

HISTÓRIA & REFLEXÕES

Monica Pimenta Velloso

História & Modernismo

autêntica

Copyright © 2010 Monica Pimenta Velloso

COORDENADORES DA COLEÇÃO HISTÓRIA &... REFLEXÕES
Eduardo França Paiva
Carla Maria Junho Anastasia

PROJETO GRÁFICO DE CAPA
Alberto Bittencourt

Reprodução do desenho "La Sirène" no livro *La poesie d'aujourd'hui* de
Jean Epstein. Paris, éditions de la Sirène, 1921.

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Idea Info Design

REVISÃO
Dia Bragança

Revisado conforme o Novo Acordo Ortográfico.

Todos os direitos reservados pela Autêntica Editora.
Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida,
seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia
xerográfica, sem a autorização prévia da Editora.

AUTÊNTICA EDITORA LTDA.

Rua Almorés, 981, 8º andar. Funcionários
30140-071. Belo Horizonte. MG
Tel: (55 31) 3222 68 19
TELEFAX: 0800 283 13 22
www.autenticaeditora.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro)

Velloso, Monica Pimenta
História & Modernismo / Monica Pimenta Velloso. – Belo Horizonte : Autêntica
Editora, 2010. – (Coleção História &... Reflexões, 14)

Bibliografia.
ISBN 978-85-7526-479-9

1. Cultura moderna 2. História cultural 3. Historicismo 4. Modernismo 5. Moder-
nismo - Estética I. Título. II. Série.

10-05888

CDD-306.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Modernismo : Cultura : Sociologia : História 306.09

Não se deve esquecer que a palavra *moderno* muda
perpetuamente de sentido, o que a torna, sem dúvida, de difícil
manejo, dando sempre a seus adversários a sensação de perseguir
a sua sombra. Mas é, também, o que faz a sua grandeza.

Louis Aragon

Moderno, modernidade e modernismo

Os termos “moderno”, “modernidade” e “modernismo” são cor-relatos, mas não têm o mesmo significado. Frequentemente assumem caráter fronteiro, devido ao incessante entrecruzamento de seus sentidos. Um termo esclarece a razão de ser do outro, iluminando-se reciprocamente. É necessário, portanto, entendê-los no contexto histórico de origem rastreado-se toda essa polissemia.

Uma primeira dificuldade que enfrentamos refere-se à natureza esquiva, ambígua e mutável do termo moderno. Ele é transitório por natureza; é aquilo que existe no presente. O moderno do ano passado seguramente não é o moderno deste ano. Nessa condição, conforme observa Octavio Paz, em *A outra voz*, o contemporâneo torna-se uma qualidade que se desvanece, assim que a enunciarmos. Isso nos faz concluir que existem tantas modernidades e antiguidades quanto épocas e sociedades.

A cada época são criados novos valores, inventos e denominações. Quando nos referimos aos tempos modernos, à mulher moderna, ao espírito moderno, ao estilo moderno e ao mal moderno, mesmo inconscientemente, estamos nos reportando à associação entre tempo e história. Fica clara a abrangência do termo *moderno*. Ele se mostra de tal forma flexível e ocupa tamanha extensão a ponto de poder integrar uma cultura inteira. Em tempos de globalização o moderno atingiu tamanha organicidade, caráter tão complexo, passando a ser de tal maneira integrado ao circuito da nossa vida cotidiana que deixou de ser um mero vocábulo. Tornou-se parâmetro de referências, moldando pensamentos e juízos de valores sobre artes e ciências, vida política, social e econômica. Também no âmbito das relações internacionais,

o termo confere sentido a visões, atitudes e sensibilidades em relação a outros povos, outras culturas e outras etnias.

Tais ideias revelam o grau de complexidade que envolve o termo. É necessário entendê-lo, sempre, com base em um quadro de referências presidido pelas tradições. O par antigo/moderno apresenta-se como um dos pilares da história da cultura ocidental, e os seus sentidos se mostram altamente variáveis. Quem conduz o par é o moderno, por isso cabe aos indivíduos, às sociedades e às épocas o trabalho de defini-lo perante o passado, conforme alerta Jacques Le Goff (1984).

É a partir dessa intensa mutabilidade de sentidos que Hans Robert Jauss (1996) propõe uma genealogia histórica do moderno. O uso sistêmico do termo remonta ao século XVI, quando se corporificava, na cultura do Renascimento, um debate entre as forças identificadas com o antigo e com o moderno. No entanto, desde o século V, estabeleciam-se contrastes entre visões de mundo distintas já configurando tensões entre o passado e o presente. É essa tensão que introduz historicamente a autoconsciência do moderno (RODRIGUES, 2000).

No entanto, é necessário esclarecer que as noções de antigo e de moderno não existiram sempre. São datadas e dotadas de historicidade, modificando-se de acordo com o contexto em que tiveram origem. A cada novo século mudava-se a construção da identidade dessas categorias. Em toda essa discussão uma ideia deve ser retida, pois vai nos conduzir ao longo da exposição: o caráter indissociável que liga o moderno ao antigo. Na sua constituição, o moderno necessita do antigo para adquirir sentido e apresentar-se como tal. Atravessando a história, mais nitidamente no período entre os séculos XVI até o XIX, o termo vai adquirindo diferentes configurações. Na mente dos homens permanecia, no entanto, a importância do antigo como modelo exemplar ou referência a ser considerada.

Uma panorâmica mostrando como se deu a genealogia do moderno na cultura ocidental é adequada. A partir dela podemos entender as práticas, as representações e as sensibilidades sociais que compunham cada época, singularizando no tempo homens e mulheres. Em termos de uma panorâmica geral, a instauração do moderno pode ser pensada a partir de três momentos referenciais.

* O primeiro abarca do século XVI até finais do século XVIII. A ideia do moderno é polêmica, marcando profunda tensão entre

valores do antigo (greco-romano) e do novo. Durante o Renascimento, a tradição clássica era considerada exemplar, estabelecendo-se uma verdadeira cruzada em defesa dos ideais dessa cultura. O imaginário literário da época traduz bem esse clima de tensão. Em *A batalha dos livros* (1704), Jonathan Swift (o autor de *As viagens de Gulliver*) recorria a metáforas curiosas para descrever a natureza do trabalho realizado pela aranha associando-o ao moderno, e o da abelha, relacionado ao antigo. Na realidade, o autor expressava a sensibilidade da época que era marcada pela disputa entre duas visões de mundo, consideradas antagonônicas. Jonathan Swift mostrava-se bastante cético em relação ao trabalho da aranha. Observava que, na sua espantosa rapidez, ela conseguiria articular teias gigantescas porém muito frágeis. Todo esse trabalho monumental repousava em um só princípio: a autoalimentação. Criando a partir de suas próprias entranhas, a aranha, acabava reduzindo a sua obra ao veneno e ao excremento destinado a aprisionar insetos. Em contraste, o trabalho da abelha era exemplar; ela aparecia como verdadeira artesã de alcance universal. Busca prolongada, julgamento e distinção entre as coisas seriam os seus atributos. A abelha produzia o mel, que nutria e alimentava. Jonathan Swift acreditava que os escritores antigos, aqueles que haviam produzido conhecimentos há dois mil anos, eram como as abelhas. Portadores de verdadeiros tesouros, fruto de um trabalho incansável e de natureza coletiva, eles alimentavam a humanidade, na sua imensa sede de saber.

Essa querela entre o antigo e moderno também fora corporificada em uma outra imagem curiosa: a de um anão sentado sobre os ombros de um gigante. Oriundo da Idade Média, retomado por Montaigne, tal imaginário reforçava a deprecição do moderno que marcaria os séculos XVII e XVIII. O moderno era representado por um anão astuto. Alçado sobre os ombros do gigante, ele conseguia manter-se em posição privilegiada. Tal posição, no entanto, não era considerada meritória. O anão simplesmente utilizara o ombro dos seus predecessores, os antigos, para galgar mais alto. Consequentemente, ele alcançava uma rica paisagem sem fazer esforços meritórios.¹

Tais narrativas traduzem, de maneira expressiva, a tensão entre formas distintas de viver e de interpretar o mundo. No entanto, não

¹ As narrativas estão em KARL, 1988, p. 26-30.

se pode dizer que a visão em defesa do clássico fosse consenso. Vários intelectuais começam a reivindicar a liberdade do artista, entendendo-a como caminho necessário ao conhecimento em direção à inovação e ao progresso. Em termos históricos, esboçam-se as bases do pensamento inspirador do progresso e das luzes. É importante esclarecer, no entanto, que a vitória da cosmovisão moderna não implicou a derrota dos antigos. O debate que buscava definir o entendimento do moderno e do antigo mantém-se ao longo de todo o século XVIII.

Segundo essa genealogia do moderno, nos fins do século XVIII, ocorre em Paris uma discussão que ficaria célebre e conhecida como "a querrela entre os antigos e os modernos". Essa conjuntura será decisiva em termos da herança civilizatória no seio da cultura ocidental. O debate entre o antigo e o moderno adquiriu uma singularidade: não se tratava mais de apontar inimigos da Antiguidade (como a aranha e o anão), mas de considerar duas formas distintas de olhar para trás. O passado continuou a ser a referência, mas o olhar sobre ele é que mudava.

Os conceitos e as palavras-chave desses séculos são: progresso, evolução, liberdade, democracia, ciência e técnica. Todas elas reforçavam o espírito crítico que era o traço diferencial da modernidade. Ele invade o domínio da metafísica, através da reflexão de Kant e Hume. Também as percepções e os costumes sociais passaram a ser objeto de reflexão, suscitando os escritos de Rousseau, Diderot, Laclous e Sade, que examinaram temas como as paixões, as sensibilidades e a sexualidade. Foi nesse contexto que ocorreu o descobrimento do "outro": o chinês, o persa e o índio americano (Paz, 1993).

Em termos históricos, esse ideal crítico pode ser concretizado nos episódios revolucionários como a revolução pela independência dos Estados Unidos, a revolução francesa e os movimentos de independência dos domínios americanos da Espanha e de Portugal. Na América Latina, as revoluções fracassaram no plano político e social. Por essa circunstância, a modernidade latina foi incompleta, gerando um "híbrido histórico", como veremos adiante.

³ Ao longo do século XVIII, começava a ser compartilhado o sentimento de viver em um tempo revolucionário, marcado por grandes transformações, que afetavam a vida política, social e pessoal. Nos rumores das ruas já se traduziam as necessidades de mudanças. Questionava-se o abastecimento de água nas cidades, a falta de liberdade nas corporações, a execução pela guilhotina, o descontentamento

com o rei, a paz e a guerra. Arlette Farge (2005) observa que, embora a palavra revolução, (no sentido utilizado pelos filósofos e pelas luzes), não estivesse ainda na boca do povo, este já vinha participando do clima das mudanças. Apesar de ainda estarmos distantes, de um mundo moderno, as ideias do novo começavam a penetrar nos domínios da vida pública e privada. Conclamava-se a consciência do presente e o experimento do novo.

Foi durante o século XVIII que se instaurou o período identificado como *modernité*, compreendido, de fato, como um novo tempo. O termo, extraído da sociologia, compreende o processo de dissolução dos modos de organização das sociedades tradicionais face à emergência da sociedade industrial. Vínculos comunitários, construídos com base em valores corporativos, religiosos; laços fundamentados em lealdades pessoais e honra, enfim, todo esse universo de crenças e valores perdeu sentido e fragmentou-se em um mundo que passava a ser regido por novos referenciais de ação e de conduta. Fundamentado na razão científico-pragmática, tal sistema reforçava a racionalização dos comportamentos e o individualismo, incentivando, em escala sem precedentes, o processo de urbanização e da divisão do trabalho.

Na historiografia do moderno, esse período aparece diretamente associado à figura do intelectual e crítico de artes Charles Baudelaire. De modo geral, ele é identificado como verdadeiro arauto da modernidade. Essa ideia é, no entanto, simplificada, pois se perde de vista a dinâmica de um processo que já estava em curso.

Ao eleger o século XVIII como marco fundador do moderno, corre-se o risco de desqualificar as experiências que marcaram os séculos XVI e XVII. A atuação de Baudelaire se explica em função de um contexto de ideias mais abrangente. Na realidade, ele reuniu, organizou e dialogou com um corpo de tradições intelectuais que o antecederam. A sua reflexão traduz o momento mais crítico e complexo de definição do moderno, quando o passado começa, de fato, a ser pensado como continuidade, deixando de ser mera oposição. Intuita-se que ele compunha o elo de uma cadeia temporal que abarcava as várias temporalidades representadas pelo passado, pelo presente e pelo futuro.

Em *Opintor e a vida moderna* (1860-1863), Baudelaire enfatizava a singularidade do moderno como uma qualidade em si, e não como algo que contrastava com o passado. Desfeita a relação de oposição,

cada onda do passado transformava-se na própria *modernité* trazendo sucessivas vanguardas, com qualidades singulares: “Cada época tem o seu porte, o seu olhar, o seu gesto”, afirmava o autor.

Baudelaire ampliou o sentido do passado e do moderno, propondo pensar ambos além dos limites temporais e cronológicos, fundamentados em uma concepção evolucionista e linear. O passado não se restringia mais ao que passou assim como o moderno deixava se ser mera atualidade. O poeta, o *voyeur* e o *flâneur* – que compõem distintas faces do mesmo homem – observam esse movimento subterrâneo da realidade, buscando compreender a dinâmica que rege o antigo e o moderno.

Deve-se notar que Baudelaire teve o mérito de ter conferido à palavra *modernité* o seu sentido definitivo; percebeu-a como mediação entre duas percepções. A modernidade é passado/presente, integrando novidade e curiosidade à celebração do antigo. Logo, o antigo deixara de ser configurado como exemplo, modelo e paradigma para transfigurar-se na historicidade do presente. A cosmovisão da *modernité* ocasionou, portanto, a substituição de uma dualidade, porém uma dualidade que se definia como harmonia.

O belo adquiriu outro entendimento ao compor-se dessa dupla face: tornou-se eterno e invariável, mas fez-se também relativo e circunstancial. Combinou sucessivamente época, moda, moral e paixão. Para Baudelaire, o elemento circunstancial tornava-se instigante e cheio de vivacidade: funcionava como o “aperitivo do divino manjar”. Lembremos que cabe aos indivíduos o trabalho de definir o moderno do seu tempo perante o passado.

Outro aspecto é chave na discussão sobre a modernidade: a conciliação entre arte e ciência. Além de superar o antagonismo entre o passado e o presente, a modernidade deve suplantará a relação de oposição entre arte e ciência. Assim como a natureza humana, a obra de arte pressupõe dualidade de valores ao agregar o eterno e o efêmero, o que subsiste (a alma) e o variável (o corpo). A arte não subsiste sem a ciência. Nos tempos modernos ambas se necessitam como garantia de sua existência.

Inspirando-se na poética crítica baudelaíriana, Walter Benjamin (2004) construiu a sua reflexão sobre a modernidade. Reunindo fragmentos do autor em um livro inacabado (*Charles Baudelaire, um poeta lírico no auge do capitalismo*), Benjamin revelava a visão original do poeta e do crítico da arte moderna. Para ele, Baudelaire

seria o primeiro a vislumbrar o espaço da arte como um lugar capaz de traduzir as profundas tensões e contradições da modernidade. Resultado do desenvolvimento capitalista, do progresso científico-tecnológico, da razão iluminista e pragmática, a modernidade impõe-se em detrimento das subjetividades, tornando-se, por isso, uma força opressora. Para Baudelaire, só a linguagem artística poderia traduzir essa face dupla da modernidade, que abrigava o transitório e o eterno, a opressão e a liberdade. É desse lugar limiar que nos chega a escrita de Baudelaire. Apresentando-se como artista, *clown*, marginal, ele ajudou a definir um momento cultural de extrema importância no corpo da civilização ocidental.

Para Walter Benjamin, Baudelaire prununciara com arguta visão e sensibilidade os efeitos arrasadores da sociedade industrial sobre os homens. Assumindo a dicção lírica, ele buscara reavivar a força da experiência, da tradição e da memória em um mundo assolado pelo acúmulo de informações, sensações e velocidade. Cenário desse caos, a cidade moderna também propiciava novas liberdades obrigando os homens a encontrar recursos de sobrevivência. Para superar o caos, o homem moderno precisa adequar-se a ele. É necessário que seu corpo, e sua mente estejam atentos ao movimento e aos sobressaltos. Mais do que atento, o artista deve pressenti-los para conseguir responder com precisão exata. Benjamin observa que Baudelaire colocara a experiência do choque no coração do seu trabalho artístico. A imagem do esgrimista ágil atacando e se defendendo da agressão externa é expressiva dessa atitude. Nesse duelo representava-se o próprio processo da criação artística. O grito de espanto do artista, antes de sucumbir, revelava o fracasso na defesa contra os choques do moderno.²

No entanto, a modernidade baudelaíriana nunca se fecha em torno de um aspecto, preferindo o caminho das ambiguidades. Quando deixa cair incidentalmente a sua aura na lama do bulevar, o poeta sente a perda da eternidade, mas se dá conta de que agora, como homem comum, poderá criar uma poética mais autêntica. Posto em contato com o *mauvais lieu*, percebendo a precariedade e o perigo da vida, ele pode encontrar nas ruas a fonte de criatividade.³

² Essas ideias fazem parte da reflexão de Walter Benjamin (2004) sobre o pensamento de Baudelaire, se encontra nos ensaios “Sobre alguns temas de Baudelaire” e “A modernidade”.

³ A crônica “A perda da aura” está em Baudelaire (1991, p. 131-133).

Chamando a atenção sobre o papel soberano exercido pelo artista na discussão do moderno, enquanto agente da forma e das ideias, Frederick Karl (1988) observou a sensibilidade de Baudelaire para compreender a mudança de consciência. Modificava-se a consciência que a humanidade tinha das cidades, dos ambientes, de coisas materiais, de pessoas como sujeitos e objetos e a autorreificação de temas espirituais. Baudelaire buscava revelações e epifanias projetando-as muito além do cenário de Paris.

A cultura da modernidade inscreve-se nesse quadro complexo de ideias e de valores. Ela foi a expressão artística e intelectual de um processo histórico reconhecido como modernização e produzido pela transformação capitalista do mundo, conforme observou um dos estudiosos de Walter Benjamin no Brasil, Willi Bolle (2000). A reflexão de Benjamin oferece um rico material para pensar a modernidade nos países periféricos, já que a sua fisionomia é marcada pelo aspecto do inacabado e do fracasso.

Na passagem do século XIX para o XX pode-se situar o terceiro momento dessa genealogia histórica do moderno. Nessa virada de século se expande, se consolida e se internacionaliza o processo de modernização econômica e social, que integra e contamina de forma decisiva o campo da arte e do pensamento.

Os termos “Modernidade” e “Modernismo”, apesar de inseparáveis, constituem dois aspectos distintos do mundo moderno. Em síntese, podemos dizer, de acordo com Jacques Le Goff (1984), que o conceito de modernidade constitui uma reação ambígua da cultura à agressão do mundo industrial. Quanto ao termo “Modernismo” abriga múltiplos sentidos, alguns deles contraditórios. Quando nos reportamos a ele o associamos de imediato aos movimentos artísticos que percorreram todo o século XX. Uma panorâmica demasiado complexa, considerando a ampla variedade de grupos artísticos integrando expressistas, cubistas, futuristas, simbolistas, imagistas, vorticistas, dadaístas e surrealistas. Foram muitas as propostas e percepções filosóficas em jogo. A defesa do espírito moderno coexistiu com a valorização do espírito decadentista; o apreço às forças irracionais e inconscientes disputava espaço com a razão instrumental, o experimentalismo com o construtivismo.

É necessário enfatizar o caráter visceralmente social que marcava o conjunto dessas propostas. Artistas e intelectuais sentiam-se

particularmente mobilizados a participar da construção da nova sociedade. Acreditava-se que caberia às artes realizar uma dupla tarefa: a destruição e a criação, inspirando-se na intensidade do tempo presente. Rimbaud era enfático: “Il faut être absolument moderne”.

O Modernismo abrigou o conjunto de transformações sofridas no campo das artes entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra, envolvendo toda a Europa e os Estados Unidos. Presenciando uma crise cultural sem precedentes, o movimento criou linguagens e expressões artísticas que buscavam entender o caos social decorrente de uma mudança radical de referências e padrões civilizatórios. A crise afetava sobretudo a autoconfiguração dos intelectuais e dos artistas. Se eles se sentiam estimulados a forjar uma nova consciência social e estética, essa liberação se dava em um clima de forte tensão histórica. O poder imaginativo conjugava-se à consciência da contingência, vivenciada como catástrofe gerando a sensação de desorientação e pesadelo.

A geração modernista da virada do século XIX assistiu à derrocada da civilização e da razão, cujo marco simbólico fora a Primeira Guerra Mundial. Em maio de 1913, estreava em Paris *A sagrada Primavera*, coreografia de Nijinski e música de Igor Stravinski. O espetáculo dramatizava o fim da velha ordem; expressava-se na dança o conflito entre Eros e Thanatos. No momento mais tenso da guerra, em 1916, foi apresentado um espetáculo que, reunido em torno do Balé Parade, subvertia os cânones da estética acadêmica e unia os trabalhos de Eric Satie, Alfred Jarry, Apollinaire e Picasso. A dança tornava-se metáfora da forte tensão social que dominava os novos tempos.

Mas, ao longo do século, várias ideias já vinham contribuindo para a eclosão dessa nova ordem.

Em 1848, Marx, no *Manifesto Comunista*, anunciava um mundo regido pelas forças revolucionárias dando vitória à ordem secular e materialista. Em 1859, Charles Darwin, em *A origem das espécies*, questionava a concepção cristã da origem humana e propunha uma teoria da evolução, baseada na ordem natural. Bergson destacava o papel da intuição em detrimento da razão, chamando a atenção para a atuação da memória e do tempo interior na construção e na apreensão da realidade. Redimensionando as forças do inconsciente, Freud alertara para outras dimensões da realidade social. Banguês nos seus gostos literários e artísticos, mostrara-se um modernista radical em relação à natureza humana. Em análise recentemente traduzida no

Brasil, Peter Gay (2009) destaca o mergulho na subjetividade como singularidade maior do movimento que teria em Freud um dos seus grandes inspiradores.

A imaginação literária e artística rebelara-se contra a ordem científico-burguesa, ocasionando um enriquecimento da percepção do mundo social que deixava de ser visto como algo exterior e consensual. A somatória desses acontecimentos nos ajuda a compreender a historicidade do fenômeno modernista e a diversidade de formas e conteúdos de que se revestiu o movimento. Difundindo-se de um país para outro, conjugando distintas fontes e tradições intelectuais, o movimento ocorreu em contextos e temporalidades diversas, convertendo-se na linha mestra da tradição ocidental. Nesse sentido, configura-se como movimento estético que modifica de maneira indelével a consciência e a percepção do mundo; consequentemente, a própria compreensão da cultura. De acordo com Bradbury, o fim do movimento romântico seria um dos fatores explicativos dessa crise na história do humanismo ocidental. Já Peter Gay percebe sobrevivências do romantismo na geração de literatos como Virginia Woolf e James Joyce. Porém, é incontestável que o movimento tenha reconfigurado a tradição artística ocidental e redirecionado toda a imaginação de uma época.

A historiografia vem enfatizando a necessidade de se reexaminarem os sentidos do "novo", redimensionado a partir dos vínculos que estabelece com as tradições em curso. Reflexões como as de Bradbury (1989), Bradbury e McFarlane (1989a; 1989b) e Karl (1985) são referências-chave nesse processo reflexivo, e lembramos do texto de Jacques Le Goff (1984) que analisa os termos-chave no discurso do historiador e insiste na necessidade de considerar a dinâmica do par moderno/tradição. O novo jamais é inteiramente novo.

Na virada do século XIX para o XX, o Modernismo se constrói com base em um conjunto de ideias que vinha transformando a cultura e a sensibilidade europeias. Já estava presente no pensamento romântico a ideia do artista como ser dotado de intuição especial capaz de ver além dos seus contemporâneos, transformando-se, por isso, em agente livre no campo do conhecimento. Nos movimentos boêmios de Paris, desde 1830, a estética de uma cultura que se apresentava como inteligência crítica aos ideais científico-iluministas, defendendo a existência da arte unida à vida, também era um fato. Reforçando tais

valores, o experimentalismo acreditava ser fundamental uma atitude de abertura e de disponibilidade em relação ao conhecimento. Em *Le roman experimental* (1880) Émile Zola lançava tais ideias, embora naquele momento elas ainda estivessem circunscritas ao âmbito científico. O estado de vulnerabilidade dos indivíduos, outra característica modernista, já vinha anunciada nos escritos de Nietzsche.

O fato é que no interior do pensamento modernista o moderno e as tradições estavam profundamente imbricadas, constituindo-se contornando-se e esclarecendo-se mutuamente. Paul Valéry, que participou intensamente do movimento como um dos seus críticos mais argutos, chamara a atenção para o fato, observando que a dimensão da tradição se impunha de tal forma que não era necessário reforçá-la. A tradição era inconsciente, e o aspecto da continuidade fazia parte de sua natureza. Para ele, a proposta de retornar e reatar uma tradição era uma simulação, já que jamais deixara de existir e de fazer parte do universo cotidiano das pessoas. Mas a análise é que distingue no que resta de um passado o que deve ser respeitado e o que deve ser descartado (VALÉRY, 2003)

Tais ideias, no entanto, não eram consenso na época. Predominava o imaginário da ruptura e da libertação do passado, visto como um fardo a ser abandonado. Esse imaginário acabou favorecendo uma visão que privilegiava o espírito do novo, a partir do obscurcimento e da diluição de sua relação com as tradições. Essa percepção do Modernismo como urgência de uma demanda – "tornar-se novo" – foi particularmente experimentada nos países da América latina.

A partir de 1890, um conjunto de escritores e artistas latino-americanos se engajou na luta em prol da renovação nacional dos temas e das formas artísticas, deslançando os movimentos literários modernistas. Porém, esse conjunto de demandas pelo "novo" não pode ser pensado de acordo com o quadro de referências que moldou o processo da modernidade europeia, simplesmente porque o vínculo dos países com o mundo europeu era de uma outra natureza. Impõe-se aí a mediação do sistema colonial, em torno do qual se articulavam as imagens do centro e da periferia. Em razão desse processo histórico, é necessário que se repensem os conceitos, para adequá-los à dinâmica que lhes deu origem e conformação.

Rever a "estética da ruptura" foi uma das questões estratégicas na historiografia sobre o Modernismo brasileiro.

A crítica ao paradigma de 1922

²² Durante muito tempo foi recorrente (e ainda é) o uso de determinadas categorias como as de “pré-modernismo” e “antecedentes” ou a ideia de um “vazio cultural” para definir o panorama artístico intelectual brasileiro da virada do século XIX para o XX.

²³ Essa terminologia surgiu amparada por um referencial externo. Só um acontecimento de caráter inaugural seria capaz de insinuar essa semântica de cunho anunciador, libertador e prometeico.

Em parte, a história da literatura contribuiu para difundir essa visão. O ano de 1922 – ou o período imediatamente anterior a ele – é considerado um verdadeiro divisor de águas na história literária. O que aconteceu de moderno na sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX passa a ser considerado como uma espécie de premonição dos temas de 1922. Basta lembrar como foi construída a historiografia das literaturas regionalistas nordestina, paulista, mineira e gaúcha entre a virada do século XIX e a primeira década do século XX. A valorização dos dialetos locais, da cultura capripa, do folclore, dos costumes e dos tipos rurais foi criada a partir da contraposição ao polo urbano, visto como cosmopolita e “estrangeirado”. Não se cogitava sobre o caráter compositivo e ambíguo do modernismo, abarcando pluralidades espaço-temporais. O resgate das tradições realizava-se em nome de um Brasil moderno, que já se fazia anunciar.

²⁴ É nesse contexto que a literatura regional passa a ser identificada nos livros escolares, nas antologias e nas histórias da literatura com a nomenclatura simplista e um tanto equivocada: “pré-modernismo”.

Tais ideias acabaram comprometendo a própria historicidade e a conceituação do movimento. Deixaram de ser considerados aspectos fundamentais do processo como a heterogeneidade dos grupos intelectuais e sua capacidade de combinar e adequar distintos valores culturais. Em decorrência, ocorreram fortes tensões internas entre tradições e modernidade, que geraram dinâmicas e arranjos específicos.

²⁵ O registro canônico agregou em um bloco indiferenciado distintas sensibilidades literárias e correntes de pensamento, a saber, parnasianos, decadentistas, simbolistas e regionalistas. Esse procedimento facilitou o ato do reconhecimento, pois tais grupos foram identificados como supostos “antecedentes do modernismo”. Em suma, perderam-se as especificidades de cada grupo e as diferentes

articulações que pudessem vir a estabelecer com o moderno. Exemplo ilustrativo ocorreu com alguns intelectuais simbolistas, caso de Manuel Bandeira. Convidado a participar da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, Bandeira conta que se recusara a ir, alegando não ter incompatibilidades com o parnasianismo e simbolismo. Já se sentia moderno (BANDERA, 1957, p. 63). Enviou, porém, um poema no qual fazia uma crítica irônica à estética parnasiana. O Sapo foi lido por Ronald de Carvalho sob vaias.

Hoje ainda desfruta de certo consenso a visão do movimento modernista brasileiro, circunscrito à ambiência paulista e a um grupo canônico de intelectuais. Na literatura os nomes de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade são referência obrigatória quando se trata de ressaltar a tendência vanguardista inovadora do movimento. Também os intelectuais ligados à vertente conservadora, como é o caso de Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, são tomados como referenciais de análise para o estudo das bases do pensamento político autoritário. Na história nenhum acontecimento é neutro. Acontecimentos são construções sociais fabricadas e apropriadas, de formas distintas, pelo conjunto das camadas sociais (FARGE, 1989).

A narrativa hegemônica do Modernismo foi uma construção empreendida pelas vanguardas paulistas, que a atualizaram ao longo das décadas de 1930 e 1950. Heloísa Pontes mostra que a rede foi ampla e diversificada, incluindo a Faculdade de Filosofia e Letras da USP, a imprensa através dos jornais (*Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*) e revistas (*Anhembi* e *Clima*) e editoras (Nacional e Martins).

²⁶ Pelo viés dos acontecimentos fundadores, focando seja a ação das vanguardas artísticas intelectuais seja a matriz oficial-estatal a historiografia modernista vem reforçando antigos procedimentos do fazer historiográfico. Em suma, privilegia-se a ação das vanguardas e os marcos cronológicos pautados pelos grandes acontecimentos. A *Semana de Arte Moderna*, que ocorreu em São Paulo, entre os dias 12, 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, é tomada como acontecimento fundador do Modernismo brasileiro. O fato pode ser constatado na própria adoção, na consagração e nos usos do termo Modernismo. A terminologia está de tal forma relacionada à cidade de São Paulo que frequentemente deixa-se de contextualizá-la na articulação com o conjunto da dinâmica brasileira. Quando mencionado, o termo não é adjetivado, nem pluralizado como se a sua carga semântica

já estivesse implicitamente embuída. Anula-se, dessa forma, a rica polissemia e a ambiguidade da qual se reveste o termo.

É importante lembrar o aspecto emblemático de que se revestiu o ano de 1922, ano de reviravoltas que questionavam a ordem política vigente como as revoltas tenentistas, o Levante do Forte de Copacabana e a fundação do Partido Comunista Brasileiro. Também foi o momento de organização das forças conservadoras da Igreja católica, que posicionando-se ao lado do Estado, fundava o Centro D. Vital e a revista *A Ordem*, reivindicando seu direito de intervenção social. Em 1922 também se comemorava o centenário da independência política brasileira. Era um contexto favorável, portanto, aos exercícios da memória.

O Rio de Janeiro, cidade capital, comemorou a data com a abertura de um grande evento oficial: a *Exposição Internacional de 1922*, que exibia ao mundo o progresso da indústria brasileira. São Paulo escolheu outro caminho para celebração: a *Semana de Arte Moderna*. O evento foi patrocinado por Paulo Prado, homem culto e cosmopolita ligado à aristocracia cafeeira, a partir de uma sugestão de Di Cavalcanti, que propusera um acontecimento de impacto. Era a constituição de um campo intelectual que estava em jogo.⁴ No Rio de Janeiro, os eventos comemorativos foram objeto de intensa paródia nas revistas semanais de humor. Questionava-se a precariedade civilizatória da nacionalidade incompatibilizando-a com o moderno. “Veneza do Mangue” foi uma das denominações atribuídas à cidade-capital.⁵

Tais ideias mostram como a construção dos acontecimentos passa à condição de memória historiográfica. A deliberação de fazer do evento um marco cultural foi sem dúvida bem-sucedida.

No início da década de 1980, o tema do Modernismo brasileiro passou a constituir objeto de problematização na área dos estudos históricos, o que se explica em função da própria visão que predomina até então no campo da história. Naquela época, a maior parte dos estudos ainda era estruturada em torno do paradigma do Estado. Predominava a visão macroscópica da vida social; as relações de

causalidade entre economia e sociedade explicavam, em última instância, os acontecimentos sociais. A necessidade de reavaliar essa visão se fez sentir a partir do momento em que se experimentou um olhar indagativo em relação às formas da constituição da dinâmica social. O fenômeno da circulação das ideias, a capacidade crítico-inventiva dos diversos agentes sociais na construção das representações e práticas foram aspectos fundamentais para se proceder a uma reconfiguração do social. A sociedade brasileira passou a ser pensada a partir de uma reconceitualização da temporalidade histórica, em decorrência da qual foram reformuladas as categorias do moderno e da tradição. As reflexões de Eduardo Jardim de Moraes (1978; 1983), de Silvano Santiago (1987) e de Flora Sussekind (1987; 1988) levantaram um conjunto de questões fundamentais na condução desse debate.

Propunha-se pensar 1922 como um momento de confluência de ideias que já vinham sendo esboçadas na dinâmica social. Nessa perspectiva, mostrava-se o movimento modernista dos anos de 1920, como resultado de um pensar filosófico já inscrito na tradição cultural brasileira. Esse pensar estaria presente desde o início do século XX através dos escritos de Graça Aranha, dentre os quais se destacava “*Estrética da vida*” (MORAES, 1978).

A importância do papel inovador dos meios de comunicação e das tecnologias como catalisadores na mudança dos padrões de percepção e de sensibilidade sociais, constituiu outra vertente expressiva dessa reflexão (SUSSEKIND, 1987; HARTMAN, 1988).

No conjunto, tais trabalhos apresentaram uma contribuição inovadora: a necessidade de reavaliar o conceito de tradição e as articulações concretas no conjunto da vida cultural brasileira. Entender a dinâmica da tradição, os conceitos de continuidade e a ruptura, reavaliando a questão da importação das ideias, foi um dos temas que mobilizaram intensamente o debate intelectual nos anos 1980. Literatos, historiadores e filósofos foram chamados a refletir sobre a temática do modernismo brasileiro, originando a produção de teses acadêmicas, organização de simpósios e debates. Os próprios títulos de alguns eventos, em particular, revelavam o quanto a questão suscitava indagações e polémicas. No Rio de Janeiro, em 1985, a Funarte organizou o seminário *Tradição e Contradição*; em 1988 a Fundação Casa de Rui Barbosa propôs o simpósio *O Pré-Modernismo*.

⁴ Uma boa panorâmica histórica da *Semana de Arte Moderna* pode ser encontrada em CA-MARCO, 2002.

⁵ A propósito, ver: Uma vertente humorística da modernidade: a revista D. Quixote. In: VELLOSO, 1996, p. 173-203.

Neste debate, cabe lembrar a contribuição fundamental de Antonio Candido que publica, em 1965, *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. O próprio título da obra traduz a preocupação de sistematizar as bases teóricas do debate. Buscando um diálogo interdisciplinar, Candido realizou leituras cruzadas entre a história da arte (Hausser), antropologia (Malinowski) e a sociologia (Weber). Em um contexto marcado pela dicotomia de procedimentos entre a "leitura externa" (condicionamentos sociais) e a "leitura interna" (autonomização do texto), o autor enfatizou a necessária sensibilidade do pesquisador no trabalho interpretativo da formação social brasileira.

Foi de fundamental importância no processo de releitura do modernismo brasileiro a geração de literatos das décadas 1960/70, incluindo-se Luís Costa Lima, Alfredo Bosi, Sílvia Santiago. Enfatizando a diversidade da cultura brasileira (universal/particular, cosmopolitismo/localismo, vanguardas/tradições) esses autores contribuíram para o entendimento da temporalidade múltipla que marcava a brasilidade.⁶ Ao longo da década de 1980, foi importante rever criticamente as ideias que reforçavam uma visão do modernismo baseada na estética da ruptura. O eixo comum agregando essas distintas reflexões era claro: a elaboração de um pensar crítico sobre o paradigma de 1922.

✓ A circunscrição do Modernismo aos limites de um único acontecimento – a *Semana de Arte Moderna* – levava à perda da dinâmica causada pelo impacto do movimento, que acionou uma vasta rede de representações, subjetividades, imaginários e práticas culturais no conjunto do Brasil. O Modernismo não se restringiu ao eixo Rio-São Paulo, mas irradiara-se por vários estados do Brasil, propiciando a composição de grupos em torno de discussões que provocaram movimentos, manifestos, revistas além da difusão de ideias e práticas na vida social. Revistas como *Arco e Flecha*, de Salvador (1928/1929), *Madrugada*, de Porto Alegre (1929), e *Mara-cajá*, de Fortaleza (1929) traduziam tais anseios. Poucos sabem que o *Manifesto Futurista* foi publicado pela primeira vez em junho de 1909, em jornais nordestinos como o *Jornal de Notícias*, de Salvador e no *A República*, de Natal.

⁶ Essas ideias foram discutidas na palestra "Literature et histoire de sensibilité brésilienne" apresentada no seminário *Lire le Brésil* organizado pela ARBRE, Paris/EHESS, 16/04/2010.

No bojo do processo de reconceitualização, o modernismo deixa de ser identificado como momento-ruptura na vida sociocultural brasileira. Surgia como resultante de um processo histórico em que se combinavam as mais distintas tradições, espaços, temporalidades, atores e configurações. Ao longo da década de 1990, algumas reflexões, de caráter histórico-sociológico, reafirmando essas ideias, apontaram outras possibilidades de articulação com o moderno (Silva, 1990; HARDMAN, 1988; LUSTOSA, 1993; VEILOSO, 1996; GOMES, 1999).

O desenvolvimento dos pressupostos da *École des Annales* e da nova história cultural influenciou decisivamente os rumos dessa discussão que se iniciou, de forma sistemática a partir de Lucien Febvre e de Marc Bloch. Um conjunto de questões teóricas, suscitadas pela releitura de clássicos das ciências sociais, como Marcel Mauss, Nöbert Elias, Durkheim e Halbwachs, possibilitava aos historiadores o trabalho de reconceitualização da cultura, do passado, da memória e da temporalidade histórica. Assinalando a dimensão concreta e coletiva da história, tais autores alertaram para a sintonia que algumas subjetividades poderiam estabelecer com o conjunto, dada a sua capacidade de representar as sensibilidades de uma época. Além disso, o significado das práticas e das representações, no seio da vida cotidiana, adquiriria crescente interesse (CHARTIER, 2006; PROST, 1996).

No Brasil, a tradução desses autores na década de 1970, por ocasião do início da abertura política, descortinara um novo panorama: começava a surgir uma história social, tanto dentro do marxismo quanto fora dele. Priorizando seja os pressupostos da Escola francesa dos Annales, ou seja as teorias neomarxistas inglesas, o fato é que ocorreria uma reorientação decisiva no campo da história em relação às abordagens, aos temas e à escolha das fontes.⁷ Esse conjunto de ideias possibilitou uma leitura crítica da vida social, reavaliando-se as formas de pensar a participação e a intervenção dos indivíduos e dos grupos. Modificou-se, enfim, a própria percepção da realidade histórica, com a intensificação do diálogo entre a história, as artes, a literatura e a antropologia. A partir daí, redimensionou-se definitivamente o papel da cultura como espaço estratégico na vida social.

⁷ Para uma panorâmica histórica das mudanças ocorridas no campo da história, ver LE COFF, 1984b. A propósito das repercussões das mudanças no contexto brasileiro, ver PESAVENTO, 2003.

No que concerne à reorientação sobre o Modernismo foi importante a distinção que se estabeleceu entre história e memória. Essa distinção tornou possível a "apropriação crítica das tradições". Uma tradição morre quando permanece intacta. São as invenções que a transformam e a vivificam, criando articulações com a dinâmica presente. Cabe a cada geração herdar um passado e alterá-lo em função das exigências colocadas pelo presente.

A historiografia sobre o Modernismo brasileiro enfrentou, de um lado, a necessidade de empreender a ressignificação da tradição como valor civilizacional, trabalho comum a todas as gerações; de outro lado, os historiadores que o fizeram, viveram em um contexto particularmente marcado pelas mudanças no panorama do fazer historiográfico. A releitura da tradição viu-se reforçada na própria releitura da escrita histórica.¹⁹¹⁰

Contextualizando procedimentos historiográficos e suas implicações teórico-metodológicas, pode-se entender de forma mais apropriada como foi construída a visão crítica sobre o Modernismo brasileiro.

Já se observou que o ponto de partida desses estudos foi o trabalho de reavaliação do paradigma historiográfico de 1922. Realizada no Teatro Municipal de São Paulo, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna assumiu o papel de acontecimento fundador do moderno brasileiro. Já assinalamos as consequências teóricas desse enfoque que subestimara a complexidade do social.

Desde o início do século XX, movimentos culturais relacionados ao advento de uma sensibilidade modernista vinham acontecendo em várias cidades brasileiras. Ocorre que as dinâmicas e os ritmos culturais desses lugares necessariamente não condiziam com o perfil urbano e industrial-tecnológico de São Paulo. A coexistência do arcaico e do moderno marcando distintas temporalidades era uma realidade na vida cultural brasileira.

Outra questão que suscitou discussões foi o entendimento do Modernismo como movimento cultural organizado e dirigido exclusivamente por uma vanguarda artístico-intelectual. Erigido à condição de condutor da vida social, caberia ao grupo apontar, de forma demingúrgica, os novos rumos da nacionalidade. Tal percepção restringiu drasticamente a dinâmica participativa de outros indivíduos e grupos sociais, cuja intervenção podia ocorrer através de outras modalidades e sociabilidades.

Buscando obter uma compreensão mais acurada da cultura modernista, vários trabalhos passaram a dedicar atenção à dinâmica comunicativa da sociedade brasileira descentralizando o foco nas culturas letradas. Analisando os vínculos entre a linguagem falada e a escrita, considerando as modalidades de comunicação sonoro-auditivas e as gestualidades corporais, tais trabalhos questionaram a exclusividade dos códigos visuais como referência organizacional e participativa.

É necessário considerar que os modelos culturais dominantes não anulam outros espaços de recepção. Se cada época constitui seus modelos e códigos narrativos, dentro deles também são gerados outros códigos de inteligibilidade de acordo com as filiações culturais. No mesmo contexto social é possível a coexistência de diversos modos de narrativa. Na realidade, deve-se considerar o sistema de valores como lugar que dá sentido ao texto. Tais ideias mostram quão complexa é a atividade da recepção, na medida em que a comunicação não se estabelece de forma linear ou a partir de um lugar fixo e hegemônico. Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, nos lembra que é na distância entre as normas e o vivido que se insinuam as reformulações, resistências e artes de fazer. Privilegiando a análise das especificidades culturais e o campo das sociabilidades cotidianas, torna-se possível perceber a rede de influências recíprocas entre o erudito e o popular que modela a tessitura da vida social brasileira.

Em função dessas ideias que enfatizam o caráter complexo da experiência modernista brasileira torna-se procedente adotar o termo "modernismos".

Não se trata de um mero jogo semântico, mas da afirmação de uma posição teórica que tem como premissa considerar a mutabilidade do social em constante processo de reelaboração e adaptações. De acordo com essa visão confere-se mais atenção às suas contradições e ambiguidades do que propriamente às racionalidades. Em suma, privilegia-se na vida social os aspectos do deslocamento e da fluidez, compondo-se à base de articulações (KALIFA, 2005).

Essa visão nos possibilita pensar o Modernismo brasileiro como o desencadeamento de vários movimentos que, ocorrendo em distintas temporalidades e espaços, atingiram de forma diferenciada, é claro, todo o País. Captado nos seus vários momentos, configurações e espaços, o movimento abarcou regiões, cidades e metrópoles brasileiras.

Antes de entrar no campo específico da brasilidade, vamos explorar outras articulações com o moderno.

“*Só para nós vivem todas as coisas sob o sol*”; o *modernismo latino*

A equivalência entre modernização e ocidentalização foi uma questão estratégica para os intelectuais latinos-americanos. O problema do moderno configurou-se junto ao da constituição e invenção de uma identidade nacional. Defini-la significou criar vínculos com o paradigma do moderno ocidental.

É nesse contexto que foi estabelecida a articulação entre o antigo e o moderno.

A faculdade de estabelecer diálogo com as tradições europeias, selecionando, adotando e relendo determinadas referências como norteadoras de sentido cultural, foi trabalho a que se dedicaram os modernistas latino-americanos. Frequentemente a enunciação da escolha pelo “novo” foi expressa de forma contundente. Defendendo a modernidade, em tom apaixonado, o poeta nicaraguense Ruben Dario, declarava:

“Verlaine é para mim muito mais do que Sócrates!”.

A Antiguidade clássica parecia muito mais distante aos olhos do continente americano.

De modo geral, o modernismo latino-americano, integrou a oposição que Baudelaire percebera existir entre a modernidade estética e modernidade social. Vários intelectuais endossaram uma atitude romântica de rebeldia e de protesto contra os valores que sustentavam o processo da modernização burguesa. Reagia-se contra o poder argentino, os ideais materialistas, pragmáticos e burgueses, o imperialismo yankee e a guerra hispano-americana de 1898. Concomitantemente, porém, condenava-se a irrupção das massas no cenário da história. Acreditando-se responsáveis pelo destino do conjunto da sociedade os intelectuais latinos autorrepresentavam-se como arautos do novo e das mudanças. Sentiam-se incumbidos de uma missão redentora: salvar a nação (FUNES, 2006).

Essas ideias deixam entrever as diferenças que marcaram o processo da modernização europeia e o da América latina. No continente sul-americano, a instauração da modernidade não implicou a passagem de uma sociedade claramente identificada com os parâmetros tradicionais para o moderno. Em finais do século XIX, não se pode falar, a rigor, de uma sociedade que se caracterizava como

agrária, comunitária e estável em termos de valores culturais. Por outro lado, não se sustentava a ideia de uma sociedade complexa, regida pelos valores econômicos e científico-tecnológicos. Nos países latino-americanos, as temporalidades se entrecruzavam gerando formas compostas de organização e de cosmovisão. Alguns autores se referem à existência de uma “pós-modernidade antes da modernidade” (CANGLINI, 2000); outros preferem falar de uma mestiçagem de culturas, enfatizando a articulação e a justaposição de distintas visões culturais. Resultaria daí um constante processo de releitura e recriação do cotidiano (GRUZNSKI, 1990; 1999).

Em decorrência desses fatores, a análise sobre o modernismo latino se complexifica. Forçosamente há que considerar outra ordem de sentidos e valores regendo essas sociedades. Detentores de histórias distintas, que abrigaram distintos processos socioculturais, os continentes também incorporaram temporalidades que não coincidem entre si. Viver entre a racionalidade modernizadora e a tradição das cosmogonias indígenas, o anseio de ser moderno e o sentido de existir em consonância com as raízes culturais latinas, acarretou um clima de forte tensão. Frequentemente, o desejo do “novo” exerceu maior apelo do que as próprias condições objetivas da realidade. Se era urgente a proposta de “acertar o relógio”, como dissera Oswald de Andrade, também a necessidade de conferir as tradições ganhava ênfase crescente. Na América Latina o imperativo da atualização cultural só se mostrou viável quando passou a incluir a bagagem indígena e negra.

Considerar essa realidade “entre mundos” é de fundamental importância para compreendermos a dinâmica sociocultural do modernismo latino-americano. Na realidade, tal duplicidade de pertencimento conferiu um recorte singular e único ao continente. A experiência colonial ibérica e a globalização que ela subteve impuseram um entrecruzamento incessante de patrimônios étnicos e culturais. No bojo deles, mesclaram-se sensações, desejos e gostos que geraram novas sensibilidades, maneiras de ser, estar e participar do mundo (GRUZNSKI, 2006).

Ao estabelecer contato com a cultura hispânica, os grupos indígenas viram-se obrigados a inventar soluções de sobrevivência. Houve, portanto, uma capacidade de improvisar elos entre distintas referências culturais. Tal processo implicou um árduo exercício de adequação em que a criatividade exerceu sua operância. Fato sinto-

mático é que tais aspectos tenham aparecido como fundamento do primeiro movimento de vanguarda latino-americana: o criacionismo. Vicente Huidobro, intelectual chileno, em conferência proferida no Ateneo de Buenos Aires, em junho de 1916, afirmava que a "primeira condição do poeta é criar, a segunda criar e a terceira criar". A esse pequeno deus cabia a arte de escutar e dizer à natureza: "Só para nós vivem todas as coisas ao sol" (SCHWARTZ, 1995, p. 75-102). No manifesto *Non servian*, o poeta equacionava a discussão do antigo e do moderno através de uma imagem curiosa: o hermafrodita.

Observava que a natureza humana era composta de duas forças distintas. A força de expansão (feminina) e a da concentração (masculina). Raramente ambas apareciam em perfeito equilíbrio em uma pessoa. Huidobro visava destacar o necessário convívio entre forças opostas mas complementares na cultura literária: românticos e clássicos.

Essa seria, na realidade, uma problemática comum aos países latinos: a necessidade de obter o equilíbrio entre distintas demandas culturais. Tal equilíbrio só poderia ser obtido a partir da incorporação do duplo e da percepção de uma temporalidade singular. A revista *Martin Fierro* (1923/24), criada em Buenos Aires, mostrava-se profundamente iconoclasta, transgressora, recorrendo amplamente ao humor como forma de comunicação.

No manifesto *Martin Fierro*, publicado em 15 maio de 1924, Olivero Girondo, proclamava as propostas do movimento. Para viver inteiramente o presente, para expressá-lo, na sua inteireza, era preciso escutar as vozes dos antepassados e ter consciência do solo em que se pisava. Assimilar as influências das vanguardas europeias era tão importante quanto manter vivas as raízes culturais. Mas o ato de cortar os laços de dependência com a metrópole apresentava-se como inadiável: "*Martin Fierro* acredita na importância da contribuição intelectual da América, prévia tesourada a todo o cordão umbilical" (SCHWARTZ, 1995, p. 115).

Embora seja complexo estabelecer conexões entre essas escritas que contemplavam questões diversas, é inegável que elas apontam para um tema comum: a contribuição latino-americana no cenário internacional.

É patente a ênfase no surgimento de uma nova sensibilidade expressa através de palavras, metáforas e linguagens. Criar o "novo" significava construir vínculos de pertencimento com o repertório das

tradições populares, contactando aspectos originais e imprevisíveis de uma realidade ainda não desvelada. Abundância, dinamismo, entusiasmo, fé, ingenuidade, vitalidade, juventude, sentidos, emoção e criação formam as palavras-chave da escrita desses intérpretes da latinidade. Era patente a ideia de que as tradições só poderiam ser assimiladas e traduzidas em linguagem a partir de uma leitura crítica das influências: "*Martin Fierro* tem fé em nossa fonética, em nossa visão, em nossas maneiras, em nossos ouvidos, em nossa capacidade digestiva e de assimilação".

No *Manifesto Antropojáxico* (1928), Oswald de Andrade também alertava para a urgência desse trabalho de assimilação crítica. Outro tema que mereceu a atenção especial foi a crítica à sociedade burguesa capitalista, sobretudo, no que se referia à situação das artes. A revista *Mural Prisma* de Buenos Aires (1922), que tinha entre os seus colaboradores Jorge Luis Borges, declarava-se "[...] farta daqueles que não contentes com vender, chegaram a alugar a sua emoção e a sua arte, prestamistas da beleza dos que espremem a mísera idéia caçada por causalidade, talvez roubada" (SCHWARTZ, 1995, p. 112-115).

Tais ideias possibilitam ver aproximações entre os intelectuais modernistas brasileiros e latino-americanos. Havia várias questões culturais de fundo comum, entre elas, a busca de equilíbrio entre os elementos da mudança e os da tradição. Alguns manifestos literários latinos alertavam contra as mudanças radicais e ilusórias: "[...] não mudar de cor, não deixar-se cegar pelas coisas fulgurantes, desconfiar do 'supramaravilhamento' que pode levar ao inverossímil". Lidando com as próprias ambiguidades da modernidade, a revista de vanguarda mexicana *Irradiador* (1922) recomendava uma atitude de cautela frente as novas teorias: "Você pode extrair novos corretores vazios de sua imaginação e não encontrar a saída" (SCHWARTZ, 1995, p. 166).

A reflexão sobre a raça como categoria através da qual seria possível compreender um novo *ethos* cultural foi outra ponte unindo distintos autores modernistas, como o cubano Fernando Ortiz, o peruano José Carlos Mariátegui e Gilberto Freyre.

A tenática do modernismo latino-americano mostra-se extremamente rica possibilitando ao historiador retributar suas bases teórico-metodológicas. Entender a dinâmica do moderno através

de suas várias configurações, linguagens e atores, com base na articulação entre a experiência colonial ibérica, globalização e novas sensibilidades resulta em exercício de pesquisa inovador e gratificante. Nessa discussão, o tema da temporalidade histórica adquire centralidade, exigindo que se pense o acontecimento, além do momento cronológico que lhe deu origem. Trata-se de considerar a “espessura da temporalidade”, que confere sentido aos acontecimentos. Um acontecimento social, não importa de que natureza seja, é criado e deslocado no circuito ativo da vida cotidiana, composta por percepções, valores e comportamentos extremamente distintos, a densidade é o lugar da história (FARGE, 2002).

Data de um período razoavelmente recente, a proposta de romper o hiato que por tanto tempo isolou o Brasil da América hispânica. Alguns estudos na área da literatura já vêm trilhando esse caminho e, mais recentemente, os de Silvano Santiago (2006).

Geração de 1898: a luta inglória dos intelectuais

Passado colonial, situação periférica, busca obstinada da identidade nacional são experiências históricas que aproximam o Brasil e os países da América Latina. Mas na virada do século XIX, quando ocorre de forma sistemática o processo de instauração da modernidade, é que encontramos algumas conexões inesperadas.

Nesse contexto, há uma vertente do imaginário brasileiro sobre a modernidade, que retoma personagens da tradição clássica espanhola, como Gil Blás e D. Quixote. Esses heróis pícaros inspiram os títulos de algumas das nossas revistas literárias. Entre 1895 e 1903, é publicada a D. Quixote, uma revista satírico-humorística, sob a direção de Ângelo Agostini, um dos nossos maiores caricaturistas. Tendo como protagonistas Sancho Pança e D. Quixote, a publicação comentava os acontecimentos cotidianos, conferindo particular ênfase aos problemas políticos e sociais da nacionalidade. Com esse mesmo título e perfil, Bastos Tigre, dirigiu entre 1917 e 1927 outra publicação humorística.

As questões que se colocam são: como tais personagens oriundos da moderna literatura europeia do século XVII conseguiriam expressar elementos da nacionalidade brasileira? Qual apelo de atualidade transmitem ao público leitor? Como, enfim, ocorreria a

transposição desse imaginário, supostamente tão longínquo, para o contexto social brasileiro do início do século XX?

Uma das matrizes inspiradoras dos nossos intelectuais foi a Espanha. Marcando a influência francesa, fato incontestado na nossa cultura modernista, praticamente nos esquecemos de conferir os vínculos com a Espanha. Não a Espanha dos tempos de Cervantes mas uma Espanha atualizada e mediada pela ação criadora dos intelectuais latino-americanos. Em *Modernismo no Rio de Janeiro* (1996) trabalhei com essa questão analisando as conexões entre os imaginários brasileiro, latino-americano e espanhol. O ponto comum é a situação periférica desses países e as contradições enfrentadas ao longo do processo de modernização.

Na virada do século XIX, a Espanha atravessava uma crise política sem precedentes. Abalado pelo fim das guerras coloniais e pela intervenção dos Estados Unidos, o país vivia um momento de desencanto com a política, experimentando forte sentimento de perda de confiança nacional. Condenavam-se os representantes políticos e seus métodos de administrar a coisa pública. Essa situação de desorientação social seria particularmente vivenciada pelos intelectuais da denominada “geração de 1898”. O grupo passou a considerar a arte e a literatura como instrumentos de transformação social.

No Brasil ocorre um processo semelhante com a denominada geração dos “intelectuais mosqueiros” conforme sugere Sevcenko (1992). Assim como nossos intelectuais tentavam resgatar as raízes populares, os espanhóis acreditavam que a “alma da Espanha” estaria na vida cotidiana do povo, nos seus hábitos simples e não mais nos acontecimentos espetaculares da história. O filósofo Miguel de Unamuno enfatizava a vida dos milhares de homens sem história e Canivet destacava a classe operária como verdadeiro arquivo da nacionalidade, enquanto Pio Baroja estudava os costumes e os hábitos populares.

Era consenso a ideia de que a política seria incapaz de lidar com o complexo e frágil artefato que era a nação moderna. Caberia aos intelectuais, através da pesquisa das tradições populares, desvendar o enigma da nacionalidade.

Miguel de Unamuno defendia essas ideias em *Vida de Don Quijote y Sancho*, escrito em 1905, quando se comemorava o terceiro

centenário da publicação de Cervantes. Unamuno recriara o personagem clássico D. Quixote, fazendo-o dialogar com o presente. O cavaleiro da triste figura, que tivera o seu projeto derrotado, aparecia como símbolo redentor da nacionalidade espanhola. Para a geração intelectual de 1898, da qual Unamuno fazia parte, era urgente fender um movimento de "regeneração intelectual", que devolvesse a dignidade aos espanhóis.

Tais ideias são altamente mobilizadoras para os intelectuais latino-americanos. Como o personagem de Cervantes, eles teriam uma inserção social problemática, devido a sua essencial diferença em relação ao conjunto. Considerados sonhadores e visionários, os intelectuais, através da leitura de Miguel de Unamuno, eram reabilitados como altruístas, justiceiros e idealistas. Essa imagem dos intelectuais capazes de sacrificar seus projetos de vida pessoal em função da coletividade era bem expressiva.

A figura paradoxal de D. Quixote servia para jogar com as fortes dificuldades que representava a entrada desses países considerados periféricos na modernidade. Mas bem antes da obra de Miguel de Unamuno, escrita em 1905, alguns latino-americanos já chamavam a atenção para a simbologia do personagem cervantino. Sugeria-se que ele fosse tomado como exemplo para o novo continente, caso da obra do equatoriano Juan Montalvo *Capitulos que se le olvidaram a Cervantes* (1898).

A influência do autor no imaginário da América hispânica, já no século XVII, era um fato. Apesar do rígido controle da censura, a circulação das obras de Cervantes nesses países acabou ocorrendo, frequentemente pelas narrativas orais. Em 1911, Francisco Rodriguez Martín, em *El Quijote y Don Quijote en America*, registra a presença de personagens cervantinos nas festas populares como a que ocorreu no Peru, em 1607, por ocasião da posse do novo vice-rei. Pessoas mascaradas de D. Quixote, de Sancho, de Dulcinea e do cura se misturavam à dança dos nativos. De alguma forma, a obra adequara-se ao imaginário latino, mesclando-se com aspectos da cultura indígena local.

No início do século XX, já estavam em curso leituras do clássico espanhol. Cabe lembrar que o movimento modernista latino-americano estava acontecendo justamente nessa época. A simbologia de D. Quixote entre os intelectuais latino-americanos não ocorre de uma hora para outra. O aspecto híbrido, plural e combinatório

(mesmo que conflitante) da cultura latina é produto de um processo iniciado durante a colonização espanhola.

Tais ideias reforçam a necessidade do historiador de manter-se atento à dinâmica processual da cultura. Rever a concepção de um tempo linear, cronológico e sucessivo para pensar em termos de uma temporalidade densa, agregadora, múltipla e particularmente fecunda. A partir desse quadro, pode-se entender a historicidade e as especificidades que revestiram um modernismo comumente identificado como "periférico".

Na virada do século XIX e no início do XX, podemos vislumbrar uma rede de influências abrangendo a Espanha, passando pelos países latinos e alcançando o Brasil. Descencando com o universo da política, visão estetizante do mundo, crença no papel transformador da arte e na função redentora dos intelectuais são pontos comuns em evidência. Se a demanda da "alma popular" com seus mitos, crenças e lendas adquire um tom beirando ao dramático este frequentemente combina com o satírico-humorístico.

Seguramente, essa linguagem mobilizou o diálogo entre os modernismos. O fato de simbolizar e tornar risíveis determinados aspectos problemáticos da realidade funcionou como poderosa identidade agregadora. A visão crítica da nacionalidade, o aspecto excludente da modernidade e principalmente o papel do intelectual como herói marginal destituído de missão figuram como os grandes temas.

Transcontextualizado, atualizado e transformado em tipo caricatural, o personagem clássico de Cervantes consegue expressar uma das questões-chave do modernismo latino-americano: a posição outsider do intelectual e da nacionalidade. Na virada do século XIX, quando está em curso o modernismo da América hispânica são lançadas várias revistas, tendo como título D. Quixote e/ou Sancho Pança em Cuba, no Chile, na Argentina, no México. Também na Espanha e em Portugal proliferaram essas publicações. Através delas percebe-se claramente o quanto fora difícil sustentar as teses iluministas da razão, do progresso e da alta cultura.

Os quixotes metarforizam uma situação de profundo incômodo e inadequação, expressando uma realidade de contrastes e ambiguidades. O personagem incorporava a oscilação entre os domínios da realidade e os da ficção, situação familiar ao cotidiano desses países.

Nesse contexto ganhou força o herói pícaro. Sua propriedade é apresentar-se como anti-herói, confrontando com a adversidade. Macunaima, personagem da obra de Mário de Andrade dialoga com esse contexto cultural.

1 No cenário da modernidade, o intelectual começava a despontar como peça fundamental. Pode-se dizer que a atuação do intelectual moderno, entendida como intervenção social, teve a sua origem no Manifesto dos intelectuais, em 1897, através do movimento liderado pelo escritor Émile Zola. A partir desse momento ele passaria a ser associado sistematicamente à luta pelas conquistas sociais. Nos países onde a modernização ocorreu em clima de conflitos e desigualdades sociais profundos, a linguagem humorística funcionou frequentemente como um recurso estratégico de simbolização. Nesse cenário marcado pela experiência colonial as querelas entre o clássico e o moderno ganham novos sentidos e podem se transformar em apelo dramático, beirando o cômico. É o caso do personagem D. Quixote, ao conclamar: "*A vencer o a morir!... de risa*".

A partir desse jogo instável de forças incessantemente recriadas e simbolizadas pode-se pensar a conformação dos modernismos latinos.

Mas voltemos agora para a trajetória do moderno brasileiro.

Em busca da brasilidade modernista

A temática da brasilidade modernista⁸ marcou uma longa trajetória, mobilizando os mais distintos grupos intelectuais, desde aqueles que compuseram a "geração de 1870"⁹ aos caricaturistas, pintores e literatos de 1800/1920, inspirando também a análise de alguns intérpretes na década de 1930.

Meio século antes de se realizar em São Paulo a *Semana de Arte Moderna*, ocorria no Brasil um movimento literário denominado de "Modernismo"¹⁰ pelo crítico e historiador José Veríssimo na sua obra *História da literatura brasileira*. Reforça-se a necessidade de raciocinarmos em termos de uma genealogia do moderno brasileiro, considerando as várias percepções e propostas presentes nessa leitura do moderno. É na conjuntura de 1870 que se inicia o debate das ideias que conformarão a cultura histórica moderna. O positivismo de Comte, o evolucionismo de Darwin e Hebert Spencer e o intelectualismo de Hippolyte Taine e Renan terão influência marcante na conformação do pensamento social brasileiro, até a década de 1930.

Endossando tais ideias, relendo-as à luz da realidade brasileira ou partindo para a polêmica, os nossos intelectuais as adotaram como chave interpretativa. Tobias Barreto, Sílvio Romero, Graça Aranha, Capistrano de Abreu, Castro Alves e Euclides da Cunha são referência obrigatória na elaboração das bases do pensamento

⁸ A expressão "brasilidade modernista" foi originalmente utilizada por Eduardo Jardim de Moraes, que alertou para a importância da dimensão filosófica na elaboração das teses modernistas. O autor destacou o valor heurístico da obra de Graça Aranha, sobretudo, *A estética da vida* (1921), para a compreensão das interpretações da nacionalidade nas correntes antropofágica e verde-amarela. Ver MORAES, 1978.

Holanda a concluía com uma indagação: “É possível que aos nossos contemporâneos não seja dado resolver a questão da inteligência [...] E talvez só o século XXI dará ou não razão aos partidários da tese do Sr. Rubens de Moraes. E quem sabe só então teremos um domingo dos séculos?”⁷⁴

Modernistas, apolíneos, dionisíacos

Com o fim da Primeira Guerra, retomava-se o diálogo entre o Brasil e a Europa. O Brasil passara a ser visto como verdadeiro laboratório de culturas, propiciando experiências plurais e contraditórias. Essa vivência de temporalidades múltiplas dada pela sensação de pertencer a várias culturas foi percebida por Mário de Andrade que, na *Paulicéia desvairada*, declarava: “Sou um tupi tangendo um alaúde” (ANDRADE, 1987, p. 83). A bricolagem unindo o nativo ao europeu expressava essa consciência.

Ao longo da década de 1920, as denominadas viagens de “descobertas do Brasil” se processaram em mão dupla: europeus buscavam inspiração no nosso folclore, literatura e música popular, enquanto brasileiros se envolviam no trabalho de resgate das próprias raízes em contato com as referências europeias, resultando em rico entrecruzamento cultural. Na vasta galeria desses descobridores destacava-se o nome de Blaise Cendrars, que era representante da moderna literatura francesa e expressava uma sintonia muito particular com o espírito da modernidade.

Um dos traços da sensibilidade modernista era a disponibilidade do indivíduo para o deslocamento geográfico intrinsecamente conectado à atividade do conhecimento. O hábito da viagem, tema constante da escrita de Blaise Cendrars, incutiu-lhe uma mentalidade internacionalista, cosmopolita e predisposta a agregar valores e experiências, fato que possibilitou um diálogo extremamente rico com os nossos modernistas. As impressões da viagem do poeta pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Minas foram registradas no livro *Feuilles de route*, cuja linguagem inovadora exerceu forte influência sobre os nossos modernistas.⁷⁵ Sua escrita invocava o épico e o lírico conjugando-os

⁷⁴ *Domingo dos séculos* era o título do livro de Rubens Borba de Moraes comentado por Sérgio Buarque de Holanda em *Estética*, jan/março de 1925. Rio de Janeiro: Genasa; Ed Fac-símile, 1974, p. 222-224.

⁷⁵ Consultar, a propósito, EULÁLIO, 2001; AMARAL, 1997.

com aspectos da vida moderna no que tinha de mais novo e chocante. Cendrars era um "possuído da vida moderna", lembra Manuel Bandeira em depoimento ao *Jornal do Brasil*, de 25/01/1961.

Essa percepção do moderno brasileiro a partir dos olhares entre-cruzados França/Brasil possibilita o redimensionamento da ação das vanguardas europeias. A influência não se processou de forma linear e controladora. Houve um trabalho de releitura seletiva em relação ao acervo das tradições e dos valores europeus, privilegiando determinados aspectos relativos ao contexto político-cultural brasileiro. No processo de atualização cultural, em que se envolveram os modernistas brasileiros tendo Blaise Cendrars como uma das referências, o exercício da liberdade criadora foi um fato. A questão é entender o modo como os intelectuais processaram as informações que estavam assimilando do moderno contexto europeu. Como as integraram e as atualizaram? Como, enfim, foi construído o diálogo entre as tradições do passado nacional e regional com a modernidade e o universal? A resposta a essas questões gerou diferentes imaginários da brasilidade.

O fato revela o caráter profundamente heterogêneo do Modernismo paulista, produzindo distintas leituras sobre a nacionalidade. Num primeiro momento, o que estava em questão era a atualização da nossa cultura. No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald de Andrade (1972, p. 9) foi taxativo: "O trabalho da geração futurista foi ciclópico: acertar o relógio império da literatura nacional". Era unânime a atualização da vida cultural brasileira.

A partir de 1924, impôs-se uma outra questão: a pesquisa da brasilidade. O ingresso do País na modernidade deixava de ser pensado como algo imediato. Foi necessário considerar as mediações que iriam assegurar essa passagem. A busca desse entendimento implicou o desenvolvimento de uma reflexão profunda sobre o sentido do passado brasileiro.⁷⁶

Esse foi um dos pontos de divergência entre os modernistas: a articulação entre tradição e modernidade.

Essa articulação, feita pelo conjunto dos modernistas brasileiros, prestou-se às mais distintas interpretações, cujos desdobramentos

podem ser vistos nos acontecimentos políticos e culturais das décadas seguintes. Entre eles destacam-se a Revolução de 1930, o regionalismo literário, a Revolução Constitucionalista de 1932, o Movimento Comunista de 1935, o regime autoritário do Estado Novo (1937-1945), o período de redemocratização de 1945, o movimento da bossa nova e do cinema novo, desaguando na tropicalia do final de 1960 para 1970.

Ao longo da década de 1920, os modernistas paulistas se empenharam na criação de narrativas destinadas a fundamentar uma "comunidade imaginada", na acertada expressão de Benedict Anderson (1989). Se é certo que uma Nação nasce de um postulado e de uma invenção, ela não vive senão pela adesão coletiva a essa ficção (cf. ROEKENS, 2006). Criar tradições que propiciassem o sentimento de pertencer a um passado comum foi o que fizeram, de distintas formas, o grupo verde-amarelo, o antropofágico e os intelectuais que se identificavam com as ideias de Mário de Andrade.

Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Menotti Del Picchia e Cândido Motta Filho, compuseram o grupo verde-amarelo, vertente conservadora do movimento. Entendia-se que a nacionalidade era composta a partir de um retorno mítico ao passado. Esse retorno vai se dar a partir de uma visão estática da tradição, já que o passado coexiste com o presente. Não se trata de uma concepção linear do tempo: passado e presente não são pensados como etapas sucessivas. Essa percepção da história que privilegia o espacial sobre o temporal constitui em uma das características centrais do pensamento conservador, de acordo com Mannheim (1981).

O livro de poemas de Cassiano Ricardo *Marrim Cereje* (1926) narra as aventuras de um herói bandeirante, desbravador dos sertões, que sai em viagem pelo Brasil. A chave de leitura da brasilidade é dada pela geografia. O poeta integra uma corrente de pensamento para a qual a geografia moldava a história, alterando o seu curso de maneira decisiva. Inspirando-se na tradicional teoria dos dois Brasis – o legal (litoral) e o real (interior) – os verde-amarelos identificaram o interior com a brasilidade e autenticidade, em contraposição ao litoral, visto como cosmopolita e artificial.

Ao privilegiar o critério espacial como avaliador da nacionalidade brasileira, o grupo atribuiu o esgotamento do modelo civilizatório europeu à ingerência do fator tempo. Plínio Salgado,

⁷⁶ A delimitação do debate modernista a partir dessas duas etapas de desenvolvimento está discutida em MORAES, 1988.

em Geografia sentimental observava que "A Pátria, nos outros países, é uma coisa feita de tempo; aqui é toda espaço. Quinhentos anos quase não é passado para uma nação".⁷⁷ Recorrendo a uma narrativa poético-metáforica, Cassiano Ricardo no poema "Canção geográfica", de *Martim Cererê*, reforçava a visão do interior como espaço fundacional da brasilidade. Protagonizando tais ideias, dizia o bandeirante:

O que procuro é terra firme
 Pois nasci junto da serra
 De costas voltadas para o mar [...]

 A estar chorando de saudade portuguesa
 Prefiro varar o sertão
 Que é o meu destino singular.
 [...]

 Minha esposa é terra firme
 As sereias estão no mar.⁷⁸

Ruralismo, defesa do pragmatismo, do espírito empreendedor e do trabalho mesclaram-se em uma narrativa mítica da brasilidade modernista. Desde meados da década de 1910, os verde-amarelos vi-nham publicando crônicas no *Correio Paulistano*, jornal que agregava os intelectuais do PRP. Eram comuns as críticas ao romantismo como estado de espírito inadequado aos tempos modernos. Em "O último romântico" (*Correio Paulistano*, 27/08/1921), Menotti Del Picchia deplora o caráter anacrônico de um suicídio amoroso. Quando o amor passa a ser uma operação financeira, há que ser prático. Na era industrial, impunha-se o sacrifício do lirismo e da contemplação substituindo-os pelo "patriotismo prático".

Essa visão de um fato cotidiano e corriqueiro teria implicações políticas, como veremos mais adiante.

⁷⁷O artigo foi escrito no *Correio Paulistano* em 10 de novembro de 1927, sendo depois integrado ao livro que recebeu o mesmo título em 1937.

⁷⁸A relação da ideologia do grupo verde-amarelo com uma das vertentes ideológicas do regime do Estado Novo foi analisada em VELLOSO, 1983. Hoje há uma vertente de trabalhos, no campo da história social das ideias, que vem se dedicando à releitura da obra de Plínio Salgado, no intuito de analisar as apropriações e as ressignificações do autor referentes ao moderno brasileiro.

"Kodaquizando" o progresso

Ao longo da década de 1920, os modernistas paulistas, apesar de nuances diferenciadas, comungavam na leitura do moderno, entendendo-o na vinculação com a ordem urbano-industrial. A percepção da capital paulista como núcleo da modernidade e da brasilidade marcava fortemente as narrativas paulistas.

No início do século XX surgia na capital uma verdadeira constelação de revistas "kodaquizando" o progresso científico, tecnológico e urbano. Em 1905 é lançada a revista *A cidade de São Paulo* semanário republicano e científico, que desencadeou uma rede de publicações em que o nome da cidade era associado à referência do moderno: *Album Paulista* (1904), *São Paulo Magazine* (1906), *Semana Paulista* (1910), *O paulista* (1915). *Ilustração de São Paulo* (1916), *São Paulo Ilustrado* (1919), *Terra paulista* (1920), *Gente da terra*, imigrantes, visitantes, businessmen e turistas eram mostrados como personagens que acorriam à metrópole ajudando a compor o seu cenário. O panorama urbano impusera paisagens em movimento onde "casas se afastavam respectuosamente para ruas passarem", "prédios se acotovelavam", "letreros luminosos exibiam o novo: "Chevrolet, Lança-perfume Pierrot, Cruzwaldina, sabonete Gessy".⁷⁹

Em um artigo publicado em 31/05/1920, na revista *Papel e Tinta*, Oswald de Andrade e Menotti compartilhavam uma visão eufórica do êxodo rural em direção à capital vista como "centro febricitante do progresso e de riquezas", recortado pelas estradas de ferro e de rodagem.

Olhares mais críticos partiram de revistas como *O Pirralho* (1911), que discordava da forma como estava sendo conduzido o progresso, reclamando-se dos desmandos do poder.⁸⁰

Em 1922 Mário de Andrade escreve *Paulicéia desvairada*, e Oswald de Andrade publica *Os condenados*, cujo desenho da capa foi de autoria de Anita Malfatti. Tematizando as mudanças

⁷⁹Ver Alcântara Machado citado por MACHADO, 1970.

⁸⁰Para um panorama das revistas paulistas ver MARTINS, 2001. Sobre a vida cultural na cidade, ver SEVCENKO, 1992.

acarretadas pelo processo de urbanização ambos revelavam sentimentos de perplexidade frente a uma paisagem que lhes fugia ao controle:

Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira
sob o arlequinal do céu oiro-rosa-verde...
As sujidades implexas do urbanismo.
[...]
passa galhardo um filho de imigrante,
loiramente domando um automóvel!
(ANDRADE, 1922. p. 77)

A primeira revista do movimento modernista paulista, *Klaxon* (1922-1923), posicionava-se ao lado da atualidade, do progresso, da técnica, da ciência e da racionalidade. Porém, não era essa paisagem iluminada e translúcida do moderno que aparecia no "Prefácio interessantíssimo", de Mário de Andrade (1995a, p. 125), ao problematizar a escrita moderna:

Escrever arte moderna não significa jamais:
Para mim representar a vida atual no que tem
De exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si
Estas palavras frequentam-me o livro não é
Porque pense com elas escrever moderno, mas
Porque sendo o meu livro moderno, elas têm nele
Sua razão de ser.

Um dos diferenciais de Mário de Andrade em relação aos seus pares era a perspectiva cuidadosa que assumira em relação às conquistas do moderno. O olhar crítico frente aos parâmetros exteriores marcava o compromisso com o exercício interpretativo da brasilidade tal como fizeram Machado de Assis, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Netto. Assim como Machado evitou uma atitude de culto à natureza, Mário evitava o moderno. O moderno não era visto como mera paisagem tecnológica e cinematográfica indicando progresso, embora tal paisagem fizesse parte do moderno. Tais elementos atuaram sobre o autor inspirando-o a acrescentar sentidos ao termo na perspectiva de compor suas representações. O moderno era construção, interpretação, conceitualização.

A obra do artesão

No "Prefácio interessantíssimo" Mário dialogava com Vicente Huidobro defendendo o poeta como criador consciente do seu texto no trabalho de deformar ideias em busca das sínteses culturais.⁸¹

Já vimos que o movimento modernista brasileiro abrigou um duplo processo: a atualização cultural, seguida do compromisso interpretativo com as tradições. A partir de 1924, o movimento passaria por uma "crise de participação" impondo-se a urgência de diferenciação no cenário internacional, com base na formação cultural (MORAES, 1988). Mário participou intensamente desse processo, afirmando-se como um dos teóricos do movimento. Seu conceito de "tradições móveis" funcionou como um dos fios condutores desse processo reflexivo no qual articulava e fazia dialogarem entre si as distintas temporalidades do passado, presente e futuro. Entendia que as diferentes manifestações da cultura e do folclore brasileiros interessavam quando eram capazes de expressar o sentimento popular de contemporaneidade, prestando-se a uma leitura do futuro.

Na sua *Peguenta história da música*, foi taxativo: "A pesquisa do caráter nacional só é justificável nos países novos, que nem o nosso, ainda não possuindo na tradição de séculos, de feitos, de heróis, uma constância psicológica inata" (ANDRADE, 1980, p. 195). Essa ideia foi extremamente importante fixando de forma clara a natureza do modernismo brasileiro. Diferentemente dos países europeus, cuja tradição já era multissecular, no Brasil, as tradições precisavam ser inventariadas. Com base em um projeto lítero-musical Mário buscou reconstruir o universo simbólico e as lógicas sociais que compunham o universo das camadas populares no intuito de identificar as suas tradições em conexão com o presente.⁸²

Reunindo elementos da sua pesquisa etnográfica e recorrendo a uma narrativa ficcional, o autor conseguiu produzir uma síntese espaço-temporal da brasilidade. Em *Macumutina, o herói sem nenhum caráter* (1928), expusera os espaços múltiplos da brasilidade, fazendo confluir o universo rural e urbano, os traços das culturas populares

⁸¹ Sobre o tema, ver ANTELO, 1979a.

⁸² A propósito do projeto musical de Mário de Andrade, consultar TRAVASSOS, 1977.

e as visões eruditas. Explicava que seu personagem protagonizava um país inacabado. É um herói sem caráter, argumentara, em prefácio inédito à primeira edição da obra, porque “ainda não possui nem civilização própria nem consciência tradicional”. Mas seria justamente essa falta de caráter psicológico que levaria o brasileiro a improvisar a sua existência, tornando-a carente de moral. Daí a nossa “gatumagem sem esperteza, o desapareço à cultura verdadeira, o improviso, a falta de senso étnico nas famílias” (ANDRADE, 1995b, p. 550-552).

Na obra Mário criava outra categoria de fundamental importância para a compreensão da temática da brasilidade: a “teoria da desgeografização”. O autor a compreendia como processo através do qual se descobre – além das diferenças regionais que comporta uma nação – uma unidade subjacente relativa à sua identidade. Desgeografizar o País significava superar as diferenças regionais, tentando uma apreensão conjunta da nacionalidade (MORAES, 1983).

Em *Macunaima* há uma passagem expressiva a esse respeito. Mário de Andrade faz o seu personagem sobrevoar o mapa do Brasil nas asas de um “tuitiú aeroplano”, que era uma mistura de pássaro e de avião. Do alto, vislumbrava-se o País: rios, florestas, mares e montanhas. Era esse o olhar que Mário queria integrado à visão modernista: a eliminação das partes em favor do conjunto. Considerava ser essa a forma adequada para o Brasil se apresentar no cenário internacional. Lá a representação da “parte brasilidade” deveria contemplar a totalidade indivisa, coesa e unitária.

Essa posição, como vimos, não era consenso no debate modernista. A polémica foi intensa gerando adesões e oposições. O combate ao regionalismo paulista apareceu nas discussões com Guilherme de Almeida e Sérgio Milliet, ponderando Mário a necessidade de abandonar uma visão que fazia do País um “vasto hospital amarelão de regionalismo” e de “bairrismo histórico”. O grupo verde-amarelo, liderado por Plínio Salgado, publicara, em 1927, a antologia *O currujira e o carão*, na qual reunia textos sobre a sua concepção da estética moderna. Na obra defendia-se ardorosamente a visão regionalista da brasilidade entendendo-a como defesa necessária das fronteiras contra a invasão das ideias cosmopolitas.

Em *Macunaima*, Mário de Andrade reforçava a leitura da brasilidade como singularidade em relação ao contexto da arte europeia.

De acordo com Telê Ancona Lopez (1976) a obra buscava criar-elos com as “civilizações da luz e do calor”. Valorizava-se a ideia da tropicalidade gerando formas de pensar, sentir e criar específicas de uma identidade que também agregava contradições.

Nesse mapeamento das tradições, Mário reservara especial atenção à questão de uma língua nacional.⁸³ Em *Macunaima* a questão é abordada de forma satírica, destacando-se a dualidade linguística como traço na formação cultural brasileira. A existência de um português escrito solene que obedecia à ríscia a “língua de Camões” contrastava com o brasileiro falado, que expressava a criatividade, a inventividade e a irreverência do brasileiro. Não se tratava de deslocar um saber em relação ao outro mas de torná-los compatíveis, adequando-os reciprocamente ao sistema de comunicação. Um dos desafios enfrentados pelo autor foi, justamente tentar superar o divórcio entre a cultura erudita e a realidade cotidiana.

Na “Carta prá*s* icabiabas”, *Macunaima* zombava desse dualismo. Apresentava-se como verdadeiro bacharel: sério, formal, erudito. Misturava propositalmente frases de Rui Barbosa, Mário Barreto e cronistas portugueses coloniais (NEVES, 1998). Porém ao falar, o personagem mudava bruscamente de comportamento. Não poupava gírias, salamaques, palavrões e alusões grosseiras. Os temas da linguagem, da música e do folclore atravessam toda a obra de Mário de Andrade, revelando-se nos seus distintos aspectos e configurações, através dos seus romances, poemas, tratados, ensaios, compêndios, conferências, cartas, ou crônicas.

Ao articular tradições e modernidade, Mário escolheira a temporalidade histórica como chave interpretativa. Entendia que, para elaborar a tradicionalização das culturas populares, era preciso conferir ao passado, a inteligibilidade do presente. Operação que exigia ver o passado à luz do moderno. Através de *Macunaima* o autor realizou essa incursão pelos mais diferentes espaços e temporalidades, transitando do moderno ao tradicional, do urbano

⁸³ A discussão dessa temática também se faz presente no domínio privado das emoções, adquirendo novas configurações na correspondência epistolar entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Ver SANTILAGO, 2002. Ver também VELLOSO, 2009.

ao rural, do profano ao sagrado, vestido de índio, negro, branco e fazendo-se vencedor e vencido. O procedimento da bricolagem foi uma hábil estratégia utilizada por Mário para dar conta de duas questões fundamentais no conjunto da sua pesquisa: a análise do fenômeno musical e o processo criador do popular.

Na montagem das peças, o artesão realiza um trabalho de triagem paciente das peças, mas ao final desconhece a figura que irá compor. Nesse sentido Gilda de Mello e Souza (1979), propõe outra leitura de *Macunaima* mostrando-a como obra ambivalente e indeterminada, em concordância com o autor.

Mário percebia-se como um artesão, moldando uma obra de alcance nacional e coletivo. Essa sensibilidade não era exatamente uma característica sua, mas marcou parte expressiva da geração entre guerras, que defendia a dimensão artesanal da arte. Acreditava-se que o artista devia dedicar-se intensamente à técnica de cada arte, que lhe daria disciplina, organização e capacidade de realizar. Era uma maneira de controlar o individualismo burguês, a interioridade e o gênio romântico,⁸⁴ fantasmas do intelectual.

A visão do moderno em grande parte foi talhada pelas mãos desse artesão laborioso, dedicado e de mente brilhante.

Contrastando com a sensibilidade de Mário de Andrade, na realidade homem de natureza mais introspectiva e autorreflexiva, Oswald de Andrade era um apaixonado, expressando as ideias em verdadeiros romances de criatividade e humor. Tipos de intelectuais tão diversos entre si comporiam um amálgama de tensões criadoras que se fizeram traduzir no movimento modernista paulista. A energia apolínea de Mário, seu espírito criativo e, ao mesmo tempo, normativo e o dionísico de Oswald embasaram uma dinâmica ímpar.⁸⁵

Podemos entender a atuação dessas energias participativas em um contexto mais amplo e compartilhado ao retornar a genealogia do moderno brasileiro.

Já vimos que os modernistas receberam, decodificaram e comunicaram os “sinais” de modernidade de maneiras bem distintas. Esse

vem a ser um dos desafios enfrentados pelo historiador da cultura: trabalhar as diferenças no tempo, a enargheia (energia), segundo Carlo Ginzburg, que constitui matéria essencial na reconfiguração do passado. O conceito de sensibilidade nasce sob o signo da alteridade, sem a qual não é possível proceder a essa reconfiguração (PESAVENTO, 2007).

Um boxeur na arena modernista

No início da década de 1920, temos diferentes sensibilidades lidando com o moderno. Mário de Andrade propunha mapear as tradições populares buscando extrair o que continham de contemporaneidade. Interessava atualizá-las e adequá-las, na perspectiva de assegurar um lugar para a expressão da cultura brasileira. Tal esforço aponta em direção de uma ordem apolínea, voltada para a organização e sistematização do conhecimento, visando o coletivo.

Um dos traços críticos da cultura da modernidade foi justamente a ruptura dolorosa com a tradição e a consciência da impossibilidade de integrar-se a ela. Através da experiência estética, um grupo de intelectuais, no qual se incluía Mário de Andrade, buscava resgatar esse senso comunitário perdido. Tal posição era compartilhada por outros modernistas, como Carlos Drummond de Andrade. Evidentemente, a obra de Mário de Andrade extrapola os limites dessa sensibilidade, revelando uma luta contínua entre as forças da razão e da paixão. Toda a sua obra desdobra-se em um movimento simultâneo ditado pela busca da identidade nacional e a descoberta da própria identidade. Na correspondência com os amigos esse aspecto foi explicitado algumas vezes de forma clara. Mário avaliara a sua própria escrita a partir de um duplo impulso: um individualista e hedonista e o outro como teórico da “arte-ação”.⁸⁶

O diálogo que as vanguardas brasileiras estabeleceram com o cosmopolitismo foi de natureza extremamente complexa, considerando-se a situação de país de tradição colonizada. Foram vários os entendimentos, os caminhos trilhados e os olhares de viés seja endossando ou criticando seja duvidando ou ironizando. A polêmica sobre a própria denominação do movimento *Futurismo ou Modernismo?* foi expressiva.

⁸⁴ A análise da trajetória de Mário de Andrade sob esse prisma está em IARDIM, 2005.

⁸⁵ Essa imagem de Mário e de Oswald era compartilhada por grande parte dos modernistas. Em entrevista concedida a Maria Zilda Ferreira Cury em 11/10/1985, Carlos Drummond de Andrade a reforçava. Ver CURY, 1998, p. 142-143

⁸⁶ Essas questões estão em VELLOSO, 2009.

O que estava em questão não era uma mera divergência de opiniões, suscitando desafetos entre os líderes do movimento, conforme, frequentemente, enfatizou a historiografia. As discordâncias se situavam em quadro bem mais complexo remetendo ao próprio dilema das estratégias e adequações críticas frente à assimilação das influências. Sérgio Buarque de Holanda contribuiu para esclarecer a questão ao diferenciar o futurismo de Marinetti, próximo ao fascismo, daquele que vinha sendo adotado pelos nossos intelectuais. Para Buarque, o futurismo brasileiro voltava-se para a criação de uma estética poética do moderno. Mescrava desde os moderníssimos da França como Jacob, Apollinaire, Stieiz, Salmon, Picabia e Tzara aos "passadistas" do porte de Marcel Proust, Romain Rolland e Barbusse (HOLANDA, 1996b, p. 132). Na realidade, o futurismo extrapola a relação com a figura de Marinetti, funcionando como um lirismo catártico, de choque conforme observa Nunes (1975).

Oswald de Andrade tem uma inserção particular nessa paisagem, trabalhando a articulação das tradições brasileiras ao moderno. As viagens à Europa, iniciadas em 1912, foram decisivas porque lhe propiciaram contato direto com as vanguardas, através das quais pôde compartilhar inquietações e amadurecer ideias em conexão com as experiências estéticas do Futurismo, do Cubismo, do Dadaísmo, do Expressionista e do Surrealismo. Ao lado de Tarsila do Amaral, Paulo Prado e Olívia Penteadou viajou com Blaise Cendrars pela Europa e pelo interior do Brasil. Sofrer na pele todas essas influências foi vital para assumir responsabilidades culturais, como concluíra, mais tarde, ao fazer um balanço do Modernismo (ANDRADE, 1992, p. 120-127). Foi com base nessa experiência estética que Oswald incorporou grande parte do material para a sua reflexão, transpondo-o para o contexto cotidiano brasileiro. O desafio de elaborar uma síntese frente à dependência cultural atravessa toda a obra oswaldiana.

Tais ideias ganharam tom de urgência quando expressas no *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e no *Manifesto Antropofágico* (1928). Inspirando-se em uma "estética de destruição", eles rompiam com uma tradição cultural centrada no livro, dessacralizando-o como "objeto de arte" e polo do saber. Através de uma "linguagem de prontidão", buscava-se expressar uma nova poética em sintonia com as demandas do mundo moderno. A proposta dessa estética partira dos futuristas italianos, retomada depois, por distintos

grupos modernistas. A escrita de Oswald dialogava intensamente com tais percepções, retomando de Apollinaire a teoria da simultaneidade poética. Aplicando a arte pictórica à poesia, Apollinaire criava os seus "poemas-conversaço" captando simultaneamente sons e escutas sem preocupação de estabelecer lógica entre os sentidos (ADÊMA, 1968).

De Blaise Cendrars retomara a utopia mecanicista que demandava a colaboração entre engenheiros e poetas na fabricação das novas palavras (NUNES, 1975). "A prática culta da vida" devia se manifestar contra o lado doutor e bacharelisco da cultura brasileira.

Os manifestos mostraram-se inconfundíveis em um ponto: eram absolutamente modernos. Já vimos o fascínio exercido por essa palavra.

O duplo pertencimento da cultura brasileira era o tema central do *Manifesto Pau-Brasil* (ANDRADE, 1972). Recorrendo à paródia, o autor realçava a dupla natureza da obra de arte na modernidade, que no Brasil aparecia reforçada no próprio dualismo da nossa vida cultural: a floresta e a escola. Passado e presente. Esses elementos se colocavam lado a lado quando o passado continuava presente no discurso do colonizador. O *Manifesto* abria perspectivas inovadoras em relação à formação cultural brasileira ao afirmar a inteireza do presente. Valorizava-se os estados brutos da cultura coletiva, a decomposição irônico-paródica dos suportes intelectuais e o imbricamento da cultura nativa com a herança intelectual.

Outra questão, também retomada de Apollinaire, era a invenção. Em *L'esprit nouveau et les poètes* defendia-se a necessidade de combinar de forma abrupta e chocante os múltiplos fatos cotidianos a fim de surpreender. Invenção e surpresa estariam intimamente vinculadas na poética moderna. O *Manifesto* deixava claro que só através da invenção podia-se abrir espaço para a elaboração de uma síntese da cultura brasileira. A "inocência construtiva" aparecia como traço de distinção marcando a contribuição do Brasil no cenário da modernidade. A técnica seria integrada à síntese: "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".

No trabalho de invenção das tradições retomava-se um Brasil pré-colonial considerado força viva promovendo a articulação com

mundo moderno e tecnológico. Não podemos nos esquecer do "gavião de penacho", da "contribuição milionária de todos os erros" do "barbaro e nosso". Organizando as sensações, transformando-as em atividade reflexiva, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald trabalha com fragmentos, metáforas, imagens caleidoscópicas e frases relâmpagos. A cultura da modernidade é construída pelas informações rápidas, suscitando impactos de toda sorte. "No jornal anda todo o presente", avisa o *Manifesto*.

O autor integrava-se à uma vertente da modernidade que tomava a vivência do choque como referência. E é a partir dela que faz a sua crítica da cultura brasileira. Tal como o fizera Baudelaire, toma a figura do esgrimista como referência ajudando-o a abrir os caminhos da nova estética brasileira. No início do movimento foi necessário recorrer à violência e à força destrutiva, daí o "salto galhardo de sarcasmo" visando enfrentar o academicismo. Conclama o *Manifesto*: "Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Só há fardas".

É preciso lutar contra tais saberes estabelecidos, enfardados. Essa atitude de combate ao statu quo exige agilidade de movimentos, presteza e precisão no golpe: "Somos *boxeurs* na arena", declarava Oswald (ANDRADE, 1992).

No *Manifesto Pau-Brasil*, a questão da atualização cultural impôs-se como linha de força. Naquele momento conscientizava-se da urgência em encontrar um ritmo e uma temporalidade próprias para a brasilidade. A noção de pertencimento em relação a uma civilização referenciada por raízes indígenas e africanas é conscientizada no fazer artístico. Refletindo sobre a sua obra, em Paris, Tarsila do Amaral escrevia:

— Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas do mato, como no último quadro que estou pintando. [...] Não pensem que esta tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país.⁸⁷

Singularidade era a senha assegurando a entrada do Brasil no cenário internacional.

Para que se impusesse uma história do Brasil, era necessário proceder a uma revisão crítica das matrizes civilizacionais: "Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César".

Na realidade, esse era um desafio comum relacionando, de distintas formas, as sensibilidades modernistas. Buscava-se criar outros símbolos e lógicas agregadoras que dessem sentido de pertencimento. O humor destacou-se como uma dessas estratégicas no processo de reinvenção do nacional. Como vimos, esse trabalho de reinvenção à base da bricolagem também foi realizado pelas revistas humorísticas ilustradas no Rio de Janeiro. Nas páginas dessas publicações, notadamente, na *D. Quixote*, passado e presente se mesclavam; o passado se perpetuava nas práticas corruptas do presente. O Império e a República, na condição de personagens, quase não se distinguem em termos de aparência. Como a diferença marcava-se sobretudo no vestuário, algumas vezes elas se distraíam e uma aparecia em público trajada com fragmentos da outra.

Na narrativa humorística da *D. Quixote* destacava-se o fato de que o Brasil não tivesse entrado para a história universal moderna até então. Isso acontecera porque o País renunciou a adotar o marco da Revolução Francesa ao fazer o seu calendário de festas cívicas. Preferira escolher uma festa de caráter mais popular: "Te poison d'Avril". Em decorrência disso, toda a nossa história se transformara em jogo e farsa marcada pela comemoração do primeiro de abril.⁸⁸

Essa ideia de outra temporalidade histórica é tematizada nas páginas da *D. Quixote* e nos manifestos de Oswald. A Revolução Cariíba, destronando a Revolução Francesa. É nessa terra inaugural do pau brasil e da antropofagia que Oswald lança o seus poemas-relâmpagos: "Ver com olhos livres". São fragmentos de ideias propondo a trilha das invenções e da surpresa propiciando encontros como Pedro Álvares Cabral e o carnaval, a floresta e a escola, Wagner nos cordões de Botafogo.

Nesse sentido, os escritos inquietos de Oswald podem dialogar com as construções das revistas de humor. Ambos elegem o riso e a

⁸⁷ Sobre a trajetória da artista, ver AMARAL, 2003.

⁸⁸ Tais ideias foram analisadas em "Uma vertente humorística da modernidade: a revista *Don Quixote*". In: VELLOSO, 1996.

paródia carnavalesca como mediação através da qual se exercita o aprendizado do País. *A D. Quixote* sugere “Muito riso, muito siso”, Oswald de Andrade propõe “A alegria como a prova dos nove”.

O Oswald esgrimista e os caricaturistas, com os seus lápis-espada-chins, se encontram no movimento de reconstruir a nacionalidade. Assim como Oswald de Andrade propunha-se a desconstruir o quadro histórico feito de “aberrações” contrapondo a originalidade nativa à “adesão acadêmica”, os caricaturistas também acreditavam na história como uma invenção, já que o historiador era “dotado de imaginação”. Ambos dialogam com base em uma matriz anarquista e contestadora recorrendo ao riso e ao humor como arma de combate.

Essa linguagem metafórico-poética foi retomada no *Manifesto Antropofágico*, que surgiu no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em São Paulo, no dia 1.º de maio de 1928.⁸⁹ Oswald aprofundava sua leitura crítica da história do Brasil e do processo colonizador, interpretando-as à luz das teorias revolucionárias e utópicas. Recorrendo tradições, com base na paródia emprestava novos significados ao aforismo clássico da dúvida de Hamlet, personagem de Shakespeare: “Tupi or not tupi?”

A ideia central do *Manifesto* é minar e destruir as bases do sistema colonizador. A proposta para executá-la é a antropofagia; trata-se da antropofagia como ato de vingança. Tal ideia foi extraída da obra de Jean de Léry *Viagem ao Brasil*, no trecho em que Montaigne descrevendo a prática dos canibais, observara que “não o fazem entretanto para se alimentarem, como o faziam os antigos citas, mas sim em sinal de vingança”.⁹⁰

A proposta de unir as tradições ao moderno adquire outra estratégia: reagir contra a violência do processo colonizador, o que implicava uma mudança de atitude, rompendo-se com os ideais cristãos que nos foram legados: “Mas não foram os cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos, como o Jaboti”.⁹¹

⁸⁹ *Revista de Antropofagia*, São Paulo: Abril/Metal Leve, 1975. (Reedição da Revista Literária – 1 e 2 Dentíções – 1928-1929).

⁹⁰ Notas de Benedito Nunes ao *Manifesto Antropofágico*. In: SCHWARTZ, 1995.

⁹¹ O Jaboti é o símbolo da astúcia, da paciência e da resistência na mitologia indígena, Cf. Benedito Nunes. In: SCHWARTZ, 1995.

Na relação que se estabelece com o tempo, o presente intensifica-se. Ele é ponto de partida e referência para a construção da utopia social de Oswald. Desde o *Manifesto do Pau-Brasil*, o autor já vinha insistindo na reafirmação do presente: a própria montagem do seu texto o revela. Oswald não é apenas um fotógrafo que observa o cotidiano através das lentes da sua Kodak. Ele desmonta e mostra o próprio processo de produção do seu texto: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”.

Os manifestos são parte do movimento incessante do tempo, captado no seu fluxo criador e libertário. Oswald encontra nessa temporalidade uma nova ordem: o matriarcado pindorama. Nega-se a sociedade patriarcal com a sua “moral da cegonha”, a “ignorância real das coisas” e sobretudo a “falta de imaginação”. Para assegurar a vitória dessa brasilidade-pindorama é preciso desmontar o repressivo sistema colonial político-religioso pois “Freud acabou com o enigma da mulher e com outros sustos da psicologia impressa”. Nesse novo cenário da cultura brasileira, não há mais espaço para o indianismo romântico que “figurava nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses”. Não há purismos nem ingenuidade a preservar, pois o País caminha agora integrado ao ritmo do processo civilizatório, “da revolução bolchevista, à revolução surrealista e ao bárbaro tecnicizado de Keyserling”.⁹²

O tema central do *Manifesto* é a reação contra a dependência cultural. Porém, não a entendendo como mera recusa às vanguardas europeias (como o fizeram os verde-amarilos). A metáfora da antropofagia expressava uma assimilação crítica das influências visando garantir a autonomia intelectual. Na cerimônia guerreira em que se sacrificava o inimigo valente preso em combate, os indígenas o repudiavam, o assimilavam e superavam os seus valores. O bárbaro tecnicizado de Keyserling. A imitação não digerida da metrópole ocasionara na brasilidade um trauma coletivo só resolvido após a transformação permanente do tabu em totem: “Contra a realidade

⁹² Keyserling defendia uma filosofia baseada no “sentido da raça”, acreditando que, para sobreviver no mundo moderno, as culturas deveriam manter-se fiéis ao seu espírito. Defensor do irracionalismo entendia que a Europa era responsável pela destruição dessas culturas. As ideias desse filósofo, provavelmente pela defesa que fazia da miscigenação, conquistaram os mais distintos grupos modernistas inclusive Mário de Andrade, Oswald de Andrade e os verde-amarilos.

social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucuras, sem prostiuições e sem penitenciarías do matiarado Pindorama”.

Essa proposta de apropriação da cultura europeia pelo “canibalismo cultural” foi dramatizada pelo grupo em uma série de reuniões em que se realizavam jantares. No cardápio, eram relacionados nomes dos personagens das culturas eruditas e populares que seriam deglutidos. A deglutição visava a integração ao acervo da cultura brasileira. No primeiro almoço do grupo antropofágico, realizado no Mappin Store, o palhaço Piolim é devorado. No jantar literário realizado na casa de Paulo Prado constavam do programa sofisticadas apresentações: “O bandeirante Paulo Prato chorará sobre a trasteza do pó llytico no Brasil” e “A gentil pintora caipiruska Tarsilowska do Amaral executará no alaúde a mazurka do Vira Bolos em o hino Nacional do Gotschalk”.⁹³

Recorrendo ao riso e à irreverência, os “jantares antropofágicos”, realizavam uma operação cultural no mínimo curiosa: sacramentar referências que julgavam adequadas à integração, entre as quais se destaca a comunicação popular direta e criativa do circo. Inspirando-se nas figuras de personagens heroicos das culturas populares, como o palhaço Piolim, Mário procedera ao seu trabalho artesanal de criação literária. Ao deformar seus traços culturais, encontrara expressão para Macunaima, Malazarte e Joaquim Bentinho transformando heróis em anti-heróis. Em Serafim Ponte Grande, Oswald de Andrade retomava traços da linguagem circense baseando-se nas construções múltiplas e fragmentárias, acentuando o malabarismo das palavras e a comicidade dos personagens. O circo traduzia valores considerados essenciais na nova estética: a inventividade e a espontaneidade.

Tarsila do Amaral destacava o palhaço Piolim como o “caricaturista perfeito do gesto” dada a sua enorme capacidade de improviso (Cf. AMARAL 2003, p. 306-307; FONSECA, 1979). Alcântara Machado, Yan de Almeida Prado, Couto de Barros e Álvaro Moreira destacaram-se entre os intelectuais que associaram as tradições circenses à tarefa de construção de uma nova estética. Como os demais modernistas brasileiros, os paulistas haviam descoberto que o

passado não se encontrava em algum lugar longínquo e em posição ao presente; ao contrário, fazia parte dele imprimindo lhe sentido.

Apesar das profundas diferenças de aparatos conceituais, de abordagens e de sensibilidades sociais, os intelectuais, aos quais nos reportamos foram mobilizados pela mesma questão: entender a brasilidade em conexão com a modernidade do mapa-múndi civilizacional. Foi o que fizeram os nordestinos, os mineiros, os cariocas e os paulistas em diferentes temporalidades e a partir de distintas experiências histórico-sociais e culturais.

Falando de outros países, mas comparilhando experiências históricas bastante próximas, situavam-se os intelectuais latino-americanos. Elaborar a versão de uma temporalidade própria afinando-a com o espírito de criatividade foi desafio comum. Tais afinidades uniram Mário de Andrade à teoria do criacionismo do chileno Vicente Huidobro; os rapazes do interior mineiro de Cataguases aos intelectuais ligados às revistas literárias modernistas como *Marin Fierro*, *Sur*, *Crítério e Proa*. O ingresso do Brasil nos “tempos modernos” abrangeu um arcabouço temporal extenso, iniciando-se em meados do século XIX e adentrando-se pela década de 1930. Não se trata de uma temporalidade voltada para noção de progresso linear e evolutivo.

Em termos de análise reflexiva, desde a década de 1960 começou-se a questionar a ideia do tempo e da história como ruptura. Essa percepção foi na realidade, fruto, de uma longa tradição que tem a Revolução Francesa de 1789 e a Revolução Russa de 1917 como linha mestra. Hoje os caminhos do moderno são bem mais complexos e se apresentam de formas múltiplas e fragmentárias. Introduzida pela filosofia de Jean François Lyotard, a ideia da pós-modernidade surgiu associada ao fracasso das grandes ideologias do progresso e da emancipação das massas, adotando-se atitude cética frente à razão e à ciência. Traduzidas e muito comentadas nos Estados Unidos, as obras de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Lyotard, desde a década de 1980, vêm colocando em questão as noções de identidade, recusando-se a pensar em termos de um sistema e de buscar um sentido para a história.

E interessante pensar o Modernismo da virada do século XIX para o XX a partir dessa panorâmica atual.

De certa maneira, os intelectuais daquela época já estavam colocando em questão os princípios de uma razão ordenadora e uma

⁹³ Memória Paulistana. São Paulo, 1975.

ciência universal. Perceberam as particularidades e as identidades articulando-as ao passado brasileiro.

Ao longo deste livro espero ter mostrado como a configuração do passado foi importante, transmutando-se em dimensão inspiradora para se pensar o moderno. Há passagens que traduzem claramente o impacto despertado por essa consciência. É o caso de "Farsília do Amaral, que se descobre moderna na "caprinha de São Bernardo", "Oswald identificando-se como "palhaço da burguesia" e Mário de Andrade reconhecendo-se no tupi tocando o atabaíde. Os caricaturistas do Rio de Janeiro, numa vertente que articulava elementos do trágico à comichidade, oscilaram entre os turunas⁹⁴ e os quixotes.

Já em Minas, essa operação de reconhecimento do passado deu-se no sentido de um posicionar-se contra as propostas iconoclastas; uma das metas foi a busca do princípio construtivo da educação.

Na documentação modernista guiando-se através das cartas, das crônicas, das poesias, dos manifestos e das obras das artes plásticas, uma questão fez-se recorrente: a urgência de integrar o passado como dimensão do presente. Conscientizava-se, enfim, de que essa era a condição para que o Brasil viesse a atingir o estatuto do moderno. Gilberto Freyre, escrevendo em 1925, chamara a atenção para o fato, observando os resultados da defasagem cultural nas fachadas dos edifícios públicos de Recife. Mercúrios, leões, figuras das quatro estações e eternas moças cor de rosa usando barretes frígios. Essa assimilação indiscriminada, na sua avaliação, transformava a tradição em algo inapropriado e caricatural.

O reconhecimento da identidade multifacetada do Brasil conectando passado e presente desencadeou um vasto trabalho e agregou várias gerações intelectuais. Esse diálogo de raízes e rupturas permite vislumbrar, a par das diferenças, Sívrio Romero dialogando com Mário de Andrade (inventário das tradições), Graça Aranha com Oswald de Andrade (o tempo cósmico), Cassiano Ricardo com Euclides da Cunha (ruralismo) Vários foram os diálogos momentâneos que se perderam no tempo como aquele estabelecido entre os jovens Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes

com Oswald de Andrade, criticando-se o construtivismo em prol da defesa do direito ao experimentalismo.

Várias também foram as tentativas de estabelecer pontes no fazer histórico como o fez Gilberto Freyre, ao longo de sua produção, buscando criar elos entre a *nouvelle histoire* francesa e a *new history*.

As vertentes analítica, intuitiva e satírico-humorística foram diferentes chaves, acessadas em diferentes momentos e por intelectuais de diferentes filiações, buscando abrir a mesma porta: a da brasilidade assegurando-se, assim, o acesso do País aos tempos modernos.

⁹⁴ Termo de origem tupi *tur'una* que, mesclando-se às culturas africanas, passou a designar "negro poderoso" e valente.

