usar uma linguagem que aproxime suas obras da grande parcela da população com menor instrução.

Outro tema retomado por Sérgio Buarque em *Raízes do Brasil* é a importação de modelos estrangeiros. E o autor não fala apenas de modelos e sistemas políticos do século XX, o grande problema para Sérgio estaria na origem da colonização portuguesa, quando se tentou implantar a cultura europeia que possuía uma tradição milenar em um ambiente com condições naturais diferentes. Esse fato seria o responsável principal pelos problemas enfrentados no Brasil e a dificuldade da entrada do país na modernidade. Com as nossas instituições, ideias e formas de convívio vindo de países distantes aprendemos a conviver com

modelos culturais estrangeiros que pertencem a “outro clima e outra paisagem” (HOLANDA, 1995, p.31). Segundo Sérgio, os problemas políticos e sociais da sociedade brasileira é fruto dessa tentativa forçada de copiar modelos culturais europeus que nem sempre eram favoráveis ao nosso ambiente.

A falta de coesão em nossa vida social existiria desde o início da formação de nossa sociedade, já que a cópia de modelos culturais, primeiro de Portugal, de onde vem à forma atual de nossa cultura e depois de outras partes do mundo, nos impediria de formar uma identidade sólida. Acreditar que isso seria um fenômeno moderno era um erro para Sérgio Buarque, que volta a criticar em *Raízes do Brasil*, a busca de uma solução contra a desordem na volta a certa tradição idealizada por alguns eruditos. Sérgio não acreditava em regras e modelos para que encontrássemos nossa identidade, para ele, daí viria “a instabilidade constante de nossa vida social” (HOLANDA, 1995, p.40). Sérgio Buarque cita como exemplo a obediência, um princípio de disciplina que é difícil de ser praticado no Brasil e para resolver o problema, importamos sistemas de outros povos modernos que sejam capazes de “superar os efeitos de nosso natural inquieto e desordenado” (HOLANDA, 1995, p.40). E o autor acrescenta que, “a experiência e a tradição ensinam que toda cultura só absorve, assimila e elabora em geral os traços de outras culturas, quando estes encontram uma possibilidade de ajuste aos seus quadros de vida” (HOLANDA, 1995, p.40).

A valorização de uma linguagem rebuscada pelos nossos intelectuais e a cópia dos modelos estrangeiros influenciou primeiramente a nossa literatura. Os poetas românticos brasileiros, por exemplo, acabaram fazendo de “nossa natureza tropical uma pobre e ridícula caricatura das paisagens arcádicas” (HOLANDA, 1995, p.162). Ao lermos à literatura romântica e seus versos, seja exaltando a nossa pátria, sejam seus versos depressivos, não podemos desconsiderar sua afetação, se observarmos a verdadeira realidade social brasileira. De acordo com Sérgio Buarque, “tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para o horror à nossa realidade cotidiana” (HOLANDA, 1995, p.162). Para o autor, todo o nosso pensamento social dessa época revelaria a mesma fragilidade e inconsistência ao representar o conjunto social. E esses intelectuais, mesmo quando voltavam seus trabalhos a organizar e cuidar de coisas práticas eram, em geral, “puros homens de palavras e livros, não saíam de si mesmos, de seus sonhos e imaginações. Tudo assim conspirava para a fabricação de uma realidade artificiosa e livresca, onde nossa vida verdadeira morria asfixiada” (HOLANDA, 1995, p.163).

Mas não foi apenas a literatura que sofreu influências, mas toda a nossa vida social e política. Em 1920, Sérgio Buarque já falava no seu artigo *Ariel*, publicado na *Revista do*

Brasil, do nosso hábito de copiar culturas estrangeiras e cita os Estados Unidos como a nação mais imprópria para ser imitada e a que mais tínhamos simpatia em seguir. Nossa atração pelo utilitarismo americano acabou influenciando o desenvolvimento do utilitarismo no Brasil e a mania de importar modelos importados, nos trouxe também o regime republicano. Neste artigo, Sérgio Buarque cita o filósofo Strauss e sua ideia de que a monarquia era superior a república, "na formação e no desenvolvimento intelectual de uma nacionalidade" (HOLANDA, 1920 apud BARBOSA, 1989, p.44), numa tentativa de mostrar que nem sempre um sistema político considerado moderno é uma alternativa viável para determinado país. Sérgio atenta também para a corrupção existente nos Estados Unidos, já que o utilitarismo e a preocupação em ganhar dinheiro, dominam os norte-americanos em "detrimento do espírito intelectual, da moralidade política e da própria liberdade individual" (HOLANDA, 1920 apud BARBOSA, 1989, p.44). Esse utilitarismo norte-americano não combinaria com a índole do povo brasileiro, por isso a necessidade de acharmos o nosso próprio caminho.

Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque continua preocupado com a importação de ideias e cita o positivismo, o liberalismo e a democracia como exemplos de doutrinas e sistemas, que foram importados e trazidos para se ajustarem às nossas condições sociais sem saber se iam funcionar em nossa sociedade. Doutrinas como o positivismo, só por serem consideradas racionais, eram vistas como capazes de serem implantadas em qualquer época e qualquer sociedade e sua perfeição não podia ser posta em dúvida, pois todos os homens que se consideravam de bom senso e racional seguiam a doutrina positivista. E nossas tradições não importando o quanto de diferente fosse da europeia, eram recriadas de acordo com esses princípios. Segundo Sérgio "trouxemos de terras estranhas um sistema complexo e acabado de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira e sem cogitar das mudanças que tais condições lhe imporiam" (HOLANDA, 1995, p. 160).

Em relação ao liberalismo e a democracia, para Sérgio Buarque, nunca teriam se naturalizado entre nós. Ao falar da democracia vai além, ao dizer que no Brasil não deixou de ser um lamentável mal-entendido, pois a aristocracia rural brasileira depois de importar a democracia, procurou acomodar esse sistema onde fosse possível, de forma que não perdesse seus direitos e privilégios. Os sistemas sociais e políticos que pareciam mais adequados para a época e eram exaltadas em livros, no Brasil acabavam incorporados à situação tradicional. Esses sistemas permaneciam como fachada no país, enquanto a realidade continuava a mesma. O problema é que o hábito de importar sistemas estrangeiros, junto com o prestígio de determinadas teorias e uma concepção de mundo que procura simplificar as coisas, ocasionava em vários sistemas políticos inadequados à nossa realidade social.

De acordo com Sérgio Buarque, o erro estaria na crença de que é da sabedoria e da coerência das leis que depende diretamente a perfeição dos povos e dos governos. Os políticos e intelectuais brasileiros costumam chamar atenção do povo com programas e instituições, passando a imagem de que são verdades absolutas e as únicas soluções para o bem-estar da sociedade, sem sugerir a possibilidade de alternativas. Segundo Sérgio:

> Foi essa crença, inspirada em parte pelos ideais da Revolução Francesa, que presidiu toda a história das nações ibero-americanas desde que se fizeram independentes. Emancipando-se da tutela das metrópoles europeias, cuidaram elas em adotar, como base de suas castas políticas, os princípios que se achavam então na ordem do dia. As palavras mágicas, Liberdade, Igualdade e Fraternidade sofreram a interpretação que pareceu ajustar-se melhor aos nossos velhos padrões patriarcais e coloniais, e as mudanças que inspiraram foram antes do aparato do que de substância. Ainda assim, enganados por essas exterioridades, não hesitamos, muitas vezes, em tentar levar às suas conseqüências radicais alguns daqueles princípios (HOLANDA, 1995, p. 179).

O que a adesão do Brasil a toda espécie de formalismo e a sua confiança nas teorias, na espera de mudanças sociais provam, é que por mais que mudem as teorias, como esclarece Sérgio, o que mudam são apenas o triunfo de um personalismo sobre outro. Sérgio Buarque termina *Raízes do Brasil* retomando mais uma vez um de seus argumentos da fase modernista de que "não será pela experiência de outras elaborações engenhosas que nos encontraremos um dia com a nossa realidade" (HOLANDA, 1995, p. 188). O Brasil só se desenvolverá ao utilizar suas próprias forças naturais, seria um desenvolvimento de dentro para a fora e não de fora pra dentro como se precisássemos da aprovação dos outros para mudar o nosso rumo. Como disse em resposta a Graça Aranha em 1925, "a nossa condição por muito tempo será trabalhar na sombra, em silêncio, por assim dizer, absorvendo a matéria nacional, plasmando-a, mas sem desfalecimento e sem renúncia" (BARBOSA, 1988, p. 29), só assim atingiríamos um desenvolvimento. Seria preciso encontrar a nossa essência, e como diz em *Raízes do Brasil*, "um mundo de essências mais íntimas" (HOLANDA, 1995, p.188), esse sim permaneceria sempre intacto, e poderíamos nos desenvolver em nosso próprio tempo e ritmo.

Tanto nas críticas literárias e na participação no movimento modernista, como em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda sustentou suas ideias e mostrou nessas duas fases de sua carreira uma preocupação com a emancipação intelectual do país. Segundo o autor, para que haja essa emancipação, é preciso respeitar a nossa tradição, entender nossos limites, nosso ritmo e as características de nossa sociedade. Antes de pensarmos numa modernidade aos moldes europeus, seria preciso uma atualização de nossa cultura, mas uma atualização inspirada em assuntos nacionais e não em modelos e regras importadas, só assim

teríamos uma identidade nacional e encontraríamos nossa própria forma de entrar na modernidade.

4.3 **Tradição, modernidade e identidade em Sérgio Buarque**

"Só o desenvolvimento das qualidades naturais de um povo pode torná-lo próspero e feliz" (HOLANDA, 1920 apud BARBOSA, 1989, p.45). Essa frase foi dita por Sérgio Buarque de Holanda no artigo *Ariel,* publicado na *Revista do Brasil,* e Sérgio foi além ao indicar um caminho para o país, ao dizer que "o nosso desiteratum é o caminho que nos traçou a natureza", pois "só ele nos fará prósperos e felizes, só ele nos dará um caráter nacional de que tanto carecemos" (HOLANDA, 1920 apud BARBOSA, 1989, p.46). Mas seguir o nosso próprio caminho não era fácil, o Brasil era um país que possuía uma tradição herdada de Portugal, sem uma identidade nacional própria e que estava em vias de entrar na modernidade, mas repleto de problemas sociais. Quando o crítico e modernista converge para o historiador, Sérgio Buarque vê na sua profissão, uma maneira de desvendar no passado "forças de transformação que pudessem indicar os caminhos para libertar-se dele" (DIAS, 1998, p.11).

Ao contrário da nossa tradição intelectual, pela qual se empenhou em criticar no modernismo, Sérgio Buarque evitou a importação de modelos explicativos prontos e acabados e de aplicá-los a realidade brasileira. O autor sempre preferiu dialogar abertamente com diversas filosofias e metodologias, sem vincular-se a nenhuma. Seu objetivo era estudar especificidades da formação da sociedade brasileira com o objetivo de entendê-la, contribuindo para uma compreensão do Brasil em seu processo emancipatório. Sérgio esperava que encontrássemos uma originalidade no nosso ensaísmo ou na nossa criação política, da mesma forma que autores, como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, tinham alcançado no plano da criação literária, "sem fazer tabula rasa do legado europeu ou central, ao contrário, assimilando-o em profundidade, por vezes genialmente, sem contudo medusar-se por ele" (DULCE, 1998, p.93).

Considerado o maior ensaísta do modernismo brasileiro, o objetivo de Sérgio era o mesmo dos autores do seu tempo, compreender o Brasil, tanto pelo sentido artístico, quanto pela investigação cientifica, para que não ficássemos sempre atrasados em relação às nações ditas cultas. O atraso cultural do país para Sérgio viria dos estrangeirismos que permeavam a

nossa cultura, fazendo-nos assimilar costumes diferentes dos nossos. Como não aceitava um desenvolvimento político linear de todos os povos, Sérgio não esperava um desenvolvimento para o país igual aos das outras nações, e apostava no tempo para o desenvolvimento de nossas qualidades naturais. Pesquisar o passado seria uma forma de observar as nossas características peculiares, da mesma forma que o modernismo recorreu ao nosso folclore, etnografia e língua nacional, na busca pela nossa identidade nacional, para que reencontrássemos um novo rumo em direção a modernidade.

Segundo Dulce (1998), estudar o Brasil para Sérgio Buarque tinha o mesmo valor cientifico que qualquer outro problema do nosso tempo. E sua paixão intelectual pelo país nunca o levou a uma perspectiva "nacionalista". Como um dos intelectuais mais informados do seu tempo sobre o pensamento mundial de vanguarda, Sérgio procurou compreender o Brasil através de uma perspectiva universalista do processo histórico-cultural e recusou-se a pensar o país, como mera copia dos países centrais. O autor nunca achou que a consolidação da nacionalidade fosse uma questão superada e sempre afirmou a necessidade de um projeto nacional soberano para o Brasil, mas nunca cedeu a ideia de um nacionalismo autárquico. A nossa identidade, era vista como um processo e "Sérgio sempre a perseguiu na relação criativa e não mimética do Brasil com o mundo, na capacidade que tivéssemos de autêntica invenção histórica" (DULCE, 1998, p.94).

Sérgio nunca aceitou que o Brasil fosse compreendido com os mesmos instrumentos de investigação usados para estudar os países ditos avançados, como era feito pela nossa elite intelectual. E foi essa elite, pertencente à classe social dominante, e as instituições políticas, que durante muito tempo fundaram um discurso de nacionalidade no país, o que serviu para consolidar a sua hegemonia política. De acordo com Maria Odila Leite da Silva Dias (1998), este projeto homogeneizante consistia numa missão de controle social, disciplinadora e civilizadora das imensas desigualdades sociais herdadas da sociedade escravista. Era impossível dentro desta visão de sistema, de equilíbrio maior de uma sociedade, que se via do prisma do poder, chegar a documentar a pluralidade, as diferenças, os regionalismos, as conjunturas, que envolviam modos de sobrevivência de grupos sociais oprimidos.

A condução do país por esses intelectuais que compunham as classes dominantes era uma das grandes críticas de Sérgio Buarque. Todos os sistemas, doutrinas e ideias que regiam a nossa sociedade eram trazidas de países estrangeiros por essas elites dirigentes caracterizadas, como diria Sérgio, por um intelectualismo improvisado e uma "tendência simplificadora de aceitar esquematismos superficiais, ou seja, a pretensão de governar por decretos, de importar modelos políticos europeus e de embuti-los nas leis, como se estas

pudessem atuar indiferentes aos costumes políticos da sociedade brasileira" (DIAS, 1998, p.13). Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque lamentava o modo abstrato e esquemático que os intelectuais brasileiros pensavam os modelos importados e a sua indiferença com a verdadeira realidade social do país. Para esses intelectuais, as importações de ideologias políticas estrangeiras poderiam levar a transformações sociais, mas como eram distantes de nossa realidade só serviam para reforçar as tradições ao invés de desencadear mudanças.

As ideologias estrangeiras importadas acabavam tomando um sentido diferente na cultura brasileira, do que representavam em sua cultura de origem. Por isso, Sérgio não entendia a identidade nacional como um conceito homogêneo e fixo, como aparecia em alguns autores como Oliveira Viana, que estava preocupado em dar explicações raciais e "[...] definir os traços específicos de um povo e suas diferenças frente aos demais" (OLIVEIRA, 1990, p.188). Para Sérgio, era importante perceber que cada época e cada formação social, têm seu próprio centro de gravidade, sua unidade de sentido, que deverá ser apreendida por meio da compreensão. Em cada sociedade seria importante "resgatar continuamente o singular, o especifico, a multiplicidade de agentes e de fatores presentes e atuantes na interação tensional entre meio-sociedade-cultura" (BLAJ, 1998, p**.** 36).

A importância das especificidades culturais fazia Sérgio criticar nos historiadores o conceito do "espírito de uma época", "pois corriam o risco de deslumbrar-se mais pelas formas dominantes e perder de vista pormenores significativos" (DIAS, 1998, p.15). Este conceito falso poderia levar historiadores a reconhecer evidências por um caminho mais fácil, usando de conceitos preestabelecidos, ao invés de buscarem os mais imperceptíveis indícios históricos e sociais, pois seriam dessas pistas que sairiam interpretações para as mudanças. A interpretação desses indícios levaria a uma visão ampla do processo histórico, liberta da tradição e de antigos valores. Para Sérgio, o historiador deveria documentar uma grande variedade de pontos de vista e de interesses. Seria através dessa pesquisa elaborada que teríamos uma visão maior "dos problemas culturais, sociais e econômicos que ficariam obscurecidos em muitos pontos, se nos fossem propostos sob uma forma unilateral e incolor" (HOLANDA, 1985 apud DIAS, 1998, p.17). De acordo com Sérgio:

> Para estudar o passado de um povo, de uma instituição, de uma classe, não basta aceitar ao pé da letra tudo quanto nos deixou a simples tradição escrita. É preciso fazer falar a multidão imensa dos figurantes mudos que enchem o panorama da historia e são muitas vezes mais interessantes e mais importantes que os outros, os que apenas escrevem a História (HOLANDA, 1985 apud DIAS, 1998, p.17).

Para escrever uma historia verdadeiramente engajada, o historiador deveria partir do estudo do máximo de particularidades possíveis para chegar a uma visão de conjunto de sociabilidades, experiências de vida, que por sua vez traduzissem necessidades sociais. De acordo com Dias (1998, p.17), Sérgio Buarque foi um pioneiro "deste modo de desvendar o passado dentro de um prisma engajado", visando "uma redefinição do político, a preeminência do social e as possibilidades de transformação da sociedade brasileira". Influenciado por Marx e Weber, principalmente na sua estada em Berlim, aproximou-se de uma tendência de critica interpretativa dos fenômenos urbanos. A partir de 1929, teve contato também com os artigos de Krakauer nos jornais de Frankfurt e de Berlim e com os escritos de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Georg Simmel e Lukacs, autor admirado por Sérgio por "entender a consciência como processo eminentemente histórico e enquadrado na especificidade da experiência das classes sociais e de suas possibilidades de conscientização, que variavam de uma sociedade histórica para outra" (DIAS, 1998, p.19).

Outro autor, lido e admirado por Sérgio em sua estada na Alemanha em 1929, foi Dilthey. Para este autor, captar particularidades ou totalidades significativas significava a possibilidade do historiador interpretar, a partir de um conjunto de indícios sem parâmetros ou hipóteses preestabelecidos. Para Sérgio, essa ideia foi uma condição indispensável para poder pensar a renovação da historiografia brasileira, no sentido de desmistificar preceitos implantados por historiadores como Oliveira Viana ou Alberto Torres. Sérgio Buarque era contra a identidade nacional proposta por esses autores, vinculados a uma tradição centralizadora e autoritária, como dizia, em *História Geral da civilização Brasileira*, não passava de regionalismos brasileiros, não respeitando a pluralidade da cultura brasileira como um todo. Como historiador, Sérgio se preocupava em evitar generalizações, "de renovar as balizas da historiografia tradicional a partir da elaboração de circunstâncias singulares, de forças atuantes como indícios de processos de transformação e não como etapas de formação da nacionalidade, dentro de uma perspectiva global já estabelecida" (DIAS, 1998, p.20).

Como não aceitava ideologias e conceitos pré-estabelecidos, Sérgio Buarque se empenhou em desmistificá-los, abrindo perspectivas inovadoras para compreender os processos sociais. Como no modernismo, quando achava as escolas uma forma de agregar intelectuais obedecendo às mesmas ideias, fez o mesmo como historiador opondo-se a qualquer generalidade terminada em "ismo", como o capitalismo, mercantilismo, liberalismo, feudalismo. Para Sérgio, o historiador não devia trabalhar com teorias que pudessem influenciar em suas análises, pois não existia uma verdade absoluta, como intencionou dizer

ao citar Henri Pirenne: “Existem, em suma, diversas verdades para uma só coisa: é um pouco como, na pintura, uma questão de iluminação” (HOLANDA, 1979, apud DIAS, 1998, p.20).

Em um país com uma intelectualidade formada num sistema centralizador, autoritário e em universidades que privilegiavam o saber hegemônico, como no Brasil, foi difícil uma inovação ideológica e metodológica. A obra de Sérgio pode contribuir para mudar um pouco a historiografia brasileira, começando por documentar processos sociais não determinantes, o que abriu diversas possibilidades. No começo, descortinar o outro e aceitar diferenças, não foi uma tarefa fácil, mas logo, intelectuais influenciados “pelas escolas funcionalistas e mesmo estruturalistas vislumbraram a possibilidade de uma pluralidade de sujeitos históricos. Sérgio Buarque ao desvendar deste modo o sincrônico e o diacrônico, apegado à elaboração dos diferentes ritmos de tempo, abriu o caminho da historiografia social e da cultura para a noção da pluralidade de sujeitos e de múltiplas temporalidades” (DIAS, 1998, p.21). O processo histórico, para Sérgio, não era visto como um tempo linear e contínuo. Para ele, não existia o conceito de “um sentido da história”. O devir era a cada instante um processo contínuo de estruturação e desestruturação.

A noção de mudança e de descontinuidade do tempo, além da ideia de que todos os valores que se pretendem universais ou permanentes são provisórios, apareceram em *Raízes do Brasil*, onde Sérgio faz uma análise radical sobre as possibilidades de mudança na sociedade brasileira e sobre as dificuldades que o país encontraria. Marcado pela concentração de poder, de riqueza, de cultura e de ideologia nacionalizante, o país sentia dificuldade de se adaptar às mudanças trazidas pela urbanização. O urbano se diferenciava cada vez mais do rural, abalando as antigas estruturas de uma sociedade herdada de Portugal, autoritária, hierarquizada e conservadora de privilégios adquiridos, que via o crescimento das cidades anunciarem o rompimento com essas raízes coloniais.

Sérgio explica no livro, que a urbanização contínua e a avassaladora transformação social, além do enfraquecimento do meio rural frente ao urbano, não transformaram os costumes políticos no Brasil. Essas transformações só aconteceriam, se as novas forças pudessem atuar livremente e se os interesses consolidados pelas elites dirigentes fossem rompidos. Segundo Sérgio, os obstáculos para a renovação social do país estavam nos costumes políticos. Seria preciso mudar as relações entre política e sociedade, que insistiam em manter traços arcaicos herdados da colonização portuguesa e do Império. A urbanização e a industrialização iam aos poucos rompendo com os valores arcaicos, fazendo com que os setores rurais perdessem força. A exacerbação do personalismo, o preconceito contra o trabalho manual, um Estado precocemente fortalecido no Império, quando a sociedade ainda

era escravista, opunham-se a uma nova sociedade que se urbanizava e se afastava da herança portuguesa. (DIAS, 1998, p.24).

Mas o abismo formado por uma sociedade que se urbanizava e uma que ainda se mantinha arcaica, era ocasionado por fatores importantes que dificultavam a modernização do país. Sérgio ressaltava que as dificuldades de modernização vinham de uma estrutura herdada de uma sociedade escravista, que se caracterizava por enorme concentração de riqueza e do poder. No meio dessa classe dominante que comandava o país, prevalecia o corporativismo dos interesses herdados, o nepotismo e os prestígios pessoais, impedindo o crescimento das novas relações sociais, sem as antigas influências. Com essas forças de resistência ainda atuando na sociedade, impediam as novas possibilidades de organização política dos trabalhadores, principalmente dos trabalhadores do meio urbano. Por isso, Sérgio afirmava que "em terra onde todos são barões não é possível acordo coletivo durável, a não ser por uma força exterior respeitável e temida" (HOLANDA, 1995, p.32).

De acordo com Sérgio Buarque (1995, p.33), "os elementos anárquicos sempre frutificaram aqui facilmente, com a cumplicidade ou a indolência displicente das instituições e costumes". Foi nesse meio social, onde "faltava uma hierarquia organizada", que surgiu o homem cordial, representando um "aspecto conciliador das elites, preocupadas em atrair simpatias pessoais, em reforçar alianças de interesses particulares, familiares, oligárquicos" (DIAS, 1998, p.24). A cordialidade era uma forma das elites brasileiras manterem uma sociabilidade afetiva e voluntarista e estaria presente em todas as instâncias da vida social. A confusão entre público e privado repercutiria na estabilidade das instituições, dificultando o fortalecimento da democracia e da cidadania. Mesmo num processo de modernização, a sociedade brasileira mostrava uma incapacidade em fazer prevalecer às relações impessoais e mecânicas, típicas de uma sociedade moderna, persistindo o compadrio e os laços de relacionamento afetivo e pessoal.

No capitulo final de *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque menciona, com base nas observações do viajante norte-americano Herbert Smith, que as massas populares deveriam concorrer com as elites, que tanto criticava. Uma concorrência entre as elites e as massas seria uma forma de quebrar uma tradição que atribui às elites o papel de esclarecer as massas. Segundo Gilberto Amado, no ensaio *As instituições políticas e o meio social no Brasil*, no país tudo depende das elites, porque aqui não há povo, e o que se designa por esta palavra são na verdade os grupos privilegiados, fortemente minoritários, que tem alguma consciência dos problemas e atuam na política. "Necessário, portanto, era educar as elites" (AMADO, 1924 apud CANDIDO, 1998, p. 86). A visão do povo como massa a ser encaminhada e dirigida

corresponderia a uma forma especial de despotismo esclarecido, que na verdade era a ideologia das nossas elites. Como era "um despotismo exercido por uma classe e não por um indivíduo, permitia a ilusão da liberdade" (AMADO, 1924 apud CANDIDO, 1998, p. 86).

De acordo com Antônio Candido (1998), Sérgio Buarque foi o primeiro historiador que, aludiu à necessidade de despertar a iniciativa das massas, manifestando assim um radicalismo democrático raro naquela altura, fora dos pequenos agrupamentos de esquerda. Esse ponto de vista coroaria o longo processo histórico por ele denominado "a nossa revolução", que começou com o movimento abolicionista em 1880 e se intensificou com a urbanização, modificando os valores e os hábitos rurais próprios da tradição colonial. A principal conseqüência desse processo foi à crise das oligarquias e a entrada de forma lenta do povo trabalhador na esfera da vida política. Segundo Candido, para diferenciar a tradição colonial de raiz portuguesa da nova que se formava, Sérgio passou a chamar o novo Brasil de "americano", para indicar uma especificidade que o afastava de Portugal. (CANDIDO, 1998, p.84).

Ao recorrer às massas, Sérgio Buarque pretendia romper com a tradição que mantinha as elites no poder, mas não era apenas com essa tradição que o autor pretendia romper. No momento em que Sérgio escreve *Raízes*, o Brasil estava a voltas com outro problema, a tradição ocidental ibérica e lusitana estava cedendo lugar ao americanismo. Havia uma tensão entre o arcaico e o moderno no Brasil, enquanto no passado estavam às tradições herdadas de Portugal, o presente estava marcado por características que pertenciam a outras culturas, como a americana. Era preciso romper com a importação de outros costumes, principalmente com as "modernidades" que chegavam ao país e aqui tomavam outra forma. Segundo Dias, Sérgio procurava e, sua obra "desmascarar as aparências ilusórias do novo, onde persistiam intactas as tradições do passado" (DIAS, 1985, p.17).

De acordo com Dias (1985), o conceito de tradição é decisivo na obra de Sérgio Buarque e a chave de entendimento do seu conceito de história estaria na dialética hegeliana. O conceito de Hegel estaria presente desde *Raízes do Brasil*, e ajudava Sérgio a expressar as mudanças no processo histórico, "as tensões do devir, o movimento e confronto de forças contraditórias, que se opunham numa certa época e chegavam às vezes a exaurir-se, após impasse crítico, do qual emergiam formas e forças novas, que transformavam os homens e seu modus vivendi" (DIAS, 1985, p.17).

O problema com a tradição era enfrentado por Sérgio desde o tempo em que ficou conhecido como crítico literário modernista, e a solução para Sérgio, não era à volta a tradição como pretendia alguns modernistas, pois voltar às antigas tradições não passaria de um

reencontro com as nossas origens ibéricas. A mudança, para o autor, "parecia inerente ao devir, oriunda da integração espontânea de suas contradições, do movimento de forças antagônicas, e nunca uma atribuição da vontade de alguns indivíduos ou de sistemas políticos artificiais, impostos por grupos sociais homogêneos" (DIAS, 1985, p.10).

4.4 **Uma reavaliação do Modernismo**

Em 1940, Sérgio Buarque de Holanda assumiu a seção de crítica literária do Jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro em substituição a Mário de Andrade. Nesta nova fase de sua carreira, o crítico do modernismo deu lugar apenas ao crítico literário, que analisava as novas tendências literárias do Brasil, ao mesmo tempo em que dialogava com tendências europeias. Nos seus artigos, escritos para revistas e jornais importantes do país, como *O Estado de São Paulo*, o *Correio paulistano*, o *Diário de S. Paulo* e a *Folha da Manhã,* Sérgio Buarque citou constantemente o Modernismo Brasileiro e voltou a temas já debatidos na década de 20 e em *Raízes do Brasil*. Sérgio Buarque também fez uma reavaliação do movimento, deixando claro que a experiência adquirida pelo autor, como modernista, foi fundamental para a definição do intelectual que muito contribuiu para o aperfeiçoamento da crítica literária no Brasil.

De acordo com Antonio Arnoni Prado (1996), no conjunto destes estudos de crítica literária, observam-se três aspectos básicos da contribuição de Sérgio Buarque de Holanda ao desenvolvimento da crítica no Brasil. O primeiro aspecto refere-se ao método e as funções da crítica literária, onde Sérgio inovou e atualizou os conhecimentos teóricos e estéticos em nosso meio. O segundo decorre da concepção que tinha da literatura, que não entendia como apenas uma manifestação artística, mas como uma forma privilegiada de conhecimento e o terceiro, que diz respeito aos deveres do crítico literário. As contribuições de Sérgio para a nossa literatura, não devem ser vistas como um projeto, já que o autor, como dizia em suas críticas na década de 20, era contra projetos fechados, pois limitariam a liberdade, mas como uma coerência de um intelectual que manteve suas ideias em todas as fases de sua carreira.

A liberdade é um dos principais temas retomados por Sérgio Buarque nas suas críticas, conseqüentemente, observaremos na maioria dos seus artigos, uma aversão contra projetos

idealizados por intelectuais, tanto na literatura, como na política. Por mais que a literatura seja uma forma privilegiada de conhecimento, onde o escritor pode se expressar livremente, Sérgio volta a afirmar que não cabe ao escritor a tarefa de guiar o leitor, como alguém que "tem a chave de todos os mistérios" (HOLANDA, 1996, p.34). A atividade literária para o autor, não devia ser colocada de forma hierárquica, o escritor possui responsabilidades, pode elucidar o leitor, mas nunca conduzir. Outro ponto muito debatido por Sérgio Buarque em seus artigos e em *Raízes do Brasil* é a postura dos intelectuais brasileiros. Ao retomar a carreira de crítico literário, com o artigo Missão *e profissão*, publicado no jornal *Diário de Notícias* em 1948, o autor reafirma sua posição diante do intelectualismo que continuava presente na vida intelectual e artística Brasileira:

> (...) não falta os que vêem no "talento", no brilho da forma, na agudeza dos conceitos, na espontaneidade lírica ou declamatória, na facilidade vocabular, na boa cadência dos discursos, na força das imagens, na agilidade do espírito, na virtuosidade e na vivacidade da inteligência, na erudição decorativa, uma espécie de padrão superior de humanidade (HOLANDA, 1996, p.35).

A missão de escritor para Sérgio Buarque estaria muito além de um bom discurso, da facilidade de usar as palavras, da espontaneidade numa apresentação em público ou de uma erudição ostentosa. Pensar que o "talento" do escritor estaria contido nessas características seria considerar mais que uma profissão, mas uma forma de patriciado. Desta forma, ser escritor seria pertencer a uma classe superior às outras ou pertencer "a um padrão superior de humanidade", que de acordo com Sérgio, seria uma ideia, vinda de nossa formação histórica, similar àquela que consideram os profissionais liberais e certos empregos públicos, profissões e empregos que não sujam as mãos e não degradam o espírito, em oposição aos ofícios tidos por desprezíveis, exemplificando uma divisão de classe existente em uma sociedade oriunda de senhores e escravos.

Em seguida, Sérgio Buarque volta a outro ponto muito discutido em sua fase como modernista, e coloca novamente a sua crítica contra os construtivistas e a ideia de que o escritor seria uma criatura eleita. Essa posição seria "reforçada pela predicação de certos teóricos que imaginam ter encontrado súbita e milagrosamente a chave capaz de abrir a porta de todos os mistérios da existência" (HOLANDA, 1996, p.36). Para Sérgio, esses escritores construtivistas acreditariam que os problemas universais podem ser resolvidos com projetos e os que nada fazem, estariam impedidos de enxergar a solução para os problemas, devido aos

interesses de classe. Contra essa posição, Sérgio afirma que o campo literário e cultural pode mobilizar-se em beneficio de alguma causa, mas isso não fará desta profissão melhor do que qualquer outra. A mobilização dos escritores, ou de qualquer homem de boa vontade, em torno de uma causa, não pressupõe um grupo de intelectuais ou uma "elite de inteligência" comandando de forma vaidosa outras pessoas, sem muitas vezes conhecer a verdadeira realidade em que essas pessoas vivem.

Ao falar do intelectual e sua tarefa de elucidar o povo, Sérgio Buarque reconhece os avanços que o movimento modernista de 1922 conseguiu, ao colocar o escritor em face das realidades que antes pareciam indiferentes ao seu mundo e ao tentar empregar o falar simples, facilitando a linguagem e abolindo o formalismo. O problema para Sérgio, é que a liberdade de linguagem que o modernismo propunha, ou melhor, a liberdade total que era o *slogan* dos jovens revolucionários que pretendiam romper com os estilos anteriores ou com qualquer academismo, acabou se transformando em fórmulas. Segundo o autor, o lema da liberdade, que o movimento modernista sustentava orgulhoso, sofreu grandes equívocos e acabou não passando de um lema para reunir escritores que tinham os mesmos objetivos. Sem direção e sem caminho, a liberdade idealizada pelos modernistas, acabou sendo fonte de uma nova rotina e enveredou por caminhos perigosos.

A liberdade em oposição ao construtivismo era um tema tão presente em Sérgio Buarque, que ele o cita constantemente, como no artigo sobre a edição das obras completas de Alceu Amoroso Lima, em 1948. Embora os dois autores tenham tido sérios atritos durante o período modernista, Sérgio considera a obra de Alceu Amoroso Lima, *Primeiros Estudos*, onde se juntam escritos datados dos anos de 1919 e 1920, uma das "contribuições mais importantes que poderíamos desejar para o bom conhecimento da literatura e, em geral, do movimento das ideias no Brasil durante os últimos trinta anos" (HOLANDA, 1996, p.88). Sérgio Buarque deixa claro que o conteúdo da obra não abrange o trabalho doutrinário e apostolar desenvolvido por Alceu Amoroso Lima a partir da Primeira Guerra Mundial, concretizando-se na sua conversão ao catolicismo em 1928. Seria a partir da crise espiritual suscitada pela guerra, uma época de negação de antigos ideais, que teria surgido o ímpeto de "construir" em Alceu e outros autores, que conduziram durante longo tempo uma exacerbação em torno do construtivismo e na busca de fórmulas para resolução de problemas sociais.

Após a guerra é possível observar nos escritos de Alceu Amoroso Lima o sentimento de uma mudança "que haveria de revolucionar sua visão dos homens e das coisas" (HOLANDA, 1996, p.90). No artigo *Entre a crítica e o apostolado* (1948), Sérgio Buarque cita uma frase de Alceu, escrita em 1919, que fala de um desejo virtual de ação: "Ao período

das atitudes de enfaramento intelectual, de requinte, e de negação, sucede o ímpeto de afirmar e de construir" (HOLANDA, 1996, p.90). Os novos ideais de Alceu Amoroso Lima, para Sérgio Buarque, não passariam de um engano de perspectiva, mas discordar do seu ponto de vista, não significaria desconhecer o grande valor de sua obra crítica. Esta obra do autor, segundo Sérgio, elevou os padrões de nossa literatura ao se distanciar dos academismos e ao se basear em grande parte na tradição francesa, "que é ainda a boa tradição, a que mais sabiamente se equilibra entre os extremos do formalismo acadêmico, de um lado, e do biografismo, do historismo, do psicologismo, do sociologismo, do moralismo, estes tão mais freqüentes nos países de língua inglesa ou alemã" (HOLANDA, 1996, p.58).

Em seus artigos literários, Sérgio Buarque cita diversos autores, de estrangeiros a novos e antigos escritores brasileiros. Além de Alceu Amoroso Lima, cita autores como Bueno de Rivera, a quem considera um dos poetas mais extraordinário da sua geração, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Dante Milano, entre outros. Na análise desses escritores, pertencentes à década de 40, Sérgio Buarque costuma contrastá-los com a geração anterior, a do movimento modernista de 22. Para o autor, este seria um método, em que as aproximações serviriam para uma melhor compreensão das poesias. Mas algumas considerações de Sérgio em suas análises, como sua posição contrária diante das críticas que situavam Bueno de Rivera como um autor construtivista e essencialista e da visão de um Dante Milano que esteve sempre à margem de inovações literárias, o que lhe trouxe liberdade em suas obras, mostram um autor sempre preocupado com antigas questões da sua fase como modernista, como a oposição entre liberdade e construção, vista como um conceito limitador.

No artigo, *Os caminhos da poesia*, publicado em 1949, ao falar sobre os novos caminhos da poesia brasileira, as preocupações do autor são as mesmas da sua juventude, como se a arte no Brasil ainda não tivesse conseguido se emancipar das influências de fora. Sérgio Buarque analisa as influências sofrida pela nossa literatura desde a colonização, sempre dependente de convenções formais e imposições externas. Com isso, tivemos a influência da literatura portuguesa, que nos trouxe um formalismo exacerbado em nossa arte, que serviria como uma "espécie de comando único" definindo regras e modelos e a influência de outros países como a Itália, com o classicismo e o romantismo, estilos que traziam características que não representavam a nossa sociedade. Segundo Sérgio, para que a literatura brasileira superasse essa tendência de importar modelos, seria preciso que os artistas ultrapassassem os formalismos e vissem o trabalho artístico não só pelo simples interesse erudito.

De acordo com Sérgio Buarque, não era apenas o Brasil que se preocupava com os problemas do hermetismo na literatura e com as técnicas utilizadas na poesia. Esses problemas atingiam a maioria dos países, mas a diferença entre o Brasil e os outros países de "cultura intelectual" já consolidada, seria nosso hábito de copiar modelos que possuem prestígio no exterior. O problema não seria a atitude receptiva frente a esses modelos e ideias novas, mas a compreensão errada do que elas realmente significam. A cópia de modelos e regras, além de não representarem a nossa realidade, gerariam padrões, classes e autores que seguiriam esses padrões, e conseqüentemente, uma hierarquia. De acordo com Sérgio, o movimento modernista teria tentado reagir, "contra a concepção hierárquica dos temas, dos sentimentos, introduzindo em suas composições o prosaísmo voluntário, a ironia, a anedota e mesmo a poesia piada" (HOLANDA, 1996, p.166).

O combate às construções retóricas feito pelo movimento modernista foi de grande valor não apenas para a nossa literatura, como para a nossa cultura. A descrição realista, a comédia, a liberdade na linguagem, abriram espaço para criações originais na nossa arte, enfim brasileiras. Logo, é possível entender a crítica de Sérgio Buarque no artigo *Retórica e Poesia* de 1950 à geração de 45, que se distanciava da geração de 22, ao pretenderem a restauração da linguagem poética e "o mergulho no que parecem ser as puras fontes do lirismo" (HOLANDA, 1996, p.168). A geração de 45, ou melhor, alguns poetas dessa geração, criticavam a anterior, por achá-la uma "aventura sem disciplina", então se voltaram de forma consistente às preocupações formais e ao rigor técnico. Segundo Sérgio, sem a presença de uma doutrina estética bem fundada, essa revisão de valores na nossa literatura, não passaria de "um puro e simples retrocesso às posições combatidas pelos modernistas de 22" (HOLANDA, 1996, p.169).

Enquanto a geração de 45 voltou-se à disciplina técnica e formal na construção do texto, o movimento modernista de 22 tinha como lema o oposto à disciplina, a liberdade. Ideal que Sérgio Buarque tanto defendia e que o fez se unir ao movimento em busca da libertação de qualquer modelo e regras acadêmicas que impediam a nossa arte de se modernizar. Em resposta aos poetas de 45, que criticavam a falta de disciplina modernista, Sérgio deixa claro no artigo, *Amor em terra de Razam* de 1950, o que um crítico comprometido considerava como liberdade:

> Ele bem sabe que a liberdade não é negação, mas condição de disciplina: da única disciplina – voluntária e diligente, jamais preguiçosa ou passiva – que o mister da criação artística deve impor. E sabe que esta espécie de disciplina é, a rigor, independente dos processos técnicos, sejam quais forem eles (HOLANDA, 1996, p.170).

Uma liberdade artística para Sérgio Buarque não significava uma falta de disciplina, mas uma disciplina fundada em processos técnicos e formalismos poderiam impedir a livre criação do artista. O Modernismo surgiu opondo-se as Escolas anteriores, principalmente as que tinham como característica o formalismo. Ao prestigiar o lema da liberdade os poetas de 22 pensavam em liberdade com relação a certas formas e convenções que eram impostas pelas Escolas Literárias e liberdade para escolherem os caminhos em busca de uma consciência artística e profissional. Portanto, a liberdade pretendida é a que se opõe a certas convenções que se converteram, nas palavras de Sérgio, em "chartalanismo poético" (HOLANDA, 1996, p.171). Não é possível pensar em arte genuína e poesia sem certas sujeições, senão a arte estaria sujeita a qualquer tipo de trabalho, é preciso que o artista tenha uma consciência profissional.

Ainda tratando da liberdade, Sérgio Buarque vai falar no artigo *Tema e Técnica* de 1950, de um gênero literário considerado por ele, livre, a prosa de ficção. O declínio do prestígio da prosa de ficção para Sérgio, principalmente o romance, estaria relacionado a uma maior dedicação à poesia e a preocupação com o formalismo das novas gerações de escritores brasileiros. Nos anos 30, o romance dominava o panorama literário, era um gênero livre, difícil de submeter a formalismos, como propunha a revolução poética do movimento modernista. Sérgio cita como exemplo, a prosa *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade e diz que a obra utiliza com "singular destreza e notável senso do cômico um tipo de narração simultaneísta e um estilo elíptico, inspirados nos processos cinematográficos" (HOLANDA, 1996, p.208). Só que a admirável obra de Oswald, não teria aberto caminhos novos para a literatura brasileira, ao usar um método, ligado a peculiaridades pessoais e difícil de ser imitado, não teve continuidade. Nem mesmo o próprio Oswald de Andrade teria conseguido manter a qualidade em suas obras posteriores.

A diferença entre esses romances feitos durante a década de 30 e os da década de 50, época em que Sérgio Buarque escrevia seu artigo, seria para ele um problema de técnica. Enquanto entre os romancistas modernos a regra dominante era "confundir-se o autor com seu mundo e anular-se nele", a regra da geração anterior era "preservar a liberdade e a integridade do espírito criador que, armado de ironia, consegue se distinguir, se necessário, e sobressair da coisa criada" (HOLANDA, 1996, p.212). Ao observarmos a nossa história literária, notamos que os romances regionais da década de 30, tiveram êxito por um tempo, não pelo talento particular dos autores, mas por usarem o Brasil como tema, mesmo que seja de forma

restrita e muitas vezes exótica. Logo esses romances deram lugar a uma narração mais introspectiva, deslocando o tema de social para o individual e podemos dizer do local para o universal.

Sérgio Buarque cita o romance *O tempo e o vento* de Érico Veríssimo como um exemplo de criação novelística que se coloca de forma diferente dos romances que visam a oferecer um documentário sobre temas e motivos regionais. Ao analisar a obra do autor, Sérgio observa que os fatos históricos aparecem no texto, mas não como elemento principal sobrepondo-se ao romance, nem retifica o movimento livre do artista seguindo regras em uma direção já prevista. Érico Veríssimo evocaria o passado por vias indiretas e Pedro Missioneiro, personagem principal do livro não representaria o passado como uma redução, ao contrário do personagem Milkau de Graça Aranha que representava diretamente uma figura típica da velha colonização germânica. Outro ponto importante citado por Sérgio é que nunca, "o genérico, o representativo, a *fórmula* chegam a absorver o indivíduo particular, que é a verdadeira substância da arte de ficção" (HOLANDA, 1996, p.228). O romance teria como objetivo mostrar a formação da sociedade rio-grandense, sem usar como artifícios a erudição ou uma excessiva recordação do passado.

Na analise da obra de Érico Veríssimo, Sérgio Buarque buscou mostrar que é possível utilizar uma técnica, sem apelar para o formalismo. Érico Veríssimo teria conseguido também unir em seu romance, ficção e realidade histórica, sem sacrificar qualquer uma das partes e sem qualquer tipo de artifício na narrativa, provando que é possível que o romance volte a ser valorizado no Brasil, sem apelar apenas para brasileirismos. De acordo com Sérgio, é preciso acabar com a crença que existiu ao longo de nossa história literária de que uma arte brasileira de alcance universal há de nascer pela simples valorização dos motivos nacionais, distinguindo-se pelo exotismo. Outro autor que teria conseguido ter uma visão histórica, sem se preocupar com a estética, além de criar uma arte brasileira de grande importância sem recorrer ao brasileirismo seria Machado de Assis, com o romance *Dom Casmurro*. Para Sérgio Buarque, determinados recursos da nossa literatura, como o uso de artifícios que levava o nacional para o exótico e o pitoresco, não passariam de disfarces para insuficiências pessoais do artista.

As diferenças dos aspectos literários entre a geração de 30 e a geração de 50 são muitas, e passam pela retórica, poesia, formalismo e técnica. Além da valorização da poesia em detrimento da prosa de ficção, aumentou o domínio do rádio e do cinema na sociedade, que passaram a representar um poderoso fator na formação social. A propagação do rádio e do cinema e, segundo Sérgio Buarque de uma má literatura e poesia, remetem a um tema que

preocupou muito Mário de Andrade, a necessidade de reabilitar o esforço artístico contra a valorização romântica do artista simplesmente irresponsável. Para falar do novo momento artístico da arte brasileira e da oposição entre liberdade técnica e formalismo, Sérgio retoma as ideias de Mário de Andrade, no artigo *Terror e Retórica* de 1950, que na sua fase de critico militante salientou a necessidade de uma atitude estética. Neste artigo, Sérgio cita uma frase de Mário presente em *Os Aspectos da literatura brasileira,* onde o autor não escondia a mágoa que sentia em relação às críticas as suas ideias:

> Muito poucos – dizia – perceberam a lógica de quem, tendo combatido, não pela ausência, mas pela liberdade da técnica, num tempo de estreito formalismo, agora combatia pela aquisição de uma consciência profissional, num período de liberalismo artístico, que nada mais está sendo do que cobertura da vadiagem ou do apriorismo dos instintos (ANDRADE, 1974 apud HOLANDA, 1996, p.242-243).

Esta frase de Mário de Andrade deixa claro que os autores que pertenciam ao movimento modernista de 22 não objetivavam um liberalismo na arte ao proporem uma liberdade técnica e sim, um combate contra o rígido formalismo e liberdade para escolherem o próprio caminho artístico, sem a obrigação de seguir as regras de determinada escola. Segundo Sérgio Buarque, Mário de Andrade lutou, desde o início do movimento modernista, contra a facilidade e não contra a liberdade da arte, ideal que seguiu em toda a campanha modernista. Liberdade aqui não significa uma arte sem sujeições, mas essas sujeições não poderiam conduzir ou limitar o artista.

A posição de Mário de Andrade do que seria uma liberdade artística, aparece exemplificada no artigo *Sobre estereótipos* publicado em 1950, em que Sérgio Buarque fala de "atitudes que se originam em sugestões sociais e logo se convencionalizam" (HOLANDA, 1996, p.247) virando regras e critérios de julgamento, não apenas no campo da crítica e da estética, como na sociedade. Esses convencionalismos formais seriam utilizados pela maioria dos artistas devido a uma acolhida favorável da crítica e do público. Sérgio usa como exemplo de estereótipo que virou formalismo na arte, a frase do autor Domingos Carvalho da Silva: "Longo ou curto, é indispensável que o verso tenha sempre um ritmo agradável ao ouvido habituado às manifestações orais da poesia" (HOLANDA, 1996, p.247). O ritmo, para Sérgio, seria um dos estereótipos mais fortes, porque ele é associado a um tipo de satisfação que provém do hábito adquirido. Muitos autores acabariam presos a essas exigências e formalismos, e basta que façam algo diferente, para que apareçam recusas ao seu trabalho.

Mário de Andrade e o movimento modernista de 22 pretendiam romper com esse formalismo que limitava o artista, acreditava-se que o escritor deveria ter a liberdade de escolher o seu caminho. Muitos artistas faziam versos ritmados apenas pelo convencionalismo, e é bem provável que não soubessem explicar a motivação para aquele poema "harmonioso". Para Sérgio Buarque, o brasileiro possui a mentalidade, não só na literatura como em outros campos do conhecimento, de submeter-se a códigos e regras rígidas, mesmo que não tenham serventia. E diz: "À fórmula exterior, não à forma autêntica e viva. Porque esta só pode nascer verdadeiramente de uma perene conquista, não de uma aquiescência passiva e inerte" (HOLANDA, 1996, p.251). A arte deveria surgir em conseqüência do trabalho do artista e não para atender gostos convencionais e padronizados. A citação de Sérgio Buarque nos remete a ideia de Mário de Andrade de que o artista deve preferir a "atitude social" e não uma "estética" que impõe ao artista uma limitação.

Uma obra que simboliza o objetivo do movimento modernista de acabar com os estereótipos e formalismos da literatura foi o poema *Os Sapos*, de Manuel Bandeira, que abriu a Semana de Arte Moderna em 1922. O poema de ritmo harmonioso pode ser considerado livre, repleto de ironia e tom satírico, foi escrito com o objetivo de ridicularizar o formalismo das escolas literárias anteriores ao modernismo. A obra de Bandeira é um exemplo do que pretendia o movimento modernista. O autor produziu uma poesia sem apelar ao ritmo convencional, não por abandono as regras, mas pelo estudo intenso sobre os problemas formais. Mário de Andrade também teria conseguido atingir seu objetivo, ao escrever poemas onde, "eram numerosas e inesperadas as variações rítmicas, correspondendo à riqueza das variações e associações temáticas; nisto parecia denunciar-se o poeta intelectual, capaz de governar todos os seus impulsos" (HOLANDA, 1996, p.258).

O balanço que Sérgio Buarque de Holanda faz da atividade literária brasileira atestou o declínio do interesse dos escritores brasileiros pela prosa de ficção, principalmente o romance. No lugar da prosa, onde os escritores modernistas procuraram inovar e trouxeram liberdade técnica, na geração de 45 prevaleceu à poesia e a prática de uma arte feita, sobretudo, de concentração e disciplina formal. No artigo *Fluxo e Refluxo – I* de 1951, Sérgio Buarque vai procurar numa lei parecida à teoria dos ciclos isócronos de integração, equilíbrio e desintegração dos estudiosos da mudança social e cultural, uma das explicações para a preeminência da poesia e para a transformação dos gostos e atitudes estéticas. Sérgio cita o francês Claude-Edmond Magny que na sua história do moderno romance francês distingue, num período aproximado de 33 anos, a contar de 1918, duas gerações que correspondem a movimentos distintos e opostos (HOLANDA, 1996, p.333).

O primeiro período estaria situado entre os anos de 1918 e 1930, quando temos uma fase de expansão chamada de diástole. Nesta fase, todas as atividades se abrem a audaciosas perspectivas, desde que a Primeira Guerra Mundial abalou as estruturas e valores tidos como seguros e estáveis. O segundo período é marcado pela retração, a sístole, já que o entusiasmo da geração anterior irá substituir-se por uma inquietação e angústia. Sérgio Buarque faz a mesma reflexão com a literatura brasileira, só que altera a data inicial da fase de expansão levando em conta o atraso com que nos chegam às correntes europeias. A data que tem início em 1918 na Europa, no Brasil corresponderia ao ano de 1922 quando ocorre a Semana de Arte Moderna em São Paulo e com a publicação da revista *Klaxon*. No Brasil, segundo Sérgio, esta fase teria se estendido além dos 12 anos, já que as angústias e fracassos demoravam de chegar ao país e a ditadura teria criado um ambiente artificial de otimismo, fabricando "um clima de opinião geralmente desfavorável a qualquer mudança de rumo" (HOLANDA, 1996, p.334).

No movimento de expansão brasileiro, na nossa diástole, podemos incluir a novela regionalista do Nordeste que alcança os anos 40. Em 1942, temos *Terras do sem fim* de Jorge Amado e pela mesma época, *Fogo Morto* de José Lins do Rego. A diferença do romance nordestino e baiano da década de 40 para o romance modernista de 22, do sudeste, estaria em algumas discrepâncias existente entre os autores. Os romancistas nordestinos, por mais que se insiram no mesmo movimento expansivo, não era mais um grupo coeso. O poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, representante da geração de 45, acusava os modernistas, da década de 20 e 30, de terem valorizado em demasia o regional e o nacional, desprezando o universal, enquanto Gilberto Freyre acusava a geração de 45 de se opor ao tradicionalismo e ao regionalismo. Segundo Sérgio Buarque os dois lados defendiam meias-verdades, pois "a verdade inteira é que o movimento de 22, tendo sido universalista e até cosmopolita, não deixou de ser, ao mesmo tempo, nacional, regionalista e a seu modo tradicionalista" (HOLANDA, 1996, p.334).

O Regionalismo esteve fortemente presente no movimento modernista de 22. *Paulicéia Desvairada*, por exemplo, livro de Mário de Andrade publicado em 1922, pode ser considerado um livro regional. E Sérgio Buarque cita outros livros marcados pelo regionalismo e que representaram o movimento modernista, como *Carnaval Carioca* de 1923, *Noturno de Belo Horizonte* de 1924 e *Macunaíma* de 1928, obras de Mário de Andrade, *Pau-Brasil* lançado em 1925 de Oswald de Andrade, *Raça e Meu*, de Guilherme de Almeida, *Invocação do Recife* de Manuel Bandeira, ambos também de 1925. Sérgio Buarque cita inúmeros outros livros marcados pelo regionalismo e afirma que os autores modernistas

buscaram se espelhar nas correntes mais avançadas da literatura europeia, só que se preocuparam insistentemente em "dar-lhes forma e cor local" (HOLANDA, 1996, p.336).

Entre as décadas de 20 e 30, a busca pelo nacionalismo já aparecia como uma característica das obras modernistas e a opção por trabalhar com o regionalismo já era uma forma de precisar a nacionalidade. Os autores modernistas pretendiam definir uma nacionalidade original e esta tentativa não foi apenas inconsciente e nem ficou apenas restrita à arte e poesia. De acordo com Sérgio, a aspiração de nacionalidade levou muitos autores a percorreram o país, passando pelas cidades históricas mineiras, pelo Nordeste e muitas vezes indo até ao extremo norte, em estados como o Acre, preocupados com os nossos costumes populares e tradicionais, com interesse pela nossa habitação colonial, a revalorização de aleijadinho, as investigações folclóricas, o estudo da música popular, as tentativas de estudo e sistematização da fala brasileira e da história nacional. Esses artistas intensificaram a pesquisa e a interpretação histórica na busca pela nacionalidade brasileira e Mário de Andrade destacou-se como um dos autores que mais apresentaram contribuições para o conhecimento do nosso passado.

No artigo *Fluxo e Refluxo-II* de 1951, Sérgio Buarque, "confessadamente modernista" (HOLANDA, 1996, p.338), como mesmo afirma, crítica os que dizem que a geração de 22 se mostrou avessa ao estudo das nossas tradições nacionais e regionais. A crítica se dirige especificamente ao historiador e sociólogo Gilberto Freyre, que teria se manifestado várias vezes contra o modo dos modernistas se colocarem diante dos assuntos brasileiros. Freyre teria reivindicado, para a sua Escola do Recife, a honra de ter sido a primeira a se voltar para os temas brasileiros do passado e do presente, antes da década de 30. Segundo Sérgio Buarque, se fôssemos analisar a origem dessa preocupação com o nacionalismo, ideal desde 1923 dos modernistas, voltaríamos à preocupação inicial da geração de 20, que pretendia colocar a nossa cultura ao nível das correntes europeias e fazer da nossa arte universal.

É claro que a pretensão de fazer da nossa arte universal não explica diretamente a busca pelo regional e nacional. Para Sérgio, a explicação para esse fato estaria no rompimento de padrões longamente estabelecidos depois da Primeira Guerra Mundial. Dessa forma teria sido possível a coexistência de elementos paradoxais como o universal e o nacional, o cosmopolita e o regional e o "futurismo" com a tradição. A insegurança trazida pela guerra colocou em debate temas como a mortalidade e a precariedade e marcou diversos ramos da atividade intelectual, como a arte. Ao duvidar das bases que sustentavam nossa civilização, muitos intelectuais se reuniram em busca da incorporação de elementos novos, que desse um

sentido de “renascimento” ao mundo novo que estava surgindo. Ao invés da Guerra ocasionar retração e recolhimento, resultou em otimismo, expansão, na chamada fase de diástole.

Na sequência de artigos sobre o modernismo, Sérgio Buarque termina com o artigo *Fluxo e Refluxo – III*, onde cita o francês Paul Valéry e sua famosa carta sobre a crise do espírito de 1919. Esta fase pós-guerra se caracterizou pela atitude de renovação e pelo descobrimento das próprias incertezas, marcado pelo sentimento de impotência diante dos acontecimentos no mundo. Como a razão clássica não foi capaz de conter os grandes problemas mundiais houve a valorização sentimental de irracionalismos e misticismos de todas as espécies, abrindo caminho para o interesse pelo exótico, pelo primitivo, pela arte negra, entre outros. Esses elementos acabaram afetando a todos que procuravam colocar-se no nível das novas tendências de arte e pensamento e no Brasil não foi diferente, aqui o “exotismo” já estava presente, estava integrado na nossa paisagem e não precisava ser importado, só era preciso que nossos intelectuais e artistas voltassem à atenção para os nossos mais singulares elementos.

A geração de 22, já não procurava nas tendências europeias as normas para a nossa arte. Nossas falhas e deficiências, do ponto de vista “civilizado”, agora eram convertidas em virtudes e originalidades do nosso povo. O movimento modernista ao desejar colocar o Brasil no nível das tendências de arte que surgiam na Europa voltou-se a investigação de nossas origens, exaltando o que mais tínhamos de particular. Para Sérgio Buarque, a geração de 22, desde o primeiro dia, “tratou de encontrar a si mesma, encontrando e descobrindo o Brasil”, por isso, não pode ser considerada uma “geração perdida” (HOLANDA, 1996, p.341).

De acordo com Sérgio Buarque, em todo o país, inclusive no Nordeste, vários artistas dos anos 20, exprimiram a mesma atitude nacional e regional dos modernistas mantendo um contato assíduo. Um exemplo desse contato entre artistas do sul e do Nordeste são os poetas Jorge de Lima e Ascenço Ferreira, que se manifestavam através da poesia, já que naquela época, como na década de 50, a poesia era a manifestação literária que mais representava uma vontade de renovação. Quando mais tarde o romance passou a predominar sobre a poesia, os romancistas nordestinos se destacaram, já tendo como tema central o nacionalismo e o regionalismo. Para Sérgio, os romances nordestinos podem ter prevalecido como representantes dessa geração, mas foi o movimento modernista de 22 que suscitou um ambiente espiritual de renovação. O “regionalismo” do Nordeste não teria se desenvolvido indiferente e em oposição ao modernismo, mas “constitui, provavelmente, um prolongamento típico da mentalidade e do clima de opinião surgidos com o modernismo” (HOLANDA, 1996, p.343).

Independente da discussão de que geração teve a primazia de descobrir o Brasil, para Sérgio Buarque, o Brasil mais uma vez foi descoberto por acaso. O objetivo principal do início do modernismo, não era centrar em temais nacionais, e sim colocar a arte brasileira no nível das tendências europeias e fazer da nossa arte universal. O nacionalismo entrou como improviso e pelo que oferecia de único e peculiar. Como diz o autor, "a geração de 22 se encontrou e se descobriu, encontrando e descobrindo o Brasil" (HOLANDA, 1996, p.343). Por mais que a descoberta tenha acontecido de forma improvisada e facilitada pela escolha do rumo a ser seguido, o modernismo tem como mérito ter redescoberto o país, sua realidade e tradições, de forma original e peculiar, estendendo-se não só na arte e literatura, como na ciência e na política.

A busca impaciente e ávida da geração de 22 e 30, por um nacionalismo, deu lugar, nas gerações seguintes, a uma importância secundária pelos motivos nacionais e regionais. Para Sérgio Buarque, isso pode ser explicado pela saturação do tema ou pela internalização do "brasileirismo", que deixou de ser um simples espetáculo. As gerações de hoje já compreenderam que para uma obra de arte alcançar durabilidade deve exprimir as condições particulares da vida brasileira sem deixar de dedicar a elas uma certa fidelidade. Essa observação, segundo Sérgio, pertence ao artigo *Brazilian Modernism* de Richard Morse, publicado na *Hudson Review de Nova York*, mostrando que esse ponto de vista já estava presente em autores estrangeiros.

De acordo com Sérgio Buarque, a saturação do regionalismo modernista justificaria a reação de alguns poetas, da chamada fase da "sístole", onde ocorreu a substituição do entusiasmo pela inquietação. Desta forma, justificaria também a reação contra o liberalismo modernista, que teria sido idealizado na fase da "diástole". Essa nova geração procuraria na tradição a necessidade de segurança e estabilidade, por isso, à volta ao culto a disciplinas formais. Mas essa inversão de método não superaria o modernismo como alguns artistas e críticos procuram fazer, ao contrário seria um modo de depender dele. Segundo Sérgio Buarque para que uma superação aconteça, é preciso enxergar o movimento modernista em sua síntese, onde se concentrem todas as suas conquistas positivas, como resume a seguir:

> Numa definição mais concreta, se possível, eu diria que será brasileira, embora despreocupada do Brasil, e será disciplinada, posto que generosamente livre (HOLANDA, 1996, p.345).

A frase acima encerra os três artigos críticos de Sérgio Buarque publicados em 1951, que fazem uma reavaliação do modernismo. A proposta da frase resume o que Sérgio Buarque esperava do movimento modernista: uma arte sem regras pré-fixadas e uma inspiração em assuntos nacionais, sem a condução de um grupo de artistas ou de uma elite. O modernismo deu um passo para essas mudanças, colocou o tema da liberdade em debate, rompeu com ideias e pensamentos que regiam a arte no Brasil, mas a proposta construtivista o desviou do objetivo principal. A geração posterior ao invés de avançar as ideias modernistas e superar o movimento, buscou novamente as convenções poéticas e retrocedeu ao buscar na tradição um novo caminho.

No artigo, *Crítica e História,* escrito em 1950, anterior aos artigos que reavaliam o modernismo, Sérgio Buarque falava do prestígio que ainda tem a tradição na literatura. O autor observa que mesmo os movimentos que se dizem inovadores ao invés de inovar, restauram antigas ideias. Esse tradicionalismo estaria ligado a uma necessidade de segurança, já que o mundo atravessava uma fase de desintegração e crise. O problema para Sérgio é que a busca pelas tradições, normalmente disciplinadoras e estabilizadoras, não diminuiria o sentimento de insegurança e essa busca por um passado e por reavivar doutrinas e formas estéticas, não passaria de um sintoma da dificuldade de criar algo novo.

O pensamento de quem defende essa tendência estaria fundado na consciência de uma fase histórica de crise espiritual e da convicção de que seria no passado que encontraríamos as origens do desequilíbrio moderno. A restauração do passado, para alguns intelectuais seria uma forma de encontrar a solução para os problemas presentes e para Sérgio, os restauradores nada mais fazem "do que racionalizar o sentimento pessoal de nostalgia de um passado que a distância pôde exercer na formação de numerosos mitos modernos, e não apenas nos domínios da literatura e da arte" (HOLANDA, 1996, p.304). Seria do passado e da busca de uma tradição, por exemplo, que viria o nosso aprisionamento atual as convenções, como o academismo, que Sérgio chama de "caricatura da tradição" (HOLANDA, 1996, p.304).

Sérgio Buarque tinha uma visão renovadora do passado, sem amarras, como vemos em suas críticas literárias desde o movimento modernista até *Raízes do Brasil*. Para o autor era preciso a superação histórica das antigas tradições que aprisionam as novas criações, como o formalismo exacerbado, herança da literatura portuguesa e combatido pelo movimento modernista. A sua reavaliação do modernismo mostrou uma visão positiva do movimento, por suscitar uma renovação e por redescobrir o Brasil, mas que se perdeu ao recorrer a uma ideia vinda de nossa formação histórica, a do autor visto como tendo a missão de conduzir a nação. Para Sérgio, a profissão de escritor era como outra qualquer. Como no período modernista,

continua a ver a busca de nossa identidade como única forma capaz de vencer os obstáculos de fora e chega a divulgar em alguns momentos, “a necessidade de reabilitar o esforço artístico e mesmo artesanal contra “a valorização romântica do artista simplesmente irresponsável”” (PRADO, 1996, p.31), como pretendia Mário de Andrade. Em sua reavaliação, Sérgio se aproxima do conceito de liberdade artística de Mário, liberdade não quer dizer falta de compromisso do artista com a arte, mas não existe liberdade se há formalismos que limitem o trabalho do artista.

5 OS DIÁLOGOS E AS DIVERGÊNCIAS ENTRE OS MODERNISTAS MÁRIO DE ANDRADE E SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

A visão inicial que Sérgio Buarque de Holanda tinha de Mário de Andrade era a de um autor futurista[24]. Pode-se dizer que em 1921, Sérgio evitava uma acepção estreita do futurismo, vendo-o "não como uma simples escolazinha com regras fixas e invioláveis", mas como um progresso natural da poesia que "foge de todas as regras consuetudinárias sem razão de ser" (HOLANDA, 1921 apud BARBOSA, 1989, p.47). Mas a ambiguidade do termo futurismo aparece presente em cada frase do artigo *Guilherme de Almeida* de Sérgio, publicado na *Fon-Fon* em 1921, como sobre o próprio Guilherme, ao dizer que "não chegamos a afirmar positivamente que Guilherme seja um futurista ou pelo menos um futurista como os outros" (HOLANDA, 1921 apud BARBOSA, 1989, p.48). Se existiam mais de um tipo de futurista na concepção de Sérgio, não podemos afirmar a que tipo de futurista Sérgio enquadrava Mário naquela época[25].

Podia ser um futurista que buscava o novo, que privilegiava a vida moderna e todas as novas criações em versos, como representada pela revista *Klaxon*. E Sérgio esperou a publicação da revista "com ansiedade", como dizia a Mário de Andrade em carta de 1922. (CANDIDO, 1998, p.106). Ou poderia ser um futurista preso a uma escola com regras, não significando que a "aglomeração de escolazinhas" (HOLANDA, 1996, p.110), seja um mal. Para Sérgio, as escolas literárias poderiam ser vistas de duas formas: como um atestado sério de independência de espírito e agentes de grandes ideias ou uma simples "agregação de artistas obedecendo todos ao próprio temperamento e mesmo até certo ponto, as próprias ideias desde que não se achem em flagrante desacordo com as do grêmio" (HOLANDA, 1996, p.110).

Não é possível saber a visão que Sérgio Buarque tinha do Mário de Andrade futurista em 1921, é bem provável que os dois autores ainda estavam formando suas ideias e estabelecendo seus limites. Mas o certo é que ao longo do movimento tanto Mário quanto Sérgio mantiveram uma atitude crítica mais equilibrada, ao negarem a fatalidade de um

---

[24] "O próprio Mário de Andrade que, creio, se diz futurista ou pelo menos é dito como tal..." (HOLANDA, 1921 apud BARBOSA, 1989, p.47). Frase de Sérgio Buarque no artigo *Guilherme de Almeida* publicado na *Fon-Fon* em 1921.

[25] Ao que tudo indica, Sérgio conheceu Mário por essa época, um ano antes da semana de arte moderna. Segundo Maria Amélia Buarque de Holanda, poucos anos antes de a família de Sérgio se mudar definitivamente para o Rio de Janeiro, ele e os escritores jovens do "futurismo paulista" encontravam-se na Confeitaria Fazzoli, na rua São Bento (HOLANDA, 2006 apud MORAES, 2009, p.26).

"futurismo paulista" como o de Marinetti, mas convergindo na urgência de uma revisão dos valores que até então regiam a cultura nacional. (COUTINHO, 2004, p.20). E de Mário de Andrade viria o exemplo mais persuasivo: a sua obra *Paulicéia Desvairada*[26], conhecida pelos modernistas antes da Semana, e considerado o primeiro livro de poesia com uma linguagem integralmente nova.

Após a Semana de Arte Moderna, os dois autores definitivamente já concordavam que o nosso modernismo se afastava do futurismo, pelos menos ao de Marinetti. Mas as divergências entre os autores os aproximavam de temas já debatidos no fim do século, como a liberdade estética, as regras literárias e o intelectualismo. Independente da posição tomada pelos autores, à admiração e amizade entre os dois continuou, mesmo nas fases mais turbulentas do movimento modernista. Em 1925, mesmo com a mudança de rumo do movimento, Sérgio dizia a Mário em carta: "O Prudente é testemunha de que a amizade que eu sinto por você e a confiança que tenho em tudo que v. faz são muito sinceras e v. deve saber disso por ele" (CANDIDO, 1998, p.111). Mas a amizade não impedia as desavenças intelectuais, e depois de dizer na última frase do artigo *Perspectivas*, que "nada mais cômodo, é verdade, que concluir pela vaidade de todos os nossos gestos e pela inutilidade de qualquer atitude" (HOLANDA, 1925 apud BARBOSA, 1989, p.69), Sérgio respondia a Mário em carta:

> (...) mas penso que principalmente v. erra. Isso porque v. talvez tenha dado a ultima frase do "Perspectivas" uma importância que ela não tem. Não sou cético nem pessimista. Mas não é impossível que do seu ponto de vista seja um bocadinho dessas duas coisas. A verdade é que não creio na "vaidade de todas as coisas" senão como uma das atitudes possíveis neste mundo. De fato, não é a minha atitude. Ou melhor não é minha atitude *permanente*. Ao contrário quem aceitar a realidade cotidiana tal como é, embora pense que ela vale principalmente pelo que contem de promessa. Tudo isso, v. vê esta muito longe do super-realismo (...) (CANDIDO, 1998, p.111).

Um ano após a carta, Sérgio admitiria no artigo *O lado oposto e outros lados*, que a atitude intelectualista de Mário não o agradava. Em suas críticas contra o modernismo, Sérgio deixou claro não aceitar "a criação de uma elite de homens inteligentes e sábios" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p. 87), prontos a impor uma hierarquia. Mário de Andrade estaria entre estes intelectuais construtivistas, mesmo que suas realizações parecessem "sempre admiráveis" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p. 87).

---

[26] No artigo *Os Novos de São Paulo*, publicado na Revista *O Mundo Literário* em junho de 1922, Sérgio atentava para a obra *Paulicéia Desvairada* e considerava Mário, "um dos talentos mais sérios da nova geração paulista" (HOLANDA, 1996, p.149).

De acordo com Antonio Arnoni Prado (1998), mesmo que em meados da década de 20, Sérgio não concordasse com a crença declarada de Mário ao princípio de construção e estranhasse que o autor fosse capaz de acreditar na capacidade de um conjunto de intelectuais estarem aptos a criar um projeto para o Brasil, ainda mantinha o escritor como um de seus grandes mestres. Mesmo com posições diferentes ao longo da carreira literária, Sérgio sempre reconheceu em Mário sua visão de poeta[27], o que o impediria de cair no "intelectualismo excessivo" do século XX. (MORAES, 2009, p.29), como vemos na afirmação do artigo de apresentação da coluna *Vida Literária*:

> Em Mário de Andrade o crítico esteve sempre à altura do poeta. Figura das mais complexas e importantes em nossa literatura, na prosa como no verso, nos trabalhos de ficção como nos de pura erudição, ele tem a rara capacidade de interessar-se suficientemente nos problemas mais vários e de poder abordá-los com conhecimento de causa (HOLANDA, 1996, p.275).

A admiração de Sérgio por Mário colocava-o em uma posição singular dentro do movimento em suas críticas. Sérgio admite sua preferência por Oswald de Andrade, Prudente de Moraes, Couto de Barros, Manuel Bandeira e Alcântara Machado. Ataca o academismo de Graça Aranha, Ronald de carvalho e Guilherme Almeida, o construtivismo de autores como Tristão de Athayde e Mário de Andrade permanece isolado, considerado um grande poeta, mas inclassificável, por mais que Sérgio diga que existem pontos de sua teoria que coincidem com as de Tristão de Athayde. Acredito que Sérgio tenha feito com Mário, o que esperava do movimento modernista, o fim da limitação e da classificação da arte e do artista pelos preconceitos tradicionais. A personalidade e a originalidade de Mário estariam além das classificações, por isso ele podia ter uma atitude intelectualista sem ser um intelectualista excessivo, enfim, para Sérgio, era um poeta único em sua época.

5.1 As tensões literárias modernas: uma comparação entre tradição e modernidade em Mário, Sérgio e Eliot

Márcia Reis (2006), ao falar de tradição e modernidade, cita o poeta T. S. Eliot, que desenvolve em sua obra "considerações a respeito da relação entre a tradição, crítica moderna e o talento individual do artista" (REIS, 2006, p.64). Para Eliot, a crítica moderna tenderia a valorizar a originalidade do artista e sua essência individual, em relação aos antecessores, ao

[27] No fim do artigo *O lado oposto e outros lados*, Sérgio diz que Manuel Bandeira seria para ele o melhor poeta brasileiro se não existisse Mário de Andrade (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.88).

salientar “os aspectos de sua obra nos quais esse poeta menos se assemelha a qualquer outro” (ELIOT, 1985, p.30). Essa ideia seria recorrente desde o romantismo momento em que a busca pela originalidade passou a comandar as artes e a literatura. Segundo Eliot, o preconceito contra o passado e os antecessores não deveria nortear a leitura crítica de um texto, por isso, discordou da tendência moderna de valorizar a obra de determinado poeta valorizando somente suas peculiaridades.

Eliot propôs uma inversão desse pensamento, ao considerar que a individualidade do artista se afirma a partir de sua capacidade de fazer viver em sua obra a tradição, pois as partes mais pessoais de uma “obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus antepassados, afirmam sua imortalidade de maneira mais vigorosa” (ELIOT, 1985 apud REIS, p.64, 2006). Mas a tradição para Eliot não era a cópia dos estilos artísticos anteriores, ela não podia ser herdada, e sim algo obtido através de grande esforço do artista, tendo por fundamento o senso histórico. O passado não seria vivenciado como algo morto, o que seria feito pela memória, mas como algo que persiste no presente. (REIS, 2006, p.64).

A intertextualidade era outro elemento de grande importância na obra de Eliot. Para o crítico, nenhum poeta ou artista, seja qual for sua arte, “pode ser inteiramente compreendido se considerado isoladamente” (ELIOT, 1985 apud REIS, p.64, 2006). Uma obra nunca é considerada sozinha, precisa sempre ser relacionada com as obras dos estilos anteriores para que possa ser compreendida. Logo, o artista precisa ter uma consciência do sentido histórico, ou seja, uma “consciência do passado”. Esse entendimento faria do artista mais consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade. Quando Eliot diz que a evolução do escritor ou do artista passa pelo contínuo auto-sacrifício, pela contínua extinção da personalidade, ele está se referindo a essa plena apreensão do sentido histórico. O processo de despersonalização, para Eliot, acontece simultaneamente ao processo de apreensão do sentido da tradição. Concluídos ambos os processos, o novo autor elege para si apenas o sentido positivo da palavra “tradicional” e passa a medir a sua própria produção pela dos autores canonizados.

O negativo desta ideia de Eliot é seu eurocentrismo, já que o passado considerado pelo autor esta relacionado exclusivamente a “tradição ocidental”, que teria suas bases em Homero e se expandiria através da literatura europeia. Com esse pensamento, outras tradições, como africanas, indígenas e americanas, estariam excluídas e por essa razão, “os primeiros artistas modernistas teriam rejeitado Eliot” (SANTIAGO, 1989 apud REIS, 2006, p.65). Como diria Sérgio Buarque, o “interesse de escritores brasileiros pela obra de Eliot não passou de uma curiosidade limitada e, às vezes, creio que pouco simpática” (HOLANDA, 1996, p.390).

Grande leitor de literatura estrangeira e conhecedor da poesia questionadora e moderna de Eliot, podemos dizer que Sérgio não fez parte desses escritores que limitaram seu interesse pelo autor. A revista *The Criterion* (1922-1939), fundada por Eliot e onde publicou sua famosa obra *The Waste Land* (1922), serviu de inspiração para a polêmica *Revista Estética*, fundada por Sérgio Buarque, junto com Prudente de Moraes Neto e tendo como um de seus colaboradores Mário de Andrade. Assim como a *The Criterion, a Revista Estética* pretendia uma renovação literária.

A *The Criterion se* destacava, por se opor aos modernos que pretendiam romper com as antigas tradições, e não admitir o descarte do passado e o culto ao novo. Para Eliot, o presente seria sempre projetado sobre o passado e o passado projetado sobre o presente, deixando claro que a poesia, por exemplo, não é constituída de poetas, mas de poemas. O autor deixa claro que a arte é o conjunto vivo, dinâmico, feito de todas as obras de arte já produzidas até hoje. Portanto em Eliot, o passado não dialoga com o presente, o passado está em suspensão e reconstrução no presente.

No sentido histórico de Eliot, é como se os grandes autores da tradição ainda estivessem vivos, trabalhando ao seu lado, julgando-o e por ele sendo julgados. Essa existência simultânea constitui uma ordem estética simultânea. O que tornaria um escritor *tradicional* seria a ideia de que tanto o atemporal quanto o temporal sempre estiveram reunidos. O passado deveria ser modificado pelo presente tanto quanto o presente deveria ser orientado pelo passado. Para alcançar a despersonalização, a impessoalidade, o escritor precisa entregar-se inteiramente à obra que irá conceber. Para gerar algo novo, é preciso que ele tenha o domínio do seu poder de criação. Mas para ter essa consciência o escritor precisa viver também "o momento presente do passado". É neste momento que a tradição ganha grande importância.

O passado em nosso modernismo era visto de outra forma. A atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo serve para exemplificar a ideia de passado para alguns de nossos modernistas. Para Mário, os museus municipais deveriam ser, ao mesmo tempo, um monumento ao passado e ao presente, contendo tanto elementos arqueológicos, folclóricos, históricos e artísticos, como também áreas em que a natureza e a indústria se fizessem presentes. (REIS, 2006, p.65). O passado e o presente teriam o mesmo valor e deviam ser compreendidos como parte integrante da forma de perceber a relação entre a arte e o processo histórico. Da mesma forma que o passado no modernismo brasileiro não tem a importância prevista em Eliot, também não é descartado como no futurismo. O modernismo brasileiro caracterizou-se pela ruptura com as tradições acadêmicas, mas voltou-

se ao passado com a busca e valorização de nossas tradições culturais. Já o futuro, não seria objeto da arte moderna, pois os artistas modernos devem preocupar-se com o presente.

Um exemplo de como o passado tem importância no nosso modernismo é a sua aproximação com o romantismo indianista. Como o romantismo, o modernismo incorporou a nacionalidade a nossa realidade, mas diferenciou-se da representação exótica e da exaltação da nacionalidade, trazendo uma realidade social à arte. A incorporação da realidade levou a busca de novos assuntos, ou seja, há uma atualização, transformando o modernismo não em uma ruptura, mas na continuidade de uma tradição poética. Esse seria o mesmo pensamento de Sérgio Buarque de Holanda ao dizer em 1920, no artigo "Originalidade literária", que o indianismo não deve ser esquecido se tivermos a pretensão de atingir uma originalidade literária. Como deixa claro no artigo, Sérgio não pretendia sua restauração, "hoje seria insensata", mas a inspiração em assuntos nacionais poderia levar a resultados idênticos por "veredas mais suaves" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p. 41).

Em meio às considerações sobre o papel do passado no processo artístico, o artista aparece como um dos elementos centrais. De acordo com Márcia Reis (2006), a partir do pensamento de Eliot e da obra de Mário, *O artista e o artesão*, podemos estabelecer uma distinção e uma aproximação sobre a questão do artista, entre os dois autores. Eliot se afasta de Mário ao pregar a "despersonalização". "Para ele, a maturidade de um artista deve ser considerada a partir de sua capacidade de tornar-se um meio (médium) através do qual os sentimentos, compreendidos como matéria poética podem descobrir novas combinações, e também por sua capacidade de anular-se enquanto indivíduo, dotado de personalidade própria, em sua obra" (REIS, 2006, p.66). Segundo Eliot, mesmo com uma grande quantidade de pessoas apreciando a expressão de emoções sinceras nas poesias, isso não é poesia e só seria, se o artista fosse capaz de expressar a emoção artística de forma impessoal e a partir da consciência da tradição. Segundo Márcia Reis:

> Mário aproxima-se de Eliot quando destaca a necessidade de viver-se o passado e não revivê-lo - o que classifica de passadismo - de referi-lo ao presente, o que só é possível a partir da emotividade histórica, compreendida como o que Eliot denomina de historical sense (sentido histórico) (REIS, 2006, p.66).

Mário de Andrade se diferenciaria de Eliot ao considerar a técnica pessoal apenas uma das etapas na construção de uma obra de arte. Para Mário, "a solução pessoal seria uma parte fundamental da técnica e impossível de ser ensinada porque corresponderia a uma verdade interior do artista" (REIS, 2006, p.67). Entretanto, Mário concorda com Eliot em relação à

crítica ao individualismo estar conduzindo a arte no mundo moderno, transformando o objeto da arte no artista, ao invés da própria obra de arte. A exacerbação do individualismo estaria afastando o artista "do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo" (ANDRADE, 1972 apud REIS, 2006, p.67).

Portanto, a ruptura inicial promovida pelo modernismo, não deve ser comparada com o futurismo e o individualismo de Marinetti. A revolução artística feita pelos modernistas não tinha como objetivo um rompimento total com o passado e sim, a conquista de mais liberdade. Segundo Reis (2006), a revolta para Mário, era definida como um momento de exceção, ou seja, o homem "se excetua para conquistar mais liberdade e maior visão da torrente humana" (REIS, 2006, p.68). E para que o homem exerça influência nesta "torrente humana", precisa estar dentro dela, pois a crítica só se atualiza a partir da participação do homem na história. A revolta não passaria de uma quebra momentânea da tradição vigente, vistas pelos modernistas como improdutiva, logo, a introdução de novas questões e novos valores, junto com um conhecimento mais profundo do passado, eram vistos como necessário. Com o objetivo alcançado, principalmente o de fazer que nossas artes voltassem realmente a produzir, seria inútil permanecer na revolta. "O primeiro momento, o da ruptura, o da destruição, poderia ser, então, substituído por um momento de construção" (REIS, 2006, p.68).

A tradição, ao ser entendida como um elemento fundamental para a afirmação da identidade nacional assumiu grande importância no projeto de construção da nação por meio da cultura de Mário de Andrade. Para o autor, só teríamos uma nacionalidade a partir do momento que valorizássemos as nossas tradições e "contribuíssemos com algo nosso para a humanidade". Mas o conceito de nacionalidade para Mário não envolveria a clássica oposição nacionalismo/universalismo, como afirma em carta a Drummond:

> Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio, com a terra, com a família etc, ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional (ANDRADE, 1988 apud REIS, 2006, p.68).

Segundo Mário, a nacionalidade se definiria na vivência diária dos costumes brasileiros, a partir do momento que não tivéssemos mais a importação de costumes e teorias estrangeiras. Ao assumirmos nossas próprias características, deixaríamos de ser apenas imitadores das outras nações e alcançaríamos a universalidade com uma produção cultural singular. Por isso, Mário insistia na importância de uma formação cultural dos artistas

brasileiros, baseado no nosso folclore e em nossa realidade social e dedicou a sua obra literária ao projeto de construção de uma cultura brasileira, ou como diria, em carta a Carlos Drummond de Andrade, a "trabalhar a substância brasileira" (ANDRADE, 1988 apud REIS, 2006, p.69).

Substância brasileira (nacionalidade) e tradição, portanto, apareciam como elementos indissociáveis em Mário de Andrade. Para o autor, a tradição estaria na continuidade da transmissão do sentimento nacionalista pelos artistas brasileiros. Este sentimento, ao aparecer numa obra, independente do tempo ou do local a que se refiram os escritos de um autor, o afirmaria enquanto "homem do seu tempo e do seu país". Só que para Mário de Andrade, faltava ao artista brasileiro tomar consciência de nosso passado e sistematizá-lo. Márcia Reis (2006) estabelece um elo entre o seu pensamento e o conceito de literatura enquanto sistema apresentado por Antônio Cândido em *Formação da literatura brasileira* (1991). Para Candido, "um sistema literário pressupõe continuidade e continuidade é tradição, permanência e questionamento da lição que gerações anteriores nos deixaram" ao passar do tempo:

> (...) espécie de transmissão da tocha entre corredores,que assegura o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização (CANDIDO, 1991, p.24).

De acordo com Reis (2006), a proposta de Mário é que o passado seja referido ao presente, viver o passado, não é revivê-lo, como em Eliot. Passada a fase de destruição proposta pelos modernistas e com os objetivos de ruptura alcançados, o passado torna-se indispensável, pois seria através dele que encontraríamos uma identidade nacional. Aos passadistas, aqueles que cultuam um passado de forma passiva, só pelo prazer as regras, Mário destinava a "indiferença", pois a ação seria papel social do intelectual brasileiro. Ao artista caberia o estudo da lição histórica e de um passado "esclarecido" para a construção de uma tradição cultural brasileira.

Como Mário de Andrade, Sérgio Buarque também via no passado um papel fundamental para a formação de uma nacionalidade brasileira. Mas Sérgio buscava o sentido da sociedade brasileira a partir da análise do seu passado e não o reavivamento das antigas tradições. Para Sérgio, tradição e passado tinham significados diferentes, a tradição seria uma herança, algo dado, mais do que o passado. Essa percepção do historiador com relação ao

passado e à tradição teria semelhança com a teoria de Huizinga[28], que afirmava: "o passado nunca está dado. O único dado é a tradição". E mais, "a história é sempre, no que se refere ao passado, uma maneira de dar-lhe forma..." (HUIZINGA, 1946 apud DECCA, 2000, p.12). Voltar à antiga tradição para Sérgio era encontrar as raízes deixadas pela civilização ibérica.

Da mesma forma que Mário e Candido, Sérgio via na tradição uma continuidade, a tradição estaria no passado, sendo continuamente repetidas pelas gerações. Como Mário, Sérgio também esperava a quebra momentânea da tradição vigente, uma tradição que não acrescentava mais nada a nossa cultura. Não passava de uma repetição de regras e da importação de modelos de outros países que nos levava a instabilidade constante de nossa vida social. Os dois autores acreditavam que a introdução de novas questões e novos valores, e um profundo conhecimento do passado indicassem possibilidades de transformação da sociedade brasileira. Para Sérgio, estudar o passado de um povo era a possibilidade de retomar as histórias que não foram contadas, que ficaram para trás, as particularidades esquecidas pela tradição escrita, que privilegia a história dos grandes atores e não das pessoas comuns.

Sérgio discordava de Mário, ao considerar que o momento de ruptura fosse substituído por um momento de construção. Se o país tinha acabado de passar por uma revolta literária que exigia a libertação dos velhos preconceitos e regras, por que passar novamente por uma construção da tradição, onde novas regras seriam criadas e novamente por uma "elite de homens inteligentes e sábios". Para Sérgio, o Brasil deveria ser estudado com um espírito inteiramente novo e a arte e a literatura deveria estar livre de convenções. O nosso passado deveria ser desvendado, como diria o historiador, ou deveríamos nos inspirar nele, como diria o crítico literário, mas não deixá-lo persistir no presente, como pretendia Eliot.

Pensar como Eliot e imaginar que as obras atuais (no momento as modernistas) deviam ser relacionadas com as obras dos estilos anteriores, para alguns modernistas, como Sérgio Buarque, era reviver uma tradição que não era nossa, já que herdamos a cultura portuguesa e tínhamos o hábito de copiar modismos de outros países. No artigo *O lado oposto e outros lados*, Sérgio cita uma frase do Francês Jean Richard Bloch, ao buscar uma comparação entre os nossos intelectuais acadêmicos e os que buscam uma arte livre das tradições. Na frase Bloch "lamenta não ter nascido num país novo, sem tradições, onde todas

[28] Alguns historiadores, como o americano Richard Morse, apontavam afinidades entre *Raízes do Brasil* e famoso livro de Huizinga, *O Outono da Idade Média***.** Neste livro, Huizinga, utilizando-se do método compreensivo, penetra no universo da cultura medieval no momento de seu ocaso, assim como Sérgio Buarque em *Raízes do Brasil* estaria também tendo a compreensão da sociedade patrimonialista e tradicional brasileira no momento em que ela estaria em vias de transitar para a modernidade. (DECCA, 2000, p.4).

as experiências tivessem uma razão de ser e onde uma expressão artística livre de compromissos não fosse ousadia inqualificável" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.88). Para Sérgio, no Brasil aconteceria o contrário, e muitos intelectuais pareciam "lamentar não sermos precisamente um país velho e cheio de heranças, onde se pudesse criar uma arte sujeita a regras e a ideais prefixados" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.88). Esse modo de pensar dos nossos intelectuais seria importado diretamente da França, da *Action Française* e principalmente de autores como, Maritain, Massis, Benda e de T. S. Eliot, para quem o passado tinha grande importância.

O culto ao passado, para o autor, seria um dos grandes erros dos nossos intelectuais, pois comparar a nossa cultura com as das nações ditas cultas, esquecendo de nossas particularidades, era uma forma de buscar no nosso passado uma segurança que não existia. Para Sérgio, todos os valores que se pretendem universais ou permanentes são provisórios. Cada instante é um processo contínuo de estruturação e desestruturação. Por isso, Sérgio afirmava em *Raízes do Brasil*, "que erram profundamente aqueles que imaginam na volta à tradição, a certa tradição, a única defesa possível contra nossa desordem" (HOLANDA, 1995, p.33). A falta de coesão em nossa vida social, ou como diria Mário a nossa falta de identidade nacional e artística não representava um fenômeno moderno, mas um problema que nos acompanhava desde o início de nossa colonização.

Sérgio Buarque não pretendia apenas romper com a tradição vigente, mas com toda uma tradição herdada de Portugal. Para Sérgio uma "volta à tradição" seria um grande erro. A forma atual de nossa cultura, ou seja, o que somos, teria raiz ibérica. Buscar uma originalidade ou uma identidade social no passado era nos aproximar de nossos maiores defeitos (herdados). Seria um indício de nossa "incapacidade de criar espontaneamente" (HOLANDA, 1995, p.33). Diante da negação a proposta modernista e do impasse histórico criado, restaria ainda "um mundo de essências mais intimas" e o "nosso próprio ritmo espontâneo" (HOLANDA, 1995, p.188), como sugerido no final de *Raízes do Brasil*.

Eliot, Sérgio e Mário, diante da contestação modernista no século XX dos antigos valores e da ênfase na destruição de tradições culturais, buscaram recorrer ao passado, mas com ideias diferentes sobre a tradição. Embora, os autores tivessem em comum a visão de que o passado não devia ser visto com descrédito. O rompimento com o passado incomodava tanto Mário de Andrade, que já voltado à pesquisa de nossas tradições, falava de sua atual posição modernista para Manuel Bandeira em carta no ano de 1924:

> (...) 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 eu já posso dizer que sou

> também um descendente do modernismo. O moderno evoluciona (ANDRADE, 1924 apud MORAES, 2001, p.169)

Mário de Andrade, ao voltar suas pesquisas para o nosso passado em busca de nossas tradições e características singulares, deixou de se considerar modernista, mas o modernismo considerado como uma escola, onde os intelectuais partilham ideias em comum. Ser moderno para Mário, como para Sérgio Buarque, era ter uma cultura autêntica que nos levasse a emancipação intelectual. Isso não significa uma originalidade na obra individual, que levava o artista à irresponsabilidade, e sim uma autenticidade cultural nas realizações artísticas produzidas no país. Ser moderno, para determinados autores, passou a significar ser tradicional, originando uma série de questões e tensões.

A ideia de modernidade, forjada por um padrão de modernismo, refletia questões provenientes de países que possuíam uma antiga tradição literária, como a própria teoria de Eliot, pensada a partir de países com antigas tradições. No Brasil pensar em uma tradição gerava uma série de impasses, pois era um país novo, com tradições herdadas, onde ainda era preciso identificar o que seria o nacional. E esses impasses acabaram refletindo no interior do próprio movimento modernista. Enquanto Mário pretendia resolver os problemas culturais de um país considerado em crise, causada pela modernidade, Sérgio afirmava que a ordem perturbada, não era a nossa ordem: "há de ser uma coisa fictícia e estranha a nós, uma lei morta, que importamos senão do outro mundo, pelo menos do velho mundo" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.87).

5.2 **A liberdade de criação artística em Mário de Andrade e Sérgio Buarque**

Em 1922, Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda tinham um ideal em comum: a liberdade de criação. Os dois autores defendiam a liberdade criativa num período em que nossa arte era valorizada pelo rigor estético. Segundo Mário de Andrade e Sérgio Buarque, as regras que as escolas impunham limitavam o artista, por isso, a arte deveria ser livre e autônoma e nunca se enquadrar a qualquer esquema teórico. O primeiro momento modernista objetivou romper com um passado ou com uma tradição que cultuava regras, passado o momento inicial de ruptura, o conceito de liberdade assumiu significados diferentes para os autores. Enquanto Sérgio era contra projetos idealizados por intelectuais, pois limitava

a liberdade, Mário voltou-se a um trabalho de construção de uma identidade nacional por meio da cultura.

Mário de Andrade pareceu mudar de opinião sobre as escolas artísticas, ao longo dos anos. Se em 1921, ele dizia no final do *Prefácio Interessantíssimo* que na arte "a escola era a imbecilidade de muitos para a vaidade de um só", em *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, Mário dizia que era uma idiotice o lema do modernismo no Brasil ser nada de escola, pois o mal não estava nas escolas, mas nos discípulos. (ANDRADE, 1962, p.71). Independente da mudança de opinião, a crítica de Mário nos dois casos, voltava-se aos seguidores das escolas, que significavam um grupo de artistas e intelectuais seguidores das mesmas ideias e limitando suas obras a um ideal em comum. Em *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário estava no auge de suas pesquisas sobre a cultura brasileira e interessado em uma construção cultural, era coerente que acreditasse nas boas ideias que as escolas poderiam trazer.

Para Mário, liberdade de criação não significava que o artista estaria livre para fazer o que lhe convinha e isso ficou mais evidente, quando a partir de 1924 passou a exigir um compromisso social do artista. Mário não concordava com a postura, que julgava irresponsável, de alguns artistas e criticava até importantes integrantes do movimento modernista como Graça Aranha e principalmente, Oswald de Andrade. Em carta a Drummond datada de 1926, Mário critica o comportamento e a obra de Oswald ao dizer que "ele está mais perto de Graça Aranha do que imagina. Fez da vida um espetáculo de circo de que ele é o clown. Faz as graças e se ri ainda mais que os outros das próprias graças" (ANDRADE, 1988, p.91). Por mais que a proposta modernista de Oswald o distanciasse dos intelectuais acadêmicos, Mário de Andrade via no autor o mesmo artista descompromissado em que os modernistas centravam suas críticas no início do movimento em 1922. Da mesma forma que as regras academizantes afastavam a literatura da grande parcela da população, a liberdade artística sem comprometimento social levaria ao mesmo caminho.

Mário de Andrade prezava pela liberdade e autonomia artística, mas isso não significava deixar de lado uma competência técnica. Mário distinguia liberdade e facilidade: a liberdade artística não pode servir como pretexto para a facilidade formal. (SOUZA, 2005, p.13). Quando fala de liberdade, Mário refere-se à possibilidade do artista criar a partir de sua experiência e não a partir de princípios teóricos pré-estabelecidos. Segundo o autor, "os criadores geniais estabelecem um ou outro princípio teórico, mas esses princípios não têm para eles função básica de teoria, exercem antes uma função normalizadora, estabilizadora de personalidade ou de tendências mais ou menos coletivas" (ANDRADE, 1963, p.30)

Seria através da experiência do artista, unida a uma pesquisa social, que teríamos a criação de uma arte nacional. Em Mário de Andrade, não podemos confundir cultura popular com a criação de uma cultura nacional. Para o autor, o nacional ia além do popular. Em *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário vai explicar que "o artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada" (ANDRADE, 1962, p.16). Uma música nacional para o autor não significava apenas a existência de caráter étnico e viesse da experiência popular. Essa música era vista como um material a ser trabalhado, caberia ao artista partir da música popular, ou seja, do material popular, e produzir uma música erudita. A partir do momento que elementos da cultura popular fossem inseridos na cultura erudita, haveria um maior interesse do povo. Para Mário de Andrade, o caminho a ser percorrido para que tal incorporação fosse possível seria "o estudo sistemático das manifestações culturais populares e a incorporação de técnicas tradicionais de artesanato ao fazer artístico da arte erudita" (FACINA, 2000, p.162).

Segundo Souza (2005), a relação entre cultura popular e a cultura erudita colocaria em questão o primitivismo de Mário de Andrade, que não deve ser pensado em relação a particularismos étnicos, se consideramos a cultura brasileira formada por diversas etnias. Para Mário, as culturas negra, indígena e portuguesa, pensadas em suas particularidades nunca poderiam ser consideradas como cultura brasileira, mesmo sendo produzidas no país. Uma obra de arte inspirada exclusivamente em uma determinada etnia não representa a nação, não passando apenas de um apelo exótico. O primitivismo ao contrário, deveria servir como fonte de inspiração e como elo de ligação entre artista e nação, a partir desta ligação seria construída nossa própria nacionalidade.

O projeto de construção de uma cultura brasileira de Mário de Andrade, era um projeto de "gente bem-intencionada", como diria Sérgio Buarque no artigo *O lado oposto e outros lados*, ao referir-se aos construtivistas. Antes do elogio, Sérgio dizia que os construtivistas idealizavam "a criação de uma elite de homens inteligentes e sábios, embora sem grande contato com a terra e com o povo" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.87). É bem provável que a crítica de Sérgio sobre a distância entre o intelectual e a população não se dirigia a Mário, que buscava em seus trabalhos exatamente o contrário, a aproximação entre a cultura popular e a cultura erudita. Mas ao pensar o artista como tendo a missão de conduzir a nação em busca de sua nacionalidade, Mário acabava atribuindo a este artista um papel superior a qualquer outra profissão e não deixava de ser uma "elite de homens inteligentes e sábios".

Sérgio não era a favor de projetos idealizados por intelectuais. A atividade literária, não fazia do escritor uma profissão especial. O escritor, por ter facilidade de levar conhecimento, pode até elucidar o leitor, mas como disse Sérgio, ele não "tem a chave de todos os mistérios" (HOLANDA, 1996, p.34), portanto não é melhor do que ninguém, não está num "padrão superior de humanidade" (HOLANDA, 1996, p.35), para poder conduzir uma pessoa ou um grupo a uma verdade. Para Sérgio, o escritor não seria uma criatura eleita e mesmo que contribuísse para a sociedade, apoiando uma causa, por exemplo, não o faria pertencer a uma "elite de inteligência" que teria a solução para os problemas sociais. Essa crítica seria a mesma feita a Tristão de Athayde, para Sérgio o escritor mais representativo dessa tendência construtivista e de uma atitude intelectualista. O escritor ao indicar um caminho a ser seguido, como pretendia os chamados "intelectualistas", não deixava de limitar a liberdade do artista.

Segundo Sérgio, Mário de Andrade, assim como outros autores modernistas empenhados em mudar a realidade cultural brasileira, contribuíram para a nossa cultura ao buscarem uma linguagem que se aproximasse da população e combaterem os formalismos que permeavam nossa literatura. Porém, a liberdade proposta pelo movimento modernista, que pretendia romper com tudo que limitava as produções artísticas, como o academismo, acabou se transformando em uma busca de fórmulas para a resolução de problemas. O interesse de Sérgio numa arte que privilegiasse a liberdade estética, vinha desde 1921, antes da Semana de Arte Moderna, quando citava em um artigo publicado na revista *A Cigarra*, a proposta futurista de Papini, que afirmava que o futurismo não deve ser olhado "como uma escola de poesia que dá receitas sobre a maneira de fazer versos ou que impõe o assunto dos novos cantos" (HOLANDA, 1996, p.111). Naquela época, Sérgio considerava louvável, a aspiração futurista de querer livrar os poetas de certos preconceitos tradicionais e defender a liberdade de criação e a originalidade.

Sérgio Buarque nunca abandonou seu ideal de liberdade artística e mesmo anos depois do movimento modernista, em suas críticas literárias a partir da década de 40, ainda mostrava-se contra a qualquer tipo de intervenção no fazer artístico e voltou-se a analisar o que fazia uma obra de arte autêntica em um meio artístico que privilegiava convencionalismos. O desenvolvimento da sinceridade artística foi um tema muito trabalhado nos artigos de crítica literária de Sérgio e, enquanto crítico, escolheu artistas e obras que valorizavam atitudes intelectuais consideradas por ele autênticas e descartava "aquelas nas quais a reflexão fora substituída pela aceitação passiva de modelos exteriores" (MORAES, 2009, p.31). Mário de Andrade e Sérgio Buarque também tiveram posições diferentes em relação à honestidade da

produção artística. Enquanto para Mário essa honestidade relacionava-se ao desenvolvimento da técnica pessoal, para Sérgio essa sinceridade está ligada a conceitos formulados em *Raízes do Brasil*, como a ideia de que o artista ou escritor deve transpor a simples imitação, rompendo com a tradição brasileira que valoriza e aceita teorias importadas.

Para Sérgio, as produções contemporâneas não buscavam superar a simples imitação, além de não ser uma prioridade para definição do gosto do público médio, como vemos em sua crítica em *Vida Literária*[29]. (MORAES, 2009, p.31). Isso ficaria claro no artigo *Fagundes Varela*, quando Sérgio analisa a biografia do autor romântico escrita por Edgard Cavalheiro. Para Sérgio, os traços líricos que despertariam um interesse renovado do público contemporâneo, seriam baseados em um "sentimentalismo que não é nosso" e apesar de parecerem falsos e exagerados, constituiriam "parte integrante da vida desses poetas" (MORAES, 2009, p.31). Em 1940, ao analisar os poemas *Névoas*, de Varela e *Sonhando*, de Álvares de Azevedo, Sérgio aponta para a questão da liberdade de linguagem. Nos poemas, as rimas e a métrica levariam o leitor a uma "inércia do espírito", a qual enalteceria "o tédio de viver e mesmo a falta de energia moral" (HOLANDA, 1996 apud MORAES, 2009, p.32).

A despersonalização em determinados poemas também era criticada por Mário de Andrade, mais pela falta de cuidado com o artesanato, do que com a procura por uma solução pessoal. O trabalho com o artesanato era de grande importância numa atitude de experimentalismo técnico, para se libertar de influências de escolas, que nada mais seriam que um "virtuosismo" de "imitação banal" (MORAES, 2009, p.32). Para Mário de Andrade, o problema da nova geração seria confundir a busca do artesanato com a imitação de uma receita pronta esperando para ser desenvolvida. Esse problema teria origem numa compreensão errada do modernismo, ao entenderem a liberdade formal como a eliminação da necessidade de uso da técnica. Os artistas, ao não privilegiarem o artesanato, não passariam de "cantadores dos sentimentos que não têm" e, portanto, uns "desonestos" (ANDRADE, 1995 apud MORAES, 2009, p.33). Ao invés de se entregarem a novas pesquisas e influências, alguns artistas estariam se limitando a agradar sua crítica, sujeitando-se a transformar sua poesia numa constante receita.

Um exemplo de autor que teria conseguido escapar da imitação literária moderna seria Manuel Bandeira. A coerência da obra do autor foi destacada por Sérgio Buarque no artigo *Poesias Completas de Manuel Bandeira*. Para Sérgio, a poesia de Bandeira, "apesar de representar uma "voz dissonante" em relação a seus contemporâneos, apresenta uma profunda

[29] Vida Literária era uma coluna de crítica literária do Jornal Diário de Noticias. A coluna em 1938 era responsabilidade de Mário de Andrade e em 1940 .passou a ser de Sérgio Buarque de Holanda.

coerência, sendo possível já a partir de *Cinza das Horas* contemplar sua unidade" (HOLANDA, 1996, p. 276). Mesmo após o contato com o Simbolismo ou com os modernistas da primeira fase, a obra de Bandeira não seguiu nenhuma escola, mantendo sua originalidade.

Para mostrar a originalidade de Manuel Bandeira, Sérgio Buarque o compara com Ronald de Carvalho. Enquanto a poesia de Ronald, para Sérgio, seria marcada pela "estilização", ou seja, em suas descrições a natureza apareceria domesticada, como se estivesse posando diante de "um fotógrafo", em Manuel Bandeira, mesmo quando o tema é descritivo, a combinação imprevista e particular das imagens daria às cenas um caráter mais invocativo que descritivo (HOLANDA, 1996, p.278). Desta forma, Bandeira nunca descreveria uma natureza pitoresca ou exótica e de acordo com as palavras de Sérgio, expressaria das "coisas brasileiras" aquilo que "há nelas de mais profundo, isto é, de mais cotidiano" (HOLANDA, 1996, p. 281). Para o autor, Manuel Bandeira ao se afastar dos padrões rígidos das escolas literárias ou de modismos, teria desenvolvido sua identidade poética.

Ao retomarmos as considerações de Antonio Arnoni Prado no artigo *Raízes do Brasil e o Modernismo* sobre o livro de viagens *Pathé-Baby*, de Alcântara Machado e sobre a dificuldade do narrador modernista perceber às referencias vitais que estão sobre o texto, que Manuel Bandeira se destaca. É como se o autor, ao contrário dos outros escritores, deixasse de aderir, mesmo que inconscientemente, à "tradição lírica ostentosa que sempre se articulou com a convenção da retórica canonizada" (PRADO, 1998, p.79). Segundo Moraes (2009), se fizermos uma aproximação entre esse aspecto e as imagens do brasileiro desenvolvidas em *Raízes do Brasil*, "poderíamos dizer que se trata de uma poesia marcada pelo cultivo pessoal contrário à aceitação pura e simples de padrões externos, afastando-se, portanto da média da tendência do "homem cordial" avesso à imaginação e afeito à aceitação de doutrinas" (MORAES, 2009, p.33).

O projeto de Mário de Andrade, enquanto crítico, artista e professor era mostrar os caminhos que levariam a um desenvolvimento honesto da técnica pessoal. Só que a liberdade prevista não era total, pois pressupunha um comprometimento do artista com a arte. Ao partir do pressuposto que a arte tem que servir, que "o artista deve manter uma atitude estética que redunde em permanente pesquisa para a partir dela buscar traduzir o espírito de sua época" (SOUZA, 2005, p.10), Mário substitui o conceito de arte pura pelo de arte-ação. A ação passa a ser colocada acima dos próprios interesses do artista, levando a criação de um princípio programático: "sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e pretensões pessoais: e

colocar como cânone absoluto da nossa estética, o princípio de utilidade" (ANDRADE, 1977, p.130).

Já em Sérgio Buarque, percebemos a busca do crítico-historiador por aquelas obras cujo desenvolvimento levaria a uma superação da tradição de país de periferia pelo desenvolvimento também de uma técnica mais pessoal. Sérgio esperava nas obras autenticidade e não um conjunto de características que indicavam que aquele artista pertencia à determinada escola e por isso, seguia determinadas regras. As obras deviam ter personalidade, conter as reflexões pessoais do artista e não refletir ideias estrangeiras, aceitas de forma passiva. O movimento modernista teria despertado no artista um ideal de liberdade artística e Manuel Bandeira seria o grande exemplo disso, mostrando que é possível desenvolver sua própria identidade artística, num país que oscilava entre a busca da originalidade e o apego de tradições alheias.

Antônio Candido compartilha da mesma opinião de Sérgio[30] ao considerar que o movimento modernista, tornou possível a liberdade do escritor e do artista, prestando um grande serviço ao Brasil. Essa liberdade teria sido conquistada com muita luta e esforço, mas as obras da maioria dos artistas da geração de 22, de acordo com Candido, não teriam passado do experimentalismo. "Se perderam na piada, na virtuosidade e na ação política reacionária, isto é, o tipo de política tendente a preservar as gracinhas literárias e o exibicionismo intelectual (...)" (CANDIDO, 2002, p.239). A geração de 22 abriu caminho para o estudo de muitos problemas brasileiros, mas foi a partir da geração de 30, que "começa a literatura brasileira" (CANDIDO, 2002, p.239), surgindo escritores que pouco devem ao modelo estrangeiro e intelectuais que sistematizam o estudo do Brasil e fazem uma análise generalizada dos seus problemas.

Para Antonio Candido, a geração de 22 resolveu os problemas de sua época, mas as suas conquistas não tiveram uma continuidade histórica e cultural. (CANDIDO, 2002, p.243). A obra de autores como Mário ou Oswald de Andrade, teria marcado as gerações posteriores pelo entusiasmo de sua ação, e não por uma influência intelectual. Enquanto a geração de 22 teve caráter construtor e demolidor, a geração de 40, teria um caráter, "mais propriamente analítico e funcional" (CANDIDO, 2002, p.243). A crítica de Candido aos modernistas brasileiros, já tinha sido evidenciada pelo próprio Mário de Andrade, que ao fazer uma reavaliação do movimento modernista, parece ter visto a liberdade artística proposta

[30] Sérgio não se refere a toda a tradição literária brasileira, apenas alguns autores teriam conseguido uma liberdade na criação artística.

inicialmente pelos modernistas, levá-los ao individualismo. Cada artista teria se dedicado ao que achava que seria o nacional, perdendo a coesão enquanto um grupo.

As reavaliações de Mário de Andrade sobre o movimento modernista eram vistas de forma critica não apenas em relação ao grupo, como sobre sua própria participação no modernismo. Ao falar de suas próprias obras, o autor as define como "imaturas" como em carta a Henriqueta Lisboa: "na verdade, o meu espírito só se principia demonstrando algum (apenas "algum") equilíbrio de maturidade ali por 1926/27" (SOUZA, 2005, p.18). É como se o Mário de atitude intelectual destrutiva e imatura do início do movimento desse lugar ao Mário consciente de nossas tradições. O movimento modernista é visto da mesma forma, como um movimento bem intencionado, mas imaturo, que buscou grandes mudanças, como na linguagem, por exemplo, mas não passou disso: "nós estamos ainda atualmente tão escravos da gramática lusa como qualquer português" (ANDRADE, 1974, p. 244). Mas a fase de "delírio"[31] do modernismo passou a fase seguinte, que trouxe o fortalecimento da consciência crítica e, finalmente, a dissolução do grupo. (SOUZA, 2005, p.19).

Ainda na carta a Henriqueta Lisboa, Mário diz que mesmo na primeira fase, não reconheceu a existência de um espírito de grupo no movimento modernista, predominando as buscas individuais e afirma: "o que não existe é o "espírito social", a consciência do grupo, a forma da coletividade. A Dádiva. Cada qual se buscou, fazendo de si o Brasil, o Mundo. Daí uma ausência de "cultura", no seu mais elevado sentido, uma realidade coletiva" (ANDRADE, 1988, p. 61). Em outra carta, agora para Otto Lara Resende em 1944, Mário mostra-se ressentido pelo modernismo não ter formado um grupo: "e os meus companheiros de geração, guardo deles este ressentimento, ainda vinham oitocentisticamente tão apegados ao exercício do individualismo, nesta terra sem tradições, nem raciais nem culturais, que jamais pudemos viver os benefícios, os confortos, as forças do grupo" (ANDRADE apud SOUZA, 2005, p.19-20).

A desunião do grupo salientada na carta a Henriqueta Lisboa em 1941, teria sido percebida por Sérgio bem antes de Mário e relatada no polêmico artigo *O lado oposto e outros lados*, ainda em 1926. O descontentamento de Sérgio com o que acontecia no interior do movimento acabou dividindo o grupo em definitivo, mas serviu para que cada um passasse a defender suas posições, e o que se viu foram grupos tendendo a caminhos completamente opostos, como o Pau-Brasil, para a esquerda política, em oposição ao movimento verde-

[31] Em 1941, em carta a Henriqueta Lisboa, Mário se descreve e descreve seus companheiros: "sou bem eu e somos bem nós daqueles tempos, gente em delírio, lançada através de todas as maluquices divinas e minha magreza espigada, um pouco com ar messiânico de quem jejuou quarenta dias e quarenta noites" (SOUZA, 2005, p.18).

amarelo da Anta, que seguiram a direita. Antes, os integrantes dos dois grupos pareciam defender os mesmos ideais modernistas. Na reavaliação do modernismo de Sérgio, o movimento serviu apenas para unir intelectuais que tinham a liberdade como lema. O movimento não tinha um caminho a ser seguido, e a liberdade pretendida tomou diversas formas.

Sérgio e Mário pareciam ter como ponto de vista em comum, a ideia de que as nossas antigas tradições teriam contribuído para a desunião do grupo. Mas enquanto para Mário o nosso individualismo viria do século passado, representando um povo sem tradições e sem uma coesão social, para Sérgio a maioria dos intelectuais que se diziam modernistas, continuaram com uma tradição acostumada com as imitações, onde imperavam os "idealismos fáceis" e as "plataformas e programas"[32] (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.87). Dessa forma, a liberdade pretendida, tornou-se uma experiência capaz de estrangular "de vez esse nosso maldito estouvamento de povo moço e sem juízo" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.87). Sérgio não considerava Mário um acadêmico modernizante, mas a sua atitude construtivista e intelectualista, também seria uma forma de "escamotear a nossa liberdade" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.87).

A crítica que Sérgio Buarque lançava aos modernistas não o afastou de Mário de Andrade, por mais que discordassem em muitos pontos. As inúmeras correspondências trocadas mostram a existência de uma admiração mútua entre os dois autores. Numa das cartas enviadas a Mário de Andrade, Sérgio chama-o de amigo e mostra claramente, neste trecho, que os dois tinham pontos de vistas diferentes:

> Estou para começar todos os dias o meu trabalho sobre o Clan do Jabuti ou melhor, sobre a obra de Mário de Andrade, conforme já prometera em "O lado oposto e…" Estou muitíssimo interessado em escrever esse artigo. Imagino mesmo que tenho ele de cor, antes de escrever. As minhas ideias sobre o Mário não mudaram. Faltava, porém, fixar o meu ponto de vista e, portanto, a minha perspectiva. Suponho que isso já está feito. Pelo menos está feito em meu cérebro e só falta por mãos à obra. Quanto ao Clan a minha opinião é que é o seu melhor livro de poesia[33] (HOLANDA, 2002, p.1).

Muitas das promessas feitas pelo modernismo, como mudanças artísticas e culturais, não foram cumpridas e em 1939, Mário de Andrade não tinha mais uma visão do modernismo como construtivista e chega a aceitar "a acusação dos modernistas não terem construído nada"

[32] Num artigo publicado no jornal *A Manhã*, em defesa a Sérgio Buarque de Holanda e seu artigo *O lado oposto e outros lados*, Prudente de Moraes Neto dizia: "Estamos cansados de plataformas e programas. Estamos cansados de todos os idealismos fáceis. Por quê, para que querer? Querer, isto é, imitar. Por esse caminho não é possível ir além das teorias estéticas que provocam discussões sem interesse e sem fim" (MORAES NETO, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.25).

[33] A carta inédita a Mário de Andrade publicada no site da UNICAMP está sem data. Entretanto, a referência que Sérgio Buarque faz ao seu artigo *O lado oposto e outros lados*, indica que a carta é de 1926 ou bem próxima há este ano.

(ANDRADE, 1972, p.104). Mário justifica a função do modernismo dizendo que seu objetivo foi abrir caminhos, "foi um toque de alarme". E diz que "a literatura brasileira aí está, bastante sã. Adulta já? Quase adulta" (ANDRADE, 1972, p.189)

De acordo com Souza (2005), o modernismo na perspectiva de Mário de Andrade foi uma etapa indispensável, mas precisava ser superada. Mário não se via mais como um artista capaz de resolver todos problemas culturais da nação e passou a ver o modernismo como uma etapa inicial para as mudanças. Segundo Souza:

> Foi uma etapa aristocrática, isenta dos sacrifícios, que Mário reputou mais tarde serem indispensáveis à condição de artista. Foi uma etapa lúdica, sem sofrimentos. Foi também um movimento marcado por contradições. Recusou o parnasianismo por purista, mas privilegiou a autonomia do artista. Buscou resgatar a autenticidade da preguiça macunaímica ou do antropófago oswaldiano a partir de influências europeias e manteve uma postura permanente de contestação cultural - o espírito destruidor ao qual Mário se refere ou o boêmio em oposição a burguesia na expressão de Oswald - sem contestar as estruturas socioeconômicas que geraram o movimento (SOUZA, 2005, p.21).

Mário, consciente de tantas contradições, transmitiu o pessimismo quanto ao movimento em alguns de seus textos, como na conferência *O movimento modernista* em 1942, em que admitia que o passado o assombrava um pouco. (ANDRADE, 2005, p.3). Na conferência, Mário cita grandes conquistas do movimento como ser "o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional" (ANDRADE, 2005, p.29) ou a invenção da liberdade, que o modernismo deixou como herança: "E hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas, que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquistas enormes representam" (ANDRADE, 2005, p.28). Mas essas conquistas do movimento não bastaram para Mário, que assistiu inconformado, a geração modernista ser vítima de sua própria despreocupação, assumindo uma postura desinteressada diante da vida contemporânea (ANDRADE, 1972, p.252).

Para Souza (2005), a crítica que Mário de Andrade faz ao modernismo precisa ser contextualizada a partir do projeto estético e cultural desenvolvido pelo autor. O modernismo passou a ser criticado a partir do momento que destoou do seu projeto, por isso Mário muitas vezes discordou das críticas de Sérgio ao movimento. A busca por uma língua nacional, o aprofundamento do folclore nacional, o estudo da música brasileira, ou seja, a criação de uma cultura nacional, não foi um objetivo tão urgente para outros autores modernistas, como foi para Mário. O projeto de Mário não encontrou um obstáculo apenas na falta de originalidade

da civilização brasileira e no seu artificialismo, mas no próprio desinteresse do artista modernista diante dos problemas de seu tempo, pois como diria Mário "não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza" (ANDRADE, 1962, p.34).

Mário buscava a criação de uma cultura que fosse ao mesmo tempo livre e nacional. Mas até se tornar nacional, o processo de criação artística, na visão de Mário, exigiria grande esforço e compromisso do artista para que tivéssemos arte nacional, já que o artista seria visto como "o agente que oficia a transmissão do legado da identidade nacional" (MORAES, 1999, p. 119). Como Mário, Sérgio Buarque também concordava com a necessidade de o país ter uma arte de expressão nacional. Só que para Sérgio, essa arte nacional não surgiria da vontade e do esforço de algum intelectual, "nascerá muito provavelmente de nossa indiferença" (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.87). Sérgio não se referia a uma indiferença absoluta em relação ao surgimento de uma arte nacional. O autor só não admitia que um intelectual soubesse qual seria o caminho para se chegar a essa arte.

Para Sérgio, os conceitos formados da realidade, não substituiriam a própria realidade, portanto uma fórmula pronta não passaria de uma abstração. O intelectualismo excessivo do século XX teria passado a ideia de que um intelectual poderia mudar a realidade com conceitos prontos. Segundo Sérgio, essa ideia não corresponderia à realidade, "pois os quadros fixos, imutáveis e irredutíveis são um apanágio do mundo das ideias. Fora dele, na vida real, nada existe de isolamento e de singular, nada tem por si só significação plena" (HOLANDA, 1996, p. 272). Seria com o mesmo pensamento que Sérgio iria dizer em *Raízes do Brasil*, que os nossos intelectuais não teriam passado do mundo das ideias e enquanto puros homens de livros, não saíram de suas imaginações.

5.3 **Entre a Sociologia e a literatura: as divergências nos projetos de Mário e Sérgio**

No projeto de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda de como fazer do Brasil um país moderno na literatura e os meios para a sua concretização, estes tiveram acordos e desacordos. Os autores uniram-se num projeto mais avançado dentro do modernismo que tinha o objetivo de acabar com a importação de modelos europeus e ideias preconcebidas, atualizar a linguagem literária e buscar uma originalidade artística.

Distanciaram-se em dois pontos: na "atitude intelectualista" de Mário de Andrade e no construtivismo. Enquanto o objetivo de Mário de Andrade era o de construir uma arte e cultura nacional, para Sérgio Buarque, a arte de expressão nacional ou um espírito nacionalista, poderia nascer com o esforço de um povo, mas sem ser condicionada. Como uma das coisas que o escritor mais preza é a liberdade, uma brasilidade na arte só poderia nascer naturalmente.

Os autores se diferenciaram também ao pensarem os meios que levariam a literatura brasileira à modernidade. Para Sérgio Buarque, o Brasil ainda não estava em condições de dar origem há uma literatura própria, mas isso aconteceria em pouco tempo. (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.86). Ainda era preciso absorver e dar forma ao nacional. Mário de Andrade, que considerava a arte base da vida dos homens em sociedade, acreditava que era preciso um projeto de ação e não se dispôs a esperar. O autor lutou para transformar a situação da arte no Brasil, pois acreditava que só através da cultura, um país plural como o Brasil encontraria sua unidade.

Mas Sérgio Buarque e Mário de Andrade não voltaram os seus trabalhos apenas para a arte e a literatura no Brasil e principalmente, na década de 30, foram além dos estudos literários e analisaram os problemas que impediam a sociedade brasileira de alcançar a modernidade. Preocupados com a crise que o Brasil atravessava desde o século XIX, da transição de uma ordem tradicional para uma ordem moderna e que acontecia de forma lenta, os autores buscaram dar respostas às tensões contemporâneas com uma análise da sociedade e do passado do país. Foi na sociologia clássica que Mário de Andrade encontrou as bases de sua teoria. Leitor de Émile Durkheim, que tem como principal interesse os fatores que possibilitam a coesão das relações sociais, Mário de Andrade procurou nas teorias deste autor os motivos da desintegração e da crise de identidade da sociedade brasileira. (MORAES, 1999, p.106).

A sociologia clássica que diz que a arte se originou da experiência religiosa foi decisiva na formação da teoria de Mário de Andrade. Segundo Durkheim, os grupos sociais mobilizam recursos imaginativos de tamanha riqueza na elaboração das suas concepções religiosas, que, facilmente, pode ocorrer um excesso, sem função definida, cujo significado é basicamente estético. Isto valeria, tanto para os movimentos do corpo, como para o uso da voz e vestimentas do culto. "Freqüentemente, o seu valor religioso deixa de ser decisivo e passam a vigorar critérios como o embelezamento das cerimônias e o caráter lúdico das festas" (MORAES, 1999, p.106). O vínculo entre a arte e a religião e o fato de a religião ser caracterizada pelo seu poder de agregação social foram ideias essências para Mário. As

cerimônias religiosas constituiriam uma oportunidade de aproximação dos indivíduos e afirmação da identidade coletiva e a arte, concebida como uma derivação da experiência religiosa desempenharia esse mesmo papel.

Diante desta tese, Mário de Andrade considera a arte como a base da vida dos homens em sociedade. A arte teria se originado da necessidade de expressar pensamentos e sentimentos, o que confirma o seu caráter comunicativo e sua funcionalidade social. Mário de Andrade acreditava, que a situação em que a arte se encontrava no Brasil, desvinculada da realidade brasileira, era uma das causas do atraso da nação. Com a falta de identificação da sociedade com a arte que era produzida no Brasil e o acentuado formalismo e individualismo que caracterizariam a arte na atualidade, os indivíduos não se identificavam coletivamente e não se reconheciam como fazendo parte de um mesmo grupo, ou seja, de uma mesma nação. Por isso, a sua proposta de adoção de uma atitude estética desinteressada, a única atitude capaz de conduzir à superação da perspectiva individualista moderna. Mário de Andrade, ao estudar a literatura, as artes plásticas e a música, tinha o objetivo de fazê-los instrumentos de representação de nossa sociedade, para que o povo brasileiro se identificasse e encontrasse nesses símbolos um sentido de integração.

A obra *Macunaíma* seria uma forma de Mário de Andrade resgatar, como diria Sérgio Buarque, o "*substractum* primitivo de nossa cultura" (HOLANDA, 1996, p.260), em oposição à nova civilização técnica e utilitária típica do mundo moderno. Em 1940, no artigo *Poesia e Crítica*, Sérgio Buarque afirma que *Macunaíma* "inaugurou em literatura aquilo que poderíamos chamar um exame de consciência do Brasil" (HOLANDA, 1996, p.274). Para Moraes (1999), *Macunaíma* representaria a passagem entre dois momentos da história da nacionalidade, um passado mítico, representado pelo imenso material poético que apresenta o folclore dos nossos indígenas e o momento atual, em que impera o individualismo. Caberia ao escritor a resolução do problema, ao resgatar na tradição a essência da nacionalidade e repassá-la ao leitor.

Segundo Wisnik (2004), a obsessão de Mário por construir uma cultura nacional, "seria mais o sinal de dilaceramento e da percepção da sociedade em suas tensões sísmicas não aparentes do que um feliz arranjo de classes e raças que se acomodariam harmonicamente para sanear a falta de "caráter" nacional" (WISNIK, 2004, p.137). A partir deste ponto de vista, é possível perceber que *Macunaíma* representava mais que um multi-culturalismo e a valorização das raízes brasileiras, indo além de um simples personagem literário. O herói sem nenhum caráter, não deixava de ser uma tentativa de construção do retrato do povo brasileiro, em meios as tensões que uma sociedade moderna trazia.

Enquanto a individualismo é um problema para a arte e para a sociedade em Mário de Andrade, para Sérgio Buarque o individualismo era visto de outra forma. Para entender esse conceito em Sérgio Buarque, é preciso voltar a *Raízes do Brasil*. O livro de Sérgio falava da dificuldade de ultrapassagem no Brasil de um modelo agrário, rural e patriarcal, por outro modelo, industrial, urbano e democrático. A dificuldade de ultrapassagem para esta última fase se originava de uma série de entraves que a estrutura colonial havia gerado, como a cordialidade, e que se manifestava desde então no modo de ser do brasileiro. Como o mundo moderno, urbanizado e industrializado é marcado por relações artificiais e padronizadas, a cordialidade brasileira seria um empecilho para a individualização das pessoas e a integração de forma autônoma na sociedade. O impasse no processo de modernização do país apareceria, justamente, na transição desse "homem cordial" que compõe a sociedade brasileira por outro que se adaptasse as novas regras.

Segundo Sérgio Buarque, a cordialidade é o resultado da materialização da cultura da personalidade, o traço mais marcante dos povos ibéricos. No processo de formação da sociedade brasileira, acabamos desenvolvendo esse aspecto singular, a cordialidade, vinda do "coração", ou melhor, de relações pautadas acima de tudo pela afetividade e pela intimidade, que desconheciam o formalismo em oposição diretamente à civilidade, presente na Europa, caracterizada como composta de relações artificiais e padronizadas. Para entender como a cordialidade surge como uma característica da sociedade brasileira, Sérgio Buarque analisou as nossas origens e percebeu que no Brasil as cidades cresceram vagarosamente e de forma desordenada e com a limitação mercantil dos objetivos da metrópole, o país foi dominado pelo meio rural que era uma unidade autônoma e auto-suficiente.

Uma das distinções principais entre o meio rural e o urbano no processo de formação da sociedade brasileira foi o papel central exercido pelas relações familiares. A família colonial organizou-se subordinada ao patriarca e ainda estava estreitamente vinculada à ideia de escravidão. Segundo Avelino Filho (1987) "a força do princípio patriarcal de autoridade tem uma contrapartida psicológica: o ambiente doméstico acompanha o indivíduo mesmo quando este se situa fora dele. É quando o privado transborda para o público". Foi nesse contexto que prevaleceu às relações fundadas em laços afetivos e que deixou grandes vestígios em nossa sociedade. De acordo com Sérgio Buarque:

> A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam com efeito, um traço definitivo do caráter brasileiro, na medida ao menos em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal (HOLANDA, 1995, p.106-107).

A cordialidade parecia ser a condensação de um conjunto de elementos que haviam se formado ao longo de séculos e que se manifestavam agora no caráter do brasileiro. O privilégio da emoção sobre a razão era um dos aspectos visíveis na observação das relações sociais e políticas no Brasil. Os laços de afeto eram responsáveis pela diluição da oposição milenar entre a família e o Estado. Aqui, o prestígio pessoal se antecipou ao princípio da cidadania. A indistinção entre o bem público e o bem particular estava na base de uma psicologia social do brasileiro, o que constituía grande problema para o estabelecimento de um Estado burocratizado. Uma organização estatal estruturada sobre um corpo burocrático de funcionários precisa da adoção de regras precisas e impessoais, para isso o Estado precisaria romper com uma mentalidade baseada na cordialidade.

Segundo Avelino Filho (1987) a herança ibérica, específica dentro da Europa, conseguiu manter-se estruturada enquanto visão de mundo, passando longe das grandes transformações que abalaram a sociedade europeia, como a Reforma protestante e as revoluções científicas, que apontaram para o caminho de uma maior racionalização das relações sociais. A pequena quantidade de mão de obra livre e de grupos sociais intermediários entre senhores e escravos dificultava o surgimento de uma visão de mundo alternativa e mais afeita ao processo de "desencantamento" pelo qual passou o mundo europeu. Desta forma, a vida doméstica e familiar acabou sendo o parâmetro para qualquer tipo de contato, o que significou o predomínio de relações humanas mais simples e diretas, que manifestavam horror a qualquer forma de distância social e procuravam sempre uma maior aproximação, ou melhor, uma maior intimidade, com a pessoa ou objeto, de maneira a torná-los mais familiares e mais acessíveis.

A cordialidade para Sérgio Buarque de Holanda não seria uma característica original de nossa sociedade, ou melhor, uma “essência” que permaneceria para sempre na história, era na verdade, resultado direto da materialização da "cultura da personalidade", herança da colonização portuguesa. Segundo o autor, com a urbanização a cordialidade se enfraqueceria, pois a cordialidade e o ruralismo estariam diretamente vinculados. O impasse no processo de modernização do país apareceria na transição desse “homem cordial” que compõe a sociedade brasileira por outro que se adaptasse as novas regras. Mas se por acaso essa transição não ocorresse, a cordialidade teria um papel na constituição da cultura nacional adequada aos tempos modernos? Para Avelino Filho, (1987) a civilidade aparece aqui como uma noção importante por ser o pólo oposto da tensão trazida por Sérgio Buarque de Holanda.

A civilidade aparece em Sérgio Buarque de Holanda de duas maneiras. Primeiro ele entende a civilidade pela ótica de Weber, como um processo de racionalização e

impessoalização das relações humanas em contraposição à cordialidade que seria a representação das relações humanas mais afetivas, vivas e menos abstratas. Desse ponto de vista a cordialidade estaria fora do processo de racionalização que aconteceu na Europa e estaria completamente ligada à cultura ibérica. A cordialidade como uma manifestação de nossa realidade poderia ser vista como uma alternativa ao processo de racionalização e impessoalização que ocorreu na Europa, o que explica a tentativa, por exemplo, do movimento modernista brasileiro, de buscar uma cultura brasileira que fosse original e não uma cópia do modelo cultural europeu caracterizado pelas relações artificiais. A polidez, urbanidade, delicadeza, cortesia do homem europeu seriam máscaras e artifícios que compõe a civilidade e estariam distantes da cultura brasileira.

Se a civilidade primeiramente em Sérgio Buarque aparece distante da realidade brasileira, ela vai aparecer agora como uma exigência para a nova condição de vida. A civilidade, composta das relações artificiais e padronizadas, seria essencial em um mundo marcado pela urbanização e industrialização. A civilidade seria o "instrumento que permite a individualização das pessoas e a integração de forma autônoma na sociedade" (AVELINO FILHO, 1987). Portanto, para Sérgio Buarque o individualismo seria uma das condições para a entrada do Brasil na modernidade, ao acreditar que não existe sociedade urbanizada e industrializada, e fundada num Estado burocrático, sem relações impessoais. Para Sérgio Buarque, o desenvolvimento da urbanização da forma que aconteceu no Brasil, criou um "desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje" (HOLANDA, 1995, p. 145).

Tanto o homem cordial, como o personagem Macunaíma, representando a nossa falta de caráter, seriam um entrave para a construção de um país civilizado. As duas representações do homem brasileiro feitas por Mário de Andrade e Sérgio Buarque não teriam lugar numa sociedade moderna. A cordialidade, pautada em relações afetivas e Macunaíma, um personagem anti-herói e fora-da-lei, se contrapunham a uma sociedade moderna, organizada em um sistema racional e tecnológico. Para os dois autores, a "forma atual de nossa cultura" não nos representava como nação. Se o homem cordial era, de certa forma, herança da colonização portuguesa, a falta de caráter do brasileiro para Mário, seria causada pela falta de civilização própria e consciência tradicional. Por isso, era tão importante para Mário a construção de uma cultura que nos desse uma identidade nacional.

Da mesma forma que Mário de Andrade recorreu à sociologia clássica para entender os problemas da sociedade brasileira, Sérgio Buarque encontrou em Max Weber algumas respostas para sua caracterização do "homem cordial". Conceitos de Weber como o

"patrimonialismo" e "burocracia" foram empregados por Sérgio Buarque, acredita-se, pela "primeira vez no Brasil" (CANDIDO, 1995, p.17). Mas de acordo com Jessé Souza (2001), é possível ir mais longe, e considerar que Sérgio Buarque não encontrou apenas respostas em Weber, e sim, foi influenciado por Weber na sua formulação do "homem cordial". A teoria do "homem cordial" como tipo de personalidade singular de uma sociedade como a brasileira pode ser colocada em paralelo ao protestantismo ascético weberiano e ser considerado o inverso perfeito desse protestante definido por Weber. O homem cordial seria a antipersonalidade por excelência em oposição, de forma implícita, ao protestante ascético, personalidade por excelência para Weber. Enquanto o protestante ascético conduz a sua vida controlando a emotividade em nome de uma ação conseqüente no mundo externo, o homem cordial é aquele que ainda é levado por uma "ética de fundo emotivo" em suas relações sociais.

O homem cordial, segundo Jessé Souza (1998), se assemelharia ao confuciano, dada a determinação externa e tradicional do seu comportamento. O racionalismo típico desta última forma de comportamento foi chamada por Weber, conseqüentemente de acomodação do mundo. Como o confuciano e o oriental de Weber, faltaria ao homem cordial até mesmo o dado ritualístico das boas maneiras, o que implica de alguma forma, ainda que superficial e ditada pelo exterior, de regulação da conduta. Dessa forma o "homem cordial brasileiro" teria ficado fora do processo de racionalização pelo qual passou os protestantes, no qual engendrou, segundo Weber, o espírito do capitalismo, produzindo empresários e trabalhadores ideais para a consolidação de uma nova ordem social.

Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque nos compara aos protestantes, objeto de estudo de Weber, para explicar o atraso da sociedade brasileira. Para o autor, a nossa mentalidade, "seria avessa ao espírito de organização espontânea, tão característica dos povos protestantes, e sobretudo de calvinistas" (HOLANDA, 1995, p.37). Nossa tradição cultural seria incapaz de superar o imediatismo emocional que caracteriza as relações sociais dos grupos primários como a família. Mas todas essas características negativas não significaram uma ausência de qualidades do "homem cordial" para Sérgio Buarque, a cordialidade foi importante na criação do Brasil, o problema é que qualidades como a plasticidade e a capacidade de acomodação, eram obstáculos para a criação de uma nação moderna.

A utilização da Obra de Weber para a explicação do nosso atraso fez com que Sérgio Buarque sofresse algumas críticas. Segundo Jessé Souza (2001), ao usar o protestante ascético como modelo de um racionalismo universal, parte do nosso pensamento social, como Sérgio Buarque, esqueceu a noção fundamental de *ambigüidade cultural.* A ausência de crítica a esse

racionalismo tido como superior teria enfraquecido o desenvolvimento de alternativas para os nossos problemas, já que muitos intelectuais seguiram essa linha de raciocínio. Esses pensadores reconheciam as nossas raízes ibéricas, mas não reconheciam os valores positivos do nosso passado. Com a negação do próprio passado perdeu-se a "possibilidade de avaliação, ou seja, de crítica consciente, distanciada, que envolve sempre a consideração de perdas e ganhos, da própria cultura e das outras com as quais podemos aprender" (SOUZA, 2001, p.5).

A absorção da obra de Weber em nosso pensamento social foi criticada por alguns autores por partir de uma "perspectiva do atraso" (VIANA, 1999 apud BORTOLUCI, 2008). Jessé Souza (1998) denomina essa tradição sociológica de "sociologia da inautenticidade", pois ao trabalhar com a ideia de que somos um reflexo de nosso colonizador e que carregamos ao longo de nosso processo histórico todos os seus "vícios" originais, sobretudo o personalismo e o patrimonialismo, não seríamos uma cultura autêntica. Essa crítica nos remete ao jovem Sérgio Buarque, que buscava junto aos modernistas uma brasilidade, uma cultura autêntica que representasse de fato a nossa nação. A grande questão dos modernistas era identificar uma cultura autêntica no país e para intelectuais, como Mário de Andrade, construir o que seria uma cultura autêntica. Não se pode negar que para Sérgio Buarque, o nosso passado era um obstáculo para o nosso desenvolvimento e que a perda crescente das características ibéricas seria o ponto de partida para o surgimento de uma civilização urbana e cosmopolita.

A modernidade para Sérgio Buarque não se resumia num processo eminentemente nacional nem pressupunha uma compreensão da cultura brasileira determinada pelo que o grupo primitivista do movimento modernista acreditava que fosse uma brasilidade. A dicotomia universal-local pode ser considerada como um ponto central que marca a diferença nos projetos de Mário de Andrade e Sérgio Buarque. Fica claro nos artigos literários de Sérgio e na sua participação no movimento modernista, que sua visão "transcendia em parte os alvos localistas dos modernistas", embora nunca tenha deixado de se empenhar em compreender os movimentos da cultura e da nossa formação histórico-social. Enquanto Mário de Andrade procurava entender a modernidade no Brasil e a crise da cultura nacional voltando-se ao nosso passado através de estudos de folclore, cultura popular e materiais etnográficos, ou seja, dedicando-se "a temas deliberadamente nacionais" (HOLANDA, 1996, p. 274), Sérgio Buarque entendia a modernidade cultural e social do país como um processo amplo e universal.

6 CONCLUSÃO

Em 1951, Sérgio Buarque de Holanda ao reavaliar o movimento modernista em suas críticas literárias, se confessa modernista e fala das conquistas dessa geração que "se encontrou e se descobriu, encontrando e descobrindo o Brasil" (HOLANDA, 1996, p.343). Sérgio em tom otimista chega a dizer que era bem provável que o "brasileirismo" já tivesse se integrado aos autores e ao público, o que explicaria a importância secundária que os motivos nacionais passaram a ter naquela época. Uma década antes de Sérgio, Mário de Andrade dizia em carta não se considerar mais modernista e em 1942, em sua reavaliação do movimento na conferência *O movimento modernista*, ao contrário do otimismo de Sérgio, mostrava uma visão crítica, às vezes pessimista, ao falar das conquistas do grupo, e dos fracassos, como o seu projeto de construção de uma língua brasileira.

As opiniões que Sérgio Buarque e Mário de Andrade assumem em suas reavaliações, condizem com o papel que desempenharam dentro do movimento. Sérgio o de crítico e combatente do construtivismo[34] e Mário o intelectual que tinha a missão de ajudar na construção de uma cultura. Mário de Andrade esperava do movimento modernista brasileiro, mais que uma renovação artística e ao assumir a missão de resgatar a nacionalidade e construir uma cultura, acabou desapontado quando viu as buscas individuais predominarem sobre o coletivo. Outra grande decepção de Mário foram os obstáculos para o seu projeto cultural, tanto pela falta de apoio dos modernistas, quanto na sua atuação na política na década de 30. Como Sérgio Buarque não via o movimento modernista como construtivista e não admitia a intervenção intelectual na cultura, tinha uma perspectiva diferente de Mário sobre os objetivos alcançados. Se o seu objetivo era a "inspiração em assuntos nacionais", para que naturalmente tivéssemos "uma arte de expressão nacional", esse objetivo aparentemente teria sido alcançado.

Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda desde o início do movimento tinham perspectivas diferentes. Sérgio teve as primeiras informações sobre o novo movimento literário do Rio de Janeiro, a então capital federal, onde predominava o simbolismo como estilo literário, e intelectuais residentes na cidade não viam a possibilidade de viabilizar uma carreira artística ou literária fora dos marcos institucionais dominantes, vendo suas pretensões

[34] No artigo *O lado oposto e outros lados*, Sérgio Buarque critica os intelectuais que tinham como objetivo construir uma cultura nacional ao afirmar que "insistem sobretudo nessa panacéia abominável de construção". (HOLANDA, 1926 apud BARBOSA, 1989, p.87).

convergirem para o Estado. (MICELI, 2001). A cidade do Rio de Janeiro também era o centro intelectual do Brasil, de onde emanavam as correntes europeias que o modernismo buscava combater. Mário de Andrade estava em São Paulo, centro de efervescência do movimento, uma cidade símbolo da modernização e que pretendia acima de tudo alcançar a liderança cultural do país. Como sugeria Mário de Andrade, "São Paulo era espiritualmente muito mais moderna" (ANDRADE, 2005, p.8) que o Rio e Janeiro.

Se o Rio de Janeiro "era muito mais internacional" que São Paulo, como dizia Mário de Andrade na conferência de 1942, é bem provável que esse clima internacionalista da cidade em que vivia influenciou Sérgio em seus ideais, já que focou suas críticas nos intelectuais que comandavam a nação, ou seja, uma "elite de homens inteligentes e sábios" que dirigiam o país com ideias importadas e completamente distantes da realidade do povo. O paulista Mário via sua cidade como "ingenitamente provinciana" (ANDRADE, 2005, p.8), uma cidade que se destacava pela atualidade e diversidade cultural e onde se encontravam todos os "tipos de brasileiros", e percebia na cidade do Rio um caráter mais tradicional. Enquanto Sérgio pretendia o fim de um intelectualismo e do bacharelismo, características da cultura dominante, Mário não via problemas na emergência de uma nova *intelligentsia* brasileira preocupada com o estabelecimento e a atualização de novos padrões de criação e explicação para a cultura nacional.

Se o modernismo trouxe o consenso em torno da inovação e valorização do próprio povo e da cultura brasileira, a participação dos intelectuais modernistas na construção de uma cultura nacional originou uma das maiores controvérsias do movimento. Os intelectuais brasileiros tinham como objetivo fazer da cultura um elemento para a coesão social, já que o país não tinha uma nacionalidade própria. Mas como o grupo não era coeso, logo tínhamos uma pluralidade de sentidos para a cultura. Do Rio de Janeiro vinham ideias como a de Ronald de Carvalho que sustentava que o sentido da formação da nacionalidade brasileira seria dado pela progressiva encarnação, desde os tempos coloniais, da "vocação nacional" das elites dirigentes brasileiras, ou seja, era preciso forjar uma cultura, Mário de Andrade acreditava que uma cultura deveria ser extraída da experiência social por um intelectual ou artista compromissado com a nação e Sérgio Buarque acreditava que a intervenção desses intelectuais na formação de uma cultura, não passava da continuação de uma tradição que valorizava o intelectualismo e que pretendia manter uma hierarquia.

O modernismo surgiu, pretendendo ser uma ruptura, como aconteceu com as vanguardas europeias que pretendiam trazer algo novo ao abolirem certos padrões longamente estabelecidos. A emancipação intelectual e artística e a modernização da arte brasileira

deveriam acontecer após o "abandono consciente de princípios e de técnicas importadas" e de antigas tradições que afastavam a literatura da população, como o academicismo. Mas a ideia de ruptura que constituía tema central no início do modernismo acabou comportando uma forte dimensão de continuidade. Por mais que tenham ocorrido mudanças no campo literário e artístico, como esclarece o próprio elogio de Sérgio Buarque aos avanços modernistas na arte, os modernistas teriam reproduzido "no plano estético e intelectual o elitismo que estaria a demandar superação pela modernização" (GEIGER, 1999, p.158). E o que vimos foi à perpetuação de antigas tradições, ou como diria Sérgio em *Raízes do Brasil,* a persistência dos velhos padrões coloniais.

O discurso modernista de ruptura e valorização não passou de uma retomada de questões já amplamente debatidas na história e de uma condensação de impasses que diretamente refletiram nas obras de Sérgio Buarque e Mário de Andrade. Mesmo sendo modernistas e lutando pelas mesmas causas, como a descoberta do Brasil e sua modernização, as respostas e as soluções encontradas pelos autores resultaram em diálogos e tensões. Para Mário era preciso definir o que seria a nossa cultura, para Sérgio era preciso de uma inspiração em assuntos nacionais, não uma intervenção. Ao retomarem as discussões sobre a questão nacional, os intelectuais se viram diante de dois impasses: não era possível valorizar uma arte brasileira senão havia a definição do que seria uma cultura brasileira e a percepção de que a "forma atual de nossa cultura" poderia ser um entrave para a construção de um país moderno.

Essas duas questões aproximam e diferenciam Sérgio Buarque e Mário de Andrade, envolvendo-os em um diálogo no interior da cultura moderna brasileira onde se destacam elementos paradoxais como universalismo e nacionalismo, modernidade e tradição. As próprias construções do homo brasileiro feita pelos autores em suas buscas por uma identidade nacional revelariam esses paradoxos. O "homem cordial" e *Macunaíma* seriam exemplos de construções culturais autênticas, mas representariam também a nossa herança colonial e a falta de civilização própria. Para os modernistas, após o rompimento com os velhos padrões coloniais e com a afirmação de nossos traços culturais e valorização de nossa tradição, o Brasil se tornaria uma nação moderna, mas isso não diminuiria o impasse criado: a nossa espontaneidade e originalidade nos aproximaria de nossas raízes ibéricas e o que somos, ou melhor, "nossa atual cultura", se contrapõe a uma sociedade moderna e racional.

A nossa contribuição original ao mundo, ou seja, as nossas características intrínsecas descortinadas por Sérgio e Mário deveriam desaparecer. A cordialidade ou a malandragem macunaímica seriam superadas quando tivéssemos uma identidade nacional. Ao perceber que

a crise cultural brasileira era importada do velho mundo, Sérgio buscou no passado forças de transformação que pudessem indicar caminhos para libertar-se dele, enquanto Mário continuou buscando em nossas raízes remotas, e supostamente mais autênticas, a nossa própria cultura. Mário não quis permanecer apenas como testemunhas do nosso atraso, e tendeu a se transformar em um líder para a modernização e construção nacional.

Nesse momento os autores se viram em lados opostos, pois enquanto Mário assumiu a vocação histórica das elites de formar a nacionalidade brasileira e dar coesão social, Sérgio defendia uma autenticidade cultural, pautada na espontaneidade, compreendida como "liberdade". Uma arte de expressão nacional ou uma identidade nacional deveriam nascer "de nossa indiferença", sem ser conduzida por um intelectual, por isso foi um crítico inflexível do construtivismo. Para Sérgio, a "liberdade" seria a única capaz de resguardar os brasileiros de quaisquer tentações autoritárias. Ao ver que os modernistas pretendiam "organizar" a "nossa desordem", rompeu com o movimento, que mais tarde voltou-se a política e a um governo autoritário.

As novas interpretações e valores modernistas para a identidade nacional não deixou de ser uma reconstrução histórica de um discurso pretensamente hegemônico. Claro que Mário de Andrade não pretendia, como Ronald de Carvalho, uma hegemonia em que as elites aparecem como sendo mais cultas que o resto da população, mas essa missão de solucionar os problemas culturais, não deixa de ser uma atitude intelectualista. Sérgio, que não acreditava que a mudança viria da vontade de alguns indivíduos parece ter percebido o impasse histórico e político antes de Mário, que mais tarde se mostraria ressentido com o rumo tomado pelo movimento e culparia o individualismo herdado da colônia e a falta de tradições. Diante da dificuldade de libertar-se do domínio da própria cultura e do legado da colonização portuguesa, restava ao crítico Sérgio acreditar no "nosso próprio ritmo espontâneo" (HOLANDA, 1995, p.188), como sugerido no final de *Raízes do Brasil*.

REFERÊNCIAS:

AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. Uma enciclopédia à brasileira: o projeto ilustrado de Mário de Andrade. *Revista estudos históricos*, v.24, n. 2, 1999.

AMARAL, Aracy. *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo:* cartas de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. São Paulo: Lealdade, 1925.

ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo/ Idílio*. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1995.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins/ INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In _____. *O baile das quatro artes.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, l977.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira***.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Garnier, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade:* aspectos da música brasileira. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. São Paulo: Estadão.com 2005. Disponível: em: <http://www.estadao.com.br/magazine/especial/modernismo/apresentacao.htm> Acesso em: 13 set. 2009.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

ANDRADE, Mário de. P*equena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropofágico*. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Oswald de. Memórias sentimentais de João Miramar. In _____. *Obras Completas.* São Paulo: Globo, v.2, 1999.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ARANHA, Graça. *Canaã*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

AVELINO FILHO, George. *As raízes de Raízes do Brasil*. *Novos Estudos Cebrap*, n.18. São Paulo, 1987.

BARBOSA, Francisco de Assis. *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda.* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

BLAJ, Ilana. Sérgio Buarque de Holanda: historiador da cultura material. In: _____. *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org). *22 por 22*: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2000.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. O projeto PAU BRASIL*:* nacionalismo e inventividade. *Revista do departamento de teoria literária* n.6. São Paulo, 1986.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva*: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. São Paulo: UNICAMP, 1995.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. *O modernismo de Mário de Andrade***.** São Paulo**:** Acervo on line: Folha de São Paulo. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/bosi3.htm> Acesso em: 29 abr. 2009.

BOTELHO, André. *O Brasil e os dias*: estado-nação, modernismo e rotina intelectual. São Paulo: Edusc, 2005.

BOTELHO, André. Circulação de idéias e construção nacional: Ronald de Carvalho no Itamaraty. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, n.35, 2005.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*: antecedentes da semana de arte moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CANDIDO, Antônio. Cartas de Sérgio Buarque de Holanda para Mário de Andrade. In: _____. *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In:_____. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 6.ed. São Paulo: Editora Nacional,1980.

CANDIDO, Antônio. Plataforma da nova geração. In:_____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.

CANDIDO, Antônio. O significado de Raízes do Brasil. In: _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANDIDO, Antônio. A visão política de Sérgio Buarque de Holanda. In:_____. *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

CORTEZ, Luciano. Quase pintura: poesia e visualidade em Pau-Brasil, de Oswald de Andrade. *Revista Aletria*: revista de estudos de literatura, Minas Gerais, jan./.jun, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil:* era modernista. São Paulo: Editora Global, 2004.

DANTAS, Vinicius. Entre a negra e a mata virgem. *Novos estudos Cebrap*, n.45, São Paulo, p. 100-116, jul, l996.

DEBRUN, Michel. A identidade nacional brasileira. *Estudos avançados,* São Paulo, v.4, n. 8, 1990.

DECCA, Edgar Salvadori de. Raízes do Brasil: um ensaio das formas históricas. In:____. *Pelas Margens:* outros caminhos da história e da literatura. São Paulo: Editora da Unicamp, 2000.

DIAS, Maria Odila. Política e Sociedade na obra de Sérgio Buarque de Holanda. In: _____. *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

DIAS, Maria Odila. *Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

DUTRA, Eliana de Freitas. O não ser e o ser outro: Paulo Prado e seu Retrato do Brasil. *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, v.14, n. 26, 2000.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaios*. São Paulo: Art. Editora, 1985.

ENGLANDER, Alexander David Anton Couto. O pensamento social de Oliveira Vianna e a cidadania no Brasil de 1920 ao fim da década de 1940. *Revista Habitus*: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 5-23, dez. 2009. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 29 dez. 2009.

FACINA, Adriana. Arte nacional e educação estética em Mário de Andrade. In: _____. *Intelectuais, história e política:* séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

FARIA, Daniel. Realidade e consciência nacional: o sentido político do modernismo. *Revista História.* São Paulo, v. 26, n. 2, p. 385-405, 2007.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade:* Biografia. São Paulo: Editora Globo, 2007.

GEERTZ, Clifford. O mundo aos pedaços. In: _____. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GEIGER, Amir. *Uma Antropologia sem Métier:* primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

HANNA, Fábio Tadeu Vighy. Caio Prado Jr. E Oliveira Vianna: interpretações do Brasil e projetos políticos para a modernização Brasileira. *Revista AKRÓPOLIS*: Revista de Ciências Humanas da UNIPAR, Umuarama, v.11, n.1, jan./mar., 2003.

HELENA, Lúcia. *Movimentos da vanguarda europeia*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Carta inédita a Mário de Andrade*. São Paulo: O Globo on line – Segundo Caderno, 13/07/2002. Disponível em: <http://www.unicamp.br/siarq/sbh/carta_inedita.html> Acesso em: 15 out. 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra:* estudos e crítica literária 1, 1902-1947: volume 1. São Paulo: companhia das Letras, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra:* estudos e crítica literária, 1947-1958: São Paulo: companhia das Letras, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Tentativas de mitologia.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

IANNI, Otavio. *A ideia de Brasil moderno*. São Paulo: brasiliense, 1994.

KOIFMAN, Georgina. Cartas de Mário de Andrade a prudente de Moraes, neto. In: _____. *Literatura de idéias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

LAFETA, João Luis. *1930:* a crítica e o modernismo. São Paulo: Editora 34, 2000.

LAFETÁ, João Luís. A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada. In: _____. *A dimensão da Noite*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: _____. Lorenzo, H.C de; Costa, W. P. (Org.). A década de 1920 e as origens do Brasil moderno. São Paulo: Unesp, 1997.

LEBENSZTAYN, Ieda. A compreensão da vida e da arte de Mário de Andrade: suas cartas. *Estudos Avançados*. São Paulo, v.22, n.62, 2008.

LOPEZ, Tele Porto Ancona. Um romance que resiste. In: _____. *Amar, verbo intransitivo Idílio*. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1995.

MICELI, S. Intelectuais e classes dirigentes no Brasil. In: _____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

MILLS, C. W. *A elite do poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MONTEIRO, Pedro Meira. As raízes do Brasil no espelho de próspero. *Novos Estudos Cebrap.* São Paulo, n.83, mar, 2009.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista, sua dimensão filosófica.* Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno:* o pensamento estético de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MORAES, Eduardo Jardim. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988.

MORAES, Marcos Antônio de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MORAES, Ricardo Gaiotto de. Vidas Literárias: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. *Revista de Estudos Literários*: terra roxa e outras terras. Paraná, v.16, set. 2009.

NICOLA, José de. *Literatura Brasileira*: das origens aos nossos dias. São Paulo: Scipione, 1998.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NUNES, Benedito. *A utopia antropofágica/ Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAES, José Paulo. Canaã: o horizonte racial. *Estudos Avançados*. São Paulo: vol. 5, nº13, 1991.

PAES, José Paulo. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

PAES, José Paulo. Cinco livros do modernismo brasileiro. *Estudos avançados.* São Paulo v.2, n.3, 1988.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade. *Revista brasileira de história,* São Paulo, v. 21, n. 42, 2001.

PRADO, Antônio Arnoni. *As centenárias raízes do Brasil.* São Paulo: Edição Impressa 74, 2002. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=1764&bd=1&pg=2&l g=> Acesso em: 30 set. 2009.

PRADO, Antônio Arnoni. Introdução. In: _____. *O espírito e a letra*. São Paulo: companhia das Letras, 1996.

PRADO, Maria Emília. Leituras da colonização portuguesa no Brasil do Século XX. *Revista Intellectus.* Rio de Janeiro, v.1, 2006.

PRADO, Antônio Arnoni. Raízes do Brasil e o Modernismo. In: _____. *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

REIS, Márcia. Mário de Andrade: nacional, tradicional e moderno. *Revista Soletras* UERJ. Rio de Janeiro, n. 11, 2006.

SANTIAGO, Silviano. O caso Érico Veríssimo. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

SOUZA, Jessé. Elias, Weber e a singularidade cultural brasileira. In: _____. *Dossiê Norbert Elias.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SOUZA, Jessé. A ética protestante e a ideologia do atraso brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v.13, n. 38, 1998.

SOUZA, Ricardo Luís de. *Método, raça e identidade nacional em Sílvio Romero*. Revista de História Regional. Paraná: vol. 9, nº1, 2004.

SOUZA, Ricardo Luís de. *Modernismo e cultura popular*: o projeto estético de Mário de Andrade**.** Mediações : revista de Ciências Sociais. Londrina: vol. 10, nº.1, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:* apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Brasília: Vozes, 1976.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro***.** Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 1976.

TORRES, Alberto. *A organização nacional*. São Paulo: Nacional, 1978.

TURINO, Célio. *Na trilha de Macunaíma*: ócio e trabalho na cidade. São Paulo: Sesc, 2005.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro,v.6, n. 11, 1993.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As modernas sensibilidades brasileiras: uma leitura das revistas literárias e de humor na Primeira República. *Revista nuevo mundo,* noveau monde, Paris, n.6, 2006.

WISNIK, José Miguel. Cultura pela culatra. In: _____. *Sem receita:* ensaios e canções. São Paulo: PubliFolha, 2004.

WOLF, Eric R. *Antropologia e poder*: contribuições de Eric R. Wolf. São Paulo: UNICAMP, 2003.

ZILLY, Berthold. Euclides da cunha na Alemanha. *Estudos Avançados.* São Paulo, v.10, n. 26, 1996.