

Mônica Cristina Ribeiro

ARQUEOLOGIA MODERNISTA

Viagens e Reabilitação do Primitivo em Mário e Oswald de Andrade

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra. Heloísa Pontes.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 14/12/2005

BANCA

Profa. Dra. Heloisa Pontes

Prof. Dr. Guilherme Simões Gomes Jr

Profa. Dra. Fernanda Peixoto

DEZEMBRO/2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Ribeiro, Mônica Cristina

R354a Arqueologia Modernista : viagens e reabilitação do primitivo em
Mário e Oswald de Andrade / Mônica Cristina Ribeiro. - - Campinas,
SP : [s. n.], 2005.

Orientador: Heloisa Andre Pontes.
Tese (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cultura. 2. Viagens. 3. Modernismo. I. Pontes,
Heloisa Andre. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

(sfm/ifch)

Palavras-chave em inglês (Keywords): Culture

Travel

Modernism

Área de Concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestre em Antropologia

Banca examinadora: Heloisa Andre Pontes (orientador)

Fernanda Peixoto

Guilherme Simões Gomes Jr.

Data da defesa: 14 de dezembro de 2005.

resumo

Este trabalho pretende desvendar a importância das viagens na vida e na obra de Mário e Oswald de Andrade na década de 1920. Mais ainda, como as viagens mostraram-se uma importante força formadora e transformadora do modernismo desses dois autores – e na verdade do modernismo paulistano e brasileiro – no mesmo período e como foram determinantes para os rumos de Mário e Oswald na década seguinte. Estas questões são alinhavadas a partir do delicado acontecimento do contato com o *outro* – entendido aqui, fundamentalmente, como possibilidade de reavaliação e de contato consigo mesmo. A análise é feita a partir das cartas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Câmara Cascudo, e também a partir de artigos e entrevistas de Oswald de Andrade. Os depoimentos dos dois modernistas são cruzados com as obras de sua autoria concebidas na década de 1920, tudo isso analisado à luz das viagens e das tentativas de reabilitação do *primitivo* empreendidas pelo modernismo.

abstract

This work intends to unmask the importance of the trips in the life and the workmanship of Mario and Oswald de Andrade in the decade of 1920. Even more, as the trips had revealed to an importante formation and transforming force of the modernism of these two authors – and in fact the paulistano and Brazilian modernism – in the same period and how they had been determinative for the ways of Mario and Oswald in the following decade. These questions are tacked from the delicate event of the contact with the *other* – understood here, basically, as reevaluation possibility and contact with oneself. The analysis is made from letters changed between Mario de Andrade and Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Camara Cascudo, and also from articles and interviews of Oswald de Andrade. The depositions of the two modernists are crossed with the workmanship of its authorship conceived in the decada of 1920, everything analyzed to the light of the trips and the attempts of whitewashing of *primitive* elements undestaken by the modernism.

I n d i c e

Agradecimentos.....	5
Introdução.....	9
Capítulo 1 – Começando uma conversa.....	21
1.1 - Preparando as bases.....	28
1.2 - Ainda o primitivo e as vanguardas européias.....	46
Capítulo 2 – As viagens	57
2.1 - Antecedentes de Oswald – turista intuitivo.....	57
2.2 - Antecedentes de Mário – turista aprendiz.....	65
2.3 - A redescoberta de 1924.....	73
2.4 - Civilização versus Cultura.....	82
2.5 – Itinerários.....	94
2.6 – A descoberta dos Brasis.....	117
Conclusão: O olho armado – impressões e diários de viagem.....	121
Referências bibliográficas.....	139

Agradecimentos

Esse trabalho foi concluído em meio a um profundo questionamento às minhas diversas esferas de pertencimento. A sensação de desencontro foi constante durante sua feitura. Meus agradecimentos são para as pessoas que, durante o processo de construção do texto, contribuíram para que essas esferas voltassem a gravitar em torno do eixo do equilíbrio.

A presença de Luiz Ruffato, grande amigo, foi fundamental para conversas informais – ainda que em menor número do que eu gostaria – a respeito de minha posição no mundo. Mundo das letras, mundo paulistano, mundo da mineiridade. Foi ainda Ruffato o responsável indireto por meu ingresso no programa de pós-graduação da Antropologia na UNICAMP, incitando sempre meu questionamento, já existente, à profissão por mim escolhida e despertando os modernistas adormecidos dentro de mim desde a iniciação científica em história, realizada em meu período de graduação. Ruffato também foi fundamental na discussão das questões que aqui se encontram colocadas e na sensibilidade em me presentear com livros que se desdobraram em fontes preciosas, direta ou indiretamente, para este trabalho.

No campo afetivo, agradeço a paciência, o carinho e a compreensão de Cacá Hansen, com quem divido minha vida há alguns anos, que soube respeitar os períodos de isolamento necessários e foi muito presente em toda essa trajetória. Agradeço ainda amigos importantes nessa jornada pela acolhida, pelo carinho e pela compreensão, dos quais não cito nomes para não tornar este agradecimento mais extenso do que deveria. Finalmente, agradeço aos meus pais, que embora não tenham acompanhado de perto este trabalho, sempre apoiaram minhas

decisões e projetos, e mais do que isso, minha teimosia em fazer coisas que pareciam impossíveis.

Bela Bianco, através de sua disciplina *Etnografia e sociedades modernas*, me fez apurar o olhar para a questão das viagens, das fronteiras e das chamadas *dimensões diáspóricas*, nas palavras de James Clifford. Sueli Kofes foi fundamental para *desbravar* Lévi-Strauss e seu *Pensamento Selvagem*, proporcionando oportunidade para nova leitura guiada por outros passos.

Mariza Corrêa merece um agradecimento muito especial. Meu primeiro contato com o Departamento de Antropologia foi feito através dela, via e-mail, apresentando uma idéia ainda rala, sem consistência alguma, dizendo que prestaria o concurso para o mestrado e gostaria de tê-la como orientadora. Tivemos uma formação com alguns pontos de semelhança, ela também jornalista que enveredou-se pela antropologia. Mariza me pediu que entrasse em contato com Heloísa Pontes, que teria o perfil mais interessante para me orientar. Esse talvez seja meu maior agradecimento a Mariza.

Heloísa Pontes foi a melhor orientadora que eu poderia ter encontrado. Fui uma orientanda um tanto quanto calada, e sempre pensei que isso a afligia de algum modo. O fato de eu ter optado por não aceitar a bolsa e manter minhas atividades profissionais causou certa *frouxidão* nos prazos que impus a mim mesma. A inexperiência com leituras antropológicas, fruto de minha formação jornalística, e a necessidade de atualização das leituras sobre o modernismo em pauta neste trabalho me fizeram demorar a delimitar o objeto de estudo, e isso causava incômodo até a mim mesma. Heloísa foi paciente em esperar que eu fizesse minhas costuras até chegar ao produto final, digamos assim. Foi hábil em compor a banca da qualificação, trazendo duas pessoas de fundamental importância para a construção deste trabalho tal qual se

encontra agora: Fernanda Peixoto e Guilherme Simões Gomes Jr. A essas duas pessoas também registro meu agradecimento por, de comum acordo, terem ajudado a traçar o norte desta dissertação. Agradeço Heloísa por tudo isso e pela paciência e delicadeza com que conduziu todo o processo de orientação.

Finalmente, meu agradecimento a Mário de Andrade, que através de uma carta a Oneida Alvarenga, de agosto de 1940, deu-me um sábio conselho, num momento em que eu me encontrava enredada em alguns dilemas para finalizar o trabalho: “Mas você sofre daquele delírio honesto de perfeição que lhe quer impedir escrever sobre um assunto enquanto não tiver lido *toda* a bibliografia desse assunto. Conheço essa tentação do Demônio que eu também sofri. É a mesma que faz os neocomungantes se perguntarem angustiados si não enguliram alguma gotinha d’água enquanto lavavam os dentes. Deixe de bobagem, Oneida, vamos pra diante. Você não percebe que tudo isso são tentações da preguiça, impedimentos da vaidade, máscaras da covardia? Faça a sua conferência e saia dela com a convicção, não de ter dado *tudo* o que podia, mas o suficiente para ser útil e honesta. “Tudo” é a existência, e custa uma vida. Só no dia da morte você terá dado tudo quanto pode.”

Introdução

Mário e Oswald de Andrade são figuras emblemáticas do modernismo brasileiro, e já tiveram vida e obra devassadas em diversas áreas do conhecimento. Estudos literários, biográficos, sociológicos, históricos, enfim, buscaram e buscam desvendar suas palavras e as intenções por trás delas. A renovação constante desses estudos tem conseguido acrescentar novos retratos ao modernismo dos dois autores, o que é mais do que bem-vindo. É essa renovação que nos permite desvelar as diversas camadas em que se encontrava arquitetado o pensamento desses dois Andrades.

Dentre essas contribuições, talvez a que mais tardiamente tenha se configurado – e que esteja, ainda hoje, buscando seu espaço – seja a da antropologia. São poucas as análises vinculando a primeira geração modernista, essencialmente em sua feição paulista, à antropologia. Dentre as contribuições que merecem destaque figura a tese de doutorado de Amir Geiger¹, que trabalha a questão da crítica e do primitivismo no modernismo brasileiro. O trabalho de Geiger se volta basicamente para duas direções possíveis: observar a forma como os modernistas recorreram a conceitos antropológicos e os modificaram, elaborando idéias relacionadas a temas próprios ou próximos à disciplina; observar a disposição ou capacidade de reconhecer um pensamento em fatos nativos que a princípio não condizem com as expectativas de racionalidade.

¹ Cf. GEIGER, Amir. *Uma antropologia sem métier – primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional, 1999.

Segundo Geiger, essas duas direções se cruzam e se complementam no par paradigmático do modernismo brasileiro, que será também objeto de análise neste trabalho: Mário e Oswald de Andrade.

Em Mário, uma reflexão profunda e continuada, um conhecimento extenso de tanta coisa que veio a se tornar objeto dos estudos de folclore e antropologia. Mas cujo exame vem sempre mostrar a distância que o separa da disciplina da qual pode a justo título ser considerado um precursor. (...) Em Oswald, a síntese intuitiva, a legendária falta de leituras, as intervenções provocativas e não construtivas – tudo parece separá-lo do que há de metódico e objetivo nas ciências sociais. (...) E como não levar em conta que descartar seu pensamento como confuso, não fundamentado, intuitivo e irracional etc é perigosamente semelhante à dificuldade da primeira antropologia em reconhecer no primitivo um pensamento digno desse nome? (GEIGER, 1999: 3-4)

Quero crer que, mesmo antes de existir disciplinarmente no Brasil uma preocupação com o estudo da antropologia, o movimento modernista teve momentos de inspiração eminentemente antropológica, em que categorias ou noções caras a essa área de estudos foram manipuladas numa situação muito peculiar, vivida pelos intelectuais de um país que comemorava então, especificamente no ano em que se realizava a Semana de Arte Moderna, apenas cem anos de independência de Portugal. Para isso, parto do pressuposto, também experimentado por Geiger, que o modernismo da década de 1920 deve ser considerado como efetiva ruptura, momento ou local em que elementos de representação e interpretação do Brasil sofrem um rearranjo significativo.

Flagrando o modernismo brasileiro em sua feição paulista, este trabalho intenta desvendar como Mário e Oswald de Andrade produziram obras² de algum modo marcadas por uma inspiração antropológica ao lidarem com categorias e/ou noções como primitivismo, exotismo, civilização, cultura, brasilidade e caráter brasileiro. Pretende ainda revelar a importância dos itinerários de viagem na conformação do modernismo desses dois autores.

O recorte escolhido para essa análise concentra-se na década de 1920. O Brasil encontrava-se então em plena República Velha. Era ainda um país predominantemente agrícola que começava a testemunhar um surto de industrialização, em especial no sudeste, e também de urbanização. Todas as cidades estavam em processo de crescimento. No entanto, o salto mais espetacular deste período foi registrado pela capital do Estado de São Paulo. O crescimento industrial daquela cidade devia-se a dois fatores em especial: o café e os imigrantes.

Os movimentos sociais ganhavam força no campo – tais como Canudos e o movimento que se formou em torno de Padre Cícero Romão Batista em Juazeiro. Greves por salários e melhores condições de trabalho aconteciam também nas fazendas cafeeiras de São Paulo. Movimentos sociais urbanos surgiram com a vinda dos imigrantes. Entre 1917 e 1920 um ciclo de greves de grandes proporções tomou as principais cidades do país, em especial em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O Partido Republicano Paulista, constituído pela burguesia cafeeira, tinha grande peso na política federal, e dominava juntamente com os militares. Os dois segmentos constituíam-se nas grandes forças de disputa pelo poder. No entanto, na década de 1920 começamos a ter uma maior diversificação partidária, com a fundação do Partido Comunista Brasileiro do Bra-

² As obras em questão são, essencialmente, *Manifesto Poesia Pau-Brasil* (1924), *Pau-Brasil* (1925) e *Manifesto Antropófago* (1928), no caso de Oswald de Andrade, e *Clã do Jabuti* (1927) e *Macunaíma* (1928), no caso de Mário de Andrade. Considero estas obras síntese do pensamento dos dois modernistas na década de 1920. O que não impede, no entanto, que outras obras de sua autoria tenham sido consultadas e apareçam ao longo deste trabalho.

sil em 1922 e do Partido Democrático em 1926. A década testemunharia ainda o tenentismo, movimento de revolta contra o governo da República movido por figuras oficiais de nível intermediário do Exército. Em pauta, o conflito entre tenentes e oligarquia dominante.

A sociedade civil paulistana que promoveu a Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo compunha um segmento apartado de toda esta movimentação. O movimento surgiu nos grandes salões de arte e do convívio de uma elite que passava parte do tempo na Europa a negócios ou para completar sua formação artística. É deste pequeno mundo que saem Oswald de Andrade (1890-1954), Paulo Prado (1869-1943) e Tarsila do Amaral (1886-1973), por exemplo. E é de um outro mundo, intermediário entre este e o anterior, que surge Mário de Andrade (1893-1945).

As escolhas partidárias de Oswald e Mário refletem suas origens e preocupações. Oswald nasceu dentro do Partido Republicano, do qual seu pai fazia parte. E a ele permaneceu fiel até o ano de 1929, quando o crash da bolsa de Nova York o fez perder muito dinheiro. Dali pulou direto para o Partido Comunista, e para a causa operária, convertido em leitor de Karl Marx, renegando suas raízes e literatura burguesas. Mário de Andrade, por sua vez, estava entre os fundadores do Partido Democrático, cujo programa político tinha muitos pontos em comum com seus posicionamentos sociais e estéticos: reforma política por meio do voto secreto e obrigatório; representação das minorias; independência dos três poderes etc.

Em meio a todas essas mudanças aceleradas que tomavam a capital de São Paulo na década de 1920, esse grupo de modernistas testemunhava o *progresso* e a *civilização* que aos poucos se refletiam na fisionomia da cidade. Começaram então a buscar uma arte e uma estética que fossem condizentes com tudo isso. A vanguarda européia, em especial a francesa, serviria de mola mestra para o abandono do passadismo. No entanto, no meio deste percurso,

nossos modernistas se dão conta que a atualização e a modernização da linguagem e dos pin-
céis em si não bastava. Eles sentiam falta de um conteúdo expressamente nacional por trás das
novas formas experimentadas. O modernismo da década de 1920 será então marcado por esses
dois compassos – atualização e tentativa de nacionalização.

Oswald de Andrade fazia parte da elite burguesa que passava grande parte do ano na
Europa. Viajava constantemente, tanto a negócios quanto para promover o modernismo brasi-
leiro – diga-se paulistano – e conhecer de perto as manifestações inspiradoras da vanguarda.
Mário de Andrade, por sua vez, parece interessado, desde o início da década de 1920, em des-
vendar o Brasil pelo viés da cultura popular. Por esse motivo, embora não tenha ido à Europa
uma única vez, tem três destinos de viagem importantes, que são aqui abordados: Minas, Nor-
te e Nordeste.

As questões pontuadas acima acerca das mudanças significativas que tomavam o país
não passaram despercebidas pelos modernistas. A produção de obras ditas “revolucionárias”
pelo próprio grupo no início da década de 1920 seria balanceada – também, e não só – pelo
contato com o *outro*. As viagens de Oswald à Europa e de Mário por parte do Brasil propor-
cionaram o encontro com realidades diversas daquela experimentada pelo grupo em São Pau-
lo. Este é o ponto que interessa a esse trabalho.³

Na constituição da história da etnologia, muitos foram os casos em que o contato com
o *outro* promovido pelas viagens despertou o questionamento às esferas pessoais de pertenci-
mento. Cito aqui apenas dois: Kurt Nimuendaju e Buel Quain. O primeiro é o exemplo do

³ Ao abordar o modernismo de Mário e Oswald de Andrade na década de 1920 pelo viés da
antropologia, este trabalho não intenta, de modo algum, enquadrar a obra e as viagens empreen-
didas por esta dupla no quadro de experiências de campo que integram a constituição da etnolo-
gia. Pretende apenas empreender uma leitura deste contexto pelo viés da inspiração antropoló-
gica que pode ser apreendido das viagens realizadas pela dupla e do encontro com o *outro*
num período bastante complexo da história do país.

gone native, que resolveu alterar seu modo de vida e permanecer entre os nativos estudados, adotando alguns de seus postulados de vida. O alemão Kurt Unkel, posteriormente batizado pelos índios como Nimuendaju, permaneceu entre os Guarani, Caingang, Jê e Tukuna durante 40 anos. Há relatos de que ele se envolvia profundamente com as sociedades que estudava, demonstrando inclusive dificuldade em esconder sua antipatia por grupos tribais que no passado tinham ajudado brancos a combater outros indígenas.⁴ O segundo, um americano que veio ao Brasil na década de 1930, suicidou-se brutalmente em 1939 no Amazonas, entre os índios krahô, contando apenas 27 anos. Sua história rendeu o livro *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, onde o autor intui que a morte do americano tinha algo a ver com sua vida: ou Quain saiu *esvaziado* da experiência com os índios ou foi tomado por uma crise existencial anterior, que levou-o a se misturar com os Krahô. Carvalho se dedica a investigar a história, mas mostra-se, ao fim de sua obra, guiado por obsessões que têm a ver com seu próprio passado.

O encontro com o *outro* mostra-se, assim, ponte para encontro consigo mesmo. Mário de Andrade, no relato de suas viagens ao Norte e ao Nordeste, reunidos no livro *O Turista Aprendiz*, já dizia em 18 de maio de 1927, durante sua estada no Amazonas: “Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim.”⁵ Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos*, indaga-se: “Seria então isso, a viagem? Uma exploração dos desertos de minha memória, e não tanto daqueles que me rodeavam?”⁶

Procurei construir este trabalho a partir de um argumento específico: a importância das viagens na vida e na obra de Mário e Oswald de Andrade na década de 1920. Mais ainda, des-

⁴ Cf. MELATTI, Julio Cezar. *Curt Nimuendaju e os jês*, palestra proferida no 3º Curso de Indigenismo realizado em Curitiba em 1983 e publicada na *Série Antropologia n° 49*

⁵ Cf. ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 59-60.

⁶ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 357.

vendar como as viagens mostraram-se uma importante força formadora e transformadora do modernismo desses dois autores – e na verdade do modernismo paulistano e brasileiro – no mesmo período e como foram determinantes para os rumos de Mário e Oswald na década seguinte. Busco alinhar estas questões a partir do delicado acontecimento do contato com o *outro* – entendido aqui, fundamentalmente, como possibilidade de reavaliação e de contato consigo mesmo.

Para discutir esse argumento, faço uma revisão bibliográfica do movimento modernista sem a pretensão de passar por todos os livros, artigos e ensaios produzidos sobre os autores em questão. Ao contrário, durante as leituras procurei me concentrar nas obras mais respeitadas, significativas e de certo modo também as clássicas.

Essa revisão se faz nos moldes de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade: começa de trás para diante. A primeira parte da dissertação situa os dois modernistas na década de 1930, estampando sua atuação como consequência de toda a movimentação dos anos 1920. Ocupa-se justamente de promover a revisão do modernismo desde o ano de 1917, contextualizando a questão da produção literária nos diversos acontecimentos e na produção de conhecimento que tomava o mundo, até o final da década de 1920. Além de demonstrar como a arte de vanguarda européia alimentava-se, naquele momento, de elementos considerados *exóticos*, trazidos de outras culturas através das crescentes viagens pelo mundo e da etnologia - então uma ciência em plena conformação -, busco mapear outros pontos de interseção, tais como a psicanálise de Freud e o trabalho de Lévy-Bruhl. Aponto também o descompasso encontrado pelos modernistas entre uma São Paulo que crescia num ritmo rápido e a mentalidade de sua gente, que ainda refletia o burgo anterior ao progresso, e busco traçar como Mário e Oswald

de Andrade tentaram equacionar tudo isso na busca de uma certa *brasilidade*, no dizer de Eduardo Jardim de Moraes, ou do *caráter brasileiro*, expressão de Dante Moreira Leite.

Esse ensaio esboçado na primeira parte do trabalho mostra-se fundamental para a análise que se seguirá no momento seguinte: o dilema nacional versus estrangeiro, já tão fartamente documentado e estudado. Proponho uma leitura deste dilema a partir do trabalho de Norbert Elias – *Processo Civilizatório* -, demonstrando que a situação vivenciada pelos modernistas (a formação européia como padrão e o confronto com uma realidade totalmente diversa) apresenta pontos de semelhança com o dilema vivido por franceses e alemães no século XVIII. Como o próprio Elias afirma, o conceito de civilização dá expressão a uma tendência expansionista de grupos colonizadores (França), enquanto o de *kultur* reflete a consciência de uma nação que buscou e constituiu suas fronteiras e se perguntou repetidas vezes qual era sua identidade (Alemanha). A aproximação que proponho aqui é que enquanto os modernistas procuravam se equiparar à civilização francesa – em termos de produção artística cosmopolita, de vanguarda -, ao mesmo tempo começaram a buscar sua identidade, em processo de delimitação semelhante ao da Alemanha, guardadas as devidas proporções. Movimentos que aparentemente parecem contraditórios e excludentes, mas que estiveram presentes no modernismo de 1920.

A segunda parte do trabalho traz também a reconstituição das viagens de Oswald e de Mário de Andrade, analisando como elas interferiram em suas vidas e obras mais significativas. Os destinos de viagem, as experiências sensoriais, os turistas intuitivo (Oswald) e aprendiz (Mário). As formas de apreensão e de apropriação das realidades encontradas em seus itinerários.

É importante mencionar que, para construir essa parte, busquei as próprias palavras da dupla modernista. Mário de Andrade, afeito a longas e numerosas missivas, deixou testemunhos a diversos destinatários. Entretanto, como estamos aqui lidando com viagens específicas a Minas, ao Norte e ao Nordeste, escolhi os correspondentes que de algum modo têm relação com esses itinerários e são, ao mesmo tempo, aqueles que mais discutiram com Mário as questões de interesse deste trabalho: Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira e Câmara Cascudo. Muitas vezes as respostas dos destinatários também foram fontes de informação para as questões postas.

No caso de Oswald de Andrade, as pesquisas em sua correspondência depositada no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE)⁷ foram infrutíferas. Em suas cartas encontrei apenas menções a amores e finanças. Sinais claros de que Oswald não costumava escrever longas cartas e que preferia as conversas pessoais para debater questões pertinentes ao modernismo são o fato de Mário mencionar, em carta a Drummond, que Oswald não escrevia cartas, e sim *fazia poesias*, indicando que o estilo telegráfico de sua escrita prevalecia também nas missivas, e de enviar cartas a Tarsila, no período em que ela e Oswald estavam na França, com questões claramente dirigidas ao *enfant terrible*, utilizando Tarsila como intermediária de sua conversa. Para suprir essa lacuna e dar voz também a Oswald de modo minimamente equilibrado, recorri a depoimentos em entrevistas no período estudado, a artigos publicados e ainda às suas memórias, nos quais ele propagandeava seu *biscoito fino* e arrogava a si mesmo ares de arauto do movimento modernista. Menções em cartas trocadas entre Mário e os já citados destinatários também foram úteis nesta empreitada. A análise da influência dos itinerários de viagens na obra desses dois modernistas foi feita com base nas próprias

⁷ No CEDAE, localizado na UNICAMP, está depositada boa parte do acervo de Oswald de Andrade, incluindo cartas, postais e cadernos manuscritos.

obras, tecendo uma costura entre as sensações despertadas pelo encontro com *o outro* e a produção intelectual.

É preciso ainda dizer que, no afã de recortar o objeto, deixei de fora do corpo central de análise relações e personagens em íntima conexão com este trabalho. Eles estão presentes nas margens periféricas, nas notas de rodapé e na bibliografia, e foram fundamentais para a compreensão de todo o quadro posto.

O principal ponto de conexão entre essa primeira fase modernista e a antropologia parece-me, enfim, o fato de o movimento de 1920 ter “imaginado antropológicamente” a nação (GEIGER, 1999 : 128). Ele prepara o terreno de uma representação ou um conhecimento brasileiros do Brasil. Mário e Oswald o fazem dialogando com duas frentes – uma teórica, de atualização junto às matrizes de pensamento predominantemente européias (que fazia com que Lévy-Bruhl, Freud, cronistas, viajantes e outros nomes e/ou correntes que se projetavam na área da antropologia/etnologia fossem lidos, comentados e *canibalizados* pelos modernistas e refletidos em alguns pontos de sua obra) e uma prática, de contato com a realidade (que não refletia, de modo algum, aquilo sobre o que teorizavam baseados no pensamento estrangeiro).

Esse imaginar antropológicamente a nação será revelado, aqui, através da inspiração antropológica que guiou nossos modernistas na confecção das obras da década de 1920. Essa inspiração, trazida pelo encontro com *o outro* nas viagens empreendidas por eles, mostra-se responsável por desvelar mais um retrato do modernismo dos anos 1920, ampliando a vasta galeria de trabalhos que elegeram esse período como objeto de análise privilegiado.

Por fim, é importante mencionar que o encontro com o outro requer um ‘desarranjo das expectativas pessoais e culturais’⁸. Freud afirmava que o que é estrangeiro corresponde ao não-familiar, ao desconhecido. Entretanto, o outro é “objeto ambíguo, porque pólo de fascinação e repulsão. (...) Se constitui como ‘familiar-estrangeiro’”.⁹ Essa sensação dúbia, sem sombra de dúvida, parece ter sido experimentada por Oswald na França – onde se sente *em casa*, por conta de sua formação, e no entanto, ao voltar ao Brasil, percebe descompassos de grande escala no país onde nasceu e ao qual pertence. Mário de Andrade, por sua vez, experimenta sensações semelhantes em suas viagens pelo interior do Norte, e do Nordeste, comparativamente com o ambiente em que vive na cidade de São Paulo.

Para conjugar o encontro desses *outros* mostra-se necessária, afinal, a busca de uma lógica, que será aparentemente encontrada na década seguinte a todo este turbilhão, quando Mário estará à frente no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, dando feição concreta a tudo aquilo que descobrira e em que acreditava, e quando Oswald engaja-se no Partido Comunista, renegando suas raízes no Partido Republicano Paulista e na elite burguesa de São Paulo.

⁸ Cf. CLIFFORD, James. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. London: Harvard University Press, 1997.

⁹ Cf. FUKS, Betty B. *Freud & a Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

Capítulo 1

Começando uma conversa

Se, como já afirmamos, o modernismo de Mário e Oswald de Andrade na década de 1920 consegue imaginar antropológicamente a nação, podemos dizer ainda que naquela década registra-se uma *fermentação* - ligada à questão da ruptura em relação à percepção do Brasil – que mostrou-se fundamental para a aproximação ainda maior do modernismo e da antropologia anos mais tarde. A década seguinte trouxe a Universidade Estadual de São Paulo (USP) e, com ela, nomes importantes para conformar o campo de estudos da antropologia no Brasil: Jean Maugüé, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig e Roger Bastide.¹⁰ Todos jovens em início de carreira, sem títulos e publicações, que encontraram no Brasil campo aberto para pesquisa:

(...)O Brasil significava também um campo desconhecido e inexplorado pelos pesquisadores, uma possibilidade de especialização temática. No período, umas outras tantas fontes estão em expansão: o ‘indianismo’ através de Bouglé, a ‘sinologia’ via Granet e o ‘africanismo’ pelas mãos de Griaule. O ‘americanismo’ era mais um terreno em busca de estudos... (PEIXOTO, 2001 : 503)

¹⁰ A fundação da USP, em 1934, se deu num momento em que o Brasil começava a se conhecer. Heloisa Pontes dá o tom do contexto: “A Fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, ocorreu no interior de um contexto intelectual mais amplo de interesse renovado pelo Brasil que se expressou nos mais variados setores da vida cultural do país: na instrução pública, nas reformas do ensino primário e secundário, na produção artística e literária, nos meios de difusão cultural e, sobretudo, na ênfase proposta no conhecimento do país. (...) A realidade brasileira tornou-se o conceito-chave do período, encarnando-se nos estudos histórico-sociológicos, políticos, geográficos, econômicos e antropológicos.” Assim, esse momento rico, em que se buscava escarafunchar a realidade brasileira, pode ser considerado tributário do momento imediatamente anterior – o modernismo da década de 1920 -, que sinalizou as diretrizes escolhidas e concretizadas na década seguinte. Cf. PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos – os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo, Cia das Letras, 1998, p.89.

Mário e Oswald de Andrade travaram contato com esse grupo, direta ou indiretamente, nos anos 1930. Prova disso é que a única fotografia de Mário de Andrade em campo, com caderneta de anotações em punho, foi registrada por Lévi-Strauss entre 1935/37, nos arredores de São Paulo.

Carlos Sandroni, em texto produzido para um número especial da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dedicado totalmente a Mário de Andrade, informa que recebeu duas cópias desta foto das mãos do próprio Lévi-Strauss, durante entrevista realizada por ele em 1993. Nesta entrevista, Lévi-Strauss dá uma amostra da relação estabelecida com o grupo modernista:

Havia uma ligação estreita entre o nosso grupo e o deles. Para começar, tínhamos quase a mesma idade; eles eram todos extremamente cultivados, muito a par da literatura e da arte européias. O contato com eles era, portanto, ao mesmo tempo muito fácil e muito proveitoso. E eles eram totalmente abertos a coisas que nos interessavam muito, como o surrealismo; e ao mesmo tempo ao folclore, à cultura popular. Nós nos sentíamos muito à vontade com isso...em todo caso eu me sentia, pois também me interessava pelas duas coisas. Havia também outro poeta, Oswald de Andrade, que, quanto a ele, estava um pouco à parte, num grupo de poetas e artistas, mas sem interesse pela cultura popular. Enquanto que Mário e eu estávamos continuamente transitando entre a vanguarda e a arte popular. Quando havia uma festa popular nas imediações de São Paulo – não me lembro o nome das cidades, Itu, Pirapora, Mogi das Cruzes -, nós partíamos em expedição. Foi numa destas expedições que tirei esta foto.¹¹

São Paulo, na década de 1930, passava por uma renovação educacional e cultural, que incluía a criação de instituições como a Escola de Sociologia e Política, a Universidade de São

¹¹ Cf. SANDRONI, Carlos. *Entrevista com Claude Lévi-Strauss (9 de fevereiro de 1993)*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Mário de Andrade*. n.30. Brasília: I-PHAN, 2000, p. 283-245.

Paulo e o Departamento de Cultura. Em 1935, Mário de Andrade foi nomeado diretor do Departamento e chefe da Divisão de Expansão Cultural. No ano seguinte, Mário promoveu o Curso de Etnografia e Folclore, ministrado por Dina Lévi-Strauss, fundando, no final do ano, a Sociedade de Etnografia e Folclore, da qual a então esposa de Lévi-Strauss faria parte.¹² No período em que esteve à frente do Departamento de Cultura – órgão municipal de São Paulo –, Mário, junto a seus auxiliares Luis Saia e Nuto Sant’Ana, fez viagens às zonas de colonização antiga de São Paulo (incluindo a capital e o entorno, a região de Itu e litoral), examinando o que havia a ser inventariado. Nestas excursões, o escritor às vezes ia acompanhado por pessoas como Paulo Duarte e o casal Lévi-Strauss.¹³

Integrante da primeira leva de franceses que veio compor os quadros da USP, Lévi-Strauss era na época o mais jovem professor. Ele e Pierre Monbeig contavam apenas 27 anos ao chegarem ao Brasil. Em entrevista publicada no jornal *Le Monde* por ocasião do ano do Brasil na França – e reproduzida pelo jornal *Folha de S.Paulo*¹⁴ –, o antropólogo situa sua re-

¹² Uma das pesquisas realizada com apoio de Mário de Andrade e recursos financeiros do Departamento de Cultura foi a viagem a Mato Grosso, que Claude e Dina Lévi-Strauss realizaram em 1937 objetivando estudar os índios Bororo. Em troca, eles deveriam publicar os resultados da pesquisa na Revista do Arquivo Municipal, filmar costumes e tradições dos povos visitados e ajudar a formar uma coleção de objetos etnográficos, destinada a fazer parte do projetado Museu Folclórico da Discoteca Pública Municipal. Em dezembro de 1936, o Departamento de Cultura instituiu um concurso de etnografia, publicando os melhores trabalhos na *Seção Arquivo Etnográfico* da Revista do Arquivo Municipal. Cf. *Acervo de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade 1935-1938*, catálogo do Centro Cultural São Paulo.

¹³ Sobre as relações entre Mário de Andrade e o casal Lévi-Strauss, cf. PEIXOTO, Fernanda. *Mário e os primeiros tempos da USP*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Mário de Andrade*. n.30. Brasília: IPHAN, 2000, p. 156-169. Lévi-Strauss menciona essas pequenas viagens aos arredores de São Paulo: “(...) nos arredores de São Paulo, podia-se observar e registrar um folclore rústico: festas de maio, quando as aldeias enfeitavam-se de palmas verdes, combates comemorativos fiéis à tradição portuguesa, entre ‘mouros’ e ‘cristãos’, procissão da ‘nau catarineta’, navio de papelão armado com velas de papel (...). Havia também as crendices e as superstições cujo mapa era interessante fazer: cura do terçol pela fricção de um anel de ouro; repartição de todos os alimentos em dois grupos incompatíveis: ‘comida quente, comida fria’. E outras associações malélicas: peixe e carne, manga com bebida alcoólica ou banana com leite.” Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 105.

¹⁴ Cf. *Entrevista com Claude Lévi-Strauss*. São Paulo: Folha de S.Paulo/Caderno Mundo, 22 de fevereiro de 2005.

lação com nosso país naquela época, passadas sete décadas de sua chegada aqui: “O Brasil representa a experiência mais importante de minha vida, ao mesmo tempo pela distância e pelo contraste, mas também porque foi ela que determinou minha carreira”. A experiência brasileira, como bem aponta Fernanda Peixoto¹⁵, que no caso de Lévi-Strauss durou três anos, proporcionou a ele novo direcionamento na carreira.

Oswald e Mário de Andrade já tinham rompido relações nesse período, talvez por isso Lévi-Strauss, em memória já citada, se refira a Oswald como um poeta que *estava um pouco à parte, num grupo de poetas e artistas, mas sem interesse pela cultura popular*. Entretanto, a biografia de Oswald dá conta de que, em 1935, o modernista “conhece através de Julieta Guerrini, que frequenta o curso de sociologia da USP, os professores Roger Bastide, Giuseppe Ungaretti e Claude Lévi-Strauss, a quem acompanha em excursão turística às cataratas da Foz do Iguaçu”.¹⁶

Em 1931 Oswald começara a atuar no Partido Comunista e sua obra passaria por uma reorientação, prevalecendo a discussão sobre política, os bastidores da política nacional, a história de sua ligação com o partido. Em 1933, o modernista publicaria *Serafim Ponte Grande*, em cujo prefácio auto-crítico se dizia curado do *sarampão antropofágico*. A citação de trechos de seu texto bastará para situar a nova orientação de sua produção literária:

A situação ‘revolucionária’ desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio! As massas, ignoradas no território e, como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda. De vez em quando davam tiros entre rimas. (...) Enquanto os padres, de parceria sacrílega, em S.Paulo com o professor Mário de Andrade (...) cantam e entoam, nas últimas

¹⁵ Cf. PEIXOTO, Fernanda. *Franceses e norte-americanos nas ciências sociais brasileiras (1930-1960)*. In: *História das Ciências Sociais no Brasil* – Vol. I, org. Sérgio Miceli. São Paulo: Editora Sumaré, 2001, p. 477-532.

¹⁶ O registro biográfico de Oswald de Andrade aqui utilizado consta do livro *Um homem sem profissão*, de autoria do próprio Oswald – edição do ano 2000, publicada pela Editora Globo.

novenas repletas de Brasil: No céu, no céu/ com ‘sua’ mãe estarei!, eu prefiro simplesmente me declarar enjoado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária.¹⁷

Parece haver um hiato na obra de Oswald, no qual seus interesses mudam radicalmente de foco, findo o qual ele retoma a antropofagia e a questão da cultura nacional.¹⁸ Esse retorno se dá na década de 1940, e a leitura de entrevistas, palestras e artigos produzidos pelo chamado *enfant terrible* do modernismo paulistano deixa entrever que a volta se dá recheada de leituras de interesse antropológico:

É chegado o instante de tomar posição para o Brasil. (...) Uma cultura nativa se forma e resiste entre nós. No domínio da sociologia mudou-se muito depois de Franz Boas e sua escola. Tivemos aqui um fenômeno curioso que foi o sucesso fulminante da obra de Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala*. Eis aí um livro que muitas vezes eu tenho chamado de totêmico, isto é, um livro

¹⁷ Cf. ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 37. Em artigo sobre as relações de Oswald com o Partido Comunista, Vinícius Dantas afirma: “De fato, foi o prefácio a Serafim a peça-chave de sua manifestação do que era tornar-se comunista: uma auto-exposição violenta e implacável da própria condição burguesa, submetida ao escárnio, e o antigo Oswald tratado como ‘um palhaço da burguesia’. O epitáfio de sua classe social se confundia, com rara e portentosa emoção, com seu próprio epitáfio – a vida só começaria quando mudasse de lado e traísse a própria condição de classe.” Cf. DANTAS, Vinícius. *As relações de Oswald de Andrade com o PCB*. In: *Margem Esquerda* n.06. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 147-161.

¹⁸ Oswald coloca sua vida/obra em função da experimentação. Cada trabalho possui um vínculo específico com o momento em que é produzido. Toda a produção literária deste modernista está impregnada pelos acontecimentos da época em que foi concebida, e da própria vida do escritor, seja no jornalismo ou na literatura. Escrever e viver são, para ele, sinônimos. O modernismo foi preparado numa primeira fase, que podemos dizer que começou em 1917, sendo deflagrado em 1922. Em 1924, novas perspectivas: o movimento repensa seus objetivos – reflexão sobre a relação de dependência do modernismo europeu e tentativa de resgatar a brasilidade. O *Manifesto Poesia Pau-Brasil* denuncia nossa cultura como impostura. O conhecimento das realizações modernistas européias contribui para o processo criativo do movimento brasileiro. No entanto, para Oswald, “todas as nossas reformas, todas as nossas reações costumam ser feitas dentro do bonde da civilização importada. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde.” Para saltar do bonde, Oswald propõe a antropofagia, o que ‘em nós é outro’, para a produção de algo novo. A Antropofagia – em seu veículo próprio, a Revista Antropofágica – registra a língua falada do povo, num período de grande contingente imigrante em São Paulo. Tem pretensão de renovação estética. A obra e a orientação artística de Oswald vivem, até 1929, impregnadas por estas questões, alimentadas por Tarsila do Amaral e sua obra modernista. Depois deste período, Oswald conhece Pagu, atua junto ao Partido Comunista e engaja-se politicamente. Isso também reflete-se em sua obra.

que apóia e protege a nacionalidade. (...) De um certo modo *Casa-Grande* é um complemento social d'*Os Sertões* de Euclides, pois estuda a fixação dos engenhos enquanto a magistral gravura euclideana exprime a resistência do elemento místico em torno de um chefe nômade.¹⁹

A volta de Oswald se dá pela interseção da antropofagia – desprezada no período de engajamento máximo no Partido Comunista – e do marxismo, apimentada pelas leituras de interesse antropológico. Em texto publicado em 1946 na *Revista Acadêmica*, Oswald afirma que “O antropófago habitará a cidade de Marx. Terminados os dramas da pré-história. Socializados os meios de produção. Encontrada a síntese que procuramos desde Prometeu.”²⁰ Em outras produções de Oswald, também da década de 1940, encontram-se referências a Malinowski, Lévi-Strauss e ao embate entre civilização e cultura.²¹

Voltando à década de 1930, Mário e Oswald eram bandas aparentemente opostas num país em que a articulação político-partidária crescia e se diversificava. O próprio Oswald rememora a divisão política do grupo modernista de 1920 em texto publicado no jornal *Correio da Manhã* em 1951:²²

Nesse momento [1920] o modernismo tinha uma unidade guerreira que não comportava cisões. Até 30, mesmo quando surgiu o movimento Antropofágico, não havia divergências essenciais. Só com o vendaval político-econômico

¹⁹ Cf. ANDRADE, Oswald de. *O sentido do interior*. Palestra proferida em Bauru, em 31 de julho de 1948, reproduzida no livro *Estética e política*, organizado por Maria Eugênia Boaventura, p. 191-202.

²⁰ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Mensagem ao Antropófago Desconhecido*. Este texto encontra-se reproduzido no livro *Estética e política*, organizado por Maria Eugênia Boaventura, p. 285-286.

²¹ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Civilização e Dinheiro*, conferência proferida pelo escritor em 1949 no Centro de Debates Casper Líbero, no IEL – UNICAMP, reproduzida no livro *Estética e Política*, na qual Oswald busca estabelecer a diferença entre civilização e cultura: “À cultura podem-se ligar dois conceitos: o de sentimento e o de caráter. À civilização, dois outros: o de razão e o de técnica.” Lévi-Strauss e Malinowski são evocados pelo modernista em texto manuscrito a lápis, intitulado *O Antropófago*, sem data, também reproduzido no livro *Estética e Política*.

²² Cf. ANDRADE, Oswald de. *Notas para o meu diário confessional*. In: *Estética e Política*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 135-138.

se definiram posições ideológicas. O sr. Plínio Salgado, que ficara nos camarins da Semana, fundou o Integralismo. O grupo chefiado pelo sr. Mário de Andrade, através do *Diário Nacional*, foi para a liberal democracia e para a revolução paulista de 32. Os senhores Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia encaminharam-se para a cooperação pública com o sr. Getúlio Vargas. E o grupo restante mais numeroso, e de que eu fazia parte com Di Cavalcanti, Pagu, Osvaldo da Costa, Geraldo Ferraz, Jaime Adour da Câmara e Tarsila, dirigiu-se para o marxismo e para a cadeia.²³

Foi essa *unidade guerreira* que proporcionou o compasso dos interesses de Mário de Andrade e Lévi-Strauss na década de 1930 e o retorno de Oswald de Andrade à antropofagia – desta vez temperada com marxismo e pitadas de antropologia – na década seguinte. A década de 1930, como bem coloca Alfredo Bosi, assistiria à construção de uma nova visão de Brasil, vinda de Artur Ramos, Roquette Pinto, Gilberto Freyre, Caio Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Fernando de Azevedo. Caminho palmilhado, guardadas as devidas proporções, por Mário e Oswald na década anterior.²⁴

²³ Jorge Schwartz, em *Vanguardas Latino-americanas*, lembra que o final dos anos 1920 já começa a se confirmar como o ocaso dos movimentos vanguardistas, especialmente no que diz respeito a seu caráter experimental. “Se as vanguarda latino-americanas podem ser vistas como consequência dos *ismos* europeus, também neste caso as preocupações político-sociais das primeiras nos anos 1930 são melhor compreendidas quando situadas em um contexto internacional. E, embora o último dos *ismos* europeus seja o surrealismo, cujo primeiro manifesto data de 1924, na América Latina é justamente o Movimento de Vanguarda da Nicarágua, de 1931, que representa, de maneira inconsistente, a última corrente de ruptura. A organização dos movimentos socialistas e anarquistas, a fundação dos vários partidos comunistas, a criação em 1924 do APRA peruano (Alianza Popular Revolucionaria Americana) e a intensificação das greves operárias no continente, tudo isso vai desembocar – em meio a uma generalizada crise econômica motivada pelo *crack* de 1929 – em vários golpes militares cujas consequências serão devastadoras no setor cultural. O marco desses eventos será 1930: no Peru, o coronel Sánchez Cerro derruba o governo Leguía; na Argentina, o general Uriburu depõe o governo democrático de Yrigoyen; e, no Brasil, a Revolução de 30, liderada por Getúlio Vargas, levará ao Estado Novo.” O próprio Schwartz aponta que Oswald de Andrade abandona então o experimentalismo literário e a vanguarda antropofágica para mergulhar na ação social, e testemunhos dessa nova orientação são a revista *O Homem do Povo*, o prefácio de *Serafim Ponte Grande* e a mudança literária que se observa a partir de *Marco Zero* e do teatro de tese. Cf. SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras, 1995, p. 32-34.

²⁴ Em sua *História concisa da literatura brasileira*, Bosi afirma que as décadas de 30 e 40 ensinariam coisas úteis aos intelectuais brasileiros. “Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as

1.1 – Preparando as bases

O primeiro tempo modernista no Brasil é definido por grande parte da crítica especializada como marcado por uma data em especial: 1922 - ano da Semana de Arte Moderna. Podemos dizer que esse período compreende uma grande renovação estética das artes e das letras no país. Influenciados pelas vanguardas européias, artistas e escritores passaram a questionar tudo o que rotulavam como passadismo – incluem-se aqui escritos guiados pelo português arcaico legado pela colonização, muito distantes da língua coloquial utilizada no país, e pinturas que reproduziam cores pálidas tipicamente européias e paisagens nada tropicais.

Oswald de Andrade dava a medida da necessidade dessa ruptura na conferência que proferiu em 1923 na Sorbonne:

Na pintura como na literatura, a lembrança das fórmulas clássicas impediu durante muito tempo a eclosão da verdadeira arte nacional. Sempre a obsessão da Arcádia com seus pastores, sempre os mitos gregos ou então a imitação das paisagens da Europa, com seus caminhos fáceis e seus campos bem alinhados, tudo isso numa terra onde a natureza é rebelde, a luz é vertical e a vida está em plena construção. A reação contra os museus da Europa, de quem resultou a decadência da nossa pintura oficial, foi operada pela semana

oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a ‘aristocracia’ do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive.” Essa compreensão dos problemas viria de escritores que amadureceram depois de 1930 – tais como Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rego – e de socialistas como Astrogildo Pereira, Caio Prado Jr, Jorge Amado, entre outros, que “selaram com sua esperança o ofício do escritor, dando a esses anos a tônica da participação, aquela ‘atitude interessada diante da vida contemporânea’, que Mário de Andrade reclamava dos primeiros modernistas.”

d'arte moderna, que se realizou em São Paulo. (...) Os novos artistas (...) começaram a reação adotando os processos modernos, oriundos do movimento cubista da Europa. O cubismo foi um protesto contra a arte imitadora dos museus.²⁵

O futurismo de Marinetti – cujo manifesto foi trazido ao Brasil por Oswald de Andrade – influenciou grandemente este primeiro momento do modernismo.²⁶ Os paulistas viviam então uma transformação radical, uma plástica em sua cidade, que de burgo passara rapidamente a grande cidade, embelezada por uma arquitetura também importada. Grandes invenções tomavam o mundo. Automóveis, dirigíveis, cinema, psicanálise, raio X, reflexo condicionado, fotografia em cores, 14 Bis. Tudo bastante rápido e telegráfico. São Paulo começava a entrar na rota. O *boom* cafeeiro possibilitara o progresso. Essa primeira fase do movimento, que culminou com a Semana de 1922, foi amplamente influenciada pelo frenesi do progresso e dos avanços da ciência e da técnica.

Moderno se torna a palavra-origem, o novo absoluto, a palavra-futuro, a palavra-ação, a palavra-potência, a palavra-libertação, a palavra-alumbramento, a palavra-reencantamento, a palavra-epifania. Ela introduz um novo sentido à história, alterando o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro. O passado é, aliás, revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta do futuro. Reconstruções históricas das primeiras civilizações orientais, estrelando a diva Theda Bara no cinema, a mais tecnológica das artes, são apresentadas ao mesmo tempo como exóticas e modernas. Modernas porque exóticas e exóticas porque modernas: escavações arqueológicas, turismo, imagens foto e cinematográficas, fantasias de abolição do espaço e do tempo, só artificialmente podem ser separadas nas imaginações modernas, formadas

²⁵ Cf. ANDRADE, Oswald de. *O esforço intelectual do Brasil contemporâneo*. In: *Estética e Política*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1991, p. 29-38.

²⁶ De fevereiro a setembro de 1912, Oswald de Andrade viajava à Europa, visitando Itália, Alemanha, Bélgica, Inglaterra, França e Espanha. Retornando ao Brasil a bordo do Oceania, trazia consigo uma cópia no Manifesto Futurista de Marinetti e logo começaria a divulgá-lo junto àqueles que formariam o grupo modernista da Semana de 1922. Cf. ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Ed. Globo, 2000. p. 221-236.

artificialmente podem ser separadas nas imaginações modernas, formadas pelas novas tecnologias de comunicação. (SEVCENKO, 1998: 228)

Os modernistas tomaram o Teatro Municipal em fevereiro de 1922 propondo uma nova estética para a arte brasileira. Versos livres e pintura liberta dos padrões herdados desde a vinda da Missão Francesa ao Brasil, em 1816²⁷, eram alguns dos postulados reivindicados por esses jovens. Propunham a demolição dos parâmetros antigos através de uma linguagem desestruturada, que reproduzia sensações e experiências de vida urbana. Era preciso uma arte que desvendasse as inovações tecnológicas que conferiam nova plástica às metrópoles.²⁸

²⁷Se à Inglaterra coube dominar por mais de cem anos a economia brasileira, à França caberá a primeira ‘colonização cultural.’ Júlio Bandeira, no livro *A Missão Francesa*, situa o leitor de forma bastante precisa sobre a função dos artistas franceses ao chegarem ao Brasil de D. João VI: “A bandeira nacional, as condecorações, os cenários de teatro e os arcos de triunfo das solenidades – tudo nasce da incubadora francesa. (...) A louça podia ser inglesa, mas o *soufflé* que alimentaria cada vez mais a alma brasileira, francês.” No mesmo livro, Pedro Martins comenta um dos pontos mais tocados por críticos da história da arte brasileira quando o assunto é a Missão Francesa: “Um argumento clássico contrário à influência dos artistas franceses e seus imediatos seguidores brasileiros é que o desenvolvimento natural da arte brasileira dentro dos princípios formais do Barroco foi interrompido abruptamente por uma proposta artística alienígena que impediu a continuidade da trajetória natural da nossa arte, formulada no período colonial.” Entretanto, o próprio Pedro Martins consegue sair desta arapuca da crítica sustentando uma posição, com a qual concordamos – e que era também sustentada por Mário Barata já em 1976, em *História Geral da Civilização Brasileira* – que demonstra que a Missão não pode ser unicamente culpada de haver cortado o desenvolvimento do Barroco no Brasil. “Este corte foi devido à própria situação histórica, e o Neoclassicismo, aqui chegado antes dos artistas franceses, teria evoluído, no século XIX, mesmo sem a vinda deles.” Há que se mencionar aqui, entretanto, que se de fato a Missão Francesa legou tamanha influência cultural à arte dos centros de importância econômica do Brasil de então, ela se concretizou mais claramente no Rio de Janeiro, cidade onde se instalou a Corte de D. João VI e para onde foram direcionados esforços do monarca português no sentido de promover uma ‘modernização’ cultural capaz de atender à própria corte. Esse fato trouxe marcantes diferenças em relação à questão artística no Rio e em São Paulo, fundamentais para compreender a realização da Semana de 1922 em São Paulo e toda a mobilização que se concentrou em torno dos artistas paulistanos, integrantes da elite em sua quase totalidade. Tadeu Chiarelli, em *Um Jeca nos vernissages*, dá bem a medida desta distinção: “(...) no Rio de Janeiro o ambiente artístico – desde a chegada da Missão Artística Francesa em 1816 – era gerido pelo Estado, através de seus quadros profissionais, sem que a burguesia precisasse colocar à frente de seus eventos elementos de seu grupo. Já na cena paulista, a burguesia – sem contar com funcionários que a representassem, devido ao recente crescimento do Estado –, desde o início da República, viu-se obrigada a tomar para si a responsabilidade do Estado, inclusive os aspectos ligados à educação, à cultura e à arte. Foi característica da elite paulista – desde o início da Primeira República – confundir-se com o próprio governo estadual, sem nenhum tipo de problema.”

²⁸ O ano de 1922 foi emblemático no sentido de apontar as mudanças que tomariam o Brasil a partir de então. A Semana de Arte Moderna, o início do tenentismo e a fundação do Partido

Essa *modernidade estética*, trazida da Europa e *democratizada* em saraus, jantares, cafés e conversas, encontrou resistência numa sociedade como a paulista que, apesar de começar a usufruir a riqueza trazida pela cultura cafeeira, refletia em suas ações a mentalidade do antigo burgo que cresceu e tomou a dianteira do progresso no país. Uma elite que se formou tendo como padrão artístico aquele trazido pela Missão Francesa e que tomava isso como símbolo da boa arte, de fato aceitou mal as vanguardas trazidas pelo grupo de modernistas que tomou contato com a nova arte européia do início do século XX.

A dificuldade em aclimatar essa *modernidade* no Brasil se manifestaria logo cedo no campo das artes. Se tomarmos aqui a exposição de Anita Malfatti em 1917, atacada por Monteiro Lobato e amplamente criticada por boa parte da aristocracia artística, teremos uma amostra disso.²⁹ Anita desviou-se da consensual rota francesa e foi estudar na Alemanha e, posteri-

Comunista foram acontecimentos que mostraram o caminho da ruptura com o Brasil arcaico e a emergência de novos tempos. Um corte político, econômico e cultural. A modernização das estruturas, que viria em consequência do movimento então desencadeado, certamente não teve a profundidade dos processos autenticamente revolucionários, mas com certeza colocou o Brasil diante de muitas incertezas e opções inéditas. Cf. LOPEZ, Luiz Roberto. *Cultura brasileira: de 1808 ao pré-modernismo*. Porto Alegre: Ed. UFRS, 1995, p. 98-100.

²⁹ Sobre a querela Monteiro Lobato versus Anita Malfatti, Tadeu Chiarelli constrói um panorama diverso daquele instituído oficialmente por modernistas como Mário de Andrade e Menotti del Picchia – e corroborado por grande parte da crítica do movimento modernista –, o qual colocava Anita meramente como vítima das palavras da Monteiro, então um “pintor frustrado que não compreendia a modernidade”. Segundo Chiarelli, os dois representavam problemas a serem resolvidos na construção do movimento modernista tal como queriam os rapazes da geração de 1922. Lobato porque, devido à sua atuação como intelectual engajado na causa nacionalista, havia criado, a partir de 1915, um espaço de dissidência, de contestação e ruptura no ambiente cultural da cidade, até então bastante conservador. Era intelectual respeitado e de grande importância. Os modernistas tentaram trazê-lo para a movimentação que propunham sem conseguir, no entanto, sucesso. Anita, por sua vez, ainda segundo Chiarelli, já demonstrava, em 1917, um ‘retorno à ordem’, processo comum aos artistas internacionais ligados às tendências de vanguarda, no qual iniciavam um processo de distanciamento em relação àquelas proposições. Esse retorno à ordem incluía, entre outras coisas, a necessidade de recuperar a cultura visual de cada país onde prosperou. Assim, “Malfatti, ao montar a ‘Exposição de Pintura Moderna – Anita Malfatti’ em dezembro de 1917, já havia iniciado seu processo de refluxo em relação às vanguardas. Mesmo que ali também tenha mostrado suas obras mais radicais nos períodos alemão e norte-americano, a produção realizada entre 1916 e 1917 já denunciava claramente que a artista colocava em dúvida, naquele momento, os postulados da arte moderna.” Chiarelli aponta uma estratégia dos modernistas no sentido de desviar da artista a responsabilidade pelo seu recuo em relação às vanguardas, lançando-a a Lobato. Assim, “já que Lobato não revira seus posicionamentos para aderir ao grupo, vinha muito a calhar a possibilidade de imputar-lhe a responsabi-

ormente, nos Estados Unidos, onde sua pintura adquiriu força plástica e autoral. Entretanto, anos mais tarde, com uma bolsa do pensionato artístico francês, refez a rota desviada, sendo influenciada por artistas de peso da Escola de Paris, o que significou um retrocesso em sua técnica. Artista madura, marcada já por um estilo absolutamente pessoal, renuncia a ele para “disciplinar” sua pintura aos padrões franceses aceitos pela elite artística brasileira. Anita Malfatti foi, sem sombra de dúvida, com sua exposição de 1917, a catalisadora do movimento modernista, embora o posto de musa fosse arrebatado mais tarde por Tarsila do Amaral. (MICELI, 2003 : 103-149).³⁰

No início do século XX, o mundo moderno europeu vivia uma verdadeira revolução nas artes. Picasso tirara de seus pincéis o impressionante *Les demoiselles d'Avignon* em 1907. O cubismo revolucionava o meio artístico. Em 1912, novamente Picasso, acompanhado por Braque, introduzia nova revolução dentro do cubismo inventando as colagens – de enorme repercussão mais tarde no Dadaísmo e no Surrealismo.

dade pelo recuo de Malfatti”, que deste modo “não corria o risco de ser vista como uma artista moderna arrependida, mas como a mártir do movimento”. CF. CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: EDUSP, 1995.

³⁰ Cf. MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. O autor sustenta que a relação do grupo modernista de 1922 era mediada, também, pelo filtro da querela nacional x estrangeiro. Um dos focos de tensão, segundo Miceli, possuía um “inequívoco componente étnico”: os ‘nacionais’ Mário, Tarsila e Oswald versus os ‘oriundi’ Anita e Menotti. “Os percalços de Anita para conquistar a bolsa de estudos concedida pelo Patronato Artístico, as reações ambivalentes de Mário e o rechaço terminante de Oswald perante os escritos romanescos de Menotti, e as ciúmeiras entre Tarsila e Anita são alguns dos episódios capazes de sinalizar os caminhos tortuosos desse embate de forças e capitais desiguais, instigados pelo acicate venenoso do desprezo étnico, misto de competição, embaraço e desconforto envolvendo esses parceiros com trunfos tão desiguais.” De fato, como o próprio autor menciona, Anita Malfatti em 1922 e Lasar Segall em 1923 tinham total familiaridade com as vanguardas européias, em especial a alemã e a americana, e mostravam-se artistas muito mais avançados do que Tarsila, cuja resposta plástica esteve sempre afinada com os programas nativistas da liderança literária. Aracy Amaral, em *Tarsila, sua obra e seu tempo* dá a entender, inclusive, que a exposição realizada por Anita em 1917 não foi compreendida pela própria Tarsila: “Anita Malfatti expõe em dezembro de 1917, de volta de sua viagem aos Estados Unidos. E Tarsila lembra-se de ter visitado a exposição, que pareceu desagradável à aluna de Pedro Alexandrino...” O trecho foi extraído de entrevista concedida por Tarsila Amaral à autora. Cf. AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/EDUSP, 2003.

A Primeira Guerra Mundial acirrou ainda mais o rumo dessas transformações. Os criadores da chamada arte moderna na Europa, traumatizados pelo impacto do cataclismo, cansados do *excesso de civilidade* do velho continente, reformulam seus sentidos. Buscam alternativas. Assim,

das cinzas do cubismo e da Guerra nasceria o Espírito Novo, fusão da arte com o instinto, elevado à condição de guia supremo e transcendente. O Purismo/Primitivismo, fusão da arte com os sentidos, o êxtase e o exótico; e os ultra-realismos, fusão da arte com a ação pura, com o automatismo sincopado e com a utilidade. (SEVCENKO, 2000 : 200-201)

O contato com outras civilizações, proporcionado pelo imperialismo em larga escala no mundo, trouxe o encontro com o *outro*, com outras culturas. Os artistas europeus foram influenciados pelas formas, cores, plásticas de outras civilizações. O nome emblemático da verdadeira revolução provocada na arte européia no início do século XX, sem sombra de dúvida, é Pablo Picasso. Podemos dizer que o início da grande transformação em sua obra se dá a partir do encontro com uma exposição de esculturas ibéricas no Louvre, em 1906 – após o que pinta *Retrato de Gertrude Stein e Auto-retrato com paleta* –, e com a visita ao Museu de Etnografia de Paris, onde trava contato com a arte africana em 1907, ano em que concebe *Demoiselles d'Avignon*. (WALTHER, 2000 : 90-95)

Dentro desse quadro de referência artística europeu, o conceito de *primitivo* foi usado tanto pejorativamente quanto como uma medida de valor positivo. Para grande parte do público burguês dessa época, a palavra significava povos e culturas atrasados e incivilizados. Franceses, britânicos e alemães estendiam suas conquistas coloniais na África e nos mares do sul e criavam museus etnográficos e várias formas de estudo antropológico institucionalizado. Arte-

fatos de povos colonizados eram vistos muitas vezes como provas de sua natureza *incivilizada*. (PERRY, 1998 : 5).³¹

Hélio Silva ressalta o tema antropológico do *outro* como portador ou testemunha de um modo de pensar diferente, alterado. Tema encontrado com mais força e radicalidade em Lévi-Bruhl, em *A mentalidade primitiva*.

Esse componente – os primitivos como detentores de ‘conhecimentos’ arcaicos, sobreviventes nos civilizados, mas não direta ou conscientemente acessíveis, se encontra com o tema ‘modernista’ da *regressão* (como o da análise freudiana), da busca do arcaico como encontro com o sentido. O conhecimento/pensamento primitivo é que dá sentido ao moderno – não por um evolucionismo simples, que marca a distância percorrida desde os primórdios da espécie, nem numa equiparação direta... (SILVA, 1986: 105-106)

Antônio Cândido lembra o papel que a arte primitiva, o folclore e a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, atentas a elementos arcaicos e populares, apontando para o fato de, no Brasil, as culturas primitivas se misturarem à vida cotidiana ou serem reminiscências ainda vivas de um passado recente.

³¹ Cf. PERRY, Gill. *O primitivismo e o moderno*. In: *Primitivismo, cubismo, abstração – começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998, p.5. “De maneira geral, a palavra *primitivo* foi usada **desde pelo menos** o século XIX para distinguir as sociedades européias contemporâneas e suas culturas de outras sociedades e culturas que eram então consideradas menos civilizadas. Até meados do século XIX, o termo era também usado para descrever obras italianas e flamengas do século XIV e XV. Mas na virada do século seu alcance foi ampliado para referir-se às antigas culturas egípcia, persa, indiana, javanesa, peruana e japonesa, aos produtos de sociedade vistas como ‘mais próximas da natureza’ e ao que muitos historiadores de arte chamaram a arte ‘tribal’ da África e da Oceania.” Dentro desta concepção, é preciso ter em mente que o ‘contato’ com elementos ditos ‘primitivos’ era já visível na arte européia antes mesmo do aparecimento de *Damoiselles d’Avignon*. Paul Gauguin e sua relação com o Tahiti, transparente em suas telas, como também Matisse e o movimento *fauve* são exemplos anteriores do uso de elementos ditos ‘primitivos’. Gauguin, aliás, é identificado freqüentemente como o primeiro artista moderno para quem o contato com o *outro* se tornou a pedra de toque de sua filosofia na arte.

As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plas- maram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontran- do a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. (CANDIDO, 2002: 121)

É ainda Cândido quem afirma a existência de uma ambigüidade fundamental em nossa cultura: a de sermos um povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. A idealização geralmente era o caminho para se resolver esse impasse. Assim, “o índio era europeizado nas virtudes e costu- mes (processo tanto mais fácil quanto desde o século XVIII os nossos centros intelectuais não o conheciam mais diretamente); a mestiçagem era ignorada, a paisagem, amaneirada.” (CANDIDO, 2002: 119).

O Modernismo rompe com essa postura e passa a interpretar as *deficiências*, supostas ou reais, como *superioridades*. “O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais em- pecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do ho- mem.” (CANDIDO, 2002: 120)

Essa orientação esteve presente na obra de Mário e de Oswald na década de 1920. A tentativa de *reabilitação do primitivo*, expressão usada por Oswald em texto de sua autoria,

lido durante o *Encontro dos Intelectuais* realizado em 1954 no Rio de Janeiro,³² parece ter perseguido esse modernista desde 1922, norteando a criação dos manifestos *Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Antropófago* (1928). Entenda-se aqui primitivo como “sentimento brasileiro, a eclosão das realidades presentes”, nas palavras do próprio Oswald, proferidas na conferência de 1923 na Sorbonne.

O percurso histórico de reconstituição apontado por Oswald em sua conferência retoma, de certa forma, o caminho que as tentativas de reabilitação do primitivo traçaram em nossa história literária:

Verdade é que o sentimento brasileiro se anunciava já nos cantos de Basílio de Gama, no instinto indianista do nosso poeta Gonçalves Dias e na língua pitoresca de José de Alencar. Havia mesmo nos romances deste último o esboço de tipos que poderiam servir ainda hoje de base psíquica à nossa literatura. O aventureiro Lauredano, Isabel, Rogério Dias, o explorador de minas ilusórias, são verdadeiras ‘bandeiras’ das nossas preocupações criadoras. Mas ao lado dessas realidades havia o Guarany idealizado e falso, Iracema, verdadeiramente chateaubrianesca. (...) O português boquiabriu-se diante da natureza do mundo descoberto e, para exprimir o seu entusiasmo, recorreu aos seus conhecimentos greco-latinos. Alencar não foi um desses bons coloniais que escreveram nossos primeiros poemas, misturando o astucioso Ulisses e a divina

³² Cf. ANDRADE, Oswald de. *A reabilitação do primitivo*. In: *Estética e Política*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1991, p. 231-232. Na citada comunicação, escrita por Oswald e enviada para ser lida durante o Encontro dos Intelectuais no Rio de Janeiro, em 1954, o modernista deixa clara sua volta à antropofagia e às questões que o mobilizaram na década de 1920. Escreveu Oswald: “A reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos. Todo mundo sabe o conceito deprimente de que se utilizaram os europeus para fins colonizadores.(...) Hoje as ciências sociais caminharam, fazendo ver como o homem é um só, dependendo a sua diferenciação das condições de raça, de clima e de economia. Ficou no entanto um resíduo que consiste no preconceito de julgar inferiores as raças primitivas. Ora, ao nosso indígena não falta sequer uma alta concepção da vida para se opor às filosofias vigentes que o encontraram e o procuraram submeter. Tenho a impressão de que isso que os cristãos descobridores apontaram como o máximo horror e a máxima depravação, quero falar da antropofagia, não passava entretanto de um alto rito que trazia em si uma (...) concepção da vida e do mundo. O indígena não comia carne humana nem por fome nem por gula. Tratava-se de uma espécie de comunhão do valor que tinha em si a importância de toda uma posição filosófica.”

Aspásia com os cocos e com as bananas...Mas não logrou libertar-se da influência de importação que vinha ampliar o cenário dos novos páramos.³³

Oswald elogiava a “matéria psicológica” e o “sentimento étnico” do Brasil (este destacado no início de sua conferência, quando mencionou a presença de três elementos na formação inicial do Brasil – índio, português e padre latino -, aos quais agregou-se mais tarde o negro), afirmando que para o Brasil atingir o apogeu na arte era necessário aliar essas riquezas a uma expressão e uma forma próprias. Assim, afirmava ele, “recebemos como benefício todos os erros de sintaxe do romancista José de Alencar e do poeta Castro Alves, e o folk-lore não atingiu somente o domínio filosófico”. Mostrava-se assim tributário do caminho já iniciado em nossa literatura, e em grande escala já apontado pelos românticos.³⁴

O primitivismo proposto então por Oswald – e pelos modernistas que, de início, compunham um coro unido, embora heterogêneo, em torno da criação de uma arte modernista –

³³ Cf. ANDRADE, Oswald. *O esforço intelectual do Brasil contemporâneo*. In: *Estética e Política*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 29-38.

³⁴ Mário também mostra-se tributário ao dedicar Macunaíma a José de Alencar. Antes do modernismo, os românticos já buscavam promover a *reabilitação do primitivo* através do indianismo, do mito do herói nacional. Ressuscitava-se o mito do bom selvagem, naquele momento o herói de uma nação que queria afirmar-se, livre de Portugal. Fez-se então, tal como o faria Oswald mais tarde, uma revisita aos textos e testemunhos dos viajantes que passaram por este Brasil mítico, firmando-se, como aponta Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, uma leitura intencional dos documentos, que contrapunha à malícia e à hipocrisia do europeu a simplicidade do índio. Trasmitia-se o mito da terra mãe, orgulhosa do passado dos filhos, esperançosa do futuro. Bosi lembra ainda que o Brasil ideal de Alencar, por exemplo, seria uma espécie de cenário selvagem onde, expulsos os portugueses, reinariam capitães alti-vos, senhores de barão e cutelo rodeados de sertanejos, peões, livres sim, mas fiéis até a morte. A reabilitação do primitivo dos românticos estava não apenas ligada ao bom selvagem mas ao resgate do paraíso terrenal, agora livre do dominador português. Antônio Cândido, em *Literatura e Sociedade*, lembra que “o regionalismo, desde o início de nosso romance, constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local, com José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay”. Trata-se da fase, compreendida entre 1900 e 1922, em que a literatura procura, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Ainda segundo Cândido, “a publicação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em 1902, assim como a divulgação dos estudos de etnografia e folclore, contribuíram certamente para esse movimento. Ele falhou na medida em que não soube corresponder ao interesse então multiplicado pelas coisas e os homens do interior do Brasil, que se isolavam no retardamento das culturas rústicas. Caberia ao modernismo orienta-lo no rumo certo, ao redescobrir a visão de Euclides, que não comporta o pitoresco exótico da literatura sertaneja.”

tinha a ver com a expressão “bárbaro e nosso”, do *Manifesto Poesia Pau-Brasil*. Tratava-se de uma oposição à representação do índio e do negro de forma pitoresca ou exótica, o que vinha sendo feito pelas tentativas anteriores de reabilitação do primitivo.

O primitivismo brasileiro de que falamos aqui “se dá na literatura – não tem pretensão a validade científica – e tem sentido de crítica cultural (entendida também no sentido de intervenção transformadora); mas tem (...) uma noção forte de cultura, naquele sentido de integridade e integração dos múltiplos aspectos da vida coletiva”. (GEIGER, 1999: 241)

Uma amostra disso está em texto de autoria de Oswald, publicado em 1928 em *O Jornal*:

Ao chorrilho de ismos, que recebíamos mensalmente, vamos opor este último e único: poderíamos dar-lhe também um sufixo em ismo: naturalismo, primitivismo, eternismo, troglodismo etc. Preferimos, entretanto, o nome científico puro, sem berloques beletristas. Antropofagia está bom. Está muito bom.³⁵

Configurava-se assim, aos olhos de Oswald, a possível colaboração brasileira para o quadro mundial. A Poesia Pau-Brasil e a Antropofagia foram soluções propostas por Oswald para reabilitar nosso primitivismo, entendendo-se aqui o termo primitivismo como imbuído de um sentido simbólico eminentemente cultural. Conceito polêmico utilizado pelas vanguardas para assinalar a busca de elementos originários, o primitivismo a que Oswald se referia correspondeu

ao sobressalto étnico que atingiu o século XX, encurvando a sensibilidade moderna menos na direção da arte primitiva propriamente dita do que no rumo, por essa arte apontado, em decorrência do choque que a sua descoberta produziu na cultura européia, do ‘pensamento selvagem’ – pensamento mítico-poético, que participa da lógica do imaginário, e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado (NUNES, 2001: 10-11).

³⁵ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Nova escola literária*. In: Os dentes do dragão. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 42-47).

Assim, a reabilitação do primitivo se daria, para Oswald, através da negação da carga livresca, buscando se livrar do *Lado Doutor* e valorizar a intuição. Ainda segundo Nunes, o *Manifesto Poesia Pau-Brasil* inaugurou o primitivismo nativo dentro do movimento modernista, enquanto o *Manifesto Antropófago* trouxe um diagnóstico para a realidade sócio-cultural brasileira na década de 1920.

A *reabilitação do primitivo* de que falamos tinha no Brasil um apelo ainda maior, na medida em que visava também um programa de reeducação da sensibilidade e uma teoria da cultura brasileira. Oswald chamava o artista a “ver com olhos livres os fatos que circunscrevem sua realidade cultural e a valorizá-los poeticamente, sem excetuar aqueles populares e etnográficos, sobre os quais pesou a interdição das elites intelectuais, e que melhor exprimem a originalidade nativa”. (NUNES, 2002: 11).

O primitivo teria ainda outra acepção, mais presente em Mário de Andrade, embora não fuja de todo da proposta de Oswald. Essa acepção é muito bem colocada por Geiger:

(...) os primitivos do tempo que se iniciava não seriam os modernizadores ou modernizantes, mas os modernistas, isto é, aqueles capazes de captar o que há de novo e autêntico na modernidade. Há aí uma flexibilidade de mútua dependência e potencialização entre a condição moderna e o encontro com o primitivo como original e autêntico. Isto é, a modernidade modernista não nos afasta dos ‘dados primitivos’, daqueles elementos nativos, mas faz com eles nosso ingresso na modernidade e na universalidade. (...) Em vez de um movimento progressivo de incorporação e disciplinamento e aprimoramento dos elementos brutos – seja da arte, da inteligência ou da nacionalidade – a *ida ao primitivo* seria a verdadeira cultura, sem parâmetros (não sem elementos) importados impostos.” (GEIGER, 1999 : 233).

É, em outras palavras, o que Mário de Andrade define em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 18 de fevereiro de 1925, ao afirmar que “o que representa o Brasil não é sua parte exótica até pra nós e que não colabora no presente universal, mas a forma cultural que pode adquirir a nacionalidade no desenvolvimento de si mesma. O que é exótico serve apenas de condimento”.

Elizabeth Travassos, ao analisar o primitivismo em Mário de Andrade, corrobora o conteúdo da carta enviada a Drummond, ao apontar que, a certa altura do debate modernista, Mário teria se oposto ao primitivismo da Poesia Pau-Brasil e da Antropofagia, sobretudo porque sugeriam descrença na ‘cultura’ e ‘inteligência’, mas que, apesar disso, o interesse por fenômenos primitivos marcaria toda a análise de música e cultura popular deste autor.

Índios puros e livres de misturas eram exóticos, exteriores ao núcleo nacional tal como o concebia Mário, embora do ponto de vista europeu pudessem passar por brasileiros. Para esse núcleo de identidade, no qual particularismos culturais originários já se teriam diluído, no qual, portanto, não havia mais índios e africanos – os povos primitivos dos esquemas evolucionistas –, ele transferiu as idéias primitivistas. (TRAVASSOS, 1997: 159).

Em crítica ao livro *Raça*, de Guilherme de Almeida, escrita em carta de 26 de julho de 1925, endereçada a Drummond, Mário evoca a fórmula para concretizar uma realidade *realmente brasileira*:

[Guilherme] Esqueceu a realidade brasileira atual e evocou uma realidade brasileira em que a atual civilização e tendência civilizadoras das grandes cidades Rio, Recife, Belo Horizonte etc e todo o Estado de São Paulo inteiramente automobilizado e eletrificado, não entram. A parte brasileira do poema, sob o ponto de vista ideal crítico de realidade brasileira não corresponde à verdade, porém a uma convenção que se vai tornando exótica dentro do Brasil e que é regional, não duma só região, porém de regiões que não representam a realidade com que o Brasil concorre pra atual civilização universal. Porque essa concorrência se realiza com a

parte progressista dum país, com o que nele é útil pra civilização e não com o que nele é exótico. Que não pode ser desprezado por nós, porém que é lícito à atualidade universal ignorar como parte representativa. Uma hábil mistura dessas duas realidades é a solução que pode realmente concretizar uma realidade brasileira que possa se dizer ‘em marcha’.³⁶

A reabilitação do primitivo, no caso de Mário, estava intimamente ligada à recuperação de um passado, de uma tradição, de vestígios, numa busca quase arqueológica de características genuinamente brasileiras que se refletissem na música, nas artes plásticas, enfim, na cultura. Vestígios que por si só já se encontrassem diluídos no inconsciente do brasileiro e fossem identificáveis em canções, nas danças dramáticas, na língua, enfim, na cultura popular. A união dos signos do progresso com esses vestígios – buscados por este modernista em traços indígenas de diversas fontes, cerimônias africanas, canções de roda ibéricas, tradições lusas, contos brasileiros, entre outros - pode ser definida então como fórmula proposta por Mário para conformar o *caráter brasileiro*.

O *tupi tangendo um alaúde* deixava já claro no *Prefácio Interessantíssimo* de sua *Paulicéia Desvairada* o sentido que essa reabilitação do primitivo teria em sua obra: “Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte. O passado é lição para se meditar, não para reproduzir”³⁷. Em carta a Manuel Bandeira, datada de 25 de janeiro de 1925, afirma tratar-se sua obra de então “sistematização culta e não fotografia do

³⁶ Cf. *Carlos & Mário – Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Org. e notas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

³⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. *Paulicéia Desvairada*. In: *De Paulicéia Desvairada a Café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p.19-35.

popular”.³⁸ Diferente de Oswald, que propunha a negação do *lado doutor* e afirmava, em seu *Manifesto Poesia Pau-Brasil*, que a poesia estava unicamente nos fatos, nos jornais, no dia-a-dia do cotidiano dos brasileiros.

Mário de Andrade reconhece que sua aproximação dos vestígios do primitivo, se é que assim podemos chamar, era feita, irremediavelmente, pelo viés culto de sua formação intelectual, que o colocava em dia com as teorias e novidades européias mesmo não viajando à Europa como faziam vários modernistas contemporâneos.³⁹ Oswald, por sua vez, pregava o *olhar com olhos livres* em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*:

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil.

Oswald pregava a construção de uma poesia, de uma arte, novas, baseadas apenas nos fatos reais, estampados nas páginas de jornais. A *negação* das teorias-avós em que bebeu – e continuava a beber na Europa, nos contatos com os artistas de vanguarda na Paris da década de 1920. Como disse bem Paulo Prado, na apresentação do livro *Pau Brasil*, Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, “do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A vota à pátria confirmou, no encantamento das

³⁸ Cf. *Correspondências de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org., introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

³⁹ Em seu *Prefácio Interessantíssimo*, Mário de Andrade já apontava a questão da mediação: “Nossos sentidos são frágeis. A percepção das coisas exteriores é fraca, prejudicada por mil véus, provenientes das nossas taras físicas e morais: doenças, preconceitos, indisposições, antipatias, ignorâncias, hereditariedade, circunstâncias de tempos, de lugar etc...Só idealmente podemos conceber os objetos como os atos na sua inteireza bela ou feia.” Cf. ANDRADE, Mário de. *Paulicéia Desvairada*. In: *De Paulicéia Desvairada a Café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 19-35.

descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia”⁴⁰. O encontro com o Brasil veio sim, principalmente no caso de Oswald, mediado pelo contato com a vanguarda européia e com as correntes artísticas então em voga, que privilegiavam, em grande parte, a reabilitação do primitivo e o inconsciente freudiano em suas abordagens.

Enquanto para Mário essa reabilitação do primitivo significaria uma espécie de arqueologia dos vestígios e indícios das diversas culturas presentes do Brasil ancestral e que se diluíam pelo dia-a-dia dos brasileiros (ritos, danças, falas, expressões, músicas etc) e sua *releitura* pelo viés culto de sua formação, Oswald buscava os elementos primitivos nos relatos feitos pelos viajantes que passaram pelo Brasil entre os séculos XVI e XVIII e proporia uma *releitura* de nossa história através da antropofagia, metáfora para rever, e também *reescrever*, as contribuições dos elementos primitivos de nossa formação através de nova ótica – embora essa ótica fosse também legada a este modernista pelo olhar europeu.⁴¹

Se tomarmos aqui o contexto imediatamente anterior à eclosão das vanguardas da arte européia no início do século XX, poderemos compreender um pouco melhor o *sobressalto*

⁴⁰ Cf. PRADO, Paulo. *Poesia Pau-Brasil*. In: *Pau-Brasil*. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p.57-60.

⁴¹ Em relação ao elemento indígena nas obras de Mário e Oswald de Andrade, podemos dizer que as abordagens desses modernistas se complementavam. O primeiro mostrava-se mais interessado em resgatar a riqueza do universo de mitos e lendas, utilizando-o simbolicamente na tentativa de configurar o universo do homem brasileiro, do qual fazia parte – e Mário o sabia – a herança indígena, a negra e a européia. Oswald, por sua vez, recuperava o lado zombeteiro, malicioso e matreiro do índio brasileiro, convenientemente deixado de lado nos relatos da maior parte dos cronistas europeus. E faria isso criando uma metodologia que aplicava uma metáfora da antropofagia a todos esses cronistas. Ao devorá-los, Oswald se apoderava de suas palavras, passando a usá-las indiscriminadamente, sem dar crédito aos cronistas e escritores. Cf. MELO FRANCO, Afonso Arinos de. *O índio brasileiro e a revolução francesa – as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937, que elenca os autores que provavelmente foram lidos por Mário e Oswald na década de 1920. Num quadro simplificado de referências, podemos dizer que estes modernistas empreenderam leituras de Jean de Léry, André Thevet, Spix e Martius, Karl von den Steinen, Curt Nimuendaju e Koch-Grumberg, além dos nacionais Silvio Romero e Couto de Magalhães, José de Alencar e Gonçalves Dias. Mário de Andrade complementaria estas leituras com trabalho de campo, feito nos arredores de São Paulo e nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, além de multiplicar sua rede de informantes por meio do estabelecimento de troca frutífera de correspondência com amigos espalhados por diversas partes do Brasil.

étnico a que se refere Nunes. Na segunda metade do século XIX, o mundo lidava com um contexto geopolítico bastante específico. Trata-se do período da conquista colonial, que desembocaria na assinatura do Tratado de Berlim, em 1885, o qual regia a partilha da África entre potências europeias. É no movimento desta conquista que se constitui a antropologia como disciplina acadêmica. Nessa época, África, Índia, Austrália e Nova Zelândia passam a ser povoadas de um número grande de emigrantes europeus, não mais apenas missionários, mas sim administradores. As primeiras grandes obras da antropologia são fruto dessa disseminação européia. Questionários enviados por pesquisadores das metrópoles às novas terras a serem exploradas colhem respostas que subsidiam as primeiras grandes obras da antropologia.

Esses questionários serviram de base a toda uma geração conhecida como *antropólogos de gabinete*, tais como Maine, Bachofen, Tylor, Morgan e Frazer, entre outros. Essa antropologia, que se qualifica como *evolucionista*, buscava conhecer a origem do homem e, a partir do contato com sociedades outras que não a européia, classificar os diferentes estágios de evolução (selvageria/barbárie/civilização).

Lévy-Bruhl, nome que aparece no *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade⁴² e é também uma das referências de Mário nos estudos sobre *Danças Dramáticas*,⁴³ integra esse

⁴² Cf. ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 48). “Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.”

⁴³ Cf. TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos – arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1997, p.164: “Ao mesmo tempo em que produzia as primeiras reflexões teóricas sobre as artes, Mário continuava os estudos de estética e história da música, que o convenceram da singularidade desta entre todas as artes. A música despontou como a mais fisiológica, a menos ‘intelectual’ das formas de expressão, cujo sentido é ‘intuído’ na ausência de palavras e imagens. Há uma pureza própria da ‘qüididade’ da música que a torna superior à poesia, pintura, dança e outras artes. É o melhor veículo da expressão ou expansão, já que dispensa maximamente o trabalho da inteligência lógica. Por não acionar essa faculdade, reduz os indivíduos ao que têm em comum com todos os seres humanos, como tentou explicar recorrendo ao conceito de mentalidade primitiva. Passou a usá-lo sistematicamente logo que tomou contato com *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* e *La mentalité primitive*, obras de Lucien Levy-Bruhl. O conceito nascera para dar conta

quadro de *antropólogos de gabinete*. A partir de 1922, com a publicação de *A mentalidade primitiva*, Lévy-Bruhl passa a se interessar quase que exclusivamente pelas chamadas sociedades primitivas, trazendo para o centro de sua arena de indagações a problemática da antropologia como um todo: articular a unidade humana com a diversidade cultural. Nos informa Márcio Goldman⁴⁴ que, em lugar de buscar nos primitivos um ‘negativo’ do pensamento conceitual ocidental, Lévy-Bruhl se deixará levar pelos fatos, que começarão a se mostrar, cada vez mais, em sua total complexidade e estranheza. Nesse sentido, o pensamento primitivo poderá ser encarado em sua positividade, como diferente do nosso, alternativo a ele. “Ocorreria apenas, por um lado, que a experiência dos primitivos seria substancialmente distinta da nossa, mais rica e mais complexa que esta, na medida em que busca incorporar uma esfera, a mística, que nós recusamos”. (GOLDMAN, 1994: 253)

O ponto de partida de Lévy-Bruhl é uma oposição entre a ordem do indivíduo e a da sociedade. Oposição que, ainda segundo Goldman, se duplica com a distinção entre a ‘nossa’ sociedade e as sociedades ‘inferiores’ ou ‘primitivas’. A duplicação da oposição mostra-se fundamental, pois ao supor o caráter mais sociológico das sociedades primitivas, delimita imediatamente o objeto empírico da investigação. Para estudar as leis que regem as representações coletivas – diversas das que regem as individuais – seria necessário voltar-se para os grupos que as fornecem em seu estado quase puro. Essas representações, tidas como típicas das sociedades primitivas – mas não necessariamente exclusivas delas – apresentariam características que as diferenciariam dos fenômenos psicológicos com os quais nos acostumamos através da ciência e da psicologia. Seriam sociais, concretas, emocionais, vividas, sentidas,

de problemas etnográficos referentes aos povos primitivos, mas foi transportado por Mario, com um ou outro sobressalto, para as ‘camadas incultas das civilizações’.”

⁴⁴ Cf. GOLDMAN, Márcio. *Razão e diferença – afetividade, racionalidade e relativismo no pensamento de Lévy-Bruhl*. Rio de Janeiro: Editora Grypho, 1994.

sintéticas e presas às imagens. Opostas, portanto, ao nosso próprio pensamento individual, abstrato, racional, concebido, elaborado, analítico e conceitual (GOLDMAN, 1994 : 165).

Articular a unidade humana com a diversidade cultural, preocupação de Lévy-Bruhl e da antropologia como um todo, como já mencionamos acima, parece também, na década de 1920, ser uma das forças motrizes que moveram Mário e Oswald de Andrade na criação de suas obras em relação ao Brasil, país de grandes dimensões desconhecidas para a dupla e, por que não dizer, para o coração econômico-cultural do Brasil, a região sudeste. O desafio, para eles, aparecia naquele momento como a necessidade de articular a diversidade cultural com uma utópica unidade brasileira.

1.2 – Ainda o primitivo e as vanguardas européias

Todo este quadro traçado contribui para que formemos um panorama das mudanças que se processavam no mundo em relação à busca e às tentativas de compreensão do *outro*. Os modernistas brasileiros se mostravam leitores assíduos de novas tendências e estéticas que surgiam na Europa naquele momento, e de uma forma ou outra tomaram contato com a renovação de ares que se prenunciava desde o final do século anterior.

O espírito da revolução artística operada na realidade européia no início do século XX foi trazido para o modernismo brasileiro. Ao mesmo tempo em que os modernistas acertavam o compasso com a vanguarda, traziam para uma realidade completamente diversa a renovação

artística européia, fruto do mundo de transformações que sacudira o velho continente nos últimos anos. A arte dos cubistas, o futurismo de Marinetti, as colagens de Picasso e Braque, tudo isso havia sido concebido dentro de uma realidade específica, marcada por acontecimentos singulares. A mera transposição dos novos elementos das vanguardas para o Brasil – cuja maior demonstração foi a realização da Semana de Arte de 1922 – esbarrava num grande problema: os modernistas se viam, novamente, a copiar o que parecia bom da velha civilização européia. E justo numa atividade comemorativa dos cem anos da independência de Portugal.⁴⁵

Entretanto, esse impasse foi necessário como articulador do compasso que se instalaria imediatamente depois, quando os jovens modernistas começariam a busca de sua *Muiraquitã*, uma brasilidade que pudesse ser refletida em suas obras e, mais do que isso, dar nova sustentação a elas.⁴⁶ É dentro dessa nova orientação que chegam a *Macunaíma* e a *Pau-Brasil*. É também nesse espírito que Paulo Prado concebe *Retrato do Brasil*, e que Tarsila pinta telas como *Morro de Favela* e *Antropofagia*.

⁴⁵ Realizada em fevereiro de 1922, a Semana abriu oficialmente o ano comemorativo do centenário da independência do Brasil.

⁴⁶ Importante frisar que o movimento modernista brasileiro em sua primeira fase não foi o único a se conectar com as vanguardas européias. Cf. SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras, 1995, onde o autor demonstra que movimentação semelhante acontecia em períodos muito próximos no Chile (Vicente Huidobro), na Argentina (o *ultraísmo* de Borges), no México (o *Manifesto Estridentista* de Manuel Maples Arce) e também no Peru, em Porto Rico, na Venezuela e na Nicarágua. Esse contato com as manifestações da vanguarda européia teria desdobramentos semelhantes nos países da América Latina, justamente neste influxo que mencionamos acima, articulador do movimento seguinte - no caso dos modernistas brasileiros, da busca de uma brasilidade. Maria Eugênia Boavaentura, delineia de modo bastante claro essa movimentação: “Outro aspecto da atuação diferenciada da Vanguarda verifica-se nos países de história mais recente, quando, em muitos casos, assume características próprias. Na Rússia (Kansdinsky, Chagall, Maiakovsky) recuperam-se expressões artísticas populares e renovam-se os laços com as tradições folclóricas nacionais. Deixando de lado outros exemplos europeus, no Brasil as propostas externas de renovação da arte inspiram a pesquisa ou o aprimoramento do conhecimento da realidade brasileira. O sentimento indianista é redespertado, simultaneamente, com a pesquisa de valores novos. Em resumo, a Vanguarda reaviva, nos países de cultura dependente, os elementos especificamente nacionais e primordiais e, ao mesmo tempo, fundamentalmente novos.” Cf. BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985, p. 16.

Os modernistas desejavam uma linguagem, uma comunicação, literária como visual, mais de acordo com seu tempo, é certo. E iam buscar as idéias para essa nova linguagem nas experiências iniciadas na Europa. Foi, porém, precisamente o sentimento do nacional que os levou – no entusiasmo do industrialismo crescente paulista – a cantar aquilo que é nosso, a analisar e estudar as nossas fontes mais tradicionais de inspiração, como já vimos em movimento que se antecipa à Semana, no surgimento do neocolonial brasileiro na arquitetura, como posteriormente a ela, com os estudos de nossa tradição indígena (realizadas por Vicente do Rego Monteiro e Regina Gomide Graz a partir de 1923), ou com o nativismo propriamente dito, cujo maior expoente foi Tarsila do Amaral. (AMARAL, 1973 : 103).

Os anos 1920 mostraram-se especiais nesse sentido. Em 1924 os modernistas realizam, junto ao francês Blaise Cendrars, viagem ao Rio de Janeiro – onde observam o carnaval carioca – e às cidades coloniais mineiras – onde travam contato com a arte barroca de Aleijadinho, procissões e missas realizadas durante a Semana Santa. Essa mistura de sacro e profano dava já pistas da diversidade brasileira.

As viagens compreendidas no ano de 1924 dão o *start* para a busca de um Brasil desconhecido, na verdade podemos dizer “inexistente”, cujas dimensões e fronteiras transparecem em obras como *Macunaíma* e *Manifesto Antropófago*, ambos publicados pela primeira vez em 1928. País inexistente porque idealizado. Porque ainda, apesar de buscarem “apalpar” o Brasil, Mário e Oswald de Andrade não o fizeram em cima da realidade que estava posta na década de 1920⁴⁷.

⁴⁷ Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, s.d., onde o autor afirma que “o experimentalismo estético dos melhores artistas de 22 fez-se quase sempre *in abstracto*”, ou em função das vivências de um pequeno grupo, dividido entre São Paulo e Paris. Daí o viés ‘primitivista-tecnocrático’ de uns e o ‘verdeamarelismo’ de outros refletir, ao menos na sua intenção programática, esquemas culturais europeus: *art nègre*, a Escola de Paris, as idéias de Freud. Mário de Andrade, em avaliação do modernismo de 1922 feita 20 anos depois, constatava: “Atuais, atualíssimos, universais, originais mesmo por vezes em nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período melhormente chamado ‘modernista’, fomos, com algumas exceções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que

Mário idealiza um país no qual os exotismos não despontassem, e sim, ao contrário, se diluíssem no caldo cultural. Como afirma Elizabeth Travassos, ele buscava um povo dotado de características físicas e culturais distintivas, resultantes da miscigenação. Embora tenha dedicado parte de seu trabalho à identificação de uma língua propriamente brasileira, logo Mário perceberia que o critério lingüístico não bastava para definir a nação. Era preciso encontrar uma população brasileira, que não eram os habitantes primitivos do continente, nem os colonizadores europeus, nem os africanos:

A assimilação de todos os grupos portadores de línguas, culturas ou caracteres raciais próprios foi a palavra de ordem entre intelectuais brasileiros, confiantes na solução mestiça. Mário era cético com relação à criação de uma nação civilizada a partir de povos de mentalidade primitiva, africanos e aborígenes. O destino desses grupos estava selado a partir do momento em que as Américas e a África entraram, como colônias, na história da civilização ocidental. Mas os neobrasileiros não seriam apenas herdeiros dos portugueses e reprodutores da cultura lusitana nos trópicos. Séculos de convívio e de cruzamentos com africanos e índios tinham marcado para sempre os descendentes de europeus no Novo Mundo. (TRAVASSOS, 1997 : 152)

Para Mário, o futuro Brasil desejado seria livre de exotismos e regionalismos. A crença neste país ainda inexistente, que se configuraria, aos olhos deste modernista, num futuro próximo, transparece em *Macunaíma*, no qual Mário utiliza a tática de desgeograficar o país. É o próprio autor quem confessa a técnica num dos prefácios não publicados de sua obra: “um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e a flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de

nos desvirilizamos. Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea.”. Cf. ANDRADE, Mario de. *O movimento modernista*. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 253-280.

conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea, um conceito étnico nacional e geográfico.”⁴⁸

Em carta a Luís da Câmara Cascudo, datada de setembro de 1925, Mário já defendia essa posição:

Em tese sou contrário ao regionalismo. Acho desintegrante da idéia da nação e sobre este ponto muito prejudicial pro Brasil já tão saporado. Além disso fatalmente o regionalismo insiste sobre as diferenciações e as curiosidades salientando não propriamente o caracter individual psicológico duma raça porém seus dados exóticos. Pode-se dizer que exóticos até dentro do próprio país, não acha?⁴⁹

Ao conceber a rapsódia de *Macunaíma*, herói sem nenhum caráter, Mário tinha já realizado pesquisas de elementos que se constituíam em características e valores nacionais – fauna, flora, instrumentos musicais, cachaça, mitos e lendas. Procurava, com isso, documentar a psicologia do brasileiro. Queria descobrir sua personalidade – a personalidade do brasileiro que era ele mesmo, Mário de Andrade. Fez minucioso trabalho de levantamento entre autores que estudaram costumes e a cultura indígena, como também o folclore – Capistrano de Abreu, Couto de Magalhães, Caminha entre outros. O etnógrafo alemão Koch-Grunberg foi quem inspirou este modernista a compor a personagem principal de sua saga: *Macunaíma*.

Gilda de Mello e Souza, em original ensaio a respeito de *Macunaíma*, nos esclarece ainda mais sobre os ingredientes utilizados por Mário de Andrade na criação de sua rapsódia:

Se atentarmos para o material que serviu a Mário de Andrade na elaboração da narrativa, veremos que ele testemunha a mesma mistura étnica da música

⁴⁸ Sobre os prefácios inéditos concebidos para *Macunaíma*, cf. ANDRADE, Mário. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. 2ed. Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALCA XX/URFJ, 1996.

⁴⁹ Cf. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

popular, apresentando uma grande variedade de elementos provenientes de fontes as mais diversas: aos traços indígenas retirados de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros, vemos se acrescentarem ao núcleo central narrativas e cerimônias de origem africana, evocações de canções de roda ibéricas, tradições portuguesas, contos já tipicamente brasileiros etc. A esse material, já em si híbrido, juntam-se as peças mais heteróclitas: anedotas tradicionais da história do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor; episódios de sua biografia pessoal; transcrições textuais de etnógrafos, dos cronistas coloniais; frases célebres de personalidades históricas ou eminentes; fatos da língua, como modismos, locuções, fórmulas sintáticas; processos mnemônicos populares, como associações de idéias e de imagens; ou processos retóricos, como as enumerações exaustivas... (MELLO E SOUZA, 2003 : 13).

Ainda no primeiro prefácio concebido por Mário para *Macunaíma*, que permaneceu inédito, diria ele:

O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. (...) verifiquei uma coisa que parece que certa: o brasileiro não tem caracter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é uma novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caracter não determino apenas uma realidade moral (...) eu entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na história (...) tanto no bem quanto no mal. (...) O brasileiro não tem caracter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. (...) O brasileiro está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma.⁵⁰

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 20 de fevereiro de 1927, afirma Mário:

⁵⁰ Cf. ANDRADE, Mário. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. 2ed. Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALCA XX/URFJ, 1996.

Você fala que não tem nenhum interesse pelos índios...Sob ponto de vista artístico, imagino. (...) Eu tenho interesse artístico por eles. De vez em quando fazem coisas estupendas. Certas cuias do Norte, certos vasos marajoaras certos desenhos lineares certas músicas e sobretudo certas lendas e casos são estupendos, Carlos. Aliás sempre tive uma propensão imensa por tudo quanto é criação artística popular. (...) para mim essas grandes lendas tradicionais dos povos são as histórias os casos os romances mais lindos que pode haver. Meu *Macunaíma* a gente não pode bem dizer que é indianista. O fato dum herói principal de livro ser índio não implica que o livro seja indianista. A maior parte do livro se passa em São Paulo. Macunaíma não tem costumes índios, tem costumes inventados por mim e outros que são de várias classes de brasileiros. O que procurei caracterizar foi mais ou menos a falta de caráter do brasileiro que foi justamente o que me frapou quando li o tal ciclo de lendas sobre o herói taulipangue. Os caracteres mais principais que a gente percebe no livro são a sensualidade, o gosto pelas bobagens um certo sentimentalismo melando, heroísmo coragem e covardia misturados, uma propensão pra política e pro discurso. Porém nem tive intenção de fazer um livro importante de psicologia racial não. Fiz o que me vinha na cabeça unicamente me divertindo e nada mais.(...) A mistura do humorismo e do sentimental é o traço flagrante do folclore poético e mesmo musical do Brasil.⁵¹

Não é intenção deste trabalho fazer uma análise de *Macunaíma*, caminho já há tanto brilhantemente trilhado por pesquisadores de diversas estirpes. O que quero aqui é apontar as intenções de Mário de Andrade ao buscar o caráter brasileiro, das quais tão esclarecedor se mostra o herói sem nenhum caráter.

A pluralidade de fontes e informações que conformam o livro de Mário de Andrade, escrito, conforme nos informa Telê Porto Ancona Lopez, entre 16 e 23 de dezembro de 1926, numa rede na Chácara de seu Tio Pio⁵², e a forma como são manipuladas na elaboração do livro deixam clara a fórmula proposta pelo modernista para conformar o caráter da cultura

⁵¹ Cf. *Carlos & Mário – correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Org. e notas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2001.

⁵² Sobre o processo de construção da primeira versão de *Macunaíma*, cf. a introdução de Telê Porto Ancona Lopez para a edição crítica do livro.

brasileira. A conjugação de sua formação culta com a cultura popular daria o caldo em que Mário cozinharía sua obra.

Por mais exóticos que sejamos e queiramos ser, é neste curral, nesta dimensão, que existimos. É nela que estamos condenados a criar. Felizmente - e quem inaugura essa moda é Mário - já não só papagaiando, nem promovendo material etnográfico e folclórico bruto para digestões alheias. Mas digerindo, nós mesmos, as nossas diretrizes, endofagicamente para exprimir, melhor do que qualquer outro, o humano que encarnamos. Mário (...) o faz (...) como criador literário do ocidente, sem sombra de provincianismo brasílico ou paulistano. (RIBEIRO, 1988 : XVII - XXII)

Tanto quanto Mário, Oswald de Andrade também trabalhou com Brasis inexistentes na concepção de seus manifestos e do livro *Pau-Brasil*. Seu Brasil foi encontrado numa aura mítica, descrito pelos primeiros viajantes que aqui aportaram entre os séculos XVI e XVII. Visões afetadas pelo encontro ansiado com o exótico e pela realidade vivida no velho continente europeu naqueles séculos.

Em seu *Manifesto Poesia Pau-Brasil*, Oswald pregava a necessidade de os modernistas se apropriarem da realidade, dos fatos dos jornais, encontrando aí uma espécie de conexão com a inocência e o que ele chamava de poética produzida pelos europeus retratando o Brasil encontrado nos séculos anteriores. Em entrevista para o periódico carioca *O Jornal*, em 1925, Oswald explicaria um pouco suas intenções:

Porque o nosso cérebro precisa é de um banho de estupidez, de calinada bem nacional, brotada dos discursos das câmaras, dos comentários da imprensa diária, das folhinhas, enfim, de tudo quanto representa a nossa realidade mental.(...) O estado de inocência que o espírito sorve nas notícias dos cronistas sobre ananases, rios e riquezas e nos casos de negros fugidos e assombrações trazidas a nós pela tradição oral e doméstica não é, porém, privilégio do pas-

sado. A mesma inspiração de poesia anda aí nos jornais de hoje e nos fatos de nossa vida pessoal. Para senti-la é necessário, porém, esquecer duma vez a infamíssima Florença e a Grécia pavorosa de Péricles. (...) Pau-Brasil são os primeiros cronistas, os santeiros de Minas e da Bahia, os políticos do Império, o romantismo de sobrecasaca da República e em geral todos os violeiros. Pau-Brasil era o pintor Benedito Calixto antes de desaprender na Europa. Pau-Brasil é o Sr. Catulo, quando se lembra do Ceará, e o meu amigo Menotti quando canta o Braz.⁵³

Assim, a fórmula proposta por Oswald no *Manifesto Pau-Brasil* constitui-se em resgatar um certo espírito *primitivo*, que segundo ele está presente nas crônicas de *européus* que aqui encontraram um Brasil de natureza exuberante e de costumes completamente diversos daqueles que oprimiam a corte do velho continente, no dia-a-dia, nos fatos dos jornais, na realidade cotidiana, negando, no entanto, sua interpretação pelo viés culto de formação *européia*. Formação essa presente também no próprio Oswald de Andrade.

No momento em que concebe o primeiro manifesto, que é seguido um ano depois pelo livro de poesias *Pau-Brasil*, Oswald aparentemente relê os cronistas do descobrimento, encontrando naqueles textos uma inspiração calcada na visão de paraíso. Pregando o fim da imitação e da importação de outros padrões artísticos, Oswald estava, naquele momento, defendendo a criação de uma arte própria, retrocedendo nossa história até o momento da chegada dos descobridores:

Ele (Oswald) sentia-se (...) saturado das imitações correntes, e procedeu um pouco à maneira de Descartes, eliminando sucessivamente todas as idéias recebidas, até chegar ao Brasil ainda meio pré-histórico, revelado pelos conquistadores. A poesia ganhou, com essa redução, um sentido novo e original. (RIBEIRO, 1952: 90-98).

⁵³ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. In: Os dentes do dragão – entrevistas. Org. Maria Eugénia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 21-28).

Como se reescrevesse a história do Brasil, voltando ao momento em que os europeus chegam aqui e encontram o *paraíso terreal*, Oswald quer criar uma nova história para nossa cultura. Depois de chegar ao *momento pau-brasil originário*, e porque não dizer *primitivo* nesta concepção, Oswald busca uma fórmula para reescrever nossa história. E a encontra também nos cronistas, só que desta vez em cronistas que se detiveram estudando mais pausadamente os habitantes da terra. Era chegada a hora da Antropofagia.

Desprezando os relatos que privilegiavam o *bom selvagem*, Oswald concentrou-se nos cronistas que contribuíram para alimentar a imagem do Brasil, no imaginário europeu, como uma espécie de enorme *boca infernal*, (FINAZZI-AGRÒ, 2003 : 619) tais como Hans Staden, André de Thevét, Jean de Léry e Claude Abbeville. Enquanto o primeiro contava suas desventuras quando capturado pelos Tupinambás, os outros ocuparam-se de descrever a antropofagia praticada pelos indígenas de modo a interpretar suas motivações.

Principalmente Thevet e Léry foram o contraponto à posição européia de tomar os indígenas como uma ‘humanidade anti-humana’, nas palavras de Laura de Mello e Souza. Para os colonizadores em geral, os naturais da terra viviam em estado de pecado, incluindo-se aí “vícios da carne – o incesto com lugar de destaque, além da poligamia e dos concubinatos – nudez, preguiça, cobiça, paganismo, canibalismo”. (MELLO E SOUZA, 1986 : 60 – 61)

Oswald de Andrade se desvencilhou do ‘índio civilizado’, como ele mesmo afirma em seu *Manifesto Antropófago*, e buscou tudo o que foi deixado de fora na construção do índio europeizado que transparecia, por exemplo, em *O Guarani*, de José de Alencar. Mesmo assim, mesmo buscando características negadas no retrato europeizado do bom índio, Oswald reconstituiu um Brasil mítico pelos olhos estrangeiros:

Evidentemente que a ambigüidade está contida no *Manifesto Antropófago*, bem como em muitas outras eufóricas expressões do modernismo brasileiro, na redescoberta de si por intermediação do olhar do outro, visível, por exemplo, na afirmação: “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade do ouro. *Catiti Catiti/ Imara Notiá/ Notiá Imara/ Ipeju*,” segundo a qual a cultura indígena se colocaria, paradoxalmente, numa espécie de ‘futuro do passado’ em relação à arte e à ideologia européias. (FINAZZI-AGRÒ, 2003 : 621)

É ainda Finazzi-Agrò que nos lembra que o *Manifesto Antropófago* surge de um anseio de readquirir e impor a qualquer custo uma identidade antagônica à européia, do desejo de livrar-se do peso de séculos de sujeição cultural. E surge de um escritor profundamente imbuído da cultura do velho continente, atento às manifestações mais radicais das vanguardas européias.

Como se dá este encontro com as *brasilidades*, ou o *caráter brasileiro*, permeado pelo que Darcy Ribeiro chama de curral da civilização ocidental que os (nos) contém? Essa resposta passa, necessariamente, pelos itinerários de viagem de Mário e Oswald, sejam essas viagens reais ou realizadas por intermédio de leituras. São as viagens, de certa forma, uma grande força motriz formadora e transformadora no modernismo dos anos 1920.

Capítulo 2 **As viagens**

2.1 – Antecedentes de Oswald: turista intuitivo

A realização da Semana de Arte Moderna em 1922 surgiu da soma de uma série de acontecimentos e incitações. Pode-se dizer que o ano de 1912 é o início desta trajetória, marcada pela primeira viagem de Oswald de Andrade à Europa. Embarcando no dia 11 de feverei-

ro no navio *Martha Washington*, no Porto de Santos, Oswald visitaria Itália, Alemanha, Bélgica, Inglaterra, Espanha e França. Retorna ao Brasil em 13 de setembro, trazendo consigo cópia do *Manifesto Futurista*, de Marinetti.

Em suas memórias, reproduzidas no livro *Um homem sem profissão*, Oswald relembra o fascínio que a recém-descoberta da Europa exercera sobre ele:

Paro para perguntar: - Por que gostava eu mais da Europa do que do Brasil? Os meus ideais de escritor entraram grandemente nessa precoce tomada de posição. Tinha-se aberto um novo *front* em minha vida. Nunca fui com a nossa literatura vigente. A não ser Machado de Assis e Euclides da Cunha, nada nela me interessava. (...) A Europa sempre fora para mim uma fascinação. (...) Era, sem dúvida, a existência livre de artistas, com amores também livres, a boêmia (...). A irregularidade, a contravenção para que eu nascera e para a qual agora escapava, fugindo também ao cálido e envolvente agasalho materno. (...) Na Europa, eu me encontrara encontrando a paisagem, encontrando o macarrão. O vinho também era uma intensa novidade. A revelação de um grande vinho popular da Itália do Sul, o Frascati, dei Casteli Romani, me fez cair de bêbado em Nápoles, na primeira tratoria que encontrei. Senti no meu corpo e apertei contra meus braços a terra quente da Itália. (ANDRADE, [o], 2002 : 114-115)

A Europa, para um rapaz de 22 anos cujas viagens realizadas até então restringiam-se ao Rio de Janeiro e a Santos, sempre na companhia dos pais ou de parentes, tinha um sabor de independência, de descoberta de possibilidades. Oswald deliciou-se em especial com a Itália e a França, destinos que seriam novamente visitados.

A viagem, para Oswald, tem conotações nítidas de desejo de conhecer e entender o mundo. De sua viagem de 1912, além de todo o deslumbramento que o contato com a liberalidade européia proporcionou, trouxe em sua mala as sementes da inquietação. Vira no velho continente as transformações que sacudiam o mundo.

Ficaram alguns pontos altos na minha memória visual e emotiva dessa primeira visão duma Europa onde se viajava sem passaporte, onde havia carros em Nápoles, tálburis em Londres, e em Paris os primeiros táxis que se celebrizariam depois na primeira batalha do Marne. Estávamos nas vésperas da primeira guerra mundial mas, psicologicamente, muito longe dela. O século XIX perdurava tanto na moda como na literatura e nos costumes. Havia duelos na França e camorra na Itália. Ser boêmio era um privilégio de artistas. A Rússia ainda era a Rússia dos czares e dos grão-duques. Dos dois manifestos que anunciavam as transformações do mundo, eu conheci em Paris o menos importante, o do futurista Marinetti. Carlos Marx me escapara completamente. A esse tempo talvez eu estivesse, sem saber, ao lado de Picasso e Apollinaire no celebrado ‘Lapin Agile’ da *butte* Montmartre (...) E voltava inocente como fora, pela ladeira de um intermínio mar. Apenas tinha uma nova dimensão na alma – conhecera a liberdade. (ANDRADE, [o], 2002 : 117-118)

Oswald retornava então da Europa com o Manifesto Futurista embaixo do braço, imbuído de um forte espírito de liberdade e encantado com as benesses da civilização européia. Frustra-se, de pronto, no reencontro com a terra natal. É ainda de suas memórias que retemos essa impressão. Dizia ele que os valores estáveis da “mais atrasada literatura do mundo” impediam qualquer renovação.

Bilac e Coelho Neto, Coelho Neto e Bilac. Houvera um surto de simbolismo com Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens mas a literatura oficial abafava tudo. (...) Mas Paris (...) dera-me o espetáculo da eleição de Paul Fort, vate livre, para príncipe dos poetas franceses numa noite do ‘Lapin Agile’, onde fui cair. Só assim vim a saber que se tratava, enfim, de desterrar do verso a métrica e a rima, obsoletos recursos do passado. (...) Uma aragem de modernismo vinda através da divulgação na Europa do ‘Manifesto Futurista’, de Marinetti, chegara até mim. Tentei um poema livre. Guardo-o até hoje em seu título. Chamava-se ‘O último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde’. (ANDRADE, [o], 2000 : 125).

Oswald vai também aos poucos encaixando as futuras peças do modernismo. Em 1913, conhece Lasar Segall, artista então recém-chegado ao Brasil. Em 1915, publica, em *O Pirralho*, o artigo “Em prol de uma pintura nacional”, e aproveita o espaço para estampar textos de combate à arte acadêmica então consagrada no país. Cultiva vida social intensa. Viaja constantemente ao Rio de Janeiro, onde participa da vida boêmia com escritores locais. Até que, em 1917, sua sede de atualização da cultura brasileira pela modernidade das vanguardas com as quais travara contato na Europa é saciada: conhece Mário de Andrade e visita a exposição de Anita Malfatti.

As questões suscitadas pela exposição de Anita já se encontram desvendadas no primeiro capítulo deste trabalho. É importante, no entanto, destacar que Oswald de Andrade é o único a sair em defesa da pintora, respondendo, ainda que timidamente, ao artigo de Monteiro Lobato: “Numa pequena nota cabe apenas o aplauso a quem se arroja a expor no nosso pequeno mundo de arte pintura tão pessoal e tão moderna.”⁵⁴ Cabe mencionar ainda que Mário de Andrade compareceu à exposição e acabou adquirindo, mais tarde, a tela *A estudante russa*. Conforme já salientado no primeiro capítulo, a exposição de 1917 pode ser considerada uma espécie de estopim para a realização da Semana de Arte Moderna. Sergio Micelli observa que “o itinerário modernista de Anita revela o florescimento de um projeto artístico particularmente ousado e original” Participante da Semana de 1922, a pintora era então a profissional mais experiente e mais jovem, então com 33 anos, duas viagens de estudos e contatos no exterior e um acervo considerável de obras inovadoras. (MICELI, 2003 : 115-118).

No mesmo ano se dá o encontro de Oswald e Mário, rememorado da seguinte maneira pelo primeiro:

⁵⁴ O artigo *A exposição de Anita Malfatti* foi publicado no *Jornal do Comércio*, de São Paulo, em janeiro de 1918, um dia após o término da exposição. Cf. ANDRADE, Oswald. *Estética e Política*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1991, p. 144-145).

Como repórter, vou a uma festa no Conservatório Dramático Musical. O dr. Sorriso, que é o Elói Chaves, Secretário da Justiça, faz ali uma conferência de propaganda dos aliados. Quem o saúda é um aluno alto, mulato, de dentuça aberta e de óculos. Chama-se Mário de Andrade. Faz um discurso que me parece assombroso. Corro ao palco para arrancar-lhe das mãos o original que publicarei no *Jornal do Commercio*. Um outro repórter, creio que d'*O Estado*, atraca-se comigo para obter as laudas. Bato-o e fico com o discurso. Mário, lisonjeado, torna-se meu amigo. (ANDRADE, [O], 2000 : 160).

Ao conhecer trechos ainda inéditos de *Paulicéia Desvairada*, livro que seria publicado por Mário no ano da Semana de Arte Moderna, Oswald resolve publicar um artigo louvando-lhe a literatura original, que ele chama de futurista. O texto, publicado em maio de 1921 no *Jornal do Comercio*, exalta o “supremo livro da mais rica, inédita e bela poesia citadina”, e elogia o “artista invejável, o artista imenso da nossa cidade”⁵⁵. Com Mário, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto, Oswald compõe o primeiro grupo modernista. No mesmo ano, em busca de adesões para o movimento, viaja ao Rio de Janeiro, onde se encontra com Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Sérgio Buarque de Holanda. No ano seguinte, de 13 a 17 de fevereiro, acontece em São Paulo a Semana de Arte Moderna.

A importância de reconstituir sucintamente essa movimentação anterior à Semana de 1922 está, além de retomar as sinergias e acontecimentos que propiciaram a realização do evento – considerado deflagrador do movimento modernista –, em entender o quadro em que se estampa a relevância da primeira viagem à Europa para Oswald de Andrade e para o próprio modernismo.

⁵⁵ Cf. ANDRADE, Oswald de. *O meu poeta futurista*, In: *Estética e Política*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1991, p. 22-25.

Oswald parece, a partir de 1922, quando suas viagens à Europa se tornam mais frequentes, se abastecer da *arte vanguardista* européia para em seguida tornar-se seu divulgador e, por que não dizer, pregador, em São Paulo, no Rio de Janeiro e onde mais conseguisse chegar. Sua bagagem saltava dos navios nos portos brasileiros abastecida de certos ismos europeus, que ele buscava *abrasileirar* ao chegar em terras tupiniquins.

As viagens em território brasileiro, em especial ao Rio de Janeiro, são realizadas naquele momento, portanto, com o intuito de buscar adesões ao movimento modernista e de projetar, junto à intelectualidade brasileira, uma imagem cosmopolita e moderna do próprio Oswald. Enquanto isso, as viagens em território europeu são voltadas a tomar contato, muitas vezes pessoalmente, com os artistas de vanguarda, e a *vender* uma certa imagem *revolucionária* do modernismo brasileiro junto aos europeus. Revolucionária no sentido de que Oswald, como é possível perceber já em sua conferência na Sorbonne, em 1923 – citada no primeiro capítulo deste trabalho – reivindicava para si e para o grupo modernista o crédito de uma efetiva ruptura com o que vinha sendo realizado pela arte e pela literatura brasileira até então.

No mesmo ano da Semana de Arte Moderna, Oswald viaja para a Europa em dezembro pelo navio da *Compagnie de Navigation Sud Atlantique*. Durante os meses de janeiro e fevereiro de 1923, passeia pela Espanha e por Portugal na companhia de Tarsila do Amaral.⁵⁶

⁵⁶ A presença de Tarsila do Amaral neste momento em que o modernismo se abastece continuamente das viagens não poderia deixar de ser mencionada. No entanto, é importante notar que a adesão de Tarsila ao movimento modernista de São Paulo passa pelas mãos de Anita Malfatti. É ela quem mantém a mais tarde musa inspiradora do movimento informada sobre a movimentação em São Paulo. Em 1921, Tarsila está em Paris, frequentando, inicialmente, a Académie Julian, onde seu trabalho se restringiu a desenhar nus. Mas logo Tarsila manifesta interesse em iniciar-se na pintura. Aracy A Amaral informa que a pintora logo passaria para a academia de Emile Renard, menos rígida, onde faria os melhores trabalhos desta sua estada em Paris. Enquanto isso, as notícias do Brasil chegam pelas cartas de Anita, que informavam Tarsila do acirramento das polêmicas sobre modernismo e passadismo em São Paulo e que culminariam na Semana de Arte Moderna. Ainda Aracy A Amaral: “Tarsila tinha idéias e notícias a respeito dos novos movimentos de arte, em Paris como em São Paulo. Faltava, entretanto, algum elemento a ligá-la a essa renovação ou a envolvê-la em seu entusiasmo destrutivo em relação ao passado.

O modernista havia embarcado para a Europa em fins de 1922 com dois objetivos: o encontro com Tarsila do Amaral, com quem iniciaria um romance, e o contato com Paris. Essa viagem era chamada, por Tarsila, de *viagem de lua-de-mel*.⁵⁷

Convivendo com o meio artístico parisiense, recebendo homenagens, ministrando conferências, o casal Tarsiwald (assim apelidado carinhosamente por Mário de Andrade, o que denota o caráter *simbiótico* de sua relação e sua obra), como nos informa Aracy A Amaral, é a imagem do espírito do modernismo brasileiro projetada conscientemente por Oswald de Andrade em meio à intelectualidade européia, e vice-versa. Tarsila começa a ter aulas com Lhote e a conhecer a Paris vanguardista de que lhe falavam os modernistas de São Paulo. Em carta aos pais, datada de 1923, Tarsila demonstra que, embora cercada de um imenso cosmopolitismo, deseja um retorno às suas raízes. Sente-se mais brasileira, talvez mesmo em virtude da constatação de que isso parece ser o que mais encanta a seus amigos europeus. Em trecho da carta enviada aos pais, datada de abril daquele ano, dizia a pintora:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. (...) Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados

Seria somente a euforia de São Paulo no segundo semestre de 1922 que a faria, em definitivo, optar pelo novo, consciente então, através das discussões de que participaria, da opção a tomar a partir daquele ano.” O encontro com os modernistas entusiastas de São Paulo a levaria a buscar uma Paris mais atual quando de seu retorno, pois, segundo depoimento da artista a Aracy A Amaral, na França, antes disso, não a tocara realmente o que se passava entre os vanguardistas: “Eu ia da Académie Julian para casa e voltava, e, assim, também, do Ateliê de Emile Renard para casa e de lá para o ateliê...” Para a artista, 1922 foi um ano de descoberta. No mesmo depoimento a Aracy A Amaral, ela reconhecia: “vim descobrir o modernismo no Brasil”. Cf. AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34/EDUSP, 2003, p. 67.

⁵⁷ Cf. AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34/EDUSP, 2003. A autora lembra ainda que as cartas trocadas pelo casal eram um tanto quanto ‘açucaradas’ e diziam respeito apenas a saudades e, constantemente, aos negócios de Oswald.

russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (AMARAL, 2003 : 101-102).

Em maio de 1923 se dá o contato de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral com Blaise Cendrars, poeta da vanguarda, de atividades intensas na década 1910-1920, que abria as portas de Paris ao casal Tarsiwald, apresentando-o ao mundo artístico e literário. De imediato, conhecem Brancusi, Jean Cocteau, Léger, entre outros. Para Oswald em específico, além do início de sua relação com Cendrars, a estada em Paris proporcionou muito mais vivência e projeção do que turismo e observação. É ainda no final daquele ano que Oswald finaliza, em Paris, seu *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que pode ser tomado como uma espécie de diário da primeira viagem do modernista à Europa, em 1912, complementado pelas viagens posteriores.

No encontro de Oswald e Cendrars, a afinidade se estabelece. O cosmopolitismo do francês e de sua obra logo atrai o modernista brasileiro. Nos diz Alexandre Eulálio:

Para Cendrars, as narrativas da viagem, em verso ou em prosa, tornar-se-ão a maneira de organizar, como experiência vivida, na mais livre das associações, os elementos díspares encontrados pelos quatro cantos do mundo. Os contrários reunidos, os extremos que se tocam, magia e ciência, civilização e primitivismo, ordem e caos são enfim considerados como versões complementares e simultâneas de experiências humanas idênticas. (...) (EULALIO, 2001 : 20-21).

Não é à toa que o primeiro livro de versos de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, é dedicado a Cendrars. O trabalho saiu publicado, inclusive, pela mesma casa parisiense de vanguarda que editara *Formose*, de Cendrars – a *Au Sans Pareil*, dirigida por um amigo do poeta francês. A viagem representa, para Oswald, algo próximo do que o enunciado acima:

A viagem para ele foi isto: translação mágica de um ponto a outro, cada partida suscitando a revelação de chegadas que são descobertas. E o seu estilo, no que tem de genuíno, é movimento constante: rotação das palavras sobre elas mesmas; translação à volta da poesia, pela solda entre fantasia e realidade, graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva. Estilo de viajante, impaciente em face das empresas demoradas; grande criador quando conforma o tema às iluminações breves do que ele próprio chamou o seu 'estilo telegráfico'. (CANDIDO, 1970 : 55).

A fascinação de Cendrars pelo Brasil – iniciada pelo contato anterior com Darius Milhaud e reforçada pelo contato com Paulo Prado e com o casal Tarsiwald -,⁵⁸ culminou em sua vinda ao país em 1924. E a fascinação de Oswald por Cendrars faria com que ele e o grupo modernista guiassem o francês ao encontro do que ele ansiava encontrar no país. Ainda neste ano, Tarsila e Oswald viajam à Itália, regressando a Paris em setembro. No final de 1923, Oswald de Andrade retorna ao Brasil pelo navio Santarém. E já no início do ano seguinte receberia a visita do francês em terras brasileiras.

2.1 – antecedentes de Mário turista aprendiz

⁵⁸ É ainda Alexandre Eulálio quem situa o início do interesse de Cendrars pelo Brasil: Depois da publicação da *Anthologie* [o livro *Anthologie Nègre*, publicado por Cendrars em 1921], o compositor Darius Milhaud, interessado pelo jazz desde o final da guerra, procura a colaboração do poeta para um balé de tema negro que deseja compor. De 1917 a 1918 Milhaud fora adido à Legação Francesa do Rio de Janeiro. Viera para essa cidade a convite de Paul Claudel, então chefe da missão diplomática de seu país junto ao governo brasileiro, e que não desejava interromper a colaboração intelectual que ambos mantinham na Europa. Compositor e poeta continuarão a trabalhar juntos no Brasil. (...) Para Darius Milhaud, a descoberta da música popular brasileira – o maxixe, o choro, o tanguinho, o samba – com seus problemas específicos de ritmo, foi muito estimulante. No Rio ele conheceu ainda Villa-Lobos, que começava então a encarar a possibilidade de usar o vasto folclore nacional em sua obra. Milhaud foi, sem dúvida, o primeiro intelectual a despertar a curiosidade de Cendrars pelo Brasil. Cf. EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2001, p. 91-95.

A necessidade de refazer, mais uma vez, o percurso dos modernistas nos anos 1920, está em situar o conjunto de fatores que propiciou a aproximação de suas obras e interesses de certas *brasildades*, digamos assim. Vimos o intenso frenesi do casal Tarsiwald em Paris, convivendo junto ao grupo vanguardista, sorvendo a arte consagrada pelo cosmopolitismo parisiense e fornecendo uma certa imagem do Brasil e de seu modernismo. Nesse momento, é de fundamental importância situar a trajetória de Mário de Andrade nesse compasso.

O *namorado das vanguardas*⁵⁹ teve uma trajetória bastante diversa da de Oswald de Andrade até o encontro dos dois e a realização da Semana de Arte Moderna. Se para Oswald o ano que marca o início da mobilização é 1912, com a primeira viagem à Europa e o contato com o *Manifesto Futurista*, para Mário o ano-chave talvez seja 1919, quando viaja a Minas para encontrar Alphonsus de Guimaraens e conhece o barroco de Aleijadinho.

Mas retrocedamos um pouco mais e encontraremos Mário de Andrade por volta de seus 16 anos, em 1909, quando faz uma de suas primeiras grandes descobertas, narrada em carta a Oneyda Alvarenga em 1940:

(...) quando aos 16 anos e muito resolvi me dedicar à música, me fez concluir instantaneamente que a música não existe, o que existia era a Arte (...) E desde então, desde esse primeiro momento de estudo real (...) assim como estudava piano, não perdia concerto e lia a vida dos músicos, também não perdia exposições plásticas, devorava histórias de arte, me atrapalhava em estéticas mal compreendidas, estudava os escritores e a língua e, com quê sacrifício nem sei pois vivia de mesada miserável, comprava o meu primeiro quadro!⁶⁰

⁵⁹ Cf. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade, cronista do modernismo: 1920-1921*. In: *De São Paulo – cinco crônicas de Mário de Andrade: 1920-1921*. São Paulo: Editora Senac, 2004., p. 9-67.

⁶⁰ Cf. *Cartas de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 266-298.

Essa descoberta de sua inclinação múltipla para a arte – cuja entrada se deu pela música – se refletiria no Mário plural, reconhecido pensador da arte brasileira, que se interessava, discorria e estudava as mais diversas manifestações artísticas: arquitetura, literatura, folclore, música, língua, danças dramáticas, artes plásticas, enfim.

Um ano mais tarde, em 1910, Mário frequenta a Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo, vinculada à Universidade de Louvain, no Mosteiro de São Bento⁶¹. Toma contato com a retórica clássica e a literatura mais recente da Europa, sem chegar, contudo, às vanguardas. É também nesta época que começa a formar sua biblioteca. Em 1911 ingressa no Conservatório Dramático e Musical, tornando-se logo monitor.

Para o despertar de Mário de Andrade poeta e escritor, um acontecimento dramático mostra-se fundamental: a morte de seu irmão Renato em 1913. Profundamente abalado, acometido de grave crise nervosa, Mário faz um retiro na fazenda de seu tio Pio, em Araraquara, do qual volta poeta. Na mesma fazenda conceberia, anos mais tarde, a saga de *Macunaíma*. No ano seguinte, outro fato faz surgir o Mário missivista: envia seus primeiros contos e poemas a Vicente de Carvalho, de quem é um admirador, pedindo opinião. Nunca obteve resposta. Por isso, toma séria decisão que levará a cabo até o fim da vida: nunca deixar de responder a quem lhe escrevesse, em especial os mais jovens.

Em 1917, em episódio já descrito, visita a exposição de Anita Malfatti e conhece Oswald de Andrade. Forma-se professor de piano e dicção. Publica, sob pseudônimo de Mário

⁶¹ Esta informação consta da cronologia de Mário de Andrade disponibilizada pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). A mesma cronologia informa que o irmão mais velho de Mário, Carlos, formou-se em filosofia pela mesma instituição. Trata-se da primeira faculdade livre de filosofia do Brasil, também pioneira na América Latina, fundada em 1908 e futuramente transferida para a Pontifícia Universidade Católica (PUC). Oswald de Andrade também cursou filosofia no Mosteiro em 1914.

Sobral, o livro *Há uma gota de sangue em cada poema*, ainda longe do poeta gozador e modernizante da *Paulicéia Desvairada*.

E eis que o ano de 1919 traz a primeira viagem significativa de Mário de Andrade: Minas Gerais. É naquele ano que Mário trava o primeiro contato *in loco* com a arte barroca de Aleijadinho. O futuro modernista de 1922 viaja até Mariana e Ouro Preto para ir ao encontro do poeta Alphonsus de Guimaraens.⁶² Trata-se da primeira grande viagem significativa de Mário de Andrade, cujos itinerários de viagem anteriores se restringiam a Araraquara, Santos (sua descoberta do mar), além de excursões a Osasco, Pirassununga, Fazenda da Barra e, em 1918, em companhia da mãe e dos irmãos, Poços de Caldas.⁶³

As primeiras reflexões de Mário sobre o barroco são fruto desta viagem. Em 1920, o modernista publica quatro artigos sobre o tema na *Revista do Brasil*. Neste textos, Mário não se detém na figura e na obra de Aleijadinho em especial, mas já articula a questão da particularidade do barroco mineiro. Os artigos são publicados sob o título *Arte religiosa no Brasil*, e Mário tece suas primeiras considerações sobre a arquitetura das igrejas coloniais brasileiras.⁶⁴

O contato com o barroco mineiro, mais tarde escolhido, pelo próprio Mário, como manifestação de nacionalidade digna de ser *mostrada* a Blaise Cendrars quando de sua primeira visita ao Brasil, em 1924, surge já à primeira visita como *brasilidade* a ser considerada. É a partir deste encontro com Aleijadinho que Mário inicia seus estudos sobre arquitetura e arte barrocas. Prova disso é o artigo *O Aleijadinho*, publicado pelo modernista em 1928, no qual ele destaca um “surto coletivo de racialidade brasileira na imposição do mulato” no Brasil

⁶² Sobre o encontro de Mário e Alphonsus de Guimaraens, cf. GUIMARÃES FILHO, Alphonsus de. *Itinerários: Mário de Andrade/ Manuel Bandeira: Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. São Paulo, Duas Cidades, 1974, p. 29..

⁶³ Cf. CARNICEL, Amarildo. *As viagens e o fotógrafo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

⁶⁴ Cf. GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina – o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1998, p.54-55.

colônia, entre os anos de 1750 a 1830, em especial na arquitetura.⁶⁵ Dizia ele que “os nossos mestiços do fim da Colônia glorificam a “maior mulataria”, se mostrando artistas plásticos e musicais”.

No artigo, Mário de Andrade deteve sua argumentação, em parte, também na questão do mulato, ao afirmar que *os mulatos eram então uns desraçados*. Argumentava que eles não eram nem brancos nem negros, e que eram assim irregulares no físico e na psicologia.

Aqui já estava Mário preso ao que lhe chamava atenção em parte da composição de *Macunaíma*: o possível caráter psicológico das raças, enfim, dos povos que compunham as nações. Interessante notar que ele trabalha, nesse momento, com diversas fontes de interesse antropológico, em especial com relatos de viajantes que estiveram no Brasil. Neste mesmo texto sobre Aleijadinho, ele ressalta:

(...) infelizmente, os viajantes que se referem a Antônio Francisco Lisboa são duma desprezível insuficiência. Spix e Martius, nem pio. Rugendas, idem. Saint-Hilaire se refere a ele na “Voyage dans le District des Diamants”, diz Manuel Bandeira. Mas na “Voyage dans les Provinces de Rio de Janeiro e Minas Gerais”, moita. No entanto, passou duas semanas em Vila Rica, descreve bastante e pormenoriza as arquiteturas.

Mário menciona ainda Burton, que em seus textos sobre o Brasil notou a obra e a personalidade de Aleijadinho, mas o classificara como primitivo e só digno de menção pela excentricidade. Ao partir para a análise da obra propriamente dita de Aleijadinho, Mário compara as deformações de sua obra ao estilo gótico, encontrando no escultor o *maior engenho artístico* do Brasil naquele momento. Era, entre todos, “o único que se poderá dizer nacional,

⁶⁵ O texto foi publicado primeiramente em 1928, em *O Jornal*, em edição especial sobre Minas Gerais. Cf. ANDRADE, Mário. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 11-42.

pela originalidade de suas soluções. Era um produto da terra, um inconsciente de outras existências melhores de além-mar, um aclimatado na extensão psicológica do termo.”

Mais do que apenas fruto do fascínio que lhe despertara o contato com a obra de Antônio Francisco Lisboa em 1919, esse texto é ainda revelador das próprias raízes de Mário, ele mesmo um mestiço. Herdou pelas duas avós, como nos informa Moacir Werneck de Castro, seus traços de mestiço, “diferente do pai e dos irmãos, que tinham branqueado. Daí os mexeriqueiros o dizerem filho adotivo” (CASTRO, 1989 : 56). É o próprio Castro quem descreve Mário como “grande de corpo, largo de ombros, meio desengonçado”. Trazia sempre no bolso uma folha de papel de seda com pó-de-arroz, que “passava no rosto para atenuar o tom ocre da pele” (CASTRO, 1989 : 26).

A viagem seguinte de Mário de Andrade se daria no ano de 1923, e propiciaria a descoberta, mais do que do carnaval do Rio de Janeiro, de um Mário dado ao desvairismo, à entrega aos sentidos, à sensualidade. É a Manuel Bandeira, já então correspondente constante, que ele descreve as sensações, em carta de fevereiro de 1923:

Foi assim. Desde que cheguei ao Rio disse os amigos: Dois dias de carnaval serão meus. Quero estar livre e só. Para gozar e para observar. Na segunda-feira, passarei o dia com Manuel, em Petrópolis. Voltarei à noite para ver os afamados cordões. Meu Manuel...Carnaval!... Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia...Perdi tudo. Menos minha felicidade de gozar, de delirar...Fui ordinário. Além do mais: uma aventura curiosíssima. Desculpa contar-te toda esta pornografia. Mas...Que delícia, Manuel, o Carnaval do Rio! Que delícia, principalmente, meu Carnaval! Se estivesses aqui, a meu lado, vendendo-me o sorriso camarada, meio envergonhado, meio safado com que te escrevo: ririas. (...) Meu cérebro acabrunhado, brumoso de paulista, por mais que se iluminasse em desvarios, em prodigalidades de sons, luzes, cores, perfumes, pândegas, alegria, que sei lá!, nunca seria capaz de imaginar um Carnaval carioca, antes de vê-lo. Foi o que se deu. (...) Admirei repentinamente o legítimo carnavalesco, o carnavalesco carioca, o que é só carnavalesco, pula e can-

ta e dança quatro dias sem parar. Vi que era um puro! Isso me aconteceu e me extasiou.⁶⁶

A experiência renderia o poema *Carnaval Carioca*, dedicado a Manuel Bandeira e publicado no livro *Clã do Jabuti*. A abertura dos sentidos como fonte inspiradora é patente nos versos de Mário de Andrade:

(...) Carnaval.../ Minha frieza de paulista,/ Policiamentos interiores,/ Temores de exceção.../ E o excesso goitacá pardo selvagem!/ Cafrarias desabaladas/ Ruínas de linhas puras/ Um negro dois brancos três mulatos, despudores.../ (...) Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos/ Ante o sangue ardendo povo chiba frêmito e clangor./ Risadas e danças/ Batuques e maxixes/ Jeitos de micos piricicas/ Ditos pesados, graça popular/ (...) Onde andou minha missão de poeta, Carnaval?/ Puxou-me a ventania,/ Segundo círculo do Inferno,/ Rajadas de confetes/ Hábitos diabólicos perfumes/ Fazendo relar pelo corpo da gente/ Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca./ Milhares de Julietas!/ Domitilas fantasiadas de cow-girls,/ Isoldas de pijama bem francesas,/ Alsacianas portuguesas holandesas.../ Geografia/ Eh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!/ Levou a breca o destino do poeta,/ Barreei meus lábios com o carnim doce dos dela...⁶⁷

Retornando à primeira das descobertas de Mário, a da pluralidade da arte e de seu interesse por diversas manifestações, encontramos a raiz de sua personalidade múltipla. O desejo de conhecer tudo o que fosse possível sobre arte, inclusive as vanguardas artísticas, o deixou em dia com a arte européia do início do século XX, mesmo sem viajar a Paris como seus contemporâneos o faziam. Livros, revistas e ensaios, cartas de amigos e conversas em saraus e reuniões espalhados pela cidade de São Paulo, inclusive realizados com frequência em sua

⁶⁶ Cf. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org., introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

⁶⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. *Clã do Jabuti*. In? *De Paulicéia Desvairada a Café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 121-130.

própria casa, deixavam Mário afinado com a modernidade européia e em sintonia com o movimento que surgia em São Paulo.

Focando o grupo paulista do qual Mário fazia parte, podemos notar que seu perfil diferenciava dos demais - Oswald, Tarsila, Anita, Paulo Prado, Olívia Guedes Penteado, enfim, todos filhos de famílias abastadas que iam com regularidade à Europa. Mário, que nunca chegou a viajar para o velho continente, debatia-se quanto a isso constantemente. Era parte integrante e respeitada deste grupo por sua inteligência e *modernidade*, mas sua participação algumas vezes esbarrava em limitantes financeiros. Tal é a queixa que fez a Manoel Bandeira em carta de maio de 1924:

Creio também que o que está me fazendo mal são as companhias. Meu grupo, amigos, camaradas, todos ricos, sem preocupações. Há um eterno conflito entre mim e eles. Isso deprime. Creio que me conhece: sou incapaz de invejar dessa natureza. Deus que lhes conserve a riqueza. Mas há conflito. Dona Olívia me convida para um chá...Vai ser delicioso, eu sei. Que companhia! Tão harmônica, tão bela! Divertir-me-ei muito. Tarsila, Oswald, Cendrars, Gofredo, Dona Carolina, Paulo Prado, Carlos de Campos (...). Mas às 19h tenho minha lição no Conservatório. Conflito entre a cons[...] maculando-a. Se me recuso, toda a lição é perturbada por desejos. Que criança este Mário! Depois é a nova viagem para Mato Grosso que se combina e não poderei ir. Ou é meia-noite. Dona B. fez questão de me trazer em casa em seu automóvel. Sou obrigado a aceitar, mas não queria aceitar. Não sei porquê. De repente G. e mulher vão para o Guarujá. Resolvem e pronto: vão. Esta companhia não me serve, Manoel. Meus camaradas, T. R. na farra. Mas como farra sem dinheiro? Não vou, que não ando pago pelos outros. Um café que me pague me ofende. Preciso largar dessa gente. Mas como? Se são os que eu amo, os que me amam? E não é possível inculpá-los de qualquer coisa. Não são indiferentes. Já o demonstraram. Mas eu não aceito, sou incapaz de aceitar. Daí conflito. Meu continuado conflito.⁶⁸

⁶⁸ Cf. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org., introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001, p. 122-123.

2.3 - A redescoberta

de 1924

As primeiras viagens de Mário e Oswald de Andrade foram, assim, muito mais de descoberta deles mesmos do que qualquer outra coisa. No entanto, trouxeram consigo do retorno desses itinerários peças importantes para conformar o modernismo paulistano tal qual o conhecemos na década de 1920. Peças que se cruzaram e encontraram horizonte em comum em 1924, na chamada *viagem de redescoberta do Brasil*.

No ano anterior, encontrava-se em Paris parte da *tropa de choque* - palavras de Alexandre Eulálio – modernista de São Paulo: Oswald, Sergio Milliet, Di Cavacanti, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Heitor Villa-Lobos, Victor Brecheret, Sousa Lima. Oswald de Andrade procurou conhecer diretamente Cendrars e outros nomes que admirava e desejava encontrar – Jules Romains, Picasso, Jean Cocteau, Léger, Brancusi. Destes, Cendrars é o único cujos laços se estreitarão e o tornarão amigo do casal Tarsiwald. Tempos depois, Cendrars é convidado a vir ao Brasil por Paulo Prado, por insistência de Oswald.

A fim de fazer ver o Brasil a Cendrars, Oswald, Tarsila e outros amigos – guiados por Mário de Andrade – organizam uma entrada pelo interior: encontro marcado com esse país desconhecido que era o deles. Descubrem aí um mundo inédito, que haviam aprendido a olhar desde Paris e ver com outros olhos graças ao intelectualizado ‘primitivismo’ e à intuição antropológica do compilador da *Anthologie Nègre* [Cendrars]. (...) O movimento Pau-Brasil, de que Tarsila e Oswald de Andrade serão os expoentes, deve muito a Cendrars: nasce e se define na sua companhia. Oswald não deixaria de citar o amigo ilustre no manifesto que publica no Rio de Janeiro quinze dias depois do Carnaval de 1924 – carnaval, ‘festa religiosa da raça’, que ele foi mostrar ao poeta de *Kodak* na sua santa sede, o Rio de Janeiro. A ele dedica o volume com que estréia, no ano seguinte, na poesia. Assim é o suíço de Paris quem na verdade apita o sinal de partida da locomotiva Pau-Brasil. (EULALIO, 2001 : 86-87)⁶⁹

Blaise Cendrars chega ao Brasil em fevereiro de 1924 pela primeira vez. Mário de Andrade o saúda com artigo publicado na Revista do Brasil em março daquele ano, reproduzido no livro *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre Eulálio. O texto exalta os pontos positivos da escrita modernista de Cendrars, mas não deixa de alfinetar a *dependência artística* que desde longa data reinava Brasil em relação à França:

Esse é o homem que São Paulo hospedará por alguns meses. À sua chegada deu-se um incidente grandioso. As autoridades de Santos quiseram impedir-lhe o desembarque, porque era mutilado. Tudo se arranjou; felizmente para nós que possuiremos o poeta por algum tempo. Mas o ato policial me enche de sincero orgulho. Que vem fazer entre nós os mutilados? O Brasil não precisa de mutilados, precisa de braços. O Brasil não precisa de recordações pe-

⁶⁹ É ainda Alexandre Eulálio que afirma que a influência do Brasil sobre a obra de Cendrars foi também de grande monta. Quase nenhuma de suas obras, a partir da vinda ao Brasil, negligenciará o país: “*Une Nuit dans la Forêt* (1929); *Histoires Vraies* (1937); *La Vie Dangereuse* (1938); *D’Oultremer à Índigo* (1940); *L’Homme Foudroyé* (1945); *Bourlinguer* (1948); *Le Lotissement du Ciel* (1949); *Trop, C’est Trop* (1957). Cf. EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2001, p. 33-35.

nosas sinão de certezas joviais. (...) Um tempo nós também, os afamados modernistas brasileiros, acreditamos que a França resumia toda a arte. Era ainda a herança má dos mestres, quase que só voltados para a língua de *oui*. Muito esforço pessoal foi preciso para que (...) percebêssemos que outras grandezas havia e novas expressões. Esse conhecimento nos permitiu nos integrássemos na consciência do nosso país porque nos tornáramos os homens livres que hoje somos. Brasileiro, sem quase nenhuma tradição artística, sem a tremenda herança de séculos e séculos de inteligência crítica, é como homem livre, sem ligação de escola alguma francesa ou italiana, alemã ou portuguesa, como selvagem, que saúdo o poeta francês.⁷⁰

A obra de Cendrars, no entanto, mostra-se bem conhecida pelo modernista. Mário de Andrade é admirador do cosmopolitismo do francês, no sentido talvez de visualizar na obra de Cendrars aquilo que buscava desenvolver. O artigo de Mário prossegue:

Sinceridade de expressão que toca às vezes a segura. Ingenuidade primitiva, voluntariamente pobre, Cendrars descobriu o segredo de certas frases de primitivos, selvagens ou populares e a rigidez crua, plástica, sáxia das lendas negras que tão bem soube reunir na *Anthologie*. Frases musicais ou lendas que através de gerações e gerações vieram se construindo, estratificando, condensando, para finalmente adquirir sóbria concisão, como que indiferente e estóica, mas que no fundo guarda a dor continuada, a força em luta aberta, a alegria intercalante dos homens em sucessão.

Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e dona Olívia Guedes Penteado fazem a *iniciação* de Cendrars no Brasil levando-o a conhecer o carnaval no Rio de Janeiro durante os primeiros quatro dias do mês de março. O mesmo carnaval tão bem experimentado por Mário de Andrade no ano anterior torna-se o primeiro itinerário turístico vivido no Brasil pelo casal Tarsiwald. A viagem ao Rio proporciona a Tarsila a elaboração de uma série de esboços que ela desenvolveria no retorno a São Paulo, originando telas conhecidas de sua fase pau-brasil:

⁷⁰ Cf. EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: E-DUSP/Imprensa Oficial, 2001, p 384-394.

Morro de Favela e Carnaval em Madureira. Oswald, por sua vez, traz os primeiros poemas para o livro *Pau-Brasil*, inspirados no Rio de Janeiro.

O *Manifesto Poesia Pau-Brasil* foi publicado por Oswald no Rio de Janeiro quinze dias depois do carnaval carioca. Cendrars e a festa popular merecem menção no texto:

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. (...) Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino. (...) A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. (...) Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação. (...) Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*. O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica. (...) Apenas brasileiros de nossa época. (...) Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações e apoio. (...) Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Em novembro de 1923, no entanto, Mário de Andrade, em carta a Tarsila do Amaral, já fazia uma espécie de advertência, atentando para a direção que deveria seguir o modernismo brasileiro naquele momento, antecipando, de certa forma, as orientações contidas no *Manifesto Poesia Pau-Brasil*:

Cuidado! Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswald, Sergio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão *épatés*. E se fizeram futuristas! Hi! Hi! Hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsi-

la, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. HÁ MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam.⁷¹

Deste modo, Oswald e Tarsila voltam de Paris em sintonia com algumas orientações artísticas de Mário de Andrade. No entanto, Mário e Oswald teriam já aqui o primeiro *embate*. Oswald proclamava, naquele momento, que a poesia estava nos fatos dos jornais. No dia-a-dia. Conclamava os modernistas a renegar as teorias-avós e começar do novo, buscando o primitivo. E foi de fato o que ele tentou fazer em seu livro *Pau-Brasil*, publicado no ano seguinte, ao reconstruir e tentar reescrever a história do Brasil a partir do relato de cronistas e viajantes que aqui estiveram desde a chegada dos portugueses. Mário, por sua vez, já dizia, em sua *Paulicéia Desvairada*, ser impossível deixar as teorias avós em que bebeu, e confirma esta discordância em relação a Oswald em carta enviada a Carlos Drummond de Andrade em novembro de 1924, ao mesmo tempo em que deixa clara sua forma de produção literária – mesclar o que ele chama de erudição com o contato com o que Oswald chama de *fatos dos jornais*:

Veja bem, eu não ataco nem nego a erudição e a civilização, como o fez o Oswaldo num momento de erro, ao contrário respeito-as e cá tenho também (comendidamente, muito comendidamente) as minhas fichinhas de leitura. Mas vivo tudo. Que passeios admiráveis eu faço, só! (...) E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de re-

⁷¹ Cf. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Org., introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001, p 78-81.

ligião. Eu conto no meu ‘Carnaval carioca’ um fato que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba.

O ano de 1924 traria mais uma viagem, que desta vez reuniria Tarsiwald e Mário de Andrade. Continuando a programação da caravana que se propôs a mostrar o Brasil ao francês Blaise Cendrars, o grupo modernista tomou um trem em direção a Minas Gerais. O roteiro, sugerido por Mário de Andrade, que já o havia percorrido anos atrás, incluía a Semana Santa em São João del Rei e visita a Tiradentes, Ouro Preto, Belo Horizonte e Congonhas do Campo.

Essa viagem a cidades mineiras é conhecida como a viagem da redescoberta do Brasil pelos modernistas, em especial por Tarsila e Oswald de Andrade. O encontro com os elementos da arquitetura barroca do século XVIII, com os costumes, as curvas e as cores das cidades mineiras parecia sob medida para a nova orientação do modernismo e para a incorporação de elementos primitivos que vinha sendo feita pela vanguarda artística européia. Embarcando pela Central do Brasil, o grupo segue, via Barra do Piraí, até Minas, parando em Barbacena e Barroso e chegando, finalmente, a São João del Rei. A missa do domingo de páscoa – os modernistas da caravana de viagem eram todos católicos -, as negras vigiando tabuleiros de doces, pés-de-moleque, cocada, rapaduras de gengibre, pamonhas, café, pipoca, quentão, as vozes dos cantores, os sons do órgão, o incenso, as casinhas cor-de-baú, as nuvens, o céu azul.⁷²

Um novo Brasil se descortinava aos olhos destes modernistas, guiados, em grande parte, pelo encanto de Cendrars pelas tradições populares que encontrava no caminho. O primi-

⁷² Cf AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997.

tivismo estético, perseguido pelas vanguardas da Europa, seria, para os modernistas, o reconhecimento da sensibilidade brasileira. A *aventura brasileira de Blaise Cendrars*, como diria Alexandre Eulálio, correspondeu à descoberta de Oswald e Tarsila na pintura e na Poesia Pau-Brasil, de Mário de Andrade em *Clã do Jabuti* e do próprio Cendrars em *Le Formose*. O *refrão* da viagem, tão bem recitado pelo poeta francês, abria o apetite dos modernistas: *quelle merveille!* A viagem a Minas supre um pouco a necessidade de uma fonte diversa daquela da cultura européia. A busca da identidade nacional inclui a abertura para as particularidades americanas. Compreende a aproximação de culturas do Oriente e da África e a *digestão* da Europa.

Brito Broca, em artigo publicado no jornal *A Manhã* em 1952, afirma que o que pareceu paradoxal nessa viagem – modernistas, homens do futuro, mostrando a um poeta de vanguarda em visita ao Brasil as velhas cidades de Minas, com igrejas do século XVIII, casarões coloniais e imperiais, onde tudo parece evocação do passado – mostra-se, na verdade, um contra-senso apenas aparente. “O divórcio da realidade brasileira, em que a maior parte de nossos escritores sempre viveu, fazia com que a paisagem da Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que procuravam”.⁷³

O livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, uniu todas as suas impressões das viagens de 1924 ao ímpeto do *Manifesto Poesia Pau-Brasil*. A forma como foi construído revela a intenção de reescrever a história do país. Divide-se em: *A Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil* (o modernista fragmenta o *Manifesto Poesia Pau-Brasil*, reproduzindo

⁷³ Cf. BROCA, Brito. *Blaise Cendrars no Brasil, em 1924*. In: *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, EDUSP/Imprensa Oficial, 2001, p. 449.

parte dele); *História do Brasil* (onde Oswald relê os cronistas e viajantes da época da chegada dos portugueses); *Poemas da colonização* (conta casos relacionados aos problemas gerados pela escravidão no Brasil, tais como as relações entre senhores e escravas, casos de assombração, comida, escravas se atirando com crianças bastardas em rios para não sofrer represálias de senhoras etc); indo, finalmente, para seu presente, escrevendo sobre os postes da light, a fazenda São Martinho, o carnaval carioca e as Minas Gerais. O livro é construído como um relato de viagens, com incertos telegráficos e bastante descritivos sobre o que o modernista via ao lado de Cendrars.

Em entrevista ao *Diário de Minas*, de Belo Horizonte, em 27 de abril de 1924⁷⁴, portanto ainda durante o trajeto da viagem a Minas, dizia Oswald:

A arquitetura de São João del Rei, Tiradentes e Sabará e de outras que vamos percorrer está aí como uma censura viva aos inconscientes que pretendem transplantar para o nosso clima o horror dos bangalôs e das casas de pastelaria. As cores vivas e o aspecto sólido e calmo das casas mineiras é a melhor lição que pode ser dada aos nossos construtores. Como é um crime substituir nossos melhores santeiros por uma súcia de santos almofadinhas e sem caráter definido, saídos da industrialização italiana e alemã, é outro crime desprezar o cor-de-rosa das fachadas, o abrigo dos beirais e o azul das janelas – nascidos da paisagem brasileira e da tradição, e tão naturalmente de acordo com elas – pelas cores cinzentas da Europa. (...) As pessoas que viajam conosco conhecem a fundo as cidades antigas da França, da Itália, de Portugal e da Espanha, e nenhum de nós, inclusive o grande Cendrars, põe em dúvida que a civilização do ouro, representada pelas velhas Minas, seja inferior a qualquer das civilizações correspondentes na Europa. As nossas igrejas, sem ter os materiais nobres das igrejas européias, colocam-se pela sua arquitetura, pela sua pintura, ao lado dos mais belos e célebres santuários. Na arquitetura, como na escultura, o Aleijadinho não fica atrás dos monumenta-

⁷⁴ Cf. ANDRADE, Oswald. *Os dentes do dragão*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1991, p. 15-17.

listas do Vaticano. Apenas não tendo os mesmos recursos, não podia produzir a mesma obra.

Mário de Andrade, por sua vez, escreve neste ano parte de seu *Clã do Jabuti*, marcado por formas musicais do povo, fruto do contato direto com a cultura popular regional. O livro funde e desloca traços de todo o país - fauna, flora, vocabulário, sintaxe - para propor estética e ideologicamente a integração nacional. A este livro pertence o texto *O poeta come amendoim*, dedicado a Carlos Drummond de Andrade, a quem conhece na viagem de 1924, na parada em Belo Horizonte. O clima é de *descoberta*:

Noites pesadas de cheiros e calores amontoados.../ Foi o Sol que por todo o sítio imenso do Brasil / Andou marcando de moreno os brasileiros. (...)/ Brasil.../ Mastigado na gostosura quente do amendoim.../ Falado numa língua curumim/ De palavras incertas num remeleixo melado melancólico.../ Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons.../ Molham meus beijos que dão beijos alastrados/ E depois semitoam sem malícia as rezas bem nascidas.../ Brasil amado não porque seja minha pátria,/ Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus quer.../ Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,/ O gosto dos meus descansos,/ O balanço das minhas cantigas amores e danças.⁷⁵

Também é parte do livro o poema *Carnaval Carioca*, dedicado a Manoel Bandeira, já citado neste trabalho, e os *Poemas Acreanos*, reflexo do mesmo movimento que faz o modernista no sentido de encontrar algo que pode ser definido como uma espécie de *linha de costura*, que fosse capaz de unir a diversidade que ele encontra no país em torno de algo comum, enfim, de uma cultura brasileira. Mário mostra-se, inclusive, agoniado diante de tanta diversidade que ele não consegue *sentir*:

Seringueiro, eu não sei nada!/E no entanto estou rodeado/ Dum despotismo de livros,/ Estes mumbavas que vivem/ Chupitando vagarentos/ O meu di-

⁷⁵ Cf. ANDRADE, Mário de. *Clã do Jabuti*. In: *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)*. São Paulo: Circulo do Livro, s.d., p. 119.

nheiro o meu sangue/ E não dão gosto de amor.../ Me sinto bem solitário/ No
mutirão de sabença/ Da minha casa, amolado/ Por tantos livros geniais,/ “Sa-
grados” como se diz.../ E não sinto os meus patrícios!/ E não sinto os meus
gaúchos!/ Seringueiro, dorme.../ E não sinto os seringueiros/ Que amo de a-
mor infeliz...⁷⁶

E de seu *Noturno de Belo Horizonte*, uma certeza: “Eu queria contar as histórias de
Minas/ Pros brasileiros do Brasil...”

Que importa que uns falem mole descansado/ Que os cariocas arranhem os
erres na garganta/ Que os capixabas e paroaras escancarem as vogais?!/ Que
tem si o quinhentos-reís meridional/ Vira cinco tostões do Rio pro Norte?!
Juntos formamos este assombro de miséria e grandezas,/ Brasil, nome de ve-
getal!...⁷⁷

2.4 – Civilização versus

Cultura

O ano de 1924 é chave para compreendermos a mudança de rumos dentro do movi-
mento modernista na década em questão. Faço minha a afirmação de Eduardo Jardim de Mo-
raes no sentido de que o modernismo apresenta duas fases distintas no que diz respeito às suas
preocupações essenciais.

Uma primeira fase, iniciada em 1917, caracteriza-se como a da polêmica do
modernismo com o passadismo. Esta é uma fase de atualização – moderniza-
ção em que se sente fortemente a absorção das conquistas das vanguardas eu-
ropéias do momento e que perdura até o ano de 1924. Uma segunda fase (...)

⁷⁶ Idem, p. 159.

⁷⁷ Idem, p. 136.

se inicia no ano de 1924, quando o modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional, e que prossegue até o ano de 1929. (MORAES, 1978 : 49)

As viagens realizadas em solo brasileiro pelos modernistas tiveram grande influência na mudança de orientação dentro do movimento. Antônio Cândido define bem essa alteração de registro ao afirmar que o modernismo “inaugura um novo momento na dialética do universal e do particular”.⁷⁸

Inicialmente, as viagens à Europa proporcionaram uma sintonia com as vanguardas artísticas e a disseminação do novo espírito entre os paulistas. Mecenas, pintores e escritores dirigiam-se à Europa, em especial à França, num frenesi intenso. Era moda passar parte do ano no Brasil e parte na França. As novidades trazidas de fora eram logo compartilhadas em salões, almoços, saraus e reuniões artístico-literárias, que raramente tinham cunho político. Eram, antes de tudo, responsáveis por promover uma atualização de nossos artistas interessados na *civilisation* francesa.

Num segundo momento, eles começam a “apalpar o Brasil”, na expressão cunhada por Antonio Candido, e empreendem viagens pelo próprio país, sejam elas reais ou literárias. Nesse sentido, o ano de 1924 é considerado chave na redescoberta do Brasil. Com a vinda do francês Blaise Cendrars ao país, os modernistas se unem numa caravana para apresentar o país ao ilustre amigo.

Curiosamente, nossos modernistas, em especial Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, *descobrem* o Brasil ao lado... de um francês. Mas não um francês qualquer: Cendrars fazia parte de um grupo de artistas de primeira ordem quando o assunto era modernismo. Ele

⁷⁸ Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade – estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2002, p. 119.

proporcionara a Oswald e a Tarsila, em suas estadas em Paris, o contato com diversos artistas. Léger, com quem Tarsila estudou pintura, foi apresentado por ele. E a exposição de quadros que ela fazia na Galeria Percier, em 1926, foi também arranjada por ele. Oswald lançou o livro *Pau-Brasil* em 1925, através da editora que publicava as obras de Cendrars.

Até a viagem de 1924, inúmeros aspectos característicos do Brasil haviam se conservado na sombra, quase invisíveis para tantos artistas de talento; nenhum deles havia ainda tratado de desvendar a sua importância. Agora, rigorosamente estilizados, a aguda incongruência do cotidiano, a sua cor exaltada, pura, o desengonço simplório, mas provocante, da cidade e da roça, a generosa singeleza dos costumes, o recorte nítido da paisagem, avaliados ao mesmo tempo de maneira perquiridora e lúcida, eram por fim tratados com lírica ternura e distanciamento irônico. Isto marcou sem dúvida um novo momento da racionalização da consciência nacional. (EULÁLIO, 2001 : 29).

As duas direções – externa e interna/Europa e Brasil – se mostraram fundamentais para a conformação do modernismo. O germe da segunda rota já estava presente de alguma forma quando Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, por exemplo, passavam longos períodos na França. E também estava presente quando Mário de Andrade lia com apetite devorador as teorias estrangeiras que chegavam às suas mãos através de livros e revistas importados. O contato com as vanguardas foi fundamental, deste modo, para desencadear a busca de uma brasilidade.

Por mais que possa parecer paradoxal, portanto, não deve surpreender o fato, declarado sem pejo a maior parte das vezes, de que foi na Europa, ou no mínimo folheando revistas européias, que muitos desses jovens artistas e intelectuais ‘redescobriram a América’. A francofilia desabrida da elite latino-americana, muito atualizada desde o modernismo, o crescente surto do exotismo na Europa, o pendor pelas culturas negras dos orfistas e puristas e pelas culturas indígenas dos surrealistas convergiram todos para esse súbito furor

de ‘resgate’ nativista e ‘redescoberta’ das raízes. As viagens e a figura do viajante se tornam, pois, centrais nesse processo de renovação formal e técnica. (SEVCENKO, 1992 : 217)

Assim, podemos dizer que o contato com as vanguardas européias, que buscavam no exótico a renovação da arte, levou os modernistas a buscarem o exótico dentro de seu próprio país. Diferentemente do continente europeu, que buscava o exótico no contato com povos de outros continentes e em artefatos trazidos de longe e expostos em museus etnográficos, os jovens modernistas brasileiros encontravam, em seu próprio território, o exotismo que procuravam.

Das viagens ao Rio e a Minas nasceram esboços para as futuras telas de Tarsila que seriam expostas na Galeria Percier. Oswald de Andrade finalizaria seu *Manifesto Poesia Pau-Brasil* e escreveria alguns poemas-telegráficos, bem ao gosto de Cendrars, os quais comporiam seu livro *Pau-Brasil*, lançado em 1925. Mário de Andrade produziu o *Noturno de Belo Horizonte*, além de se deslumbrar ainda mais com cenários que já lhe encantavam anteriormente, seja por uma viagem feita a Ouro Preto já no ano de 1919, seja porque as cidades coloniais e o contato com o carnaval carioca lhe traziam cores, formas e contato com tradições populares já tão admiradas por ele.

O barroco mineiro *ressurgiu* após essa viagem, propagandeado pelos modernistas e pelo deslumbramento de Blaise Cendrars. Mário de Andrade foi entusiasta estudioso da arte barroca mineira. Guilherme Simões Gomes Júnior desvenda a atuação de Mário nesse sentido:

O juramento de fidelidade do modernismo brasileiro, ao menos o de Mário de Andrade, implicou um compromisso no sentido de retraçar a história brasileira conferindo-lhe nova identidade. Para perfazer esse largo caminho, Mário percorreu várias pequenas sendas. Uma delas foi essa do resgate da arte da

época colonial brasileira, na qual fincou posição desde cedo e que não abandonaria até o fim. O complexo artístico e arquitetônico religioso colonial brasileiro era o único monumento de alta civilização em um país de passado tão curto e tão desleixado no plano da cultura. Era o pouco que tinha sido edificado com chances de durar...” (GOMES JUNIOR, 1998 : 64)⁷⁹

Pode-se atribuir a essa viagem o aguçamento do apetite de Mário, Oswald e Tarsila por conhecer o Brasil e dele se apoderar. Apetite que se traduziria por outras viagens pelo país, desta vez ao Amazonas (1927), ao Nordeste (1928) e aos arredores da cidade de São Paulo, no caso de Mário, e ainda numa busca do passado “exótico” brasileiro por parte de Oswald e Tarsila, o que veio a dar na Antropofagia.

A revolução da arte européia, provocada pelo contato com culturas ditas exóticas reveladas pela corrida imperialista do século XIX, chegou num primeiro momento aos modernistas brasileiros promovendo uma grande renovação estética. Entretanto, era preciso, da mesma forma que Picasso fora beber nas máscaras africanas para criar *Les demoiselles d'Avignon*, encontrar o elemento *exótico* dentro do próprio Brasil a fim de promover de fato uma verdadeira renovação. Elemento que foi encontrado, num primeiro momento, no contato com a cul-

⁷⁹ A questão da atuação de Mário de Andrade junto à arquitetura e a arte coloniais brasileiras e sua relação com a constituição do serviço de Patrimônio no Brasil não será aqui objeto de análise, posto que já se encontra bastante desvendada. Apesar disso, não creio que seja possível deixar ao menos de mencionar a importância que as viagens realizadas por ele na década de 1920 para a criação do Serviço de Patrimônio. Silvana Rubino afirma a respeito do projeto elaborado por Mário de Andrade: “Seu projeto fixa claramente concepções estéticas alinhadas com sua visão de Brasil, ou seja, sua busca do Brasil desconhecido e sua projeção de outro Brasil virtual. É um projeto nitidamente informado por suas viagens de descoberta, de turista aprendiz, assim como por seu trabalho de administração cultural realizado em São Paulo. Se em suas viagens Mário se torna um etnógrafo amador, seguindo a via de muitos antropólogos que só realizaram essa vocação após uma viagem de campo, no Departamento de Cultura torna-se um profissional (guardadas as proporções do que era a profissão no período), fundando a primeira associação de pesquisadores na área de que temos notícia, a Sociedade de Etnografia e Folclore, onde trabalhou junto ao casal Lévi-Strauss.” Cf. RUBINO, Silvana. *As Fachadas da História: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937-1968)*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp/IFCH, 1991, p. 74-75.

tura popular e com a arquitetura barroca colonial das cidades de Minas, então desprezadas pelos modernistas mineiros.⁸⁰

Como síntese desses dois compassos do movimento modernista – acerto do relógio com as vanguardas artísticas e busca da *muiraquitã* –, Mário e Oswald de Andrade chegam ao que podemos considerar obras-chave: *Macunaíma* (1928), *Manifesto Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropofágico* (1928). Nesse tempo, tendo já travado contato com cores, formas e costumes populares do país, foram capazes de sinalizar, em suas obras, uma espécie de impasse que se desenhava neles mesmos, e porque não dizer, no próprio Brasil: a dificuldade em articular tamanha inovação artística numa realidade tão social, econômica e culturalmente díspar como se configurava o Brasil.

⁸⁰ Uma das cidades visitadas pelos modernistas em Minas Gerais no ano de 1924 foi Belo Horizonte, onde conheceram o Grupo Estrela, composto por modernistas mineiros (Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Abgar Renault, Emílio Moura, Alberto Campos, Mário Casasanta, João Alphonsus, Batista Santiago, Aníbal Machado, Gabriel Passos, João Pinheiro Filho e Gustavo Capanema). A partir desse contato, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade iniciam frutífera troca de cartas, e justamente numa delas, datada de 22 de novembro de 1924, Drummond se queixa a Mário: “Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando devera nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado. E isto não acontece comigo, apenas: “Eu sou um exilado, tu és um exilado, ele é um exilado.” Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo, que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos. (...) Detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. Sou hereditariamente europeu, ou antes: francês. Amo a França como um ambiente propício etc. Tudo muito velho, muito batido, muito Joaquim Nabuco. Agora, como acho indecente continuar a ser francês no Brasil, tenho que renunciar à única tradição verdadeiramente respeitável para mim, a tradição francesa. Tenho que resignar-me a ser indígena entre os indígenas, sem ilusões. Enorme sacrifício...”. Ao que Mário de Andrade responde, em carta de 1924, sem data específica: “É preciso começar esse trabalho de abasileiramento do Brasil...De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. (...) Avanço mesmo que enquanto o brasileiro não se abasileirar, é um selvagem. Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização. Há civilizações. Cada uma se orienta conforme as necessidades e ideais duma raça, dum meio e dum tempo.” (Cf. *Carlos & Mário – Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Org. e notas de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002).

É preciso, nesse momento, abrir um parêntese e demonstrar que essa busca de brasilidade não constitui uma verdadeira inovação trazida pelos modernistas. Ao contrário, a inquietação já estava presente em gerações anteriores. Franklin de Oliveira dá algumas pistas a esse respeito:

a redescoberta do Brasil vinha sendo feita desde o início do século, com os estudos de Nina Rodrigues sobre o negro brasileiro; de Euclides da Cunha sobre as populações sertanejas; de Roquette-Pinto sobre o índio brasileiro do Brasil Central; de Monteiro Lobato sobre o brasileiro marginalizado da *hinterlândia*; e nos romances de Lima Barreto e Enéas Ferraz sobre as populações suburbanas cariocas. (FRANKLIN, 1993 : 30)

Também Sérgio Miceli afirma que “o alcance político do movimento modernista não se esgota de modo algum pelos padrões formais de ‘criação’ que introduziu e impôs como dominantes”. Essa imposição na verdade teria se dado por um ‘recurso político de ‘expurgo’ de outros grupos e correntes, e a consagração estética do movimento ‘eufemizou’ o fato de que boa parte da primeira geração modernista era composta por autores que haviam estreado nas letras na República Velha e que por alguma razão tiveram condições para reconverter sua trajetória intelectual na direção do modernismo.”⁸¹

Na verdade, o que se deu foi que os modernistas apresentaram novos argumentos para colocar as mesmas questões, ignorando conscientemente a produção imediatamente anterior.

A questão da brasilidade literária em 24 não constitui a inauguração de uma problemática nova em nossa história cultural. Desde o romantismo, este problema vinha sendo debatido pela elite culta do país. (...) o modernismo constitui a retomada e o adiantamento de um caminho já aberto na nossa vida intelectual. (MORAES, 1978 : 16 – 17)

⁸¹ Cf. MICELI, Sergio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil – 1920-1945*. São Paulo: Difel, 1979.

Esses dois movimentos diagnosticados no modernismo na década de 1920 podem ser comparados, grosso modo, à relação entre os conceitos de *civilisation* francesa e de *Kultur* alemã. O contato com a França, em especial Paris - fosse pessoalmente ou por revistas e outras publicações -, fazia com que, de um modo ou outro, a julgar pelo embelezamento do centro de São Paulo, pelas viagens freqüentes da elite artística à capital francesa e pelas modas importadas, aquele fosse o padrão desejado de *civilisation*. O francês era o modelo ansiado de *nativo* para o brasileiro. No primeiro compasso do modernismo brasileiro, podemos dizer que Mário e Oswald de Andrade se aproximavam desta acepção.

Na tradição francesa, a civilização é representada como uma conquista progressiva, cumulativa e distintamente humana. Os seres humanos são semelhantes, pelo menos em potencial. Todos são capazes de criar uma civilização, o que depende do dom exclusivamente humano da razão. Não resta dúvida de que a civilização se desenvolveu mais na França, mas em princípio ela pode ser usufruída, embora talvez não com a mesma intensidade, por selvagens, bárbaros e outros povos europeus. (KUPER, 2002 : 26).

Esse ‘credo’ foi formulado na França, na segunda metade do século XVIII, em oposição ao que os filósofos consideravam como forças de reação e irracionalidade – representadas, principalmente, pela Igreja Católica e pelo *ancien regime*. À medida que se espalhou pelo resto da Europa, sua maior oposição ideológica veio dos intelectuais alemães, especialmente ministros protestantes incitados a defender a tradição nacional contra a civilização cosmopolita; os valores espirituais contra o materialismo; as artes e os trabalhos manuais contra a ciência e a tecnologia; a genialidade individual e a expressão das próprias idéias contra a burocracia.

cia asfixiante; as emoções, até mesmo as forças mais obscuras do nosso íntimo contra a razão árida: em suma, *Kultur* contra *Civilização*. (KUPER, 2002 : 27)

Esse embate pode ser trazido, guardadas as devidas proporções, para o modernismo dos anos 1920. Num primeiro movimento, de contato com as vanguardas e de ruptura com o passado artístico brasileiro, nossos modernistas estão buscando se equiparar à *civilisation* francesa. O abandono do que eles rotularam como *passadismo*, com o passado artístico-literário brasileiro, no sentido de compassar a produção brasileira da década de 1920 à revolucionária arte que toma conta da França.

Entretanto, quando começam a buscar as singularidades brasileiras para promover uma renovação estética, manipulam um conceito de alguma forma muito próximo ao de *kultur* dos alemães. No primeiro movimento modernista, com a realização da Semana de 1922, os modernistas já propunham o fim da mera imitação do estrangeiro, do que vinha de fora. Trata-se, assim, de um momento marcado por um certo impasse, em que pregavam esse credo mas não conseguiam ainda concretizá-lo. Quando *redescobrem* o Brasil, marcadamente a partir de 1924, estão de certa forma muito próximos do conceito de *kultur*.

Para situar um pouco melhor esta discussão, creio ser fundamental trazer a esta arena a sociogênese dos dois conceitos, brilhantemente desvendada por Norbert Elias em *O Processo Civilizador*. Elias é sintético e vai direto ao ponto ao afirmar que o conceito de civilização expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo e resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas mais ‘primitivas’. (ELIAS, 1990 : 24). Ou seja, com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o nível de sua tecnologia, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão do mundo, entre outros aspectos.

Até certo ponto, o conceito de civilização minimiza as diferenças nacionais entre os povos: enfatiza o que é comum a todos os seres humanos ou – na opinião dos que o possuem – deveria sê-lo. Manifesta a autoconfiança de povos cujas fronteiras nacionais e identidade nacional foram tão plenamente estabelecidos, desde séculos, que deixaram de ser tema de qualquer discussão, povos que há muito se expandiram fora de suas fronteiras e colonizaram terras muito além delas. (ELIAS, 1990 : 25).

Em contraste a essa posição, o conceito alemão de *kultur*, ainda segundo Elias, dá ênfase especial a diferenças nacionais e à identidade particular de grupos. Outro ponto destacado pelo sociólogo alemão aponta uma dialética importante entre os dois conceitos: enquanto *civilisation* descreve um processo ou, pelo menos, seu resultado, o conceito alemão de *kultur* parece implicar uma relação diferente, reportando-se a produtos humanos que “são semelhantes a flores do campo, a obras de arte, livros, sistemas religiosos ou filosóficos, nos quais se expressa a individualidade de um povo. O conceito de *kultur* delimita.” (ELIAS, 1990 : 24-25)

Se o conceito de civilização dá expressão a uma tendência expansionista de grupos colonizadores, o de *kultur* reflete a consciência de uma nação – Alemanha - que buscou e constituiu incessantemente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual, e se perguntou repetidas vezes qual era, afinal, sua identidade.

Voltando ao ponto, se num primeiro movimento Mário e Oswald de Andrade aderem ao padrão da civilização francesa como ideal de *civilidade* a ser alcançado, parece nitidamente claro que no movimento imediatamente seguinte eles partem para solucionar questões que os colocam numa situação em que manipulam algo certamente muito próximo do conceito de *kultur*.

Elizabeth Travassos dá pistas sobre isso no caso de Mário de Andrade, ao elaborar o belo ensaio em que figuram como personagens principais Mário e Béla Bartók:

Deve-se dizer, desde já, que eles [Mário e Bartók] entendem por cultura o complexo de atividades do espírito: filosofia, ciência, moral, religião, mas sobretudo literatura e arte. Distanciam-se tanto do ‘intelectualismo’ dos antropólogos evolucionistas ingleses quanto da visão ‘jurídica’ da cultura como corpo de regras que caracterizaram matrizes importantes da antropologia. Têm pouca afinidade com a visão da cultura como ‘costume’, conjunto de regularidades empíricas da vida social, que inclui, entre outras coisas, as atividades de provimento das necessidades básicas do homem. A cultura à qual se referem não se relaciona pragmaticamente com o real nem é uma regra exterior ao indivíduo. Como as artes que constituem sua espinha dorsal, ela é gratuita e desinteressada. Muito próxima do sentido alemão da palavra cultura (*kultur*), na qual tem origem, forma uma antítese com a idéia de civilização.⁸²

Oswald também dá mostras de manipular certos conceitos próximos aos já enunciados. Seu *Manifesto Poesia Pau-brasil*, publicado em março de 1924 no *Correio da Manhã*, pertence a um segundo momento de construção que só foi possível atingir acertando anteriormente ‘o relógio império da literatura nacional’. Essa tarefa, esse acertar de ponteiros, colocou os modernistas – e na visão deles, o Brasil – no tempo da modernidade das vanguardas européias. Fez com que atingissem a *civilisation* no âmbito da arte.

Num segundo momento, quando concebe os Manifestos, Oswald está, assim como Mário, buscando uma brasilidade. E nesse sentido, aproxima-se do conceito de *kultur*. Busca desvendar e valorizar o que é brasileiro, e a escolha do nome *Manifesto Poesia Pau-Brasil* é um sinal efetivo disso. Em entrevista concedida ao periódico *O Jornal*, em junho de 1925, ele afirma:

⁸² Cf. TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1997.

Chamei Pau-Brasil à tendência mais rigorosamente esboçada nos últimos anos em aproveitar os elementos desprezados da poesia nacional. Poesia de exportação, dizia eu no meu manifesto de há dois anos. Oposta ao espírito e à forma de importação.⁸³

Da mesma forma que esses dois conceitos se desenvolveram em oposição dialética, essas duas intenções claras dos modernistas – se equiparar ao compasso mundial da arte (diga-se francês) e redescobrir o Brasil – embora aparentemente opostas, dialogam num contexto de início de século bastante peculiar, por uma série de razões já expostas.

Inseridos num universo em que imperava a *civilisation* francesa - no sentido que a evolução de uma cultura era medida pelo seu progresso, em grande parte, tecnológico -, os modernistas viam-se num país em que esse progresso, ou essa tentativa de progresso, concentrava-se em pequenos círculos específicos, enquanto em todo o resto do vasto território grassava fortemente um descompasso significativo. Além do mais, toda essa modernidade, ou essa corrida rumo à modernidade, soava artificial e deslocada no Brasil, na medida em que fora imposta às custas de varrer para a periferia e regiões mais longínquas das metrópoles tudo o que aparentemente fugia a essa classificação: manifestações populares, danças dramáticas, procissões religiosas, folguedos, canções etc.

Em São Paulo, cidade que transformou-se em grande metrópole rapidamente com o incremento da cultura cafeeira no final do século XIX e início do século XX, essa divisão tornou-se cada vez mais nítida. Ao embelezamento estético-arquitetônico do centro da cidade opunha-se a “desafricanização” (COSTA, 2000) da cidade. Cortiços recheados de imigrantes

⁸³ Cf. ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. In: Os dentes do dragão. Org. Maria Eugenia Boventura. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 21-28.

foram demolidos e empurrados para a periferia, juntamente com o grande contingente de negros e mulatos que compunha a população. O número de imigrantes europeus era crescente, empregados não só pela cultura cafeeira, mas por toda uma rede de comércio e pequenos estabelecimentos que ia surgindo pela cidade.

Todo esse quebra-cabeça começava a mobilizar os modernistas, que empreenderam tentativas iniciais de montagem sem, contudo, obter o êxito desejado: nem todas as peças estavam dispostas na mesa. As peças faltosas começaram então a ser procuradas justamente em toda essa periferia, naquilo que convenientemente fora deixado de fora por figurar como entrave ao processo de civilização-a-todo-custo empreendido pelas elites do país. E do cruzamento das novas peças com as antigas, surgiram em suas obras possíveis indícios da tão ansiada brasilidade.

2.5 – Itinerários

A viagem realizada a Minas tornou-se emblemática no sentido de promover aos modernistas, em especial a Oswald e Tarsila, a oportunidade de *apalpar* parte do Brasil. Preparados pelo espírito da vanguarda artística residente em Paris, o casal Tarsiwald conseguiu enxergar, maravilhado, um possível caminho para conformar a brasilidade. Os elementos *primitivos*, as cores, curvas, sons, sabores encontrados nas cidades coloniais mineiras mostraram-se peças perfeitas a serem encaixadas no jogo.

No caso de Mário de Andrade, que já tinha feito boa parte da viagem em 1919, o encontro com esses elementos já vinha acontecendo. O modernista recriava casos que chegavam a ele por narrativas orais e sua poesia aparecia já marcada por elementos populares. Em *Clã*

do *Jabuti*, a viagem consolida no poeta a comunhão com a arte do povo, transformando em prática culta soluções populares.⁸⁴

A forma como os dois modernistas entram em contato com esses elementos da cultura popular é, no entanto, diversa. Enquanto Oswald prepara-se com os *vanguardeiros* de Paris e busca o exótico valorizado por eles, Mário efetua leituras dos mais diversos temas, incluindo folclore, antropologia e até mesmo a produção artística da vanguarda a que me refiro acima. Essas leituras o preparam para o encontro com o popular, que é por ele reinterpretado e transformado em elemento presente em sua poética. Tanto assim que, ao longo de suas leituras sobre folclore, irá entender o Norte e o Nordeste como repositórios de tradição e cultura popular.

As viagens prosseguem pela década de 1920, em itinerários bastante diversificados. Oswald multiplica suas estadias na Europa e conhece até mesmo o oriente médio. Já Mário de Andrade volta-se para as duas direções que passam a ser anseios de sua alma: o Norte e o Nordeste do Brasil.

Ainda em 1924, Oswald de Andrade chega à Espanha em novembro e instala-se com Tarsila em Paris, passando o fim do ano em companhia de Blaise Cendrars, em Tremblay-sur-Mauldre.

No ano seguinte, visita o filho Nonê, na Suíça, e retorna ao Brasil em maio. Em junho de 1925 já está de volta à Europa, com direito a passagem pelo Rio, onde concede entrevista

⁸⁴ Em *Clã do Jabuti*, Mário se apropria, por exemplo, da lenda da Iara, ao compor o *Poema*: “Neste rio tem uma iara.../De primeiro o velho que tinha visto a iara/Contava que ela era feiosa, muito!/Preta gorda manquitola ver peixe-boi/Felizmente velho já morreu faz tempo/Duma feita, madrugada de neblina/Um moço que sofria de paixão/Por causa duma índia que não queria ceder pra ele,/Se levantou e desapareceu na água do rio...”. Além de se apropriar da temática popular, a linguagem escolhida por Mário para escrever seu poema aproxima-se bastante da linguagem coloquial, distanciando-se do português arcaico herdado de Portugal. O livro traz anedotas, lendas, casos populares.

ao periódico *O Jornal*, em 8 de junho, dando continuidade à sua estratégia de propagador do movimento modernista e, por extensão, ao seu *Manifesto Poesia Pau-Brasil*:

(...) chamei Pau-Brasil à tendência mais rigorosamente esboçada nos últimos anos em aproveitar os elementos desprezados da poesia nacional. (...) O que os primeiros cronistas descobriram, o que nossas grandes orelhas infantis ouviram e guardaram em nossas casas. O estado de inocência que o espírito sorve nas notícias dos cronistas sobre ananases, rios e riquezas e nos casos de negros fugidos e assombrações trazidos a nós pela tradição oral e doméstica não é, porém, privilégio do passado. A mesma inspiração de poesia anda aí nos jornais de hoje e nos fatos de nossa vida pessoal.⁸⁵

Na escala em Recife, nova parada para entrevista, desta vez concedida a Joaquim Inojosa. Oswald exalta as qualidades da cidade e a necessidade de se construir uma arte, uma arquitetura, brasileiras:

Como é que no Brasil existe uma cidade de aspecto tão encantador, de um progresso tão acentuado, e não na conhecem todos os brasileiros (...). Sinto-me encantado com estas paisagens, o verde destas árvores, as palmeiras, os bananais, tudo. Sinto-me brasileiro aqui. (...) Podemos muito bem construir um arranha-céu numa arte nossa, sem ser essa arquitetura de cartão-postal que parece dominar o Brasil inteiro. Depois, meu caro, temos que apresentar o Brasil aos estrangeiros. Como, porém? Copiando deles e mal copiado? Trabalharemos por um Brasil brasileiro, característico. Sejamos modernos, sendo brasileiros. Formemos o nosso Brasil.⁸⁶

⁸⁵ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. In: *Os dentes do dragão*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 21-28).

⁸⁶ Idem.

Permanece em Paris com Tarsila até o final do agosto⁸⁷, quando retorna ao Brasil. Passando pelo Rio de Janeiro publica, em 18 de setembro, em *O Jornal*, o texto *A poesia Pau-Brasil*.

Primitivismo, porque se formos naturais, temos que ser de nossa época. Uma época que começa. Que ignorava o vapor há cem anos, o automóvel há trinta, o avião há vinte, o gás asfixiante há doze e o Brasil há três.⁸⁸

No fim de 1925, Tarsiwald parte mais uma vez para a Europa, passando novamente o final do ano em companhia de Cendrars.

O ano de 1926 caracteriza-se como o ápice da vida do casal, tanto em São Paulo como em Paris. Oswald colhe as boas críticas de seu livro *Pau-Brasil*, ao mesmo tempo em que faz contatos políticos e sociais visando um futuro estável. Tarsila, por sua vez, apronta um conjunto de telas para a exposição que fará na Galeria Percier⁸⁹, em Paris. O ano começa com um novo itinerário de viagem, traçado pelo casal como forma de compensar os filhos Nonê e Dulce, internos em colégios na Europa. Os quatro, acompanhados por mais dois casais, partem para uma excursão ao Oriente Médio. Visitam Grécia, Constantinopla, Esmirna, Rodes, Chipre, Beirute, Sidon, Tiro, Jerusalém e Egito. É também neste ano que Tarsila e Oswald se casam. Regressando ao Brasil em agosto, Tarsiwald faz escala no Rio, onde concede entrevista sobre a exposição de Tarsila na Galeria Percier. O casamento acontece em outubro. Ainda no Brasil, Oswald recebe Marinetti em sua visita à América do sul e encontra-se com os rapazes

⁸⁷ Cf. AMARAL, Aracy. *Tarsila – sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/EDUSP, 2003. Amaral nos informa que as longas estadas de Oswald em Paris e na Europa neste período estiveram também ligadas a seus negócios.

⁸⁸ Cf. ANDRADE, Oswald de. *A poesia Pau-Brasil*. In: *Os dentes do dragão*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 28-34.

⁸⁹ Ainda Aracy Amaral descreve a exposição de Tarsila como um sucesso. Frescor, exotismo, ingenuidade e cerebralismo são apontados como qualidades imediatas. “Evidentemente o exotismo da cor e dos motivos foi uma das chaves de seu sucesso, o europeu vivendo ainda nos anos 20, nos meios intelectuais e artísticos, o sonho da evasão”, define Amaral. Oswald de Andrade participou ativamente dos preparativos para a exposição de Tarsila. Cf. AMARAL, Aracy. *Tarsila – sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/EDUSP, 2003.

da revista *Verde*, em Cataguases. O retorno a Paris se dá em junho de 1927, onde Oswald permanece até agosto daquele ano para acompanhar a segunda exposição individual de Tarsila.

No ano seguinte, já no Brasil, recebe de Tarsila um quadro de presente de aniversário, o qual resolvem chamar *Abaporu* (o homem que come), e ao qual é atribuída a inspiração para a criação do Movimento da Antropofagia. Logo depois, Oswald redige e faz a primeira leitura do *Manifesto Antropófago* na casa de Mário de Andrade e funda com Raul Bopp e Antônio Alcântara Machado, a *Revista da Antropofagia*. Antes de embarcar para a Europa, Oswald concede uma entrevista ao jornal *O Estado de Minas*, em 13 de maio, na qual descreve suas intenções com a nova estocada do movimento:

Só posso falar das minhas intenções. Reabilitar o índio não catequizado e o seu extraordinário espírito edênico. De outro lado, ativar a ligação racial com os nossos elementos vindos de fora tirados o governador-geral e o catequista, considero todos apreciáveis e afins. (...) Foi talvez na pintura bárbara de Tarsila que eu achei essa expressão. Sob um tom de paradoxo e violência, a antropofagia poderá quem sabe se dar à própria Europa a solução do caminho ansioso em que ela se debate. Note você como a Europa procura se primitivizar.⁹⁰

Em 18 de maio, já a bordo de um transatlântico rumo a Paris, concede nova entrevista em escala no Rio, desta vez para *O Jornal*, onde continua a defesa da Antropofagia:

Nós importamos, no bojo dos cargueiros e negreiros de ontem, no porão dos transatlânticos de hoje, toda a ciência e toda a arte errada, que a civilização da Europa criou. Que fizemos nós? Que devíamos ter feito? Come-los todos. Sim, enquanto esses missionários falavam, pregando-nos uma crença civilizada, de humanidade cansada e triste, nós devíamos te-los comido e continuar alegres. Devíamos assimilar todas as natimortas tendências estéticas da Euro-

⁹⁰ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Contra os emboadas*. In: *Os dentes do dragão*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Editora Globo, 1990, p 39-41.

pa, assimila-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzimos coisa nova, coisa nossa.⁹¹

Em junho de 1928 chega a Paris para a terceira exposição de Tarsila e concede uma entrevista para a revista *Les Nouvelles Littéraires*, intitulada *Malles et Valises São Paulo-Paris*.

Em 1929, a *Revista da Antropofagia* já está em sua segunda dentição, veiculada como parte do jornal *Diário de São Paulo*, sem participação de antigos colaboradores que são agora alvo de críticas. A *unidade guerreira* que marcou a deflagração do modernismo no início dos anos 1920 já se foi e o grupo inicial se dividiu em tendências diversificadas⁹².

Este é o ano emblemático da mudança de rumos da obra de Oswald. Ao longo de 1929 vários foram seus rompimentos: Mário de Andrade, Paulo Prado e Antonio Alcântara Machado. Blaise Cendrars, que era então grande amigo de Paulo Prado, rompe com Oswald em solidariedade ao amigo. Carlos Drummond de Andrade, em solidariedade a Mário, também corta relações com Oswald. Com a quebra da Bolsa de Nova York, perde a Fazenda Santa Tereza do Alto. Apaixonado por Pagu, viaja com ela até a Bahia e, em seu retorno, Tarsila já não o aceita mais em sua casa. Rompe ainda com o Partido Republicano Paulista e engaja-se no Par-

⁹¹ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Nova escola literária*. In: *Os dentes do dragão*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 42-47.

⁹² Estas tendências aparecem bem sintetizadas por Lucia Lippi Oliveira no texto *Questão Nacional na Primeira República*. A autora detecta pelo menos três posições bem definidas para a relação parte (Brasil)/ todo (concerto internacional das nações). **A primeira pretende dispensar o todo.** Destaca-se aqui o Movimento Verde-Amarelo, que tinha como proposta abandonar as influências européias, fixando-se na originalidade brasileira, voltando-se aos mitos fundadores e defendendo a vida no interior, regional, como autêntica em relação ao litoral, visto como parte falsa e enganadora do Brasil. São adeptos dessa posição Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado. Vários de seus integrantes participarão da organização da Ação Integralista Brasileira. **A segunda pretende deglutir o todo.** O grupo da antropofagia é partidário desta posição, propondo a apropriação das influências européias pelo canibalismo cultural. **A terceira, por sua vez, pretende se incorporar ao todo.** A via analítica de Mário de Andrade, que se dedica aos estudos da música e da cultura popular é a maior representante deste grupo, que mais tarde criará o Serviço do Patrimônio Histórico, com Rodrigo de Melo Franco. Cf. OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Questão Nacional na Primeira República*. In: *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p. 185-194.

tido Comunista Brasileiro⁹³. Em meio a todo esse tumulto, não perde os ares de bom anfitrião e recebe, naquele mesmo ano, Le Corbusier, Josephine Baker e Herman Keyserling.

Esse breve resumo da trajetória de Oswald até o final da década de 1920 serve para visualizarmos o sentido das viagens deste modernista, que nos parece muito mais de divulgação e mobilização do modernismo brasileiro, tanto para o exterior quanto para o interior. No entanto, classificar seus deslocamentos desta forma seria menosprezar um dado muito importante na obra de Oswald, tão bem revelado por Antônio Candido:

A viagem para ele foi isto: translação mágica de um ponto a outro, cada partida suscitando a revelação de chegadas que são descobertas. E o seu estilo, no que tem de genuíno, é movimento constante: rotação das palavras sobre elas mesmas; translação à volta da poesia, pela solda entre fantasia e realidade, graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva. (...) Isto, é claro, porque a viagem era também um meio de conhecer e sentir o Brasil, sempre presente, transfigurado pela distância. Por isso, há nele pouco dos famosos *exiles* norte-americanos, seus contemporâneos na França; e muito dos estudantes fluminenses que no decênio de 1830 fundaram em Paris a revista *Niterói* e

⁹³ A movimentação política de Oswald e Mário de Andrade merece aqui uma nota explicativa. Oswald de Andrade *já nasceu* filiado ao Partido Republicano Paulista (PRP), fundado em 1873, do qual seu pai fazia parte. Os quadros do PRP eram compostos majoritariamente pela burguesia cafeeira. Boris Fausto, em *História do Brasil*, nos mostra que o fim do regime monárquico foi causado por duas forças: o exército e a burguesia cafeeira de São Paulo, organizada pelo PRP. Com a crescente diferenciação da sociedade de São Paulo, tornou-se inviável abrigar no PRP todos os interesses e concepções políticas. Em 1926, após a aparição de movimentos e pequenos partidos como a Liga Nacionalista e o Partido da Mocidade, surgiu o Partido Democrático (PD), com um programa liberal, propondo reforma política por meio do voto secreto e obrigatório, representação das minorias, entre outros pontos. Até 1930, os quadros dirigentes do PD eram compostos por profissionais liberais de prestígio e jovens filhos de fazendeiros de café. Faziam parte dele Paulo Duarte, Sérgio Milliet e Mário de Andrade, que participou de sua fundação. O Partido Comunista Brasileiro (PCB) surgiu em março de 1922, tendo em seus quadros predominantemente operários. Esteve na ilegalidade durante quase toda sua existência. Em fins de 1929, Oswald desiste do PRP e passa a atuar junto ao PCB. Importante manifestar aqui que vejo a orientação partidária dos dois modernistas intimamente ligada à sua produção literária. O rompimento proposto pela antropofagia e sua posterior negação só poderiam encontrar abrigo no Partido Comunista. Da mesma forma, o encontro de Mário com a diversidade brasileira só poderia *cab*er naquele momento no Partido Democrático. A crise modernista e a divisão da *unidade guerreira* do início da década de 1920 prenunciavam as agitações econômicas e políticas que tomariam a década seguinte.

de lá entenderam melhor o que a nossa literatura precisava. (CANDIDO, 1970 : 54-55)⁹⁴

A obra e a vida de Oswald parecem indissociáveis. Naquela conturbada e festiva década de 1920, o fluxo permanente de viagens transparece em toda sua obra. E é com grande satisfação que concede entrevistas, teoriza, enfim, define o movimento modernista brasileiro – ou melhor, paulistano – a todo público interessado quanto há. A imagem de *grande viajante*, que está o tempo todo em toda parte, é na verdade o próprio perfil irrequieto de Oswald, que parece ter despertado de pronto na primeira viagem realizada à Europa⁹⁵. A admiração por

⁹⁴ Marlyse Meyer, em *Caminhos do imaginário no Braisl*, lembra que em 1836, um grupo de brasileiros na França, incitados por Ferdinand Denis, funda a revista-manifesto *Nichteroy*, regressando ao país na sequência para agir, escrever e descrever a nova nação. Denis redescobriu o Brasil a partir da modernidade procuradora do exotismo americano do romantismo francês. Tenta transmitir sua visão, exorta os jovens a redescobrir sua terra para construir a nova literatura nacional com o novo discurso romântico, a partir da matéria-prima oferecida pelo solo brasileiro e do sonho romântico de Chateaubriand. Entre esses jovens estão Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre, Francisco Sales Torres-Homem e Azeredo Coutinho. Esse movimento realizado pelos românticos parece ter pontos de semelhança com o modernismo que se inicia com a busca das brasilidades na década de 1920. *Nichteroy* foi fundada em Paris e tinha como epígrafe a frase: *Tudo pelo Brasil e para o Brasil*. O programa de nacionalização da literatura brasileira veiculado pelos textos da revista tinha origem nas idéias do escritor português Almeida Garrett e no historiador francês Ferdinand Denis, pioneiro no estudo da literatura brasileira. Denis defendia uma literatura original americana. Esteve no Brasil durante três anos (1816-1819), percorrendo boa parte do território. Encantou-se com a paisagem natural, costumes locais, índios, o clima e as plantas. Exatamente um século antes da viagem dos modernistas às cidades mineiras, em 1824, Denis escreveria *Scènes de la Nature sous les Tropiques et leur influence sur la Poésie*, onde pretendia mostrar aos europeus “o partido que podem tirar dos grandes cenários e a influência da natureza sobre a imaginação”. Essa visão forneceria argumentos para o projeto nacionalista dos românticos. Denis reconhecia a influência da literatura européia nos autores brasileiros, mas insistia: “O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes daquelas que lhe foram impostas pela Europa, experimenta já a necessidade de ir buscar sua inspiração poética a fontes que realmente lhe pertencem; e na sua nascente glória ele nos dará, em breve, as obras-primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo. (...) Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo” (DENIS, 1978: 36). Como se vê, a descoberta do país por intermédio de estrangeiros não se mostra propriamente uma novidade do movimento modernista da década de 1920.

⁹⁵ Nas cartas enviadas por Mário de Andrade a seus correspondentes, é frequente a menção às idas constantes de Oswald à Europa. “Sabes do Oswald? Está em Paris amigo de Cendrars, Romain, Picasso, Cocteau etc. Fez uma conferência na Sorbonne, em que falou de nós!!! Não é engraçadíssimo?” (Carta a Manoel Bandeira, datada de 22 de maio de 1923). “Oswaldo e Tarsila, noivos, partem amanhã pra Europa” (Carta a Manoel Bandeira, datada de 29 de novembro de

Cendrars parece, em grande parte, ser guiada por uma similaridade de perfil, ao mesmo tempo em que o cosmopolitismo do francês exercia fascínio sobre Oswald.⁹⁶

Em algumas entrevistas concedidas por este modernista no correr da década de 1920, é possível entrever o fluxo de viagens, como se sua vida acontecesse no intervalo entre um destino e outro. Em 1924, retornando de sua estadia em Paris, Oswald concede entrevista à revista *Novíssima*, de São Paulo, que assim iniciava a apresentação do modernista aos leitores:

Ora, ninguém negará, com certeza, que Oswald de Andrade, autor de *Os Condenados*, é um desses espíritos insubmissos mas brilhantes. Tendo tornado, recentemente, de sua viagem ao Velho Mundo, é natural que nos dissesse, com pleno conhecimento de causa, o que viu e observou a respeito das novas correntes estéticas e literárias (...). Em França, onde permaneceu por mais tempo, teve oportunidade de colocar-se em contato com os *novos* espíritos, orientadores do pensamento latino em tais questões.⁹⁷

Um ano mais tarde, em 1925, Oswald retornava à Europa e passava por Pernambuco:

1925). “Vou ver se arranjo também um exemplar do *Pau-Brasil*, um delicioso livro de poesia do Osvaldo que não é meu parente. ‘Si arranjo’, porquê quero com a dedicatória dele e é o sujeito mais atabalhado do mundo. Promete tudo de coração, se esquece e tem dez milhões de negócios complicadíssimos vai-se embora pra Europa sem a gente saber. (...) Chegou ontem mesmo de Paris. Viaja hoje não sei pra onde. Estará no Rio semana que vem, está em véspera de nova viaja pra Europa. É fantástico.” (Carta a Câmara Cascudo, datada de 26 de junho de 1925). Ainda Mário, em carta a Tarsiwald, datada de 21 de abril de 1926, afirma: “Esta carta é pro Osvaldo aprender como é que se escreve carta, vocês ficaram sabendo do mais importante e me perceberam um pouco. Em vez Osvaldo só escreve pra fazer literatura não fala nada não conta nada...”

⁹⁶ Esse perfil irrequieto parece explicar também porque Oswald mostrava-se pouco afeito a cartas longas, motivo pelo qual esse material encontra-se ausente neste texto. No Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), na Unicamp, onde se encontra grande parte do acervo de Oswald, foram encontradas poucas e sintéticas cartas, todas voltadas basicamente a dois assuntos: amores e finanças. Entre elas, uma carta dos pais se queixando de que ele não enviava cartas em sua primeira viagem à Europa, em 1912.

⁹⁷ Cf. ANDRADE, Oswald de. *A questão estética do momento*. In: *Os dentes do dragão*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 18-20).

A bordo do Avon passou, em dia desta semana, com destino ao Velho Mundo, o conhecido escritor paulista sr. Oswald de Andrade (...). O sr. Oswald de Andrade pertence ao grupo dos modernistas e foi dos que, em São Paulo, primeiro ergueram a voz em defesa do movimento renovador. Viaja constantemente à Europa, sempre trabalhando na intensificação de um intercâmbio especialmente entre a mocidade brasileira e a francesa. (...) A bordo do Avon foi o escritor cumprimentado por uma comissão de intelectuais de Pernambuco. Depois, em companhia de um dos nossos confrades, percorreu vários pontos da cidade, várias igrejas antigas, dizendo, ao regressar para bordo, algumas impressões.⁹⁸

Em 1928, entrevista concedida por Oswald ao jornal *Estado de Minas*, em Belo Horizonte, começa também de forma semelhante: “Antes de embarcar para a Europa, Oswald de Andrade expôs o seu pensamento sobre os novos movimentos de idéias no Brasil (...).”⁹⁹ Oswald é o modernista cosmopolita, que viaja o mundo e fala e escreve com propriedade sobre a vanguarda européia e sobre a necessidade de seguir caminho semelhante. É ao mesmo tempo o *porta-voz* e se quer o *retrato* do modernismo brasileiro, como também o homem de negócios que precisa se dividir entre o Brasil e a Europa para cuidar de seus investimentos.

Mário de Andrade, *turista aprendiz*, se relaciona com as viagens e os deslocamentos de maneira absolutamente diversa. Há uma diferença, como já apontamos, na forma como Oswald e Mário se comportam como viajantes. O primeiro queria conhecer o mundo, um espírito irrequieto e cosmopolita que via o Brasil como *um dos destinos possíveis* a serem desvendados em suas viagens. Para Mário, *o Brasil era o grande destino* a ser desvendado, o que transparece em seus itinerários após a viagem da redescoberta às cidades mineiras.

⁹⁸ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Uma palestra com o escritor modernista Oswald de Andrade*. In: *Os dentes do dragão*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 35-38).

⁹⁹ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Contra os emboabas*. In: *Os dentes do dragão*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p.39-41).

A relação com a viagem é também para ambos diversa. Enquanto Oswald, como já dissemos acima, parecia embarcar rumo a um destino já pensando na viagem seguinte, Mário mostrava-se ressabiado, porém disposto a seguir. Mário não chegou a ir até a Europa, destino considerado indispensável à formação de nossos artistas e literatos até então.¹⁰⁰ Mas converteu-se a viajar pelo Brasil, como jeito de conhecê-lo. Em seu roteiro estão cidades de Minas Gerais, do Amazonas e do Nordeste. Também o Rio de Janeiro, então capital federal, era visitado por ele. Em sua viagem ao Amazonas, Mário chegou a extrapolar as fronteiras do Brasil, aportando em Iquitos, no Peru.

É possível ter uma amostra da relação conflituosa de Mário com as viagens através da leitura de seu diário *O Turista Aprendiz*, no trecho onde ele narra sua partida para o Amazonas:

São Paulo, 7 de maio de 1927 – Partida de São Paulo. Comprei pra viagem uma bengala enorme, de cana-da-índia, ora que tolice! Deve ter sido algum receio vago de índio...Sei bem que esta viagem que vamos fazer não tem nada de aventura nem perigo, mas cada um de nós, além da consciência lógica possui uma consciência poética também. As reminiscências de leitura me impulsionaram mais que a verdade, tribos selvagens, jacarés e formigões. E a minha alminha santa imaginou: canhão, revólver, bengala, canivete. E opinou pela bengala. Pois querendo mostrar calma, meio perdi a hora de partir, me esqueci da bengala, no táxi lembrei da bengala, volto buscar bengala e afinal consigo levar a bengala pra estação. Faltam apenas cinco minutos pro trem partir. *Me despeço de todos, parecendo calmo, fingindo alegria. “Boa viagem”, “Traga um jacaré”...Abracei todos. E ainda faltavam cinco minutos outra vez! Não fui feito pra viajar, bolas! Estou sorrindo, mas por dentro de mim vai um arrependimento assombrado, cor de in-*

¹⁰⁰ As viagens à Europa mostravam-se parte fundamental da formação dos autores brasileiros até então. E não só para os modernistas. Os românticos, como já citamos, foram também concluir sua formação no Velho Continente. Este aspecto não era comum apenas ao Brasil. Basta lembrarmos a famosa viagem de Goethe à Itália, cujas anotações renderam um belo livro. As viagens podem então ser tomadas como fonte de formação e ampliação do horizonte para os intelectuais. No caso de Oswald, as viagens ao já tradicional destino: o Velho Continente. No caso de Mário, as viagens pelo Brasil despertam o interesse por leituras etnográficas e antropológicas.

cesto. Entro na cabina, agora é tarde, já parti, nem posso me arrepender. Um vazio compacto dentro de mim. Sento em mim. (Grifos meus)

Na partida para a viagem seguinte, rumo ao Nordeste, a sensação de incômodo novamente enreda Mário:

São Paulo, 27 de novembro, 21 horas – Se repetiu a mesma sensação desagradável do ano passado quando partir para o Amazonas. Está provado que não fui feito pra viajar. Faz já uns seis dias que vivo em dois homens. E o novo, ajuntado agora a mim, é um desconhecido até desagradável capaz de enfrentar a onda enorme do oceano. Vai viajar, vai pro nordeste. Os amigos abraçam esse viajador, perguntam coisas, e o viajante fala por quanta junta tem (...). *Que sensação desagradável! Adeus, gente! – Boa viagem, Mário! – Divirta-se bastante”! – Não se esqueça da gente!... Minha impressão é que está tudo errado. Tive ímpeto de botar toda aquela gentarada no vagão, ficar na plataforma eternamente paulistana e berrar contente pros amigos partindo: - Adeus, gente! Boa viagem! Divirtam bastante!... Boa viagem! E voltava pra minha rua Lopes Chaves, portava num cinema, coisas assim...* (Grifos meus).

O homem alto, dado a acessos de alegria nos quais ria com o corpo todo,¹⁰¹ parecia partir já querendo voltar, mas mantinha-se firme em seu propósito. Já dissemos que o norte e o nordeste foram aos poucos aparecendo a Mário como repositórios da cultura e da tradição popular, daí seu interesse crescente em conhecer essas regiões do país. É assim que este modernista vê se concretizarem em sua vida, no período que vai de 1927 a 1929, viagens a esses dois destinos tão intimamente ansiados. Em carta enviada a Câmara Cascudo em 26 de setembro de 1924, Mário já demonstra seu interesse:

Tenho uma fome pelo norte, não imagina. Mande-me umas fotografias de sua terra. Há por aí obras de arte colonial? Imagens de madeira, igrejas interes-

¹⁰¹ Cf. CANDIDO, Antonio. *Mário de Andrade*. Revista do Arquivo Municipal n.106, 1990.

santes? Conhece-se os seus autores? Há fotografias? Acredite: tudo isso me interesse mais que a vida. Não tenha medo de me mandar um retrato de tapera que seja. Ou de rio, ou de árvore comum. São as delícias de minha vida essas fotografias de pedaços mesmo corriqueiros do Brasil. Não por sentimentalismo. Mas sei surpreender o segredo das coisas comestíveis da minha terra. E minha terra é ainda o Brasil. Não sou bairrista.¹⁰²

Em março de 1926, em carta a Manoel Bandeira, Mário também menciona uma possível viagem ao nordeste: “Creio que vou lá por dezembro fazer isso. Pois é, estou com viagem marcada pro Norte. Vou na Bahia, Recife e Rio Grande do Norte onde vive um amigo de coração que no entanto nunca vi pessoalmente, o Luis da Câmara Cascudo.”

O desejo desta viagem vai assim sendo alimentado por Mário.¹⁰³ Entretanto, a primeira viagem a se concretizar é mesmo ao Amazonas, em 1927. É sua primeira *viagem etnográfica*, durante a qual ele escreve parte de *O Turista Aprendiz*, registrando suas sensações e casando as imagens e as falas que ouvia/via com suas leituras no escritório da Rua Lopes Chaves. Sendo *trezentos, trezentos e cinquenta*, o modernista encontra outros eus brasileiros, tal qual aqueles que encontrara no Carnaval Carioca, no *Noturno de Belo Horizonte* e mesmo nos

¹⁰² Em outra carta de Mário a Cascudo, datada de 26 de junho de 1925, o encanto de Mário por receber *pedacinhos* do nordeste enviados pelo amigo é total: “Você nem imagina o gosto que me deu o campeiro vestido de couro que você me mandou. Andei mostrando pra toda gente e mais a fotografia do maravilhoso cacto. As três fotografias já estão bem guardadinhas na minha coleção. Se lembre de mim quando vir fotografias da nossa terra aí dos seus lados. Meu Deus! Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento! Ah! Si pudesse nem carecia você me convidar, já faz sentido que tinha ido por essas bandas do norte visitar vocês e o norte. Por enquanto é uma pressa tal de sentimentos em mim que não espero e nem seleciono. Queria ver tudo, coisas e homens bons e ruins, excepcionais e vulgares. Queria ver, sentir, cheirar. Amar já amo.”

¹⁰³ Em janeiro de 1927, Manuel Bandeira faz a tão desejada viagem de Mário ao nordeste, e dá notícias dela ao modernista paulistano em carta: “Mário estou apaixonado pela Bahia! É uma terra estupenda. A CIDADE BRASILEIRA. Centenas centenas de baitas sobradões de 4 andares e sotéia. Se eu pudesse levava um pra mim outro pra você. Solares de forte e sóbria linha senhoril com portas de pedra lavrada e brasonadas, batentes de madeira de lei com almofadões – onde moram pretinhas meretrizes e a gente pobre mais pobre deste mundo! Você espia por um óculo de porão onde imagina que só vive rato e vê um oratoriozinho com a lamparina de azeite queimando. O Largo do Pelourinho é a vista urbana que um brasileiro pode mostrar a um francês sem ter nenhuma dor de corno pela perspectiva dos Campos Elíseos ou da Avenida da Ópera. Quanta casa velha bonita! A gente não se cansa de olhar.”

queles que encontrara no *Carnaval Carioca*, no *Noturno de Belo Horizonte* e mesmo nos *Poemas Acreanos*. O escritor *barra-fúndico* que vivia cercado por livros e revistas de diversas nacionalidades, que entendia inglês, francês e alemão, partia, finalmente, para continuar seus estudos e desvendar aquilo que lhe parecia o mais importante e difícil na década de 1920: o(s) brasileiro(s).

Em companhia de D. Olívia Guedes Penteado, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira (Mag) e a filha de Tarsila, Dulce do Amaral Pinto (Dolur), Mário embarca num vapor com destino definido por ele como *viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*. Já no título aponta para uma sátira aos cronistas de viagem do século XX. Mário registra sua experiência, paisagens, formas de trabalho, cidades, arquitetura, populações, encontros, passeios, enfim, tudo num enfoque bastante impressionista. Arrisco mesmo a afirmar que o espanto e a surpresa com a absoluta novidade de sensações transformam esta viagem em verdadeira fruição dos sentidos para Mário, ao mesmo tempo em que desfruta do ócio, da preguiça, do *desejo de maleita*, como dizia o próprio, causado pelo calor lânguido que o tomava durante o trajeto do vapor rio acima e pelo silêncio e monotonia do Amazonas.¹⁰⁴ Em 31 de maio, registra o poeta: “Vida de bordo. É uma delícia, estirar o corpo nestas cadeiras confortáveis da proa, e se deixar viver só quase pelo sentido da vista, sem pensamentear, olhando o mato próximo, que muitas vezes bate no navio.”

Mário provou Camorim, pato com tucupi, sorvete de murici *que tem gosto de queijo parmesão ralado com açúcar*. Visitou o Museu Goeldi, passou dias no Ver-o-Peso, em Be-

¹⁰⁴ Em *O Turista Aprendiz*, Mário relata, em 1º de junho: “Eu gosto desta solidão abundante do rio. Nada me agrada mais do que, sozinho, olhar o rio no pleno dia deserto. É extraordinário como tudo se enche de entes, de deuses, de seres indescritíveis por detrás, sobretudo se tenho no longe em frente uma volta do rio. Isto não apenas neste Amazonas, mas sobretudo em rios menores, como no Tietê e no Moji. É fulminante. O rio vira de caminho no fim do estirão, a massa indiferente dos verdes barra horizonte, e tudo se enche de mistérios vivos que se escondem lá detrás. A cada instante sinto que a revelação vai se dar, grandiosa, terrável, lá da volta do rio.”

lém, absolutamente fascinado com as cores e a diversidade dos frutos. Se transportou para uma atmosfera de certo modo mágica com o cheiro do Mugunzá narina adentro. Entregue à sensualidade, Mário passou os três meses registrando gostos, cheiros, imagens, sensações diferenciadas de tato. A visão parece ser o sentido mais plenamente exercitado pelo poeta nesta viagem. Tanto que sua *codaquinha*, como a chamava, registrou mais de 500 fotos durante o trajeto.¹⁰⁵ Em 20 de maio, o poeta registra em seu diário: “Tem qualquer coisa de sexual o meu prazer das vistas e não sei como dizer.”

Já próximo do fim do itinerário, flagramos uma descrição exata da intensidade de gozo experimentada por Mário em *O Turista Aprendiz*:

2 de julho – Manaus – E principiou um dos crepúsculos mais imensos do mundo, é impossível descrever. Fez crepúsculo em toda a abóbada celeste, norte, sul, leste, oeste. Não se sabia pra que lado o sol deitava, um céu todinho em rosa e ouro, depois lilá e azul, depois negro e encarnado se definindo com furor. Manaus a estibordo. As águas negras por baixo. Dava vontade de gritar, de morrer de amor, de esquecer tudo. Quando a intensidade do prazer foi tanta que não me permitiu mais gozar, fiquei com os olhos cheios de lágrimas.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Amarildo Carnicel, em *O Fotógrafo Mário de Andrade*, informa que Mário fez 540 fotografias com sua *codaquinha* durante a viagem ao Amazonas. O modernista aproveitou a viagem para também explorar a potencialidade desta nova tecnologia a favor do que lhe interessava: o registro do cotidiano, de pedaços do Brasil infinitamente diferentes da realidade vivida em São Paulo.

¹⁰⁶ Em carta a Manuel Bandeira datada de junho de 1927, já em viagem, relata Mário: “O êxtase vai me abatendo cada vez mais. Me entreguei com uma volúpia que nunca possuí à contemplação destas coisas, e não tenho por isso o mínimo controle sobre mim mesmo. A inteligência não há meios de reagir nem aquele pouquinho necessário para realizar em dados ou em bases de consciência o que os sentidos vão recebendo. Estou *ganzlich* (palavra alemã que significa completamente) animalizado me observo porque não encontro aquela clarividência discrecional que pra uso pessoal sempre conservei, mesmo nos momentos de maior prazer. O [a] batimento intelectual é quase que completo. Vivo de arrastão numa vida de pura sensibilidade. O gozo que passa morre sem comparação nem crítica nem mesmo posterior, estou quase irracional. Aliás esta carta belíssima prova isso mais que qualquer afirmativa minha.”

Mário dividia-se entre o êxtase provocado pelo contato com o Amazonas, destino há muito ansiado, e a necessidade intrínseca que ele tinha de entender particularidades do Brasil através da observação da vida do povo. Essa viagem também pode ser considerada responsável por despertar no modernista a necessidade de partir logo rumo ao nordeste, buscando realizar uma pesquisa mais sistemática na região. Mesmo em meio ao ócio criador, entregue à languidez e à fruição da natureza em si, Mário registrou impressões de viagem muito mais visualmente do que textualmente, se formos comparar seus escritos com aqueles produzidos por ele na viagem seguinte. Ao longo do trajeto, Mário vai registrando as vistas. O cotidiano das pessoas nas margens dos rios, os pequenos vilarejos, as cidades mais populosas. Documenta fauna e flora, embarcações, igrejas e prédios. Assim, o poeta poderia montar o quebra-cabeças do norte unindo, em terras paulistanas, suas recordações sensoriais com as anotações e os instantâneos produzidos por sua máquina. Infelizmente, Mário deixou de documentar fotograficamente várias manifestações populares, pois aconteciam sempre à noite e ele não dispunha de recursos técnicos de iluminação suficientes para clarear o ambiente e possibilitar seu registro.

O conhecido interesse do modernista pelo estudo do papel do boi na vida brasileiro, documentado em grande parte pela literatura popular, encontra também porto nesta viagem. Em Marajó, Mário se depara com bois, búfalos, vaqueiros, pastagens alagadas. Um de seus registros diz respeito ao chamado *boi marrequeiro*: “chamam assim o boi ensinado que vai chegando, com ar de quem não quer, pra junto das marrecas e pára pertinho delas. O caçador que vai se escondendo por trás do boi marrequeiro, então atira.”

Apesar da fruição da viagem ao norte, é importante lembrar que Mário faz esta viagem de modo *formal*, como acompanhante de D. Olívia Guedes Penteado. Por esse motivo é obri-

gado a travar contato com juízes, advogados, jornalistas, prefeitos e outras autoridades locais. Eram constantes as situações que o constrangiam ou o deixavam enfadado.¹⁰⁷

A viagem seguinte o levaria ao Nordeste, destino intimamente acalentado pelo modernista já em 1926. Em fevereiro de 1929, quando Mário encerrava essa segunda viagem etnográfica, publicava no jornal *A Província*, em Recife, o seguinte depoimento, quando indagado sobre as impressões do fim do percurso:

Isso por enquanto é difícil. Impressões muitas, às vezes desencontradas. Estou assim como quando a jangada vira e a gente é sacudido ao mar: - primeiro tenho que me salvar. Me salvar aqui significa ir embora direitinho pra São Paulo, entrar pro sossego de minha vida quotidiana e então imaginar sobre o que vi, ouvi e gozei.¹⁰⁸

Esta viagem, feita pelo modernista com disponibilidade de pouco método, incluindo uma colheita paciente e extensa de material a ser estudado, mostrava-se assim bastante diversa daquela realizada ao Amazonas anos antes. Mário havia já se iniciado na coleta de canções de modo diletante e não sistemático. Como nos informa Elizabeth Travassos, a viagem ao Nor-

¹⁰⁷ N' *O Turista Aprendiz*, Mário de Andrade menciona em várias passagens seu incômodo pelo fato de ser o único homem na viagem e das freqüentes recepções oficiais por conta da presença de D. Olívia. Em 11 de maio, o modernista descobre, ao embarcar no Rio de Janeiro, primeira parada na viagem, que iam sós ele, D. Olívia e as moças: "Dona Olívia, com aquele sorrizinho dela, me fala: - Você deve estar bem descontente de ser o único homem da expedição...- Se soubesse que era assim, não vinha, dona Olívia." Em outra passagem, de 5 de junho: "Depois de mais uma tempestade noturna, chegamos, dia claro em Manaus. Recepção oficial, apresentação a setecentas e setenta e sete pessoas, cortejo (como é engraçado a gente ser figura importante num cortejo oficial) e toca pro palácio Rio Negro, onde imediatamente se dá recepção oficial, pelo presidente em exercício." No dia seguinte, 6 de junho: "De-manhã. Bonde, passeio oficial até a fábrica de cerveja. Tarde também oficial, hospital, orfanato, exposição..." Em 22 de junho, já em Iquitos, no Peru: "O presidente da província, todo de branquinho, um peruanito pequetito, chega, vai no salão, senta, troca trinta e quatro palavras com dona Olívia, se levanta militarmente e parte. Então o secretário dele ou coisa que o valha, me avisa que ele espera no palácio, a retribuição da visita dentro de duas horas exatas! (...) Em palácio, recepção alinhada, tudo de branco. Tive que fazer de novo o improvisado que fizera pela primeira vez em Belém e repetira já várias vezes, sempre que encontrava discurso pra dona Olívia pela frente."

¹⁰⁸ ANDRADE, Mário de, *O que o sr. Mário de Andrade viu pelo Nordeste* (especial para *A Província*), in *A Província*, Recife, 16/02/1929

deste e os estudos subsequentes, ligados à idéia de escrever uma obra sobre folclore – *Na Pancada do Ganzá* – levaram Mário a aumentar sua bibliografia e o convenceram que a matéria merecia tratamento científico, o que o levaria, na década seguinte, a incrementar esta área à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, criando a Sociedade de Etnografia e Folclore e a estabelecer intenso intercâmbio entre a instituição e o casal Lévi-Strauss, então no Brasil.¹⁰⁹

A viagem ao Nordeste é traçada de modo a coincidir com o ápice das manifestações populares, as festas coalhadas de danças dramáticas que se davam por lá. São muitas as referências de Mário à ansiedade e ao desejo de presenciar essas manifestações em cartas enviadas aos correspondentes costumeiros. A Bandeira, escreve em 9 de dezembro de 1928:

Maceió – E está chegando o tempo de festar. Junto de árvores negras de sol, com paus e barro estão esculpindo uma barça de alto-mar. Aí dançarão cantando o fado eterno da Nau Catarineta, é a Chegança...-Sobe, sobe, meu gajeiro...E a caboclada brasileira há-de repisar mais uma feita sem consciência de heranças, brasileira como alagoana, aqueles portugues do fastígio que pra voltar das aventuras passava ano e mais ano buscando terra de Espanha, areias de Portugal...Tudo isso enche meu peito que nem posso respirar.

Se Mário de Andrade esteve no Amazonas no inverno – época melhor, no norte, para aproveitar as festas folclóricas –, vai ao Nordeste em pleno verão, aproveitando o período compreendido entre o ciclo natalino e o carnaval.¹¹⁰ O encontro ansiado com o Nordeste é

¹⁰⁹ De Natal, em sua segunda viagem etnográfica, Mário escreveria a Manuel Bandeira, em 15 de dezembro: “Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem...Me interesse pela ciência porém não tenho capacidade para ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não passar vinte anos escrevendo sobre a expressão fisionômica do lagarto...”.

¹¹⁰ Cf. LIRA, José Tavares Correia de. *Naufração e Galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freire*. Revista Brasileira de Ciências Sociais n.57, vol. 20, fevereiro de 2005.

traduzido, em parte, nas crônicas publicadas pelo *Diário Nacional*, reunidas depois em *O Turista Aprendiz*. José Tavares Correia de Lira nos informa que, das 70 crônicas publicadas, 20 se referiam à cultura popular, incluindo cocos, tocadores de coco, chegança e marujada, ritos de feitiçaria, danças dramáticas, catimbó, caboclinhos, contos, cantigas. Percebe-se, pela análise das crônicas, que a maior parte de seu tempo foi dedicada à coleta de material de pesquisa, trabalho de campo. Os dados desejados, entretanto, aparecem entremeados pela observação das condições de vida daquela população no dia-a-dia.

12 de dezembro – Recife - Dinheiro não é fácil na cidade grande não. Porem a cidade à vista, chamando com luz, com boniteza, aventura, torres, o diabo! Não puderam voltar mais pra querência. Foram se aboletando na barra da cidade, em casas que seriam pra dois meses e ficaram anos, de barro feio, cobertas com a própria folha caída dos coqueiros, brigando por causa dos terrenos com o rebento verde claro do mangue. Hoje os mocambos são tão numerosos como os coqueiros. Alastram o tamanho da cidade grande, formando na barra dela um babado de barro e folhas secas. Babado crespo não tem duvida, mas babado bem triste, sujo de lama, sujo de gente do mangue...É triste de se ver...Nem é pitoresco não, é triste...Toda cidade grande possui gente que vive assim, chamada pela aventura, acostumada da desventura. Porem no Rio, na Paulicéia, se disfarçam morando nos cortiços invisíveis, nas casas de aparência clara...Recife é mais sincera, conta a tristura de tantos desiludidos, com uma força que me queima agora o prazer divino de rolar pela Boa Vista, na fresca do ventarrão.

A observação das condições de vida do povo, como aponta ainda José Tavares Correia de Lira, reflete o contato do modernista com o marxismo. Mário busca compreender o cotidiano das populações de pobres e migrantes do nordeste, suas roupas, casas, crenças, trabalho, salário. Isso é visível nos apontamentos de viagem de Mário, reunidos em *O Turista Aprendiz*:

21 de janeiro, Caicó – Pois eu garanto que *Os Sertões* são um livro falso. A desgraça climática do Nordeste não se descreve. Carece ver o que ela é. É medonha. O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial porém uma falsificação hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura duma vez pra encetarmos o nosso trabalho de homens. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura, em epopéia...Não se trata de heroísmo não. Se trata de miséria, de miséria mesquinha, insuportável, medonha. Deus me livre de negar resistência a este nordestino resistente. Mas chamar isso de heroísmo é desconhecer um simples fenômeno de adaptação. Os mais fortes vão-se embora.

A viagem aparece assim, também, como possibilidade de exploração da alteridade – e por conseqüência, de constituição da identidade. No dizer de Sérgio Cardoso, as viagens são sempre experiências de estranhamento.¹¹¹ Esse estranhamento nunca é em relação a um outro, mas sempre ao próprio viajante. O que a viagem nos faz mais profundamente compreender é que “o outro, só o alcançamos em nós mesmos. (...) Não podemos apanhá-lo fora, só o tocamos dentro (de nós mesmos), pagando o preço de nossa própria transformação.” (CARDOSO, 2002 : 347-360).

Assim flagramos Mario de Andrade, absolutamente entregue às transformações constantes de si mesmo pelo contato com elementos populares cuja lógica apresentava-se a ele completamente diversa de sua ótica paulistana, formada por uma base européia. Isso transparece ainda na primeira viagem, em 1927, quando, a 18 de maio, escreve o modernista em seu diário de *turista aprendiz*:

¹¹¹ Cf. CARDOSO, Sérgio. *O olhar viajante (do etnólogo)*. In: *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por nordeste e norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, não sei...Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castroalves. E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes...E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical...Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java...Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias.

Não obstante a sensação de desconcerto do paulistano-europeu dentro de Mário, o modernista mostrou-se, durante as duas viagens, disposto a experimentar sabores e experiências sensoriais diversas. Tudo, claro, embutido dentro de seu projeto de conhecer melhor o Brasil e suas diversas culturas. O *dotô de São Paulo que veio studá Boi*¹¹² mostrava-se interessado, dentro de uma lógica própria de estudo e trabalho de campo, em conhecer o mais proxima-mente possível essas sensações. O interesse nas músicas populares e de feitiçaria levou Mário

¹¹² Referência que consta em carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, datada de 6 de janeiro, escrita em Natal. São muitas as referências do modernista ao Boi em *O Turista Aprendiz*, dentre as quais destacamos uma em especial: **6 de janeiro – Natal** – “Hoje é dia ‘dos Santos Reis’ que nem inda se diz por aqui, segundo dia grande pras danças dramáticas nordestinas. Pelo Natal saíram a Chegança e o Pastoril. Pelos Reis sai o Bumba-meu-Boi. No Norte, o Boi tem como data pra sair o dia de São João. No Nordeste sai pelos reis e se no dia 30 de dezembro passado pude assistir ao Boi do município de São Gonçalo, isso foi exceção, honraria pra quem vos escreve estas notas de turista aprendiz. Também já estou popular aqui. Vivo dum lado pra outro em busca de quanta festa, quanta Chegança, quanto Boi se ensaia, quanto coco se dança, levando pra casa quanto cantador encontro...Outro dia eu passava, um homem-do-povo cutucou o parceiro, me mostrando: - Esse é o dotô de São Paulo que veio studá Boi...Se riram.”

a aproveitar o máximo possível seu tempo de estadia no nordeste. Um relato interessante nesse sentido diz respeito ao *fechamento do corpo* do paulistano:

28 de dezembro – Natal – Hoje, última sexta-feira do ano, apesar do dia ser par, era muito propício pra coisas de feitiçaria. Por isso aproveitei pra ‘fechar o corpo’ no catimbó de dona Plastina, lá no fundo dum bairro pobre, sem iluminação, sem bonde, branquejado pelo areão das dunas. Agora a cerimônia acabou, os dois ‘mestres’ materializados que celebraram a cerimônia, o anti-patiquinho Manuel de ‘pince-nez’ e o mulato João cara de bom, devem de estar na praia do mar, se estiverem!... defumando os quatro pontos cardeais, fechando ao murmúrio rezado da ‘Força do credo’ as quatro covas benzidas com óleo, e atirando por fim sobre as ondas, a água que meus pés pisaram. Não tem mais malefício nem da terra nem das águas, nem de por baixo da terra nem dos ares que me venham atentar, estou de corpo fechado. Mestre Xaramundi desceu pela rama da jurema, limpador de ‘matéria’ (corpo) e me alimpou. Mestre Felipe Camarão, heróico, Camarão ‘combatedor’, ‘vingador’, ‘sanguinador’ e graças a Deus! vencedor e brasileiríssimo, me tomou sob a proteção dele. E a bonita Nana-Giê, curandeira, que trabalha no fundo do mar me... veronafizou pra todas as gripes e mais doencinhas da garoa paulista.(...) Não sei...É impossível descrever tudo o que se passou nessa sessão disparatada, mescla de sinceridade e de charlatanismo, ridícula, dramática, cômica, religiosa, enervante, repugnante, comovente, tudo misturado. E poética. Sou obrigado a confessar que agora, passados os ridículos a que me sujeitei por mera curiosidade, estou tomado de lirismo, vou me deitar matutando com Nana-Giê, marvada! Ficou um momentinho só na minha frente e foi-se embora sarará, corada, boca de amor, corpo de bronze novo...Foi-se embora bem depressa talqualmente uma mulher.(...) Foram bonitezas e ridículos, cantos e rezas e quase duas horas imperceptíveis de sensações e divertimentos pra mim. Preço: 30 mil-réis.

Um aspecto importante em todas as viagens de Mário, lembrado por José Tavares Correia de Lira, é a presença constante dos amigos em seus itinerários.¹¹³ O encontro afetuosos

¹¹³ Mário de Andrade viaja na companhia de amigos, ou encontra-se com eles em seus destinos de viagem, quase sempre. Excetuando duas viagens em especial: Rio de Janeiro, 1923, quando

seria fundamental para o dia-a-dia do *turista aprendiz* que parecia nunca aprender a viajar - suas partidas penosas já foram objeto de menção neste trabalho. Em companhia desses amigos, partia para conhecer os bairros da periferia, a música, a dança e a religiosidade populares. Os centros históricos, a arquitetura, a arte sacra, as festas populares, o sururu, o feijão de côco, a lagosta, o sarapatel, as cachaças, os guaranás. Cocos, Marujadas, Pastoris. As praias são marcadas pela ocupação popular, brincadeiras e festas. Assim, o itinerário de Mário por estas cidades destacava objetos, aspectos e vestígios ignorados pelos circuitos oficiais, apontados pelos amigos. E também os leitores do *Diário Nacional* tinham acesso a todas as sensações e observações feitas por ele em seu itinerário.

2.6 - A descoberta dos Brasis

parte disposto a experimentar o carnaval carioca, e Minas Gerais, em 1919, quando vai ao encontro de Alphonsus de Guimaraens. Em 1924, quando vai novamente a Minas Gerais, tem como acompanhantes os integrantes da trupe modernista paulistana: Oswald de Andrade e o filho Nonê, Tarsila do Amaral, Olívia Guedes Penteado, René Thiollier, Gofredo da Silva Telles, além, de Blaise Cendrars. Em 1927, quando parte para o Amazonas, está acompanhado, ainda que a contragosto, somente por Olívia Guedes Penteado, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto, filha de Tarsila. Inicialmente, Mário esperava fazer esta viagem acompanhado também por Afonso de Taunay, segundo nos informa José Tavares Correia de Lira. No entanto, no instante do embarque, percebe que seria o único homem a bordo. A viagem ao Nordeste, tão ansiada por ele, seria guiada pelos amigos Jorge de Lima, Lins do Rego (Maceió), Ascenso Ferreira e Stella Gris (Recife), Câmara Cascudo, Antônio Bento de Araújo Lima (Natal). Lira, em seu texto *Viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre*, informa: “nesta segunda viagem (ida ao nordeste em 1928/1929), ao contrário da anterior, as mediações com o destino não lhe serão oferecidas pelas autoridades locais, mas pelas vias da amizade. Amizade de modernistas e simpatizantes, igualmente interessados nas coisas populares, seus anfitriões, cicerones e condutores.” É também a viagem ao nordeste oportunidade para Mário conhecer pessoalmente os camaradas Câmara Cascudo e Ascenso Ferreira, com os quais trocava cartas com certa frequência.

Mário e Oswald de Andrade mostravam-se leitores assíduos dos cronistas e viajantes que percorreram o Brasil ao longo dos séculos anteriores. Na década de 1920, o Brasil mostrava-se, ainda, um imenso território em grande parte desconhecido para seus centros *civilizados*. A leitura desses cronistas trouxe aos dois modernistas, como já dissemos, outros Brasis, que foram retomados em suas obras. Oswald de Andrade recriaria parte dos relatos em poemas do livro *Pau-Brasil* - processo do qual originou-se a idéia da antropofagia - como se reescrevesse a história do país. Mário, por sua vez, dilui em seus escritos, em especial em *Macunaíma*, os registros de outros tempos do Brasil. Registros não só de viajantes, mas também de uma esfera mítica, que incluía lendas, costumes e tradições populares. O índio e a natureza exuberante, exaltados pelos românticos como síntese da brasilidade, deixaram de ser mote central no modernismo, que buscava naquele momento uma síntese de Brasil, que haveria de surgir da fusão entre o país do interior, mítico, e o país que se industrializava e entrava na rota dos progressos científicos e tecnológicos.

É nesse movimento que os dois Andrades partem em seus itinerários de viagem. Oswald, turista intuitivo, que costurava sua vida e obra entre partidas e chegadas a mundos variados e fragmentados. Mário, turista aprendiz que se mantinha aberto, na medida das possibilidades de sua formação, aos Brasis que surgiam às suas vistas.

Para Mário, a reflexão inicial sobre música popular – aparente ponto de partida para suas reflexões nas diversas áreas – vinculou-se ao problema mais amplo da oposição entre indivíduo e sociedade.

O paradoxo do primitivismo adquiriu feições distintas, mas obrigava, sempre, a olhar simultaneamente para o indivíduo, para a civilização, para o Ocidente moderno; e para fora dele, para o ‘povo’, as comunidades tradicionais, as etnias da Ásia e as origens longínquas. Indivíduo e sociedade, natureza e civili-

zação são também os temas da sociologia e antropologia. (TRAVASSOS, 1997 : 219)

Essa inclinação foi corroborada pela leitura sobre pensamento pré-lógico e mentalidade primitiva, tal como colocados por Lévy-Bruhl. É aqui que se estabelece um trânsito interessante dos problemas colocados pela diversidade cultural percebida entre *eles* (o povo) e *nós* (indivíduos cultos). Como afirma ainda Elizabeth Travassos, Mário admitiu que a mentalidade primitiva podia ser fenômeno generalizado, não exclusivo dos primitivos, algo encoberto pela civilização. E mesmo na civilização, o modo mental primitivo poderia emergir.

Oswald mostrava-se também afeito à leitura de Lévy-Bruhl que, como já dissemos, foi mencionado em seu *Manifesto Poesia Pau-Brasil*. O descompasso significativo encontrado dentro de um mesmo país refletia, de certo modo, os impasses trazidos pela corrida imperialista e pela descoberta de *novos mundos* pela Europa séculos antes. São Paulo e Rio de Janeiro, como também outras capitais, mostravam-se cada vez mais compassadas com o progresso tecnológico e científico mundial. No entanto, rumando para o interior, via-se um outro movimento. A oposição entre a *civilização* e as comunidades longínquas dava-se, desta vez, dentro de um só país. A civilização, guiada em sua totalidade pelo progresso e pelo padrão de vida e de cultura europeu. O interior, guiado pelas tradições, pelos indícios de manifestações populares, cantos, danças, enfim, pedaços de culturas outras que, no entanto, eram parte da singularidade brasileira relegada à marginalidade e à periferia, à medida que não combinavam com a imagem civilizada que tomava a fisionomia dos grandes centros.

É útil perguntar, afinal, o que encontraram esses dois modernistas em suas viagens na década de 1920. Em se tratando das viagens realizadas por estrangeiros no Brasil no século

anterior, Ilka Boaventura Leite¹¹⁴ afirma que a “impressão tomada pelo viajante a respeito de cada lugar visitado dependia do vínculo estabelecido com o local e as pessoas, que revestia-se de dois aspectos: a transitoriedade e a indeterminação.”

A transitoriedade atuava diretamente na natureza do vínculo que se estabelecia entre os viajantes e a comunidade ou grupos visitados. O fato de ser *de fora* podia significar um aumento ou diminuição da confiança depositada no viajante, possibilitando-lhe acesso ou não a certas informações. A indeterminação constituiu o imprevisível, o que ocorreu além do script. Em certas circunstâncias, o viajante, como elemento não pertencente à comunidade, como *estrangeiro*, podia manter vínculo com pessoas de várias posições sociais; podia ser aceito – ou não – em lugares onde, geralmente, a classe senhorial local evitava penetrar no dia a dia

No caso de Mário e Oswald, os viajantes estiveram quase sempre acompanhados de amigos, o que aparentemente facilitava o acesso a certas informações. A viagem a Minas em 1924, por exemplo, traduz-se como uma verdadeira caravana pelo interior, onde as informações apareciam algo como pitorescas, algo como fundamentais para repensar a brasilidade. Nas viagens a Paris, Oswald encontrava-se quase sempre com o grupo de modernistas europeus que o incitavam a ver o *exótico* no Brasil. E as viagens de Mário ao Norte e ao Nordeste, do mesmo modo, foram guiadas por um caráter oficial – caso da primeira – ou por indicações de amigos a respeito de onde e como conseguir as informações ansiadas pelo modernista em sua pesquisa de campo.

Voltando à pergunta feita há pouco – o que encontraram esses dois modernistas em suas viagens -, arrisco uma resposta um tanto quanto indicativa de novas questões: encontra-

¹¹⁴ Cf. LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem – escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

ram fragmentos. Indícios de possíveis elementos que concorreriam para compor a brasilidade buscada por eles, definidos por Fernanda Peixoto como “temática clássica modernista – a paisagem, a cor local, o inventário de tipos nacionais.” (PEIXOTO, 2000 : 56). Elementos que foram, de uma forma ou de outra, valorizados e trazidos para este fim pelos próprios modernistas, vendendo uma imagem de Brasil não só interna, como também externamente.

Conclusão: O olho armado impressões e *diários de viagem*

*“Seria então isso, a viagem? Uma exploração dos desertos de minha memória,
e não tanto daqueles que me rodeavam?”*

Levi-Strauss em Tristes Trópicos

A inquietação em torno do surgimento de uma arte tipicamente brasileira já estava presente na Semana de Arte Moderna e foi se acirrando na sequência. Na conferência que proferiu na Sorbonne em 1923, Oswald já apontava para isso. No entanto, o despertar brutal aconteceu em Paris. O intenso convívio com a vanguarda francesa acorda nele a pulga da inquietação que movia os artistas europeus naquele continente que já tinha sofrido os efeitos da Primeira Guerra e testemunhava a partilha de um pedaço do mundo entre os vencedores. O descontentamento, o desencanto com o que o homem era capaz de fazer, juntamente com o contato com outras culturas fez com que esse grupo de artistas se voltasse, em sua arte, para a busca de elementos primitivos, como espécie de antítese àquilo a que chegara o ápice da *civilização*: a Primeira Guerra Mundial, que significou a perda total da inocência para os europeus. Para se reequilibrarem, eles empreenderam uma tentativa de volta a esta inocência, costurando elementos primitivos colhidos em outras culturas que não a sua – asiática e africana em especial – com a psicologia de Freud, que também parecera revolucionária na virada do século XIX. Isso transpareceria não só nas artes plásticas, mas também na literatura, que expressava isso através da linguagem sintética, simples, direta e *telegráfica*, próxima à rapidez

dos novos meios de comunicação e da ciência que despontavam – cinema, fotografia, enfim, imagens rápidas em movimento.

Oswald não ficou imune a esses elementos. Ao contrário, tratou logo de trazer Cendrars para conhecer a colaboração que o Brasil tinha a dar. Levou-o ao carnaval carioca e às cidades coloniais mineiras, roteiro sugerido por Mário de Andrade, que havia passado o carnaval no Rio em 1923 e conhecido as cidades mineiras em 1919. A chamada *viagem da redescoberta* deixa o casal Tarsiwald deslumbrado e impressionado. Mais ainda, produz no poeta francês verdadeiro deleite, traduzido em seu livro *Le Formose*. Daí surge, diretamente inspirado por essa movimentação festivamente acompanhada de perto por este modernista, o movimento *pau-brasil* e, mais tarde, uma espécie de acirramento dele com a criação do *Manifesto Antropófago*.

Memórias Sentimentais de João Miramar e *Serafim Ponte Grande* refletem em suas estruturas as viagens constantes de Oswald. O primeiro foi pensado pelo modernista como um diário de sua primeira viagem à Europa, em 1912. Começou a ser concebido em 1914 e só foi publicado dez anos depois. Num estilo cinematográfico e fragmentado, de escrita rápida e direta, o livro parece refletir o perfil do Oswald viajante. O modernista enumera passagens pelo Rio, Barcelona, Paris, Vaticano, Veneza, São Paulo. Enfim, enumera as memórias sentimentais de Oswald-Miramar. É também um registro da burguesia paulistana dos primórdios do século XX e seus conflitos frente à modernidade que invade seu pequeno mundo. No fragmento 109 de seu livro, Oswald relata a carta de Nair a seus irmãos:

Estivemos agora em Veneza, onde é muito bonito e célebre. Mamãe ficou muito assustada com medo de nós cairmos nas ruas que são de água e nós ficamos aflitas, pensando que nem podíamos sair do hotel e só olhar da janela que dava para uns fundo mambembes. Foi a criada do hotel que nos ensinou

que tem ruas por detrás. Passeamos muito nas barcas chamadas gôndolas e vimos homens andando sem chapéu até de casaca. A Cotita achou que era um escândalo, mamãe também. Meu padrasto disse que ia andar em São Paulo para pegar a moda.¹¹⁵

Em *Serafim Ponte Grande* Oswald parece acirrar o uso dos recursos empregados em *Miramar*, descrevendo também viagens e caminhos de Serafim, mas com uma outra abordagem. O livro é descrito por Oswald como *o epitáfio do que fui*, e é uma crítica mordaz à hipocrisia da burguesia. Iconoclasta, sua crítica não poupa nada, e neste livro ele se diz *curado do sarampão antropofágico*. Serafim é, nas palavras de Maria Augusta Fonseca¹¹⁶, o turista ignorante e endinheirado que, zanzando pela Europa e Oriente, “olhava tudo como uma vaca”. Haroldo de Campos chega a comparar seu processo de composição ao processo de bricolage enunciado por Lévi-Strauss em *O Pensamento Selvagem*, afirmando que Oswald fez um livro de resíduos de livros.¹¹⁷

Mais uma vez voltamos ao perfil do viajante Oswald de Andrade, cujos tentáculos alcançam também a vida e a obra deste modernista. A forma como exercia a antropofagia proposta em seu manifesto parece mesmo ser a bricolage. Seus dois *livros de viagem*, juntamente com seus manifestos, parecem ter em sua raiz constitutiva o mesmo processo.

O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém (...) não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e materiais bastan-

¹¹⁵ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 63.

¹¹⁶ Cf. orelha de *Serafim Ponte Grande*.

¹¹⁷ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Serafim: um grande não-livro*. In: *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 5-28.

te heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. (LEVI-STRAUSS, 1997 : 32-33).

A fórmula parece válida tanto para as obras citadas como para o livro de poemas *Pau-Brasil*, no qual Oswald utiliza fragmentos de relatos e crônicas de viajantes europeus que estiveram no país após a chegada dos portugueses para *reescrever* nossa história. O *Manifesto Poesia Pau-Brasil* é finalizado logo após a viagem ao Rio, junto a Blaise Cendrars, e publicado na sequência. Já o livro de poemas *Pau-Brasil* seria publicado no ano seguinte, incluindo não só a reescrita da história, mas também fragmentos colhidos nas paisagens mineiras em 1924.

Assim, a *descoberta* que este modernista faz do Brasil me parece, em grande parte, mediada pelo olhar estrangeiro, seja por sua extrema vivência na Europa, junto aos artistas de vanguarda, ou mesmo pelo fato de sua recriação da história do Brasil passar pelos relatos de estrangeiros, enfim, também europeus. Os poemas do livro *Pau-Brasil* foram escritos na presença de Cendrars, inspirados pela viagem feita a Minas em 1924 também na presença dele. Talvez por isso, quando terminou seu *Serafim Ponte Grande*, Oswald tenha renunciado à antropofagia e a tudo o que tinha até então produzido.

O Movimento Modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealistas imperialistas? (...) A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira ‘de vanguarda’, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgo-

tada e reacionária. Ficou da minha este livro. Um documento. Um gráfico. O brasileiro à toa na maré alta da última etapa do capitalismo. Fanchono. Oportunista e revoltoso. (...) Publico-o no seu texto integral, terminado em 1928. Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui.¹¹⁸

Um Oswald comunista, quebrado pelo crash de 1929, escrevia este prefácio totalmente iconoclasta, praticamente renunciando a toda a sua obra anterior. No qual o modernista afirma ainda que “dois palhaços da burguesia” – Emilio de Menezes¹¹⁹ e Blaise Cendrars – o fizeram perder tempo. “Fui com eles um palhaço de classe. Acoroçado por expectativas, aplausos e quimeras capitalistas, meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária.”

No caso de Mário de Andrade, podemos tomar *Macunaíma* como síntese das idéias de brasilidade desenvolvidas por ele na década de 1920. *Macunaíma* foi considerado por Oswald como obra eminentemente antropofágica, e de fato o é se observarmos que Mário de Andrade consegue, neste caso, promover a antropofagia pregada pelo outro Andrade. Deixando de lado o prefácio (ou os prefácios, já que escreveu mais de um), deu ao leitor um verdadeiro enigma. A rapsódia, como definiu sua obra, traz um emaranhado de referências cruzadas, deslocadas e de tal forma hibridizadas que sem a chave de leitura, hoje já tão bem elucidada por inúmeros pesquisadores¹²⁰, o leitor, embora se delicie com a irreverente e bem construída obra, emprende uma leitura circunscrita à narrativa em si, perdendo inúmeras variáveis da escrita sempre programática de Mário de Andrade.

¹¹⁸ Cf. ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Ed. Globo, 1990, p. 37-39.

¹¹⁹ Emílio de Menezes (1866-1918), modernista que, entre 1892 e 1917 colaborou nos periódicos cariocas *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias*, *Cidade do Rio*, *Revista Ilustrada*, *O Rebate*, *Kosmos*, *Fon-Fon*. Com Oswald de Andrade funda, em 1911, o jornal *O Pirralho*. A referência a Menezes no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, ao lado de Blaise Cendrars, explica-se por sua veia boêmia e cômica, de certa forma parecida com a de Oswald, que o modernista estava naquele momento a renegar juntamente com a influência francesa de Cendrars.

¹²⁰ Cf. edição crítica de *Macunaíma*.

Ao combinar etnologia, tradições populares colhidas lá e cá e uma série de outros elementos sem dar *nome aos bois*, Mário, aos olhos de Oswald, realiza a verdadeira antropofagia proposta, tomando para si o que lhe parece importante, independente de procedência, combinando tudo e trazendo, como resultado, uma obra nova, fruto dessa mistura.

Mário, por sua vez, admite a influência de Oswald quando resolve partir na busca de uma língua *brasileira*:

Não tenho a mínima intenção de negar a influência que vocês todos têm sobre mim, você, o Osvaldo (de quem tirei claramente a decisiva vontade de abrasilizar construtivamente a minha dicção, coisa latente, porém não afetiva, no prefácio de *Paulicéia*, e nas “Crônicas de Malazarte), o Ronald e o Guilherme.¹²¹

Em suas viagens, podemos dizer que Mário vislumbra a possibilidade de unir pesquisas de escritório com o trabalho de campo. É importante destacar aqui um ponto importante de aproximação do *outro* utilizado por este modernista: sua *codaquinha*. Retomando ao ano de 1923, flagramos Mário assinando a revista *Der Querschnitt* (O Corte Vertical), que apresenta a formação em fotografia do escritor. Em sua coleção, que segue até 1932, encontramos Man Ray, Riebicke, Schneider, entre outros fotógrafos. A revista “ensina-lhe, principalmente, que a máquina é companheira inseparável do viajante e de todos aqueles que desejam enriquecer pesquisas de cunho antropológico, geográfico etc.” (LOPEZ, 1993 : 115).

Entre 1923 e 1926 as fotografias aparecem em profusão tímida – parentes, amigos em Araraquara, em São Paulo. Mário vai treinando seu olho. Mas é durante a viagem à Amazônia

¹²¹ Este trecho foi retirado de uma carta de Mário a Manuel Bandeira, escrita em 26 de julho de 1925, e diz respeito à disputa pela liderança do movimento modernista. A visibilidade que a obra de Mário começava a ter na crítica, no quesito específico do que ele chamava ‘minha tentativa de abrasilizar a minha linguagem’, principiava a incomodar o grupo. Na mesma carta, Mário dizia a Bandeira: “Acho mesmo que convém que nos imitemos, que nos plagiemos, que nos influenciemos pra firmar cada vez mais essa característica racial que já é patente e bem definida”. Detecto aqui o uso da palavra racial com um cunho equivalente a cultural.

que desperta o fotógrafo. Atento, prova as possibilidades de uma nova arte. Rebatiza a máquina – *codaque* – e inventa o verbo *fotar*. (LOPEZ, 1993 : 115). Mário fotografa, coleciona ampliações, e imagina poder enxergar nessas fotografias o *rostro* do Brasil.

Em suas viagens ao Norte e ao Nordeste, como também em suas incursões pelos arredores de São Paulo, Mário carregava a tiracolo um pequeno bloco de notas e sua câmera fotográfica – instrumento muito mais de registro etnográfico do que destinado a ampliar o álbum de família. A *codaquinha* configura-se assim como mediadora da *apreensão* do Brasil para o modernista.

Várias foram as oportunidades e os convites para Mário viajar além do Brasil. Entretanto, o escritor sempre encontrava razão para recusar as propostas, contentando-se em conhecer outros povos e culturas através de livros e fotografias. Ia assim compondo uma geografia e uma imagem de mundo pelas palavras e imagens que lhe chegavam.

De posse da câmera, surge em 1927 a oportunidade de conhecer a Amazônia. Em carta de 5 de abril daquele ano, escreve a Câmara Cascudo:

Desconfio que parto no mês que vem pra esses nortes de vocês. Imagina que parte daqui uma comitivinha dumas oito pessoas, pretendendo subir o Amazonas e subir o Madeira até a Bolívia...É sublime como viagem. É verdade que tenho pouco tempo pra conversar com você...e não poderei desta feita assuntar bem cocos e bumbas-meu-boi...Meus estudos se prejudicarão.

O fato de ter partido em comitiva com programação *apertada*, já que previamente acertada por Dona Olívia, deixa Mário com pouco tempo para suas pesquisas. Além disso, havia o inconveniente de ser o único homem na comitiva – formada, como já dissemos, por ele, D. Olívia, sua sobrinha Margarida e a filha de Tarsila, Dulce. Como *varão* da comitiva, Mário

deveria estar presente em todas as circunstâncias, agradecer a recepção e retribuir os discursos e falas por D. Olívia. Devia ainda zelar pelas três damas. Assim, com o tempo escasso para a escrita, o modernista procura fazer um registro bastante extenso e detalhado de tudo o que viu, o que o levou a produzir 540 fotos em todo o percurso. Os registros mostram o cotidiano das pessoas às margens dos rios, pequenos vilarejos, mercados como o Ver-o-Peso, de Belém, e o Museu Goeldi. Fauna, flora, palafitas, embarcações, igrejas. Fotografa sobretudo o nortista, proporcionando um retrato bastante etnográfico que será refletido em sua obra. *Macunaíma*, já escrito, completa-se com essa viagem ao Amazonas.

Em sua viagem ao Nordeste, por sua vez, o número de fotografias cai praticamente à metade – 260. O olhar etnográfico registra igrejas, conventos, edifícios, o movimento urbano das capitais nordestinas. Invade o cotidiano do sertanejo: colheita de cocos, gado, estações de trem, trabalhadores no engenho. No entanto, se na primeira viagem Mário pegara, por sorte, a melhor época para assistir às manifestações folclóricas – o meio do ano –, nesta segunda ele planeja com cuidado o trabalho¹²². Vai em dezembro e permanece até o carnaval, convidado por amigos modernistas que também estavam interessados em cantos, danças dramáticas e religiões afro-brasileiras. Fotografa ensaios de pastoris, Cheganças, fachadas de vilarejos.

Mas é também nesta viagem que o modernista mais trabalha. De manhã à noite, era encontrado sempre com pauta de música nas mãos, sentado ao piano, acompanhando cantadores. Mário colige cantos de feitiçaria do catimbó, romances, aboios, bumba-meu-boi, chegança, reisados, maracatus, cocos. Enfim, traz vasto material para conferências, artigos e uma obra de grande fôlego sobre música e cultura popular no Brasil – *Na Pancada do Ganzá*.

¹²² José Correia de Lira nos informa, em *Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre*, que “se o inverno era no Norte a melhor época para a colheita folclórica, Mário desta vez (1928/1929) viaja no verão para aproveitar as festas do ciclo natalino ao carnaval no trabalho de campo, época principal de encenação das danças dramáticas, inclusive do boi”.

Nas viagens, Mário de Andrade está sempre acompanhado de duas ferramentas de fundamental importância para o trabalho do etnógrafo: bloco de notas e máquina fotográfica.

O caderno de campo, para registro diário, minucioso, de todos os fatos observados, da descrição da sequência dos acontecimentos da vida social e cultural, tornou-se uma espécie de componente emblemático da pesquisa antropológica. Mas a escrita não é suficiente; é preciso completá-la com imagens, com fotografias, que virão proporcionar uma reelaboração dos registros escritos. (FARIA, 1998 : p. 164)

Mário parecia ter noção da necessidade de complementar as duas formas de registro, uma em função da outra. Além disso, outro fator que o aproxima da etnologia enquanto ciência social é o fato de se preparar previamente para *ir a campo*. Essa preparação vinha de leituras múltiplas em seu gabinete na Lopes Chaves, de cartas e fotografias enviadas por amigos que viviam nos dois destinos de viagem mencionados.

O alcance das viagens *pessoais* de Mário e Oswald de Andrade pode ser medido por dois livros: *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. É Antônio Candido quem nos desperta sabiamente para essas dimensões aferidas nas obras dos modernistas. Os livros se baseiam em duas viagens:

viagem de Macunaíma, do Amazonas a São Paulo, com retorno à placenta mitológica; viagem do Serafim, de São Paulo à Europa e ao Oriente turístico, com o mergulho final do navio *El Durasno* nas águas do mito. E estas viagens-de-choque, propiciadoras da devoração de culturas, refletem os dois autores: Mário, que nunca saiu do Brasil e teve a sua experiência fundamental na famosa excursão ao Amazonas, narrada em *O Turista Aprendiz*; Oswald, que fez pelo menos quatro estadias longas na Europa. Ambos os livros promovem uma revisão de valores mediante o choque de dois momentos culturais. Mundo primitivo e amazônico dos arquétipos, em *Macunaíma*, revisto na escala urbana. Mundo burguês de *Serafim*, atirado contra a dimensão cosmopolita da Europa, que nos orienta e fascina, e ante a qual somos *primitivos*. (CANDIDO, 1970 : 85-86)

A análise de Candido mostra-se sob medida para dimensionarmos a forma como esses dois modernistas sentiram e refletiram as viagens em suas obras. Oswald de Andrade, integrante da burguesia cafeeira emergente em São Paulo, deslumbra-se com a Europa em suas viagens e ante o choque do retorno, resolve que é preciso *civilizar-se*, adequar a produção artística ao padrão francês. Mostra-se aborrecido diante dos costumes provincianos de São Paulo, então em franco processo de expansão e modernização. Diverte-se em burlar esses padrões com irreverência, comprando, por exemplo, um cadilac verde apenas pelo fato de ele ter um cinzeiro. Seus dois *livros-de-viagem*, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, refletem dois momentos díspares em sua vida na década de 1920. O primeiro, concebido como um relato do deslumbramento provocado por sua primeira viagem à Europa, em 1912, revela um Oswald apaixonado pela civilização e liberalidade do Velho Continente, ao mesmo tempo em que satiriza o provincianismo da burguesia paulistana encontrada em seu retorno do país. Já *Serafim Ponte Grande* representa a expansão do horizonte de viagens de Oswald, incluindo o Oriente Médio, mas ao mesmo tempo, se tomarmos em conta seu prefácio, significa a renúncia e o repúdio a tudo aquilo que ele havia usufruído até então. *Serafim* é chamado por Oswald *o epitáfio do que fui*. O modernista está às vésperas de ingressar no Partido Comunista e sofreu com o crash de 1929 baixa financeira muito grande. Descobre *Carlo Marx*, em suas palavras, que havia ignorado em sua primeira estadia na Europa em favor do *Manifesto Futurista* de Marinetti.

Mário de Andrade, por sua vez, interessa-se pelos vestígios de culturas populares ainda existentes no Brasil e sai à sua caça. Não é à toa que *Macunaíma*, síntese de seu pensamento na década de 1920, se passa em dois destinos em especial: São Paulo e Amazonas. São Paulo,

cidade que ia sendo tomada pelo progresso. Sua plástica começava a se assemelhar à das cidades européias. Os avanços da ciência e da tecnologia caminhavam aos poucos por suas artérias. Local de vida de Mário, onde nascera e crescera. Amazonas, retorno arquétipo ao primitivo Brasil. Importante destacar aqui também que Mário, como já enunciamos, era ele mesmo um mestiço. Temos então um Oswald interessado na Europa por se achar primitivo. E um Mário buscando as raízes do Brasil, e por que não dizer, de sua própria história, por se achar mestiço.¹²³

A modernização de São Paulo seguia a mesma lógica de Paris em meados do século XIX. A Cidade Luz era referência mundial em luxo e elegância, com suas suntuosas avenidas idealizadas por Haussman que materializavam o sonho da elite ocidental. Mas o luxo tinha seu preço – não havia cidade onde a pobreza poderia ser tão miserável. Para que as avenidas de Haussman fossem construídas, os pobres foram despejados do centro. O pequeno comércio ruiu e, em seu lugar, nasceu o primeiro grande magazine da história – o *Bon Marché*. O progresso avançava atropelando uma população miserável.

Mário e Oswald, a partir em especial da viagem de 1924, podem ser tomados como observadores atentos dos costumes. Mário, interessado nos costumes dos brasileiros como um todo. Oswald mesclando a sátira aos costumes tipicamente burgueses que via com as informações que colhia em suas viagens pela Europa e pelo Brasil. O primitivismo ansiado por esse grupo modernista foi encontrado nas manifestações de cultura popular. Manifestações essas que vinham sendo atropeladas pelo progresso, concentrando-se nas periferias e no interior.

¹²³ Como já mencionamos neste trabalho, no artigo *O Aleijadinho*, publicado por Mário em 1928, o modernista demonstra sua visão em relação ao tema: “os mulatos eram então uns desraçados”. Argumentava que eles não eram brancos nem negros e irregulares no físico e na psicologia.

Historicamente, o Brasil vem passando por sucessivos processos de descoberta, itinerário desvendado com clareza por Marlyse Meyer. O *eterno retorno* ao tema pela cultura letrada vem acontecendo desde a descoberta originária. Meyer detecta um hiato entre o Brasil que se vai descobrindo pela palavra escrita e o Brasil tal como se vai estruturando no concreto, que seria ainda mais aprofundado com o modernismo.

Seria esse o Brasil encontrado por Lévi-Strauss na década de 1930, narrado com profundo desalento e um tom de decepção em *Tristes Trópicos*. Como equacionar o país cortado pelos contrastes entre a *exótica flora paulistana* – da qual Lévi-Strauss faz uma breve descrição em seu livro, um tanto quanto espantado pelo fato de poder dar suas aulas em francês – e a situação encontrada entre os índios do Mato Grosso: as civilizações avistadas pelos estrangeiros que aqui chegaram logo após o descobrimento “são apenas corpos debilitados e formas mutiladas (...) fulminadas por esse monstruoso e incompreensível cataclismo que significou, para uma fração da humanidade tão vasta e tão inocente, o desenvolvimento da civilização ocidental.”¹²⁴

É com situação semelhante que se deparam os modernistas na década anterior, em especial Mário de Andrade em suas viagens pelo Norte e pelo Nordeste. A cultura popular, tão atraente aos olhos deste modernista, sobrevivia nos recantos mais pobres, afastada do centro civilizado, num processo já conhecido por ele. Esse Brasil ia também sendo desenhado nas anotações e fotografias de Mário de Andrade, estampado ainda para os leitores do *Diário Nacional* em sua coluna diária.

¹²⁴ Cf. LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

A cultura popular vai proporcionar ao modernismo o que Carlo Ginzburg chama de circularidade entre a dita *cultura alta* e a *cultura baixa*. Ginzburg aponta a existência, na Europa Moderna (1.500-1.800), de uma circularidade, um movimento permanente de mão dupla, de *subida e descida* enriquecedor entre os níveis de *cultura alta* e do *povo comum*. A dita *alta cultura* sempre se abasteceu da cultura do povo na Europa, em especial nos contextos que envolvem a necessidade de se afirmar e/ou reafirmar nuances de nacionalidade.

A existência de desníveis culturais no interior das assim chamadas sociedades civilizadas é o pressuposto da disciplina que foi aos poucos se autodefinindo como folclore, antropologia social, história das tradições populares, etnologia européia. Todavia, o emprego do termo cultura para definir o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas num certo período histórico é relativamente tardio e foi emprestado da antropologia cultural. Só através do conceito de ‘cultura primitiva’ é que se chegou de fato a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como ‘camadas inferiores dos povos civilizados’ possuíam cultura. A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe. Dessa maneira foi superada, pelos menos verbalmente, não só a concepção antiquada de folclore como mera coleção de curiosidades, mas também a posição de quem distinguia nas idéias, crenças, visões do mundo das classes subalternas nada mais do que um acúmulo desorgânico de fragmentos de idéias, crenças, visões do mundo elaborados pelas classes dominantes provavelmente vários séculos antes. A essa altura começa a discussão sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes. Até que ponto a primeira está subordinada à segunda? Em que medida, ao contrário, exprime conteúdos ao menos em parte alternativos? É possível falar em circularidade entre os dois níveis de cultura?” (GINZBURG, 1987 : 16-17).

No modernismo da década de 1920 é possível enxergar esta circularidade na medida em que elementos da dita cultura popular abastecem Mário e Oswald de Andrade, sendo refundidos e transformados pelo viés da cultura *erudita*. Estão os modernistas num contexto em

que mostra-se absolutamente necessário o resgate e a reutilização destes elementos para a criação de uma cultura dita brasileira. Nestes indícios de culturas outras que compuseram a colcha de retalhos do Brasil, a dupla encontrou a matéria-prima a ser trabalhada pelas técnicas apreendidas com a vanguarda européia.

Os empréstimos da *cultura baixa* aos modernistas em questão transparecem principalmente em sua literatura, que passa a utilizar a linguagem coloquial do povo no lugar do português empertigado herdado de Portugal. Ditos, danças, canções populares, casos, tudo isso passa a alimentar o imaginário das obras destes modernistas.

O outro movimento – da alta para a baixa – é detectado com as modinhas imperiais, canções de salão que, a partir da segunda metade do século XVIII e por todo o século XIX dominaram a musicalidade burguesa do Brasil e de Portugal. Gilda de Mello e Sousa explica o processo em *O Tupi e o Alaúde*: “Tendo se originado na melódica européia erudita, mais precisamente na ária italiana, a modinha emigrou para os saraus burgueses através das manifestações semicultas que os modinheiros coloniais e imperiais acomodaram à sensibilidade nacional, daí se difundindo pelo povo.” Mário de Andrade era leitor dos conceitos clássicos de nivelamento e desnivelamento, de autoria de Charles Lalo, utilizados em diferentes momentos durante suas análises musicais. Roger Bastide discorda da posição de Mário a respeito em uma série de artigos publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, afirmando a generalidade do desnivelamento estético, “o que implica na defesa da idéia de que a arte popular é, no limite, arte erudita desnivelada. Em suas palavras: o povo não é criador, mas conservador.” (PEIXOTO, 2000 : 87).

O mais importante a destacar aqui, tanto em Mário quanto em Oswald de Andrade, é que seja atrás de uma *codaque* ou do olhar de artistas de vanguarda em Paris, os dois moder-

nistas descobriram, mais do que o Brasil, a si mesmos dentro desse país. Passaram a ter os olhos abertos para o que ecoava dentro deles mesmos, tão bem traduzido por Mário: *eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta*. A diversidade do povo brasileiro, as características peculiares a cada região e as condições de vida tão desigualmente distribuídas os fizeram enveredar por caminhos que, embora diversos, passaram a refletir a preocupação com uma instância maior do que a arte. Oswald, no Partido Comunista, buscou engajar-se à causa operária. Mário, à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, procurou valorizar a cultura popular e incentivar o desenvolvimento de estudos e pesquisas antropológicas que, em sua ótica, eram reveladores dos diversos Brasis e brasileiros que o habitavam.

Arrisco ainda, pelos destinos posteriores destes dois modernistas, que tal qual em registros da história da etnografia, Mário e Oswald questionaram – embora não só pelas viagens, mas também motivados por elas – seus modos de vida. Como afirma Fernanda Peixoto Massi,¹²⁵ “o que talvez distinga a narrativa moderna é a decepção do viajante consigo próprio e com sua civilização. A viagem agora, mais do que nunca, coloca o viajante diante de um espelho: onde ele pensa encontrar o outro, vê a si mesmo.”

Mário e Oswald de Andrade tentaram apreender a diversidade por vias diferentes. O primeiro buscava destrinchá-la através de suas pesquisas, leituras e inferências. O segundo, por sua vez, usava a via da intuição. Entretanto, presos ambos a si mesmos, tinham, como todos nós, algumas limitações para desvendar novos mundos, e mais do que isso, para equalizar harmonicamente dentro de si os universos que iam se multiplicando.

¹²⁵ Cf. MASSI, Fernanda Peixoto. *O nativo e o narrativo – os trópicos de Lévi-Strauss e a África de Michel Leiris*. São Paulo: Revista Novos Estudos CEBRAP 33, 1992.

Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos*, nos diz que

ao se locomover dentro de seu espaço, o homem transporta consigo todas as posições que já ocupou, todas as que ocupará. Está simultaneamente em toda parte.(...) Pois vivemos em vários mundos, cada um mais verdadeiro que o outro que ele contém, e ele mesmo falso em relação ao que o engloba. Uns se conhecem pela ação, outros se realizam pensando, mas a contradição aparente, que decorre da coexistência entre eles, se resolve na obrigação que temos de atribuir um sentido aos mais próximos e recusá-lo aos mais distantes, enquanto a verdade está numa dilatação progressiva do sentido, mas em ordem inversa e levada até a explosão.

As viagens se definem, assim, como formas de acesso a outros mundos. Nesse sentido, nossos modernistas, que inicialmente se batiam por apenas dois mundos por eles habitados – a Europa e o Brasil (entendido naquele momento inicial, momento de partida, como São Paulo), ao iniciarem suas viagens pelo Brasil depararam com *Brasis*, uma profusão tão grande de mundos que aparentemente coloca a eles a necessidade de encontrar uma lógica em tudo isso.

Assim, na década de 1930, Oswald e Mário podem ser flagrados buscando formas de encontrar essa lógica. O primeiro, no Partido Comunista. O segundo, no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Novos mundos continuariam se abrindo a esses modernistas, uns próximos, outros distantes. O que muda? Com as viagens, eles buscaram apreender o outro. A partir da década de 1930 eles começam a se indagar como acomodar esse *outro* dentro de si mesmos.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Iracema São Paulo: Martin Claret, 2002.*

_____. *O Guarani*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro – o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

AMARAL, Aracy A *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Tarsila – sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003.

_____. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia Desvairada a Café/ Obras completas*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

_____. *Balança, Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma*. Edição genética e crítica. São Paulo: Instituto Moreira Salles/IEB, 1994.

_____. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter/ Edição Crítica: coord. Telê Porto Ancona Lopez*. 2ª ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX/UFRJ Editora, 1996.

_____. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *O Movimento Modernista*. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 253-280.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e política: pesquisa, organização, introdução e estabelecimento de texto de Maria Eugênia Boaventura*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *Os dentes do dragão: pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da cultura, 1990.

- _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Editora Globo, 2000.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Editora Globo: 2004.
- _____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: Edusc, 2001.
- ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BANDEIRA et ali. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- BARROS, Manoel. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record 1998.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOMEY, Helena Bousquet. *A mineiridade dos modernistas*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1989.
- BOSI, Alfredo. *Histórica concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22 entre vaías e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CANDIDO, ANTONIO. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2002.
- _____. *Oswald viajante*. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 51-56)

_____. *Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade*. In: Vários Escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 57-88.

CARDOSO, Sérgio. *O olhar viajante (do etnólogo)*. In: O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: EDUSP, 1995.

CLIFFORD, James. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. London: Harvard University Press, 1997.

CORREA, Mariza. *Traficantes do excêntrico: os antropólogos do Brasil dos anos 30 aos anos 60*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol 3, n.6, fev/1988.

COSTA, Ana Luiza Martins. *O olhar do viajante*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 29. Brasília: 2001.

COSTA, Ângela Marques da. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Virando séculos: 1890 – 1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DANTAS, Vinícius. *As relações de Oswald de Andrade com o PCB*. In: *Margem Esquerda* n.06. São Paulo: Boitempo, 2005.

DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DEL PICCHIA, Menotti. *A longa viagem: 2ª etapa – da revolução modernista à revolução de 1930*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. *A “Semana” revolucionária*. Campinas: Pontes Editores, 1992.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. In: CÉSAR, G. *Historiadores e Críticos do Romantismo – I: a contribuição européia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: USP, 1978.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2001.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1994.

FARIA, Luís de Castro. *O Antropólogo e a fotografia: um depoimento*. In: Fotografia – Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº27. Brasília, 1998.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2003.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *A identidade devorada. Considerações sobre a antropofagia*. in: Nenhum país existe (org. João Cezar de Castro Rocha). Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

FUKS, Betty B. *Freud & a cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

GEERTZ, Clifford. *O saber local – novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GEIGER, Amir. *Uma antropologia sem métier – primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional, 1999.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

GOLDMAN, Marcio. *Razão e diferença: afetividade, racionalidade e relativismo no pensamento de Lévy-Bruhl*. Rio de Janeiro: Editora Grypho, 1994.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. *Sobre quadros e livros: rotinas acadêmicas – Paris e Rio de Janeiro século XIX*, Tese de livre-docência apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP em 2003.

GOTLIB, Nádía Batela. *Tarsila do Amaral, a modernista*. São Paulo: Editora Senac, 1997.

GUEDES, Tarsila. *O lado doutor e o gavião de penacho – movimento modernista e patrimônio cultural no Brasil: o serviço do patrimônio histórico (SPHAN)*. São Paulo: AnnaBlume, 2000.

GRUPIONI, Luis Donisete Benzi (org). *Índios no Brasil*. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994.

JAFFE, Noemi. *Folha explica Macunaíma*. São Paulo, Publifolha, 2001.

KUPER, Adam. *Cultura a visão dos antropólogos*. Bauru: EDUSC, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

LARA, Cecília de. *Klaxon e Terra Roxa e Outras Terras: Dois Periódicos Modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1972.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem – escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: UFMF, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1997.

_____. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LIRA, José Tavares Correia de. *Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Fev 2005, vol.20, no.57, p.143-176.

LOPEZ, Luiz Roberto. *Cultura brasileira: de 1808 ao pré-modernismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *A margem e o texto: contribuição para o estudo de Macunaíma*. Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal, nº especial. São Paulo: 1970. p.9-81.

_____. (Org.) *As viagens e o fotógrafo*. In: ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade: fotógrafo e Turista Aprendiz. São Paulo: IEB/USP, 1993. p. 109-119.

_____. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

_____. (org.). *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

MASSI, Fernanda Peixoto. *O nativo e o narrativo: os trópicos de Lévi-Strauss e a África de Michel Leiris*. São Paulo: Revista Novos Estudos CEBRAP 33, 1992.

MELATTI, Julio Cezar. *Curt Nimuendajú e os jês*. In: *Série Antropologia nº 49*. Brasília: UNB, 1985.

MELO FRANCO, Afonso Arinos de. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa (as origens brasileiras da teoria da bondade natural)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1937.

MELO SOUZA, Eliana Maria de. (org.). *Cultura brasileira – figuras da alteridade*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MELLO E SOUZA, Laura. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

MELLO E SOUZA, Gilda. *O Tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

MENDONÇA TELES, Gilberto. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro – apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1992.

MEYER, Marlyse. *Um eterno retorno: as descobertas do Brasil*. In: Caminhos do Imaginário no Brasil. São Paulo: Edusp, 2001, p.19-46.

MORAES, Marcos Antonio. *Mário de Andrade entre a erudição e o conhecimento*. in: Nenhum país existe (org. João Cezar de Castro Rocha). Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista – sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

_____. *A morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil 1920-1945*. São Paulo: Difel, 1979.

NAVA, Pedro. *Beira-mar (memórias/4)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua própria terra – representações do brasileiro 1870/1920*. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

NUNES, Benedito. *A Antropofagia ao alcance de todos*. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Ed. Globo, 2002, p.5-39.

OLIVEIRA, Franklin de. *A Semana de Arte Moderna na contramão da história*. in: *A Semana de Arte Moderna na contramão da história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Questão Nacional na Primeira República*. In: *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p. 185-194.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP; Blumenau: FURB, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2003.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos brasileiros – uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Franceses e Norte-americanos nas Ciências Sociais Brasileiras (1930-1960)*. In: História das Ciências Sociais no Brasil – Vol. I, org. Sergio Miceli. São Paulo: Editora Sumaré, 2001, p. 477-532.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *O olhar do estrangeiro*. In: O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.361-366.

PEREIRA, Paulo Roberto (org). *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

PERRY, Gill. *O primitivismo e o moderno*. In: Primitivismo, cubismo, abstração – começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Durkheim: uma análise dos fundamentos simbólicos da vida social e dos fundamentos sociais do simbolismo*. Artigo apresentado como trabalho de conclusão do curso “Teorias Antropológicas Clássicas” – doutorado em sociologia da USP, 1992.

_____. *Elias, renovador da ciência social*. In: *Dossiê Norbert Elias*. Org. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1999.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, João. *Crítica – Os Modernos*. Edição da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1952, pp. 90-98

ROMERO, Silvio. *Literatura, história e crítica*. Rio de Janeiro: Imago Editora; Aracaju: Editora da Universidade Federal de Sergipe, 2002.

RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP/IFCH, 1991.

SANTOS, Matildes Demetrio dos. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *O espetáculo das raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras, 1995.

SCLIAR, Moacir. *Saturno nos Trópicos – a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Hélio R. *Modernismo Hoje*. In: Revista do Brasil n.6, 1986.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos – arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1997.

WALTHER, Ingo F. *Picasso*. Alemanha: Taschen, 1995.

WERNECK DE CASTRO, Moacir. *Mário de Andrade – exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Correspondências

Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral / organização, introdução e notas Aracy Amaral. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

Carlos & Mário – Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade / organização e notas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira / organização, introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

Cartas Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Catálogos, jornais e revistas

XXIV Bienal de São Paulo. *Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 20: *Mário de Andrade*. Org Marta Rossetti Batista. 2002.

Entrevista com Claude Levi-Strauss por ocasião do Ano do Brasil na França. In: Folha de S.Paulo, 22 de fevereiro de 2005, Caderno Mundo.