

2

Nacional/Internacional

Uma coisa era o nacionalismo, o tolo nacionalismo, e outra era a brasilidade, a síntese brasileira. Determinados grupos se deixaram exaltar pela simbologia exagerada, em torno não do que havia de vivo na humanidade brasileira, mas justamente à roda do que sobrava abstração e mito. O verdeamalerismo não teve outra intenção. O movimento “pau-Brasil” era mais sincero, era brasilidade porque procurava resolver os problemas da terra.

Abguar Bastos (*Testamento de uma geração*).

2.1. O Brasil descoberto

Em carta a Mário de Andrade, datada de 9 de abril de 1923, Oswald de Andrade relatava ao companheiro suas relações pessoais na capital francesa:

Acaso, providência! Na mesa, ao meu lado, Cocteau – um magricela, com expressivos pés de galinhas [...]. Atraquei-o! Mais autógrafo.[...]. Jantarei lundi com Cendrars, dans la Maison. Irá ao Brasil, cinematograficamente; manda-te um autógrafo. [...]. Reconciliarei Cendrars com Pio XI. Onze mil virgens. Oswald. (*apud*: AMARAL, 1999, p. 65).

Segundo Aracy de Amaral, a necessidade do autógrafo seria uma comprovação dos contatos do brasileiro com os vanguardistas parisienses. Revelava um entusiasmo juvenil diante dos ídolos franceses e, de certa forma, uma autopromoção. Em carta a Antonio Candido, Rudá de Andrade confessa a obsessão do pai ao valorizar suas vinculações com “pessoas consagradas” e “sua amizade com a intelectualidade francesa” (*apud*: CANDIDO, 2004, p. 64). Quando se tornou *persona non grata* no círculo modernista, Oswald de Andrade, num misto de egocentrismo e autodefesa, citava seu convívio com os artistas europeus como demonstração de sua posição de ponta de lança do movimento. O artigo “Fraternidade com Jorge Amado” seria um exemplo¹.

Em carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade comentava as relações exteriores do companheiro, seu contato com Cendrars e a conferência na Sorbone, terminando de modo irônico e surpreso: “Não é engraçadíssimo?” (1958, p. 18). A

¹ cf. *Ponta de lança*. pp. 31-2.

conferência na Sorbone – *l'effort de intellectuel du Brésil contemporain* – seria publicada/traduzida no nº 96 da *Revista do Brasil*, dirigida por Paulo Prado. Nela, o conferencista desenha a evolução da intelectualidade brasileira, desde o período colonial ao esforço de renovação dos novos, integrada a uma nova sensibilidade advinda da industrialização e do contato com a vanguarda. Pontos, aliás, que voltaria a destacar em sua conferência sobre o movimento modernista vinte e dois anos depois da Semana.

Durante o ano de 1923, no qual a linha de frente do modernismo paulista residia em Paris (à exceção de Mário), Prado era um elo de ligação entre os artistas. Como exemplo, o fato de Oswald conhecer Blaise Cendrars no apartamento de Prado. Na carta a Mário, Oswald fazia menção a viagem “cinematográfica” ao Brasil. Mais do que uma metáfora, o “cinematográfico” aludia a um projeto proposto por Paulo Prado ao poeta suíço para direção de um filme, com roteiro de Oswald de Andrade, sobre a *Capitania de São Paulo*. Em carta à esposa, Cendrars declarava que “examinaria os negócios *in loco*, pensava “no futuro das crianças”, poderia “entrar num negócios de terras de que me falaram se ele for sério”(apud CALIL, 1996, p. 64).

O filme, nunca realizado, em sua ficha técnica anunciava uma organização interessante sobre como o grupo se estruturava em Paris: Paulo Prado, produtor; Oswald de Andrade, roteirista; Blaise Cendrars, diretor. Além do filme, outro projeto abortado foi a realização de um balé, com roteiro de Oswald, música de Villa Lobos e figurinos de Tarsila do Amaral. Nos dois projetos, Mário de Andrade não figurava na ficha técnica, o que nos leva a crer numa divisão do movimento entre os residentes em Paris e os residentes no Brasil. Essa hipótese é reforçada pelo testemunho de Raul Bopp, apontando na *Klaxon*, dirigida por Mário, a realização do “programa desvairista”, subordinada inteiramente à “orientação poética” do autor da *Paulicéia* (1966, p. 48). Detalhe importante, Oswald não publicou na *Klaxon*.

Antes de Cendrars chegar ao Brasil, Mário de Andrade enviava uma provocativa carta à Tarsila do Amaral, para ser lida por Oswald e Sérgio Milliet, datada de 15 de novembro de 1923, aniversário da República.

Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épates. E se fizeram futuristas! hi hi hi. Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris [...]. Tarsila, Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e

Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes. Abandona Paris! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. [...]. Criei o mata-virginismo. Sou matavirgista! Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. (AMARAL, 1999, p. 79).

Nada casual nesta carta, nem a data cívica. Com este desafio, em alguns momentos lobatiano, Mário prenunciava o roteiro de suas viagens (de estudos) pelo Brasil, do qual resultaria seu projeto intelectual; também reafirmava sua desconfiança em relação ao lugar da vanguarda parisiense na definição das diretrizes modernistas. Mas como quase tudo no poeta parecia assumir “trezentos-e-cincoenta” sentidos, a relação com a Europa é ambígua, vai do desdém à amordaçada fascinação.

O “matavirginista” aproveitava a estada em Paris de seus companheiros para encomendar quadros e revistas de vanguarda. Assim, mesmo distante do “umbigo do mundo”, mantinha-se atualizado com as novidades em arte que, afinal, compunham o capital intelectual com o qual freqüentava os salões da aristocracia cafeeira. No mesmo ano de 1923, em carta a Anita, também residindo em Paris, pede a amiga para comprar o nº 25 da *Esprit Nouveau*:

Tenho a coleção completa [...]. Agora, como a assinatura acabasse, reformei-a. Mas não recebi o nº 25 que já saiu e que já anda por aqui na mão dos assinantes de S. Paulo. Se viesse para as livrarias compra-lo-ia, mas como não vem, socorro-me de ti. Farás o favor, sim? de ir à livraria Jean Budry e Cie, 3, rue du Cherche-Midi, VI arrondissement, reclamar o meu número. Junto a esta duplicata do cheque que já mandei para que possas provar que reformei a assinatura. [...] E como essa gente é muito trapalhona peço-te que me compres o nº 25 [...], para que eu não fique com a minha coleção truncada. (ANDRADE, 1989, p.86).

O convite para conhecer Paris é uma constância na correspondência tanto com Tarsila quanto com Anita Malfatti. Numa delas, Tarsila lhe escreve: “Isto aqui está lindo. Por que você não resolve uma viagem? O brasileiro se engana, pensando que é preciso uma fortuna para vir a Paris” (1999, p. 68).

A ressalva é ferina, porque Mário constantemente justificava a falta de dinheiro como um impedimento para a viagem. Nas cartas a Anita, escreve abertamente sobre seus apertos financeiros, que atrasavam tanto a ida do *Losango cáqui* (dedicado a ela) para a gráfica, pois autofinanciava suas obras, quanto o pagamento pelos quadros da pintora.

No ano seguinte, 1924, deixa explícito para Anita o desejo de seguir para Paris: “Gostaste dos versos que te mandei? Conta-me Paris. Ah! si ano que vem eu puder ir te abraçar aí!”(1989, p. 92). Ao mesmo tempo em que tachava de “caipira” o deslumbramento dos colegas, havia um evidente interesse pela capital francesa – que transcende o campo intelectual. Em outra carta à Anita, confessava:

Aqui vai seu dinheiro. Muito obrigado por esperar tanto. [...] Estou perdendo a esperança de ir na Europa. Aliás isso não me entristece muito, não, porque franqueza: a não ser ver os amigos não tenho nada que fazer aí. [...]. Já estou enfiado de Miguel Anjo como de Picasso. [...]. Agora: qualquer tapera da Baía ou de Mato-Grosso isso é diferente, me interessa e tenho desejo de ver. Si pudesse fazer uma viagem longa não iria pra Europa, iria no Amazonas ou na Baía. Mas nem isso Nosso Senhor quer. (*idem*, p. 95).

Numa atitude *blasé*, o Brasil se configurava como uma alternativa a Paris². Uma mudança de roteiro. Em 1924, Blaise Cendrars chegava a São Paulo, como hóspede de Paulo Prado. Carlos Augusto Calil descreve da seguinte forma o convívio de Cendrars com a jovem intelectualidade paulista:

Liga-se por amizade ruidosa e franca camaradagem com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral que já principiam o namoro da poesia dele com a pintura dela, dedica a Paulo Prado uma sincera admiração, mesclada de gratidão, observa os gestos contraditórios de Mário de Andrade, o único que lhe conhecia a obra em profundidade embora estivesse desconfiado do peso da influência dessa poesia cosmopolita no coração do mundo, (...). (*apud* SZKLO, 1996, p. 64).

Os anfitriões levaram o hóspede para curtir o carnaval carioca e, na Semana Santa, partiram para as cidades mineiras do ciclo do Ouro. O encontro dos modernistas paulistas com o barroco mineiro marca simbolicamente o despertar de uma consciência nacional, prenunciando a ruptura com o Futurismo italiano e a releitura da tradição cultural brasileira. O primeiro capítulo do projeto ideológico do modernismo: incorporação das classes marginalizadas como parte integrante da nacionalidade moderna e reconfiguração da história nacional, aliando passado e presente.

Na leitura de Antonio Candido, o Modernismo se divide em duas correntes. A primeira abrangia o dinamismo de Ronald de Carvalho, sob influência da “linha cósmica” de Graça Aranha, “afeita aos ritmos dinâmicos, à exaltação da

² A viagem ao Norte e Nordeste se realizaria em 1927, na companhia de Dona Olívia Guedes Pen-teado e da filha de Tarsila, Dulce. A viagem se prolonga até Iquitos, no Peru.

natureza, e procurando embriagar-se pela ação e o nativismo” (1965, p. 112). O pensador uspeano descreve, claramente, o modernismo carioca, que acentuou a tendência dinamista, desvinculado do projeto de literatura nacional. Percebe-se a inclinação em situar esta corrente do lado mais conservador do movimento, tanto que a agrega às tendências dos grupos paulistas do *Verdeamarelismo* e do *Anta*. Embora ressalve que os dois últimos são um “desvio”, ambos têm pouco em comum com o dinamismo, sendo mais coerente, ou situá-los como uma terceira linha ou como “desvio” da segunda linha – a antropofágica –, até mesmo por serem uma dissidência paulista.

A segunda linha – como insinuamos – “aborda temas análogos com espírito diferente”, mais ousada, mais autêntica ao apropriar-se do folclore e dos dados etnográficos, produtora de uma crítica mais profunda, adesão franca aos elementos recalcados da civilização – o negro, o mulato, o imigrante, “o gosto vistoso do povo”, ou seja: “toda vocação dionisiaca de Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mario de Andrade”, que “haveria de elaborar as diversas tendências do movimento numa síntese superior”. É a corrente que assimila melhor as influências da vanguarda. (1965, p. 113). Assim, em sua argumentação, aponta um alto modernismo nas obras dos três autores, as quais não só sintetizam como amplificam as tendências gerais do movimento.

O que se delineia a partir de 1924 – do marco simbólico da viagem a Minas – é a construção de um projeto de renovação literária aliado a uma reforma ampla no pensamento. Com o “Manifesto da poesia pau-Brasil” brota um projeto de modernidade em arte baseado nas incorporações da tradição e do novo, do popular e do culto.

2.2. Pau-Brasil

Na capa, desenhada por Tarsila do Amaral, uma estilização da bandeira nacional e o título do livro substituindo o lema positivista “ordem e progresso”. A dedicatória a Blaise Cendrars “por ocasião da descoberta do Brasil”. Eis as primeiras coisas que o leitor lê no livro de estréia de Oswald de Andrade: *Poesia pau-Brasil*, 1925.

Assim como o texto fundador (cronologicamente) do Romantismo, *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves Magalhães, o livro de Oswald foi publica-

do originalmente em Paris. Se no romântico o saudosismo – como de praxe em outros textos românticos – alude a um sentimento paradoxal de proximidade com a terra; no modernista, o sentimento é outro, bem descrito por Paulo Prado no prefácio: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, (...), umbigo do mundo, descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”. Em “O caminho percorrido”, Oswald ratificava essa afirmação, apontando que “se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo” (1975, p. 96).

Portanto, a dedicatória “por ocasião da descoberta do Brasil” aplica-se também ao próprio autor. Retornando ao prefácio de Paulo Prado, vemos como o *primitivismo*, que levará à valorização dos elementos populares da cultura brasileira, funciona como argumento de ruptura com a Europa:

Poesia ‘pau-Brasil’ [...] é um epíteto que nasce com todas as promessas de viabilidade. [...], afirmação desse nacionalismo que deve romper os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada. (ANDRADE; 1978, p. 69)

A ojeriza soa irônica – ou *fake* – partindo de um intelectual à européia como Prado, a respeito de um escritor como Oswald, cujas primeiras peças foram escritas em francês, *Théâtre Brésilien* (1916). Em suas memórias, o romancista esclarecia o fascínio que a Europa exercia sobre sua imaginação:

Paro para perguntar - Por que gostava eu mais da Europa do que do Brasil? [...] Nunca fui com a nossa literatura vigente. A não ser Machado de Assis e Euclides da Cunha, nada nela me interessava. [...] Quando Serafim Ponte Grande, recém-chegado a Paris, dizia que agora podia trepar, exprimia o meu desafogo. Meu pai me avisara de que as mulheres eram fáceis. Mas, no Brasil, tudo era feio, tudo era complicado. [...] Na Europa, o amor nunca foi pecado. Não era preciso matar para possuir uma mulher. Não havia lá sanções terríveis como aqui pelo crime de adultério ou sedução. Enfim o que existia era uma vida sexual satisfatória, consciente e livre. (ANDRADE, 1974, p. 68)

Em 1924 foi preciso negar a cultura européia para *épater le bourgeois*. A influência francesa na formação do intelectual brasileiro era uma realidade inquestionável. Da França vinha os modelos de conduta social, a moda, o comportamento moderno. A fundação da Academia Brasileira de Letras nos moldes da Academia Francesa é o exemplo óbvio. Negar a Europa equivalia a atacar o gosto e o ambiente burguês, do qual os modernistas faziam parte. Tarsila do Amaral, em carta à família, revelava que a tendência brasileira na arte era bem vista em Paris, isto é, “o que se quer aqui é que cada um traga a contribuição do seu próprio pa-

ís”. Na sua visão – e também na de Oswald – o primitivismo em arte, que os levaria à fase “brasileira”, desencadeando na “antropofagia”, era uma tendência internacional. Este ponto de vista contrastaria com a visão de outros modernistas, cuja valorização dos temas brasileiros significava rompimento com as tendências da vanguarda parisiense.

Ronald de Carvalho, em carta ao crítico católico Jackson de Figueiredo – fevereiro de 1924 -, declarava: “O Futurismo também é passadismo. Morra o Futurismo”. A carta seria publicada no mesmo mês, no diário carioca *O Jornal*. Em entrevista para o vespertino, Antônio Alcântara Machado ironizava dizendo que só no Brasil – correção nossa: São Paulo – o futurismo foi levado a sério³. Mário de Andrade, que desde o início negara Marinetti, em carta a Sérgio Milliet – 10/12/24 -, resumia o credo:

Agora livres, pelo exemplo dos europeus, vamos seguir o nosso caminho que é todo diverso do da Europa desinteressante. Essa gente d’áí afinal nada mais fez que desenvolver o lema do século 19, arte pela arte, e nisto está, nisso caiu. Gênero de elite refinada, gasta, silenciosa, sem coragem, pessimista, civilização morta. [...]. (DUARTE, 1971, p. 300).

Embora procure ser apologista do discurso nacionalista, quem lança publicamente uma proposta nacionalista/subversiva é Oswald de Andrade. Teve o *fee-ling* para captar a agitação de idéias e sintetizá-las, no calor do momento, no *Manifesto da poesia pau-Brasil*, escrito imediatamente após a sua volta a São Paulo, depois do “roteiro de Minas”. O manifesto foi publicado no jornal *Correio da Manhã*, no qual trabalhava como jornalista. Tinha as idéias e os meios para divulgá-las. Poderíamos chamar, posmodernamente, de senso de oportunidade.

O “manifesto” é um caleidoscópio de intenções e intuições. A declaração de princípios contra o “lado doutor” e o “falar difícil”, a favor da língua “sem erudição, natural e neológica”, pela “incorporação milionária de todos os erros”; o elogio aos elementos populares da cultura brasileira, “o contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica”; a exaltação da “formação étnica rica, ao carnaval, o ouro, ao vatapá, aos casebres de açafrão”; terceiro, a ruptura com o futurismo, argumentando que fora necessário para “acertar o relógio império da literatura nacional”, mas realizado, “problema é outro. Ser regional e puro

³cf: BARBOSA, 2002, p.13.

em sua época”, para iniciar “a primeira construção brasileira no movimento de reconstrução nacional”; por fim, seu credo poético:

O trabalho contra o detalhe futurista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa. [...]. Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

Pouco se comenta sobre a aversão ao intelectual, o bacharel, que simboliza a “fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens”. Crítica semelhante, Monteiro Lobato fizera no prefácio para *Urupês* e em “Paranóia ou mistificação”, acusando o ambiente literário de sorumbático, artificial e copiador da literatura francesa. Mas em Oswald, a mesma crítica tinha outros efeitos, o lado doutor revela-se como fraude, como algo ex-cêntrico na cultura brasileira. Além disto, contrastava com a linha estetizante desenvolvida pela revista *klaxon*.

Um olhar cético pode argumentar que o “lado citações, o lado autores conhecidos” – enfim, a denúncia do intelectual de salão – é uma forma do próprio autor transformar em virtude suas deficiências. Segundo o relato de Antonio Candido:

Com efeito, a informação apressada e fragmentária, transformada em aparente erudição, era habitual em Oswald, leitor impaciente e salteado, que às vezes cortava apenas partes de um livro, sobre o qual podia não obstante falar com pertinência, graças ao talento excepcional e à capacidade de pegar no ar. (CANDIDO, 2004, p. 47).

Lêdo Ivo, em sua autobiografia, no capítulo dedicado ao modernista, revela que:

As leituras de Oswald provocavam anedotas entre os seus amigos e desafetos que, aferrados a uma visão acadêmica da cultura e da leitura, censuravam o autor de *Serafim Ponte Grande* por não possuir uma biblioteca à altura de sua condição de escritor. (IVO, 2004, p. 254).

Em depoimento a Aracy Amaral, Rubens Borba de Moraes confirma a observação de Candido, apontando que o brilhantismo oswaldiano derivava de sua forte “premonição das coisas”, teria “lido quando muito uns três livros”, mas que não o impediam de pontificar sobre qualquer assunto com propriedade, pois “os círculos que freqüentava lhe bastassem como informação”. Por essa razão, apontava Borba de Moraes, “tinha inveja de Mário de Andrade”, seu oposto, homem

erudito; ao passo que Mário “invejava” o brilho e “a liberdade de ser” do outro (2003, p. 78).

A estratégia de Oswald reproduzia uma tendência geral dos modernistas neste período que, para criticar a literatura vigente – decadentista na prosa, parnasiana na poesia –, vêem na erudição a extensão do predomínio europeu sobre os padrões literários. Segundo Alcântara Machado, a “exuberância livresca” e a “ignorância frondosa” eram dois males do modernismo brasileiro. Para evitá-los precisava “mandar bugiar essa mania de mostrar que sabe” (2002, p. 13). Os modernistas não queriam ser eruditos, mas o movimento se desenrola nos espaços da recepção erudita, tanto que a Semana de 22 ocorreu no Teatro Municipal. Além disso, o modernismo gestou uma personagem erudita como Mário de Andrade, que não se considerava erudito:

Si não sou um homem muito erudito [...], isso se deve exclusivamente à minha sensualidade. Não só o uso e abuso de todos os prazeres da vida baixa me tomaram e tomam muito tempo [...], mas desde cedo esses abusos me prejudicaram muito certas faculdades, especialmente a memória. Si eu guardasse na memória pelo menos um décimo de tudo quanto tenho lido... e compreendido, acho que seria um assombro de erudição neste país [...]. (ALVARENGA, 1983, p. 176).

Mas é preciso ir adiante. A negação do acadêmico na configuração da intelectualidade moderna permite uma de suas principais articulações: a aproximação com o povo. Em seu discurso comemorativo dos vinte anos da Semana de 22, Oswald de Andrade asseverava: “De 22 para cá, o escritor nacional não traiu o povo, antes o descobriu e o exaltou” (1975, p. 97). Convém lembrar que Oswald fundaria o jornal comunista *O homem do povo*. Um dos meios de aproximação foi a incorporação da fala do povo, isto é, a “contribuição milionária de todos erros, como falamos, como somos”. Assim, poemas transcritos abaixo transmitem uma poética do documental. Também são, como defende Candido, uma forma de desrecalque e adesão aos símbolos desprezados pela cultura oficial.

Vício na fala

Para dizerem milho dizem mio

Para melhor dizem mió

Para pior pió

Para telhado dizem teiado

E vão fazendo telhados

O capoeira

- Qué apanhá sordado?

- O quê?

- Qué apanhá?

Pernas e cabeças na calçada

O gramático

Os negros discutiam

Que o cavalo sipantou

Mas o que mais sabia

Disse que era

Sipantarrrou

Estilizar o erro gramatical – conferir o poema “Pronominais” – implicava um ataque ideológico contra os aspectos cultos da língua, denunciando-os como artificiais e excludentes, funcionando como um “primitivismo poético”. A contradição reside em encobrir, através do elogio, o analfabetismo, um traço tão pré-moderno. Oswald e Mário não saíram desta sinuca-de-bico, como pretendemos demonstrar nos capítulos seguintes, antes tentaram – com a grande ajuda de seus primeiros críticos – situar o erro gramatical no campo de uma poética modernista. Através da valorização do erro, apontava-se para uma outra constituição de nacionalidade, capaz de integrar como *potência* a fala e a cultura popular. Isso não seria possível sem forte dose de idealização; mas ao mesmo tempo, o analfabetismo adquiria um tom de exotismo, para francês ver, como se não fosse sinal de atraso e sim de “cor local”. O nacionalismo, neste momento, não é problema *político*, mas *estético*.

A estética primitivista, na avaliação de um contemporâneo, Tristão de Ataíde, capturava “os elementos inconscientes, nativos, profundos, que nos estão formando sem querer” – raciocínio que certamente influencia a leitura de Candido -, no intuito de buscar “os elementos espontâneos e primários de nossa existência”:

Ora, esses elementos só se encontram no povo, na massa sem consciência, bem vulgar, bem funda, bem ignorante. A instrução é o nosso mal. Começemos pelo analfabeto. O branco nos cosmopolitizou. Começemos pelo multato. A inteligência nos artificializou. Começemos pela estupidez. As formas literárias nos cristalizaram. Começemos pelo caos. (ATAÍDE, 1927, p. 16).

Sua conclusão: o primitivismo toma o ilusório e o falso como ponto de partida, pois é impossível fazer “literatura às avessas”. Para Tristão de Ataíde, as duas linhas que orientavam o projeto modernista – a primitiva e a dinamista – falhavam em sua proposta. A primeira, disseminava um “escárnio infecundo, um pessimismo inútil e meramente destruidor”; a segunda, ao transformar, através da civilização da máquina, “o mistério verde das florestas” em canto do progresso, caía numa espécie de “tropicalismo”, que artificializa nossa arte “pela supressão de suas raízes e pela inserção de caracteres estranhos” (1927, p. 15). Faltava, argumenta, uma terceira via, capaz de sintetizar o que as duas tinham de melhor, incluindo uma condição fundamental: “o elemento espiritual. Uma mística criadora”. É impensável para Ataíde desprezar o elemento europeu, porque representa a pedra filosofal da linha espiritualista: o catolicismo.

O primitivismo Pau-Brasil era também refratário ao catolicismo oficial, que reprimira os cultos indígenas e marginalizava a religião africana. Descobrir o Brasil, portanto, equivalia desestruturar três instituições: a gramática oficial, a tradição católica e o discurso histórico.

O “Manifesto” radicalizava os poemas de *Poesia pau-Brasil* – as paródias da *Carta de Caminha*, dos escritos de Gândavo, o “Erro de português” –, nos quais propõe a possibilidade de uma *outra* evolução histórica, cujo ápice seria a “literatura de exportação”, a conquista do mercado estrangeiro, ou, como pensa Silviano Santiago, “uma outra colonização”:

Quando uma coleção de poemas diz descobrir o Brasil em 1924, aparente ahistoricismo, ela está dando a ler a tentativa de uma outra concepção de processo e evolução históricos [...]. A descoberta do Brasil em 1924, não há dúvida, marca o compromisso do poeta com a atualidade e o progresso ocidental nos seus aspectos mais pragmáticos. Marca o desejo de fazer o país atrasado e periférico entrar para o concerto das nações modernas e desenvolvidas, [...], eis a forma como o Modernismo brasileiro se insere no amplo movimento da Modernidade ocidental. (SANTIAGO, 1991, s/p.).

A proposição de uma outra evolução histórica expressa-se, ainda melancolicamente, no poema “Erro de português”:

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol

O índio tinha despido

O português

O poema promete outra colonização que – “pena!” – não ocorreu por uma infelicidade climática. No “Manifesto antropófago”, porém, lemos: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. Trata-se de localizar nas rasuras da história oficial o contra-discurso da submissão cultural. Nesse sentido, reinventar a história da colonização implicava atacar o mal-estar em sua raiz, apontar uma *potência* anterior recuperada pela modernização tecnológica.

O impacto destas idéias retumbou no livro de Murilo Mendes, *História do Brasil*. Nestes poemas renegados pelo próprio autor, após sua conversão ao catolicismo, reconta-se a história do Brasil desde o descobrimento – inclusive com uma inevitável paródia à carta de Pero Vaz – até a Revolução de 30. Um dos recursos utilizados por Murilo, além da paródia e do poema-piada, é a inserção nos textos do passado de elementos modernos, como bondes e aviões.

2.3. Mário Pau-Brasil de Andrade!?

No final de 1924, em carta a Tarsila do Amaral, Mário de Andrade confessava estar “inteiramente pau-Brasil”. O manifesto de Oswald e a fase primitiva de Tarsila não deixavam de dar razão à provocação do ano anterior: deixem Paris! Na viagem a Minas, Mário foi uma espécie de guia informal, pois era o único que visitara as cidades históricas. A orquestra estava afinada, o que vem a seguir é uma disputa pela regência. Assim, retornando à carta:

[...] faço uma propaganda danada do paubrasilismo. [...], tenho amigos que estou paubrasileirando. Conquista importantíssima é o Drummond, lembraste dele, um daqueles rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasileirar-se e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de “Minha terra tem palmeira”. [...]. Eu por minha parte estou abrasileirando inteiramente a língua em que escrevo. Um artigo sobre Manuel Bandeira [...] tem erros enormes de português. (1999, p. 89).

Em suas correspondências com Bandeira e Drummond, a tônica do “erro” é uma constante, uma obsessão. Ao primeiro, pede conselhos; ao segundo, aconselha. Em carta ao poeta carioca, 8 de novembro de 1924, esclarece a seguinte mu-

dança: ‘Embala-lhe o dormir’ pus ‘lhe embala o dormir’, com o pronome errado. Sobre isso, Manuel, estou disposto a me sacrificar”. Mais adiante, argumenta que é preciso ter “coragem” para “escrever brasileiro”. Depois comenta a dupla regência – no Brasil e em Portugal – do verbo “ir”, cujo complemento “na” corresponde a um erro gramatical. “Eu o emprego. Ir *na* cidade, é regência perfeita. (...) Os portugueses dizem ir à cidade. Os brasileiros: *na* cidade”. A carta termina de modo ufanista: “brasileiros chegou a hora de realizar o Brasil” (1958, p. 23).

Em outra longa carta, dezembro de 24, ao comentar a “influência lusitana”, terminava com o seguinte achado: “Você já reparou que o diminutivo brasileiro ainda é mais carinhoso que o português” (*idem*, p.50). Duas coisas estavam claras, a “consciência nacional” passava por uma reforma lingüística capaz de propor outra “gramática”; tal “consciência” foi primordialmente antilusitana.

Em relação ao segundo tópico, Mário de Andrade dá continuidade a ojeriza paulista, porque os portugueses monopolizavam a imprensa federal e outros setores do comércio. Esta situação provocou fortes reações, como a de Jackson de Figueiredo, que no livro *O nacionalismo na hora presente*, afirmava: “O Brasil libertou-se do governo português; continua contudo a suportar (...) a ascendência dos lusitanos no seu comércio, indústria, imprensa e até nas letras” (1997, p. 135).

O erro gramatical corresponde a um projeto de “descoberta do Brasil”, ou como Mário diz recorrentemente em sua correspondência com Bandeira, o “abrasileiramento do Brasil”. O objetivo neste período é:

Se conseguir que se escreva brasileiro sem ser por isso caipira, mas sistematizando os erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo a psologia (sic) brasileira, já cumpri o meu destino. (ANDRADE, 1958, p. 54).

Em carta a Drummond, novembro de 24, elogia a regência incorreta do verso “chega na estação”. O jovem poeta mineiro responde que, entre a correção e a incorreção gramatical, prefere a correção, considerando que “aceitar tudo que nos vem do povo é uma tolice que nos leva ao regionalismo”. Mário retruca nos seguintes termos:

Foi uma ignomínia a substituição do “na estação” por “à estação” só porque em Portugal paisinho desimportante pra nós diz assim [...]. Não estou fazendo regionalismo. Trata-se de uma estilização culta da linguagem popular da roça como da cidade, do passado e do presente. (ANDRADE; 2003, p. 42)

O modernista retoma a discussão, iniciada por José de Alencar, da língua brasileira como princípio da autonomia nacional. No “pós-escrito” à segunda edi-

ção de *Iracema*, Alencar enumera uma série de diferenças entre o português falado no Brasil e Portugal. Os artigos são escritos em reação ao crítico lusitano Píndaro Chagas. Sua premissa: os escritores brasileiros, insistindo na falta de correção à língua portuguesa, têm a mania de tornar “o brasileiro uma língua diferente do velho português”. O contra-argumento de Alencar é bem “modernista”. Para ele, somente a soberania do povo “tem a força de transformar uma língua, modificar sua índole, criar novas formas de dizer”. Ao escritor cumpre seguir a vontade do povo, mas como é um esteta da língua, cabe “talhar o grosseiro dialeto do vulgo”, “como o escultor cinzela o rudo troço de mármore e dele extrai o fino valor”. A independência das nações, conclui Alencar, não é apenas um fato político, mas também cultural, reproduzido nas idéias, costumes, sentimentos e, naturalmente, na língua, “que é a expressão desses fatos morais e sociais”.

O anti-lusitanismo de Alencar é análogo ao de Mário, inclusive em suas justificativas sobre as diferenças culturais entre Brasil e Portugal, que autorizam o brasileiro a criar uma gramática própria. O escritor age em consonância a um poder maior: a soberania do povo. A criação de uma “gramática da língua brasileira” foi outra obsessão de Mário de Andrade. Em suas próprias correspondências, ao longo dos anos, passou a escrever em “brasileiro” trocando “se” por “si”, “melhor” por “milhor”, anula o acento agudo em “alguém”, “além”, “ninguém”, etc. Todo este esforço, no qual dedicou anos de estudo, terminou em muita dor de cabeça para quem reuniu o material póstumo e teve que adequá-lo às regras vigentes. Drummond, que preferia o “acerto” ao “erro”, quando organizou sua correspondência, ao contrário de Manuel Bandeira, atualizou a linguagem, “para que o leitor novato deixe de estranhar o texto à primeira abordagem”.

Mário compreende a proposta pau-Brasil exclusivamente pela questão da valorização do erro. Essa coincidência de idéias foi o momento em que mais se aproximou de Oswald, o qual tentava superar. Em importante carta a Sérgio Milliet, paulatinamente, rearticula a proposta pau-Brasil. O primeiro passo foi encarar o primitivismo como oposição ao beletismo, capaz de fundar uma “arte interessada” e resolver “o problema atual, nacional, moralizante, humano de abasileirar o Brasil”. Em seguida, colocava em cheque a importância da Europa no processo de abasileiramento, o exemplo é Cendrars, que “fez mais mal aqui do que bem”. Logo depois, tratava de insinuar que Oswald praticava um discurso de fachada, porque ignorava a necessidade de uma reforma lingüística, para cair “numa admi-

ração ingênua por tudo que é brasileiro”, pregando o analfabetismo como insurreição à erudição. E termina: “Eu, ninguém precisou de me vir dizer que o Brasil era interessante” (1971, p. 301).

Nos bastidores, Mário sentia-se o anunciador da proposta nacionalista modernista, mas fora eclipsado pelo estouro do “Manifesto da poesia pau-Brasil”, ao qual contraditoriamente tenta se filiar e se desfiliar. Por um lado, a valorização do “erro gramatical” vai de encontro às suas proposições a favor da “gramatiquinha do falar brasileiro”. Por outro, assumir-se inteiramente como “pau-brasil” significava aceitar a liderança de Oswald, coisa que recusava desde o artigo “Meu poeta futurista”; por isso, em outra carta a Milliet, dirá:

É uma escola (poesia pau-Brasil) que tem uma infinidade de precursores e um só discípulo. Mas eu que tenho birra do São-João-Batismo poético me incorporei na escola. Passei de precursor a discípulo, se é que é ser discípulo dele continuar no que eu vinha fazendo na minha natural evolução. (DUARTE, 1971, p. 303).

Em carta a Tristão de Ataíde, volta ao mesmo argumento: “O Osvaldo vem da Europa, se paubrasiliza, e eu publicando só então meu *Losango cáqui* porque antes os cobres faltavam, virei pau-brasil pra todos os efeitos”. Não por acaso, no prefácio de *Losango cáqui*, no qual recusa considerá-lo um livro de poesias, mas sim de “anotações líricas”, lê-se: “possivelmente pau-brasil e romântico”. Há pouco da proposta “pau-brasil” em *Losango cáqui*, que parece dar continuidade a *Paulicéia desvairada*, porque provavelmente já estava finalizado quando o manifesto oswaldiano foi publicado. O livro em que Mário se “paubrasiliza” será o seguinte, *O clã do jaboti*, no qual aparecem com mais firmeza os elementos da cultura e da língua indígena, espécie de ensaio para *Macunaíma*.

Mário e Oswald pensarão a arte nacional, questão central do modernismo neste período, de forma oposta. Segundo Eduardo Jardim – *Mário de Andrade e a morte do poeta* - a busca “pelos elementos definidores da nacionalidade” leva Mário à indagação de que “a nacionalidade estava depositada nas manifestações da cultura popular”:

Por causa disso, Mário de Andrade pôde argumentar que a nacionalização da produção artística do país, iniciativa que deveria condicionar a entrada no concerto das nações cultas, seria alcançada ao manter-se vivo o vínculo com as manifestações da cultura popular e folclórica. (JARDIM, 2005, p. 45).

Assim, o processo de nacionalização da arte em Mário de Andrade passa pelos vínculos entre a cultura erudita e a popular, o que credencia a originalidade e a participação do Brasil no concerto das nações. Júlio Diniz – no ensaio “Na clave do moderno” – aponta que o modernista foi o primeiro a pensar a interface música/cultura/sociedade no Brasil: “Mário de Andrade reconhece a importância da música folclórica e popular como um saber que se diferencia organicamente da concepção erudita, principalmente em países colonizados”. A música folclórica seria o pilar “de uma verdadeira identidade nacional”, de uma “cultura original e enraizada na tradição” (2000, s/p). A inserção cultural de uma arte brasileira no concerto das nações passava necessariamente pela transformação técnica do elemento popular, ou seja, a famosa expressão de que só o particular se universaliza.

Oswald de Andrade, também pensando o lugar do Brasil, partiria para seu projeto mais arriscado – a antropofagia –, uma forma de subversão da história oficial e, de certo modo, uma subversão ao próprio modernismo. A questão neste momento, para nós pueril, era briga interna pela liderança intelectual.

Em um período de agitação e contradições internas, Mário de Andrade tentava sistematizar uma poética moderna. *A escrava que não é Isaura* é o esforço supremo neste sentido, o qual dedica a Oswald de Andrade. Apesar de sua fama de “leitor impaciente”, Oswald leu detalhadamente o opúsculo, anotando à margem as idéias que lhe interessavam, como a associação de imagens⁴. A autoridade crítica de Mário, contudo, foi um dos primeiros focos de desavença entre eles. Rubens Borba de Moraes, depondo para Aracy Amaral, revelou este prosaico episódio: quando Menotti del Picchia publicou *O homem e a morte*, os “klaxistas” rejeitaram integralmente o romance. Consideravam Menotti um “ogro” em assuntos estéticos, inclusive haviam sugerido a Mário dar-lhe algumas aulas sobre as tendências de vanguardas. Logo, Tácito de Almeida, Couto de Barros e Borba Moraes escrevem “uma crítica terrível” ao romance. “O artigo estava pronto para ser publicado quando chega o Mário”, que se opõe ao teor das críticas, argumentando que deveriam “respeitar a personalidade de Menotti”. Desse modo, escreve outro artigo, “um elogio só, a exaltação do livro” (2003, p. 83). Em carta a Bandeira – 3 de maio de 1926 – Mário deixaria claro que o elogio fora mais uma atitude de condescendência com um aliado importante.

⁴ cf. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, p. 191.

Atitude contraditória, pois em crítica defendia a “sinceridade”, como revelava em carta a Prudente de Moraes Neto: “Eu agora não gosto vou dizendo, assim se compreende as boas camaradagens, não achas? Com o Osvaldo foi a mesma coisa. Leu o *Serafim Ponte Grande* (...). Eu disse que não prestava e os porquês” (1985, p. 34). A reação de Oswald de Andrade foi descrita pelo próprio Mário em carta a Tarsila – 16/06/23-, na qual tenta se justificar com a pintora:

[...] Um dia irrompe pelo escritório da *klaxon*. Vem temeroso e furibundo. “O Mário é isto, mais aquilo. Quer ser chefe de escola. Nós todos seus alunos! É preciso romper. É o pior crítico do mundo! Vocês todos estão ficando escravo dele. Não me sujeito! Nem o Menotti”. [...]. Procuro o Menotti. Ia amargo. Na véspera, defendera calorosamente a obra do Menotti. [...]. Quem entendeu tão levemente minha intenção. Não sei. [...]. Mas a culpa é toda minha e de minha sinceridade. [...]. (AMARAL, 1999, pp. 73-4).

A boa camaradagem com Menotti, muito mais próximo a Oswald, dura pouco tempo. Em resposta a crítica do ex-protégido ao *Losango cáqui*, considerado inferior a *Paulicéia*, Mário escrevia o artigo “Feitiço conta o feiticeiro”, o qual comentava em carta a Drummond: “Pela 2ª *Terra roxa* você verá que mandei à fava também o Menotti. Questão de higiene” (1982, p. 67). Alcântara Machado, ironicamente, postulava que o ambiente paulista havia se transformado no movimento da pancada:

Primeiro pancada nos inimigos. Agora, pancada nos companheiros. Antigamente, era frente única. Pancada nos inimigos. Agora é discórdia. Pancada nos companheiros. A preocupação de saber quem está certo. Ou o que é mais gostoso: quem está errado. [...]. E principalmente a preocupação idiota (como já me disse Paulo Prado) de querer saber quem é de fato brasileiro da gema. A toda hora surge um cavalheiro batendo com a mão no peito: Eu é que sou ariverde de verdade! (BARBOSA, 2002, p. 7).

Outra censura, com alvo certo, é a “tolice maníaca e inútil” de instituir um padrão modernista, uma bitola consagrada: “A bitola de Mário de Andrade, por exemplo” (*idem*, p. 8). Como comprovam suas correspondências do período, Mário tenta submeter os escritos dos companheiros a um padrão de qualidade. A Bandeira, suplica por uma opinião “absolutamente sincera, áspera e desimpedida” (1958, p. 60). A Anita, explica-se: “Em questões de crítica e de julgamentos pessoais admito todos os que sejam sinceros mesmo que sejam contra mim” (1989, p. 120). A “sinceridade” assume uma condição ética para o elogio ou o malho. Trata-se, de certo modo, de superar os elogios fáceis no primeiro momento modernista – o período anterior à Semana de 22. Por outro lado, Mário exerce sua sinceridade

com um alto grau de crueldade. Relatando uma desavença com Ronald de Carvalho, na qual o acusa de “homem de conferência”, cujos poemas em prosa eram deploráveis, “a gente espreme e não sai nada”, o missivista se “surpreende” com a natural reação do escritor:

Parece que se maguou... Não sei. [...]. Não fui gentil. Fui sincero, o que é muito mais nobre para com um amigo do que ser gentil. [...]. Mas duma vez por todas vou acabar com as gentilezas. Verás meu artigo sobre o Osvaldo. Depois sai o teu. [...]. Creio que tu me escapas. (ANDRADE, 1958, p. 53).

Ser sincero anularia a adulação fácil, festeira, porque pressupõe imparcialidade. Contudo, nesta mesma carta, o escritor é incrivelmente passional e comprometido ao prometer que Bandeira “escapa”, pois todos os seus argumentos repousam no fato de considerá-lo um irmão; ou em suas palavras: “basta lembrar que fiz questão de que estivesse na leitura da Paulicéia na casa de Ronald. Isso indica alguma coisa, creio” (*idem* p. 53). Em suas correspondências, Mário procurava, pela via da “sinceridade crítica”, afirmar-se intelectualmente como um censor criterioso e justo, uma espécie de líder “espiritual”.

2.4. A saída antropofágica

Raul Bopp descreveu saborosamente o nascimento do movimento antropofágico. Tudo começou quando o casal Tarsiwald decidiu levar um grupo de amigos a um restaurante de rãs. A iguaria era uma novidade. Durante a refeição, lembrava Bopp, Oswald fizera um longo “elogio da rã”, “provando” que a linha evolutiva do homem, em sua fase pré-antropóide, passava pela mesma rã que estavam comendo entre goles de *chablis* gelado. Diante da inusitada teoria, Tarsila concluía que “deglutindo rãs, somos uns... quase antropófagos”:

A tese, com um forte tempero de blague, tomou amplitude. Deu lugar a um jogo divertido de idéias. Citou-se logo o velho Hans Staden e outros clássicos da Antropofogia:

- “Lá vem a nossa comida pulando”. (BOPP, 1966, p. 70).

O *Diário da Noite* publicava em forma de folhetim, em 1926, aventuras de *Hans Staden entre os selvagens*, traduzida por Monteiro Lobato, alimentando o interesse pela redescoberta do passado colonial. Outra contribuição de Lobato foi a tradução de *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, de Jean Léry, na qual narrava o convívio com os Tupinambás, descrevendo em várias passagens os há-

bitos canibalescos. O livro de Léry seria uma das fontes de Paulo Prado para o primeiro capítulo de *Retrato do Brasil*. Villa Lobos também recorreria ao relato do viajante para compor “Canide ioune”, uma das partes da composição *Três poema indígenas*. De certo, Oswald e Tarsila devoraram a *Canibale*, revista do dadaísta Picabia. Logo, “canibalismo” era uma palavra corrente no cenário dos anos 20.

No dia de seu aniversário, Oswald de Andrade ganhou um quadro novo de Tarsila, entusiasmado ligou para Raul Bopp. Como a tela ainda não tinha nome, recorreram ao dicionário tupi-gurani, a escolha intuitivamente apontava a *matéria-prima*: Abaporu, o homem (aba) que come (poru). Ali mesmo os dois escritores pensaram em um movimento em torno daquele quadro, o qual Tarsila colocaria nos seguintes termos:

Vamos descer à nossa pré-história obscura. Trazer alguma coisa desse fundo imenso, atávico. Catar os anais totêmicos. Remexer raízes de raça com um pensamento de psicanálise. Desse encontro com as nossas coisas, num clima criador, poderemos atingir a uma nova estrutura de idéias. Solidários com as origens. Fazer um Brasil à nossa semelhança, de encadeamentos profundos. (BOPP, 1966, p. 97).

O “Manifesto antropófago” foi publicado em fevereiro de 1928, no primeiro número da *Revista da antropofagia*. Haroldo de Campos cunhou uma bela expressão para introduzi-lo: “indianismo às avessas”⁵. A procura pelos elementos primitivos de nossa civilização levou os modernistas ao mesmo ponto dos românticos, o índio. José de Alencar, por exemplo, elege o indígena como equivalente a um passado altivo e dignificante. Tal ideal contribuía para criar, a partir do “bom selvagem”, um estado de espírito nacional positivo. No entanto, não sabia lidar bem com o mestiço, enquadrá-lo em um conceito afirmativo de nacionalidade, pensada como algo autóctone, algo impossível a partir da mestiçagem. Assim, o filho de Iracema com o português colonizador leva o nome de Moacir, o “filho da dor” na língua Tupi, nasce órfão de mãe e pai. Outro exemplo, o poema “Mara-bá”, de Gonçalves Dias, no qual a mestiça, apesar de sua beleza, não encontra amantes e vive solitária.

Oswald de Andrade substitui o bom selvagem de Rousseau pelo “mau selvagem” de Montaigne (Haroldo de Campos *dixit*). No ritual antropofágico, os índios devoravam os bravos guerreiros na crença de, através da carne, incorporar

⁵ cf. ANDRADE, 1978, p. 49.

o espírito de bravura do oponente, tornando-se mais fortes. Esse havia sido o tema de *I-Juca Pirama*, que confrontava os ideais do “bom selvagem” e do canibal, com a vitória do primeiro. A antropofagia representaria, no ideário modernista, uma *lógica* cultural, capaz de negar a lógica colonialista/jesuítica e propor outro modelo de evolução cultural.

A antropofagia adquiriu significados bem específicos conforme sua recepção. Em seu momento inaugural, foi uma radicalização do primitivismo paulista, propondo a junção entre primitivo e tecnológico como ideal de arte moderna. Na prática, possibilitou a incorporação da cultura popular ao repertório culto. No final dos anos 40, ressaltavam-se seus aspectos utópicos a partir da oposição entre a cultura antropofágica e a cultura messiânica; esta baseada na autoridade da lei e de Deus, aquela baseada na ausência de autoridade e na livre vontade dos homens. É a tese que Oswald de Andrade defende, o retorno, através do mundo supertecnizado, a uma idade de ouro, sem o Estado de classes, cuja síntese seria o “homem natural tecnizado”. Após os anos 60, a antropofagia foi devorada pela práxis concretista-tropicalista, cuja ênfase seria a superação do nacional-popular a partir das mixagens entre as tradições locais, a cultura de massa e psicodelia. Alguns trechos do manifesto de 28:

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. [...] Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa mundi do Brasil. [...] Contra o Padre Vieira. Autor de nosso primeiro empréstimo para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isto no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia. [...] Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. [...] Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. [...] A alegria é a prova dos nove. [...] Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

Oswald de Andrade tinha a convicção de que o movimento modernista havia reagido contra os gramaticalismos, mas ainda não tinha sido capaz de gerar um “pensamento novo”. Discordava dos postulados do *Verde-amarelismo*, principalmente em relação ao nacionalismo avesso à contribuição da vanguarda. Logo, o movimento antropofágico seria uma reação ao próprio Modernismo, movido à blague, à polêmica, à controvérsias.

Entre os anos de 24-29, o projeto ideológico do modernismo, a criação de uma nova consciência nacional, vinculava-se ao posicionamento político de seus autores. É a primeira divisão do movimento: de um lado, o grupo ligado ao “pau-Brasil”, às vanguardas, ao Partido Democrático (como Mário) ou ao socialismo (como Oswald); do outro, o grupo ligado ao *Verdeamarelismo*, fundado por Cassiano Ricardo, Candido Mota Filho, Menotti del Picchia e Plínio Salgado, os dois últimos filiados ao Partido Republicano Paulista, representante da oligarquia rural.

O mesmo interesse em “descobrir o Brasil”, que animara os “paubrasilistas”, animava os “verde-amarelistas”, tanto que partiram do mesmo lugar: a reconfiguração do indianismo. Neste ponto, há uma escandalosa contradição, porque a figura do índio havia sido execrada por Menotti del Picchia e Candido Mota Filho como símbolo do “velho, do obsoleto e do anacrônico”. Menotti, recém-convertido ao Futurismo, elegia o *atleta* como símbolo do Brasil moderno, ou seja, força, rigidez, dinamismo. Por outro, a contradição se desfaz quando critica-va no índio romântico a sua imitação dos índios de Chateaubriand, “com a tanga estilizada pelo desenhista de Paris”⁶. A mesma crítica, subserviência aos valores europeus, será feita por Cassiano Ricardo ao movimento pau-Brasil:

Pau-Brasil é madeira que já não existe, interessou holandeses e portugueses, franceses e chineses, menos os brasileiros que dela só tiveram notícia pelos historiadores; inspirou a colonização, que dizer: a assimilação da terra e da boa gente empenhada pelo estrangeiro; em síntese: pau nefasto, primitivo, colonial, arcaísmo da flora, expressão dos país subserviente, capitania, governo geral, sem consciência definida, balbuciante, etc. (*apud*: COUTINHO, 1997, p. 30).

O ideal de “literatura de exportação” metaforizado no pau-Brasil, para os verde-amarelistas, encobre a “verdade histórica” da exploração da terra. Mais uma vez os dois movimentos partem de um fundo comum: resolver o trauma da colonização. Na concepção verde-amarela, a presença estrangeira é historicamente nefasta, portanto, a valorização do nacional implica uma recusa ao estrangeiro.

O “Manifesto antropófago” reage contra o xenofobismo verde-amarelista, que Oswald de Andrade acusaria de “macumba para turista”. “Querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam”, argumenta, “é triste xenofobia (...) particularmente aceita pela Polícia Especial” (1975, p. 95). Defender como positivo/subversivo o contato com a Europa é coerente com a própria

⁶ cf. “Matemos Peri!”

formação intelectual de Oswald de Andrade, deglutidor da literatura francesa. A operação torna-se complexa quando revela que a própria evolução cultural do país ocorreu pelo signo da devoração. A tese resumia à perfeição a defesa da *miscigenação* como índice de identidade nacional.

Em carta a Tristão de Ataíde – maio de 1928 -, Mário de Andrade comentava a reação à leitura do manifesto, na casa de Paulo Prado:

Quanto ao manifesto do Osvaldo... acho... nem posso falar que acho horrível porque não entendo bem. [...]. Os pedaços que entendo em geral não concordo. Tivemos uma noite inteirinha de discussão quando ele inda estava aqui. Mas a respeito de manifestos do Osvaldo eu tenho uma infelicidade toda particular com eles. Saem sempre num momento em que fico malgré moi incorporado neles. [...]. Agora vai se dar a mesma coisa. “Macunaíma” vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago... Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra. (*apud*: FERNANDES, s/d, p. 29).

Segundo Raul Bopp, tentou-se consecutivamente levar Mário para o movimento antropofágico. Recusou por dois motivos: a) falta de interesse em participar de um movimento “onde não era o único chefe”; b) fortes amizades com “uma confraria de seus admiradores”. Oswald “queria agitação”, “fermentava malícias, criava confusões” (1966, p.78). O caráter iconoclasta antropofágico bombardeava os antigos companheiros, sem poupar ninguém, nem Mário, que dependia de suas boas relações com parte da elite paulista dessacralizada nas páginas da *Revista da antropofagia*. No entanto, quando vem a público a rapsódia andradina, o próprio Oswald viu nela uma realização da antropofagia.

Macunaíma seria publicado cinco meses após o “Manifesto antropófago”, intuitivamente Mário percebia a consonância entre as duas obras. O livro *Vom Roraima zum Orinoco*, do etnógrafo alemão Theodor Kock-Grünberg, sobre o folclore das tribos do Amazonas, uma das bases para a composição da rapsódia andradina, serviu de alimento. Dado curioso, parte do relato estrangeiro sobre o local. A escrita engole a narrativa fragmentária, típica dos romances modernos, a estrutura fabulosa dos romances de cavalaria, Rabelais e o Surrealismo. Assim como o índio antropófago serviu, para Oswald, como representação da cultura brasileira; o índio libertino, negro e branco, representa a ausência de caráter do brasileiro. Caráter tanto no sentido moral quanto no de *característica*, tipo. Segundo Eneida Maria de Souza, o grande triunfo do livro reside numa “fala nova”,

amálgama de inúmera formas lingüísticas de várias regiões do país, correspondendo a uma “língua desgeografizada” (1988, p. 25).

Alfredo Bosi, em “Situação de *Macunaíma*”, argumenta que a rapsódia assentava-se sobre duas proposições: a memória afetiva e o pensamento social crítico. A memória trazia para o interior da narrativa uma infinidade de citações, lendas, ritos, casos, constituindo “o seu mais caro tesouro, a fonte inexaurível do seu populário luso-afro-índio-caboclo”(2003, p. 200). Trata-se, portanto, de uma nova configuração do erudito, que busca sua renovação nas fontes populares, integrando-as à cultura letrada.

Eneida Maria de Souza definiria esta cascata de citações como um “desafio de sabença”, uma prática intertextual na qual “a figura do autor se esvai e se multiplica nos textos em que se apropria” (1988, p. 3). É por atuar nos limites da propriedade literária, rearticulando os signos do popular e do erudito, do primitivo e do moderno, que *Macunaíma* se realiza como projeto antropofágico. Sua exclusão do legado antropofágico é um sinal de respeito à vontade do autor, que temia que a rapsódia fosse lida pelos parâmetros do manifesto oswaldiano. O que Bosi denomina “pensamento social crítico”, isto é, a discussão a respeito da identidade cultural, foi o caminho de leitura para além da antropofagia.

O significado do nome *Macunaíma* é Grande Mau. Para Bosi, nessa escolha, Mário de Andrade satirizava “as idealizações românticas do *ethos* nacional”, vigentes no próprio Modernismo na obra oposta a rapsódia andradina: *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo. Nele, os mitos de grandeza, a cosmogonia dos gigantes, correspondem a uma espécie de nacionalismo hiperbólico. A indefinição do caráter do herói, na argumentação bosiniana, era um tiro na idealização ética do índio como sinônimo da boa índole nacional. Por outro lado, a “crítica social” apontava para os “ridículos da burguesia paulista” e sua “cultura pedante e antiquada” (2003, p. 203). Ironicamente, um dos símbolos da burguesia, o gigante Venceslau Pietro Pietra, é canibal.

Com *Macunaíma*, as fronteiras entre popular e culto se esmaecem. Gilda de Mello e Souza denominou esse processo como *nivelamento estético*: a ascensão de um gênero inferior a um nível superior da arte culta (2003, p. 20). A mistura entre culto e popular irá definir um legado *modernista*, ao mesmo tempo crítico em relação às hierarquizações intelectuais e instrumento de criação de uma cons-

ciência nacional. Este pensamento situa o folclore como fonte privilegiada para inteligência modernista.

O aproveitamento do folclore amazônico aparece em uma obra com selo “antropofagia” de qualidade: *Cobra Norato*, de Raul Bopp. Escrito em 1928, publicado em 1931, o longo poema é o resultado da viagem de Bopp à Amazônia, o que possibilitou, segundo seu próprio relato, sentir mais profundamente o Brasil:

A floresta era uma esfinge indecifrada. Agitavam-se enigmas nas vozes anônimas do mato. Inconscientemente, fui sentido uma nova maneira de apreciar as coisas. A própria malária, contraída em minhas viagens, acomodou meu espírito na humildade, criando um mundo surrealista, com espaços imaginários. [...] fui pouco a pouco aprendendo a sentir o Brasil, com o seu sentido mágico desdobrando na sua totalidade. (BOPP, 1997, p. 13).

A antropofagia em Bopp não se realiza somente como devoração da cultura estrangeira – como comumente a entendemos –, engloba os elementos recalcados da própria terra, os quais, devido à sua posição marginal no repertório culto, são tão estrangeiros quanto o Surrealismo. Este roteiro, na leitura de Silviano Santiago, propõe que a cultura brasileira reside na *interiorização do exterior*. A “consciência nacional” emerge do complexo processo de mixagem entre o externo – a estética primitivista – e o interno – o folclore (1991, s/p). Inverte-se, portanto, a premissa verde-amarelista, na qual a brasilidade depende da *exteriorização* dos valores autóctones, desacreditando a influência externa como formadora de uma identidade.

Ampliando as premissas de Santiago, Roberto Corrêa dos Santos argumenta que “exterior” não significa apenas o “estrangeiro”, mas também as “culturas negra e indígena”, que devem ser introjetadas para “gerarem a nossa independência, nossa identidade, nosso interior forte”. O exterior corresponde “às forças do Ocidente, ao progresso, à produção européia, à atualização, à modernidade das novas conquistas” (1999, p. 65).

O nacionalismo modernista apresentava uma dupla face: hiperbólico, exaltava a grandeza da cultura indígena e negra para minar a influência estrangeira, politicamente conservador e populista; antropofágico, recuperava as fontes folclóricas como índice de brasilidade, para inseri-las numa linguagem internacional, criando – na feliz expressão de Sérgio Miceli – uma arte nacional estrangeira.

Em entrevista a Edgar Cavalheiro, Abguar Bastos, colaborador da *Revista da antropofagia*, declarava que o pensamento antropofágico apresentava uma “via

exageradamente folclórica”, que evoluiria para uma “nova concepção do fenômeno modernista”, qual seja, “o homem brasileiro, sim, mas integrado no concerto do homem universal” (1944, p. 25).

Na recepção da antropofagia ignora-se a produção de um antropófago *honoris causa*: Monteiro Lobato. A escrita lobatiana, dentro da história das idéias modernistas, não tem espaço e, segundo o senso comum, é a sua antítese. Porém, se a adesão ao folclore representa uma das facetas da nacionalização da inteligência moderna, em qual lugar situa-se sua produção infantil? O autor do *Sítio do pica-pau amarelo* recupera o folclore, com a intenção de nacionalizar a literatura infantil, até então mera re-escrita dos contos de fadas europeus, inserindo-o dentro de um fabulário universal. Vejamos:

Há muitas mitologias, isto é, coleção de fábulas – uma para cada civilização. Há a mitologia grega, a mais rica de todas; há a mitologia da Índia; há a mitologia dos povos nórdicos; há até a mitologia do Brasil, na qual vemos o Saci, a Caipora, a Mula-sem-cabeça, a Iara. (LOBATO, 1971, p. 43).

Em Lobato prevalece o eurocentrismo – a mitologia grega é a maior de todas – totalmente estranho a, por exemplo, Mário de Andrade. Por outro lado, insere os personagens da mitologia grega, indiana, da literatura moderna – como D. Quixote – e dos contos de fadas no território do *Sítio do pica-pau amarelo*, não sem antes modificá-los, como a Quimera, que aparece velha e inofensiva. Ora, um dos princípios da antropofagia é justamente subverter os limites da propriedade literária. “Só me interessa o que não é meu”. Isso ocorre já no primeiro livro – *As reinações de Narizinho* – no qual os personagens dos contos de fadas migram para o Sítio.

Um dos sentidos mais simples para compreender a lógica antropofágica é a mixagem entre particular e universal, nacional e estrangeiro. É dentro dessa lógica que Lobato escreve sua obra infantil, criando equivalências entre os personagens folclóricos e gregos, como a comparação entre a Quimera e a Mula-sem-cabeça, ambos monstros cuspidores de fogo. A equivalência funciona, didaticamente, como inserção do folclore nacional em um repertório “mais rico”, porque é mais antigo. Serve para neutralizar o complexo de inferioridade diante da tradição grega.

Forçamos propositalmente a nota para enfatizar que, se antropofagia equivale a devoração das informações estrangeiras, qualquer escritor brasileiro é um

candidato a antropófago. Em uma passagem sobre a influência da antropofagia, João César de Castro Rocha insinua que “Machado de Assis foi o verdadeiro antropófago da cultura brasileira”⁷. Dentro desta linha de pensamento, antropofagia é uma forte metáfora para descrever um processo que sempre existiu dentro de uma cultura brasileira.

Em sua leitura do “Manifesto antropófago”, Benedito Nunes aponta a existência de um “diagnóstico” e uma “terapêutica” da sociedade brasileira, “traumatizada pela repressão colonizadora”. A proibição dos jesuítas do ritual antropofágico, por considerá-lo desumano, inicia o processo repressivo. A volta ao matriarcado, retomando Benedito Nunes, trabalha com os elementos recalcados pela cultura messiânica: o ócio, a alegria, a ausência de classes. Por isso é terapêutica:

Traduzindo as fixações psicológicas e históricas da nossa cultura intelectual, os emblemas são personalidades e situações consagradas, intocáveis com os tabus: Padre Vieira (a retórica e a eloquência), Anchieta (o fervor apostólico e a pureza), Goethe (o senso de equilíbrio, a plenitude da inteligência), a Mãe dos Gracos (a moral severa, o culto à virtude), a Corte de D. João VI (a dominação estrangeira). (NUNES, 2001, p. 18).

O desrecalque cultural, nos termos do manifesto, executa uma operação freudiana: “A transformação permanente do tabu em totem”. A terapêutica antropofágica, esboçada no ideal de poesia de exportação, compreende a presença estrangeira não como algo a ser combatido para se auto-afirmar, mas a ser incorporado. O psicológico, argumenta Roberto Corrêa dos Santos, constitui o segundo estágio do ideário modernista – o primeiro é o político. A identidade nacional adquire uma natureza psicanalítica, pensada em termos de afirmação, “conflito de paternidade”, rebeldia, “confusão e mistura com o outro” (1999, p. 67).

Antonio Candido – no prefácio para *Formação da literatura brasileira* – recorria ao mesmo receituário, descrevendo autonomia literária como questionamento da autoridade do pai, ou seja, a literatura portuguesa. Dessa forma, na construção de uma imagem de “brasilidade” como critério de diferenciação e valor, os românticos agiam como adolescentes rebeldes, “que negam a dívida aos pais e chegam a mudar de sobrenome” (1959, p. 28). A questão do falar “brasileiro” em oposição a gramática portuguesa exemplificava o desejo de negação da paternidade e afirmação da maioridade. A herança lusitana, contudo, seria revista de modo positivo por Oswald de Andrade nos 50, como uma forma de oposição ao protes-

⁷ Folha de São Paulo. Supl. Mais! 10 de outubro de 2004.

tantismo calvinista que inocularia a idolatria do dinheiro nas veias da América do Norte. O português colonizador, em sua sede de ouro e aventura, soube miscigenar-se à cultura do índio, ou melhor, ao corpo da índia.

2.5. Um mecenas dissonante

O período de 24-29 abrange a invenção do Brasil modernista: re-leitura do passado colonial, valorização da miscigenação étnica e cultural, criação de uma nova linguagem literária. O livro que fecha o círculo traz a marca da dissonância: *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado.

Neste texto “maldito”, o mecenas de São Paulo defende a tese do brasileiro como um povo triste. A melancolia seria a má herança da colonização, resultado da luxúria do índio e da cobiça do colonizador. O mestiço apareceria como o produto da libertinagem desenfreada da índia e do português. O primeiros colonos, descreve, eram degredados, desertores, náufragos ou aventureiros cujos crimes ou ambição levaram a abandonar a “Europa civilizada”. Na “terra radiosa”, entregam-se à lascívia, à admiração fácil da mulher indígena, “mais sensual do que o homem como em todos os povos primitivos”, que “em amores dava preferência ao europeu”.

Do contato dessa sensualidade com o desregramento e a dissolução do conquistador europeu surgiram nossas primitivas populações mestiças. Terra de todos os vícios e de todos os crimes. (PRADO, 1997, p. 76).

Quando não se dedicavam à vida selvagem, vivendo em concubinato com as índias, o europeu partia para a busca desenfreada do ouro, o único ideal acima da luxúria. A tristeza resultava da ausência de um ideal mais nobre. A religião, argumenta, havia contribuído como a higiene moral da colonização inglesa, o que fez com que os Estados Unidos prosperassem como nação numa “atmosfera saudável”. No Brasil, ao contrário, tudo contribuiu para o “vício sexual”: a brutalidade do colonizador, o clima tórrido, a mulher indígena ou africana, a ausência de valores.

Na luta entre esses apetites – sem outro ideal, nem religioso, nem estético, sem nenhuma preocupação política, intelectual ou artística – criava-se pelo decurso dos séculos uma raça triste. A melancolia dos abusos venéreos e a melancolia dos que

vivem na idéia fixa do enriquecimento – no absorto sem finalidade dessas paixões insaciáveis [...]. No Brasil a tristeza sucedeu à intensa vida sexual do colono, desviada para as perversões eróticas, e de um fundo acentuadamente atávico. (*idem*, p. 141).

Neste ponto de sua argumentação, na qual recorre ao determinismo científico para comprovar que o excesso sexual causa tristeza – “após o coito os animais ficam triste, salvo o galo, que canta” -, Prado argumenta que a saudade da terra, o degredo, levava o português a uma vida vazia e monótona. A formação de nossa nacionalidade ocorre sob uma obsessão melancólica só amenizada pelo sonho do enriquecimento fácil e do erotismo.

Essa construção histórica, antecipadora das mega-narrativas de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, é um negativo das proposições de Mário e Oswald de Andrade. Basta lembrar o *slogan* oswaldeano: “A alegria é a prova dos nove... no matriarcado de Pindorama”. Em *Macunaíma*, o erotismo é traço libertador da psicologia nacional, além do humor que perpassa toda a rapsódia. Por isso, quando publicado, *Retrato do Brasil* foi recebido com reservas. Oswald, em resenha para *O Jornal*, se perguntava como um “homem *à la page*” como Prado escrevia um “livro pré-freudiano” sobre o Brasil. A ressalva recai sobre o tom pudico e moralista do autor ao tratar da luxúria, condenando aquilo que no “Manifesto antropófago” é exaltado, a libertinagem – aliás, título do livro que Manuel Bandeira lançaria no ano seguinte. A liberdade sexual constituía um dos traços “modernos” que o matriarcado prefigurava, e era o que Oswald fora buscar na Europa. O mal da colonização resultava da repressão jusuíta ao corpo – que pena que o português vestiu o índio, fosse o contrário...

Oswald credita o moralismo a “uma homenagem ao meio culto”, em particular a Capistrano de Abreu, mestre do “fotógrafo do Brasil”. João Ribeiro, em outra resenha de época, publicada no *Jornal do Brasil*, credita à influência de Capistrano a tese central de Prado. Capistrano é uma referência constante em todo o livro, sendo que os últimos estudos de Capistrano foram subvencionados pelo mecenas dos modernistas. Ribeiro toca em outro ponto, a luxúria e a cobiça “não são sintomas de tristeza antes definem a vida alegre e as longas esperanças de riqueza e otimismo” (*ibid*, p. 225).

Eis como, talvez inconscientemente, Prado tocava em outro tabu, que os próprios modernistas não queriam totemizar: a impossibilidade de pensar o brasileiro como um povo triste e pessimista. Tabu antigo. Basta lembrar Sílvio Rome-

ro, considerando o pessimismo machadiano como uma falsa representação da alma brasileira, porque:

Nós os brasileiros não somos em grau algum um povo de pessimistas. Em nossa alma nacional, em nossa psicologia étnica não se encontram as tremendas tendências de desalento mórbido e de resignação consciente diante da miséria, da mesquinhhez, do nada incurável da existência humana. (ROMERO, 1943, p. 122).

O modernismo, em sua vertente antropofágica, soube transmutar a imagem (oficial) “do brasileiro como um povo alegre”, em algo menos ingênuo e mais sarcástico, simbolizada, por exemplo, em Macunaíma. Isto não significa que a literatura modernista não tenha o seu lado “triste”, a lírica andradina a confirma. No fundo, Paulo Prado, homem de letras e, acima de tudo, empresário, critica a preguiça como congênito da “alma nacional”. A “raça brasileira” nasce obcecada pelo sonho da riqueza fácil e pela luxúria, logo indolente e indiferente.