

André Luiz Alves Pereira

**UM BREVE ESTUDO SOBRE O MODERNISMO E AS IDEIAS  
POÉTICAS DE OSWALD DE ANDRADE**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Departamento de  
História como requisito parcial para a  
obtenção de título de bacharelado e  
licenciatura em História pela  
Universidade Federal de Santa  
Catarina. Orientador: Prof.º. Dr.º.  
Adriano Luiz Duarte.

Florianópolis  
2015

Pereira, André Luiz Alves

UM BREVE ESTUDO SOBRE O MODERNISMO E AS IDEIAS POÉTICAS  
DE OSWALD DE ANDRADE / André Luiz Alves Pereira ;  
orientador, Adriano Luiz Duarte - Florianópolis, SC, 2015.  
104 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Filosofia e Ciências Humanas. Graduação em História.

Inclui referências

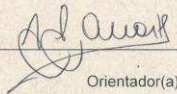
1. História. 2. História e Literatura. 3. Modernismo. 4.  
Ideias poéticas. 5. Oswald de Andrade. I. Duarte, Adriano  
Luiz. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação  
em História. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
Campus Universitário Trindade  
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina  
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o  
acadêmico(a) ANDRÉ LUIZ ALVES PEREIRA, matrícula  
n.º 11201579, entregou a versão final de seu TCC cujo título é  
UM BREVE ESTUDO SOBRE O MODERNISMO E AS IDEIAS  
POÉTICAS DE OSWALDO DE ANDRADE,  
com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 08 de DEZEMBRO de 2015.

  
Orientador(a)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos quatro dias do mês de dezembro do ano de dois mil e quinze, às quatorze horas, na Sala do PET do Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor **Adriano Luiz Duarte**, Orientador e Presidente, por **Marília Mezzomo Rodrigues**, Titular da Banca, e pelo Doutorando **Luiz Alberto Souza**, Suplente, designados pela Portaria nº 113/TCC/HST/15 do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirem o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico **André Luiz Alves Pereira**, subordinado ao título: "**Um breve estudo sobre o Modernismo e a ideias poéticas de Oswald de Andrade**". Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, o acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo o candidato recebido do Professor **Adriano Luiz Duarte**, a nota final 10, de **Marília Mezzomo Rodrigues**, a nota final 10, e do Doutorando **Luiz Alberto Souza**, a nota final 10; sendo aprovado com a nota final 10. O acadêmico deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital ao Departamento de História até o dia onze de dezembro de dois mil e quinze. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 4 de dezembro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. **Adriano Luiz Duarte**..... 

Dr.a **Marília Mezzomo Rodrigues**..... 

Doutorando **Luiz Alberto Souza**..... 

Candidato **André Luiz Alves Pereira**..... 



Com carinho, para a memória de  
Helena Pereira.



## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que, com todos os percalços da vida, estiveram e estarão sempre ao meu lado.

Aos meus familiares, a quem tanto devo e jamais poderei retribuir.

À Priscila Lopes, sempre eterno foi.

Aos meus amigos de todos os tempos, pelas experiências e pelos ensinamentos.

À UFSC e ao povo brasileiro: mesmo com todos os seus problemas e com tantas promessas não cumpridas, sem eles não seria possível os meus estudos: espero humildemente ser de algum modo útil.

Ao PET-História e aos amigos do Curso de História, pelo tempo de aprendizado, pelas acaloradas discussões, pelas amizades e pelo tempo de carinho: jamais esquecerei.

Agradeço ao meu orientador Adriano Duarte pelo já escasso tempo dedicado e pelos livros imprescindíveis.

Agradeço a disponibilidade e ao préstimo dos membros da banca, Marília Mezzomo Rodrigues e Luiz Alberto de Souza, que gentil e prontamente aceitaram o convite.





## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar de modo breve o que se chamou de modernismo brasileiro, buscando estender sua gênese e significação histórica. Para isto temos como meta relacionar em dois capítulos dois processos interdeterminados: a) o processo de transformação cultural a que chamamos de *estrutura de sentimento* modernista, tanto no centro do sistema capitalista como na sua variação na periferia, com ênfase nesta, desde o final do século XIX até o final dos anos vinte e b) o processo de contribuição da ação cultural da formação e dos debates da vanguarda brasileira e, mais especialmente, das ideias poéticas de Oswald de Andrade nos anos vinte, sobretudo aquelas presentes em seu livro de poesias *Pau-Brasil*.



## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – Postes da Light. ....	95
----------------------------------	----



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>27</b>
<b>1 – CULTURA E SOCIEDADE NO AMANHECER DO SÉCULO.....</b>	<b>35</b>
<b>1.1 Modernismo e sua formação: uma construção inacabada.....</b>	<b>35</b>
<b>1.2 A produção internacional da modernidade periférica.....</b>	<b>46</b>
<b>1.3 O modernismo para além das vanguardas.....</b>	<b>53</b>
<b>1.3 O modernismo e sua crítica vistos no horizonte europeu.....</b>	<b>57</b>
<b>2 – O MODERNISMO E A PRODUÇÃO POÉTICA DE OSWALD DE ANDRADE.....</b>	<b>63</b>
<b>2.1 Rumo a um novo emergente: a nova estrutura vista da e na periferia</b>	<b>63</b>
<b>2.2 A experiência social de Oswald, a formação modernista e a criação do movimento modernista brasileiro.....</b>	<b>78</b>
<b>2.3 A peculiaridade e a contribuição das ideias poéticas de Oswald de Andrade.....</b>	<b>87</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIA .....</b>	<b>102</b>

## INTRODUÇÃO

Se na área de estudos literários, à semelhança de quase todas as áreas das humanidades atualmente, não temos algo próximo de uma unanimidade acerca de metas, definições gerais e objetos de pesquisa, a tentativa dos historiadores entrarem para uma área de investigação como essa, ainda que com objetivos diferentes, tende a ser sempre, no mínimo, problemática, justamente porque em nossa área também não há aquele consenso de fundo, o que talvez seja uma marca inequívoca daquilo que costumamos chamar de “humanidades”. Por isso, no âmbito desta introdução, parece haver a necessidade de estabelecer e pactuar alguns marcos mais gerais que de outro modo não seriam minimamente compreensíveis: nos posicionamos na área da história social<sup>1</sup>, e, buscando encontrar perspectivas que tenham alguma afinidade com nossos propósitos, estaremos em contato com estudiosos da literatura que privilegiam alguns aspectos para nós relevantes. Entre esses aspectos poderíamos elencar como os principais o caráter material da produção literária, sua inserção histórica em diversas dimensões – política, cultural, social, econômica etc. – além de uma certa atenção para a construção social do próprio objeto de estudo.

Mobilizar o que foi produzido pela área para novas formas de abordagens do “literário”, neste caso para abordagens que usem este tipo de artefatos como fontes históricas, parece ser, antes de mais nada, um desafio. Por outro lado, parece que essa “intromissão” em objetos de outras disciplinas longe de ser a exceção é a regra dos estudos históricos. Se pensarmos que a abordagem de uma fonte jornalística, ao contrário da impressão de que ela seja transparente, dada diretamente à percepção, importando tão somente a superficialidade do fato elaborado por ela, é, como fartamente demonstrado, bastante ilusória, exigindo para a seu melhor uso um grande preparo teórico e prático, além do desenvolvimento de habilidades próprias ao tipo de pesquisa que aparecem apenas com o tempo e a experiência acumulada, então concluiremos que a aproximação dos estudos na área da história social com outras áreas, entre elas, aquela que nos interessa, a dos estudos literários, não é somente necessária e

---

1 Seguimos aqui o mapeamento meramente instrumental elaborado por José D’Assunção Barros dos princípios teóricos e metodológicos de cada área da historiografia estabelecidos. Segundo suas observações de autores que se veem como parte desta vertente de estudos históricos e da comparação e agrupamento destes e de outros pesquisadores segundo suas afinidades teóricas internas, a especificidade da História Social seria a tentativa da síntese de diversos fatores causais como modelo explicativo, com ênfase nas relações e nos conflitos sociais de cada momento histórico. Ver: BARROS, José D’Assunção. *O campo da História. Especialidades e Abordagens*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2004.

produtiva, mas de uma certa maneira inevitável. Em outras palavras, queremos trazer para a literatura a intuição já explorada em outras áreas da pesquisa histórica de que a própria fonte possui sua historicidade e determinação que lhes são próprias, exigindo do historiador atenção para as suas singularidades.

Tendo em vista a pouca aproximação dos historiadores sociais brasileiros com os objetos e estudos literários em comparação com outros objetos de conhecimento histórico, além quantidade relativamente pequena de estudos concretos à disposição sobre o objeto aqui construído para a pesquisa, podemos dizer que a quase dependência de estudos de outras áreas se revelará fundamental. Em outras palavras, partimos basicamente dos estudos literários existentes a respeito do nosso objeto de conhecimento – relação entre a história social do Modernismo e a história social das ideias poéticas de Oswald de Andrade – de perspectivas nem sempre completamente compatíveis, como as análises de Haroldo de Campos e Roberto Schwarz do texto oswaldiano, por exemplo, que, no entanto, parecem ser passíveis de uma abordagem que mantenha a diferença em vista, mas que aproveite-as para enriquecer uma nova, ainda que breve, análise.

Não obstante, alguns deles se revelaram mais fundamentais para esta pesquisa por mostrarem mais afinidades com as nossas finalidades: os estudos de Antonio Candido e Roberto Schwarz sobre o movimento e o poeta modernista foram indispensáveis, tanto porque pretendem uma relação bastante perseguida pelo trabalho, a saber, conseguir em algum momento relacionar a obra em suas múltiplas dimensões e determinações – suporte, forma, conteúdo etc. – e sua gênese sócio histórica, como tentar fazer interpretações mais gerais sobre as transformações no mundo cultural brasileiro.

No plano teórico, seguimos algumas intuições e utilizamos alguns conceitos desenvolvidos por Raymond Williams, teórico galês que, além de possuir um estudo crítico editado postumamente sobre o modernismo como um fenômeno histórico, chamado “*Política do Modernismo – Contra os novos conformistas*”, possui uma obra teórica vasta que tem aquelas afinidades que aludíamos mais acima, principalmente por sua postura de historicização radical dos seus objetos, dos seus conceitos e de sua metodologia. Entre suas obras teóricas destacamos duas: i) “*Cultura*”, um estudo histórico crítico sobre os principais conceitos desenvolvidos e utilizados pela área da sociologia da cultura, mas que desde então passou a integrar o repertório de muitas outras disciplinas, como os *Cultural Studies*, fundado, entre outros, pelo próprio Williams; e ii) “*Marxismo e Literatura*”, na qual desenvolve algumas teses centrais



do que chamou de “materialismo cultural” e na qual investiga criticamente muitos conceitos e suas variações nos estudos literários e culturais ao longo do tempo, além de propor desde novos conceitos e novas posturas diante dos mesmos e de novos objetos.

O estudo que empreendemos aqui, então, não pode ser descrito como propriamente um estudo literário, pois falamos de uma transformação cultural mais ampla que nasce com os chamados “surto” de industrialização em São Paulo no início do século XX. Buscamos inserir o texto literário neste processo de mudanças na produção cultural e, como base no que estudaremos a seu respeito, esboçaremos uma análise das ideias poéticas a partir das poesias e de outros materiais produzidos por Oswald de Andrade. Ou seja, a fonte literária aqui antes de ser simplesmente a fonte do nosso trabalho de pesquisa – o que buscamos em vários momentos do trabalho – é mais fortemente nosso objeto.

O primeiro dos conceitos centrais que será utilizado para delinear-lo é o de *estrutura de sentimento*<sup>2</sup>; este conceito, proposto no interior de um ampla proposta teórica que poderíamos descrever como um modelo de interpretação de mudanças culturais dinâmicas e processuais de longo prazo, é uma das criações de Raymond Williams. Ele responde a problemas e impasses concretos das que as teorias sociais críticas da cultura enfrentavam no momento da sua formulação, tanto no que diz respeito à generalização demasiado apressada de tendências, ideias, sentimentos etc., de um determinado tempo e lugar em conceitos deliberadamente pouco precisos como “espírito de época”, como por problemas de descaracterização do “arcaico” e do “novo” que, em muitos casos, surpreendia os pesquisadores por sua força histórica e desconcertava os estudos que não refletiam suficientemente sobre o alcance destes conceitos.

Do ponto de vista metodológico:

uma “estrutura de sentimento” é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência. É inicialmente menos simples do que as hipóteses mais formalmente estruturadas do social, mas é mais adequada a gama prática da evidência cultural: historicamente certa, mas ainda mais (e é

---

<sup>2</sup> WILLIAMS, Raymond. “Dominante, Residual, Emergente” In: *Marxismo e Literatura*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

o que tem maior importância) em nosso atual processo cultural.<sup>3</sup>

Dentro desse modelo é possível distinguir três elementos fundamentais que interagem dinamicamente para a análise, os quais ele chama de “residual”, “emergente” e “dominante”. O elemento residual é aquele que está disponível em qualquer cultura, que corresponde aos legados preservados por sucessivas gerações, ou em suas práticas sociais ou objetivadas em suas instituições e suportes para a apropriação e interpretação, que são acessados e mobilizados constantemente pelas gerações históricas. Longe de ser algo morto e inerte, o residual:

foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.<sup>4</sup>

Por “emergente” ele entende uma construção relativamente coerente de novos significados, valores, ideias etc., que aparecem como “rigorosamente novos”, e não apenas como uma variação do elemento dominante do processo ou um sistema subordinado e compatível aos valores do ponto dominante do processo. Para que possamos distinguir um emergente, é preciso que as novas práticas, valores e assim por diante, sejam substancialmente alternativos ou opostos ao “dominante”.

Por último, o “dominante” pode ser descrito como aquele que constitui a ordem da significação e da dominação cultural, isto é, aquele que possui sob si todo um conjunto de valores, ideias, tradições, impulsos, sentimentos, ritmos, restrições etc., que excluem, tornam irrelevantes, atrasados; que naturalizam, tacham de “metafísicos” etc., qualquer diferença em relações ao seu sistema cultural relativamente organizado e estável.

Essas mudanças sociais de longo prazo que envolvem um conjunto muito complexo de interação entre esses elementos e sobre as formas

---

<sup>3</sup> Ibidem. p. 135.

<sup>4</sup> Ibidem. p. 125.

sociais, tecnologias, condições naturais e materiais em sentido mais primário, no sentido de “mais próximo da experiência imediata” que o autor galês chama de *estrutura de sentimento* podem ser observadas, esperamos mostrar, no surgimento do modernismo. Portanto, achamos que se permitem pensar pelo modelo teórico proposto por Raymond Williams. Retomando: além de uma mudança nos impulsos, restrições, desejos, ambições, projetos de poder e sensibilidade etc., representada por novas *formações* que recebem o nome de “emergente”, que está sempre relacionada em contraposição, mais ou menos enfaticamente, a uma estrutura “dominante” e suas formações, tudo isto sempre na presença de elementos “residuais” de formações de tempos passados – que podem servir como impulsos imprevisíveis e às vezes muito potentes neste processo de transformação –, ocorre uma reconfiguração na estrutura social no sentido forte: é quando a Cultura e seu conceito – compreendida como uma relação complexa entre “todo um modo de vida”, mas também “todas as atividades espirituais” – passam por uma mutação que pode ser observada e investigada. Quanto mais perto chegamos da contemporaneidade do capitalismo tardio, isto é, o momento no qual fica explícito na teoria e na experiência para todos que Cultura e Sociedade são faces da mesma vida social, podendo ser separada apenas no âmbito do conhecimento e para determinados fins comunicativos, ainda assim de maneira limitada, mais difícil se torna a análise, muito por conta de que muitos destes processos ainda não encontraram seu termo e pelo fato de que costumeiramente o próprio sujeito de conhecimento está inserido e atua com seus estudos sobre este processo. Essas dificuldades, contudo, nem por isso tornam seus estudos menos passíveis de teste empírico e de critérios de correção científica que, espera-se, se atualizem com as novas necessidades intelectuais e com novas condições históricas.

Cada um destes elementos, formas e formações sociais, diz ele, podem exercer uma pressão considerável mesmo antes de terem sido elaboradas pela linguagem e classificados em complexos conceituais mais ou menos definidos, o que nos parece adequado ao nosso objeto e parece permitir pensá-lo e conhecê-lo melhor.

Outro conceito além do de *estrutura de sentimento* que será utilizado é de “formação”, já destacado acima. Sendo ele um dos conceitos investigados em sua obra “*Cultura*” e amplamente utilizado em muitas outras, em seu sentido mais genérico se refere às formas de organização e auto-organização que um grupo de agentes e produtores culturais se adequam – casos mais comuns das formações mais afastadas do presente – ou criam – casos mais comuns o avanço do modernismo entendido à sua maneira. Esse conceito de *formação* pode ser utilizado

tanto para grupos que se autoneciam como para o observador, que deve mostrar fortes pontos e afinidades em comum, tanto em suas ideologias e interesses como em seu modo de agir e produzir significados. Elas, como tudo o mais, evoluem historicamente, tanto “internamente”, ou seja, em seus princípios organizativos específicos e em sua maneira de pensar, como “externamente”, isto é, mudanças nestas mesmas formas impulsionadas por transformações na vida social.

A ele relaciona-se outro que será fundamental por definir e desenhar nosso objeto: o de “movimento”. Já conscientes de vários fatores que atuam na produção de significados culturais, os agentes culturais deram este nome a um tipo de formação específica, de certa maneira nova. Do ponto de vista da análise cultural, para Williams esse fenômeno/conceito coloca uma questão muito importante: “Como delimitar e conhecer formações bastante móveis e específicas?”. Isto porque a velocidade com a qual os movimentos mudam tanto de posição quanto de composição às vezes parece não deixar a possibilidade de se conhecê-los por qualquer classificação geral, às vezes nem mesmo uma provisória. Por esta razão, após uma longa tipificação que busca descrever ao máximo os tipos de (auto)organizações e de modos de ação destes grupos e de alguns princípios mais ou menos seguros que advêm desta observação, alerta para o cuidado com a abstração e convida para que as atenções estejam sempre voltadas para a pesquisa empírica:

Desse modo, nenhuma análise sociológica de formações pode substituir nem a história geral nem esses estudos individuais mais específicos. Contudo, continua sendo um tipo de estudo indispensável, uma vez que há uma lacuna muito ampla entre, por um lado, a história geral e sua associação a cada uma das artes, e, por outro lado, os estudos individuais.<sup>5</sup>

Com efeito, cabe-nos explicar a estrutura do trabalho. Ele está dividido em dois capítulos. O primeiro discorre sobre o processo histórico e a formação das condições das experiências que os modernistas e seus detratores trabalharam; junto a isso busca levantar alguns aspectos sobre como o objeto foi construído historicamente e como se articulou com outras questões. Nele queremos chamar a atenção para o estado atual

---

<sup>5</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2 ed. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.85.

destes estudos e como esse objeto vem carregado de sua própria historicidade.

No segundo capítulo nosso objeto ganha contornos mais nítidos: buscamos tratar mais especificamente das relações entre o movimento modernista com a sociedade e a cultura daquele tempo, levando-a ao centro dos nossos esforços: chegar a relacioná-los dialeticamente com as ideias poéticas de Oswald de Andrade.



## 1 – CULTURA E SOCIEDADE NO AMANHECER DO SÉCULO

Em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social. Trata-se de uma palavra de ordem fácil de lançar, e de um programa difícil de cumprir.<sup>6</sup>

### 1.1 Modernismo e sua formação: uma construção inacabada

Algo notável nos textos sobre o modernismo brasileiro é que a metáfora da “eclosão” – isto é, algo que está nascendo desde o interior de uma “casca”, como uma espécie de momento traumático de um desenvolvimento mais ou menos espontâneo –, é mobilizada com bastante recorrência quando o assunto é a Semana de 22<sup>7</sup>. Essa metáfora, de forma consciente ou não, tornou-se uma expressão que parece sempre dever acompanhar a descrição do processo histórico que lhe deu origem; se não é exatamente esta a metáfora utilizada para se referir ao “acontecimento”, o teor das descrições sobre ele é bastante semelhante: o início deste processo remonta a uma suposta fase heroica, que teria se iniciado com a polêmica sobre a exposição de Anita Malfatti levada a cabo por Monteiro Lobato e respondida por nomes como os de Mário e Oswald de Andrade, e pelo “descobrimento” de Brecheret. Isso porque

Essa operação ocorreu em função do predomínio de uma visão marcadamente estetizante do movimento modernista em que se priorizou o papel das vanguardas intelectuais e artísticas na condução do processo. Estudos recentes vêm mostrando a impossibilidade de se trabalhar com um sentido unívoco do modernismo.<sup>8</sup>

Este tipo de narrativa histórica encontrou muitos simpatizantes. Entre eles, importantes críticos literários e de arte que se debruçaram

---

6 SCHWARZ, Roberto. *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”*. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<sup>7</sup> Ver, entre outros, Cf. CAMPOS, 1997; AMARAL, 1998; BRITO, 1972. ANDRADE, 1954.

<sup>8</sup> VELLOSO, 2008. p. 358.

sobre esse momento de virada na produção cultural brasileira, além dos próprios agentes envolvidos diretamente no campo intelectual quando se deu seu aparecimento imediato e em suas primeiras grandes sínteses e avaliações. O que há de comum entre eles é que, como bem observou Sergio Miceli, são todas pessoas ligadas de modo pessoal, direta ou indiretamente, a um ou mais nomes que estiveram à frente da organização e das atividades da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos, com a exceção de Kenneth Jackson – que, até onde se sabe, possui ligações “meramente” acadêmicas com os concretistas, reconhecidamente decisivos para a construção da memória modernista. O estudioso estadunidense, em seu estudo sobre a prosa vanguardista brasileira, que, de um ponto de vista que costuma-se chamar “formalista”, privilegia quase somente as inovações narrativas e atitudes formais, acaba dando a entender erroneamente como correta, talvez pela completa despreocupação com o que os problemas e as experiências históricas e sociais contidas nas obras poderiam trazer para a compreensão do fenômeno “textual”, a narrativa mais simplista possível elaborada por Oswald de Andrade em um contexto descontraído de entrevista, segundo a qual tudo não passou de uma grande reunião de amigos e conhecidos, e conhecidos de conhecidos, que deram a sorte de ter entre os seus Villa Lobos, Di Cavalcanti, Anita Malfati, Mário de Andrade etc.

Quereis saber com certeza como é que se produziu a Semana de 22? Vou dizer: Antônio foi a casa de Paulo que o levou ao quarto de José que lhe mostrou os versos de Pedro que lhe contou que João era um gênio e que Carlos pintava. E saíram todos, para descobrir Maricota. Apenas, esses indivíduos, entre outros, chamavam-se Di Cavalcanti, Heitor Villa-Lobos, Anita Malfatti.<sup>9</sup>

Durante o período de formação do modernismo, isto é, no período que mais ou menos corresponde às três primeiras décadas do século passado, normalmente os estudos mais tradicionais da área passam a ideia de um vazio anterior ao “acontecimento” com alguns conceitos bem característicos: “antecedentes”, “manifestações modernistas”, “pódromos”, “pré-modernismo” etc.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Trecho de anotações não publicadas de Oswald de Andrade chamado *Informe sobre o Modernismo* que faz parte das fontes canônicas a seu respeito. Apud: JACKSON, Kenneth David. *A prosa vanguardista na literatura brasileira de Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

<sup>10</sup> Ver, entre outros: Cf. BOSI, 1978; BOSI, 1966; BRITO, 1972; MARTINS, 1977.



Com o passar do tempo e do avanço das pesquisas, viu-se que cada vez mais questões relacionadas à nação, nacionalidade, imigrantes, etnia e suas diferentes articulações com outros fatores sociais não foram apenas aparentemente fachada para as constantes divisões do movimento modernista. Miceli, como veremos, localiza entre eles alguns dos marcos que de uma certa maneira “dividiu” setores da elite capitalista instalada no país e que permitiu a emergência de um discurso e uma produção alternativas e impactantes como aquelas que as vanguardas levaram à frente. A famosa divisão entre “Antropofágicos” e “Verde-amerelistas” não se deveu apenas a questões relacionadas a discordâncias sobre temas, procedimentos e finalidades político-artísticas que a *intelligensia* socialmente responsável deveria tomar, mas a questões que envolviam desde direitos políticos e civis à situação das recém instaladas elites estrangeiras, isto é, uma fração da classe burguesa internacional recém incorporada ao rol dos representantes do “interesse nacional”, às demandas por cidadania da maior parte do operariado paulista etc.<sup>11</sup> Portanto, é da natureza daquelas manifestações culturais o trabalho artístico de uma experiência histórica particular em suas várias manifestações.

Segundo aqueles que veem o fenômeno do modernismo brasileiro sobretudo por esta ótica, *latu sensu*, da “eclosão”, toda a organização da nova produção de “cultura” moderna não teria passado de uma obra da grande força de vontade de seus agentes, fato sempre valorizado se se sobrevaloriza o fato – verdadeiro – de que estavam pressionados pelas instituições e mesmo por todo o universo simbólico que os cercava. A luta contra a submissão aos modelos europeus como paradigmas rígidos e em favor do direito de produzir uma arte que respondesse mais adequadamente às transformações na sensibilidade e na experiência, além daquele impulso de inovação inerente à produção artística que se instalou no país desde então, estão entre os efeitos sociais mais comemorados. Fica clara, então, independente de quão conscientes estejam do fato, qual é o engajamento no qual estão envolvidos os produtores desta memória: narrar a vitória da revolução modernista contra as forças arcaicas e reacionárias do seu tempo.

Este tipo de compreensão para o fenômeno centrada nas vanguardas é explicável nos termos de sua própria natureza histórica, porque é precisamente esta a novidade do modernismo em todas as partes onde ocorreu: pela primeira vez especializa-se um grupo de produtores

---

<sup>11</sup> VELLOSO, Monica. *A Brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. Rio de Janeiro: Revista de Estudos Históricos, vol.6, n. 11, 1993, p-89-112.

culturais inteiramente livres para experimentar as linguagens artísticas. Alguns estudiosos importantes vão mais longe ainda chegando mesmo a afirmar sobre esta novidade do modernismo em âmbito mundial:

A emergência desses grupos autoconscientes, nomeados e autonomeados, é uma marca-chave do movimento em seu sentido mais amplo.<sup>12</sup>

Os historiadores profissionais, em reação aos excessos estruturalistas, costumaram chamar a atenção para este aspecto: há muito de vontade e de espontaneidade na ação histórica, não podendo o sujeito ser considerado apenas um exemplo ou um confirmador das funções estruturais em que está inserido. A rigor, a resposta a esta visada teórica imobilista é mostrar como não há indivíduo socialmente constituído que, em contrapartida, não apresente um elemento crítico, transformador do estado de coisas ao seu redor e de si mesmo. Essa é uma lição que a maioria modelos teóricos incorporaram há muito e que todas as análises que partem de uma perspectiva social e histórica têm por suposto. Entretanto, no caso dos estudos críticos sobre o modernismo brasileiro – sobretudo quando feitos por alguma vertente de estudos literários que primam pelo isolamento analítico do texto e por certo tipo de “trans-historicidade” quase absoluta das formas literárias –, as estruturas sociais, sensibilidades, experiências pessoais e coletivas em suas condições históricas são pouco ou nada enfatizadas. E, principalmente, não são vistas como fenômenos relevantes para compreender a “questão artística”.

Um outro modo de abordar a questão e desvendar alguns dos nevoeiros que cercam a criação e o valor artístico ficou (mal) conhecido no debate brasileiro como “sociológico”; seus representantes brasileiros seriam, como paradigma dos demais, Roberto Schwarz e Antonio Candido. Cada um à sua maneira, estabeleceram críticas literárias que visavam “salvar” o valor das manifestações artísticas e apontar suas potencialidades a partir de complexos sistemas de valorização social do texto literário. Estavam e estão ainda a procura de distinguir a “grande arte” – entendida de maneira peculiar – e sempre buscam pensar quais seriam os critérios que permitiriam reconhecê-la desde a contemporaneidade. Ou seja, o tratamento do texto literário e as manifestações culturais são as finalidades das suas atividades intelectuais,

---

12 WILLIAMS, Raymond. *A política da vanguarda*. In: *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 29.

enquanto o método “histórico e sociológico” seria o meio para uma boa compreensão do fenômeno e do valor literários. Nosso objetivo e o modo de abordar nosso objeto é, de certa maneira, ao contrário, uma inversão desta ênfase de meios e fins: queremos manter um posicionamento crítico em relação ao texto literário, valorizando-o de alguma maneira, porém mantendo a atenção voltada para o conhecimento das transformações históricas nelas contidas, isto é, no conteúdo histórico sedimentado nas obras, para usar uma metáfora recorrente nesta tradição. Dito de outra forma, nossa forma de abordagem privilegia o tratamento do texto literário como um fenômeno histórico, ao passo que os críticos estão interessados em enfatizar os problemas próprios às disciplinas literárias. Essas transformações passam pela mudança do conceito de arte, de artista, de experiência artística e estão em ação recíproca com uma gama extensa de transformações sociais, as quais faremos menção mais adiante.

Se temos poucos estudos aprofundados a este respeito sobre o nosso objeto desde estas coordenadas teóricas no âmbito da disciplina histórica, temos boas pistas de alguns estudiosos de outras áreas que podem nos fornecer algumas hipóteses bem interessantes que, salvo uma outra característica de área, mal saberíamos situar seus limites nessas verdadeiras “fronteiras disciplinares”.

Sergio Miceli, por exemplo, um importante sociólogo que, entre outros assuntos, se ocupa de sociologia e crítica de arte, chama a atenção para outros aspectos que talvez lancem algumas faíscas dissonantes sobre este momento histórico, desvendando relações que, agora, parecem cada vez mais convenientes para serem tratadas. Observando desde sutilezas, como a dedicatória de Ferdinand Léger<sup>13</sup> em umas das molduras que compunham seu trabalho endereçado a Paulo Prado, até a conexão entre os recuos formais no discurso pictórico vanguardista radical nas grandes metrópoles europeias, ele nos mostra como os atores desta formação, em situações sociais às vezes muito diferentes, precisaram agir concretamente para se colocarem na condição de produtores de arte, e, mais ainda, que estes não foram apenas fatores “externos” aos quais não se deve dar muita importância, e sim fatores que agiram decisivamente e que ficaram registrados, juntamente com todas as suas mediações sociais (as quais faremos menção) – imigração, industrialismo, vertigem e marasmo etc. – na produção artística destes sujeitos. Soma-se a tudo isto a dependência direta a que tinham que se submeter muitos destes agentes em termos formativos: mostra como a “elite perrequista” barganhava, a

---

<sup>13</sup> MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 9; p.191.

partir de sua posição social e política, lucrando nestes dois terrenos, com os artistas, viabilizando sua estada no exterior por intercessões junto aos recursos estatais, dando visibilidade social, facilitando os trâmites burocráticos, agindo como ponto de apoio por seus contatos nos jornais e revistas que acabavam por funcionar como um “emprego” para alguns destes intelectuais etc., tendo em seu poder as condições para a continuidade da vida artística de muitas daquelas pessoas e fazendo questão de mostrar isso, em um tipo de mecenato que movia uma violência que aparecia e de certa maneira ainda aparece como “leve”. Na maioria das vezes inconsciente aos que a sofriam – tendo como véu ideológico um certo amálgama de afetos e interesses de vários tipos (econômicos, familiares, amorosos, estéticos, de distinção e poder etc. etc.) que impedem, na situação concreta, saber onde começa um e termina o outro –, esses mecenas dispunham de seus capitais social e cultural de modo patrimonialista – no sentido de apropriação particular de bens e espaços públicos –, mas raramente investiam de seu próprio capital econômico.

Os artistas socialmente mais mal situados, em virtude de suas origens familiar e de classe, como Mário de Andrade e Di Cavalcanti, por exemplo, precisavam, se quisessem permanecer dentro das condições para uma atuação intelectual considerada satisfatória, organizar essas relações e mantê-las com cuidado. Mário de Andrade, em uma de suas cartas célebres a Manuel Bandeira, nos conta um pouco da dinâmica dessas relações sociais:

(...) confesso que teria muito gosto em escrever pausadamente, pensadamente, com tempo e sobretudo COM DINHEIRO NO BOLSO PARA O DIA SEGUINTE (...)

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. (...) 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, Godofredo, Dona Carolina, Paulo Prado, Carlos de Campos (péssimo compositor, homem delicioso)... Mas às 19 horas tenho minha lição no Conservatório. (...) 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 no seu automóvel. Sou obrigado a aceitar, mas não queria aceitar. Não sei porquê. De repente G. e a mulher vão para o Guarujá. Resolvem e pronto: vão. Esta companhia não me serve, Manuel. Meus camaradas, T.R. na farra. Mas como farra sem dinheiro? Não vou, que não ando pago pelos outros. Um café que me paguem me ofende. Preciso largar dessa gente. Mas como? se são os que eu amo, os que me amam? Daí conflito. Meu continuado conflito.<sup>14</sup>

A depender de suas condições e posições de classe, de sua experiência social e psíquica, dentre outros fatores, a trajetória ativa de cada um dos agentes variou neste “jogo” de interesses e de conflito de visões de mundo durante o momento desta virada estrutural e de geração. Miceli faz um importante inventário de cada uma destas variantes sociológicas em cada um dos principais participantes deste processo que atuaram nas artes plásticas, relacionando-os com o momento de produção de cada uma das obras e incorporando-as produtivamente em suas análises estéticas. Cada uma dessas posições, fatos e condições concretas permitiu movimentos únicos, a exploração de possibilidades únicas por cada um deles, que são minuciosamente analisados pelo sociólogo. Neste campo, por exemplo, a origem social de Anita Malfatti,

Descendente representativa de um minoria de famílias de imigrantes educadas, cujos chefes possuíam elevada qualificação técnico-profissional, portadores de diplomas superiores de prestígio, obtidos em seus países de origem, e que, por conta dessa competência escassa no mercado paulista, logo conquistaram uma situação material confortável(...) <sup>15</sup>

seria de extrema importância para a compreensão de sua arte e a experiência nela traduzida, isto porque algumas contingências – a mais representativa foi aquela da ligação entre o seu temperamento e o “Caso Monteiro Lobato” – da formação da sua personalidade marcariam profundamente tanto sua inserção e ação social como sua produção

---

<sup>14</sup> Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 19 de maio de 1924. Apud: MACHADO, p. 48.

<sup>15</sup> MICELI, 2003. p. 103. loc. cit.

artística. Entre elas a conexão do seu comportamento com o fato de terem sido preparadas condições para ela pudesse ter estudado na Europa:

A infelicidade de haver nascido com a mão direita defeituosa contribuiu, de maneira algo arrevesada, para que seus pais continuassem a persistir em cultivar ligações com os parentes no exterior.<sup>16</sup>

Esses aspectos da sua vida, aliados a uma formação rodeada de muitos idiomas, assuntos, posições e visões distintas sobre os mais variados assuntos, permitiu a ela que, de posse de suas condições econômicas, levasse a cabo uma educação que tratava a arte inclusive como uma forma de expressão existencial – que tanto marcaria suas obras em estilo e temáticas expressionistas e a diferenciaria tanto do apelo primitivista de certa vertente cubista.

Cada peça deste enorme quebra-cabeça que deu origem a esta *formação* encaixou-se à sua maneira. A escultura de Brecheret, por exemplo, não encontrou tanta resistência quanto as pinturas de Malfatti e, mais tarde, as de Tarsila do Amaral, que se deparou com uma feroz crítica local que tinha como gramática os marcos do movimento de “retorno à ordem” – um movimento também metropolitano de reação às vanguardas artísticas europeias. Brecheret, porém, recebe um apoio inusitado para as expectativas da época. Brito resume a ópera da seguinte forma:

É que Brecheret representa para eles a primeira vitória da causa e do espírito modernista. Embora seja combatido e até zombado, estão ao seu lado nomes ilustres, entre os quais avulta o de Lobato – que é o grande argumento de que se servem para justificar o escultor junto aos arraiais conservadores e retrógrados, que se agitam e se enfurecem. Também para o contista de Urupês, Brecheret é genial...<sup>17</sup>

Até o presente momento não encontramos estudos que busquem uma explicação para essa adesão de Lobato e de outras pessoas de pendor artístico conservador ao trabalho de Brecheret; contudo, talvez a manutenção da figuração, de temas tradicionais como anjos, cenas históricas e personagens mitológicos e de ficção, assomado aos trabalhos

---

<sup>16</sup> MICELI, 2003. p. 104. loc. cit.

<sup>17</sup> BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1972. p.115.

dedicados a figurar os temas do mitos do regionalismo paulista – tratado como “nacional” –, sem esquecer da falta de nomes originais na história artística do país neste ramo de arte, estando vaga a função de gênio da atividade – o que para uma mente nacionalista é mais do que relevante – talvez tenha pesado para que o autor de “O presidente negro” e outros o tenham poupado. Certo mesmo é que essas foram inesperadas fontes de prestígio e de autoafirmação do discurso estético modernista brasileiro.

“Rapazinho pobre”<sup>18</sup>, ainda nas palavras de Mário da Silva Brito, o “escultor taciturno” viveu literalmente uma trajetória com requintes de heroísmo; estudante do Liceu de Artes e Ofícios, impressiona-se, segundo o anedotário, com uma gravura do trabalho de Rodin, e desde então não pensa em outra coisa senão tornar-se escultor. Filho de imigrantes italianos produtores de calçados, seus biógrafos, naquele famoso lance ilusório, destacam seu “pendor para o desenho” desde cedo. Recebe de seus tios economias suadas que lhe servirão de financiamento para a Roma, metrópole para a qual viaja na companhia do escultor Dazzi, onde trava talvez seu mais importante contato artístico, com Mestrovic.<sup>19</sup> Estuda com uma disciplina férrea todas as vertentes de escultura que circulavam pelas grandes cidades da Europa. Contudo, de volta a São Paulo, findados seus recursos e seu tempo de formação institucional, precisa recorrer ao magnata Ramos de Azevedo – conhecido como “maestro da orquestra italiana”, rico e hábil capitalista que marcou profundamente a história paulistana – e é dele a interseção para que consiga um ateliê adequado à suas técnicas no Palácio das Industrias – onde, segundo seu depoimento, recebeu um caloroso “trabalhe à vontade!”.<sup>20</sup>

Novamente, temos aquela viabilização, aquela dádiva, de fundo. Poder-se-ia pensar, no entanto, que estas relações de mecenato, como a de Brecheret, paravam neste momento da reunião de condições para o exercício da atividade: nada mais falso. A partir de então, o “escultor obscuro” seria descoberto por Oswald de Andrade e Menotti del Picchia e passaria a sua vida a desenvolver suas formas entre o gosto e os temas da elite econômica da cidade, buscando sobreviver do seu ofício ao mesmo tempo em que ficava de olho em oportunidades concedidas pelo poder público para estudos de “aprofundamento” na Europa. É o caso de seu projeto-maquete de escultura intitulado “Monumento às Bandeiras”, hoje importante monumento da cidade, que legou-lhe, ao mesmo tempo,

---

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> AMARAL, Aracy. *Antecedentes da Semana de 22*. In: *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 246.

<sup>20</sup> BRITO, p. 106. loc. cit. 39.

uma passagem para estudar em Paris e uma projeto de trabalho de mais de 30 anos pela frente, cujo resultado está exposto hoje. Mesmo um de seus maiores defensores na imprensa, Menotti del Picchia, sob o pseudônimo de “Hélios”, reconhece indiretamente como o gosto necessita de figuras da elite, com seu prestígio e seu poder econômico, para alcançar reconhecimento: “só o grande Ramos de Azevedo o cobria com sua proteção amiga e o seu entusiasmo de artista”<sup>21</sup>.

O mito que nos ensina que a grande obra arte e todas as demais grandes obras do espírito aparecem e impõem-se por si mesmas – espelhando uma falsa ideia de mérito que circula cada vez mais – parece não se sustentar para aqueles que passaram por duras provações, que necessitaram se meter em duras contradições e dilemas pessoais.

Entretanto haviam posições diferentes neste intrincado processo de formação geracional. Ainda com a meta de encontrar as conexões destas trajetórias individuais com a formação deste novo grupo de espírito “emergente”, tomemos ainda o caso de Tarsila do Amaral, que representa o lado abastado da situação.

Segundo uma biografia de referência sobre a autora de Abaporu<sup>22</sup>, nasceu em uma família de ricos fazendeiros; seu pai exerceu a advocacia e começou no momento do surto de urbanização da cidade a interessar-se por negócios imobiliários. Segunda das sete filhas do casal Amaral, foi a única mulher entre os filhos que chegou a vida adulta, tendo falecido Dulce ainda criança e Cecília logo depois do nascimento. Isso daria a ela um lugar de bastante cuidado no seio familiar. Teve uma vida tranquila, dividindo seu tempo entre a vida nas fazendas, palacetes da cidade e as longas viagens com a família para a Europa.

Depois de permanecer por bastante tempo em um colégio interno em Barcelona, volta ao Brasil para cumprir o projeto de construção familiar mais comum de sua classe social: casar com um outro herdeiro, primo de sua mãe, em circunstâncias ainda nebulosas (não se sabe se por causa da gravidez que daria a luz a sua filha Dulce). O casamento durou pouco. Depois dele é que Tarsila começou a se dedicar com mais afinco à preparação para a criação artística: em 1916 começa seus estudos de modelagem, desenho e pintura, até montar seu primeiro ateliê sob as orientações de um de seus mestres, Pedro Alexandrino. Segundo alguns apontam, seu veio artístico foi bastante incentivado por um curto relacionamento com um pintor italiano chamado Enrico Vio, e continuou

---

<sup>21</sup> Apud. BRITO, 1972. p. 108. loc. cit.

<sup>22</sup> Miceli, 2003. loc. cit.



mais tarde com a aproximação de outros amantes das artes, entre eles Oswald.

Como conhecia Malfatti de outros tempos, dos circuitos artísticos europeus e pelos eventos de pintura que a tornaram famosa na capital paulista – vide sua exposição em 1917 – foi Tarsila que a apresentou a Oswald e Mário de Andrade. Depois de combinarem encontros que teriam a motivação principal a discussão sobre arte e cultura, começa, então, um grande período de convívio intenso entre eles, formando o chamado “grupo dos cinco”: Anita, Tarsila, Oswald, Mário e Del Picchia. Miceli chega a dizer que os primeiros autorretratos, quadros do momento de “arranque” da pintora, foram mais imediatamente uma resposta a esse período de intenso debate e frenesi produtivo. Neste momento havia intensa discussão entre muitos intelectuais e vivia-se um período de grande experimentação. Esse é, a propósito, o momento em que se tentava de modo bastante lúdico, em termos de narrativa e forma literária, o que viria a ser batizado em uma “obra” por um grande grupo de simpatizantes dos modernistas, frequentadores de um dos apartamentos de Oswald de Andrade: “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”, um caderno de poesias e fragmentos narrativos que serviram por algum tempo de inspiração para as produções literárias e também de artes plásticas.

Como fizemos estes dois casos poderíamos descrever minuciosamente cada uma das trajetórias e como elas se relacionaram com a formação de artistas e com as demais relações sociais em que estavam enredados. Mas para o nosso argumento basta notar como por dentro daquela sociedade e indissociável de outras de suas transformações, aos poucos nasceu ativamente um grupo que propôs uma alternativa para o rumo das artes e da cultura brasileiras. Com a atenção aberta à todas as contingências a que estão sujeitas as trajetórias individuais, mas com um olhar atento a como, de maneira dinâmica, vão estruturando novas condições a partir de estruturas do passado em processo de mudança, queremos pegar o que há de específico na ação e na produção deles e afastar definitivamente a tese de um espontaneísmo absoluto que fica implícito nos trabalhos que excluem de antemão qualquer abordagem histórica e social.

Neste vai vem de atividades, festas, passeios, saraus espontâneos, jantares e banquetes entre os membros da elite etc., constrói-se, então, a formação que dará vida à Semana e às várias obras daquele período. As publicações recentes do epistolário de alguns destes sujeitos históricos mostram como era intensa a formulação de ideias, de planos para obras, de recusas, ambições pessoais e de melhoramento da sociedade.

Note que de forma alguma estes encontros são “necessários”, ou seja, decorrem forçosamente das relações e posições sociais dos seus agentes, o que pode parecer se evidenciar quando explicitados numa narrativa. Havia muitos pressupostos para a reunião destes artistas em torno de ideias, projetos e práticas comuns, mas nem por isso o que construíram ao longo do tempo pode ser resumido dessa forma. Seria um erro supor que tudo não passou de um golpe de sorte, e que o que os impelia para esses movimentos não possuíam causas, a não ser a “força de vontade” – o que acabou não poucas vezes na ideia de uma minoria muito restrita seria capaz de reconhecer o “valor humano” da renovação formal, e uma um pouco mais ampla de reconhecê-las. Este seria não somente um erro para o conhecimento histórico, como contribui para que uma certa ideia de cultura ganhe espaço e caminhe na direção de um certo elitismo, a nosso ver, injustificável. É nesse momento que projetos mais ou menos dissonantes entre si, mas facilmente conciliáveis com algum espírito de negociação, passam a compor um conjunto de interesses, paixões e práticas cotidianas comuns e que formariam as imagens que temos dos principais grupos de contribuição desta mudança de rumos na produção cultural e de rumos sociedade brasileira.

## **1.2 A produção internacional da modernidade periférica**

São Paulo, desde a proclamação da República, passou por uma expansão econômica e por uma ampliação de sua hegemonia política nacional e internacional sem precedentes na história brasileira – ainda em curso; de uma província emergente, mas relativamente proporcional em tamanho e importância às outras, passou a ser a ponta de lança dos destinos do país. Essa hegemonia se faz sentir até os dias atuais, quando falar dos destinos de São Paulo é quase ter a impressão de falar dos destinos do país, coisa que nem de longe acontece quando falamos de Rondônia ou do Ceará, tamanha a dependência dos outros estados da federação brasileira em relação à metrópole do sudeste.

Os estudos sobre o processo de ajustamento das relações capitalistas em solo brasileiro há muito destacou como os destinos de São Paulo foram absolutamente determinantes para os destinos do país, saindo de seus impasses o movimento da história do Brasil. Se os modernistas viam as transformações pelas quais passava a cidade como a antecipação do destino a que não apenas as outras capitais tendiam, mas deveriam tender, observar como este processo se deu talvez seja importante para entender quais foram as condições sociais mais gerais de transformação do modo de vida brasileiro.

Nestes primeiros tempos da Primeira República, além de constituir um equilibrado sistema de representação de seus interesses espalhados por toda a sociedade civil, este Estado, como ponto sensível de mudanças sociais profundas, passou por transformações que dariam a luz a uma série de “frutos” que, apenas aparentemente, não estão de nenhuma maneira relacionados com fatos tão brutos como exportação de café ou criação de clubes de elite ou associações patronais travestidas de atividades desinteressadas. Aliás, a grande demanda deste que era o principal ramo de investimento de capital, o café, pelas classes trabalhadoras emergentes por toda parte onde o sistema capitalista estava, até segunda ordem, definitivamente estabelecido (centro), permitiu “surto” de expansão citadina inesperados com uma série de consequências aqui pela periferia.

A Cidade, então, diferenciava muito suas atividades, ou seja, dividia cada vez mais o seu trabalho, no conhecido processo de especialização e isolamento dos trabalhos individuados, por um lado, e da cada vez mais forte dependência mútua, do outro<sup>23</sup>. Cresceram muito o comércio e as atividades secundárias de produção, assim como os serviços dos mais variados tipos. As instituições, formais e informais, estatais e espontâneas, cresciam e organizavam mais ou menos conscientemente uma quantidade enorme de demandas políticas e de luta pela direção da sociedade, até então desconhecidas da experiência brasileira. As funções burocráticas cresciam à medida que rapidamente a capital do Estado concentrava, literalmente, a administração técnica, política e econômica da expansão do mercado de café – chamado, sem nenhuma reserva, de “o interesse econômico do Estado de São Paulo” –, exigindo uma quantidade de funcionários públicos razoáveis para se falar, por sua colocação social, nível de renda e estilo de vida, da formação de uma classe média propriamente dita. A imigração, que contribuiu para nada menos que toda uma transfiguração étnica e cultural não somente neste início de século, mas também durante todo o século XX afora, fez explodir a densidade demográfica das cidades emergentes no Brasil, em especial São Paulo, exigindo a atualização constante de métodos de amostragem estatística para o conhecimento de um mundo que escapava a todo momento a percepção imediata de todos. A sensação era a de que, mais e mais, ninguém “conhecia” em sentido forte a Cidade; antes poderia viver a vida mais longa e experiente que fosse e mesmo assim ser um ignorante sobre muito de seus aspectos.

---

<sup>23</sup> Para uma descrição bastante abrangente e, portanto, conveniente para visualizar esse processo, ver: SAES, Flávio. *São Paulo republicana: vida econômica*. In: *História da Cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 21.

Para se ter uma ideia, segundo Suely Queiroz, em 1872 as coletas de dados da época apontam para uma população citadina de cerca de 23.243 habitantes, ao passo que em 1910 eram incríveis 375 mil habitantes, um crescimento em números absolutos de habitantes de quase dezesseis vezes. Desse total de novos moradores da nova metrópole:

É de conhecimento geral que a imigração europeia, notadamente a italiana, teve papel de destaque no aumento da população: um ano depois de proclamada a República, ou seja, em 1890, o Estado contava com 1 milhão de 400 mil habitantes, dos quais, 64.934 fixados na Capital. Ao terminar a década, a cidade tinha 241.935 moradores: entre eles, considerável número de estrangeiros, uma vez que o movimento imigratório manteve-se em níveis elevados no período.<sup>24</sup>

Esses italianos, por um período que vai até o ano de 1940, foram o principal grupo estrangeiro estabelecido em São Paulo, quando então foram ultrapassados pelos portugueses; eles mudariam a vida social com uma força que se faz sentir ainda em certas marcas, como o sotaque de certas regiões da cidade, por exemplo, ainda hoje.

Segundo Hall, desenvolveu-se inclusive um linguajar completamente novo, forjado a partir de uma síntese entre a experiência linguística das regiões periféricas e “provincianas” da Itália e a das classes populares da cidade<sup>25</sup>. Essa experiência não passou despercebida pelas formações em ascensão que dariam origem a uma nova *estrutura de sentimento*, a que denominaremos “modernismo”. Esse novo estado de ânimo que advinha de toda uma experiência social e de tradições herdadas dos componentes sociais e étnicos de períodos históricos anteriores e pelo impacto da experiência das vanguardas metropolitanas, expressou-se de inúmeros modos; nem todas essas expressões chegaram até nós, mas podemos ver esta efervescência através de algumas notícias.

Ainda seguindo Hall, somente as publicações em italiano, nestas primeiras décadas do século passado, quase todos em estilo irreverente, anárquico, avesso às ortodoxias estabelecidas, segundo registros de

---

24 QUEIROZ, Suely R. R. *Política e poder público na cidade de São Paulo: 1889-1954*. In: *História da Cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. p. 21.

25 HALL, Michael. *Imigrantes na cidade de São Paulo*. In: *História da Cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. p. 130-131.

Ângelo Trento, eram 295<sup>26</sup>. Um deles era, certamente, em 1911, era *O Pirralho*<sup>27</sup>, jornal que poderia bem sintetizar, como uma versão em miniatura, um processo dinâmico e muito complexo. Com contribuições das mais variadas mentes, de formações bastantes distintas – tempos depois elas estariam em lados distintos do conflito sobre a aceitação do modernismo paulista e, ainda, em “alas” da subdivisão modernista mais adiante – que reunia tanto tradições espiritualistas, simbolistas etc., como uma vocação política que se manifestava por meio da sátira social e do escracho dos costumes provincianos. A questão da imigração e a exploração dos fenômenos linguísticos gozados, como a mistura entre os tipos sociais do português “caboclo” e do italiano “do vêneto”, geravam peças de muito humor, num tom levemente elogioso da pluralidade, da agitação e instabilidade da nova realidade paulistana.

O ponto era que as coisas eram tão novas e a percepção se transformava tão depressa que qualquer banalidade dos dias atuais causavam um estranhamento e, às vezes, um sentimento de admiração profunda. Tempos depois, reconstruindo e dando forma às suas memórias, diz Oswald:

Um mistério esse negócio de eletricidade. Ninguém sabia como era. Caso é que funcionava. Para isso as ruas de São Paulo se enchiam de fios e postes. (...) A cidade tomou um aspecto de revolução. Todos se locomoviam, procuravam ver. E os mais afoitos queriam ir até a temeridade de entrar no bonde, andar de bonde elétrico!<sup>28</sup>

Jornais humorísticos, de agitação política e cultural, design em arquitetura e decoração, costumes e festas, tradições artísticas, culturais, de associação popular etc., estão entre as várias mudanças introduzidas por italianos, portugueses, espanhóis, japoneses, sírio libaneses, judeus, armênios, húngaros, entre outros, na cidade. Entretanto, essa novidade que chagava aos milhares trazia consigo suas próprias contradições e impasses, que, combinados aos impasses endógenos à transição da sociedade oitocentista, gerou uma combinação bastante explosiva que se expressou desde conflitos no interior da classe trabalhadora – a rivalidade pelos postos de trabalho e o “ressentimento” dos nativos (normalmente

<sup>26</sup> Ibidem. p. 130.

<sup>27</sup> Disponível em: <http://bndigital.bn.br/artigos/o-pirralho/>. Acessado em: 15/09/2015.

<sup>28</sup> ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002. p.40.

homens e mulheres descendentes de pessoas excluídas, dependentes ou com histórico de escravização entre os familiares mais velhos) com a rápida ascensão de muitos trabalhadores e pequenos comerciantes imigrantes que, em muitos casos, chegavam já qualificados para muitos trabalhos de seus países—, como serviu também de marco para divisões e conflitos mais sutis, mas tampouco menos importantes, no interior das elites dirigentes<sup>29</sup>.

À propósito da Semana de Arte Moderna, em artigo chamado “Futurismo Racial”, Menotti del Pichia não somente dirigia sua atenção para o conservadorismo artístico local, mas também para a estrutura oligárquica de poder, que se chocava, segundo uma crença da época, com o impulso para a “modernização” do Brasil: chamava a atenção para o ineditismo da nova formação social paulista, segundo ele melhor e mais dinâmica. O espírito heroico paulista, adormecido desde o fim das “Bandeiras”, teria acordado com a chegada dos novos habitantes. Assim se expressa:

(...) As novas levas latinas, vindas de outra bando do mar a tonificar esse enervamento, encontram bem adubada a terra bendita. Daí, como por milagre, ressuscitar a energia apagada, com violência maior, porque não era mais despendida em dominar o sertão bravo, já desbastado pela homérica coragem dos primeiros colonizadores.<sup>30</sup>

Ele quer com essas ideias criar uma homologia estratégica: a entre as manifestações de vanguarda – associadas à adjetivos como avançada, atualizada, moderna, de avant guard etc. – e a sensibilidade de um “povo” – o paulista. Mais adiante põe-se a falar dos defeitos antitéticos dos “patricios do norte”, com suas regras atrasadas, (nesse caso seu recado é para o nascente regionalismo do “nordeste”) com suas mazelas e seus atrasos – dependência econômica, paralisia criativa, marasmo etc. os quais deveriam imitar os passos da grande metrópole.

---

<sup>29</sup> Esse ponto, o da questão sociossimbólica envolvendo a imigração, foi demonstrado, a meu ver, por Miceli, que aponta esse como o principal “marcador social” que dividia os apoios, incentivos, intercessões junto às instituições etc. Ver: MICELI, Sérgio. “Fim de Festa”. In.: MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>30</sup> PICHIA, sob pseudônimo Hélios. *REVISTA DO BRASIL* In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo, Edusp, 2000. p. 66.

Eram os filhos dessa elite de “patricios do norte” ou seus apadrinhados, que del Picchia sabia bem que podia encontrar em vários pontos de São Paulo também, que compunham o grosso da fileiras dos bancos acadêmicos – categoria caríssima nessa luta pelas melhores posições, pelas posições mais bem reconhecidas, no campo artístico e intelectual brasileiro.

Oswald de Andrade, que usava suas colunas para nada mais que conferir sentido aos seus projetos de mundo, como bem assinalou Chalmers<sup>31</sup> em estudo sobre a aplicação de formas retóricas bem recorrentes nas várias intervenções dele nas colunas jornalísticas, tentou puxar o conteúdo desse termo em algumas oportunidades de intervenção na grande imprensa. Em uma delas, talvez uma das mais representativas, porque localizada no auge da polêmica, envolvendo muitos beligerantes modernistas e acadêmicos em torno de uma série de termos e marcos de compreensão. Sobre o uso correto do termo “clássico”, termo chave para a composição do que é uma tradição e de qual é o seu valor para os vivos, assevera ele:

É preciso que se concorde numa coisa: clássico é o que atinge a perfeição de um momento humano e o universaliza (Fídias, o Dante, Nicolas Poussin, Machado de Assis). Acadêmico, não. É cópia, é imitação, é falta de personalidade e de força própria.<sup>32</sup>

Ainda nessa luta por estabelecer a linguagem na qual lutariam os “Bouxiers na Arena”<sup>33</sup>, depois de algumas censuras pelo estabelecimento de um ou outro termo para a organização do novo espírito da geração, busca mudar mais alguns outros termos. Se não era de pronto compreendido, haveria sempre um recurso final: a “ma-fé”: aí estava a grande culpada. Todo o seu espírito de provocação consciente deveria ter sido notado por todos. O ponto mesmo seria que, ainda segundo ele, aqueles que não tinham sensibilidade para reconhecer as novas produções não estavam suficientemente interessados no “movimento”. Como alguns signos introduzidos por ele mesmo saíam do controle e passavam a carregar um teor pejorativo para suas estratégias – o futurismo foi o

---

<sup>31</sup> CHALMERS, Vera M. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

<sup>32</sup> ANDRADE, Oswald. JORNAL DO COMERCIO. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo, Edusp, 2000. p. 70.

<sup>33</sup> *Ibidem*. p. 81.

exemplo mais eloquente neste sentido – devia ser sabiamente abandonado. Ou melhor, morto! Vejamos o que diz:

A ma-fé de quatro patas exige que eu venha publicamente matar a palavra futurismo. É tempo. Quem acompanhasse a campanha de renascimento estético que venho fazendo em São Paulo há cerca de um ano ao lado dos espíritos altíssimos de Menotti Del Picchia e Mário de Andrade veria que, pelo menos, por uma dúzia de vezes desmentimos o significados estreito do termo futurismo, a ele dando, quando empregávamos ou um sentido largo e universal, que abrangia toda a revolução moderna das artes, ou o sentido “paulista”, de renovação dentro das nossas cerradas fileiras provincianas.<sup>34</sup>

Já na década de 1950, portanto no final da sua vida, em entrevista concedida à Mário da Silva Brito, ele admite que calculou estrategicamente o uso do termo “futurismo” naqueles anos; dada a finalidade clara, não importavam muito os procedimentos intelectuais, principalmente em uma época em que o significados de muitos conceitos era tão diverso e confuso.<sup>35</sup>

Outro grande empenhado em modificar essa confusão em torno do termo “futurismo” foi Mário de Andrade. Depois de ser relacionado à vanguarda italiana por Oswald de Andrade no artigo “Meu poeta Futurista”, ele vai algumas vezes à imprensa tentar desfazer o mal-entendido. Em algumas atividades de divulgação da Semana, até para a imprensa carioca fez questão de que o fenômeno trocasse de nome, que seja reconhecido como original, próprio do tempo e não filiado a uma escola:

A ideia de A Noite em criar o “Mês Futurista”, fez-nos ir a São Paulo entrevistar o Sr. Mário de Andrade, o papa da nova escola artística. (...) com sua autoridade de papa, ou melhor, de chefe de escola, discorda do que ele chamou de tabuleta. Nada de mês futurista. Nem ele, nem os seus companheiros são futuristas. Modernistas,

---

<sup>34</sup> Ibidem. p. 103.

<sup>35</sup> BRITO, p. 167. loc. cit.



modernistas. Com a tabuleta de futurista não escreverá.<sup>36</sup>

De resposta em resposta, ocupando praticamente todos os novos espaços de consagração abertos pelos novos tempos em São Paulo: assim caminhava a luta pela transformação da Cultura. O curso e o resultado final dos acontecimentos estava em disputa e, neles mesmos, encontrava seu motor. A formação da nova estrutura de sentimento que dialeticamente se nutria dos impulsos mais íntimos de cada um apontava para diversas direções; contudo, de hoje podemos ver, com coordenadas relativamente comuns.

### 1.3 O modernismo para além das vanguardas

Ainda que fuja completamente das suas intenções, o método e a organização da exposição de Wilson Martins, surpreendentemente para alguns, nos permite pensar sobre alguns aspectos da significação histórica do modernismo como nenhum outro. Buscando organizar sua “História da Inteligência Brasileira”, ele a divide em três partes: 1) Perspectivas 2) As Obras Representativas 3) Os Autores Fundamentais.<sup>37</sup> O corte temporal que propõe para o modernismo vai, capciosamente, de 1916 à 1945. Ora, o significado do término tem a ver com a sua apreciação estética da “geração de 45”, que para ele não cometeu tantos “malogros estéticos”, para ficar em sua terminologia, e representa a frutificação das sementes “mal germinadas” na primeira geração. O ano de 1916 é mais carregado de significado ainda: neste ano, e mesmo um pouco antes, ocorreram, segundo ele, fatos “literários e extraliterários” que justificam a convencionalização: fundação da Revista do Brasil por L.P. Barreto, Júlio Mesquita e Alfredo Pujol, em nome do nacionalismo; a promulgação de um novo Código Civil, que inauguraria uma nova “idade social”; publicação naquela Revista do Brasil do artigo “O dialeto caipira” que marcaria os estudos linguísticos e literários a partir dali; publicação de “Rondônia”, de Roquete-Pinto. Isso sem levar em consideração os “acontecimentos negativos”: a morte de José Veríssimo, “último crítico do século XIX”, ao mesmo tempo em que se publica a obra que busca sintetizar a visão deste intelectual sobre a história literária brasileira até aquele momento.

---

<sup>36</sup> Introdução da entrevista com Mário de Andrade para a revista *A Noite*, 1923. Apud: MACHADO, p. 38.

<sup>37</sup> MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira*, Volume VI: O Modernismo. São Paulo: Editora Cultrix, 1977. p.5-6.

Ou seja, localizar o momento de “virada” antes de 1917 – ano do caso Malfati – é o mesmo que afirmar que a memória constituída pelas narrativas que localizaram em 1917 e 1922, ano das duas grandes “eclosões”, desconsideram que havia toda uma mudança no espírito de época, que remontava ao menos a João do Rio e àquele que foi o “protomártir do modernismo”, Monteiro Lobato. Para tal perspectiva, ao contrário daqueles que tomam o anedotário como História, a Semana foi antes um “coroamento”, a expressão socialmente visível de um processo que estava em curso não somente em São Paulo, mas em todas as direções do território brasileiro, da Europa e suas zonas de influência cultural.

Olhando essas considerações de um novo ângulo, sobrepostas àquele conjunto de transformações sociais e políticas a que nos referimos antes, o que encontramos? Encontramos intensos registros ativos – ou seja, que guardam ao mesmo tempo que transformam – de uma mudança histórica que se fazia sentir por todas as partes, transformando as relações entre as estruturas sociais e mudanças nas relações de produção cultural que alterariam definitivamente a visão de mundo e o conceito de Brasil e, ao mesmo tempo, seria fator ativo nas transformações sociais nas quais se moveu a vanguarda paulista.

Se recuarmos um pouco mais exageradamente atrás em busca das origens dos abalos que geraram este processo de mudanças, podemos encontrar, “já” em 1908, em um discurso do importante e singular crítico de arte, Gonzaga Duque, na abertura de uma exposição de artes, afirmações deste tipo:

Esta arte, senhores, marca uma transição de ontem para hoje, representa suas gerações que se confundem, a de ontem que ainda não terminou seu tempo, e a de hoje que começa a irradiar sob o rasto luminoso da que a antecedeu... Falta-lhe o cunho, a marca nacional? Mas, senhores, a arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem da tentativa de um escola.<sup>38</sup>

Neste primeiro momento, por influência direta das mobilizações na sociedade causadas pelos tempos da Guerra, um espírito nacionalista – para não dizer chauvinista – passou a ser o primeiro discurso de contraposição a geração parnasiana e acadêmica. Oswald de Andrade,

---

<sup>38</sup> Gonzaga Duque em discurso pronunciado na Exposição Nacional de 1908 na Seção de Belas Artes. In Contemporâneos, Rio de Janeiro, 1929, p. 254. Apud: AMARAL 1998. p. 51, grifo nosso.

para permanecer no exemplo que parece guardar em si as mudanças e a tendência mais passageiras que se possa imaginar (mais tarde, em 1923, em conferência em Paris, ele defenderia algo distinto, contra a importação acrítica de modelos há muito superados, principalmente da França), defende em “O Pirralho” a necessidade de uma arte que dê expressão ao gênio nacional, voltada para a edificação e para a promoção do orgulho e reconhecimento nacional por todas as nações. O cinema chegou no país no ano de 1898, e com ele os filmes de mais fácil circulação e com formas de legenda mais práticas; a partir de, ao menos que se tem notícia, 1917, com o filme “Pátria Brasileira”, inúmeras versões de “O Guarany”, de “Iracema”, atos de espontaneidade dos donos de cinema davam vazão a este novo momento de virada nacionalista no Brasil.

Outra dessas importantes “retomadas” de época, justamente em um tempo de intensa modificação da paisagem da cidade, foram as construções inspiradas em projetos arquitetônicos do período colonial brasileiro. Segundo Amaral, na arquitetura, esse nativismo veio a público pela primeira vez com Ricardo Severo em 1914 com a conferência “A arte tradicional brasileira”<sup>39</sup>. As “raízes nacionais” e o protesto contra o desconhecimento das tradições disponíveis nas instituições do país estavam na origem deste anseio, além de dar um projeto concreto para os inúmeros projetos de prédios públicos que estavam sendo construídos e para as “famílias patrióticas”. Fica claro, com efeito, que a paisagem como um todo estava em um momento de intensa transformação, necessitando escolher os projetos estéticos conflitantes que lhe daria forma e cor. Rapidamente o estilo se alastrou e o clima nacionalista passaria a fazer parte do cotidiano em diversas cidades pelo Brasil. Até então, por conta de seu caráter secundário na maior parte do período colonial e imperial, São Paulo possuía uma mescla incrivelmente eclética de estilos e tipos de construção; as maiores quase sempre más adaptações de modelos europeus. Com a “ressurreição” do espírito nacionalista, inclusive entre os “socialistas”, dizia Manuel Bandeira:

Era preciso, aconselhava-se, construir a casa brasileira dentro da tradição secular que a afeiçoara segundo as necessidades do nosso clima, dos nossos costumes e das nossas necessidades.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> AMARAL, 1998. p. 75. loc. cit.

<sup>40</sup> BANDEIRA, Manoel. Crônicas da província do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936. Apud: AMARAL, 1998. p. 77.

O desejo de emplacar um estilo arquitetônico nacionalista era ao mesmo tempo o desejo de construir uma História, de “encontrar a nação”. Não mais os estilos de imitação servil que envergonhavam nossas elites quando da visita de estrangeiros ilustres – como Camus, mais tarde –, mas um estilo que desse autenticidade, orgulho, que pudesse ser apresentada como “genuinamente brasileira”.

Este ideal de retomada dos contornos e das construções “segundo as necessidades do nosso clima” contrapunha-se a uma outra tendência de importação, que, ainda que não tenha encontrado grande número de adeptos, os encontrou entre figuras importantes da sociedade paulista.<sup>41</sup> Essa atitude anti-importação que via no aproveitamento de técnicas e conceitos estrangeiros nada mais que erros e falta de “personalidade nacional” encontrou em Monteiro Lobato grande representante. Nesta campanha de revalorização das formas coloniais em arquitetura – objetivada em Igrejas, casas de campo, instituições e associações civis – foi ativo defensor das ideias de Severo na imprensa e em intensa atividade de divulgação.

Mais importante para a transfiguração de São Paulo, no entanto, seriam as ideias representadas por Victor Dubugras. Segundo certa tradição de estudos arquitetônicos no Brasil, essa seria uma variante daquele discurso estético nacionalista neocolonial. Amaral propõe que essa classificação carece um pouco de justificação, pois as construções apresentam um conjunto de qualidades tão distintas que chaga a ser questionável esta maneira de entendê-las: com traços fortes, utilitários, sem adornos, traria consigo um conceito inclusive antagônico àquele que emana das edificações coloniais, suntuosas, cheias de detalhes “inúteis”, luxuosas etc.

Discretamente, também, na área da arquitetura e decoração, começa a aparecer um estilo modernista há algum tempo em moda na Europa e nos Estados Unidos chamado art nouveau<sup>42</sup>. Alguns artistas plásticos, sendo Visconti o mais notável pela literatura a respeito das artes plásticas no período, de carona nas tendências importadas por arquitetos que trabalhavam para construtoras “alto padrão de gosto”, inovavam em suas obras e guardavam mudanças que alterariam pouco a pouco a expectativa das novas gerações, seja para a adoção ou para a recusa. Apenas mais tarde esse viria a ser um estilo popular, já quando o modernismo, nos países ocidentais, está em pleno apogeu e se instalando no posto de dominância cultural.

---

<sup>41</sup> MICELI, 2003. p. 33. loc. cit.

<sup>42</sup> AMARAL, 1998. p. 63. loc. cit.

De qualquer maneira, o fato é que o clima de “mudança profunda” expressava-se tanto no volume de novas construções como nos seus estilos, colocando lado a lado o gosto arquitetônico de contribuição dos imigrantes e este enigmático “retorno às origens” brasileiro. Esteticamente, bastava passar o olho pelas principais construções; podia-se ver um antagonismo entre o nacional e internacional, sua simbiose, seu efeito na paisagem geral, choque esse que seria o dos *leitmotiv* desse projeto emergente de pensar e sentir.

### 1.3 O modernismo e sua crítica vistos no horizonte europeu

Raymond Williams, em uma de suas palestras – transcritas e publicadas no Brasil em uma coleção chamada “Política do Modernismo: contra os novos conformistas” – intitulada “Quando se deu o Modernismo” começa por perguntar-se pelos mecanismos de seleção da tradição operadas pela estrutura de sentimento modernista. Busca, antes de mais nada, demonstrar com exemplos como historicamente essa seleção não é fiel aos seus próprios conceitos ao deixar de fora as tendências “realistas” em literatura e pintura. Em seguida, passa a perguntar-se ao mesmo em que oferece hipóteses (com algumas ressalvas), pelas cadeias de sínteses causais que explicam o surgimento dessas noções que se tornaram dominantes, como um gosto pela “desnaturalização da linguagem”, “crítica ao processo de representação”, “primado do inconsciente no âmbito da sensibilidade” etc. Em qualquer ponto em que se esteja na Europa daquelas primeira duas décadas do Século XX, a experiência da Primeira Grande Guerra se fez sentir, e é de seus desdobramentos que nascem, em um primeiro nível, todas essas mudanças.<sup>43</sup>

Este é exatamente o ponto de partida com o qual buscamos compreender este vasto processo de transformação de nossa estrutura de sentimento; de um modo geral, o antes e depois no processo de investigação é feito a partir da virada do século XIX para o XX. Neste período é que se começa a aparecer o rol de fenômenos novos que mudariam definitivamente a estrutura e a experiência social, como a corrida armamentista antes da Primeira Guerra, a volta triunfal movimentos nacionalistas por todo o globo, a organização de movimentos autoritários e militarizados, tentativas revolucionárias na periferia do

---

<sup>43</sup> WILLIAMS, Raymond. *Quando se deu o Modernismo*. In: *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p.5.

sistema; fenômenos que talvez não tenham apresentado todas as suas consequências até hoje.

Contudo, certamente se fosse dado a ele analisar o livro de Poesias Pau-Brasil de Oswald de Andrade certamente veria como suas afirmações sobre os paradoxos nos quais o modernismo se encontrava e que se desenvolveu até o aparecimento de uma estrutura sentimento naquele momento em vias de transformação, a qual *latu sensu* chamamos de pós-modernismo, eram há muito tempo velhas conhecidas do nosso modernismo.

Começamos pela forte ênfase em questões de linguagem que, segundo sua hipótese mais forte, tem que ver com a afluência de intelectuais estrangeiros e “províncias” de toda a Europa para os centros metropolitanos como Paris, Berlim, Londres, Nova York, Madrid, Barcelona etc., e suas relações com o processo histórico vivido na Europa no início do século, dando origem a um tipo de percepção que busca desenvolver tendências internas do conhecido “processo de desenraizamento” que se pode verificar pelo menos desde a poesia de Baudelaire. Se atentarmos ao alcance profundo de algumas das suas visadas teóricas, veremos como elas são de uma atualidade e uma produtividade bastante interessantes:

As condições e as relações humanas da metrópole do início do século XX têm sido, em muitos aspectos, intensificadas e amplamente estendidas. Em um sentido mais simples, as grandes agregações metropolitanas, dando continuidade ao desenvolvimento das cidades em grandes conglomerados, ainda estão se ampliando historicamente (a uma taxa ainda mais explosiva no Terceiro mundo).<sup>44</sup>

Desde que a cidade passou a ser o local onde se constrói e reconstrói a hegemonia sobre o campo e sobre as tendências culturais contrárias, passa a haver um outro processo de diferenciação e reconcentração de poder: as cidades maiores passam a exercer sua hegemonia sobre as menores, às vezes acompanhado com pelo fenômeno da conurbação, dando origem às metrópoles, termo não por acaso tomado dos discursos sobre as relações sociais de colonização. Encontrar um

---

<sup>44</sup> WILLIAMS, Raymond. *Percepções Metropolitanas e a Emergência do Modernismo*. In: *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p.11.

ponto de vista “externo” a este processo que denuncie a sua particularidade – pois essa hegemonia depende de que ela adira a crença de que sua ideologia subjacente desvelou “o” sentido último da experiência humana sobre a Terra (neste caso a falta dele)<sup>45</sup> bem como escancarar a sua gênese histórica seriam a tarefa fundamental de uma crítica bem sucedida a hegemonia metropolitana. Desta feita, a quem teria ocorrido tal hipótese desde sua experiência pessoal senão um estudioso da sociedade e da cultura vindo de uma pequena comunidade do País de Gales transformada pela modernização?

O pensador galês segue sua investigação perscrutando quais teriam sido não apenas a cadeias de causas para o surgimento desta nova *estrutura de sentimento*, mas de sua permanência e universalização. A permanência de categorias tão abrangentes como “moderno, modernidade e modernismo” seriam nada menos do que o procedimento de ocultação da sua própria produção social e histórica, mais ou menos como o a crítica do fetichismo das formas sociais do modo de produção capitalista feita por Marx. Sua permanência acrítica, segundo ele, possui uma gama complexa de fatores, que por hora se poderia sem susto enfatizar três deles como essenciais para entender a questão: i) nas formas e tecnologias culturais antigas seletivamente estendidas a algumas formas e tecnologias novas haveria uma permanência entre as relações específicas entre privilégio e maiores oportunidades para se produzir “arte de minorias” e centros metropolitanos; ii) uma hegemonia intelectual da ideologia modernista nos principais equipamentos de produção cultural (jornais, revistas, rádio, televisão etc.) que reafirma socialmente a todo momento a atualidade das iii) formulações de conceitos universais – estéticos, intelectuais, psicológicos:

que podem ser contrastados de forma aguda aos antigos “universais” de culturas, períodos e crenças específicos. Porém, justamente por sua qualidade mais “geral”, eles resistem a posteriores especificações de mudança histórica ou de diversidade cultural ou social, na convicção do que é, acima de qualquer dúvida e em qualquer tempo, o “moderno absoluto”, a universalidade da condição humana que seria, de fato, permanente.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> WILLIAMS, 2011. P. 28. loc. cit.

<sup>46</sup> WILLIAMS, 2011. p.11. loc. cit.

Para ele, a investigação histórica seria duplamente esclarecedora e, desta forma, contestadora deste complexo construído historicamente: por reafirmar no próprio ato de investigação histórica a capacidade da razão humana para apreender objetos específicos – e não simplesmente repetir perspectivas de um falso sujeito, como querem os defensores da atualidade absoluta das ideias modernistas europeias – e por revelar a contingencialidade desta experiência e, portanto, a possibilidade de retomar o sentido de nossas ações de maneira humana inclusive nos âmbitos estético e moral.

Os procedimentos formais da “modernidade”, como mostra Williams, são produzidos pela necessidade de elaborar experiências bastante imediatas e chocantes para a maioria das pessoas que a viveram; estas experiências, que vistas de hoje parecem corriqueiras, por sua vez elaboradas em formas específicas, são interpretações sobre o sentido da sociedade em que elas viviam. Seu problema com essas experiências não está no fato de terem destacados certos problemas em detrimento de outros; a rigor, todos os problemas de uma sociedade e de uma comunidade política dizem respeito a todos e têm uma dignidade afirmada socialmente. A grande questão a ser tratada é que tipo de projetos de sociedade e de comunidade, e sobre que diagnósticos do mundo social estão contidos na elaboração destas formas e no conteúdo de suas obras.

O modo como opera para chegar às contradições insolúveis do modernismo europeu é, em primeiro lugar, compreender quais foram as transformações sociais que possibilitaram as experiências fundamentais tornadas material de trabalho artístico; em segundo, ver como as obras interpretam em sua complexidade as causas históricas destas experiências e de que modo interpretam suas contradições ou seja, quais são as suas “soluções”; em terceiro, saber que tipo de ocultamentos históricos foram necessários para chegar a determinadas conclusões.<sup>47</sup>

No caso do modernismo ele mostra como uma larga tradição crítica da sociedade existente da qual, com maior ou menor consciência, somos todos tributários, foi cuidadosamente esquecida. Grande parte dos problemas tratados por autores como T. S. Elliot no sentido da Decadência e na direção do quietismo político, são tratados por autores como Dickens, Wodsworth ou Engels de modo totalmente diferente. O tema da “massa” e da “minoria”, tão caro aos agentes do modernismo, são sentidos e resolvidos no plano formal e discursivo de uma maneira muito diversa; porém, e aqui está a chave da questão, eles diagnosticaram os problemas e os trataram de maneira distintas, o que os levou à direções

---

<sup>47</sup> WILLIAMS, 2011. p.11-15. loc. cit.



intelectuais diferentes daquelas tomadas pelas vanguardas do início do século. As contradições destas últimas são tão flagrantes que mesmo seus artistas mais representativos contestam claramente alguns pontos da vulgata na qual se estruturou. A polêmica contra o movimento naturalista e, mais especificamente, contra as características e contra seu programa, que tanto ocupou as vanguardas e que permanece como ideologia dominante nos estudos de psicologia e linguística, por exemplo, é um bom exemplo: um de seus maiores nomes alinha seus princípios – que a primeira vista fazem parte deste conjunto de crenças vanguardistas – denominando-os em um de seus manifestos com o nome de “naturalismo”. Essa não é simplesmente uma confusão conceitual que uma mera substituição de termos resolveria: o que Strindberg tinha em mente era resolver as contradições do naturalismo – particularmente o tema da referencialidade dos objetos e a relação entre psicologia e linguagem – de modo a permanecer próximo do seu projeto. Ademais, há um último ponto que enfatiza com frequência: as propostas mais radicais e anticapitalistas que foram propostas pelas vanguardas e que a faziam, para bem ou para mal, intransigentes opositoras ao modo de vida burguês, foram simplesmente diluídas em alguns slogans frouxos o suficiente para que cada área de produção cultural os use sem ter que se comprometer com suas últimas consequências, da filosofia à linguística, da produção de romances à publicidade.<sup>48</sup>

O problema todo começa, e isso por causa do modo como construiu e tinha condições de levar a cabo sua pesquisa empírica, quando saímos da seara europeia e passamos a ver que, diretamente relacionados aos fenômenos que ele descreve estão as sociedades e agentes da periferia do sistema. Como já vem sendo observado há algum tempo, a abordagem estritamente nacional ou continental dos problemas relacionados à dependência, à colonização, obscurece o fato de que o modernismo estruturou-se tendo como agentes pessoas vindas da periferia do capitalismo internacional, isto é, como agentes ativos do processo; isto forçosamente nos leva à conclusão de que não podemos entender o fenômeno sem entender de que modo e sobre qual mundo agiram como uma *totalidade*.

Ora, quando usamos os mesmos conceitos – no nosso caso modernismo – para denominar este processo de mutação histórica por vezes esquecemos que eles possuem uma localização no tempo e no espaço capaz de transfigurar-lhe quase completamente a significação

---

<sup>48</sup> WILLIAMS, Raymond. Linguagem e Vanguarda. In: Política do Modernismo: contra os novos conformistas. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p.49-50.

histórica e suas características definidoras. Isto quando não são esquecidos, por simples limitação ideológica ou material, as determinações que a periferia produz na construção do modernismo como um todo.

Esta lição, aprendida em textos seminais como “As ideias fora do lugar” de Roberto Schwarz, às vezes não revela todas as suas potencialidades. O mais hodierno é que os objetos sejam definidos em termos “nacionais” e os interesses de pesquisa especializados governem a abordagem deles.

Por aqui, desenvolveu-se no interior deste mesmo guarda-chuva conceitual experiências radicalmente opostas às das vanguardas da Europa, com suas contradições e desenvolvimento próprios. No plano da forma, se poesia *Pau-Brasil* for deslocada de seu tempo e seu espaço, torna-se mais uma mera repetição – e veremos que, de uma certa maneira, assim foi lida por vários, para não dizer a maioria, dos seus contemporâneos. Isso porque, se não for feita a conexão entre o desenvolvimento social e histórico da cultura europeia e estadunidense com a brasileira e dos demais países da América Latina, perde-se não somente um “ponto de vista externo” e crítico ao fenômeno, mas a capacidade de restituir-lhes suas determinações e aberturas para a prática.

Essa história começa com compreensão do modernismo brasileiro não apenas como diferença absoluta com o modernismo europeu, mas como histórias que se cruzam e se causam reciprocamente, como fica claro em alguns trabalhos que nos servem como pistas; entre eles está o de Sergio Miceli quando aponta para o papel ativo dos artistas, colecionadores, dos boêmios e dos aristocratas agrários da periferia no desenvolvimento das formas pictóricas modernistas do centro. E, não raro, o *insight* está em algo como o cantinho de uma moldura.

## 2 – O MODERNISMO E A PRODUÇÃO POÉTICA DE OSWALD DE ANDRADE

### 2.1 Rumo a um novo emergente: a nova estrutura vista da e na periferia

Durante boa parte do período que se seguiu às profundas transformações socioculturais no Brasil localizados mais ou menos no primeiro quarto do século XX, em especial na cidade e no estado de São Paulo, encarou-se esses *cambios* nas concepções artísticas e institucionais de um maneira, no mínimo, suspeita; havia pouca reflexão sobre o que, afinal de contas, tinha mudado tão drasticamente naqueles anos. Mais tarde, mesmo os grupos que se valeram do legado libertário das ideias que circularam nesta passagem de época, viriam a relativizar e mostrar como, por exemplo, diferenças regionais e projetos de hegemonia política e cultural produziam profundas clivagens na unidade do que se chamou de *modernismo brasileiro*.

Somente a partir das proximidades com a segunda metade do século é que nomes como os de Haroldo de Campos e Antonio Candido passaram a tomar o que ocorrera com a Cultura – conceito esse pensado de maneiras diferentes por eles – como um objeto explícito e mais sistemático de reflexão. Mais ou menos da quarta década do século passado começam a aparecer as primeiras interpretações de conjunto do que já se chamava de “primeira geração” modernista. Se voltarmos às principais obras daquele momento histórico (ao menos aqueles que foram consagradas de tal maneira), que passaram a pontos de referência para a ciência social brasileira quando o assunto é “formação da sociedade brasileira”, como “Casa Grande e Senzala”, “Raízes do Brasil” e, ainda na década de vinte, “Retrato do Brasil” ou mesmo a textos ficcionais como Macunaíma, sobretudo em seu último capítulo, o sentimento era o de que o Brasil passara por um processo de mudança profunda, cabendo aos espíritos libertários fazer o possível para abrir espaço para novas liberdades e resolver velhos problemas que se encontravam em impasse por todo o país. Já que o tempo era de mudança e de re colocação do país na cena internacional, então seus intelectuais tinham mais que o dever de encontrar “sentidos” para o país, isto é, encontrar suas patologias e curá-las, além de buscar um conjunto de significados compartilhados que tornasse o todo mais que a mera soma das partes – pensava-se. O “tom” que acompanhava o sentimento de tarefa e de chamado ao engajamento para levar a cabo estas transformações é mais ou menos este: diz Sergio Buarque de Holanda:

A grande revolução brasileira não é um fato que se registrasse em um instante preciso; é antes um processo demorado e que vem durando pelo menos há três quartos de século. Seus pontos culminantes associam-se como acidentes diversos de um mesmo sistema orográfico. Se em capítulo anterior se tentou fixar a data de 1888 como o momento talvez mais decisivo de todo o nosso desenvolvimento nacional, é que a partir dessa data tinham cessado de funcionar alguns dos freios tradicionais contra o advento de um novo estado de coisas, que só então se faz inevitável. Apenas nesse sentido é que a Abolição representa, em realidade, o marco mais visível entre duas épocas.<sup>49</sup>

E ainda:

Essa vitória nunca se consumará enquanto não se liquidem, por sua vez, os fundamentos personalistas e, por menos que o pareçam, aristocráticos, onde ainda assenta nossa vida social. Se o processo revolucionário a que vamos assistindo, e cujas etapas mais importantes foram sugeridas nestas páginas, tem um significado claro, será este o da dissolução lenta, posto que irrevogável, das sobrevivências arcaicas, que o nosso estatuto de país independente até hoje não conseguiu extirpar. Em palavras mais precisas, somente através de um processo semelhante teremos finalmente revogada a velha ordem colonial e patriarcal, com todas as consequências morais, sociais e políticas que ela acarretou e continua a acarretar.<sup>50</sup>

O movimento modernista brasileiro, parte inseparável daquele processo de construção da *estrutura de sentimento*, é um dos resultados ativos deste processo de transformações contraditórias sentidas por esses intelectuais: por um lado, progresso tecnológico e aumento estrondoso da capacidade produzir na e para a cidade, e, por outro, uma profunda

---

<sup>49</sup> HOLANDA, Sergio Buarque. Raízes do Brasil. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 171.

<sup>50</sup> Ibidem. p. 182.

desigualdade social ancorada em modelos de legitimação fornecidos por instituições e relações sociais abertamente reacionárias. Portanto, que fique claro, o movimento modernista não é o sujeito solitário deste processo, mas um de seus agentes. Está dialeticamente inserido no movimento do processo histórico.

Esse tempo marcava a sensibilidade por pelo menos dois lados, discerníveis por qualquer um que o viveu; nas palavras da historiadora Margarida de Souza Nevez: de um lado “Vertigem e Aceleração do tempo.(...)”, de outro, “Marasmo.(...) um tempo que parecia transcorrer tão lentamente que sua marcha inexorável mal era percebida”<sup>51</sup>. Ela diz ainda:

Aprofundar na relação entre esses dois cenários, sem deixar de perceber as diferenças entre a modorra da vida no interior e a vida vertiginosa do Rio de Janeiro, é premissa fundamental para o entendimento da história do primeiro período republicano no Brasil.<sup>52</sup>

Essa referência ao contraste cidade-campo, que, por conta das condições geográficas do país e pela história da tomada do seu território, frequentemente aparece envolta nas palavras cidade e interior, é decisiva para a compreensão da experiência que seria trabalhada pela arte modernista. Era essa antinomia que saltava aos olhos de todos, principalmente para aquelas pessoas advindas das camadas mais altas na hierarquia social. Experiências que eram das realidades das grandes metrópoles do mundo e da tendência que o ritmo das transformações ganhava com o passar do tempo, seria decisiva para a produção artística modernista. Seja pelo lado da fórmula-alegoria *Pau-Brasil* ou *Verde Amarelo*, essa contradição que expunha a realidade dependente nacional definia o contorno geral daquela experiência. Seu principal palco de atuação, a cidade São Paulo, estava passando por um momento de crescente industrialização e, por todo o Estado da federação, por uma expansão do cultivo do grande plantio de café, que era nada menos que o produto cujas exportações mais cresciam em todo o mundo<sup>53</sup>. O grande

---

<sup>51</sup> NEVES, Margarida de Souza. O cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo excludente. Da proclamação da República à Revolução de 1930. Org.: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucila de Almeida Neves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2008.p. 15.

<sup>52</sup> Ibidem. p. 16.

<sup>53</sup> SCHWARZ, Roberto. *A carroça, o bonde e o poeta modernista*. In: *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.22.

valor produzido por esse salto econômico passou a se expressar rapidamente na transformação dos prédios públicos e privados, na obras de infraestrutura urbana – bondes, luz elétrica, abertura de ruas, novos espaços de convivência social etc. – e na organização cada vez maior de contingentes de trabalhadores, tanto para os variados tipos de produção agrícola quanto para os muitos níveis de trabalho industrial. Este mesmo processo de expansão econômica, que vinha se desenvolvendo desde pelo menos o final do século XIX, assomado aos acontecimentos catastróficos do “velho continente”, ou seja, nos “países exportadores” – Guerra, fome, mortalidade em massa, crise econômica, institucional, ascensão de movimentos autoritários que se cristalizariam no nazi-fascismo, anomia social, crises de confiança e de legitimação das instituições etc.<sup>54</sup> – trouxe para o país uma grande quantidade de trabalhadores e investidores com o intuito de se instalar no país e aqui continuarem suas vidas.

Nestas três primeiras décadas, esses verdadeiros surtos de expansão comercial e industrial, seguidos de crises no âmbito nacionais e internacionais, mudaram radicalmente as feições daquela vida social; rapidamente, para os padrões da época, as mudanças demográficas, institucionais, sociais e de trajetória histórica puxadas sobretudo pelo crescimento da exportação cafeeira, criavam grupos e classes sociais, dando origem a diversos campos novos de interação social – entre eles os mercados artísticos – buscando sempre o que se fazia no centro do sistema de produção cultural – é neste momento que começa a se transferir a hegemonia cultural para os Estados Unidos, visto que a hegemonia econômica data, como se sabe, do pós Primeira Guerra – como um modelo. Mais que isso: esses movimentos de repentina mudança, sentidos sobretudo nos momentos de crise econômica e política, dilaceraram em definitivo as antigas sensibilidades e exigiram, juntos às pressões dos grupos artísticos de vanguarda, com seus discursos e novas modas, respostas dos setores cultos e esclarecidos da intelligentsia – nesse momento um amálgama dos setores mais apertados da classe média intelectualizada com os abastados igualmente “educados”.

Assim, certas condições para a criação de um circuito intelectual alternativo e renovado estavam sendo criadas durante esses primeiros anos do século: um público diferenciado daquele acostumado a fruir os frutos do trabalho acadêmico nacional; um grande fortalecimento do mercado interno citadino; mudanças na infraestrutura técnica e social mais adaptadas àquelas pelas quais havia passado as principais

---

<sup>54</sup> HOBBSBAWN, Eric. *A Era da Catástrofe*. In: *A Era dos Extremos: o breve século XX*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

metrópoles capitalistas do mundo – lugar onde tiveram início quase todas as principais atividades de produção cultural – crescimento de alternativas de impressão, suportes e formas de circulação de textos, mudanças no sistema educacional (tanto no sentido de escolarização como no de “formação cotidiana”) e de comunicação, além daquela seria a condição fundamental para que se desenvolvessem as novas formas e aqueles novos grupos de produção de cultura inspirados nos modelos de organização metropolitano: relações próximas aos mandarins do café, sedentos pelo prazer de se reconhecerem em seus “grandes feitos” e por ostentar insígnias de distinção social em sua luta interna silenciosa.

É sintomática a atitude de Paulo Prado, figura central neste processo, a respeito da significação da Semana de 22: para ele, ainda que o modernismo praticado por aqui fosse matizado (para ele uma qualidade) e sua admiração por Rafael e pela figuração em pintura continuassem firmes, importava-o mesmo era o “evento”<sup>55</sup>, isto é, a agitação cultural, o clima de produção de sentido e a criação de espaços lúdicos de criatividade e fruição, que naturalmente levaria seu nome como “realizador”. Concomitante a estas transformações vieram a criação ou transformação de diversas instituições de formação artística, de venda de artigos de decoração, de arquitetura e construção, que vinham pouco a pouco atendendo aos gostos de um grupo de estilo diferente entre a elite econômica local e de uma nascente classe média urbana.<sup>56</sup>

Essas condições alterariam definitivamente a inserção internacional da cidade e da região, tanto do ponto de vista econômico como intelectual. Esta nova inserção num “quadro radicalmente alterado de relações de dependência”<sup>57</sup> eram as condições nas quais agiriam a geração emergente de artistas críticos. Conscientes de que estas transformações estavam inteiramente conectadas a outras nações, viveram uma época de transformações que sabia-se ser inédita. Com alguma variação nos termos, como “local” e “cosmopolita”, “particular” e “universal”, “centro” e “periferia”, o fato é que a dialética nacional-estrangeiro esteve sempre no centro do debate sobre os caminhos da literatura e da cultura do país durante esse período de mutações aceleradas. Antonio Candido vai até mais longe quando afirma:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela rege pela dialética do localismo e do

---

<sup>55</sup> AMARAL, 1998. p. 15. loc. cit.

<sup>56</sup> AMARAL, 1998. p. 59. loc. cit.

<sup>57</sup> MICELI, 2003. p. 19-20. loc. cit.

cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora por declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus.<sup>58</sup>

No que diz respeito ao campo artístico, o movimento modernista paulista se constitui em uma espécie de mediania entre tendências que têm como paradigma histórico o desenvolvimento dos grupos modernistas argentino e mexicano; o primeiro, reconhecidamente cosmopolita em sua essência (temática e formal), além de ter participado de maneira ativa dos circuitos artísticos das metrópoles europeias – sobretudo Paris – e terem permanecido por muito tempo entre artistas de várias partes do mundo, sendo agente de peso daquilo que R. Williams denominou de “percepção metropolitana”<sup>59</sup>; o segundo, por um grande período central na vida artística “marginal” de Paris, amplamente relembrado por suas conexões com as profundas clivagens e transformações sociais mexicanas, atuando na tensão entre “arte engajada” e “abertura da experiência artística”, desenvolveu mais fortemente as contradições de uma arte abertamente utilitária, pedagógica e nacionalista – adjetivos rejeitados quase sem reservas pela maioria dos grupos vanguardistas europeus – seria talvez o maior emblema do modernismo latino-americano.

De acordo com Aracy Amaral, esse “movimento pendular”, sugerido por dois dos principais estudiosos latino-americanos (o peruano Carlos Rodriguez Saavedra e o mexicano Jorge Alberto Manrique) do período, com sua dinâmica de “retração” e “extroversão” corresponderiam:

...à preocupação nativista e à inquietação internacionalista que persegue o meio artístico continental. Ou seja: vemos de um lado a consciência da realidade tal como ela é, e o desejo de com ela buscar uma identificação e projetá-la plasticamente. E, paralelamente, a natural ansiedade pela renovação formal, pela busca pela informação nos grandes centros metropolitanos, neste século, primeiro em Paris, e em seguida nos Estados Unidos, faz com que essas tendências

<sup>58</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117.

<sup>59</sup> WILLIAMS, 2011. loc. cit.



variem de acordo com a “carga” das pressões político-sociais e econômicas em que vivem nossos países, culturalmente periféricos, uma vez que economicamente dependentes.<sup>60</sup>

Esse “pêndulo” que caracteriza os dois “polos” de atitudes diante do fenômeno artístico apareceria em ação só mais tarde no movimento modernista brasileiro; nesse momento, mais ou menos entre 1918 e 1920, tendo integrado por completo representantes do Rio de Janeiro e tendo já organizada tarefas de ação cultural como palestras, viagens de estudos, obras, pequenos saraus, entre outros, apareceria aqui sob o discurso da conveniência ou não da incorporação para a produção intelectual e artística das invenções das vanguardas artísticas europeias então contemporâneas e daquilo que havia de “mais moderno” em interpretação geral do mundo, como Freud e Nietzsche.

Engana-se, contudo, quem acha que de um lado estaria uma atitude nacionalista e segregacionista – representada pelos Verde-amarelos – e, de outro, uma de teor internacionalista intransigente, avessa a tarefas como a construção – sob o nome de “descoberta” – da identidade nacional, do papel e a contribuição da cultura popular para o enriquecimento da experiência humana, do questionamento sobre o papel não apenas social como também civilizacional da arte. A bem verdade, todos estes elementos estiveram presentes em ambos os discursos. Mas o que os distingue claramente é a ênfase e o modo como desejam estabelecer seus projetos de relação entre o “local” e o “cosmopolita”. Visto mais superficialmente, as duas posições tinham ideias de nacionalidade e projetos políticos e sociais para o país. Sua discordância seria a em relação ao papel que o elemento estrangeiro teria neste processo.

Logo após a Primeira Guerra Mundial, o grande mito do processo de internacionalização ininterrupta que prometia que para hora se tornariam obsoletos todos os nacionalismos caiu por terra. A crise de produtividade e o ganho assustador de espaço pelo mercado financeiro que assola a Europa durante o conflito coloca todas as economias nacionais em estado de alerta; a inserção das nações como sujeitos da luta pela sobrevivência faz emergir um sentimento de nação há muito não visto. Neste contexto de presumida decadência das nações europeias é que surgem aqueles projetos de retomada da arte e das histórias coloniais, as campanhas civilistas, o cinema baseado no “cânone” literário nacional

---

<sup>60</sup> AMARAL, 1998. p.23. loc. cit.

etc. etc. Tempos antes, no projeto editorial da revista *Papel e Tinta*, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade ainda andavam juntos; era tempo de otimismo quase comovente e de levar a cabo o projeto messiânico de redescoberta do Brasil pela parte dos intelectuais. Se lá no centro a nação e a nacionalidade se esfacelava, aqui pela periferia a questão era tomar este posto e alçar o Brasil ao lugar privilegiado que alguns pensavam que o país estava a receber de presente pelo passar dos tempos e pela decadência dos outros povos. Neste momento, não há mais dúvidas: todo o sentimento de dever e toda a energia criativa deve ter no Brasil sua inspiração e sua finalidade. Contudo, passada a metade da década de vinte, para pensar esse mesmo Brasil qualquer colaboração entre os grupos que se separaram no meio do caminho se revelaria impossível.

Enquanto Oswald de Andrade, depois de suas viagens com Tarsila e outros magnatas de São Paulo, volta deslumbrado com as possibilidades de experimentação formal à sua espera, Menotti fecha-se cada vez mais na ideia de que a literatura deve produzir efeitos otimistas, sair do “nirvanismo romântico” e tomar o lugar que “é seu” no projeto de progresso nacional. Queria se opor tanto a uma suposta repetição da servidão aos padrões europeus ao mesmo tempo que não queria de forma alguma a “fragmentação” da ideia de arte nacional.

E quem aparecia para os paulistas como os agentes deste perigo de secessão cultural eram os “patrícios do norte”; então entra em cena o Manifesto Regionalista, que logo lhe reconhece a “pertinência”, por entender que o “afrancesamento” das nossas letras e o constante afastamento do senso comum não seria outra coisa senão a repetição daquele mesma atitude egoísta e nada patriótica dos escritores românticos e dos copiadores de modelo parnasianos. Misturam-se atitudes que visavam marcar espaço no âmbito da produção literária e dos destinos políticos do país. Arte, literatura e política pareciam irmãos siameses óbvios. Seria necessário entender os Brasis dentro do Brasil; estar atento ao fato de que a percepção de modernização, urbanização, industrialização etc. etc., não era um fato universal para todos os que chamavam-se brasileiros, e sim aparecia como um discurso que tentava – em vão – atualizar o “povo do interior” para uma realidade inexorável, que, na verdade, atendia melhor pelo nome de interesse paulista.

Em 1925 ocorre a ruptura definitiva. Os distintos projetos de cultura e sociedade brasileiras alternativos ao estabelecido estão formados e com seus respectivos militantes *vanguardistas* posicionados. Começava, sem volta, uma rivalidade crescente no movimento modernista brasileiro. Separam-se os projetos e cria-se uma espécie de

antagonismos complexos, isto é, criam-se vários projetos políticos e estéticos que, no entanto, encontram os limites do trabalho no isolamento e começam a organizar formas de ação coletiva, principalmente por meio das revistas e das contribuições para as seções especializadas da imprensa. A questão não era mais se estava legalizada ou não a poesia sem métrica, a pintura sem figuração, a música com acordes dissonantes ou a escultura com formas intuitivas e desconcertantes. A questão, agora, de um batalha contra as forças reacionárias à inovação e à experimentação, passa ser a que trata do nacional, do regional e do estrangeiro e suas respectivas formas artísticas. Ainda que haja resistência passadista ao desenvolvimento do modernismo e as batalhas por instaurar as regras da arte no Brasil prolongarem-se até depois da geração de 45, os fatos mostram que as batalhas passaram a ser travadas em muitas direções, sempre mais em direção a contradições no interior da *nova estrutura de sentimento*. Cada nova “subcorrente” do modernismo deveria agora seguir sem a organização em um grande bloco homogêneo contra o reacionarismo, mas em pequenos grupos, pequenas instituições culturais e contando com sua afinidade com as transformações de toda uma época.

Sem unanimidade e sem consenso, bem ao gosto de Oswald de Andrade.

## **2.1 Estrutura de sentimento modernista: revendo a narrativa de um processo**

No momento em que, neste vasto complexo de mudanças socioculturais pelas quais passavam simultaneamente o Brasil e a Europa, o movimento naturalista começou a perder força juntamente com as crenças espalhadas pelo senso comum na onipotência da observação incansável e na utopia da imitação perfeita, começou também a perder-se o substrato de um certo nacionalismo que secretamente o movia. Como vimos, Wilson Martins chama a atenção para um fato que é estabelecido como um marco “curioso” no início do movimento modernista brasileiro, a saber, a morte de José Veríssimo em 1916; não por acaso, ele era visto como o último entre “grandes” críticos literários que tinham sobrado da geração que viu nascer a crítica literária orientada por um método e com uma finalidade ético-política no coração da sua crítica, ainda que ela fosse, na melhor das hipóteses, muito pouco enfatizada, ressoando mais forte o apelo “estético”. Antonio Candido observa outra significação interessante da obra de José Verissimo: ela seria uma espécie de ícone de transição que nos serve para observar esse processo de mutação:

A passagem do historicismo à estética se esboçava na obra de José Veríssimo, o mais literário dos nossos velhos críticos, e nessa fase é tentada pela crítica de inspiração simbolista e idealista, representada sobretudo por Nestor Victor, mas que não chegou a amadurecer e realizar-se. A crítica se acomodara em fórmulas estabelecidas pelos predecessores.<sup>61</sup>

Passava-se a hegemonia neste campo de um certo historicismo difuso, com suas ideias de nexos entre indivíduo e meio, cujo principal nome certamente foi Silvio Romero, para uma crítica centrada nos remanescentes do movimento simbolista, com seu forte apelo pessoal e de “impressão”, para os críticos formados nas instituições oficiais e dentro da ideologia do “retorno à ordem” que aparecera como movimento oficial de reação ao radicalismo da experiência cosmopolita e vanguardista nas grandes metrópoles europeias, com seu forte apelo ao julgamento orientado pela repetição dos modelos classicizantes e avessos à deformação artística.

Se no momento em que se afirmou o movimento romântico entre nós a grande questão era constituir uma instituição literária que desse forma a um sentimento de peculiaridade nacional e de superação dos padrões de correção lusitanos, no processo de estruturação do modernismo brasileiro a figura do “pai” passa a ser outra, isto é, a dos padrões já estabelecidos aqui. Portanto, a nossa dialética de transformação cultural passa a ter uma ainda mais forte determinação “interna” no mesmo momento em que nossa tradição historiográfica localiza os momentos decisivos em que foi constituída o núcleo duro de nossas ideias sobre a “brasilidade” e toda a problemática acerca da importação de experiências e *know how* estrangeiros (no plural). Talvez o problema da “importação de modelos” x “autoafirmação nacional” fosse central por que nossa vida social e ideológica estava centrada em resolver problemas que passavam pela organização de um Estado nacional que espelhasse os interesses de uma elite entusiasmada com sua posição de destaque no mercado mundial, por um lado, e, por outro, por ter que lidar com uma verdadeira Torre de Babel ideológica no seu principal centro metropolitano emergente, São Paulo. Traço comum de todas as facções envolvidas no processo, a busca dessa identidade nacional não parecia uma tarefa a ser afirmada contra uma metrópole

---

<sup>61</sup> CANDIDO, 2006. p. 123. loc. cit.

parasitária ou contra uma estrutura de dependência que contava com uma bem estabelecida dominação interna; a luta por estabelecer seu sentido passa, novamente, a ser “interno”.

Do ponto de vista da produção intelectual da vida literária nacional é possível observar um movimento de intensa autoafirmação deste elemento do processo a que estamos chamando de emergente. Entre 1923 e 1928, em nove estados de norte a sul do país, cerca de treze revistas com periodicidade variada se organizaram em torno de ideais de renovação modernista no campo literário e artístico.<sup>62</sup> Existe, com efeito, como destacado justamente por pesquisadores situados fora do eixo Rio-São Paulo, uma tendência a considerar mais de perto o peso desta grande ebulição que sacudiu o país nesta década não somente como efeito da ação das vanguardas e dos grupos situados no “eixo”, e sim localizando todos estes fenômenos em uma cadeia de sínteses muito maior do que se supunha até então.

As referências formais e as intuições estéticas fundamentais não podem ser resumidas no binômio “forma vanguardista europeia”– “matéria primitivista nacional”, como se as afinidades internas destas duas partes fossem o suficiente para explicar a poesia a força histórica da elaboração formal da poesia da obra *Pau-brasil*. Como buscamos mostrar na primeira parte do trabalho, por trás dela há um processo de transformação do mundo da experiência social que atravessa toda a vida daquelas pessoas. Sobre o ponto dessa articulação (entre estrutura de sentimento modernista e vanguarda): “Não é fácil fazer uma distinção simples entre o “modernismo” e a “vanguarda”, sobretudo porque muitos usos desses rótulos são retrospectivos”.<sup>63</sup>

Com efeito, no âmbito mais restrito da produção intelectual de ideias e obras artísticas, se não levarmos em consideração as constantes trocas registradas nas pilhas de cartas que há muito vem sendo compiladas e publicadas; sem se levar em consideração a troca simbólica constante por meio das publicações entre os intelectuais; sem levar-se em consideração as várias atividades de divulgação em que se envolviam por todo o país; sem levar em consideração o fato de que o “mergulho” na experiência histórica do Brasil profundo prestes a desaparecer era um sentimento que tomou a produção cultural do país literalmente, do Oiapoque ao Chuí – o Amapá e o Pará tinham uma publicação modernista muito interessante chamada Fluminaçu –; sem levar em consideração

<sup>62</sup> ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo: São Paulo: Editora 34, 1998. p.23.

<sup>63</sup> WILLIAMS, Raymond. A política da vanguarda. In: *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p.30.

certas referências literárias e estéticas comuns que orientavam todo um desejo de transformação comum, não conseguiremos vislumbrar como se deu esse processo formativo e como se estruturou com tanta força um conjunto de crenças, costumes, ideias, sentimentos, gostos, disposições que articulam até hoje um pedaço importante da identidade comunidade política brasileira.

Ao nos depararmos com uma poesia do auge produtivo da vanguarda paulista, em tempo de elevada coesão interno de seus agentes, como essa:

Homenagem aos homens que agem / Marioswald

Tarsila não pinta mais  
Com verde Paris  
Pinta com Verde  
Cataguazes

Os Andrades  
Não escrevem mais  
Com terra roxa  
Não!  
Escrevem  
Com tinta Verde  
Cataguazes

Brecheret  
Não esculpe mais  
Com plastilina  
Modela o Brasil  
Com barro Verde  
Cataguazes

Villa Lobos  
Não compõe mais  
Com dissonancias  
De estravinsqui  
Nunca!  
Ele é a mina Verde  
Cataguazes

Todos nós

Somos rapazes  
 Muito capazes  
 De ir ver de  
 Forde Verde  
 Os azes  
 De Cataguazes<sup>64</sup>

não estamos apenas diante de um poema que simplesmente reafirma a liderança paulista no movimento; vista de um ângulo mais abrangente, está é uma notícia de um fenômeno distante, que está ocorrendo em Cataguazes, mas que de um outro ponto de vista está ajudando a estruturar uma hegemonia em nossa cultura que parece uma mudança mágica que tem uma vanguarda como corporação de bruxaria quando não desencantada pelas sucessivas tentativas de explicação.

Se dos anos oitenta Williams via todas essas contradições do movimento modernista e toda a complexidade que uma boa compreensão exige para dar conta de tantas transformações coordenadas, hoje vemos que estas contradições se faziam sentir de imediato para todos os envolvidos na sua produção. Que é o “Manifesto Regionalista” senão um protesto, ainda que em grande medida conservador em alguns aspectos, à tentativa das vanguardas em dar um sentido unívoco para o processo de modernização sociocultural do Brasil? Que são seus desdobramentos nos anos trinta, com justamente um retorno ao realismo, à figuração, a uma concepção de linguagem enquanto uso social, um criticismo feroz e um projeto que buscava como horizonte último o combate por melhorias para os de baixo e para o “interior”? As questões quase perenes sobre o papel social da arte e do artista, as questões relacionadas às formas de inteligência do real, dos afetos mobilizados por certo tipo de temática, forma, narrativa, foram das mais importantes, e se encontram profundamente condensadas nas poesias que Oswald produziu neste período.

As mudanças sociais aqui introduzidas com o surto industrial do período da Guerra e com a crença de que definitivamente o Brasil, representado por São Paulo, entrava para o mundo do progresso com suas próprias fábricas, luz elétrica, bonde, rotina de vida e meios de comunicação urbanos etc., houve alguns daqueles estímulos que animaram a produção literária de cidades como Londres e Paris; os problemas da cidade, nos seus primeiros tempos foram sentidos pela

---

<sup>64</sup> Poema assinando por Mário e Oswald de Andrade para a Verde – Revista mensal de arte e cultura. Apesar de não haver datação correta, é sabe-se que a revista tenha saído entre 1923 e 1925.

produção literária de outro modo, no entanto; a partir de então a tarefa pareceu-lhes cuidar da autoafirmação nacional, tirando do esquecimento uma História soterrada nos escombros das instituições vigentes, criando uma narrativa por um lado de orgulho e, por outro, de crítica ao “atraso” histórico da cultura nacional. Aliás, a poética *Pau-Brasil* é uma intervenção e um produto deste grande debate que movimentou a inteligência brasileira.

Porém, na ocasião da sua publicação essa poética não foi muito bem recebida; e não estamos falando somente do grupo da Anta, do movimento integralista nascente, nem daqueles que se mantiveram críticos ao movimento desde o início. Talvez o único que realmente tenha verdadeiramente acreditado nela até o início dos anos trinta tenha sido o próprio Oswald. Mário de Andrade e Manuel Bandeira não achavam grande coisa a poética oswaldiana; Oswald por sua vez, talvez desde o manifesto *Pau-Brasil* também tratou de demarcar sua posição quando à concepção de arte moderna dos dois poetas. No mesmo ritmo em que se davam as transformações da *estrutura sentimento* e da sua formação social, acentuavam-se as contradições no interior deste polo “emergente” do processo. Dito de outra maneira: é como se, na medida em que esta estrutura ia ganhando espaço, os conflitos comesçassem a se deslocar para o interior desta forma emergente de ver e sentir, espelhando o movimento de incríveis sucessões de grupos e iniciativas de vanguarda que aconteceram nas duas primeiras décadas do século na Europa descritos por Williams.

Assim diz Bandeira acerca da “fórmula” encontrada pelo poeta antropofágico quando da publicação do manifesto:

A Poesia Brasileira vai entrar para a Liga Nacionalista. Oswald de Andrade acaba de deitar manifesto — uma espécie de plataforma-poema daquilo que ele chama a Poesia Pau-Brasil. Eu protesto. Em primeiro lugar esta história de pau-brasil é blague. Quem na minha geração já viu o famoso pau? Não há mais pau-brasil. O que havia foi todo levado para a Europa pelos piratas franceses dos séculos XVI e XVII. Acabou-se, ainda no tempo em que se escrevia com ‘z’ e servia para a tinturaria. Poesia Pau-Brasil. O nome é comprido demais. Bastava dizer Poesia Pau. Por inteiro: Manifesto Brasil da Poesia Pau. Porque a poesia de programa é pau. O programa de Oswald de Andrade é ser brasileiro. Aborreço os poetas que



se lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia.<sup>65</sup>

Haroldo de Campos destaca outra carta que flagra um certo aborrecimento com o programa poético oswaldiano:

... a respeito de manifestos do Osvaldo eu tenho uma infelicidade toda particular com eles. Saem sempre num momento em que fico malgré moi incorporado neles. Da primeira feita quando o Osvaldo estava na Europa e eu tinha resolvido forçar a nota do brasileirismo meu, não só pra apalpar o problema mais de perto como pra chamar a atenção sobre ele (se lembre que na Pauliceia eu já afirmava porém ninguém pôs reparo nisso) e Osvaldo me escrevia ‘venha pra cá saber o que é arte’, ‘aqui é que está o que devemos seguir etc. Eu, devido minha resolução, secundava daqui: ‘só o Brasil que me interessa agora’. ‘Meti a cara na mata virgem’ etc. O Osvaldo vem da Europa, se paubraziliza, e eu então só publicando meu Losango Cáqui porque antes os cobres faltavam, virei pau brasil para todos os efeitos. Tanto assim que, com certa amargura irônica, botei aquele ‘possivelmente pau brasil’ que vem no prefacinho do livro.<sup>66</sup>

Para Mário era algo no mínimo curioso – no fundo ele reduzia a poesia oswaldiana a uma espécie de estelionato poético, algo que fica mais claro em *Bandeira*<sup>67</sup> – o fato de alguém voltar de Paris mais brasileiro do que saiu; a hipótese do poeta concretista é que o provincianismo dele jamais permitiu que ele tivesse uma experiência de alteridade radical; seja como for, o fato é que, desde o princípio, o manifesto e a poética Pau Brasil, apesar de estarem sempre associados a

<sup>65</sup> BANDEIRA, Manuel. *Seleto em Prosa e Verso*. Org. Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1971. p. 72-73.

<sup>66</sup> ANDRADE, 1990. p. 16. loc. cit.

<sup>67</sup> Num comentário sintomático sobre sua concepção de poesia, cultura, arte etc., e sobre sua impressão pessoal sobre a figura, *Bandeira* assevera: “O Oswald de Andrade era um inconsiderado, sem lastro sério de cultura, e todo ele estava naquela opinião que omitiu acerca de certo livro de sucesso: *não li e não gostei*.” BANDEIRA, Manuel. “Flauta de Papel”. In: *Manuel Bandeira: Poesia e Prosa* (vol. 2). Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958, p. 397.

um grupo vanguardista talvez contemplasse como expressão de convicções íntimas apenas Tarsila do Amaral e próprio Oswald.

Apenas em parte estas diferenças podem ser explicadas por conta de desavenças pessoais, vaidade, disputa pela hegemonia do movimento etc. Havia ali uma divergência estética real; e, para olhos escolados, onde há um divergência estética há uma divergência política sobre a função e o significado social da arte, que, ainda que sejam esferas *relativamente* autônomas, em algum momento estas dimensões da vida social se encontram.

É que, como bem observaram os concretistas, o modelos usados para o julgamento nem de longe faziam justiça a experimentação que se levou a cabo nas poesias de *Pau-Brasil*. Era como tentar usar da burocracia da poesia parnasiana para julgar uma poesia fotográfica e telegráfica; sob estas lentes, de fato, tudo não passaria de blague e enganação.

Esse tipo de divisão interna radical nos coloca problemas bastante sérios; isto porque mesmo as ideias e as produções estéticas “retrospectivamente” apresentem pontos de contato íntimo inquestionáveis – o que se evidencia ao olharmos para os conceitos que nos foram legados para a classificação desse período da cultura brasileira. Se pensamos em “fases” da nossa produção literária como o Romantismo, por exemplo, conseguimos ver uma comunhão de ideias bem maiores entre os integrantes daqueles que são enquadrados sob este conceito. Contudo, aqui, parece o que o mesmo não pode ser feito sem grandes ressalvas. Por quê? Para isto termos que regressar à formação de Oswald de Andrade que, na memória sobre o modernismo é conhecido como, entre outras coisas, como o “arregimentador”.

## **2.2 A experiência social de Oswald, a formação modernista e a criação do movimento modernista brasileiro**

Se observarmos com Williams a passagem geracional que se dá na virada do século, veremos que existe uma mudança estrutural na organização da sociedade que envolve o desenvolvimento do capitalismo e de suas classes sociais. Depois de descrever desde um ponto de vista genérico o andamento dos significados que essas classes possuíam socialmente, traça uma das transformações que seriam decisivas para a formação de novo espírito de época. Os filhos das “famílias burguesas”, segundo ele, passaram por uma importante transformação no seu processo de formação: com a atividade financeira cada vez maior e com o rentismo

se generalizando como forma de viver, surge uma figura “solta” de qualquer tipo de obrigação social. Segundo ele:

... o filho de uma família burguesa estava em uma posição financeira para reivindicar novas formas de liberação e, em um número significativo de casos, poderia usar os lucros da burguesia econômica para direcionar cruzadas políticas e artísticas contra ela mesma.<sup>68</sup>

Vários desses indivíduos se colocaram na prática, de fato, claramente contra toda a ordem existente; muitas das ideias produzidas por eles penetraram na crítica social de uma maneira aguda. Sua forma de viver e o discurso que a sustentava passaram a compor um certo paradigma de “vida livre”. A crítica à família burguesa, por exemplo, uma constante das vanguardas europeias, principalmente aquelas que estavam sob profundo impacto do movimento psicanalítico europeu, e as formas de crítica à “Razão ocidental”, que toma Nietzsche como a principal inspiração intelectual, entram para o rol de ideias que movimentam uma série de setores da sociedade e modificam muito dos seus fundamentos.

Guardadas as devidas distâncias sociais entre as famílias europeias e as brasileiras, existe algo desse espírito que se articula com problemas com o conservadorismo moral enfrentados por Oswald na sua juventude. Antonio Candido em célebre ensaio de memórias sobre ele construiu uma imagem que talvez não deixe faltar em nada o que a figura dele representava para aquela sociedade:

...Ele escandalizava pelo fato de existir, porque a sua personalidade excepcionalmente poderosa atulhava o meio com sua simples presença. Conheci muito senhor bem posto que se irritava só de vê-lo, – como se andando pela rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou o decoro do finado chá-das-cinco. “Esse sujeito não tem pescoço, tem cachaço.” – ouvi de um, que parecia simplesmente tomado pela necessidade de dizer qualquer coisa desagradável. “Que luvas de palhaço!” – dizia outro. Eram as que punha de vez em quando, penso que feitas para esportes de inverno, de tricô, brancas com uns motivos pretos vistosos. “Foi Blaise Cendrass que

---

<sup>68</sup> WILLIAMS, 2011. p.38. loc. cit.

me deu”, disse ele sorrindo certa vez, na Livraria Jaraguá, onde passava sempre.<sup>69</sup>

Seus primeiros romances, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, guardam importantes momentos dessa atmosfera de intensa vontade de liberação dos códigos de comportamento existentes. Atraía-o na Europa justamente esse ambiente de liberalidade que faltava à sociedade paulista. Como estaria longe de qualquer responsabilidade – não que no Brasil tivesse muitas por essa altura – e como seus atos dificilmente causariam alguma repercussão, entregou-se à boêmia e, provavelmente, conviveu com muitos filhos de elite nos países da Europa. Em algumas cartas conta-se inclusive que, ao fim ao cabo, sustentava por algum tempo alguns desses literatos filhos da elite europeia até que saíssem das suas desavenças familiares. Esse espírito de associação entre uma revolta familiar e contra a ordem social como um todo encaixaria como uma luva nas necessidades de um *émigré* muito menos abastado.

Durante sua primeira trajetória formativa, que atravessa desde o seu nascimento até 1929-30, quando começa um processo de desmoronamento da fortuna da sua família, Oswald de Andrade teve uma vida confortável, para não dizer luxuosa para os padrões da época. Algumas edições de suas obras e em ensaios biográficos sobre ele, faz-se questão de enfatizar que, em seu primeiro aniversário, houve a animação de uma banda alemã – o que, parece evidente, mostraria o quão abastada era a sua condição. Foi educado para ser um membro da elite da cidade e do estado de São Paulo; depois de suas reviravoltas todas, recorda ao fim de sua vida, com ironia e sarcasmo, algumas das mostras de compromisso de classe que dera nesses anos. Ele era alguém que estava sendo educado para acompanhar os grandes acontecimentos do mundo, portanto ultrapassando em muito o horizonte de interesses de esmagadora maioria da população brasileira e recém-imigrada. Lembrando-se de sua formatura no mais que tradicional curso de Direito, diz ele:

Vem o fim da Primeira Guerra Mundial. O armistício. Uma agitação frenética por episódio cuja significação ninguém atinge. Antes, em 17, outro fabuloso acontecimento – Lenine e a vitória da Revolução Soviética. Esta, todos compreendem que é uma ameaça à ordem estabelecida. Eu mesmo

---

<sup>69</sup> CANDIDO, Antonio. *Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade*. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

como Orador do Centro Acadêmico, vou urrar contra o bolchevismo de que não entendo nada. Como os outros.<sup>70</sup>

Seu pai, José Oswald Nogueira de Andrade, era filho de uma família tradicional de fazendeiros da cidade mineira de Baependi. Sabemos que veio para São Paulo depois da falência das finanças da sua família. Estabelecido em São Paulo, trabalhou para o desembargador Inglês de Sousa; seria com a filha deste desembargador, Henriqueta Inglês de Sousa Andrade, que se casaria. Tendo recebido um excelente dote e, mais tarde, uma fortuna como herança, desde muito cedo investiu sem cessar em diversos negócios na cidade de São Paulo. A mais importante das suas atividades empresariais foi a de “loteador”, uma figura que começara a se destacar como uma atividade regular naquele momento de industrialização e urbanização, ficando conhecido como o loteador dos luxuosos terrenos de Jardins, tendo também se aventurado como fazendeiro de café – atividade que foi exercida inclusive por Oswald nos anos trinta, mesmo que por pouco tempo. Também exerceu uma atividade política bastante influente. Foi vereador e ficou conhecido como defensor intransigente das chamadas “obras de modernização” pelas quais passou a cidade nas primeiras décadas do século passado. A atividade imobiliária, fruto da herança dos terrenos de seu pai e alguns de sua mãe, seria aquela que sustentaria Oswald de Andrade em momentos financeiros dramáticos ao longo da sua vida.

Sua mãe, por pertencimento de classe, sabe-se que exercia uma intensa atividade social junto às famílias da aristocracia agrária, com as autoridades religiosas e com os burgueses europeus recém-chegados para ficar no país. Filha de um homem que exercia a tradicional atividade de desembargador, era uma religiosa católica fervorosa e extremamente preocupada com a escolarização do menino Oswald. Quando chegou o momento de o menino entrar para o colégio, cometeu o “erro” de matricular o menino em uma escola com professores de tendências laicas, a Escola Modelo Caetano de Campos; em uma anedota curiosa, relembra que foi tirado da escola porque espalhou-se a notícia de que um professor havia ousado dizer que “Deus era a natureza”. “Nunca mais vi o seu Carvalho que foi parar no inferno”, diz ele em Memórias Sentimentais... Em seguida, matriculou-o no Ginásio de Nossa Senhora do Carmo, dos irmãos maristas e, em seguida, decidiram confiar os primeiros anos da sua

---

<sup>70</sup> ANDRADE, Oswald. Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002. p.187.

educação a uma preceptora, chamada Matilde Rebouças. Por fim, foi matriculado no tradicional Ginásio de São Bento, onde viria a conhecer boa parte da geração de sua classe social, entre eles Guilherme de Almeida, filho do advogado de seu pai, e Pedro Rodrigues de Almeida.

A convivência de Oswald com a intelectualidade de sua época foi uma constante; em 1910 convive com Monteiro Lobato, que, além de reconhecido escritor e articulista sobre os mais variados assuntos, era um empresário multifacetado: atuou, às vezes simultaneamente, como fazendeiro e empresário do ramo editorial. Circulava constantemente pelo Rio de Janeiro, sua família possuía uma residência em Botafogo; conhecia pessoalmente Coelho Neto, Olegário Mariano, Olavo Bilac, entre outros. Com eles, sobretudo na companhia de um daqueles que diz ter exercido sobre ele uma intensa influência de personalidade, o poeta e escritor anárquico Emílio de Menezes, participou de todo o circuito boêmio da cidade.

Depois de ter fundado um jornal com a constante ajuda financeira do pai em 1911, arrenda-o no ano seguinte e viaja para uma longa temporada na Europa. Essa experiência terminaria em 1914 – no tumultuado início da Primeira Guerra, quando, desafiando todas as regras morais da época, trouxe uma estudante francesa para morar com ele e, ainda, grávida do seu primeiro filho. Na bagagem, toda a efervescência do mundo cultural da época. O “Manifesto futurista” seria a obra mais marcante para ele nesse momento. Se até então faltava-lhe coragem para fazer versos, agora havia perdido completamente a vergonha de jamais ter conseguido memorizar a forma dos versos parnasianos e alexandrinos.

Oswald escreveu para jornais desde muito cedo; antes de viajar para a Europa havia fundado o jornal o Pirralho; antes disso, havia sido jornalista da seção política do Diário Popular, tendo acompanhado comitivas presidenciais, sessões da câmara legislativa etc. Nestes mesmos anos que se seguem, organiza, talvez inconscientemente, aquela que seria em termos literários uma das suas principais experiências formativas: comprou o que se chamava de uma *garçonnière* na rua Libero Badaró, uma apartamento destinado a puro divertimento, entre elas, a livre criação literária. Toda as brincadeiras literárias que faziam combinavam de registrar em um “livro” que chamou-se “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”, uma fonte muito importante para observar os processos de experimentação formal. Uma série de procedimentos que vira realizados na Europa são constantemente exercitados ali: a frase curta, o exercício de síntese em metáforas cada vez mais carregadas de significado (“lancinante”), o uso da experiência sensorial de leitura como parte integrante do significado, a posição sequencial das poesias, entre outras.

Com uma autoconfiança aparentemente inabalável depois da sua volta em 1914, passa a fazer uma verdadeira cruzada em favor da renovação das artes e do intelecto. Frequenta o ambiente liberal proporcionado pelos salões e banquetes, notadamente da casa de Olívia Guedes Penteado, as seções de arte e cultura dos jornais e as livrarias da cidade.

Essa intensa atividade intelectual continuaria ativa até sua segunda viagem para a Europa em 1923. Escreve quase toda semana para o *Jornal do Comércio*, comentando a vida cultural e artística de São Paulo, sempre no elogio das ideias vanguardistas e destilando veneno contra a vulgata tradicionalista. É nesta atividade que tem início o famoso processo a que chamou de “arregimentação”, isto é, o período em que ocorreu a formação de um grupo intelectual autoconsciente, que se reuniria para agir no sentido de divulgar, valorizar sua produção artística e impedir que ela fosse ridicularizada.

Essa parece uma atividade vista de hoje sem maior importância, mas no caso daqueles que estavam em posições sociais menos privilegiadas e que dependiam da sua atividade intelectual, como era o caso de Anita Malfatti, Mário de Andrade e Di Cavalcanti, era caso de poder ou não viabilizar suas vidas intelectuais, isto é, profissionais, algo muito diferente de atores de processo como Oswald e Tarsila.

Visando ridicularizar as ideias e as ações de vanguarda, antes mesmo que elas vissem a se organizar na cidade, Monteiro Lobato não economiza ataques não apenas às concepções de arte presentes na obra de Anita Malfatti, mas também aos companheiros, que seriam nada menos que hipócritas que se riem do trabalho uns dos outros por desconsiderarem qualquer finalidade para a arte. Diz coisas desse tipo:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos rimos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. (...) Outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculo da cultura excessiva.<sup>71</sup>

E mais:

---

<sup>71</sup> LOBATO, Monteiro. *Estadinho*. 20/12/1917. Apud: BRITO, 1972. p. 52.

Teorizam aquilo com grande dispêndio de palavratório técnico, descobrem nas telas intenções e subintenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independência de interpretação do artista e concluem que o público e uma cavagaldura e eles, os entendidos, um pugilo genial de iniciados da Estética Oculta. No fundo riem-se uns dos outros, o artista, o crítico do pintor e o público de ambos.<sup>72</sup>

Poder-se-ia dizer que, por estar em posição melhor, Oswald assumiu para si a tarefa de abrigar todas as pechas que deveriam sobrar para todos os admiradores das ideias modernistas. Mas chegou um determinado momento em que não podia mais ficar às escuras a posição da nova geração. No caso do artigo de Monteiro Lobato – “Paranóia ou mistificação” – as posições se marcaram com muita clareza para todos. Em menos de cinco anos, o acanhado e quase espiritualista “Há uma Gota de Sangue em Cada Poema”, publicado no mesmo ano que a polêmica exposição de Malfati, em 1917, deu lugar à “Paulicéia desvairada” e a “Macunaíma”, que, se não são exatamente os livros que exprimem o espírito do vanguardismo mais radical daquela época, é de uma ousadia formal e moral bastante forte para aqueles anos.

Voltando ao caso Malfati, Oswald foi o único dos modernistas que saiu formalmente em sua defesa em colisão frontal com a posição de Monteiro Lobato. Em sua “pequena nota”, em resumo, dizia:

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.<sup>73</sup>

E segue mais adiante:

As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia.

Diante disso, surgem desencrados comentários e críticas exacerbadas. No entanto, um pouco de

<sup>72</sup> LOBATO, Monteiro. “Paranoia ou Mistificação?” Estadinho. 20/12/1917. Apud: BRITO, 1972. p. 54.

<sup>73</sup> ANDRADE, Oswald. “A exposição de Anita Malfatti.” Jornal do Comércio. 11/01/1918. Apud: BRITO, p. 52.



reflexão desfaria, sem dúvida, as mais severas atitudes. Na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram.<sup>74</sup>

Ao vermos o conteúdo da discussão fica claro qual é o problema central: a transformação local do conceito de arte, a exploração dos problemas entre público e arte de vanguarda, entre experimentação e “respeito ao gosto” etc., enfim, os problemas centrais que atravessam a produção artística da época. A partir da reflexão sobre esse assunto e pela atividade incessante de busca de germes de novidades presentes na sociedade é que se formaria o novo grupo. Mais tarde, em artigos que fariam avaliações críticas da tradição parnasiana e tradicional e sobre as ideias modernistas, os intelectuais pouco a pouco começaram a manifestar suas divergências com o estado de coisas. O caso mais emblemático foi o “ato de contrição” de Menotti del Picchia. Depois de muita insistência para que voltasse a expor no Brasil, pela ocasião de uma nova exposição da pintora – que ficou, diz-se, verdadeiramente traumatizada com a repercussão do artigo de Lobato, que teve como consequência imediata a devolução de várias das telas que havia vendido junto da exigência do dinheiro de volta e tentativas de destruição pública dos seus quadros –, “Menotti voltou atrás”.

Não vi a primeira exposição de Malfatti; não posso pois julgar se nessa ocasião lhe cabia a descalçadeira; entretanto, a que hoje apresenta me leva à convicção firme de que, por mais bizarras que fossem suas obras, não poderiam ser ausentes de qualidades e sérias virtudes.<sup>75</sup>

Voltou atrás porque segundo Brito:

Menotti del Picchia também não defendeu Anita Malfatti nessa hora. Confessa, numa crônica, ter caído no visgo o estilo de Lobato e, “preso por ele”, ter julgado, com o critério do articulista, toda a arte da autora de “O homem Amarelo”.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Ibidem. p. 53.

<sup>75</sup> PICCHIA, Menotti del. “Uma palestra de Arte”. Correio Paulistano. 19/11/1920. Apud: BRITO, 1972. p. 67.

<sup>76</sup> BRITO, 1972. p. 66. loc. cit.

Esse ano, 1917, é o ano em que Oswald de Andrade começou seu trabalho de aproximação dos integrantes. Nele conheceu Mário de Andrade; nele escreveu e defendeu a exposição de Anita Malfati, tornando-se amigo íntimo da pintora. Nesse mesmo ano, triste para ele do ponto de vista familiar, pois é o ano da morte de seu pai, abre a *garçonnière...* Ainda conheceria Di Cavalcanti. No ano seguinte começam as reuniões quase semanais de experimentação literária nesse apartamento. Já na companhia de Di Cavalcanti “descobre” Brecheret; dessa vez quem, já convertido às ideias modernistas, quem trata de defendê-lo nos suplementos de arte e no projeto editorial *Papel e Tinta* com unhas e dentes é Picchia com o pseudônimo Hélios. Por motivos que já fizemos referência antes, a escultura de Brecheret é melhor aceita.

A ideia de que se estava conectando o Brasil – cuja cidade de São Paulo, para os modernistas, parecia o seu futuro em potência – à ordem do tempo fica clara a cada novo fato que parece inserir o movimento em escala global. Antes de escrever no Manifesto Pau Brasil sobre a poesia de exportação, Oswald já havia importado algumas das suas ideias em conferência na Sorbonne, em Paris, o que era acompanhado por todos os engajados no movimento.

Sabes que o Oswald fez na Sorbonne uma conferência sobre nós? O Sérgio escreveu-me contando que em Paris o nosso movimento tem despertado o mais vivo interesse. Ivan Goll, que publicou o ano passado uma antologia mundial onde todos os modernos dos "Cinco Continentes" estão reunidos. vai acrescentar um apêndice consagrado à poesia brasileira moderna.<sup>77</sup>

O otimismo com o processo de renovação das letras vem daí: na dialética entre o local e o global da qual falava Antonio Candido, parecia que agora a produção literária brasileira, não apenas seu café ou seus produtos primários, teria um lugar no “solo mundial”.

Essa pequena narração quer evidenciar que, de posse do aprendizado sobre a produção cultural europeia, Oswald de Andrade inseriu esse modo de agir que é o grupo vanguardista no Brasil. Quando esteve em circulação por lá, primeiro em 1914, depois em 1923, teve contato com várias das estratégias de ação daqueles grupos. Contava com

---

<sup>77</sup> Carta de Rubens Borba de Moraes em Joaquim Inojosa. Apud: MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo Revisitado*. Acessado em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2165> 17/10/2015.

bastante entusiasmo sobre a cerimônia de coroação de Paul Fort como príncipe dos poetas franceses e como a grande massa dos artistas alternativos compreendiam a importância de um ato aparentemente gratuito – talvez fosse o momento dos emigrantes se encontrarem e se reconhecerem. Sua insistência para que conceitos como futurismo, modernismo, arte moderna etc., sejam significados conforme seus projetos e que penetrem no “nosso pequeno mundo da arte” queriam nada menos que encontrar um mundo para certos tipos de obras. Para isto, todo o circuito cultural precisaria ser alterado e o novo deveria surgir revestido dos novos conceitos.

Semanas de Arte, manifestos, revistas, performances públicas, salões alternativos, são todas formas e estratégias de ação culturais que pertenciam ao mundo das vanguardas europeias há algum tempo. Esse modo vanguardista de agir no âmbito da produção cultural, como diz Williams, é uma das chaves para a *estrutura de sentimento* contemporânea, que viu chegar esse emergente à posição de dominante. Em sua dialética interna residem os problemas e potencialidades – fruto da mesma constelação de fatos – na qual está metida a arte contemporânea.

### **2.3 A peculiaridade e a contribuição das ideias poéticas de Oswald de Andrade**

Em um ensaio muito famoso sobre as poesias de Oswald de Andrade, sobretudo a partir de uma delas que lhe parece exprimir a essência da proposta do poeta, Roberto Schwarz começa seu ensaio com duas sentenças que nos parecem certeiras:

Oswald de Andrade inventou uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil. A facilidade no caso não representava defeito, pois satisfazia uma tese crítica, segundo a qual o esoterismo que cercava as coisas do espírito era uma bruma obsoleta e antidemocrática, a dissipar, fraudulenta no fundo.<sup>78</sup>

Conseguir criar nas condições de São Paulo uma fórmula fácil e poeticamente eficaz, era uma necessidade premente de qualquer poesia que quisesse estar antenada aos novos tempos. Era preciso assentar no

---

<sup>78</sup> SCHWARZ, 1987, p.11. loc. cit.

interior do processo de criação literária três novas características da modernidade:

...a) incorporando-lhe a universalidade de procedimentos própria à fabricação industrial, ao trabalho industrial, ao trabalho científico e também (!!!) à luta de classes; b) concebendo um caminho moderno para a generalização da cultura exigente; e c) contrariando a idolatria de cunho pessoal na invenção artística.<sup>79</sup>

Entre os modernistas estas características a serem mobilizadas, definitivamente, não eram unanimidade. Contudo, por aqui – e essa é uma das diferenças marcantes em relação ao fenômeno modernista europeu considerado de um modo mais abrangente – essas características se articulavam a mais uma: a construção de uma identidade nacional e, novamente, uma disputa pela construção de algumas fórmulas poeticamente eficazes para ela. Aqui nos cabe uma tentativa de investigar como as determinações sociais mais relevantes para o fenômeno literário e a ação de Oswald de Andrade atuam nesta construção.

Tendo em vista estes três artigos, irrevogáveis até segunda ordem, é que o poeta da antropofagia conceberia sua poesia; mesmo que outros companheiros da empreitada renovadora tivessem outras concepções e mesmo outros projetos – que, como vimos se revelaram até antagônicos – sobrepostos a este programa, mais ou menos claramente, foi ele que se tornou sinônimo de modernismo no Brasil. E, quanto a isso, há um flagrante curioso feito por Haroldo de Campos – talvez o maior dos construtores da sua memória – nas numerosas e polêmicas cartas de Mário de Andrade, esta endereçada à Manuel Bandeira, que parece acertar um ponto decisivo. É desta maneira que ele elabora o flagrante:

Mas a crítica marioandradiana ao Pau-Brasil nos permitirá apanhar um aspecto importante desta poesia radical. É quando Mário, na carta resumo de seu amigo para Estética, começa por negar o “lirismo objetivo” no “documento à Oswald”. “Somos nós” – acrescenta – “que devido aos nossos preconceitos, aos nossos costumes etc. botamos no documento à Osvaldo aquela dose de ridículo, de

---

<sup>79</sup> SCHWARZ, 1987. p.12. loc. cit.

contraste, de inopinado etc. que produz a força lírica do documento oswaldiano.<sup>80</sup>

A adversativa no início da citação se deve ao fato de que, em geral, a avaliação da poesia de Oswald sempre foi muito mal feita, inclusive pelos mais próximos. Por ser bastante experimentado em matéria de arte, Mário conseguiu entender que havia um apelo construtivista ao leitor naquelas poesias. O efeito de cômico que ela causa está na recorrência daqueles fatos na vida citadina e parece certo dizer que o “narrador” por trás daquele texto poderia ser qualquer paulistano relativamente escolarizado ou qualquer homem do interior com suas crenças e costumes “engraçados”. O problema era que seus critérios de apreciação de uma poesia estavam fortemente enraizados na questão dos efeitos psicológicos causados pelo texto, de suas propriedades “humanas”, para usar sua linguagem. A objetividade radical do texto que era um procedimento relativamente conhecido na Europa não era aprovada por Mário. Sua conhecida frase desta época “É PRECISO EVITAR MALLARMÉ” se articulava com a ideia de que uma certa obra de arte não poderia eternizar sua recepção se não falasse à “humanidade”: “invenções desumanas que por desumanas não podem ir pra diante”.

A permanência de certas ideias gerais do simbolismo e do romantismo no pensamento de autor de Pauliceia mostra como ele ainda pensa e produz poesias ao “estilo artesanal”, isto é, a forma não é produzida tendo em vistas aquelas características básicas da socialização na modernidade e a questão da reprodução é um fator considerado meramente externo; se acompanharmos Benjamin em suas considerações sobre a condição do conceito e da prática artística no capitalismo avançado, em geral, para produtores literários com este tipo de concepção sobre a arte, ao ver que pouco a pouco ela começa a perder seu valor de culto, o efeito imediato é esse processo de crescimento da distribuição de seus produtos seja visto como um “sacrilégio”<sup>81</sup>; além disso, ironicamente – pois Benjamin via no próprio Mallarmé o princípio geral da arte pela arte e, portanto, desse aspecto cultural da obra de arte, acaba-se por elaborar uma “teologia negativa”, ou seja, que define a arte pelo o que ela não deve ser:

---

<sup>80</sup> CAMPOS, Haroldo. *Uma Poética da Radicalidade*. In: ANDRADE, Oswald. *Poesia Pau-Brasil*. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990. p. 17.

<sup>81</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na Era da sua reprodutibilidade técnica*. 1955. Acessado em: [http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin\\_reprodutibilidade\\_tecnica.pdf](http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf). 01/11/2015

Dela surgiu precisamente uma teologia negativa na forma de uma arte "pura" que recusa, não só qualquer função social da arte, como também toda a finalidade através de uma determinação concreta. (Na poesia, Mallarmé, foi o primeiro a alcançar esta posição.)<sup>82</sup>

Oswald conhecia muito bem esse processo, mesmo que a seu modo; talvez não tenha desenvolvido um estudo sistemático sobre o assunto, mas não há dúvida de que agia tendo-o em vista. Da mesma maneira que Benjamin aplica ao seu próprio tratado a tese de que o cinema é a forma artística na qual a totalidade das determinações da época se apresentavam com a maior força e forçavam a sensibilidade a se desenvolver e a buscar cada vez mais a desconstrução dos objetos de arte, portanto tornando seus fruidores esteticamente mais emancipados e atuando fortemente sobre o *gosto* – aqui vale a pena lembrar que o cinema era a arte popular por excelência nas três primeiras décadas do século passado –, Oswald também incorporou esta “tese”, que circulava entre os artistas metropolitanos, mas vibrando com a volta da produção da arte para a “elite”. A necessidade de citar no nosso trabalho o longo trecho a seguir, e não apenas trechos definidos por nosso interesse, é mais uma daquelas armadilhas que adoravam criar: se perdemos a sequência das cenas perdemos completamente o *sentido*:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação do dicionário oral das Escolas de Belas artes queria dizer reproduzir igualzinho. Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade do olho virado – o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Playela. E a ironia eslava compôs para a Pleyela. Stravinski.

---

<sup>82</sup> Ibidem.

A estatutária andou pra trás. As procissões saíram novinhas das fábricas.  
Só não se inventou a máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.

\*\*\*

Ora, a Revolução indicou apenas que a arte voltara para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1ª) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cezanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora. 2ª) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva. O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.<sup>83</sup>

Nesse verdadeiro trecho de filme que o nosso poeta põe para rodar diante dos nossos olhos, nessa figura, nessa metáfora, da “elite” há uma variação bastante complexa em seu significado. Ele parece partir de uma ideia recorrente desde o século XIX. Williams a descreve assim:

No século XIX, o elemento proveniente da crítica aristocrática era, obviamente, muito mais forte, mas encontrou uma forma metafórica própria que sobrevivera, pateticamente, até o século XX, para ser mesmo tomada por pessoas das quais isso não seria esperado: a defesa, na verdade a asserção, de que o artista era um aristocrata autêntico; que deveria mesmo ser, em seu sentido espiritual, um aristocrata se quisesse de fato se tornar um artista.<sup>84</sup>

Em um primeiro contato com a citação do Manifesto de Oswald, então, a luz do tipo descrito por Williams poderia nos levar à conclusão de que o Manifesto quer trazer ao solo brasileiro uma certa ideia que ganhou o nome de “sobreviventes da cultura” em Matthew Arnold, que nada mais era do que o elogio de uma casta encarregada de salvar a “alta cultura” do processo de destruição do espírito causado pela Revolução

---

<sup>83</sup> ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo. 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade).

<sup>84</sup> WILLIAMS, 2011. p.35. loc. cit.

Industrial; o grande problema desse tipo de ideia é que se ela fosse aplicada sem ressalvas significaria nada menos que a morte prematura do modernismo brasileiro, porque tratava-se não de manter um discurso elitista que aqui possuía um conteúdo e agentes diferentes daqueles da Europa; o projeto era o de fazer da cultura popular, de todos os dias, o “motivo poético” principal e, portanto, contribuir para a “reorganização geral” da nacionalidade. A poesia *Pau-Brasil* representa a “segunda fase” do processo: depois de ter voltado para as elites produtoras de grande arte, ficando os copistas, os artistas de segunda categoria relegados à produtores de arte para as “massas” – que no Brasil sem sombra de dúvida consomem muito menos literatura do que nas metrópoles –, chegava a hora simplesmente apresentar a vida como ela é, sem mistérios, desencantada, sem vergonha, e ancoradas no “espírito da modernidade”, sempre contraposto ou ao “arcaico” ou ao “antigo”. Pensamos que as ideias de Paulo Prado sobre a Poesia *Pau-Brasil* expressam bem essa experiência:

Um dos aspectos curiosos da vida intelectual do Brasil é esse da literatura propriamente dita ter evoluído acompanhando de longe os grandes movimentos da arte e do pensamento europeus, enquanto a poesia se imobilizou no tomismo dos modelos clássicos e românticos, repetindo com enfadonha monotonia as mesmas rimas, metáforas, ritmos e alegorias. Veio-lhe sobretudo o retardo no crescimento do mal romântico que, ao nascer da nossa nacionalidade, infeccionou tão profundamente a tudo e a todos. Com a partida para fora da colônia do lenço de alcobaça e da caixa de rapé de D. João VI, emigraram por largo tempo deste país o bom senso terra-a-terra e a visão clara e burguesa das coisas e dos homens.<sup>85</sup>

Este é o significado político da sentença inicial do Manifesto que diz: “A poesia existe nos fatos”; a questão agora era a de achar qual seria a melhor forma para fazer justiça aos fatos poéticos do dia a dia; a burocracia parnasiana e o transe simbolista e romântico pareciam fora de cogitação para a tarefa. Criar ao mesmo tempo um tipo distanciado de poética que na sua textura construísse um sentido de nacionalidade: tirar

---

<sup>85</sup> PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. Prefácio à primeira edição de Poesia Pau-Brasil, 1924. In: ANDRADE, Oswald. A utopia antropofágica. São Paulo: Editora Globo. 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade). p. 57, grifo nosso.



a poesia do monte olimpo com seus deuses e musas e trazê-la para o Brasil, isto é, para uma certa visão do processo histórico nacional e para a “inocência” em relação às relações de força existentes, que era no final das contas o projeto estético oswaldiano.

Em *Pau-Brasil*, o livro de poesias, a questão começa com a modificação do significado artístico do próprio suporte da obra. O livro e sua intervenção no debate cultural e político em 1924 é ele mesmo parte inseparável do significado dos poemas. A experiência sensorial da organização dos poemas, sua distribuição lógica pelas páginas, os significados intercambiantes, a “atmosfera” de uma poesia à outra, em lições que haviam sido incorporadas do futurismo, que havia “acertado o relógio” da literatura nacional – lê-se no Manifesto, são determinações necessárias de sua poética.

No *Primeiro Caderno do Aluno de Poesias Oswald de Andrade*, obra que, como o título induz, remete à ideia de “processo de aprendizagem”, começam algumas das primeiros experiências que vão forjando a ideia de um livro de maior fôlego. A densidade e a necessidade de uma reflexão exaustiva sobre um texto minúsculo nos dá a ideia do problema que estava tentando arrumar para a literatura estabelecida:

#### Mensagem poética ao povo brasileiro

América do Sul  
América do Sol  
América da Sal

A exploração dos aspectos sensoriais deste antológico poema não atoa foi vista como uma “verdadeira tomada pré-concreta” por Haroldo de Campos. Em um primeiro nível, é possível observar a permanência, a “estaticidade”, da mensagem. O lugar, a América, “não se move”, não muda; essa é a experiência visual do poema, que basicamente nega a atitude de retirada para a interioridade da prática mais comum de leitura, tão caras a mal falada “interioridade burguesa”.

Num segundo nível, de baixo para cima, para dar a volta na armadilha que nos armou, vemos a especificação de que América se está falando: a do Sal. Não a “do Norte”: o primeiro verso especifica que a América que se quer falar é a “do Sul”. Mas, que quer nos dizer ainda? Dos grandes mares da América, do salário ou da exportação de produtos primários, como interpretou o próprio Haroldo de Campos?

...ideograma do subdesenvolvimento latino-americano, tropical e dependente de exportações de matérias primas e produtos alimentares (trata-se da introdução de um poema satírico – “Hip! Hip! Hoover!”, de 1928, no qual é focalizada a visita ao Brasil de Hebert Clark Hoover, presidente dos EUA entre 1929 e 1933).<sup>86</sup>

Parece-nos que a chave está na sugestão, algo que poderíamos chamar espaço semântico: a chave deste primeiro nível é que são todos esses aspectos em apenas um signo preenchido pela sua falta de identidade. Continuando no âmbito semântico, a grande diferença que fazia na época entre os povos das Américas era o da sua relação com o meio: os norte-americanos seriam povos do frio e isso seria possível verificar em suas poesias. Nós seríamos a América do Sol, do calor humano, da emoção e da vida erótica aflorada, temos que encontrar a poesia em seus aspectos sensíveis – à Gilberto Freyre.

Num terceiro nível podemos ver que, concomitante à apreensão semântica, existe uma simples variação das vogais que modificam, ao mesmo tempo, a estaticidade da estrutura da distribuição das letras no papel, dando-lhes um movimento rápido; há uma leve variação entre o significado de cada um dos versos isoladamente e o significado que cada um dos versos assume em sua sequência, além de sobrar um certo tom de piada na brincadeira com o som das vogais e com o fato de que três versos em sequência possam condensar uma mensagem poética ampla e continuarem a ser apenas três versos, mais ou menos como a história do “Ovo de Colombo”<sup>87</sup>, que, após explicar o caminho de seu grande feito torna-o quase óbvio, para não dizer ridículo, que Paulo Prado logo notou como um paralelo interessante para explicar o efeito desse tipo de poesia.

Contudo, a poesia que a nosso ver teria a maior voltagem de contradições sócio-históricas em seu interior; aquela que como que reduz e permite que demos um passo atrás na objetividade radical que o texto se propõe, e que pela combinação desses dois aspectos é a razão pela qual Schwarz considera-a um dos grandes momentos da literatura brasileira, é a poesia “pobre alimária”. Na análise das suas contradições está contida toda aquela experiência.

Para começar a sua análise, no entanto, diferente do crítico literário supracitado, começaremos com a análise da imagem imediatamente

---

<sup>86</sup> CAMPOS, 1990. p. 39. loc. cit.

<sup>87</sup> PRADO, 1924. p. 57. op. cit.

anterior ao poema, imagens estas que foram criadas em parceria orgânica com a pintora, e neste momento esposa, Tarsila do Amaral. A imagem é esta:

Figura 1 – Postes da Light.

## Postes da Light



Fonte: ANDRADE, Oswald. *Poesia Pau-Brasil*. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990. p. 117.

Nela é possível ver o bonde, os prédios, as pontes, pessoas transitando juntas, solitárias, com a sugestão dos singelos coqueiros se harmonizando com uma bela imagem do orgulho que a cidade dos Postes da Light estava passando aos seus mais ilustres cidadãos. Ainda podemos observar a total recusa em representar a cidade em termos “realistas”, seja por fotografia ou representação mais verossímil a partir técnicas de desenho “realista”. Ao contrário, a forma de fazer-lhe jus, ou seja, alcançar a realidade por meio da sua negação determinada, é encontrar uma forma que faça justiça ao seu objeto em sua própria apresentação; aqui a técnica que tem influência tanto do cubismo – o traço rápido, as linhas força simples e a estruturação móvel – como do novo paisagismo – que tomava consciência do processo imaginativo na representação da

natureza. Para o nosso argumento, serve apenas para mostrar que o aprendizado veio da viagem do casal pelo mundo, na qual estavam acompanhados de alguns artistas. No plano da obra, visa criar um pano de fundo plástico para a leitura e fixar o ponto de chegada da história do Brasil que foi construída pela sequência das poesias e dos desenhos. A lição dos futuristas chegava ao seu auge por aqui.

A poesia que abre a secção é precisamente ela:

### POBRE ALIMÁRIA

O cavalo e a carroça  
 Estavam atravancados no trilho  
 E como o motorneiro se impacientasse  
 Porque levava os advogados para os escritórios  
 Desatravancaram o veículo  
 E o animal disparou  
 Mas o lesto do carroceiro  
 Trepou na boléia  
 E castigou o fugitivo atrelado  
 Com um grandioso chicote<sup>88</sup>

Sem dúvida estamos no meio da cidade dos postes da Light, se é que havia ficado alguma dúvida com a visualização do ambiente na abertura da secção. Seguindo a metodologia dos “planos”, temos um primeiro que poderíamos denominar “narrativo”, que conta uma história. Nele, a cidade tem advogados e engenheiros organizados socialmente em direção ao escritório. Mas também há a carroça e o carroceiro. Entre eles um motorneiro. Uma cena aparentemente banal para aqueles anos. O carroceiro o que faz ali? Não se sabe, nem ninguém parece querer saber. Ele é apenas uma figura que denota o “atraso”, tanto da cidade em vias de progresso, quanto do seus bacharéis para trabalho. A história é curtíssima, mas na complexidade do instante; na sua apresentação e nas relações que seus versos estabelecem entre si reside todo o problema a ser solucionado pelo investigador-leitor.

Quando o “eu lírico”, super esquisito para os padrões da poesia nacional – diga-se de passagem – aparece, a cena está como está: a carroça já está atravancando o caminho. Quem surge para desempatar a história toda é o motorneiro. Que é, ou melhor, como é que ele agia para com o carroceiro? “E como que se impacientasse”, ou seja, o verbo no presente

---

<sup>88</sup> ANDRADE, 1990. p. 120.

do subjuntivo – relíquia da classe intelectual – expressa nada menos que a impaciência de todo o bonde, pela boca do motorneiro, com o carroceiro “atravancando” o caminho “normal” das coisas.

Aqui uma parêntese vale a pena ser feito: Schwarz chama a atenção para um mecanismo épico que opera precisamente nesta relação entre o carroceiro e o motorneiro: como o sofrimento do pobre-coitado é “imerecido” – certamente não prendeu sua carroça dos trilhos de propósito –, ao menos no âmbito poético, identificação com ele é quase imediata, processo que, contudo, fica clara apenas quando a história se desfecha, neste caso o oposto do herói trágico.

Notamos que a poesia é composta toda de substantivos e adjetivos sem rodeios e deliberadamente desorganizados; sua sucessão não obedece, ou melhor, desobedece com força qualquer sentido do que se entendia por musicalidade. Existe uma adequação perfeita entre as palavras utilizadas para designar cada uma das partes envolvidas na situação conforme sua posição na hierarquia social. A individuação das personagens é feita, com efeito, não apenas no plano semântico abstrato como um romance naturalista, com seu narrador onisciente e imutável, mas é concretizado pela aproximação da categoria social ao seus usos e costumes linguísticos.

Por outro lado:

Em miniatura, a cena de rua resume um romance realista, com o seu sistema de desníveis sociais e sentimentos tortuosos; mas enche também de inocência os nossos olhos, como um quadro do douanier Rousseau; e funciona como figurinha num álbum de iconografia ufanista.<sup>89</sup>

Para finalizar nossa breve análise, algumas considerações do “eu” que nos flagra/narra/compõe a cena ao mesmo tempo que participa ele mesmo do poema. Ele parece ser uma daquelas figuras destacadas que vivem em um plano superior, capaz de pairar acima dos interesses de carroceiros e trabalhadores de escritório para flagrar-lhes o cômico das suas vidas. Há alguém que ri de toda a situação e o faz com a inocência de quem nada de interesse tem na situação. Um sujeito auto-suficiente, pois.

Contudo, esse alguém que ri, como bem notou Mário de Andrade em passagem anterior, somos nós mesmos, os leitores, e esse é o maior dos paradoxos. Essa poesia exige que nós acintosamente preenchamos

---

<sup>89</sup> SCHAWRZ, 1987, p.20. loc. cit.

com a nossa blague a cena ao preço da sua incompreensão, ao preço de que ela simplesmente não funcione.

A conclusão dessa leitura não é muito diferente daquelas que foram feitas até o momento: nosso subdesenvolvimento é transformado em piada e todas as críticas que foram feitas ao país são admitidas sem mais como nossas qualidades e nossa originalidade. “Tudo isso é o Brasil, e temos muito orgulho da sua originalidade” – eis a mensagem. A hierarquia social se reproduz a cada instante, assim que os problemas do dia a dia são resolvidas com seu “bom senso” e, assim, a vida do “homem que ri”, presumidamente todos nós leitores, permanece boa e feliz. Se, por um lado, temos uma poesia de uma intensidade histórica sem igual no período, por outro lado temos a inesperada negação daquela objetividade do texto que se falou até aqui:

Com os meios da literatura mais radicalmente anti-ilusionista, ou anti-aurática, para falar com Walter Benjamin, Oswald buscou fabricar e "auratizar" o mito do país não-oficial, que nem por isso era menos proprietário. Hoje todos sabemos que as técnicas da desidentificação brechtiana são usadas na televisão para promover a nossa identificação com marcas de sapólio. Por isso mesmo é interessante verificar que já ao tempo de sua invenção, quando o mordente seria máximo, estes procedimentos por si só não bastavam para esquivar ambigüidades.<sup>90</sup>

O que há de propriamente crítico nesta arte, por um lado – a libertação do conceito de arte enquanto objeto de culto de uma pequena seita, há de ideológico do outro, pois sabemos que em nenhum outro lugar poderemos encontrar um mundo como aquele que não seja dentro dos seus procedimentos e confinados às edições de seus papeis; nem mesmo a promessa de um mundo de diferente é possível encontrar. Isso porque, para usar as palavras de Schwarz lembrando Adorno: “a ideologia não mente pela aspiração que expressa, mas pela afirmação de que esta se haja realizado”.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> SCHWARZ, 1987. p.25.

<sup>91</sup> SCHWARZ, 1987. p.12.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos de vanguarda trazem uma complexidade formal e uma profunda reflexão teórica acerca de sua própria atividade, que exige de quem os lê um certo estudo e um certo preparo semelhante, para que o trabalho se torne uma contribuição efetiva e possa ser aproveitado.

Para não repetir nestas considerações o que está escrito, vamos apenas enumerar as conclusões que nos ocorrem.

Do nosso ponto de vista, o que encontramos em suas obras a cada tentativa de leitura e de decifração eram mais perguntas e estranhamentos – efeitos tão caros a Oswald – do que propriamente certezas. Este é ainda o estado em que nos encontramos ao fim deste breve estudo. A epígrafe de Schwarz no início do trabalho, que serve quase como uma advertência, nos parece muito acertada: depois de algum tempo refletindo sobre seu problema vemos como elaborar um estudo com estas pretensões é difícil, nos exige tempo. Tempo tanto de um ponto de vista mais “elevado”, de formação, acúmulo de experiências, desenvolvimento de habilidades, de caminhos de pesquisa, de prática de escrita etc., como em seu sentido mais “baixo”, de simples administração dos prazos, dos imprevistos, da limitação de material à disposição etc.

Apesar dos pesares, encontramos um processo de virada cultural e uma poesia que guarda um valor inestimável para os processos históricos pelos quais passou o país e o mundo, por ser sempre se descobrir um conteúdo sócio-histórico novo que tanto fala a tradição dialética; que permite, ao ser pensada e compreendida historicamente, a compreensão de toda a experiência de uma época, que viveu momentos de intensas transformações sociais e culturais. Por outro lado, mesmo que o desenvolvimento das formas e das suas ideias poéticas tenham confluído com as transformações sociais e tenham produzido uma incrível “densidade histórica” para o crítico, além de uma atualização importante das novidades à disposição do cidadão interessado em arte, ainda assim parece que não apontava para nenhuma direção. Mesmo suas mais profícuas obras posteriores – como o *Rei da Vela* ou as poesias reunidas sob o nome de *Cântico dos Cânticos* para flauta e violão – foram por caminhos formais e críticos muitos diferentes, e se revelaram bem mais fecundos artística e politicamente.

Não há dúvida que pelo “distanciamento” com que vê sua matéria e que exige do seu leitor que faça o mesmo, como enfatiza Schwarz, a poética *Pau-Brasil* se coloca em uma posição crítica e não se furta a flagrar as contradições que tanto se buscava esconder e que, de fato, por muito tempo se fez. Carroças e miseráveis vindos de todas as

direções circulavam todos os dias pela cidade que dizia ser a ponta do progresso nacional; a cultura, entendida como um processo material ativo de significação do mundo, reagiu e deu muitas respostas a este respeito. As obras desse período, seja no nacionalismo mais feroz de um Cassiano Ricardo ou no “nacionalismo metafísico” de um Graça Aranha, elaborava e expressa experiências que se apresentavam como problemas e impasses concretos – vimos, mesmo que rapidamente, em que constelações histórica estavam inseridos – apontavam para transformações sociais diversas, mesmo que a maioria delas não tenha se realizado.

Mais tarde, no prefácio para o livro “Serafim Ponte Grande”, um romance antes de tudo extremamente inovador em todos os seus aspectos, publicado naquilo que seus estudiosos identificam como outra “fase” da sua vida e da sua produção literária, na qual o dinheiro não corria mais tão solto após a decadência financeira da sua família após a crise de 1929 e a crença no vanguardismo formal não era mais tão forte, faria Oswald sua famosas considerações sobre esse período:

Dois palhaços da burguesia, um paranaense, outro internacional “le pirate du lac Lemman” me fizeram perder tempo: Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe.<sup>92</sup>

E o trecho que mais nos interessa:

Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer. Como o cortesão explorado cortava as roupas ridículas do Regente.<sup>93</sup>

De qualquer maneira, abdicando de um juízo mais cerrado que o feito até aqui no âmbito deste trabalho, gostaria de mostrar como essa complexa figura e sua obra que é, nas palavras de Antonio Candido, sempre um “problema literário”, que ainda segundo o crítico passará sempre “rasteiras nos críticos do futuro”, precisamente por causa dessa ambiguidade estonteante presente nas suas obras. Por um lado temos uma espécie de resignação e idiotia como ele julgou no início dos anos trinta sua própria obra – basicamente a experiência dadaísta reavaliada: no final

---

<sup>92</sup> ANDRADE, Oswald. Serafim Ponte Grande. São Paulo: Editora Globo. 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade).

<sup>93</sup> Ibidem.



das contas foi a própria burguesia que aprendeu a rir de si mesma e não sentia mais tanta falta assim das suas antigas marcas distintivas, sobretudo no Brasil; por outro, um momento alto da reflexão sobre a Cultura e a Arte brasileira, que o tornou tão relevante ao longo da história dos estudos literários e culturais no Brasil.

Esses, com efeito, talvez sejam motivos que fazem com que tanto as abordagens que partiram tanto do contexto cosmopolita de produção literária, como o fez o movimento concretista, quanto a mais conservadora das vertentes de estudos literários, tenham dificuldades para dissociar as formas inventivas do modernismo, e, em especial, as de Oswald, tendo sempre que recorrer a alguma consideração que escapa ao âmbito estreito dos “textos literários” e avança para a considerações sobre a transformação da cultura em sentido cada vez mais amplo. Quando nos deparamos com a tarefa que é buscar descrever aquelas transformações e articulações de um modo mais ou menos coerente, nos vimos diante de uma tarefa bastante difícil, de que talvez tenta valido apenas enquanto tentativa: a constelação interdependente e supercomplexa de fatores por vezes desencoraja esta tarefa, todavia irrenunciável se quisermos compreender e explicar não somente o que aconteceu, mas também mais eram as possibilidades pelas quais lutaram.

Talvez pelo motivo de que nossas vidas hoje também estejam passando por mais um momento como aquele, turbulento, de gente buscando saídas e formas de tornar a produção da cultura algo ao mesmo tempo sério e divertido, realizador e responsável; talvez por tornar-se a cada dia mais urgente uma forma de cultura que siga resolvendo as inquietações humanas, pensando em novas formas de ver sentir que não se paralise nos “universais” criados por esse processo, seja o motivo pelo qual seu estudo ainda hoje seja atraente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Oswald de. *O Modernismo*. In: Revista Anhembi, São Paulo, 1954.

ANDRADE, Oswald. *Poesia Pau-Brasil*. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo. 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade).

ANDRADE, Oswald. *Prefácio de Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Editora Globo. 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade).

ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo: São Paulo: Editora 34, 1998.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da História. Especialidades e Abordagens*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2004.

BANDEIRA, Manuel. “Flauta de Papel”. In: *Manuel Bandeira: Poesia e Prosa* (vol. 2). Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958.

BANDEIRA, Manuel. *Seleção em Prosa e Verso*. Org. Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1971.

BENAJAMIN, Walter. *A obra de arte na Era da sua reprodutibilidade técnica*. 1955. Acessado em: [http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin\\_reprodutibilidade\\_tecnica.pdf](http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf). 01/11/2015.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOSI, Alfredo. *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade*. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na Mira. In.: ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 9ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

CAMPOS, Haroldo. *Uma Poética da Radicalidade*. In: ANDRADE, Oswald. *Poesia Pau-Brasil*. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

CHALMERS, Vera M. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo Revisitado*. Acessado em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2165> 17/10/2015.

HALL, Michael. *Imigrantes na cidade de São Paulo*. In: *História da Cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HOBSBAWN, Eric. *A Era da Catástrofe*. In: *A Era dos Extremos: o breve século XX*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JACKSON, Kenneth David. *A prosa vanguardista na literatura brasileira de Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MACHADO, Marcia Regina. *Considerações sobre a formação do modernismo brasileiro*. Campinas: Revista Ramate de Males, Jan./Dez. 2013.

MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira, Volume VI: O Modernismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NEVES, Margarida de Souza. *O cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX*. In: *O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo excludente. Da proclamação da República à Revolução de 1930*. Org.: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucila de Almeida Neves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2008.

PRADO, Paulo. *Poesia Pau-Brasil. Prefácio à primeira edição de Poesia Pau-Brasil, 1924*. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo. 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade).

QUEIROZ, Suely R. R. *Política e poder público na cidade de São Paulo: 1889-1954*. In: *História da Cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SAES, Flávio. *São Paulo republicana: vida econômica*. In: *História da Cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *A carroça, o bonde e o poeta modernista*. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”*. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELLOSO, Monica. *A Brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. Rio de Janeiro: Revista de Estudos Históricos, vol.6, n. 11, 1993, p-89-112.

VELLOSO, Monica. *O Modernismo e a questão nacional*. In: *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente*. Jorge Ferreira e Lucilla de Almeida Neves Delgado (orgs.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. *Cultura*. 2 ed. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. *A política da vanguarda*. In: *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.