

PROGRAMAÇÃO MODERNISTA: 1922-1928 MODERNISMO OU MODERNIDADE? *

Rosse Marye Bernardi **

"(...) Por Modernismo, nós compreendemos a consciência que tomaram de si mesmas as épocas, os períodos, as gerações sucessivas; o Modernismo consiste, pois, em fenômenos de consciência, em imagens e projeções de si, em exaltações feitas de muitas ilusões e de um pouco de perspicácia. O Modernismo é um fato sociológico e ideológico. É descoberto *in statu nascendi*, com suas pretensões e seus projetos fantasiosos na imprensa. É reconstituído nas exposições.

Por Modernidade, nós compreendemos, ao contrário, uma reflexão principiante, um esboço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento. Nós a alcançamos numa série de textos e documentos que trazem a marca de uma época e entretanto ultrapassam a incitação da moda e a excitação da novidade. A Modernidade difere do Modernismo como um conceito em via de formulação na sociedade difere dos fenômenos sociais, como uma reflexão difere dos fatos".¹

O Modernismo Brasileiro é considerado, de maneira geral, como um movimento de revolução estética nas letras e nas artes, de conscientização ideológica, de revisão de valores, numa tentativa de sintonizar-se com a linha revolucionária do pensamento universal. São estas conquistas, conseguidas através das polêmicas modernistas, que justificam as lutas empreendidas

- * Este trabalho foi elaborado para a disciplina "Programação Modernista: 1922-1928", do Curso de Aperfeiçoamento em Letras Vernáculas, realizado na UFPR, em 1975, tendo obtido conceito excelente da professora da disciplina, Dra. Telê Porto Ancona Lopez, da USP.
- ** Rosse Marye Bernardi é Auxiliar de Ensino de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Paraná e aluna do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. Já publicou na revista Arquivos e nos números 23 e 24 de Letras.

1 LEFEBVRE, Henri. *Introduction à la modernité*. Paris, Ed. de Minuit, 1962. p. 9.

na primeira década do movimento, época muito mais de procuras, de experimentos, do que de definições. "A revolução permanente dos primeiros anos" movida pelos nossos "modernistas heróicos", sintetiza-se na certeza de que os valores literários passados não mais podiam ser aceitos, mas não há ainda um "corpus" coerente sobre o que queriam ou pretendiam realizar.

Este não saber o que queriam é que propicia a ambiguidade dos primeiros momentos, cuja indefinição traduz, todavia, um espírito indeciso e perplexo ante a necessidade "de acertar passo com a modernidade técnica e a certeza de que as raízes brasileiras solicitavam um tratamento estético necessariamente primitivista".²

Em termos, poderíamos dizer que o que queriam era principalmente a liberdade de fazer, dizer, criar, renovar-se. No entanto, os caminhos seguidos são vários: alguns fáceis, feitos de espetáculos, de aparências; outros difíceis, exigindo, não a simples captação do visível, mas pesquisa, discernimento, crítica e auto-crítica.

Os primeiros diferem dos segundos assim como "o modernismo" difere da "modernidade". E nem todos os participantes da nossa incipiente revolução literária/cultural estavam aptos a trilhar a via de acesso ao magma da modernidade", que é tanto maior e mais ampla quanto menos visíveis os seus canais propulsores.

Os caminhos seguidos, além de demonstrarem uma opção ideológica e uma posição filosófica frente à vida, à época e a si mesmo, são também algo inerente a cada ser humano. O homem não "está", simplesmente. Ele "é" algo que se faz continuamente, mas que depende também de uma estrutura e características pessoais. Aceitando tais aspectos, estamos aceitando também a individualidade humana e as várias maneiras de entender, aceitar e transmitir as transformações que ocorrem.

Assim, embora a "modernidade" seja a captação do próprio tempo, o homem só consegue aderir a ela através de uma posição crítica que rompe muitas vezes com o visível que facilita o reconhecimento e a apreciação. Dentro desta perspectiva, o campo do visível na arte torna-se vazio com o desaparecimento de fatos e temas reconhecíveis. Desta forma, a "modernidade" exige tanto do artista como do fruidor propriedades de crítico, porque a parte que ela transmite só é realmente apreensível quando vinculada à reflexão, ao trabalho intelectual.

A "modernidade" não está, pois, na exaltação do moderno, na utilização indiscriminada de suas palavras, de seus temas ou numa postura ideológica, mas está, principalmente, no esforço e na reflexo para entender, para criticar, para assumir ou recusar certas posturas.

Desta forma, são muito mais fáceis as vias de acesso ao "modernismo", tomado aqui como um específico "ismo" que, ao contrário da "modernidade", que se quer ver "em movimento", coloca-se como "um movimento", de-

² BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1972. p. 384.

finindo-se a si mesmo através de atitudes fechadas, como um relacionamento temporal e um fato sociológico determinado. No entanto, como observou Antonio Saraiva,³ o próprio Lefebvre assinala, em sua obra, que as duas noções — “modernismo e modernidade”, constituindo-se em dois aspectos do mundo moderno, são inseparáveis e reversíveis, embora em termos de superação, pois o “modernismo” se circunscreve à ilusão de um momento, logo superado por outro, com suas pretensões, projeções e projetos e, desta forma, acaba necessariamente num museu ou “reconstituído nas exposições”. Já a “modernidade” foge à especificidade do tempo restrito, pois ao refletir sobre ele, apreende com fidelidade o contemporâneo, transformando-o numa escritura que permanece dentro da cultura.

Propomo-nos assim, neste trabalho, a salientar o binômio “modernismo” e/ou “modernidade” em função dos documentos de um determinado tempo histórico de nossa vida cultural, tomando como ponto de partida a Semana de Arte Moderna de 1922, onde já os discursos valem como “profissão de fé”, estendendo nossa pesquisa até o fim da década, época em que aparecem obras fundamentais para a inteligência do Modernismo, e paralelamente a esta produção, tentando explicá-las ou justificar ideologias, são lançados manifestos, prefácios, e fundadas revistas, delimitando posições que, pouco a pouco, mais se distanciam, ganhando corpo diferenças estéticas e ideológicas.

Assim, em função da especificidade do tema proposto, nos ateremos ao comentário e análise dos seguintes textos:

1. “A emoção estética na arte moderna”, de Graça Aranha;
2. “Arte Moderna”, de Menotti del Picchia;
3. “Prefácio Interessantíssimo”, de Mário de Andrade;
4. “A Escrava que não é Isaura”, de Mário de Andrade;
5. “Prefácios” de Macunaíma, de Mário de Andrade;
6. “Manifesto Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade;
7. “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade;
8. “Carta verdeamarela”, de Plínio Salgado;
9. “O Significado da Anta”, de Plínio Salgado;
10. “Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo”, de Plínio Salgado e outros.

O teor de tais documentos tem nuances variadas, constituindo-se num material que não pode ser analisado como um todo coeso, mas como múltiplos aspectos de um desejo renovador e incipiente.

No entanto, os percursos assimétricos, paradoxais, não invalidam as diferenças distintas e específicas, de forma que a melhor perspectiva para a leitura dos documentos não será a comparativa, mas aquela que os considere, quando realmente houver fundamento para isso, como variantes de escrituração ao nível do mesmo assunto, no caso, “modernismo” e/ou “modernidade”, este último salientado como valor positivo.

3 SARAIVA, Arnaldo. Sanguineti a vanguarda, e a vanguarda em Portugal. In: SANGUINETI, Edoardo. Ideologia e linguagem. Porto, Portucalense, 1972. p. xxdi.

Ressaltamos ainda que para a análise e interpretação exigidas utilizaremos, às vezes, outros textos além dos arrolados, uma vez que compreendemos não ser possível estabelecer qualquer coordenada, se nos ativermos às proposições, uma vez que estas estão indelevelmente ligadas ou implicam em atitudes e realizações. Com relação à constatação de Lefebvre,⁴ no tocante aos períodos renovadores, ao considerar que tudo o que nasce como "modernidade acaba se vulgarizando como modernismo", salientamos que nossa ótica de leitura será unicamente sincrônica, sem levar em consideração o interesse pendular da crítica e do público, valorizando ora este ora aquele autor, de acordo com um prisma condicionado aos interesses culturais dos diversos momentos. Fato que Mário de Andrade, numa clarividência extraordinária, preconizava em uma de suas primeiras cartas a Manuel Bandeira, ao dizer que estava fazendo algo de pouca duração, consciente já da transitoriedade cada vez maior dos valores da nossa civilização, num senso de modernidade que supera as posturas modernistas.

Documentos: análise e interpretação:

1. "A emoção estética na arte moderna":⁵ uma pretensa unidade filosófica.

Ao analisar o texto "A Emoção estética na arte moderna", de Graça Aranha, não podemos deixar de enquadrar seu autor no contexto da "Semana". Evidentemente devemos pensá-lo mais como um símbolo e personalidade do que propriamente como uma presença atuante ou uma influência real. Neste sentido há que recordar o seu verdadeiro papel, levantado através de depoimentos dos participantes daquela manifestação.

Quando entra em contacto com os modernistas de São Paulo, o movimento já estava todo estruturado, conforme Mario da Silva Brito,⁶ citando Manuel Bandeira, de forma que não há dele uma participação pessoal. Mas o seu nome é um valor indiscutível para dar forças a um grupo de jovens desconhecidos em termos nacionais. E por seu intermédio, aliado à projeção de Paulo Prado e ao estímulo financeiro de René Thiollier que o espetáculo da "Semana" pôde realizar-se no Teatro Municipal de São Paulo, e atingir as proporções assumidas em termos promocionais. No entanto, não podemos deixar de anotar que a liderança de Graça Aranha foi apenas aceita simbolicamente e que, para tanto, foram esquecidas divergências estéticas e pessoais, no intuito de demonstrar ao público, que também os nomes consagra-

⁴ COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a nova geração*. São Paulo, Saraiva, 1970. p. 14, chama a atenção para a problemática apontada.

⁵ Todas as citações foram tiradas do texto: GRAÇA ARANHA. *A emoção estética na arte moderna*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*; apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro, Vozes, 1972. p. 167-73.

⁶ BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971. v. 1, p. 321.

dos aderiam ao desejo de uma nova estética, como o comprovam as palavras de Mário de Andrade:

E eis que Graça Aranha, célebre, trazendo da Europa a sua "Estética da Vida", vai a São Paulo, e procura nos conhecer e agrupar em torno da sua filosofia. Nós ríamos um bocado da "Estética da Vida" que ainda atacava certos modernos europeus da nossa admiração, mas aderimos francamente ao mestre".⁷

Aliás, tais divergências não cessaram, antes se foram alargando, até o rompimento final, em 1924. É ainda Mário quem escreve: "Graça Aranha também, que sonhava construir se atrapalhava muito, entre nós". E: "Sempre desacomodado em nosso meio que ele não podia sentir bem, tornou-se o exegeta desse nacionalismo conformista, com aquela frase detestável de não sermos a câmara mortuária de Portugal. Quem pensava nisso!"⁸

Percebe-se por aí que é grande a distonia entre os jovens e o pretenso chefe do movimento modernista. Para aqueles, o diálogo Brasil/Portugal estava definitivamente encerrado, iniciando-se outra batalha, a da atualização da inteligência e literatura brasileira. Mas não queremos com isso minimizar a importância de Graça Aranha, ou melhor, do seu idealismo e da sua coragem, o que pretendemos é ressaltar que suas idéias não se coadunavam com o desejo radical de renovação dos mais jovens, embora desejasse também agitar e modificar a cultura brasileira.

Ocorre que, ideologicamente, o modernismo que preconiza é um modernismo anterior ao movimento de 1922, e não deve ser compreendido como um simples modismo, como um desejo de "estar no trem da história", mas, principalmente, como uma renovação de espírito, e que tem sua origem nos debates intelectuais em Recife, ao lado de Tobias Barreto e que se enriquece no longo período europeu, mas que de forma alguma pode ser colocado dentro dos mesmos pressupostos que animavam os jovens paulistas. Segundo informações de Antonio Cândido e Aderaldo Castello: "Graça Aranha, aliciado como líder ostensivo do movimento, entrou sem saber ao certo do que se tratava e logo, entusiasmado, procurou inclusive formular uma filosofia para o movimento".⁹

Assim, seu discurso que, inaugurando a "Semana" deveria ser como que a peça fundamental da nova posição cultural/literária brasileira, é, paradoxalmente, uma verdadeira contradição. Defendemos nossa posição: com a "Semana" se passa a jogar oficialmente com um novo contexto. O que a situação solicitava, pois, não era a exposição de uma pretensa unidade filosófica para o movimento, como o fez Graça Aranha. — O que desejavam

7 ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ———. Aspectos da literatura brasileira. 4. ed. São Paulo, Martins/INL, 1972. p. 234.

8 Ibid., p. 241 e 244.

9 CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo. Presença da literatura brasileira. 3. ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968. v. 3, p. 12.

os jovens era a crítica, um novo código, e o que recebem é um palavreado retórico que chega a sombrear as possíveis aproximações de idéias.

No início do discurso há um acúmulo de adjetivos, numa "verbosidade digna de um acadêmico", arrolando imagens de horrores que se referem aos quadros em exposição. O tom é evidentemente irônico e sentimentoso que subjaz a elas uma seleção prévia, que não está alheia às críticas anteriores à loucura da arte moderna mas, sem querer entrar em detalhes psicológicos, não haveria aí, também, uma inconsciente qualificação pessoal?

A seguir surgem vagos conceitos do seu pensamento estético, onde repousa, aliás, a maior aproximação às idéias revolucionárias. O problema fundamental da colocação são as considerações sobre o belo: "Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da arte que o da beleza". Num processo retórico, levanta interrogações que levam a pensar: "— que é a beleza? onde repousa o critério infalível do belo?" Mas logo a seguir lança a idéia central de sua filosofia estética: "A arte (...) é a realização de nossa integração no cosmos pelas emoções derivadas dos nossos sentidos, (...) e nos levam à unidade suprema com o todo universal".

A colocação é evidentemente monista, identificando consciência e universo, numa diretriz mental que coloca a primazia do espírito, mas comprometida com elementos estéticos realistas. A arte é, para ele, o vínculo de libertação da opressão dos valores superados, para chegar à integração com o cosmos. Como arma de persuasão utiliza o recurso da repetição — a expressão o "todo infinito" é um verdadeiro refrão discursivo.

A seguir faz a colocação sobre a necessidade de um impulso filosófico para a arte: "Toda a manifestação estética é sempre precedida de um movimento de idéias gerais, (...) e a filosofia se faz arte para se tornar vida".

É o grande desencontro. No momento, o que os participantes buscavam era uma literatura original e o direito à liberdade e não uma filosofia pró-fria, demasiadamente prematura, pois só o tempo poderia afirmar algumas linhas de pensamento através das reflexões de Mário, Oswald e Paulo Prado.

E o que Graça Aranha lhes dá é a própria idéia da "Estética da Vida", e não pôde fugir a contradições ao explicar a estética do passado clássico desligando-o do contexto, para em seguida afirmar que "Rodin não teria sido o inovador que foi na escultura se não tivesse havido a procedência da biologia de Lamarck e Darwin". Percebe-se que nas frases seguintes há a percepção da importância sensorial para o fenômeno estético modernista: "Este supremo movimento artístico se caracteriza pelo mais livre e fecundo subjetivismo", mas logo se volta para uma ligação estreita entre o advento da modernidade e as próprias leis evolucionistas, o que é absurdo.

No entanto, como pontos positivos há que ressaltar a sua compreensão da liberdade criadora, embora o tom seja sempre persuasivo, dogmático, sem uma tentativa de sistematização ou teorização.

O que também não o impede de, explicitamente, dizer da sua incompreensão das estéticas modernas, que entende apenas como modas, privativas da liberdade: "O intelectualismo é substituído pelo objetivismo direto, que leva-

do ao excesso, transbordará do cubismo ao dadaísmo. Há uma espécie de jogo divertido e perigoso e por isso sedutor, da arte que zomba da própria arte”.

Mas onde ele mais se afasta do ideal modernista é ao tentar captar a psicologia nacional. Aprofundando idéias de “A Estética da Vida”, prega “a separação do todo universal, agrava-se no Brasil pela dis correlação insuperável entre o meio físico e o homem, incompatibilidade da qual se origina uma metafísica bárbara, sobrecarregada pela hereditariedade dos elementos psíquicos selvagens das primitivas raças formadoras da nação”. Como vemos, Graça Aranha considera que estas finalidades persistem nos nossos artistas e assim propõe-lhes vencer a natureza, a metafísica e a inteligência brasileira, sem entender que o que a maioria pretendia, era justamente assumir o Brasil sem recalques, e ensinar aos brasileiros a aceitar a sua metafísica e a sua natureza feita de magia, melancolia e talvez “terror cósmico”.

Entre os altos e baixos, outro aspecto positivo: “O Regionalismo pode ser uma matéria literária, mas não o fim de uma literatura nacional aspirando ao universal” e ainda “Ignoro como justificar a função social da Academia”. No entanto, esta afirmativa também não foge a uma contradição, pois os seus conceitos estão centrados na dualidade individualismo/liberdade, voltados totalmente para uma abstração idealizante, fugindo de forma obsessiva de qualquer relação arte/contexto, como bem salientou Fritz Teixeira de Salles.¹⁰

Ao falar do mundo tropical o faz numa linha ufanista: “a própria cor da terra é uma profundidade, os vastos horizontes absorvem o céu e dão a perspectiva do infinito”. É uma visão de otimismo, que aceita o pensamento como uma disciplina imposta à natureza.

Nesta nossa leitura do texto de Graça Aranha — numa tentativa de interpretá-lo, não isoladamente, mas como parte integrante de um contexto, chegamos à conclusão que seu enquadramento dentro da programação modernista é mais pela sua situação cronológica, embora reconheçamos certas aproximações de idéias, não negadas pelo próprio Mário: “Eu mesmo você não imagina o esforço que faço quando as minhas idéias coincidem com as do Graça como por exemplo a respeito de abasileiramento do Brasil (...)”.¹¹

Há também uma vontade programática de ser moderno. Mas não podemos esquecer que Graça Aranha é um brasileiro que despreza o elemento negro e tudo mais que é primitivo no Brasil — vejam-se as teses defendidas em sua obra, que solicita um herói dinâmico e forte e só este sentido seletivo serviria para afastá-lo da trajetória modernista que não pretendeu ser uma vitória subjetiva sobre a natureza ou as forças vitais que constituem a alma brasileira.

10 SALLES, Fritz Teixeira de. *Das razões do modernismo*. Brasília, Ed. Brasília, 1974. p. 102.

11 MARTINS, Wilson. *O modernismo; (1916-1945)*. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1969. p. 109.

E assim, como considerar a frágil base filosófica de Graça Aranha como um elemento de peso nesta primeira arrancada de uma nova era literária?

E dentro deste arrazoado, inevitavelmente não podemos enquadrá-lo, segundo Lefebvre, como modernista, levando-se em consideração a definição dentro de suas limitações. Quando muito poderíamos dizê-lo um "modernista de intenção", o que já estabelece uma larga distância: entusiasmou-se com a moda, mas não deixou de ser convencional: seu verbo, sua oratória e seu ardor são acadêmicos, suas imagens impressionistas e muitos conceitos simbolistas.

Também não podemos enquadrá-lo como adepto da "modernidade". Fal-tou-lhe, para isto, apesar do espírito aberto, saber passar de um tempo para outro, levando em sua bagagem a crítica e auto-crítica desta passagem.

Cabe-nos, no entanto, ressaltar a coerência de sua posição. Quis ser moderno e acompanhar os jovens e apesar de não compreender a arte moderna, continuou coerente consigo mesmo, e luta por ela, pressentindo que ali se iniciava uma renovação válida:

"Maravilhosa aurora: (...). O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil".

2. "Arte Moderna":¹² o discurso do vazio persuasivo.

Negar a participação e importância de Menotti del Picchia na "Semana" e principalmente no período que a antecedeu seria negar uma verdade incontestável. No entanto, para uma melhor compreensão de seu discurso, pronunciado a 15 de fevereiro de 22, é interessante observar as condições em que se realizam as primeiras atitudes do orador com relação à nova estética que defende tão ferrenhamente nesta peça oratória.

Num artigo transcrito na *Revista do Brasil*, em julho de 1920, ele exclamava: "Nessa galharda e audaciosa vesânia do inédito, alguns caíram no mórbido, no bizarro, no hermético; (...) Daí aparecer na arte uma criação doentia que se chamou cubismo, uma escala enigmática e doida que se chamou futurismo".¹³

Mas esta oposição explícita, não o impede de ainda em 1920, fazer seu ato de contrição pública, mudando totalmente de atitude com relação a Anita, antes contestada e confessando claramente "ter caído no visgo do estilo de Lobato"¹⁴ e tê-la julgado erradamente. É já uma mudança de tom, prenunciado nos elogios e defesas a Brecheret e seu Monumento das Bandeiras, mas não pôde fugir a oscilações de idéias, ou certas más interpretações do movimento que ele chama sempre de "Futurismo", tornando-se seu maior propagandista através da tribuna jornalística no *Correio Paulistano*.

¹² Todas as citações foram retiradas do texto: MENOTTI DEL PICCHIA, P. *Arte moderna*. In: TELES, p. 174-9.

¹³ MARTINS, p. 32.

¹⁴ BRITO, v. 1, p. 66.

Também importa observar que o momento de declaração oficial de uma nova estética ocorre no Banquete do Trianon,¹⁵ oferecido a Menotti, no lançamento da edição de luxo de sua obra *As Máscaras*. O acontecimento reúne os antigos e modernos, e no discurso retórico que lhe faz, Oswald de Andrade mais solicita a Menotti espírito de luta e participação do que propriamente lhe louva a obra que tem muito de passadista. O homenageado não perde o tom — e assume a nova arte principalmente com o “apostolado do verbo novo” — colocando-se ao lado de “seus irmãos de sonhos”. Sinceridade? Julgá-lo, pessoalmente não nos cabe — mas passemos a palavra a Mário de Andrade:

(...) Eu não fui cego nunca a respeito de Menotti e mais que nunca sustento o valor intelectual e criador mesmo dele. (...) A maravilhosa facilidade de adaptação intelectual do Menotti e riqueza e vivacidade de inteligência que ele tem e a quase inevitável falsificação constante de si mesmo a que isso leva, leva vocês também a não se acomodarem com ele nem com a obra dele (...) ¹⁶

“A maravilhosa facilidade de adaptação intelectual” a que Mário se referia é a responsável pela oscilação estética de Menotti — passadista, futurista, seguidor de várias correntes e cuja obra, no seu todo, apresenta um tom fácil, mediano, e cujo objetivo é, sempre, reconhecermos, atingir o grande público, usando para isso a linguagem persuasiva — comum a demagogos e políticos.

A isso não foge seu discurso. A peça oratória “Arte Moderna” lança mão de todos os recursos para conseguir adesão. Cheia de frases de efeito, as palavras explodem e caem sobre o público perplexi, e o atingem, não através da reflexão, que seria indispensável, mas exatamente pela hipertrofia das palavras fáceis, pelo discurso à mostra, autêntico exemplo da radicalidade nos elementos exteriores, não nas idéias:

Pela estrada de rodagem da via-láctea, os automóveis dos planetas correm vertiginosamente. (...) Aos nossos olhos riscados pela velocidade dos bondes elétricos e dos aviões, choca a visão das múmias eternizadas pela arte dos embalsamadores. (...).

Fausto e Mefisto vão ao Olimpo à procura de D. Helena, uma senhora bonita e desonesta, que fugiu de Menelau, seu predestinado marido, e fez Cassandra dizer profecias (...).

Note-se pela citações, que Menotti, para atingir seus fins — despertar a platéia e combater a estética passadista — utiliza exatamente uma linguagem familiar a esta platéia, através de estereótipos, onde não há, na prática, um só dos experimentos da vanguarda.

Na realidade não existe discurso de vanguarda — ou o desejado discurso futurista nem quanto à forma nem quanto à idéia. É um verdadeiro “discurso contaminado por aquilo que denuncia”.

¹⁵ BRITO, v. 1, p. 179.

¹⁶ MARTINS, p. 219-20.

Os adjetivos são numerosos, enfáticos, as frases longas, afastando-se da concisão, as comparações pululam, opondo o novo ao velho através da persuasão:

Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicamos obreiras, idealismos, [...] na nossa Arte! E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena.

Mas observamos: para um texto que se quer lançar como plataforma de novas idéias — o que interessa é o conhecimento, a teoria exposta, não a simples enumeração de palavras modernistas. E, neste sentido, a sua própria retórica desmistifica uma posição pretensamente vanguardista: “Nada mais ordeiro e pacífico que este bando de vanguarda, liberto de totemismo tradicionalista, atualizado na vida policiada, violenta e americana de hoje”, é o que diz Menotti, no entanto, a contradição é evidente: a vanguarda jamais pode ser ordeira e o que defende é, não um domínio da liberdade, mas de integração onde se percebe implicitamente o militante ativo do PRP, num autoritarismo que foge ao domínio específico da arte — para atingir os domínios da vida pública. Neste sentido é incontestável a aproximação ao “Futurismo de Marinetti”, que ele diz abominar.

É claro que podemos, dentro do discurso, encontrar aproximação com as pregações dos outros modernistas. Na crítica à temática, por exemplo, brada: “morra a mulher lírica”, mas a idéia, de tão repetida, torna-se enfática e “em banindo a mulher, Menotti a exalta, como em rejeitando o parnaso faz dele a obsessão de sua conferência Modernista”.¹⁷ Outros tópicos — liberdade, despojamento são apresentados, mas não para serem conhecidos e sim para serem aceitos. Da mesma forma há uma mistura de elementos ideológicos e apropriação de teorias, mas utilizadas sem um critério de seleção, as colocações nos mesmos planos, tornando o discurso cheio, mas o conteúdo vazio.

Diante do exposto — nossas conclusões na relação entre o texto “Arte Moderna” e enunciados de Lefebvre, só poderia ser uma:

Menotti foi apenas um modernista que se deixou enredar pelo que o “ismo” tinha de mais exterior. Fez concessões à moda para conquistar, atingindo o grande público, o que hoje chamaríamos cultura da massa, mas totalmente alheio a um maior refinamento artístico que exigiria a passagem do simples “ismo” ao moderno. As suas soluções estilísticas e formais foram, no dizer de Rubens Borba de Moraes “uma útil propaganda coca-cola para o grande público”. No entanto, a arte é para ele indiscutivelmente uma mer-

¹⁷ AMARAL, Araci. Artes plásticas na semana de 22. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 200.

cadoria, daí a aproximação do seu texto com o "Kitsch",¹⁸ que, longe de exigir o conhecimento e a reflexão não faz mais do que impor um efeito predominante através da reiteração dos estímulos conhecidos. Desta forma, o seu discurso não passa de um simples "modernismo" enquanto moda, sem jamais atingir a verdade artística, que daria passagem ao duradouro, ao diálogo que permanece.

3. Os trajetos não recusados:

Com Mário e Oswald de Andrade nos defrontamos com as duas linhas de força maior do modernismo brasileiro. Esta valorização não é gratuita, mas está fundamentada em toda a sua produção poética, metapoética e teórica que funcionam indiscutivelmente como duas tendências que constituem o maior legado modernista, ainda não suficientemente estudado e esclarecido.

Os percursos realizados por ambos, embora muitas vezes assimétricos, paradoxais, estão perfeitamente integrados no movimento de renovação artística que foi o nosso modernismo e não são frutos de uma elaboração apenas literária mas, principalmente, sintomas e índices caracterizadores da alta consciência crítica de seus autores com relação à transição estética que se operava no ocidente, e da tentativa de atualizar a inteligência brasileira com estas conquistas. Tais atitudes podem ser melhor examinadas nos próprios documentos.

3.1. O "Prefácio Interessantíssimo",¹⁹ de Mário de Andrade, verdadeiro discurso metalingüístico, escrito para *Paulicéla desvalrada*, 1922, não traz data, mas como a carta que o antecede vem datada de dezembro de 1921, presume-se que ele também tenha sido elaborado nesta data. Desta forma, a prática (poemas) antecederia a teoria (prefácio), resultando no distanciamento facilmente perceptível entre elas: enquanto *Paulicéla desvalrada* foi escrita "de um estalo", já o "Prefácio" apresenta uma maior abertura, onde se detecta principalmente a leitura das teorias expostas na revista *L'Esprit nouveau*, cujos teóricos são citados por Mário, inclusive em notas de rodapé.

No documento, temos como preocupação central um desejo de "aprender a lição do modernismo europeu no tocante à tendência geral de adesão às características do século XX e quebra das normas acadêmicas. Para tanto seria preciso assimilar, adaptar, reformular a contribuição de contemporaneidade da Europa, do ponto de vista estético".²⁰

18 A presença do "kitsch" e a ligação do nacionalismo ufanista com o discurso autoritário foram desenvolvidos a partir das colocações em aula feitas pela Profa. Dra. Telê Porto Ancona Lopez.

19 Todas as citações foram retiradas do texto: ANDRADE, Mário de. *Prefácio interessantíssimo*. In: BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Brasil 1.º tempo modernista — 1917/20 documentação*. São Paulo, IEB, 1972. p. 188-95.

20 LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade; ramais e caminhos*. São Paulo, Duas Cidades, 1972. p. 75-6.

Para atingir tais objetivos há toda uma elaboração consciente de um discurso estético que se apresenta como manifesto pela sua própria estrutura, na sequência, na divisão em blocos, e onde se desenvolvem ou se apontam vários temas, ainda presos ao campo estético e que valem cofo um esboço de uma teoria poética.

O "Prefácio" vem antecedido de uma dedicatória, onde o próprio Mário funciona como mestre/discípulo, instaurando um jogo no qual a seriedade é negada através do teor do cômico, penetrando já na área da dessacralização e estabelecendo o valor da individualidade, posições vanguardistas.

O sentido irônico, contagia também algumas partes do "Prefácio" em si. Ao fundar o "Desvairismo", por exemplo, a intenção é evidentemente de, com um "ismo" a mais, ridicularizar certos excessos de seus contemporâneos. Ainda acrescenta: "E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso".

"Dans mon pays de fiel et d'or j'en suis la loi" é a epígrafe que Mário retira de Verhaeren e que sintetiza um dos temas formulados no texto — a liberdade criadora — que, entretanto, não atinge o estado de frenesi:

Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas.

(...)

Mas não desdenho baloiços de redondilhos e desílabos. Acontece a comoção caber neles.

É interessante observar, portanto, que não é um desejo de destruição total que o move. Combate as formas ultrapassadas, seu emprego gratuito, mas não os procedimentos técnicos: "Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela, não abuso". Aqui já se pode observar o discernimento de Mário, que não se entrega à fúria demolidora de certas pregações vanguardistas. O mesmo distanciamento é mantido com relação ao Futurismo: "Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo". Esta conscientização já é, em si mesma, a superação da moda, extraindo dela apenas aquilo que fosse realmente válido. E continua:

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade.

Esta afirmação crítica com relação à assimilação do futurismo é, talvez, o maior momento de modernidade do texto, atingindo no campo estético um verdadeiro estado de harmonia que se define em outras passagens, ao abordar o tratamento dos temas modernos. Assim:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de mais exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam-me o livro, não é porque penso com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.

Colocação esta que explicita o seu julgamento sobre a permanência gratuita dos temas modernos na obra de arte, o que gera uma estética estagnada. Por outro lado, implicitamente, prega uma ligação efetiva aos elementos do tempo, pois sente que o artista o vive e tem de forçosamente perceber-lhe a dimensão. Assim o moderno não pode ser expresso através de elementos apenas exteriores, formais, mas na busca de uma expressão que realmente se vincule à realidade.

A medida de sua modernidade nos é dada ainda pela descrição dos processos técnicos utilizados. O "Verso harmônico" e a "polifonia poética" são, no dizer de Alfredo Bosi, a transposição "em termos de teoria musical, dos princípios de colagem (ou montagem) que caracterizam a pintura de vanguarda da época".²¹

Como vemos, Mário de Andrade não se limita a transcrever teorias — ele realmente reflete sobre elas e as torna mais próximas, aproveitando-se para isso do seu grande conhecimento musical.

Em outras colocações, como no problema do consciente/inconsciente na arte, Mário não foi tão feliz. A ânsia de ser moderno o faz às vezes tropeçar em teorias que não se harmonizam, escapando-lhe, na confusão de algumas leituras mal assimiladas, as contradições ou confusões terminológicas:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo tudo o que o meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. (...)

Um pouco de teoria? Acredito que o lirismo nascido do subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas com acentuação determinada.

Percebe-se que não há distinção clara entre o inconsciente e subconsciente, embora todo o interesse voltado para a psicanálise. Assim também aceita sem comentários a fórmula de Dermeé — "Lirismo mais arte — Poesia", passando-lhe despercebido que o problema fundamental da Literatura está na Linguagem, que acaba não conceituada.

Mas há outros momentos de preciosa clarividência, que superam as deficiências. Percebe, por exemplo, que também o tratamento inovador do humano e do eterno é índice de modernidade:

Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun'Alvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-goso-amargo-de-infelizes.

E vai mais longe, ao abordar o passadismo: "O passado é lição para se meditar, não para reproduzir". "A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado", aproximando-se, no seu ecletismo, à posição, embora não

²¹ BOSI, p. 393.

citada, dos expressionistas, para quem o passado não devia ser negado, mas aceito criticamente.

Ainda podemos perceber, no texto, a sua aceitação à transitoriedade da época moderna. Escreve "somos os primitivos de uma nova era" — e, ao mesmo tempo que funda o "Desvairismo", escolhe só sua, pois não quer seguidores, sente-lhe o valor efêmero trazido pelo próprio tempo. Por isso, embora sem analisar, declara, no final, que "outro virá para destruir isto que construí". Por isso declara a morte do "Desvairismo". O que também é uma postura que dá margem à contínua busca de soluções. Afinal, para ele, a melhor razão de ser do modernismo é que a sua estética ficou indefinível.

3.2. "A Escrava que não é Isaura",²² elaborada entre 22/24 e publicada em 25, traz como subtítulo elucidativo "discurso sobre algumas tendências da poesia modernista". Estamos, pois, diante de uma tentativa de expor e explicitar um doutrinário estético que desenvolve numa visão mais ampla, maior agudeza crítica e maiores informações, os germes lançados no "Prefácio Interessantíssimo". Só este distanciamento entre os dois textos teóricos de Mário de Andrade nos dão a medida de seu esforço para aderir à "modernidade" através de constante estudo e reflexão. Que conhecia o que havia de mais vanguarda na época, toda a moda literária da Europa, testemunham os muitos teóricos citados. Mas este conhecimento não o impele a uma aceitação cega e apaixonada. Antes propicia a reflexão que vai promover exatamente uma atitude eclética e crítica diante do que se lhe oferecia.

O texto em si é elaborado dentro de uma lógica didática; iniciando pela parábola em que centraliza a Poesia — é dividido em partes e montado com uma preocupação voltada para a visualização, explorando o espaço e o aspecto tipográfico. O tom muitas vezes vagueia entre o sério/cômico, ao gosto vanguardista, a começar pelo próprio título, em que ironiza as obras vazias de real valor, no entanto, extremamente representativas de uma estética em nível de divulgação.

A primeira parte centraliza o interesse em torno da "Poética" com o objetivo essencial de definir os caracteres essenciais da criação, com incursões sobre a criação, o máximo de lirismo, as belas-artes, a poesia, a beleza, modernismo/passadismo.

Como diz, inicia por uma conta de somar, onde expõe, no mesmo ponto de partida fisiológico do "Prefácio Interessantíssimo" a sua visão de belas artes, resultante da "necessidade de expressão" vinculada a uma "necessidade de comunicação", que implica no desejo de dar ao fruidor a mesma emoção sentida pelo criador, e propicia, na seqüência, "a necessidade de ação" — fazer já crítico e, por isso, levando em conta "a necessidade de prazer". Neste último item, considera-se a beleza, mas ligada ao homem, porque "o sentimento do belo lhe é intuitivo" e não como atributo da arte.

²² Todas as citações foram retiradas do texto: ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. In: ———. *Obras imaturas*. 2. ed. São Paulo, Martins/INL, 1972. p. 201-300.

Desta definição genérica parte para a poesia "a que utiliza de vozes articuladas", noção ligada sempre a som, à música, na sua opinião, e faz a revisão crítica da fórmula de Dermeé, aceita sem restrições no "Prefácio", onde o papel da inteligência não era discutido.

Desta forma chega seu pensamento a uma exposição mais clara e coerente:

Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia.

A primeira parte da formulação — "lirismo puro" já lhe permite uma distinção: "(E escrevo "lirismo puro" para distinguir a poesia da prosa de ficção (...))" — e considera que na primeira o trabalho da inteligência do criador sobre o lirismo é muito maior, pela própria natureza da obra, enquanto que na poesia modernista o trabalho da inteligência é muito menor, pois depende mais da impulsão lírica que é um trabalho do subconsciente.

Estas incursões pelo lirismo e o sensorial não são alheias às teorias de Ribot e Freud, e embora sejam passíveis de crítica (veja-se neste sentido a anotação de Fritz Teixeira de Salles²³), fica, além da sua grande intuição o desejo de "ser moderno" com conhecimento.

A seguir há toda uma conceituação sobre a beleza artística — "O Belo artístico é uma criação humana, independe do Belo natural". "A beleza é questão de moda na maioria das vezes" e é ela que leva aos assuntos poéticos sacralizados que são "a conclusão mais anti-psicológica que existe". Para ele, "todos os assuntos são vitais. (...) Não há temas poéticos. O que realmente existe é o subconsciente enviando à inteligência telegramas e mais telegramas". Desta colocação parte para a perspectiva atual da participação do leitor na obra de arte, tornando-se este, não mero expectador, mas um participante ativo: "É o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama!"

Com relação ao problema do processo associativo, percebe-o com lucidez, embora sem racionalizar, e por isso caindo numa noção de poesia psicológica e musical, onde se notam certos vínculos que, segundo a Professora Telê Porto Ancona Lopez,²⁴ Mário foi buscar em Gustavo Kahn, mestre aceito pelas vanguardas literárias francesas, e que funcionam, ao lado de outros, como índice de que suas preocupações estéticas extrapolam a moda, valorizando o seu papel de pesquisador. Reconhece o papel de Rimbaud enquanto precursor da associação livre na poesia moderna. Mas a sua posição é clara contra um epigonismo sem crítica: "Não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. ESTUDAMOS A LIÇÃO RIMBAUD".

²³ SALLES, p. 181-9.

²⁴ Conforme anotações em aulas proferidas pela Profa. Dra. Telê Porto Ancona Lopez.

E já no terreno dos assuntos poéticos continua a sua lição de modernidade, pois percebe que mesmo os considerados ultrapassados podem ser desenvolvidos, desde que o sejam sob a perspectiva do espírito moderno:

O amor existe. Mas anda de automóvel. (...) Ninguém passa incólume pelo vácuo de Schopenhauer, pelo escalpelo de Freud, pela ironia do genial Carlito. (...) E como o amor os outros assuntos poéticos. Ouvi a pátria inspirando o magnífico Folgore — porventura o maior e mais moderno do grupo futurista italiano.

E falando dos exageros:

Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. (...) Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade.

Mas acrescenta “Esse exagero é natural, justificável, direi mesmo necessário em todas as revoluções”.

A sua reflexão vai ao ponto de distinguir entre modernidade e exterioridade — o que, por si só, o classifica dentro da concepção de Lefbvre:

Mas os poetas modernistas não se impuseram esportes, maquinarias, eloquências e exageros como princípio de todo lirismo. Oh não! Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Vergílio, como Dante, o que cantam é a época em que vivem.

Neste aspecto considera que os modernos sempre existiram — e o que é mais importante, que os elementos exteriores devem ser cantados, não porque são modernos, mas por fazerem parte da concepção vivencial do poeta. Para ele a poesia deve ser sentida, vivida, pensada, “porque tudo o que pertence à natureza e à vida nos interessa”. Renega portanto a poesia alienante — posição que já se deduz da epígrafe de Platão: “Vida que não seja consagrada a procurar não vale a pena de ser vivida” que, mais que um simples mote funciona como a expressão do seu pensamento estético que relaciona arte-e-vida num todo harmônico. E a “contemplação do pletório século 20” leva-o a admitir “a eloquência — filha legítima da vida”, embora grite contra a retórica tradicional. Mas prega uma nova retórica, participante, ligada à renovação da “sacra fúria”,²⁵ objetivando colocar o poeta como porta-voz de seu tempo, numa posição capaz de influir, de fazer com que os seus contemporâneos analisassem a época, através da denúncia e da análise. E podemos observar que Mário realizou a sua pregação na prática, pois a sua obra primou pelo sentido de compromisso social com a sua terra e sua época. Veja-se, por exemplo, **Paulicéia desvalhada** ou, mais ainda **Losango cáqui**, poesia de circunstância, precária, vinculada ao momento em toda a sua fragmentação.

²⁵ O papel revolucionário da “Sacra fúria” do poeta foi abordado a partir de uma colocação da Profa. Dra. Telê Porto Ancona Lopez.

A segunda parte de *A escrava que não é Isaura* sistematiza criticamente sobre a nova retórica que a arte moderna exige, enquanto se coloca, modestamente, apenas como o primitivo de um novo ideal que deve abandonar o passado com relação às suas formas consagradas e partir para a experimentação.

Tecnicamente apela para os recursos da liberdade no verso, no ritmo e na palavra: "Verso é o elemento da linguagem, que imita e organiza o movimento do estado lírico": é o que diz, numa surpreendente intuição.

Reconhecendo o perigo do exagero em que caíram certos poetas, com relação à vitória do dicionário, insurgindo-se contra a gramática, mostra o seu ideal que é abandonar "o preconceito de uma construção fraseológica fundada no passado em proveito de uma construção muito mais larga, muito mais enérgica, sugestiva, rápida e simples". E sua visão moderna atinge um ponto alto ao abordar como estão intimamente ligadas a função emotiva e sensorial da linguagem, citando que "Sérgio Milliet com três nomes sintetiza a emoção complexa: Rires Parfums Decolletés".

Para ele, Mário, o poeta não fotografa: "cria" — e neste sentido, percebe que a arte tem de se ligar simultaneamente à realidade e à estilização, pois "o poeta parte do todo de que teve a sensação", mas deve estilizá-lo através de uma ação consciente de deformação e síntese. Por isso, "querer que ele reproduza a natureza é mecanizá-lo, rebaixá-lo".

A sua coerência não recua diante de críticas. Marinetti é novamente contestado pelos seus excessos — e Mallarmé, cujo valor lhe passa despercebido, por uma questão de índole, ligada extraordinariamente à música, é atacado pela intelectualização que considera exagerada. Mas um pequeno percalço não desmerece a sua modernidade. Esta é incontestável, inclusive ao abordar temas que reconhece contraditórios e perigosos — como a substituição da ordem intelectual pela subconsciente. Com base em Ribot, prega para a expressão artística moderna a linguagem do primitivo onde a ligação lógica é substituída pela justaposição dos termos.

E logo em seguida reconhece que a arte que defende não tem nem poderia ter uma estética definitiva: "Onde jamais se viu uma estética preceder as obras de arte que ela justificará?" e levanta o perigo do uso indiscriminado dos novos recursos estéticos, como no caso da associação de imagens, se o poeta substitui "o lirismo produzido pelas sensações por um simples, divertido jogo de imagens nascido duma inspiração única inicial". Mas tenta sistematizar o uso de tais recursos, que vai enumerando, assim, por exemplo, "Rapidez" e "síntese": A primeira, considera-a não só ligada à própria velocidade da vida moderna, mas também à descoberta de outras lógicas, lembrando para isso a divulgação da poesia oriental.

Quanto à "síntese", é "RESULTADO INEVITÁVEL DA ÉPOCA", pois o "homem moderno, em parte pelo cansaço parcial intelectual tem uma rapidez muito maior que a do homem de 1830".

Em seguida teoriza sobre "Simultaneidade" que considera inicialmente o mesmo que "polifonismo"; para depois distingui-las em diferentes definições.

O fundamento do seu "polifonismo" tem, como explica, origem no "harmonismo" desenvolvido no "Prefácio Interessantíssimo" — e para melhor caracterizá-lo utiliza-se de uma excelente compreensão da sua época: "A vida de hoje torna-nos vivedores simultâneos de todas as terras do universo" — ao mesmo tempo que se defende de críticas:

Sou brasileiro. Mas além de ser brasileiro sou um ser comovido a que o telégrafo comunica a nénia dos povos ensanguentados, a canalhice lancinante de todos os homens e o pean dos que avançam na glória das ciências das artes e das guerras.

E é esta visão moderna que não prejudica a sua brasilidade, que o leva a aceitar a simultaneidade também enquanto processo artístico para atingir à "SENSAÇÃO COMPLEXA FINAL", pois está "convencido que a simultaneidade será um dos maiores, senão a maior conquista da poesia modernizante".

E já terminando o discurso, coloca-se na posição do primitivo, assumindo inclusive a transitoriedade que esta postura requer:

Procuramos! Esforçamo-nos em busca duma forma que objetive esta multiplicidade interior e exterior cada vez mais acentuada pelo progresso material e na sua representação máxima em nossos dias. Talvez esforço vão... talvez quimera... Que importa?

E reconhecendo que muito ainda deverá ser realizado: "Mas não é só por causa do sol que partimos! É pela felicidade de partir, pela alegria de nos lançarmos na Aventura Nova!"

É evidente que há colocações ou posturas, que o deixam no nível modernista. É o caso, por exemplo, de, no deslumbramento ante as descobertas vanguardistas, ser levado por certa imaturidade crítica, por certo entendimento precário — perceptíveis nas misturas e contradições ideológicas ao colocar no mesmo plano, teóricos e artistas que nada têm em comum, "em não perceber as contradições essenciais que existem no conjunto das teorias que adota".²⁶

Mas o que merece ser destacado nesta obra — que pela sua própria situação cronológica não poderia ser de conceituação em profundidade, uma vez que a primeira década modernista, como observou a Professora Telé Porto Ancona Lopez,²⁷ é de absorção — e neste sentido os seus representantes teriam que ser contraditórios e duais, consciente e inconscientemente, é o seu sentido de abertura para as assimilações, ao mesmo tempo que tematiza sobre medida, restrições e exageros. E onde, apesar dos erros, o ecletismo, a tentativa de aceitar, entendendo, é o maior índice da modernidade.

Não fora a própria consciência de Mário que, já em dezembro de 1924, numa carta a Manuel Bandeira²⁸ reivindica a sua passagem do modernismo ao moderno, alicerçado na evolução constante que sente na sua obra e no seu pensamento.

²⁶ LOPEZ, p. 196.

²⁷ Ibid.

²⁸ MARTINS, p. 86-7.

3.3. Os "Prefácios" de *Macunaíma* — Afastando-se do ponto de vista puramente estético abordado em "Prefácio Interessantíssimo" e *A Escrava que não é Isaura*, os "Prefácios" de *Macunaíma* voltam-se para outro polo do contexto modernista brasileiro, onde Mário de Andrade se insere também como representante típico: a pesquisa do povo e a percepção de suas características.

Já no primeiro "Prefácio",²⁹ inédito, escrito logo após terminada a primeira versão da obra e datado de 19 de dezembro de 1926, Mário escreve: "o que me interessou por *Macunaíma* foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional do brasileiro".

É interessante observar que nessa tentativa de explicar o livro que "carece dumas explicações pra não iludir nem disiludir os outros" — o autor expõe praticamente o resultado de suas pesquisas sobre o povo e a tentativa de perceber-lhe as características. Suas perspectivas são, porém, limitadas ao estudo da produção literária popular que analisa como um sócio drama, por deficiência dos próprios estudos sociológicos da época, conforme constata Telê Porto Ancona Lopez.³⁰

Assim, quando afirma "o brasileiro não tem caráter" tal postulado é evidente fruto de uma inegável pesquisa, mas preso a fontes literárias e, por isso, o resultado fica sujeito à sua própria intuição, embora se note nele, como em quase todos os modernistas desta hora, a tentativa de compreender o comportamento humano com base na psicanálise, via Ribot e Freud.

Este desejo de pesquisar e refletir, embora todas as limitações que lhe possam ser imputadas, propiciam a Mário uma atitude crítica com relação ao povo brasileiro:

O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. (...) Dessa falta de caráter psicológico creio otimistamente, deriva a nossa falta de caráter moral".

E afastam as imagens ufanistas com relação à nossa realidade, totalmente diferente do "Eldorado que não pode existir mesmo entre panos de chãos e climas bons e ruins".

A preocupação com a pesquisa e a certeza de que o Folclore é a fonte que deve ser absorvida e devolvida ao povo através da arte, ficam colocadas claramente:

Pois quando matutava nessas coisas topei com *Mucunaíma* no alemão de Koch — Grünberg. (...)

Então vem vindo a idéia de aproveitar pra um romancinho mais outras lendas casos brinquedos costumes brasileiros ou afeiçãoados no Brasil. Gastei muita pouca invenção neste poema fácil de escrever. E ainda: "(Este livro afinal não passa duma antologia do folclore brasileiro)".

²⁹ Todas as citações foram retiradas do texto: ANDRADE, Mário de. Prefácio. In: BATISTA, p. 280-91.

³⁰ LOPEZ, p. 197-8.

Para atingir seus fins não recua diante das possíveis críticas:

Não podia tirar a documentação obscena das lendas. (...) Ora uma pornografia desorganizada é também da quotidianidade nacional. (...) Meu interesse por Macunaíma seria preconcebido hipocritamente por demais se eu podasse do livro o que é da abundância das nossas lendas indígenas (...) e desse pro meu herói amores católicos e discreções sociais que não seriam dele pra ninguém.

Implicitamente, deduz-se o desejo de atingir uma consciência artística nacional, atualizada, visando o estabelecimento de um clima natural, de uma nova atitude mental que só poderia advir através de um trabalho artístico, inclusive de experimentação: "Quanto a estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada música mesmo por causa das repetições, que é costume (...) dos cantos estagnados do rapsodismo popular".

Macunaíma é, para Mário, o resultado de suas pesquisas, aliado a sua preocupação brasileira, preocupação essa que foge à área do particular, pois considera que isso traria a fragmentação da pátria. É por isso que desrespeita a geografia, fauna e flora: "Assim desregionalizava o mais possível a criação, ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea (...)".

É este sentido de crítica e auto-crítica, implícitas e explícitas, no texto analisado, que nos leva a considerá-lo, apesar dos pontos negativos apontados, como muito próximo ao conceito de "modernidade" de Lefebvre. O mesmo resultado se verifica no segundo "Prefácio",³¹ datado de 27 de março de 1928, também não publicado. A revisão da obra corresponde uma revisão neste documento metalingüístico, onde se percebe que Mário procura continuamente atualizar-se a atualizar seu trabalho, aperfeiçoando-o. Também sintomático neste sentido, e muito moderno, dentro de seus próprios conceitos, é a consciência da transitoriedade precária da obra, lançada não como solução estética e ideológica definitiva, mas como abertura de caminhos.

A seriedade intelectual de Mário e o seu desejo de assumir através da pesquisa uma atitude artística, fazendo-no declarar suas ligações e fontes: folclore, etnografia, pesquisa de valores brasileiros que tem por objetivo a absorção do Brasil para devolvê-lo artisticamente através da sátira. O resultado, neste livro que "possui psicologia e maneira de expressão própria" é "que os melhores elementos duma cultura nacional aparecem nele", enquanto sintoma e nunca como "expressão de cultura nacional" — ainda impossível de existir dada a característica do povo e do país.

Como sintoma de cultura, define, nas anotações para o "Prefácio": "uma colaboração pontual do nacional e o internacional onde a fatalidade daquele se condimenta com uma escolha discrecional e bem a propósito deste (...)". A posição é de evidente abertura, pois, como vemos, para Mário, nacionalismo não é sinônimo de isolamento e sim aceitação de "lenda, história, tradi-

³¹ Todas as citações foram retiradas do texto: ANDRADE, Mário de. Prefácio. In: BATISTA, p. 291-3.

ção, psicologia, ciência, objetividade nacional", mais o enriquecimento crítico de contribuições estrangeiras.

A preocupação com o nacional traz implicitamente colocações referentes ao regional. *Macunaíma*, segundo Mário, "possui aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional e a concebe tão permanentemente e unida que o país aparece desgeograficado no clima na flora, na fauna no homem, (...)".

A atitude visa o abandono do regionalismo enquanto fechamento — que apenas serviria para conservar as deficiências. No entanto, vemos que se utiliza de elementos regionais para apresentar o particular da situação brasileira, através de deslocamento e da síntese.

Quanto às intenções da obra, declara que "me repugnaria bem que se enxergasse em *Macunaíma* a intenção minha dele ser o herói nacional", por isso nega o simbolismo dos personagens, pois o que quer transparecer é, não uma síntese para o brasileiro, mas a coincidência das situações e, neste sentido, o próprio herói "é tão ou mais venezuelano como da gente e desconhece a estupidez dos limites (...)", mas inegavelmente evoca valores éticos e circunstanciais do povo brasileiro. Eis porque *Macunaíma* deve ser compreendido "não como o brasileiro, mas como um brasileiro bem caracterizado pela sua incaracterística".³²

Quanto "à sátira dura do livro" — é o desejo de, sem se tornar moralizante, apresentar um retrato crítico e sem retoques da situação do brasileiro, envolvendo o próprio "status" da civilização que se implantava no Brasil, o que faz sob o declarado apoio da moda filosófica de Keiserling, em cuja obra *Le monde qui naît* se baseia para o esboço de uma tese sobre a vinculação da cultura ao "ser" para a realização sensível do homem. Assim, *Macunaíma* não é o herói nacional, mas "é o herói desta brincadeira, e os valores que o animam são apenas o jeito dele possuir o "Sein" de Keiserling, a significação imprescindível a meu ver, que desperta empatia".

Finalizando a análise dos documentos de Mário de Andrade poderíamos afirmar que todos eles, desde o "Prefácio Interessantíssimo" aos "Prefácios" de *Macunaíma*, se inserem dentro do contexto estético e ideológico de sua própria época, como sintomas das mudanças que então se operavam. No entanto, a postura que neles se caracteriza quase sempre extrapola os limites da moda, pois a consciência da mudança se faz através da captação crítica como bem o demonstram as atitudes de pesquisa, reflexão e tentativa de enquadrar os novos conhecimentos numa visão brasileira, tendo em vista suas reais necessidades.

Estas modificações são assumidas, vivenciadas e vistas "de dentro", daí o seu conteúdo vir expresso numa linguagem que realiza o que prega, ultrapassando, portanto, pela tentativa de conhecimento a excitação da novidade, e abrindo para seu autor um percurso não recusado, porque continuamente

32 LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma, a margem e o texto*. São Paulo, Hucitec/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974. p. 12.

revisto nas reflexões que o acompanharam ao longo de sua vida de escritor, poeta, ensaísta e teórico que soube como ninguém colocar no nosso Modernismo as marcas indeléveis da "modernidade".

3.4. O "Manifesto Pau-Brasil"³³ inaugura o primitivismo dentro do Modernismo brasileiro, abrindo toda uma polêmica que daria seus frutos em várias correntes antagônicas. Homem de sua época, atualizado com as últimas novidades estéticas e ideológicas, ao lançar o documento, Oswald de Andrade agia movido por influências da moda, em cujas vanguardas preconizava-se o primitivismo interior ou exterior como libelo contra tradições e convenções na arte e como índice de atualização da mentalidade moderna. Que o assunto o interessa de larga data, é inegável, pois já em 1923, na Sorbonne, pronuncia conferência neste sentido. Sua adesão, porém, só se torna escritura e manifestação completa após a viagem da "descoberta do Brasil", com o grupo de modernistas de São Paulo acompanhando Cendrars nas suas andanças paulistas, em 1924. O próprio Oswald confessa, num depoimento a Péricles Eugênio da Silva Ramos,³⁴ em 1949, que assim teve condições de observar que o primitivismo que os europeus perseguiam como exotismo, dividido nas máscaras e estatuetas da África e Oceania, fazia parte da nossa vivência e era, portanto, "primitivismo mesmo". Observe-se pois, que o interesse parte do contexto ideológico da época, mas o seu teor supera-o, pela tentativa de compreensão e adaptação da nossa própria realidade. É a "modernidade" penetrando no "modernismo" das idéias, pela apreensão crítica; o exotismo transformado, de exterioridade em autenticidade, porque "visão de dentro", capaz de unir na mesma identidade expressão e conteúdo.

O Manifesto foi publicado inicialmente no *Correio da Manhã*, de 18 de março de 1924 e depois reduzido para a falação — verdadeiro poema-programa — que Oswald faz anteceder ao seu primeiro livro de poesias, *Pau-Brasil*, publicado em Paris, em 1925; e pode ser considerado verdadeira ponte para a efervescência da brasilidade, que não mais precisa ser contida ou mascarada pelas imagens ufanistas. As próprias deficiências tornam-se matéria poética valorizada: "Apenas brasileiros de nossa época. (...) Bárbaros, cretulos, pitorescos e meigos. (...)".

No parágrafo de abertura do Manifesto, Oswald brada "a poesia existe nos fatos" — implicitamente, não na inspiração, no isolamento. Mas o postulado, índice de extrema abertura, é algo limitado pelo conteúdo descrito que se prende ao folclore do país — em que reside a poesia em estado primitivo, capaz de superar as expressões culturais estrangeiras (Wagner). A passagem é, sem dúvida, a síntese do projeto semântico do manifesto e preconiza o primitivismo de forma psicológica, pela valorização de estados brutos da alma coletiva, aos moldes expressionistas, dadaístas e surrealistas.

³³ Todas as citações foram retiradas do texto: ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. In: TELES, p. 203-8.

³⁴ COUTINHO, Afrânio, dir. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1970. v. 5, p. 46.

A suposta contenção do material estético é a seguir ampliado pela sátira predominante no segundo tópico: o lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola Senegâmbia (...), onde faz a crítica da falsa cultura institucionalizada no país e cujo teor envolve o Idealismo ilustrado, decomposto na medida em que é dito pelo humor. Assim constata-se o "tudo revertendo em riqueza. A riqueza das frases feitas". O pensamento sintético envolve criticamente também o tópico seguinte:

(...) O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

E é a partir do que critica que estabelece a originalidade da poesia nativa — "a poesia ainda oculta nos cipós da sabedoria" — fazendo desse material todo um novo esquema de produção poética exportável.

O manifesto rastreia a sua visão anti-passadista "houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituiu-se o naturalismo. "Copiar". Mas surge a revolução que provoca uma nova ótica, uma nova prática de vida — a deformação, a fragmentação, o caos voluntário, os materiais e a inocência construtiva. A destruição, portanto. "Realizada essa etapa, o problema é outro" pois "houve um estouro nos aprendimentos", "A volta à especialização. (...) A poesia para os poetas". E é a consciência de seus efeitos que faz surgir a "coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução". Entende que a nova visão do mundo que estabelece uma nova lógica, novos valores e nova expressão encontra ecos na inquietação brasileira que põe em cheque toda a nossa estrutura cultural, reduzindo-a a material da "Poesia Pau-Brasil. Ágil e cãndida. Como uma criança".

O manifesto postula também um projeto sintático para nova poesia. E é aí que Oswald encontra sua linha de força, seu maior tom de modernidade. Assim estabelece:

O trabalho contra o detalhe naturalista — pela síntese; contra a morbidez romântica — pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.

Prega ainda "uma nova perspectiva", "uma nova escala — "o ver com os olhos livres" que só pode ser atingido depois de todo despojamento, da depuração, da volta à inocência construtiva.

É portanto, a nosso ver, no âmbito da linguagem que se filtra o melhor da "modernidade" do "Manifesto Pau-Brasil", onde se postula toda a crise da linguagem na nova civilização técnica. Como solução, prega o modo de pensar e sentir primitivo e ingênuo, que corresponde às transformações modernas, na franqueza de visão, enquanto experiência de forma externa, e que se amalgama a uma visão de dentro do nosso próprio processo cultural. Seria o meio ideal para atingir a síntese do seu homem natural — tecnizado, isto

é, a aproximação dos dois termos dialéticos do homem como problema e como realidade, conforme explicita posteriormente.³⁵

Assim, os procedimentos da estética fragmentária de Oswald de Andrade remetem a duas realidades — o primitivismo e a técnica, da mesma forma que o ideal do manifesto é conciliar a “base dupla e presente — a floresta e a escola (...) Um misto de “dorme nenê que bicho vem pegá” e de equações”, que daria, sinteticamente, “o melhor da nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna”. Tudo isso numa poesia de “reação contra o assunto invasor”, voltada para temas brasileiros, com sabor de tropicalidade, contribuindo com o seu ser “regional e puro” para a universalidade da arte. Sem esquecer a sua colocação sobre a precariedade, consciente da arte do aqui e do agora — por isso aberta para um contínuo evoluir, pois

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.

E é neste sentido que a sua perspectiva primitivista — que antes apresentamos como paralela ao modismo europeu — ultrapassa o simples “ismo”, pois não fica ligado ao paradigma, nem apresenta o feitio de uma receita. Antes se faz através da originalidade e da surpresa, estabelecendo para o leitor a tarefa de estabelecer os nexos que ficam escondidos na sintaxe do texto.

3.5. “Manifesto Antropófago”³⁶ — Na sequência do rumo primitivista, opção consciente daquela hora modernista, segue-se como contraposição ao Pau-Brasil a corrente Verde-Amarela, estudada mais adiante. Mas as soluções que esta preconiza, sustentando-se na tradição, no sentimentalismo e na sobrevivência dos velhos mitos ufanistas, são revidados sarcasticamente pela nova posição de Oswald de Andrade — a antropofagia.

O “Manifesto Antropófago”, publicado no número um da **Revista da Antropofagia**, em maio de 1928, exacerba as diretrizes do “Manifesto Pau-Brasil”, levando-as às últimas consequências, apresentando-as como programa ou filosofia do grupo que definem.

“Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. É o primeiro postulado do manifesto. E reúne no aspecto conteudístico e formal tudo o que este prega. Verdadeira metáfora — a antropofagia surge numa dupla função — a de crítica e a de solução para o momento brasileiro, e para os quais convergem os múltiplos significados que a palavra conota — em imagens, trocadilhos e sugestões para o raciocínio.

Que o momento é de opção polêmica nos diz o aforismo parodiado “Tupy, or not Tupy, that is the question”, que, num jogo sério/cômico abre a prática do humor enquanto arma de persuasão, mas aberta a gerativa, porque

35 ANDRADE Oswald de. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. In: **Obras completas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970. v. 6, p. 79.

36 Todas as citações foram retiradas do texto: ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago**. In: TELES, p. 226-32.

leva a pensar. E Oswald coloca-se ao lado do índio, não em busca de um novo indianismo mas na procura de nossas verdadeiras raízes.

O processo instaura criticamente a derrubada dos mitos institucionalizados, disseminados de forma explosiva no texto:

"Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos".

"Contra todos os importadores de consciência enlatada".

"Contra a verdade dos povos missionários (...)"

"Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Itacema — o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo".

"Contra o padre Vieira".

"Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud".

A relação dos "contras" corresponde ao diagnóstico dos males que tolem o brasileiro e o Brasil enquanto realidade, pois mascaram a nossa verdadeira índole, tornando-nos um povo reprimido, preso às contradições. O processo da catequese, ponto central da crítica, foi imposto, no entanto, mal assimilado, pois:

Nunca fomos catequisados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia, ou em Belém do Pará".

E num refrão:

"Nunca fomos catequisados. Fizemos foi Carnaval".

Mas o verdadeiro Brasil continua encoberto. A magia e a vida dormem sob todo o peso de uma falsa cultura. Por isso o texto objetiva atingir, além da crítica, a solução. E esta é explicitada no simbolismo antropofágico, "única lei do mundo". Os mitos culturais devorados pelos nossos símbolos primitivos: O sol, cobra grande, Jacy, Guaracy:

É a transformação do tabu em totem, que desafoga a consciência coletiva, novamente disponível, depois disso, a seguir os roteiros do instinto carafba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem (...) ³⁷

Assim, livres, a atitude individual integrada na "Revolução carafba", "maior que a Revolução Francesa", atingiríamos o estado de sobrevivência cultural, integrados "na realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama".

A antropofagia é, pois, a defesa dos interesses coletivos propondo a sobrevivência cultural — e desta forma observamos que o manifesto extrapola o campo estético, com incursões no terreno ideológico. Solicitando a liberação do corpo de costumes, tenta também a revisão de valores transgredidos hipócritamente, para atingir "a prova dos nove da felicidade", que está na preguça, na alegria, "no matriarcado de Pindorama".

³⁷ NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. Obras completas. v. 6, p. 33 viii.

Esta autenticidade cultural reconquistada, corresponde também à liberação da imaginação criadora que então, sem peias, pode realizar artisticamente seus mitos primitivos dentro de uma nova lógica, onde importa a coisa, não a idéia da coisa. Livres de imposições temáticas, de assuntos consagrados, haverá múltiplas possibilidades de realizações. A frente há "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros".

"O manifesto antropófago" traz claramente expressa a sua filiação ideológica, num longo tópico onde são citados Montaigne, Rousseau, Keyserling, a revolução surrealista, etc, os quais, aliados à moda psicológica e antropológica de Freud e Levi Bruhl, dão bem a medida de como o movimento se fundamenta em raízes externas. A base teórica, porém, não invalida o documento no que este contém de brasilidade autêntica, porque numa atitude de devoração crítica, paralela e devoradora da própria metáfora do texto, a técnica européia é assimilada e devolvida de forma crítica no levantamento de nossa realidade interna. É a própria transformação do tabu em totem. O recalque transformado em elemento positivo.

Não nos preocupamos em levantar a má deglutição destas teorias, ou certos conceitos superados e anticientíficos disseminados no texto. Ficam as contradições na conta do entusiasmo "modernista". Mas o texto alcança também o polo oposto. Assim, a "modernidade" se concentra no essencial da busca de uma raiz autóctone para a nossa literatura — superando as deficiências ideológicas, e se ratifica na reflexão, no humor, e explode nas características do próprio texto enquanto escritura, que se faz a si mesmo um exemplo de "eterna modernidade". E onde a linguagem contida e concreta, a frase curta, o ritmo sincopado, a irreverência e o humor são marcas de um verdadeiro estilo antropofágico. Não fossem ainda as várias possibilidades de leitura que o fazem um texto sempre renovado. Modernidade.

Por isso o percurso de Oswald de Andrade é um percurso aberto, cheio de contradições e de genialidade, mas nunca recusado. Antes radicalizado na paródia contundente e na ironia estruturada.

4. O nacionalismo ornamental:

No processo histórico do modernismo, a partir de 1924, é que surgem as posições mais radicais na busca de determinados rumos para a Literatura Brasileira. No entanto está longe de ser o encontro de uma estética definitiva, antes é a entrada em uma fase polêmica de opções e estas quase sempre enveredam pelo nacionalismo, embora em diferentes posições.

Opondo-se à linha de nacionalismo crítico do Manifesto Pau-Brasil, desde 1926, Plínio Salgado, secundado por Menotti e Cândido da Mota Filho, passa a pregar novas atitudes, presentes já na conferência "A Anta e o Curupira": "Estamos em condições de criar uma arte brasileira, com elementos exclusivamente brasileiros". O tônus essencial desta ala nacionalista torna-se já evidente: o brasileiro xenófobo, bandeira de todos os documentos apresentados pelo grupo.

4.1. A "Carta Verdeamarela",³⁸ de autoria de Plínio Salgado, é um exemplo convincente neste sentido, detector também da oposição frontal à corrente "Pau-Brasil". Utilizando-se do discurso epistolar como um recurso para atingir com facilidade "a massa", o texto praticamente impõe um ideário sistematizado.

O tom inicial, descontraindo e humorístico, na referência à Academia Verdeamarelo, já traz em nota de rodapé uma coloração política evidente. Ao se referir aos opositores como: "modernistas da extrema esquerda" definem-se a si mesmos, decidindo-se a abandonar "a andadura capenga para se por num passo picado de quatro". Subentende-se o desejo premente de ação para a "séria campanha construtiva" do grêmio.

Bopp, que a esta altura ainda deveria estar estudando tupi com o autor da Carta, (lembramos que posteriormente se torna adepto da corrente antropológica), é o presidente eleito, reunindo entre as várias qualidades, principalmente a de ser incontaminado: "só não foi à Europa e isso o valoriza mais ainda, porque não nos interessa saber, presentemente, si a Europa existe".

A colocação é clara: das conquistas modernistas opta apenas pelas posições nacionalistas, ainda enfatizadas por um isolacionismo violento, totalmente alheio a qualquer abertura. Ideologicamente há uma sobreposição da política, embora ainda confundida com nacionalismo, à literatura, servindo esta, praticamente, apenas como um pretexto para angariar adesões.

Difícilmente poderíamos rotular tais colocações como adeptas da "modernidade", mas podem ser enquadradas com "um fato sociológico e ideológico", ausente qualquer tentativa de crítica e auto-crítica. Exaltar é a palavra de ordem, e "a exaltação é feita de muitas ilusões — e de um pouco de perspicácia". Referindo-se à poesia brasileira diz que esta não é uma invenção ou utopia, mas:

Existe, de fato como feição puramente americana, brotando da terra e da raça. A poesia de Bopp tem a largueza dos nossos ecos esparramados pelos morros dos planaltos (...), pelos rios comovidos e danças ziguezagues de igarapés. Tem o gosto das festas de São Benedito em Santa Rita do Caixaprego.

Palavras endossadas pelo recurso da paródia em tom matreiro, que escondem uma afirmação categórica: "Em verdade vos digo (...) que Appolinaire e Cendrars passarão, mas Santa Maria do Olho d'Água ficará".

Nem faltam as colocações políticas:

E é mais fácil um sucuri esconder-se num buraco de tatu do que salvar-se em brasilidade aquele que não dormiu num ligar (...) nem se meteu num pleito eleitoral entre os piriQUITOS e araras, na angustiada vida de São João da Carangola.

³⁸ Todas as citações foram retiradas do texto: SALGADO, Plínio. Carta verde-amarela. In: MENOTTI DEL PICCHIA, P. et alii. O curupira e o carão. São Paulo, Helios, 1927.

Nem as definições do ser brasileiro: "Isto de ser brasileiro é mais difícil do que se pensa. Entretanto, isso de ser brasileiro é a coisa mais fácil do mundo", onde o jogo de palavras funciona como duplicidade persuasória.

Com relação à arte, há uma rejeição total do que de mais valioso nos trouxe a estética vanguardista: a experiência e a pesquisa. O texto traz um explícito "desdém pelos processos" e ironiza qualquer labor: "Isso de andar colecionando materiais é muito útil, mas não é Arte", a qual, na sua opinião, não pode fugir a uma função pragmática: "para que serve a Arte ou a Verdade? Si elas não exprimem o meu momento humano?"

Evidentemente Plínio não se aliena da atmosfera intelectual do momento, mas se entrega totalmente às suas tendências teóricas, visando utilizar a arte como reguladora da ordem social, e abandonando cada vez mais as preocupações estéticas, que de resto, lhe eram puramente exteriores e, se adotadas, não passam de "incitação da moda".

4.2. Em "O Significado da Anta",³⁹ também de Plínio Salgado, publicado inicialmente no *Correio Paulistano*, em 26/11/27, já sentimos estar diante do sucedâneo ideológico do "Verdeamarelismo", cujo nome, ligado à instituição pátria, idéia de massa, é substituído por um símbolo de raízes totêmicas. A opção pela ação é agora explícita, como observou Mario da Silva Brito, citando Plínio em "Morra o Verdeamarelismo".

Num país de levantes militares freqüentes e sem significação histórica, sem um alto sentido político, é preciso agir, (...) a fim de educarmos o povo dentro de um sentimento de ordem e prepararmos o nacionalismo para uma evolução natural (...) ⁴⁰

No texto em pauta, as declarações neste sentido continuam: "Não que precisássemos de símbolo. Queríamos uma senha". Importante salientar a diferença entre símbolo e senha, o primeiro uma abstração, o segundo implicando pedido de passagem para uma ação efetiva que faz questão de salientar não ser apenas uma atitude literária, mas um desejo de libertar o Brasil de todos os preconceitos.

A "Carta" é a resposta ao artigo "A Anta e o Carrapato",⁴¹ onde Tasso da Silveira chama a atenção das "grandes correntes nacionalistas (que) andam à procura de símbolos que as dignifiquem", e acabam por adotar símbolos impróprios. Assim, deduz-se claramente na resposta de Plínio Salgado a defesa da postura adotada pelo grupo, mas se as pretensões eram de lançar uma plataforma de ação, acaba apenas num "programa não programa", porque a ação surge implicitamente como uma idéia natural ao princípio de autoridade e afirmação que é a "Anta".

³⁹ Todas as citações foram retiradas do texto: SALGADO, Plínio. O significado da anta. In: BATISTA, p. 284-8.

⁴⁰ COUTINHO, v. 5, p. 23.

⁴¹ SILVEIRA, Tasso da. A anta e o carrapato. In: BATISTA, p. 280-1.

Em termos literários, há contradições evidentes. Por exemplo, diz que a retórica está definitivamente liquidada, no entanto, o tom utilizado é sempre retórico, embora o léxico seja popular. Neste sentido há que ser analisado o discurso como um recurso consciente para atingir um fim que extrapola o campo de adesões literárias, atingindo o político. O tom grandiloquente, a divisão em tópicos, didática e visual, objetiva atingir uma atmosfera de entusiasmo, um aceitar sem discutir, por isso aceitação cega, partindo das necessidades de auto-afirmação da massa e compondo uma situação ilusória. E é exemplo claro do "Kitsch" que funciona duplamente — como propaganda de colocações políticas e como "mentira estética que aspira à dignidade artística", na excelente definição de Umberto Eco. Ao se manifestar contra "a experiência dos grandes talentos curiosos, como Oswald", acusando-os de propiciar uma "sistematização da revolução literária", que "tem um sentido menos de sentimento que de técnica", aborda evidentemente o âmago da questão. No tipo de literatura que prega, o valor da obra não é posto em relação à natureza concreta do produto, mas à faixa de consumo a que é destinada, lançando mão principalmente do sentimentalista, do comovedor, do dramático:

"Na impossibilidade de criar uma arte e um novo senso de vida para substituir a essas velharias, ou baldas, inventamos a Anta". Observe-se, no entanto, que a Anta acaba indefinida em termos teóricos, porque é ação, palavra de ordem e não se apoia em projeto filosófico que leve em conta o conhecimento, reflexão e crítica. Resta o condicionamento que age eficazmente através da idéia do messianismo para a implantação de uma cultura própria no Brasil: "Início que ainda não podemos iniciar, mas prepará-lo para que o efetive a outra geração que "virá", ou da super-valorização do binômio terra/raça: "Cultura é cristalização de instintos. É fixação de intenções raciais ou nacionais em expressões caracterizadoras de coletividade".

Como observamos, também este texto foge essencialmente às características da "modernidade" não apenas por abordar elementos outros que não o estético, pois tal estado de espírito está dentro das tendências da época, voltada para uma arte interessada, mas pela atitude tanto literária quanto ideológica, que foge a qualquer abertura e reflexão. Já as incursões "modernistas" são frequentes, pela utilização dos meios na imposição ideológica, enfatizando o exterior e o ornamento, para justificar um fechamento tacanha que nada tem de moderno, quer pelo que trazem de ideais racionais e pela contrafação à integração numa civilização avalassadora, prenunciada na época. Ainda há que conotar e gratuidade das colocações pois:

Em vez de sondar as condições objetivas das nossas classes sociais, (...) preferiu fanatizar-se pelos mitos do sangue, da Força, da Terra, da Raça, da Nação, que de brasileiros nada tinham, importados que eram de uma Alemanha e de uma Itália, ressentidos em face das grandes potências".⁴²

⁴² BOSI, p. 417.

4.3. Das mesmas fraquezas se ressentia o “Manifesto Nhengaçu verde-amarelo”,⁴³ publicado pelo grupo da Escola da Anta no *Correio Paulistano*, a 17 de maio de 29. Neste texto, que não é apenas uma justificativa, como o anterior, há todo um trabalho hiperbólico de persuasão, que vai impossibilitando crítica e análise. Há toda uma ligação lógica no discurso, feito dentro de moldes condicionantes, numa linguagem facilmente apreendida, clara — daí que enquanto discurso é um texto fechado, acabado, sem dúvidas ou ambiguidade.

Conteudisticamente, é uma resposta tardia ao “Manifesto Pau-Brasil”, considerado artificial e traidor de nossas origens, também no tocante ao símbolo. Assim já no primeiro parágrafo do “Manifesto” a idéia é criar uma metáfora nacional, colocando o tupi como anfitrião “pré-cabralino”, antecipando-se ao grupo oposto em termos de pureza nacionalista. Logo a seguir a idéia mestre é a de integração pacífica: “os tupis desceram para serem absorvidos”. “Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro e o seu grande sentimento de humanidade”.

A colocação não dá margem a discussão, pois se apresenta como um discurso de autoridade, fechado, que impõe sem definir, ausente qualquer papel do receptor.

A tese do nacionalismo interior e intuitivo, pregada bombasticamente, “O nacionalismo tupi não é intelectual. É sentimental”, não é definida, apenas apresentada como um rótulo, como um engodo, afastando o pensamento crítico, daí caindo inexoravelmente numa atitude ufanística com relação ao povo e à nação: “é de entre as bacias do Amazonas e do Prata que sairá a “quinta raça”, a “raça cósmica”, que realizará, a concórdia universal, porque será filha das dores e das esperanças de toda a humanidade”.

Os recursos do “Kitsch” continuam a agir — através de colocações demagógicas que falseiam a verdade — uma vez que se opõe ao que pratica: “Não combate nem religiões, filosofias, porque toda a sua força reside na sua capacidade de sentimental”, e cuja finalidade é impor à massa um nacionalismo tipo ausência de preconceitos, de não-resistência e não-violência, apontados como elementos essenciais da assimilação, conseguir infiltrar-se de maneira indelével no nosso contexto racial e cultural, por guiar-se pelo sentimento e não pelo intelecto, abominando filosofias e sistematizações, sendo com isso autenticamente nacional, conforme prega.

O subterfúgio é evidente, pois no extremo oposto desta idéia de massa em permanência de estrutura, uma vez que ele, o índio, “deram-lhe uma casa da Câmara dos Comuns, durante mais de meio século, e a República encontrou-o igualzinho ao que ele já era no tempo de D. João, ou no tempo de Tiradentes”, está toda uma hierarquia da autoridade: “Dentro da República os que mais realizam são os que menos doutrinam”.

⁴³ Todas as citações foram retiradas do texto: Nhengaçu verde amarelo; manifesto do verde-amarelismo ou da escola da anta. In: TELES, p. 233-9.

E para mantê-la é necessário que a massa (tupi) não pense, pois se "se erigir em filosofia, criará antagonismos, provocará dissociação, será uma força centrífuga. E o Brasil falhará, pois precipitará acontecimentos". Assim, é necessário convidar "a nossa geração a produzir sem discutir. Bem ou mal, mas produzir", que corresponde a um agir sem pensar, a agir cegamente, pois é "A vida o que nos interessa, eis o que interessa à grande massa do povo brasileiro". Notar que conscientemente distingue povo/massa.

Há ainda contradições evidentes como quando alardeia não haver no Brasil preconceito político, considerando-se que age movido por ele.

O mesmo ocorre em termos especificamente literários: "Combatemos, desde 1921, a velha retórica verbal, não aceitamos uma nova retórica submetida a três ou quatro regras, de pensar e sentir". No entanto, observa-se a utilização de toda uma retórica persuasiva. De resto, o objetivo da literatura é atingir o grande público:

Em 7 anos a geração nova tem sido o público de si mesmo. O grosso da população ignora a sua existência e se ouve falar em movimento moderno é pelo prestígio de meia dúzia de nomes que se impuseram pela força pessoal de seus talentos".

Na crítica que subjaz a um trabalho intelectual, de experiência e pesquisa, subentende-se a imposição de uma literatura fácil, que implica em queda de qualidade, pois o que interessa é a quantidade a atingir. Típica colocação do "Kitsch".

E no final, a grande contradição:

O grupo verdeamarelo, cuja regra é a liberdade de cada um ser brasileiro como quiser e puder; (...) à tirania das sistematizações ideológicas, responde com a sua alforria e a amplitude sem obstáculo de sua ação brasileira".

Perguntamos: onde a liberdade dentro desta sistematização ideológica? E onde um conteúdo de adequação à contemporaneidade que nos fizesse integrar o texto às características de "modernidade" de Lefebvre?

Sem nos comprazermos em juízos ideológicos, mesmo porque seria uma atitude inconsequente esperar uma alta coerência ideológica de um movimento estritamente artístico, chamamos a atenção para o fato de que o vocabulário do texto, que se propõe como um manifesto literário, foge à esfera literária, vinculando-se antes, à esfera da mitização política. O que em si já é um paradoxo.

Por outro lado, embora salientemos não estar analisando o texto em razão da sua permanência ou não, é evidente que a pregação está, hoje, amplamente superada, da mesma forma que o estava dentro de sua própria época, por não corresponder à sua estrutura mais profunda; isto no entanto, não impediu que tivesse adeptos. Mas "modernidade" não quer dizer aceitação ou correspondência a desejos superficiais, mas é, ao contrário, uma tentativa básica de conhecimento, capaz de desmascarar, tematizando-a toda a defasagem da estrutura de uma época.

Evidentemente não é esta a posição de nenhum dos três últimos documentos estudados, que se comprazem em soluções ilusórias, não saindo do "Kitsch" nem enquanto literatura nem enquanto ideologia política, sem condições, portanto, de serem classificados além de uma atitude "modernista", limitada às suas próprias pretensões e projetos.

Conclusão:

Procuramos, ao longo do estudo realizado, levantar a colocação de cada um dos documentos frente ao "modernismo" ou "modernidade". Assim caberia-nos apenas definir tais postulados em termos da visão globalizante da "programação modernista: 1922-1928".

No entanto, reconhecemos que qualquer tentativa neste sentido se torna sobremaneira difícil uma vez que não existe um "corpus" coerentemente organizado, que justifique uma definição em bloco.

Desta forma, tudo nos levará a destacar oposições antagônicas, cuja única aproximação consiste em se inserirem no mesmo contexto de época e apresentarem o desejo de renovar a Literatura Brasileira, procurando melhor relacioná-la com a nossa própria cultura, e com os olhos voltados também para os progressos técnicos e científicos que modificavam o panorama mundial.

É inegável que existe em todos os documentos a consciência das transformações que se operavam no mundo e em menor escala no Brasil. Daí surgindo a idéia que uma nova sociedade necessitava uma nova literatura. No entanto, a apreensão do próprio tempo e as mudanças estruturais que ele exigia ou exigiria, se faz por vias diferentes.

Observa-se assim, nitidamente, que uma parte da programação, incluindo os textos de Menotti e Plínio Salgado assume a atitude de adesão ao tempo, conscientizando-se dele, porém, nas suas marcas mais exteriores e transformando-o numa escritura onde a tônica dominante é a exaltação incondicional do novo. No âmbito do nacionalismo tal atitude é geradora de um novo mascaramento, que faz da moda plataforma para atitudes e projeções pessoais, ideológicas ou sociológicas. E neste sentido, pela superficialidade que conotam não podem ser caracterizadas além de um simples "modernismo".

Quanto à colocação do texto de Graça Aranha, apesar de seu desejo evidente de modernização, e de teorizar uma filosofia para o movimento, observamos que não chega a aprofundar-se nas reais necessidades estéticas e culturais da época. Finalmente, no plano totalmente oposto — surge uma atitude que embora não seja totalmente rígida, conota a apreensão crítica do próprio tempo. E por isso os documentos que a ela se vinculam, de Mário e Oswald de Andrade, refletem uma tentativa básica de conhecimento, onde a crítica, a pesquisa e a auto-crítica são os elementos mais importantes. E por isso têm condições de superar, sobre muitos aspectos, a ilusão e a inci-

citação da moda, retirando do "modernismo" uma parcela de eterna "modernidade".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Araci. *Artes plásticas na semana de 22*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1972. 333 p.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo, Martins/INL, 1972, 266 p.
- . *Obra imatura*. 2. ed. São Paulo, Martins/INL, 1972. 300 p.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, v. 6.
- BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Brasil 1.º tempo modernista — 1917/20 documentação*. São Paulo, IEB, 1972. 459 p.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1972. 571 p.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971. v. 1.
- COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a nova geração*. São Paulo, Saraiva, 1970. 187 p.
- CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968. v. 3.
- COUTINHO, Afrânio, dir. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1970, v. 5.
- LEFEBVRE, Henri. *Introduction à la modernité*. Paris, Ed. de Minuit, 1962.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade; ramais e caminhos*. São Paulo, Duas Cidades, 1972. 267 p.
- . *Macunaíma, a margem e o texto*. São Paulo, Hucitec/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974. 127 p.
- MARTINS, Wilson. *O modernismo*. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1969. 311 p.
- MENOTTI DEL PICCHIA, Paulo. *O curupira e o carão*. São Paulo, Hellos, 1927. 108 p.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Das razões do modernismo*. Brasília, Ed. Brasília, 1974. 215 p.
- SANGUINETI, Edoardo. *Ideologia e linguagem*. Porto, Portucalense, 1972. 134 p.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro; apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro, Vozes, 1971. 271 p.

Resumo

Os documentos que compõe a Programação modernista — prefácios e manifestos — escritos entre 1922-1928, não se apresentam como um "corpus" coerente de idéias. Antes, refletem nuances variadas, que vão desde a simples adesão aos modismos da época, até um consciente pensar o mundo, através das novas perspectivas oferecidas pela arte.

Em síntese, as diferenças que se estabelecem a partir dos textos analisados, permitem-nos distinguir entre as atitudes meramente momentâneas e o pensamento que perdura como um marco no nosso processo cultural.

Riassunto

I documenti che compongono la Programmazione modernista — prefazi e manifesti — scritti tra il 1922-1928, non si presentano come un "corpus" coerente di idee. Sono essi il riflesso di varie sfumature che vanno dalla semplice adesione ai modismi dell'epoca, ad una cosciente considerazione del mondo, attraverso nuove prospettive offerte dall'arte.

In sintesi, le differenze stipulate a partire dai testi analizzati, ci permettono di distinguere le posizioni momentanee ed il pensiero che perdura come pietra miliare nel nostro processo culturale.