

Editor: André da Costa Santos

1978

Direitos adquiridos por EDIÇÕES GRAAL Ltda.
Rua Hermenegildo de Barros, 31-A - Glória
20.000 - Rio de Janeiro - R.J. - Brasil

© Copyright by EDIÇÕES GRAAL Ltda.
Impresso no Brasil / Printed in Brazil

EDUARDO JARDIM DE MORAES

A BRASILIDADE MODERNISTA

Sua dimensão filosófica



graal



cartas para Manuel Bandeira. O que se nota, na grande maioria delas, é o que já havíamos comentado a respeito dos outros documentos do período: o importante é manter acesa a luta contra o passadismo. Para isto são utilizados recursos provenientes das vanguardas européias. Além disto, o movimento, de um modo geral, apela para a modernidade da paisagem paulista e, sem descobrir nela ainda as contradições ou ampliar seu campo de visão para além da realidade urbana, considera esta realidade como a exigir uma transformação da linguagem para poder ser expressa artisticamente.

Se bem que o tom dito construtivo (*Klaxon*) é inteiramente marcado por um ideal de construção) esteja mais presente nos documentos da Semana e naqueles imediatamente posteriores a ela, e embora o tom mais demolidor seja dominante no período anterior à Semana, não sentimos necessidade, em nossa análise, de estabelecer uma divisão interna no período que vai de 1917 a 1924. Mário de Andrade, em 1942⁵², dizia que os cinco anos que vão de 17 a 22 foram os mais felizes do grupo modernista. É que neste período o engajamento de Mário no processo de renovação era sobretudo de demolição dos ídolos do passado. Era aparentemente menos responsável. Com a vitória obtida paulatinamente na Semana e nos anos que lhe sucedem, a difícil fase da construção da obra modernista se iniciava. Mas, para a nossa compreensão de todo este período (17-24) que analisamos, já a uma certa distância, verificamos que a problemática geral do primeiro momento modernista mantém-se a mesma até 24, com esta ressalva, que não sacrifica, supomos, a integridade da análise: se antes de 22 o tom polêmico era mais abertamente dominante nos documentos renovadores, depois de 22 o modernismo deverá apresentar as provas palpáveis de que poderia vencer o passadismo – na apresentação do acervo das produções modernistas. Daí o caráter polêmico e ao mesmo tempo construtivo de que se reveste *Klaxon*, a primeira revista propriamente modernista, e os constantes apelos de Mário de Andrade clamando pelo início de uma fase construtiva.

52 Mário de Andrade, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira*.

A Questão da Brasilidade

"Veja bem: abraqueiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo. O Brasil pros brasileiros não é isso, significa só que o Brasil, pra ser civilizado artisticamente, entrou 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."

Mário de Andrade

A questão da Brasileira

O ano de 1924 constitui o marco de uma mudança de rumos dentro do movimento modernista. Muitos autores já procuraram em suas interpretações indicar o novo curso que seguiria, a partir desta data, o movimento renovador, assim como tentaram explicar esta mudança. Não escapou a Antonio Candido, a Mário da Silva Brito, a Aracy Amaral, a José Aderaldo Castello e a muitos outros, incluindo-se aqui os próprios participantes da revolução modernista em seus depoimentos posteriores, a importância crucial do ano de 1924. Esta mudança de rumos, generalizada em todas as orientações modernistas que já começaram a se esboçar distintamente, indica que a problemática da renovação estética, presente nos anos anteriores, cedia lugar, a partir de 24, a uma preocupação que, acirrando-se até 1930, se dirigia no sentido de, em primeiro lugar, elaborar uma literatura de caráter nacional, e num segundo momento, de ampliação e radicalização do primeiro, de elaborar um projeto de cultura nacional em sentido amplo.

Muitas foram as explicações fornecidas para este novo passo dentro do movimento de renovação. Seria conveniente, antes de entrar propriamente na apresentação e análise da questão, examinar rapidamente as principais direções interpretativas de que dispomos.

Esta breve análise do que se tem escrito sobre o assunto também servirá para demarcar os limites em que situaremos a nossa investigação e apontar as aproximações e distâncias que tomamos com relação aos outros pesquisadores.

Uma das principais orientações seguidas na apreciação da revolta de 1924 é a que se encontra presente no já clássico estudo do

crítico Wilson Martins sobre o modernismo¹. W. Martins, em seu livro e em diversos artigos dos que escreveu para o jornal *O Estado de S. Paulo*, mantém sua análise ao nível do exame do fato estritamente literário, sem levar em consideração aspectos extraliterários possivelmente úteis para a compreensão desse momento de mudança. A leitura da obra de W. Martins – que é, apesar de suas falhas, de importância fundamental para o conhecimento da história literária no Brasil deste século – indica que seu autor parece dotar a evolução da literatura de uma autonomia própria. Esta posição, que poderíamos, para melhor qualificá-la, chamar de internalista, relata os acontecimentos marcantes do modernismo no seu desenrolar cronológico sem procurar problematizar o nexo existente entre a história literária e os fatos extraliterários. Para Martins, o rumo da história literária parece definir-se por si mesmo, como se houvesse uma “vontade literária,” uma mola que movesse o desenrolar dos acontecimentos. Tomemos uma passagem de sua obra principal que trata precisamente do ano de 1924, e perceberemos o modo próprio do crítico para entender nossa história literária:

“Tantas desencontradas tendências servem, contudo, para mostrar que 1924 é o ano decisivo, se não na formulação de uma estética modernista definitiva (jamais houve tal coisa), pelo menos na escolha de um rumo nacionalista contra o cosmopolitismo, primitivo contra o artifício, sociológico contra o psicológico, folclórico contra o literário e (já) político contra o gratuito”².

Neste texto, a virada brusca por que passava o modernismo no momento é o efeito de uma vontade, de uma opção, de uma “escolha”, para utilizar a expressão do próprio historiador. Passagens como esta encontram fértil terreno nos exames que fizeram os historiadores do movimento modernista. Estes exames padecem, no entanto, de falhas que merecem ser indicadas. Citaremos apenas algumas mais importantes. Uma primeira, já aludida acima, consiste na própria concepção da história literária aqui presente. Esta é vista como uma sucessão de escolhas de rumos ou opções sem que sejam

1 W. Martins, “O modernismo”, in *A literatura brasileira*, volume VI, São Paulo, Cultrix, 1969, 3ª edição.

2 W. Martins, *op. cit.*, p. 92.

examinadas as razões dessas opções. A vida literária passa, nesta ótica, a ser regida por uma faculdade própria da vontade que, por não poder nunca ser localizada ao nível dos fatos ou documentos, termina por se deslocar para instâncias de entidades abstratas. Este nível abstrato é que dirige do alto os acontecimentos concretos. Trata-se, a bem dizer, de uma leitura idealista da história literária onde ecoam as vozes de um hegelianismo difuso com uma faculdade autônoma e superior que parece dirigir os caminhos tomados pela história concreta. Uma outra falha que merece ser mencionada consiste em que, já que a história literária é sempre o efeito desta faculdade superior, importa pouco a análise da produção literária propriamente dita. Ela pode ser mesmo dispensada. A opção dirigida por esta hipotética vontade superior já contém em si a explicação ou a chave da produção literária do período da história que se quer analisar.

Utilizando um instrumental de pesquisa como este, o ano de 24, o surto do nacionalismo literário, a expansão do projeto de elaboração de uma cultura nacional dentro do modernismo mantêm-se inexplicados se não quisermos hipostasiar a existência dessa vontade superior. Dispensa-se, assim, a investigação das obras e das razões concretas que levaram a intencionalidade de um certo momento a definir como critério da boa arte o grau de nacionalismo, ou, como preferem outros, de brasilidade presente na obra literária³.

Opondo-se a esta visão, e dirigindo-se em sentido inverso, encontramos as obras de inspiração mais sociológica em que se tematiza, de modo especial, a articulação entre a realidade da obra e a situação social onde ela se insere. Dentro desta perspectiva, a gama de abordagens é enorme, mas nos restringiremos a destacar alguns autores de especial relevância. Esta perspectiva se encontra, de forma bastante nítida, na obra do pesquisador Antonio Candido e dos muitos que se inspiraram em sua orientação para o desenvolvimento de suas pesquisas. Mas, ainda que a obra de Antonio Candido se destaque das demais pela sua lúcida e nunca empobrecedora análise do modernismo, conseguindo desta forma não se encaminhar para o reducionismo sociologizante para o qual diversos autores se diri-

3 Ver a este respeito a crítica de João Alexandre Barbosa a esta perspectiva em “Linguagem & realidade do modernismo de 22”, in *A meáfora crítica*, São Paulo, Perspectiva, 1974.

giram, a obra desse autor não é pioneira dentro desta orientação. Ela se manifesta de modo esparsos durante a década de 20, torna-se mais freqüente na década seguinte e, a partir dos anos 40, adquire um destaque considerável no quadro da nossa crítica literária.

Até mesmo os próprios modernistas, e não apenas em depoimentos mais recentes, mas em documentos da época, não deixaram de perceber a relação existente entre as transformações históricas que se processaram no país na década de 20 e o movimento modernista. No que se refere precisamente ao assunto que estamos tratando, a reviravolta sofrida pela revolução modernista em 24, tomemos aqui a existência de duas cartas datadas de outubro de 1924 e endereçadas por Rubens Borba de Moraes, de São Paulo, a Joaquim Inojosa, no Recife.⁴ A 19 de outubro de 24, o autor, modernista paulista, após referir-se à situação política do momento, caracterizando-a como crítica, referindo-se ainda à revolução paulista de Isidoro Dias Lopes e ao divisionismo que esta exprimia no contexto político do país, afirma: "A luta entre o modernismo e o passadismo não é só literária; no meu entender, é também política. Só pela mocidade ep que os povos triunfam." Os modernistas (o autor não é aqui um caso isolado) tinham descoberto a dimensão mais ampla de seu movimento e teciam eles próprios a relação experimentada muitas vezes depois, pelos analistas, entre os acontecimentos políticos de 24 em São Paulo e a mudança de rumos que se iria operar na literatura.

Seria prolongar demais nossa exposição insistir sobre este fato já reconhecido: a revolução de 24, surgida na onda crescente do tenentismo, por sua vez iniciada no levante do Forte em 22 e de onde sairia o que viria a ser a coluna Prestes, além de revelar para os modernistas uma nova dimensão de seu movimento, abriu caminho para uma longa série de explicações da reviravolta nacionalista de 24.

Mas aqui também algumas observações merecem ser feitas. Se é claro, ao menos para a maioria dos autores, que a revolução de 24 tem um nexo com a virada nacionalista operada no campo da literatura, a simples constatação deste fenômeno não nos possibilita compreender de que modo, a partir de um contexto histórico deter-

4 J. Inojosa: "O movimento modernista em Pernambuco, 2º volume, pp. 371 a 374, Rio, Gráfica Tupy Ltda. Editora.

minado, a literatura produziu ou elaborou uma nova postura com relação aos rumos que viria a tomar. Seria preciso uma investigação mais detalhada do interior mesmo da prática literária para que pudéssemos compreender de que forma a situação política de 24 em São Paulo determinou ou marcou os novos rumos definidos nessa prática. Melhor dizendo: é insuficiente afirmar que os acontecimentos políticos em um determinado período marcaram a sua contemporânea produção literária. É preciso ir mais longe e apontar de que forma, tendo em vista uma nova realidade a literatura, internamente, com os elementos literários de que dispunha, agindo literariamente, compôs para si um novo projeto ideológico. É exatamente este aprofundamento da questão que não sentimos ao ler as obras dos escritores que se orientaram pela visão sociologizante da obra literária que, pouco a pouco, vieram dar um impulso novo à nossa visão da história do modernismo.

Citaremos como exemplo dessa orientação duas obras recentes que repetem, com variações, a mesma perspectiva. Em primeiro lugar, a tese do pesquisador paulista João Luiz Lafetá, 1930: *a crítica e o modernismo*.⁵ No seu primeiro capítulo, intitulado "Os pressupostos básicos," há toda uma análise da situação histórica da década de 20, em que está em jogo, sobretudo, o processo de modernização porque passava a economia paulista após a Primeira Guerra Mundial. Afirma o autor em seguida:

"Para situar corretamente o modernismo é preciso pensar na sua correlação com outras séries da vida social brasileira, em especial na sua correlação com o desenvolvimento da economia capitalista em nosso país".⁶

Mais adiante, na página seguinte, a análise se torna mais detalhada:

"Nesse panorama de modernização geral se inscreve a corrente artística renovadora que, assumindo o arranco burguês, consegue paradoxalmente exprimir de igual forma as aspirações de outras classes, abrindo-se para a tota-

5 João Luiz Lafetá, 1930: *A crítica e o modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1974.

6 *Id.*, p. 16.

lidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas”⁷.

Está claro que afirmações desse tipo que visam situar historicamente o modernismo são formalmente corretas. Resta, no entanto, saber se elas são suficientes para dar conta da realidade própria do movimento modernista. Caberia perguntar: de que forma o modernismo, em relação com um movimento de modernização geral, se modernizou ele próprio literariamente? Esta nos parece a questão de fato pertinente e geralmente omitida. Em outros termos: que meios foram utilizados pelo grupo modernista em um determinado momento da história do país para levar a cabo o projeto de modernização que se manifestava na ordem literária, assim como nos outros setores da realidade nacional?

Um segundo texto, da pesquisadora Aracy Amaral, contido em *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*⁸, repete, introduzindo novas variáveis, a mesma questão sem conseguir respondê-la. Apoiando-se em depoimentos de Rubens Borba de Moraes, a autora afirma:

“Posso mesmo dizer” – declarou-nos Rubens Borba de Moraes – “que o movimento modernista de São Paulo foi artístico – literário até a revolução de 24. Daí em diante o seu sentido mudou, para a maioria pelo menos”. E esse elemento político, somado à presença e ao espírito de Cendrars, imprimiu rumos distintos aos integrantes do grupo da Semana de 22”⁹.

Aqui também não há como discordar, em tese, dessa afirmação. Mas a mesma insuficiência na solução da questão pode ser encontrada. Tais análises pecam, ao contrário da que nos é fornecida por W. Martins, por seu excessivo externalismo. Seria preciso, para melhor investigar o problema, examinar de que forma se deu esta modificação de rumos do modernismo quando da revolução paulista de Isidoro Dias Lopes. Seria preciso analisar internamente de que forma, literariamente, o modernismo moldou o seu novo projeto cultural.

7 *Id.*, p. 17.

8 Aracy Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo, Martins, 1970, p. 15.

9 *Id.*

Uma tentativa de responder a esta pergunta encontra-se na obra da pesquisadora que acabamos de mencionar – Aracy Amaral –, em seu livro acima referido¹⁰, assim como em outros trabalhos de sua autoria. Segundo a autora, à ênfase dada à importância da revolução de 24 na mudança de rumos do modernismo soma-se a importância do contato dos modernistas brasileiros com os grupos intelectuais que propugnaram a volta ao primitivo em matéria de arte. Foi este retorno ao primitivo, expresso nas artes plásticas, sobretudo pelo cubismo, de uma certa forma, e pelo expressionismo, de outra¹¹, que abriu os olhos dos escritores brasileiros para a realidade primitiva nacional. Houve uma redescoberta do Brasil pelos brasileiros; mas esta redescoberta se fez através do contato da intelectualidade brasileira com os círculos literários franceses, e mais particularmente com Blaise Cendrars. Em suas linhas mestras a pesquisa de Aracy Amaral é a de diversos pesquisadores, como Antonio Candido e Benedito Nunes¹², para citar apenas os mais importantes, levam-nos a pensar que o nacionalismo literário que se esboça no ano de 24 é se amplia nos anos seguintes, num projeto de construção de uma cultura nacional, foi, mais uma vez, resultado do contato de nossa cultura dependente dos meios dominantes da Europa desse período. Repete-se aqui o que sempre ocorreu na história da cultura brasileira – acertamos o passo das nossas letras pelo ritmo marcado pelos projetos culturais estrangeiros. Um raciocínio subjacente sustenta esta interpretação – se somos dependentes economicamente das regiões mais adiantadas do planeta, também culturalmente estaremos determinados a agir segundo os cânones ditados pela cultura dos países dominantes. É claro que somos tentados aqui a concordar com os autores em questão. Não há como negar a importância que teve a voga do primitismo para o surgimento do ideário nacionalista de 24. Mas duas questões que reputamos relevantes nos impedem de dar nossa adesão incondicional a essas teses.

10 *Id.*

11 Benedito Nunes, introdução ao sexto volume das “Obras completas” de Oswald de Andrade.

12 Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973, 3ª edição.

A primeira diz respeito à orientação subjacente a essas afirmações. Se é verdade que a dependência econômica a que está submetido um país termina por afetar também sua vida cultural, isto não nos permite dizer que estamos, por esta razão, condenados a repetir, mecanicamente, as soluções culturais fornecidas pelos países dominantes. Isto simplesmente porque os problemas formulados ao nível da cultura do país dominante diferem, em função mesmo das circunstâncias diversas em que são elaboradas, daqueles elaborados nos países ditos dominados. No caso específico que estamos tratando – o do primitivismo proposto pelas vanguardas européias como caminho ou solução para problemas europeus surgidos no contexto cultural da Europa –, está claro que, uma vez transportada para o Brasil, esta solução sofreu as transformações que os próprios brasileiros exigiram. O solo cultural em que este problema surgiu no Brasil e na Europa é diverso e, por esta razão, o simples fato de ter havido uma comunicação entre os ambientes culturais europeu e brasileiro não nos autoriza a analisar o caso brasileiro utilizando os mesmos dados com que analisamos o caso das vanguardas européias. Seria absolutamente ingênuo supor que a chave para a compreensão da reviravolta de 24 esteja nas propostas oferecidas pelas vanguardas européias desta época. Mesmo sem querer afirmar que os intérpretes do modernismo brasileiro tenham chegado a afirmar, explicitamente, uma tal tese, temos como implicitamente presente esta posição em afirmações como esta de Benedito Nunes:

“O ‘Manifesto pau-brasil’, que é prospecto e amostra da poesia homônima, situa-se na convergência desses dois focos. Pelo primitivismo psicológico, valorizou estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais; pelo segundo” (o autor está se referindo às duas visões do primitivismo – o primitivismo da forma externa, que foi cubismo, e o primitivismo expressionista, presentes nos movimentos de vanguarda do início do século), “deu relevo à simplificação e à depuração formais que capta a originalidade nativa subjacente...”¹³

Repete-se, assim, a análise contida no prefácio de Paulo Prado para o livro *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade: a descoberta do

13 Benedito Nunes, introdução citada, p. XIX.

Brasil, evidenciada no livro do autor, de fato se deu em Paris “do alto de um ateliê da Place Clichy”¹⁴. Ou seja, para o analista da obra de Oswald de Andrade, a compreensão da poesia pau-brasil só é possível mediante a compreensão que “tenha dos movimentos vanguardistas europeus.

Essas análises são garantidas, na maior parte das vezes, utilizando-se a questão da dependência como sustentáculo da argumentação, e esquece-se da necessidade de referir a obra do autor aos elementos culturais que poderiam estar presentes no contexto nacional acionando o projeto nacionalista.

A segunda razão, esta de ordem mais concreta, da nossa crítica a esta interpretação da mudança de rumos de 24 apóia-se no fato de que a pesquisa do projeto de elaboração de uma literatura nacional pelos modernistas pode revelar, ao analista do problema, a presença, no próprio panorama cultural brasileiro, de elementos que possibilitaram a elaboração deste projeto. Tal é o caso da obra de Graça Aranha. Elaborada nos anos que precederam a Semana de 22 e marginalizada pelos modernistas, em sua maioria, ela veio alimentar, de uma forma que o grupo modernista não suspeitou, os propósitos nacionalistas contidos no segundo momento do movimento de renovação.

Tentaremos, no próximo capítulo, aprofundar esta afirmação. Por ora, desejamos apontar apenas o caminho. Acreditamos que a História do modernismo vem aceitando sem discussões as declarações explícitas do grupo modernista ao negar a importância da obra de Graça Aranha na elaboração da mudança de rumos que se operava em 24. Somos da opinião que a leitura de *A estética da vida* se revelará de grande valor heurístico para a compreensão do nosso nacionalismo literário. Descobrimos, assim, um veio que nos repõe dentro da cultura nacional em contato com elementos desta cultura, já presentes nela, e que merecem ser pesquisados se quisermos compreender o surto nacionalista do ano de 24 e seguintes. Não discordamos do fato, apontado pelos pesquisadores, da importância da situação política de 24 na determinação dos novos rumos do nosso modernismo; também não poderíamos discordar da importância atribuída ao contato com as vanguardas francesas, como elementos que tenham contribuído na definição desses rumos. Apenas, e aqui esta ressalva adquire suma importância, queremos

14 *Poesias Reunidas de Oswald de Andrade*, São Paulo, Difel, 1966, pp. 59 a 64.

lembrar que as razões alegadas acima para dar conta do surto nacionalista não são suficientes, e faz-se necessário, como adiantamos, estabelecer uma relação entre o nacionalismo emergente de 24 e o material ideológico já presente na cultura nacional, se quisermos compreender com precisão nosso segundo momento do modernismo literário.

Antes, porém, de passar ao aprofundamento desta afirmação, convém, tal como fizemos para o período modernista anterior, tomar conhecimento dos principais documentos de que dispomos.

O primeiro passo dado no sentido de introduzir a problemática do nacionalismo na literatura modernista pode ser considerado como sendo o do "Manifesto pau-brasil". Com este manifesto, publicado em 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã*¹⁵, Oswald de Andrade se propõe a inauguração do processo de redescoberta do Brasil, marcando uma virada brusca dentro do caminho de renovação.

O texto se localiza a si próprio como pertencendo a um segundo momento modernista, momento de construção que só foi possível atingir uma vez acertado "o relógio império da literatura nacional". Esta tarefa, levada a cabo pelos modernistas da primeira hora, aqui denominados de "a geração futurista", colocou-nos no mesmo tempo da modernidade das vanguardas européias. Agora, uma vez atualizados/modernizados pelo trabalho de 22, o papel que se apresenta para nós é o de sermos regionais, no sentido de nacionais, e puros em nossa época. No entanto, esse esforço de construção, que se inscreve num esforço maior de reconstrução mundial, exige o exercício prévio de um processo de desconstrução da cultura brasileira nos seus aspectos mistificadores da realidade. Opera-se aqui, portanto, uma tarefa em dois níveis: cabe, em um primeiro nível, furar a camada mistificadora de cultura importada que já dura quatro séculos, para, em seguida, num segundo nível, construir uma nova visão da realidade, a de um país redescoberto. Esta é a visão pau-brasil: "Ver com os olhos livres para ver". Mas esta visão só será possível desmontando falsas perspectivas, construindo outras para colocar em seu lugar, para se chegar, finalmente, à cap-

15 "Manifesto pau-brasil". Ver bibliografia de O. de Andrade.

tação livre da realidade nacional. Entende-se, desta forma, o quanto Oswald de Andrade mantém aqui da virulência da polémica do primeiro modernismo com nosso passado letrado. Mas já agora essa polémica se dá numa perspectiva diversa. Não se trata mais de combater o passado em nome da atualização/modernização, mas de introduzir a ótica do nacionalismo no processo de renovação: só seremos modernos se formos nacionais. E aos poucos se firmará a idéia de que só seremos participantes do universo cultural se nele nos integrarmos com nosso coeficiente de nacionalidade. É esta idéia da mediação da categoria de nacionalidade como via de acesso ao mundo da cultura, e os mecanismos utilizados para operar este processo, questão já presente na obra de Graça Aranha e retomada agora pelos modernistas, que precisamos, posteriormente, investigar. Esta investigação nos remeterá à consideração do modernismo em suas ligações com os antecedentes culturais da nação, possibilitando-nos medir sua inserção dentro da história mais ampla da cultura nacional.

É útil, no entanto, detalhar, no momento, os pontos mais importantes deste sinal de avançar que é o "Manifesto pau-brasil".

Já vimos que ele comporta o nível da destruição dos elementos de cultura que ocultam a verdadeira realidade e que propõe uma nova visão da vida nacional.

Com relação ao primeiro item temos todas as referências do Manifesto ao lado do doutor, lado erudito da cultura brasileira, aquele que tem por função o ocultamento da realidade. Este constitui o alvo mais importante das críticas do "Pau-brasil".

Durante mais de quatro séculos importamos uma perspectiva estrangeira através da qual passamos a construir nossa cultura e nossa visão de nós mesmos. No encontro do primeiro branco com o Brasil já se encontrava, como em germe, a perspectiva erudita deformante da realidade. Esta perspectiva marcou toda a produção cultural do país, e está presente, afirma o Manifesto, nos "cipós maliciosos" da sabedoria erudita, na produção cultural saídas das universidades, sobretudo dos cursos de direito. Destes se originaram o gabinetismo e a invasão dos juriconsultos.

A perspectiva erudita ou livresca do brasileiro é ao mesmo tempo o estilo de vida do Brasil *profiteur*, acadêmico, que mal digere a sabedoria importada e define toda a nossa produção artística até o século XX. Assim sendo, o Manifesto tem um sentido amplo, pois abarca toda a esfera da cultura, caracterizando-a como falsa

cultura, cultura importada, e um sentido mais restrito, que dá conta das orientações estéticas surgidas no país em função da situação de importadores de escolas artísticas que somos nós. Estas são, sobretudo, as escolas estéticas nascidas no século XIX, o romantismo e o naturalismo, que padecem os ataques da crítica oswaldina. O Manifesto de situa em oposição à "morbidez romântica", contra o "detalhe naturalista" e, sobretudo, contra os ideais representativistas da arte do século passado. É ilustrativo dessa posição a passagem que afirma:

"Instituiu-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lá mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho..."

E mais adiante, referindo-se diretamente à literatura:

"Só não se inventou uma máquina de fazer versos - já havia o poeta parnasiano".

Ora, este processo iniciado com o naturalismo resultou em uma revolução que apresenta duas etapas. A primeira, quando a arte, voltando para as elites, destrói os cânones naturalistas, através de processos deformadores, fragmentadores e de caos voluntário; a segunda, de que participa o movimento Pau-Brasil, consiste num período construtivo em que se valoriza "o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva".

Pau-Brasil denuncia duas ordens de fatos: a importação das soluções estrangeiras pela cultura nacional com todo o processo de construção de uma falsa cultura, cultura de erudição e as próprias soluções tal como foram elaboradas nos centros produtores europeus. Com o movimento Pau-Brasil preparamo-nos para adotar uma nova perspectiva do mundo da cultura. Ela deve romper com as soluções importadas através da valorização dos elementos nacionais.

Vimos acima que são duas as ordens de fenômenos criticados pelo "Manifesto pau-brasil": a produção de certas orientações na vida cultural e a sua transplantação para a realidade brasileira. Mas, dessas duas ordens de fatos, a que nos interessa mais de perto, e a que, de fato, apresenta uma importância maior em função de seu caráter polêmico é o fenômeno da transplantação.

É em função deste fenômeno que surge, na cultura brasileira, seus traços bacharelescos, doutores, cujo papel tem sido o de vestir nossa realidade. Mais uma vez encontramos aqui a problemática do desenraizamento e da falsa cultura presentes na obra de Graça Aranha. Lá, como aqui, é em função da problemática da transplantação cultural que podemos entender a nossa pobreza expressiva, a nossa nulidade intelectual. Lá, como aqui, a função da cultura importada é entendida como mentenedora da ilusão de que somos cultos. E todo esse diagnóstico da nossa situação termina por ressaltar o desenraizamento da nossa cultura e, portanto, a sua invalidade como força de expressão nacional.

É preciso, portanto, substituir uma ótica falsa por uma verdadeira perspectiva, e estaremos no caminho da redescoberta do Brasil. Esta nova perspectiva é a que o Manifesto expressa em passagens como: "Uma nova perspectiva..." "Sentimental, intelectual, irônica, ingênua", a um só tempo. É ela que nos possibilita "ver com os olhos livres", e que nos revela a dimensão da "alegria dos que não sabem e descobrem". É ela a própria perspectiva em que se situa a poesia pau-brasil: "ágil e cândida, como uma criança".

A perspectiva nova, ponto de partida de uma nova visão da realidade, tal como indica a sugestão de Cendrars: "Tendes as locomotivas cheias, ides partir, um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino", deve ser suficientemente ampla para deixar perceber uma série de contradições mascaradas sob a pele do eruditismo em que permanece a realidade. Daí a posição de "nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo". Ela deve ser a mais livre. Uma perspectiva que liberte mesmo as forças escondidas da nação, os antagonismos entre presente e passado, modernização e atraso, campo e cidade, eruditismo e sabedoria popular.

São esses antagonismos que se deixam ver através da perspectiva pau-brasil. Dá-se, então, o processo de redescoberta do Brasil. A perspectiva libera o que havia de recalcado pela visão bacharelesca, e os elementos constitutivos da nacionalidade vêm à tona: a base dupla e presente em que se estrutura o país - "A floresta e a escola" -, todos os antagonismos a que já nos referimos acima e os traços psíquicos do homem brasileiro.

No "Manifesto pau-brasil" é difícil distinguir o mecanismo que faz aflorar o recalcado daquilo que é descoberto por meio desse processo. A própria perspectiva pau-brasil é instrumento que acio-

na o mecanismo e é instituída por esse mecanismo. Mas existem alguns traços elementares da cultura brasileira que afloram nitidamente quando nos situamos no ângulo de visão de Oswald de Andrade. Já nos referimos a alguns deles mais acima. São antagonismos até escondidos e certos aspectos do psiquismo do homem brasileiro.¹⁶

Em primeiro lugar, no que se refere aos antagonismos, o Manifesto se abre à constatação de que vivemos, por um lado, o fenômeno da modernização em todos os setores da realidade, mas, ao mesmo tempo, estamos presos a aspectos de vida naturais – em um certo sentido, mais atrasados. Não se trata, para Oswald de Andrade, de abandonar um ou outro desses pólos antagonísticos. O importante é mantê-los vivos na busca de uma integração. Temos a floresta e a escola. Temos também engenhheiros e técnicas avançadas que nos fizeram participantes do progresso material, mas temos, por outro lado, as expressões líricas que revelam nosso caráter sentimental.

Dai a necessidade de conciliar o melhor do nosso lirismo e o melhor da nossa demonstração moderna.

Temos, por um lado, fatos estéticos primitivos, durante séculos ocultados pelo saber erudito, “os casebres de açafrao e de ocre nos verdes da favela”, o “azul cabralino”, o carnaval e os cordões de Botafogo, a “formação étnica rica”, a riqueza vegetal, o minério, a cozinha, o vatapá, o ouro e a dança e toda uma série de dados culturais bárbaros e nossos. Mas temos também a necessidade de conciliar estes traços numa perspectiva que os integre aos “cilindros dos moinhos”, às “turbinas elétricas”, às “usinas produtoras”, às “questões cambiais”. Temos a floresta e a escola. O progresso e o Museu Nacional.

Todos esses traços devem sinteticamente permanecer como na passagem que define a Poesia pau-brasil:

“A poesia pau-brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente”.

O mesmo esforço de síntese está presente no que chamamos a descrição do psiquismo do brasileiro. Somos uma raça crédula e dualista. Temos uma “sábia preguica solar”, “energia íntima”. Temos uma “hospitalidade sensual e amorosa”. Cultivamos a saudade. “Bárbaros, crédulos, pitorescos, meigos, leitores de jornais”. Tantos traços psíquicos que demonstram nosso lado bárbaro recal-

cado e, ao mesmo tempo, nossa ligação com o presente que se faz através da imagem da leitura do jornal.

Assim como no lado doutor, criticado pelo Manifesto, na perspectiva pau-brasil podemos perceber, pelo que já vimos acima, que ela não se esgota numa proposta feita no âmbito da estética. Ainda que seus frutos imediatos se tenham mantido ao nível da produção artística, ela contém em si uma perspectiva ampla, crítica e também positiva da realidade brasileira. Mais que isto: ela opõe ao gabinetismo do lado doutor a prática culta da vida que sintetiza os diversos modos da vida brasileira. Mas outras observações mais importantes merecem aqui ser feitas.

Se compararmos a problemática constante do “Manifesto pau-brasil” com o modernismo anterior, verificaremos que deu-se aqui uma mudança substancial com relação aos seus propósitos básicos. Até 24 o importante era o processo de modernização-atualização e o combate a quaisquer formas de passado. No “Pau-Brasil” não é o passado genérico que é negado, mas parte concreta deste passado, o lado doutor, aquele que escondia, em função do processo de transplantação cultural, o verdadeiro passado brasileiro. Dai a recuperação do nosso lirismo, dos traços bárbaros da civilização brasileira. Por esta razão também a importância do contato com as vanguardas européias é menos decisiva que no primeiro tempo modernista. Nosso material cultural deve ser descoberto aqui mesmo.

É interessante lembrar que há uma notável coincidência entre a posição do Manifesto e a postura inicial de Mário de Andrade no ano de 24. Detalharemos a posição do autor de *Macunaima* nas páginas que irão seguir, mas é interessante lembrar, desde já, alguns textos de Mário de Andrade em que este se manifesta a respeito do contato dos brasileiros com as vanguardas européias. Se seguirmos a correspondência de Mário com Tarsila do Amaral, então na Europa, encontraremos as seguintes conclusões:

“Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estusias de adentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também artios gentis. Há MATA VIRGEM”¹⁶.

16 Aracy A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, vol. I, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 369.

E em carta posterior os mesmos princípios de brasilidade são reiterados¹⁷.

Dois outros aspectos do Manifesto precisam ainda ser reforçados. O primeiro diz respeito à presença da idéia de integração nele contida. A proposta de Oswald de Andrade é a de integrar a produção cultural no solo da nação. É isto em vários níveis. Há que considerar a história do Brasil, revê-la criticamente e integrar seu amplo projeto de elaboração de cultura na história culta de um Brasil brasileiro. Onde a recuperação dos elementos de um passado cultural enraizado na nação e o menosprezo do lado doutor. Ao contrário do primeiro modernismo, que rejeitou em bloco a contribuição romântica, vemos aqui aberto o caminho para a releitura valorizada de alguns aspectos do romantismo que serão, cada vez mais, apontados como indicadores de caminhos para os modernistas¹⁸. Há também que considerar a integração, em um nível quase de enraizamento no solo físico da nação, através da busca de inspiração material do país, sua opulência e a exaltação da terra brasileira. E existe também a integração mais ampla dos elementos dispares presentes na realidade brasileira e que já mencionamos anteriormente.

O segundo aspecto que merece ser lembrado é o da caracterização da alma brasileira, da psique brasileira. Nos anos seguintes, de forma cada vez mais acentuada, esta visão psicológica da nossa realidade, a descrição dos traços psicológicos profundos da alma brasileira, será prestigiada. Já vimos como, em Graça Aranha, o uso da categoria da intuição nos permitia traçar um perfil psicológico do brasileiro. Na trilha de Graça Aranha, Oswald de Andrade e o grupo que logo se opõe a ele, chefiado por Plínio Salgado, assim como várias outras tendências dentro do modernismo, tentarão diversas vezes trazer à tona a discussão a respeito do caráter do brasileiro.

O "Manifesto pau-brasil" constituiu um marco a partir do qual se definiram diversas posições dentro do modernismo. *Grosso modo*, o grupo modernista aceitava os ideais nacionalistas defendidos por Oswald de Andrade. Entretanto, com relação à maneira de

definir substancialmente as teses nacionalistas, houve uma diferença enorme de grupo para grupo ou mesmo de autor para autor. O exame dos documentos do período nos revela que não se cessava de se tomar posição pró ou contra o Manifesto de Oswald de Andrade, tendo-se instaurado, a partir de sua publicação, acirrada polémica pela definição do nacionalismo literário.

Os textos que gravitam em torno do "Manifesto pau-brasil" dão bem a idéia da importância que adquirira o tema do nacionalismo nestes anos. Diferentemente do que ocorreu até 1924, os modernistas não se pouparam de discutir entre si a respeito dos caminhos a serem trilhados pelo movimento de renovação.

O primeiro texto a ser analisado acompanha e prefacia o livro de poesias *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, e foi escrito por Paulo Prado, quando da sua publicação¹⁹.

O prefácio de Paulo Prado se edifica sobre duas idéias mestras: a primeira situa o "Manifesto pau-brasil" como início de uma nova fase dentro da nossa literatura. Segundo Paulo Prado, o surgimento desta nova fase deu-se com atraso. A descoberta do Brasil só pôde ser feita porque deu-se na história do Brasil a superação da visão romântica do país que perdurava durante todo o século XIX. Mas deve-se reconhecer, e Paulo Prado apenas repete aquilo que já consta do texto do Manifesto, que existem dois romantismos: o romantismo erudito de Gonçalves de Magalhães, com seus *Suspiros poéticos e saudades*, e o romantismo não comprometido com o lado doutor, erudito – o romantismo de Casimiro de Abreu, ao qual se relaciona, feliz ou infelizmente, a figura de Catulo da Paixão Cearense. Está visto que o autor nada mais faz que traduzir aqui a revalorização do melhor da nossa tradição lírica, tese já sustentada por Oswald de Andrade no Manifesto.

A segunda idéia em que se apóia o texto de Paulo Prado diz respeito ao repúdio demonstrado pelo autor com relação ao contato com as vanguardas européias. Diz ele:

"A mais bela inspiração e a mais fecunda encontra a poesia 'pau-brasil' na afirmação desse nacionalismo que deve romper

17 *Id.*, pp. 369-370.

18 José Aderaldo Castello, "Modernismo ou neo-romantismo?", in *Cultura*, nº 5, jan./mar. de 1972, Brasília, pp. 124 e seg.

19 Paulo Prado, prefácio para o livro de poesias *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, publicado inicialmente em 1924.

os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada”²⁰.

Paulo Prado dá sua adesão de fé jacobina à libertação que constitui *Pau-Brasil* e, mais uma vez, não se afasta do próprio texto que vem apresentando.

São essas as linhas, nem tanto mestras, que dirigem o prefácio de Paulo Prado. Se alguma contribuição é fornecida pelo texto do prefaciador para a compreensão de *Pau-Brasil*, esta só pode ser uma contribuição negativa. Lembremos o início do prefácio: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo, – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”. Sabemos já o quanto esta observação de Paulo Prado pode ter servido como matriz para as interpretações do “Manifesto pau-brasil” que pretendem localizar as raízes deste movimento, sem maiores preocupações, nas discussões havidas entre seu autor e as vanguardas francesas.

É importante medir, nesta altura, a posição do crítico e amigo de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, em alguns textos que escreveu neste período. Como Oswald, Mário, meses depois do Manifesto, adotara as posições brasileiroistas. Em uma das cartas a Tarsila, em finais de 24, Mário chega a afirmar (ao referir-se a Oswald de Andrade), em carta que parecia tentar resolver algum mal-entendido entre os amigos:

“Hoje está em Paris esse felizardo das dúzias que eu invejo quanto se pode invejar neste mundo. Que faz ele? Mostrou-te o *Serafim Ponte Grande*? Ficou (o Oswald) meio corcundo comigo porque eu disse que não gostei. Mas se ele conhecesse os meus trabalhos atuais, faria as pazes comigo. Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paulismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estou paubrasileirando”²¹.

20 Paulo Prado, prefácio citado, *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*, São Paulo, Difel, 1966, p. 61.

21 Aracy Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, vol. I, São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 369-370.

Mesmo descontada a vontade manifesta por Mário, nesta carta, de se reconciliar com Oswald, sabemos que sua adesão ao movimento Pau-Brasil se deu, de fato, em um clima de incompreensão. Ou poderíamos levantar outra hipótese: nesta altura da contenda, Mário de Andrade preferiu, mesmo sem chegar a aderir de fato ao Pau-Brasil, ser chamado de poeta pau-brasil para se colocar do lado daqueles que lhe pareciam ter as melhores posições no movimento. Eis o que afirma o texto de Mário sobre a “falação”, a forma abreviada do Manifesto que abria o volume de versos *Pau-Brasil*:

“Aliás-a falação que encabeça o livro é um primor de inconsistência cheia de levandades. Indigestão de princípios e meias-verdades colhidas com pressa de indivíduo afobado. Falação de sargento patriota, baracafusada de parolagem sem ofício. Sobre tudo essa raiva contra a sabença. Pueril. O de A. desbarata com o que cita ‘Vergílio pros tupiniquins’ no mesmo período, citando ‘as selvas selvagens’ de Dante pros tupinambás. Questão de preferência de tribo talvez. Preconceitos pró ou contra erudição não valem um derrêis. O difícil é saber saber. De resto a falação exemplifica o que ela tão justamente se revolta contra: é escritura dum náufrago na erudição. Porque essa volta ao material popular, aos erros do povo, é desejo de verdade erudita e das mais. O de A. sabe delas e num átimo se aternou sem crítica por tudo o que é do povo, misturando, generalizando. E se contradizendo no mesmo escrito, que é o único jeito mesmo de ter contradição.

“Entre os companheiros de ideal Pau-Brasil Oswald de Andrade de tem citado dona Tarsila do Amaral, Paulo Prado e eu. Porém, ‘contra o gabinetismo a palmilhação dos climas’ clama eloquente e loquaz o ilustre deputado (ou sargento) da Falação. Palavras sem dicionário. Afirmando que dona Tarsila do Amaral vive a sua vida espiritual de ateliê. Está criando uma pintura esplêndida e erudita, espiritualíssima e sensorialmente dinâmica, porque sabe o que é pinturar como os que mais o saibam. Não repete nem imita todos os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os fecundos, os que não são erros, e se serve deles. Pintura de ateliê raciocinada no ateliê e tornada erudita através dos climas palmilhados sejam a tela corrediça da matriz de Tiradentes os primitivos de Siena ou a invenção mais recente de Picasso. Pintura com finalidades de pintura e ben-zissimamente bem pintada. Desmentido da Falação. É que a pinto-

ra prefere estar com o ideal pau-brasil a seguir a Falação de O. de A., que deitou mal e mal pra poder versejar”²².

E mais adiante, referindo-se a si próprio:

“E como a pintora creio fazem os outros companheiros de Oswaldo. Eu faço. Aceito o nome de Pau-Brasil e me sinto muito bem nele. A humanidade carece de rótulos pra compreender as coisas. Falando de modo geral, a humanidade não compreende as coisas, compreende os rótulos”.

Ainda mais adiante:

“Pau-Brasil é rótulo condescendente e vago, significando pra nós iluminadamente a precisão de nacionalidade. Afinal Oswaldo é sargento camarada: não obriga ninguém a responder à chamada matutina. Pode-se manobrar longe do quartel”²³.

Permitimo-nos a transcrição desta passagem do texto de Mário de Andrade, pois ela nos traz grandes possibilidades de conhecer a posição do autor com relação a *Pau-Brasil*.

Uma primeira e simples observação é fácil de se entender: toda essa longa história de rótulos que já havia surgido na carta a Tarsila. Mário, mais uma vez, assim como fizera com o qualificativo de poeta futurista, adota o rótulo por uma questão de ordem tática. Esse documento também nos oferece a possibilidade de travar contato com o clima daqueles primeiros anos em que se debatia a questão da brasilidade. Todo o debate cultural do país estava marcado por esta mesma preocupação. Mário, em diversos textos da sua obra do período, foi o arauto dessa nova problemática.

Mas há algo de notável nas afirmações de Mário nessa época: trata-se do fato de que ele, simplesmente, não se sentia, nem poderia se sentir, um autor “pau-brasil”. E isto pelas razões que veremos.

Em primeiro lugar, a sua compreensão da “falação” de Oswald de Andrade é errônea. Podemos notar em vários momentos do tex-

to de Mário que ele repudia o Manifesto, atribuindo-lhe um caráter anti-sábio, anticulto, anticonstrutivo, como texto que coloca em questão a “sabença”. Mais do que isto, Mário parece medir o “Manifesto pau-brasil” apenas pelo seu lado demolidor, sem sequer notar que o que Oswald de Andrade propunha não era pura e simplesmente a destruição de falsas perspectivas, mas a construção de outras novas que lhe permitissem apreender o Brasil. Mário percebe desta forma apenas um aspecto dos propósitos oswaldianos. Além disto, sua crítica à falação, chamando a atenção para a contradição existente entre o que é proposto pelo Manifesto e aquilo que se apresenta como a peça literária “Manifesto pau-brasil”, é o resultado de uma má compreensão da proposta oswaldiana. Ou seja: Mário acusa o Manifesto de colocar em questão a “sabença”, mas sem perceber que o que está em jogo não é exatamente o questionamento da “sabença”, mas o questionamento de uma falsa sabença e a defesa de uma nova, “sábica” perspectiva, expressa na construção “pau-brasil”.

Podemos ter certeza de que foi esta visão distorcida do “Manifesto pau-brasil” que foi passada por Mário de Andrade a seus colegas de vários estados em sua rica correspondência. Veremos um pouco mais adiante como as informações de Mário refletiram em outros grupos modernistas.

Há, no entanto, uma oposição muito mais séria que começa a se esboçar entre os dois grandes autores modernistas no que diz respeito à definição da nacionalidade. Podemos verificar na oposição de Mário a Oswald de Andrade, particularmente na defesa que o primeiro faz da sabedoria, do estudo, da “sabença” para utilizar sua expressão, que as vias de construção da cultura brasileira começavam a divergir. Sabemos como Mário de Andrade, desde essa época, preocupava-se mais em pesquisar, no sentido quase universitário da palavra, os elementos que constituem a brasilidade. Sua obra, com raras exceções, é obra de um estudioso. Ao final de sua vida, Mário haveria de recriminar a si próprio o fato de ter praticamente abandonado o setor da criação artística da sua obra e de se ter encaminhado para empreender o imenso levantamento da cultura brasileira em que ele energeticamente batalhou.

Sua discordância da visão pau-brasil é, portanto, mais profunda do que este texto pode nos dar a entender. Oswald de Andrade é aqui considerado como demolidor e como um intuitivo. Mário exige construção e disciplina, estudo e pesquisa para se chegar à definição da brasilidade. A existência desses adjetivos revela, no entan-

22 Marta Rossetti Batista: Telê Porto Ancona Lopez, Yone Soares de Lima, *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29, documentação*, IEB, USP, 1972, pp. 203-231-232.

23 *Id.*, pp. 230 a 232.

to, uma divergência mais essencial face à questão que estava sendo tratada.

Se pudéssemos ampliar mais nossa análise, estabeleceríamos uma ponte entre estas duas versões na definição da brasilidade que se vinham destacando e aquilo que havia ocorrido no interior da Escola do Recife, nos finais do século XIX. Sabemos como na Escola do Recife abrigaram-se personalidades tão díspares como Tobias Barreto, Sílvio Romero, Artur Orlando e Graça Aranha. A meu ver, o caminho aberto por Sílvio Romero, na sua enorme obra de recenseamento da cultura nacional, foi o mesmo retomado por Mário de Andrade. De nada adianta, aos olhos de Mário de Andrade, apreender intuitivamente a brasilidade. Este é o caminho deixado em aberto por Graça. É esta valorização da intuição da brasilidade que sentimos ser retomada por Oswald de Andrade a partir de 24.

Exploremos um pouco mais a posição destes documentos que gravitam em torno do movimento Pau-Brasil e teremos a medida do quanto a ideia de nacionalidade ou de brasilidade havia impregnado os espíritos do período.

Nos meses finais de 1925 e em janeiro de 1926, o jornal *A Noite*, por intermédio de Oswald de Andrade, mas tendo como principal mentor da publicação o poeta Mário de Andrade, resolve dedicar semanalmente algumas páginas à publicação dos escritores renovadores. Entre escritores de São Paulo, Rio e Minas Gerais entra-se o pau-brasilizado Carlos Drummond de Andrade, por vias mário-andradinas. É interessante notar no texto de Drummond²⁴ até que ponto já se vinha esboçando uma certa feição de nacionalismo, um "pau-brasil" peneirado pelos argumentos mais rígidos de Mário de Andrade, que viria a se espraiar em vários autores do modernismo. Trata-se, aqui também, e não poderia deixar de ser, de uma postura nitidamente nacionalista. Mas de um nacionalismo de reação ao "Manifesto pau-brasil" segundo a fórmula interpretativa de Mário de Andrade.

Consideremos o texto de Drummond intitulado "O homem do pau-brasil", publicado em 14 de dezembro de 1925. Nele, o mesmo rancor que sentimos no texto de Mário ao se referir a Oswald de Andrade está presente. Não se trata, naturalmente, de rancor pes-

24 *Id.*, pp. 238 e 239.

soal. É que subjaz à posição de Carlos Drummond de Andrade a tentativa de categorizar, de forma diferente, os caminhos do nacionalismo literário. Vejamos: após brincar, no tom simpático-mineiro que lhe é peculiar, com a figura de Oswald de Andrade, Drummond define sua posição:

"Penso que o problema da poesia brasileira - e, num sentido geral, de toda a nossa literatura - tem de ser atacado doutro modo". (Diferente do modo oswaldiano). "Precisamos reagir contra o sentimentalismo e o romantismo, pela cultura cada vez mais intensa".

Mais uma vez se apresenta uma distinção que, de fato, existe dentro do modernismo literário. Por um lado, se situarão aqueles que, como Mário de Andrade, propõem um nacionalismo culto e estudioso. Por outro, vemos a figura de Oswald, intuitivo (mas intuitivo não quer significar não-direcionado), apreendendo em grandes traços os elementos da brasilidade²⁵.

Mais próximo de Oswald de Andrade, na sua proposta de abraçar a cultura, Martins de Almeida, no mesmo jornal *A Noite*, datado de 17 de dezembro de 1925²⁶, após chamar Oswald de Andrade de reformador, no artigo intitulado "Pau-Brasil", acrescenta aquilo que os outros comentadores não haviam percebido: a utilização do primitivismo na obra de Oswald de Andrade. Aqui não se trata de detectar o piadismo oswaldiano no texto do livro *pau-brasil*, ao contrário. Diz o autor:

"Além de tudo, vejo um caráter construtivo no primitivismo pau-brasilco. A ação diferenciadora de certas particularidades de nosso solo, da nossa história, da nossa língua, da nossa vida se fazem sentir perfeitamente no último livro de poesias de Oswald de Andrade".

Mais adiante, percebendo nitidamente as intenções de Oswald, Martins de Almeida continua:

"O capítulo 'História do Brasil' constitui páginas de muito mais valor histórico do que os montões informes de fatos acu-

25 *Id.*, p. 238.

26 *Id.*, pp. 245 a 247.

mulados pelos Srs. Rocha Pombo e Escragnolle Taunay e outros, que história nunca consistiu na inspeção administrativa do passado”²⁷.

Vemos aqui um leitor sensato. Martins de Almeida, aquele de quem mais ninguém ouviu falar, descobriu em poucas linhas o mecanismo pau-brasil: Rocha Pombo é o lado doutor, a história importada e erudita; *Pau-Brasil*, destruindo Rocha Pombo, descobre o Brasil real, oculto nas “lianas da saudade universitária”.

Mas voltemos aos ataques máio-andradinos. Em carta de novembro de 1924 dirigida a Carlos Drummond de Andrade, repetem-se as mesmas críticas sugeridas pelo “papa do futurismo” no seu artigo sobre *Pau-Brasil*.

As críticas se fundam sobre a mesma má compreensão do “Manifesto pau-brasil”, mas, como já dissemos, elas se pautam fundamentalmente sobre uma compreensão diversa que tinha Mário de Andrade a respeito da definição de uma literatura nacional. A carta, entre diversos outros assuntos, declara o seguinte:

“Veja bem, eu não ataco nem nego a erudição e a civilização, como fez o Oswald num momento de erro; ao contrário, respeito-as e cá tenho também (comedidamente, muito comedidamente!) as minhas fichinhas de leitura”²⁸.

Claro está que o autor se refere a *Pau-Brasil*, mas a apenas um dos aspectos do livro – o da destruição do lado doutor que obscurecia a realidade brasileira. Mas, vê-se bem, é a própria maneira de definir a nacionalidade que está em jogo, e o autor de *Macunaima* contrapõe ao seu brasileiroismo estudioso o brasileiroismo intuitivo do amigo.

Mas aprofundemos um pouco mais a nossa compreensão da perspectiva pau-brasil. Em 21 de junho de 1925, no *Jornal do Comércio* de Recife, Joaquim Inojosa publica uma entrevista com Oswald de Andrade, no momento de sua passagem pela cidade. A importância desse documento²⁹ reside, sobretudo, no fato de que aqui

temos o próprio autor a explicitar as intenções de sua obra. Esta é, aliás, o motivo da entrevista. No final do texto, Oswald de Andrade posiciona firmemente sua definição da perspectiva pau-brasil, tendo em vista a obtenção de compreensão para a sua obra.

Detalhem os elementos mais importantes desta entrevista ao escritor pernambucano. Mais uma vez o tema em destaque é o problema da brasilidade e do projeto de construção de uma cultura nacional. Mas de que forma definir esta brasilidade e como construir a cultura brasileira? Há inicialmente a indicação de que naquela data o modernismo atravessava um momento crítico – tratava-se de redefini-lo como um movimento de constituição da brasilidade. Diz uma passagem da entrevista: “Sejamos modernos, sendo brasileiros”³⁰. E em outra passagem: “E não se pense que há incoerência nas minhas expressões, porque sou modernista. Sou-o, sobretudo, por ser brasileiro”³¹.

Aqui está claramente indicada a mudança de rumos operada dentro do modernismo. Mas, concretamente, como operar esta mudança? Como abraçar nossa cultura? Sente-se, primeiramente, o movimento de repúdio à cultura de importação, historicamente identificada ao “lado doutor”. Devemos negar o nosso culto ao estrangeiro, devemos repudiar as “macaqueações artísticas dos imitadores servís”³². No lugar dessa perspectiva importada devemos nos voltar para o interior do país e buscar “as fontes emocionais” da arte e da cultura brasileira. A busca dessas “fontes emocionais” nos levará, na construção da cultura, à integração da produção cultural no solo nacional. Mais ainda, ela nos fará destacar duas vertentes da história e da cultura nacionais. A primeira, a ser repudiada, entendida como cópia do estrangeiro; a segunda, a ser valorizada, constitui a obra dos nossos antepassados, sobretudo nossos antepassados populares, não contaminados pelo eruditismo de importação. /Dai, a presença no texto de passagens como a seguinte:

“Veja as cores dessas casas antigas: excelentes; repare na pintura dessas casas modernas: horríveis para nós, para o nosso ambiente. A arquitetura deve refletir a paisagem”³³.

27 *Id.*, p. 246.

28 71 cartas de Mário de Andrade, coligidas e anotadas por Lygia Fernandes, Rio de Janeiro, São José, p. 69.

29 Joaquim Inojosa, *op. cit.*, p. 142.

30 *Id.*, p. 144.

31 *Id.*, p. 143.

32 *Id.*, p. 144.

33 *Id.*, p. 143.

Ou ainda, sintetizando os propósitos pau-brasileiristas:

“Eu desejo que em Recife se faça também o mesmo, conservando-se o que deve ser conservado e, ao reformar-se o inútil, ser de forma a que a obra nova surja com traços fortemente nacionais”³⁴.

Por conseguinte, nestas passagens, o modernismo não é o negador da totalidade do passado. Ao contrário, ele deve se propor a integração do moderno a um certo passado. Passado nacional. Paisagem nacional. E, reforçando a idéia de modernização presente no “Manifesto pau-brasil”, temos o seguinte trecho da entrevista:

“Podemos muito bem construir um arranha-céu numa arte nossa, sem ser essa arquitetura de cartão postal que parece dominar o Brasil inteiro”³⁵.

Há portanto manifestação, em vários momentos, a existência dos pares de categorias que estão em jogo em todo o movimento “Pau-Brasil”: o antigo e o moderno, a demonstração e o lirismo, a construção e o natural, todos elementos que se devem integrar. Há, por outro lado, categorias antagônicas como importação/exportação, “lado doutor”/cultura popular etc...

Existe finalmente, nesse importante documento, a definição da perspectiva pau-brasil já aludida. Encerrada nessa definição, encontra-se uma compreensão da cultura de grande utilidade para a avaliação da obra oswaldiana. Refiro-me à passagem que diz: “O nosso cérebro necessita de tudo quanto possa constituir a nossa realidade mental”³⁶.

Aqui encontramos presentes as duas categorias-chave da perspectiva oswaldiana – a de integração e a sua compreensão da cultura como entidade mental. Já vimos, e no último capítulo desta tese nos referiremos a esta questão com mais vagar, que Oswald de Andrade não era o único que partilhava desses pontos de vista como alicerces para a construção de uma cultura nacional. Tanto a obra de Graça Aranha como a de Plínio Salgado e seus companheiros verde-amarelistas têm por base as mesmas noções essenciais.

34 *Id.*, p. 144.

35 *Id.*, p. 143.

36 *Id.*, p. 145.

Mas vejamos, antes de mais nada, de que forma a crítica do período discutiu a presença no cenário literário da obra de Oswald de Andrade. Em outros termos, vejamos como foi debatida pela crítica a questão da brasilidade.

Conhecemos do crítico João Ribeiro três artigos sobre a obra de Oswald de Andrade. O primeiro deles é o que nos interessa mais de perto. Não foi publicado por ocasião do “Manifesto Pau-Brasil”, mas mais de três anos depois, no *Jornal do Brasil* de 24 de agosto de 1927³⁷. Apesar de ser uma crítica tardia e ter surgido já quando a questão da brasilidade era a nota dominante do panorama literário do período, o artigo de João Ribeiro tem o valor de apontar conosco para o aspecto pioneiro da obra de Oswald de Andrade. Antes de referir-se ao objeto precípuo do texto, João Ribeiro destaca no início de seu artigo a importância do movimento “Pau-Brasil”. Vejamos com que agudez é percebida a obra oswaldiana: “O Sr. Oswald de Andrade, com o *Pau-Brasil*, marcou definitivamente uma época na poesia nacional” – esta é a abertura do artigo. Em seguida, após caracterizar o aspecto demolidor de *Pau-Brasil*, passa o crítico a descrever seu lado construtivo, para concluir: “Assim nasceu uma poesia nacional que, levantando as tarifas da importação, criou uma indústria brasileira”³⁸. Há, entretanto, na crítica de João Ribeiro, uma observação referente à poesia de Oswald de Andrade que merece ser mencionada pelo conteúdo polêmico que contém e que será reaproveitado muitas vezes pelos analistas do movimento “Pau-Brasil”. Diz o texto:

“É certo que houve algum contrabando europeu, mais ou menos disfarçado, mas deu aos poetas novos a esperança de viverem sobre si, à custa do trópico, sem adaptações escandalosas”³⁹.

Refiro-me à idéia de “contrabando europeu” notada pelo crítico na poesia de Oswald. Foi esta idéia que adquiriu peso na polémica que se abria entre críticos e modernistas em torno do projeto

37 João Ribeiro, *Crítica. Os modernos, Obras de João Ribeiro*, Publicações da Academia Brasileira, Rio de Janeiro, 1952, p. 90.

38 *Id.*, p. 91.

39 *Id.*, p. 91.

oswaldiano, tanto no momento Pau-Brasil, quanto, anos mais tarde, na Antropofagia.

A voz mais violenta que se faz ouvir na denúncia desse aspecto de "contrabando" na obra de Oswald de Andrade foi a do então jovem crítico literário Alceu Amoroso Lima. Em dois artigos publicados em junho/julho de 1925 – portanto, no calor da discussão em torno da questão da brasilidade, – com o título já elucidativo de "Literatura suicida", o autor, em dez itens de impiedosa crítica, vem denunciar exatamente o caráter importado da proposta paulista.⁴⁰

Antecipando-se aos protestos do grupo da revista *Festa*, de Tasso da Silveira, e trilhando um caminho paralelo, ao menos em sua interpretação do *Pau-Brasil*, como versão transplantada de modelos europeus, e ainda ao protesto dos verde-amarelistas de Plínio Salgado e Menotti del Picchia, Alceu Amoroso Lima começa seu artigo com um apelo à lucidez, denunciando a adoção pelos novos escritores brasileiros do "modernismo destruidor, europeu".⁴¹ Seguindo o crítico, no final do item um desta série de dez ataques, "é deste modernismo destruidor, o mais grave dos dois males" (a crítica se referia antes ao "conformismo com a geração anterior à nossa" como um outro mal), "que me quero hoje ocupar".⁴²

O item dois da crítica, de fato, ocupa-se da poesia paulista. Esta é considerada como a resultante de uma "estética libertária" contra a qual se deve reagir. Introduz-se, em seguida, a questão mais cadente: o problema da poesia de exportação. E o item três afirma:

"Toda a originalidade novinha em folha do Sr. Oswald de Andrade, toda a sua literatura mandioca, aborígene, precabralica, precolombiana, premongólica, toda ela é bebidinha, direta e indiretamente, em duas fontes européias muito recentes e muito conhecidas: o dadaísmo francês e o expressionismo alemão".⁴³

O objetivo do texto é claro – denunciar o engodo, uma farsa. Aquilo que Oswald de Andrade nos propõe como libertação dos câ-

40 A. A. Lima, *Estudos Literários*, vol. I (1925), Aguilar, pp. 914-927.

41 *Id.*, pp. 914-915.

42 *Id.*, p. 915.

43 *Id.*, p. 921.

ones europeus e afirmação de uma literatura nacional não passa de contrafação. A poesia de exportação, o "pau-brasil", continua a ser material importado, como a poesia das gerações anteriores. Com uma diferença: importa-se agora uma outra mercadoria e rotula-se: "feita no Brasil".

Seria de se esperar que uma crítica que inicia de forma tão veementemente a denúncia do caráter alienígena da proposta oswaldiana se dirigisse no sentido de contrapor uma versão realmente nacionalizada da literatura do país. Não é este, entretanto, o caminho escolhido por Alceu Amoroso Lima. Após detalhar nos itens seguintes os pontos principais das estéticas de Tzara e do expressionismo, caracterizando-as como "cadáver francês" e "moléstia alemã",⁴⁴ a partir do sexto item a proposta do crítico consiste na substituição da má importação de Oswald de Andrade por uma boa importação que é aqui compreendida como uma "ida ao clássico".⁴⁵ Vale citar a passagem mais expressiva do pensamento do autor:

"Sim, não temos que proclamar o nosso repúdio integral à imitação. Não fazemos como o Sr. Oswald de Andrade e seus companheiros, que têm horror à imitação... e imitam às escondidas. Não. Temos coragem literária suficiente para dizer bem alto: ainda não podemos prescindir de certa imitação. O Brasil ainda não está em condições sociais de poder dar origem a uma literatura inteiramente própria e ao mesmo tempo universal, como o pede o Sr. Graça Aranha no último dos seus discursos literários. A nossa condição por muito tempo ainda será trabalhar na sombra, em silêncio, por assim dizer, absorvendo a matéria nacional, plasmando-a – mas sem desfalecimento, sem renúncia".⁴⁶

Mas o que significa essa alusão ida ao clássico, essa substituição de mercadorias importadas que nos propõe Alceu Amoroso Lima? Poderíamos resumir suas teses afirmando que elas pregam o espírito de disciplina e de rigor formal para a literatura brasileira. E esse espírito de disciplina só pode ser encontrado numa Europa resurgente cuja civilização pode fazer submeter o mal romântico à força construtiva de um neoclassicismo:

44 *Id.*, p. 917.

45 *Id.*, p. 924.

46 *Id.*, p. 922.

"Ir ao clássico. Penetrarmos do seu espírito de disciplina criadora. Compreendê-lo, não como uma volta às cadáveres ou às estátuas, mas como uma absorção viva das forças esparsas, bárbaras, dissolventes, românticas, que nos rodeiam. Um domínio sobre elas. Uma lucidez. A reascensão do inconsciente ao consciente"⁴⁷.

Podemos, com a leitura destas passagens, observar que ao mesmo tempo uma parcela da crítica navegava em águas diferentes da modernidade, tal como esta estava definida em sua relação com a problemática da brasilidade. E o que é particularmente notável no texto de Alceu Amoroso Lima é que ele detecta para nós os personagens-chave que compõem o quadro do segundo momento modernista.

Já mencionamos, de passagem, que o surto de brasilidade de 1924, característico do segundo momento de renovação, não deveria ser compreendido apenas como a resultante do contato dos nossos modernistas com os literatos franceses, nem tampouco sua razão de ser se esgotaria nos acontecimentos políticos que agitavam o país no período. Afirmamos que a justa compreensão da reviravolta de 24 deveria localizá-la em um movimento mais amplo que se operava na cultura brasileira, e que não surgiu como um estopim no ano de 24, mas que apresentava antecedentes que deveriam ser pesquisados. A problemática do nacionalismo literário estaria, segundo percebemos, relacionada às diretrizes expostas na obra de Graça Aranha. E esta se alicerçava numa determinada compreensão do monismo presente na Escola do Recife. A referência, no texto de Alceu Amoroso Lima, à figura de Graça Aranha, a associação da proposta oswaldiana à obra deste autor, fazem-nos perceber que o texto da crítica que estamos comentando tem o mérito de apontar uma relação muitas vezes esquecida pelos analistas e até pelos próprios componentes do grupo modernista. Consideremos portanto esse texto, apesar de todas as suas falhas na avaliação do movimento Pau-Brasil, como contendo um dado relevante para a compreensão da problemática da brasilidade. É possível que nos termos em que ela se apresenta na obra de Mário de Andrade e na do grupo que integrou o corpo de colaboradores da revista mais importante do período, *Terra roxa e outras terras*, a figura de Graça Aranha

47 *Id.*, p. 927.

seja de menor vulto. Entretanto, este fato não obscurece a constatação de que o movimento geral do período esteja marcado pelo seu ideário.

Por outro lado, em termos mais concretos, se considerarmos a obra de Oswald de Andrade, ou a de Plínio Salgado, de muito nos servirá o dado presente no texto de Alceu Amoroso Lima. Sabemos, e isto ficará mais claro adiante, que na ótica oswaldiana, assim como na dos verde-amarelistas, o caminho para se atingir o universal através da literatura passa necessariamente pela integração da produção literária no solo nacional. E isto no modo peculiar tal como está exposto, *grosso modo*, na obra de Graça Aranha. Onde a importância do trecho de Alceu Amoroso Lima:

"O Brasil ainda não está em condições sociais de poder dar origem a uma literatura inteiramente própria e ao mesmo tempo universal, como pede o Sr. Graça Aranha..."⁴⁸.

O que está dito aqui de Graça Aranha poderia também ser dito a propósito de Oswald ou de Plínio. Mas isto é matéria para o próximo capítulo. Precisemos, antes de passar ao exame deste problema, a análise mais geral dos elementos que compõem o segundo tempo modernista.

1926 vê surgir em São Paulo a revista mais representativa da segunda fase modernista. Seu nome: *Terra roxa e outras terras*, que por si indica o itinerário fixado pela revista. Trata-se, antes de mais nada, de produzir artisticamente, mas não apenas artisticamente e sim no sentido amplo de produção cultural, e de difundir obras marcadas pelo espírito de brasilidade⁴⁹. Diferentemente do que ocorreu com *Klaxon*, imediatamente depois da Semana de 22, não se está tratando aqui de opor ao passado a revolução estética, mas de realizar a revolução estética através da afirmação da produção cultural fixada em solo brasileiro. A publicação, que durou sete números, de janeiro a setembro de 1926, tinha como diretores Couto de Barros e Alcântara Machado, e como secretário e administra-

48 *Id.*, p. 922.

49 Ver de Cecília de Lara - "Klaxon, Terra roxa e outras terras" IEB, São Paulo, USP, 1972.

dor, Sérgio Milliet. Seus colaboradores mais assíduos foram seus diretores e seu secretário, Mário de Andrade, Carlos Drummond e Luiza Guerreiro. Oswald de Andrade comparece no segundo, sexto e sétimo número, sendo que neste último publica um excerto do romance *Serafim Ponte Grande*, lançado anos depois, em 1933. Menționaremos aqui os momentos mais importantes da revista e analisaremos os que apresentam um destaque especial.

No primeiro número, Sérgio Milliet assina a crítica de *Raça*, livro de poemas de Guilherme de Almeida. Como na quase totalidade da publicação, o que conta para o bom mérito de uma obra é seu teor de brasilidade. Sérgio Milliet, entretanto, abre nesse texto um debate que se constituirá em um dos mais importantes na história do modernismo. Trata-se da questão do "paulismo", confundido muitas vezes, pelos autores paulistas, com suas reivindicações nacionalistas. Esta questão, tratada com profundidade por Telê Porto Ancona Lopez⁵⁰, em seu livro sobre Mário de Andrade, exigiria que dispuséssemos aqui, para enfrentá-la, de toda uma série de dados sobre a história social do período. Não podemos, no entanto, deixar de mencioná-la, evitando assim o risco de deixar escapar um problema importante ligado ao nosso tema, uma vez que percorre a obra de muitos dos autores de que estamos tratando.

No texto de Sérgio Milliet, do primeiro número de *Terra roxa e outras terras*, logo de início a crítica apresenta com expressividade o tom dominante não só dessa publicação, mas de todas as preocupações do período:

"Guilherme conseguiu, ainda, deslumbrar, embebedar de santa poesia os leitores mais exigentes, os críticos mais apegados às chapas modernistas. É que ele tocou na corda musical: na nossa brasilidade".

Até aqui não há problema novo que se possa considerar. A brasilidade é o critério da boa arte. Mas no fim da crônica surge a seguinte afirmação:

"Pode-se criticar *Raça*, sob o ponto de vista mesquinho dos modernismos franceses e italianos. Eu nego, porém, qualquer

50 Mário de Andrade: *ramais e raminhos*, São Paulo, Duas Cidades, 1972.

valor a essas críticas, porque o nosso modernismo tem de ser diferente. E Guilherme é profundamente brasileiro. Digo mais: paulista"⁵¹.

E depois de citar uma passagem do texto de Guilherme de Almeida:

"Todo esse pedaço é profundamente nosso, de São Paulo. Isso não é um defeito, porque só se é brasileiro sendo paulista, como só se é universal sendo do seu país"⁵².

Não vemos problema na conclusão do período, mas na sua primeira parte. Já ficou claro que, para os modernistas, a operação que possibilita o acesso ao universal passa pela afirmação da brasilidade. Este é, segundo entendemos, seu ponto de contato com a obra de Graça Aranha. Mas, vemos aqui que a brasilidade está identificada ao "paulismo". Julgamos estar diante de uma contradição dentro dos próprios princípios modernistas: se, por um lado, eles rejeitavam a posição regionalista de Monteiro Lobato em nome de um nacionalismo que era o caminho de acesso ao universal, por outro lado percebemos a existência dessa forma de bairrista paulista que valoriza o regional em detrimento do nacional.

Podemos, em parte, debitar a posição de Sérgio Milliet na conta dos problemas políticos e sociais que agitavam o país na época. A consideração destes problemas é mesmo fundamental. Mas interessa também examinar a lógica que constrói tais afirmações, que resultam na contradição já referida. É claro que na linha do raciocínio modernista só podemos alcançar o universal pela afirmação do nacional. Poderíamos ir mais adiante e dizer que só podemos alcançar o nacional passando pelo regional. Com certeza é este encadeamento de razões que está na base das afirmações de Sérgio Milliet. Entretanto, este mesmo raciocínio poderá, e isto muitas vezes, de fato, ocorreu, tornar problemática a integridade do nacionalismo presente nos propósitos modernistas. Com efeito, as afirmações de Sérgio Milliet representam uma dificuldade não resolvida dentro do movimento e, mesmo na obra de Mário de Andrade, apesar das

51 *Terra roxa e outras terras*, nº 1, p. 6.

52 *Terra roxa e outras terras*, nº 1, p. 6.

aparentes indicações em contrário, ela é solucionada de modo insatisfatório⁵³.

Tal questão não deixou, porém, de ser discutida. No número seguinte de *Terra roxa* temos a resposta de Mário às posições de Sérgio Milliet na famosa "Carta protesto"⁵⁴:

"Sérgio Milliet. Estou ficando o homem das cartas... Porém, a culpa é de você. 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 e errado você está empregando a palavra 'paulista'! Eu não nego um valor enorme sobretudo no passado dos meus con-estaduanos, porém carece tomar cuidado com os símbolos e com os sentimentos perniciosos. Como símbolo o paulista é também aquela besta reverendíssima da guerra dos Emboadas, ainda por cima arara e covardão. É o homem que não soube tornar fecundo o ouro sem conta de minas. É o homem que abandonou toda uma região porque, sem providências de tratamento, sem bom senso e carinho, ela não dava mais café. 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 le-galistas, 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?

Você e outros me chamam de sentimental e de romântico porque gosto de gemer no verso e no pinho o amor melado e carioso do brasileiro e porque grito o 'Vem minha gente' pros brasileiros sem limites estaduais da nossa terra. Pois me parece, Sérgio companheiro, que o sentimentalismo não está em gemer, gozando os desejos que nascem no corpo e no espírito,

53 Ver, a este respeito, Telê P.A. Lopez, *op. cit.*.

54 *Terra roxa e outras terras*, nº 2, p. 4.

porém em se deixar levar por vaidadinhas rompantes e afirmativas sem realidade e perigosas. Perigosa como a de você que é desnacionalizante e irritante e errada. O Brasil é um vasto hospital. Amarelão de regionalismo e bairrismo histórico. Visão de míope sem futuro e sem presente. Cuidado com o saudosismo! É sintoma de decadência. Sérgio, você errou, Sérgio. Te abraço, Mário de Andrade".

O texto transcrito, com toda a eloquência do estilo de Mário de Andrade, é um primor de contradições. Ao mesmo tempo em que pretende romper com o bairrismo desnacionalizante de Sérgio Milliet, atacando-o de regionalista e saudosista, ele enumera, no seu início, todos os traços negativos da psique paulista. Apresenta, portanto, a mesma posição do criticado. Só que agora não se trata de, à maneira ufanista, cantar o forte povo paulista, mas de ressaltar seus aspectos negativos. A maneira de pensar, no entanto, é a massa, e o texto contém em si a séria contradição que denunciaremos. Seus propósitos são nacionalistas, mas seu fundo revela os traços de arraigado "paulistismo".

No fundo de tudo, porém, o que está em discussão por toda *Terra roxa* é a questão da brasilidade. No editorial do número 2; no texto de Cândido Mota Filho, também do número 2; nas observações que Sérgio Milliet faz a respeito do abraqueiramento de *Losango cáqui* de Mário de Andrade, no número 3; na continuação da paulística de Sérgio Milliet com Mário de Andrade a respeito do paulistismo, também no número 3. Neste último texto se revela todo o raciocínio do crítico Milliet que já referimos acima. Conforme se nota, a postura nacionalista leva o autor de "Pontos nos is" à defesa da integração na região. Diz o texto:

"Na minha crônica falava de Guilherme que só podia ser brasileiro sendo paulista. Isto é: sendo ele. Se se tratasse de um carioca, diria: ele só é brasileiro sendo carioca"⁵⁵.

Também no número 4, nos artigos de Paulo Prado e de Sérgio Milliet sobre *Toda a América* de Ronald de Carvalho, o que está em jogo é o problema da brasilidade. Igualmente no número 5, com

55 *Terra roxa e outras terras*, nº 3, p. 4.

suas referências à exposição de Tarsila em Paris. O número 6 traz um texto de Sérgio Milliet sobre Ribeiro Couto e seu livro *Um homem na multidão*, de especial relevância⁵⁶. Sérgio Milliet define primeiramente o brasileiro como sendo a orientação geral adotada pelo modernismo. Em seguida, mostra como em suas obras os modernistas se diferem na realização do ideal de brasilidade. Aqui já se notam as subcorrentes de brasilidade que nos importará sublinhar nos capítulos subsequentes. Um dado importante nos é fornecido: o autor destaca, de modo marcante, o brasileiro defendido por Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e outros de seu grupo caracterizando-o como "exterior" ou seja, de fachada. Críticas a Menotti são feitas por todo o periódico, mas aqui, particularmente, o que interessa é a questão da brasilidade.

No número 2 de *Terra roxa*, criticando Mário de Andrade, Menotti del Picchia censura o seu subjetivismo. Tanto a brasilidade como o objetivismo pregado por Menotti para a sua realização são categorias básicas para a compreensão da postura brasileiroista do grupo verde-amarelista, e que relacionam este subgrupo modernista à obra de Graça Aranha em seu ideal de objetivismo dinâmico. De fato, a partir de um determinado momento, quando se estabelecem de forma mais firme as subcorrentes modernistas, podemos verificar o quanto o pensamento de Graça Aranha plasmou, de forma mais ou menos intensa, os propósitos nacionalistas do nosso segundo tempo modernista. Se percebemos por todo este período modernista a presença das teses de Graça Aranha, ao analisarmos as vertentes verde-amarelista e oswaldiana, a presença dos princípios de Graça se revelará mais patente.

Por enquanto podemos afirmar: a idéia de que a literatura nacional, para alcançar o universal, deve passar pelo nacional é consubstancial em todas as manifestações do segundo tempo modernista.

A literatura e as artes plásticas, que são o campo fértil da nossa produção cultural do período, devem, segundo seus autores, estar marcadas do espírito de brasilidade. A qualidade da obra de arte não reside mais no seu caráter de renovação formal. Ela deve antes refletir o país em que foi criada. Isto foi o que quisemos demonstrar com a análise dos textos pesquisados. Ora, o que veremos a seguir é que esta postura na consideração das artes e da cultura em geral,

característica de toda a segunda etapa do movimento renovador, está presente, em suas grandes linhas, na obra de Graça Aranha. Podemos mesmo dizer: a problemática nela presente permeia de uma forma geral a questão da brasilidade debatida pelos modernistas.