

O nascimento do moderno

1.1 O moderno em devir: Lima Barreto, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato



Anúncio do Instituto de Tuberculosos no Jornal Correio do Povo, de 1900. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2012/11/publicidades-antigas-do-brasil.html>.

Nascido sob o signo do Barroco, o Brasil tem sua fisionomia e alma compostos até hoje de seu sopro místico. Aqui o Barroco não foi um estilo artístico passageiro, mas a substância básica de toda uma nova síntese cultural. Se há um traço que perpassa as diferentes manifestações da cultura brasileira é justamente esse barroquismo latente, com as vibrações e ressonâncias que lhe são típicas: extremos de fé, cupidez do poder, anseios messiânicos, ilusão de grandeza, impulso da contradição, exaltação dos sentidos, êxtase da festa, convivência das disparidades, atração das vertigens, mágica das palavras, sonho da glória, pendor para o exuberante e o monumental, gosto da tragédia, horror da miséria e compulsão à esperança. Não cabe, portanto, falar numa era do Barroco, sendo mais apropriado tentar entender essa dimensão barroca profunda que assinala toda a história do Brasil. (SEVCENKO, Nicolau. Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada).

Iniciar um capítulo sobre o Modernismo no Brasil com uma citação sobre o Barroco pode parecer um truque para confundir os menos atentos, mas é, na verdade, uma provocação, uma vez que o Barroco de que trata Sevcenko (2000) na sua análise não é aquele estilo do século XVII, mas os traços dominantes dessa estética, principalmente a contradição predominante na história da nossa literatura tão bem resumida pelo autor como “impulso da contradição” e “convivência das disparidades”. Essa condição essencial que nos acompanha enquanto cultura tem contornos muito interessantes em finais de século XIX e princípio de século XX, quando o pensamento dominante da *Belle Époque* europeia ganha força em um país predominantemente rural, em que convivem o carro de boi e a poesia de vanguarda, o bonde e o neorromantismo, a fome e o crescimento industrial.

Perceber essa configuração social e histórica é importante para a leitura mais apurada dos textos do que chamamos de modernidade e para compreender os seus desafios e propostas. A chamada *Belle Époque* cria no mundo uma empolgação crescente com a modernização europeia, baseada em preceitos de urbanização e cientificismo que criavam novas tecnologias e delineavam um espaço que parecia ter alcançado o ideal iluminista de “civilização”. Os cafés de Paris, onde borbulhavam cultura e vida política, a riqueza industrial que se espalhava na Europa, a luz elétrica e o bonde estavam para aqueles que participavam das elites que acessavam esse desenvolvimento como o ápice da capacidade de desenvolvimento do homem. Entretanto, havia muitas realidades convivendo juntamente com esse suposto desenvolvimento, principalmente em um país como o Brasil, cuja República recentemente conquistada ainda se baseava no compadrio e nos jogos de interesses particulares. Além disso, o país acabara de abolir a escravidão e convivia de maneira muito próxima com as diversas manifestações de lutas por direitos que sempre acabavam abafadas pela repressão do Estado. As nossas elites republicanas tentavam seguir modelos europeus e norte-americanos de *progresso* (SEVCENKO, 1998) e desconsideravam a realidade social complexa da população que, segundo dados da Organização dos Estados Ibero-Americanos, ainda abrigava 69,9% de analfabetos em 1920.

Era como se a instauração do novo regime implicasse pelo mesmo ato no cancelamento de toda a herança do passado histórico do país e pela mera reforma institucional ele tivesse fixado um nexco co-extensivo com a cultura e a sociedade das potências industrializadas. (SEVCENKO, 1998, p. 27)

Figuras importantes para a definição do que, depois da conhecida Semana de Arte Moderna de 1922, passaria a ser chamada de *modernismo* convivem nessa controversa passagem de século e são representantes dessa contradição que parece ser essencial para a formação da literatura nacional. Euclides da Cunha escreverá *Os sertões* e será uma referência para parte importante da prosa moderna de 1930, trazendo para a literatura a luta crua dos sertanejos; Lima Barreto produzirá obra extensa e rica que inaugura um olhar periférico sobre as disparidades sociais e políticas do país; Monteiro Lobato, que contraditoriamente trará para o campo literário a figura do homem rural do sudeste; e João do Rio, que, ao satirizar a realidade carioca da nova república, questiona a

brasileira e seus costumes nada republicanos¹. Esses escritores, que produziram obras com estilos diversos, costumam ser agrupados em um período chamado Pré-Modernismo e já trazem, nos seus textos, personagens e temas que se multiplicarão ao longo da produção literária do século XX no Brasil.

Euclides da Cunha – *Os sertões*

Euclides da Cunha talvez fosse muito pouco conhecido como um expoente na literatura não fosse pelo seu importantíssimo livro *Os sertões*. Isso porque ele era muito mais voltado à crônica da vida política do que propriamente à escrita de literatura. Entretanto, depois do romance, ele se coloca como uma porta de entrada para um olhar sobre o Brasil do interior e os conflitos republicanos já discutidos aqui. Além disso, tanto na linguagem de construção do texto quanto na perspectiva temática adotada por ele fica evidente o nosso espírito barroco fundador.

A obra *Os sertões* é um romance escrito a partir da observação do autor da Guerra de Canudos. O que a História classifica como guerra foi, na verdade, a opressão do Exército brasileiro a um movimento por direito à moradia, de ideologia monarquista-católica, encabeçado por Antônio Vicente Mendes Maciel, um peregrino penitente que se transforma no líder político religioso conhecido como Antônio Conselheiro. Conselheiro se une aos excluídos do processo republicano no país, homens pobres do campo e ex-escravos, para ocupar terras no lugarejo de Canudos, no interior da Bahia, que rapidamente se transforma em uma pequena cidade. Essa movimentação incomoda os donos de terra – e do poder político – da região, que, então, tomam medidas para coibir o desenvolvimento do lugar. Alegando ser o grupo uma ameaça para a República, por ter bases ideológicas monarquistas e pelo culto à figura de Conselheiro, o Exército brasileiro é enviado para reprimir as ocupações, coisa que faz com muita violência.

Inicialmente, conhecendo a questão pelo que lia nos jornais do Rio de Janeiro e sendo um defensor da República, Euclides da Cunha acredita que o movimento de Canudos não passa de uma revolta monarquista e, portanto, de um atraso para a nação. Entretanto, quando é enviado para a região com a incumbência de escrever um artigo para um jornal da capital, tem suas convicções questionadas pelo que vê e decide escrever mais do que o que lhe fora encomendado. Assim nasce o romance: do embate entre o ideal de república de Euclides e a repressão violenta que ele encontra de um povo já oprimido pelas suas condições sociais.

A obra *Os sertões* é dividida em três partes, intituladas “A terra”, “O homem” e “A luta”. Essa divisão, claramente baseada em preceitos deterministas², pretende analisar a repressão a Canudos por meio da compreensão da região e de como os homens teriam se adaptado para a sobrevivência

¹ Há, aqui, um recorte bastante limitado dos escritores do período, que foram escolhidos por representarem exemplarmente aquela contradição que se propõe expor no capítulo.

² Determinismo social: teoria filosófica que propõe que o homem é naturalmente determinado e que aquilo de que se constituem socialmente é fruto do meio em que vivem.

nesse meio. O estilo de narrativa adotado por Euclides refletirá tanto a perspectiva científicista, que era comum aos homens letrados desse período, quanto o conflito ético vivido pelo narrador do romance ao se deparar com a barbárie da violência estatal contra homens claramente oprimidos e lutando por uma sobrevivência possível em um espaço natural já bastante desafiador. A seguir, separamos trechos³ de cada parte do romance para uma análise tanto das questões temáticas da obra como para uma observação do estilo desse narrador.



Milhares de retirantes ocupam a estação de Iguatu em 1877.

Fonte: <http://cronologiadassecas.openbrasil.org/2014/09/cronologia-das-secas_85.html>.

Acesso em: 25 jan. 2018.

“A terra”

Abaixo, você lerá um trecho do momento do livro em que o narrador descreverá para os leitores o espaço natural em que os sertanejos – vítimas da guerra de Canudos – viviam. Sendo um livro de perspectiva determinista, a natureza que foi descrita aqui é essencial para se compreender o homem considerado “fruto” desse meio.

Leia os trechos abaixo e clique nas palavras grifadas para ter acesso a sua definição. Nas palavras que designam flores ou árvores, o hiperlink o direcionará para uma imagem.

As caatingas

Então, a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a de uma estepe nua.

Nesta, ao menos, o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas.

Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinhosa e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante...

(...)

A tormenta

Mas no empardecer de uma tarde qualquer, de março, rápidas tardes sem crepúsculos, prestes afogadas na noite, as estrelas pela primeira vez cintilam vivamente.

Nuvens volumosas abarreiram ao longe os horizontes, recortando-os em relevos imponentes de montanhas negras. (...)

Embruscado em minutos, o firmamento golpeia-se de relâmpagos precípites, sucessivos (...). As bátegas de chuva tombam, grossas, espaçadamente, sobre o chão, adunando-se logo em aguaceiro diluviano...

Ressurreição da flora

E ao tornar da travessia o viajante, pasmo, não vê mais o deserto.

³ Lembre-se: para melhor aproveitar as aulas, sempre leia integralmente as obras indicadas. O livro *Os sertões* está em domínio público e você pode acessá-lo gratuitamente aqui: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf>>.

Sobre o solo, que as *amarílis* atapetam, ressurgem triunfalmente a flora tropical. É uma mutação de *apoteose*. Os *mulungus* rotundos, à borda das cacimbas cheias, *estadeiam* a púrpura das largas flores vermelhas, sem esperar pelas folhas, as *caraíbas* e *baraúnas* altas reifrescem à margem dos ribeirões *refertos*; *ramalham*, ressoantes, os *marizeiros* esgalhados, à passagem das virações suaves; assomam, vivazes, amortecendo as trincaduras das quebradas, as *quixabeiras* de folhas pequeninas e frutos que lembram contos de *ônix*; mais virentes, adensam-se os *icozeiros* pelas várzeas, sob o ondular festivo das copas dos *ouricuris*: ondeiam, móveis, avivando a paisagem, acamando-se nos plainos, arredondando as encostas, as moitas floridas do *alecrim-os-tabuleiros*, de caules finos e flexíveis; as *umburanas* perfumam os ares, filtrando-os nas frondes enfolhadas, e — dominando a revivescência geral — não já pela altura senão pelo gracioso do porte, os *umbuzeiros* alevantam dous metros sobre o chão, irradiantes em círculo, os galhos numerosos. (CUNHA, 1984, pp. 19-22)

Observa-se aqui o estilo que será predominante ao longo da narrativa: a descrição que pende da objetividade absoluta, quase científica, à observação minuciosa de um olhar impressionado, que se poetiza; e o preciosismo de linguagem que revela uma preocupação para além do documental.

Nesses primeiros subcapítulos de “A terra”, o narrador descreve o bioma da caatinga. Inicialmente, colocando-se como um observador que atravessa a dificultosa vegetação seca antes dos períodos da chuva, descreve-a como um espaço mais exaustivo que um deserto completamente desprovido de vegetação, mas que, ao receber as tempestades, transforma-se completamente. Esse mesmo narrador que desbrava a caatinga árida surpreende-se ao encontrar no mesmo espaço a beleza natural. No texto, faz questão de nomear as diferentes árvores, flores e ervas que transformam o que antes era espinho urticante em “flora tropical”.

“O homem”

Compreender o homem parece ter sido mais difícil para o narrador de Euclides da Cunha do que a natureza, que, mesmo contraditória, abria-se livre para uma leitura que não envolvia as nuances da análise social. O homem, contudo, exigia que o narrador lidasse com um pensamento muito recorrente em seu momento histórico: a eugenia. Esse pensamento é um desdobramento do Darwinismo e do determinismo, teses científicas sobre a natureza, que quando aplicadas à análise social, serviram, ao longo da história, como uma tentativa de justificar o racismo e o genocídio — como a formulação de leis racistas do continente americano⁴ e os campos de concentração nazistas na 2ª guerra mundial.

O conceito de eugenia, ou de melhoramento genético dos indivíduos, é bastante antigo, e já era usado por Platão na Grécia antiga, entretanto foi o cientista inglês Francis Galton quem o definiu tal como era compreendido no século XIX. Segundo Goering (2014), para Galton, era necessário “criar melhores humanos” por meio do controle “científico” do “acasalamento”. Essa teoria, mais conhecida por ter sido usada por Hitler para justificar o extermínio de judeus, homossexuais, negros, ciganos e deficientes mentais e físicos, foi muito bem sucedida no princípio da República no Brasil, pois era bastante propícia para justificar o racismo de um país que, recentemente, abolira a escravidão. Entretanto, a miscigenação sempre foi uma realidade no país, e é essa contradição entre o pensamento eugenista dominante e a realidade que conseguimos enxergar muito claramente nesse trecho do romance.

O narrador de Euclides ao mesmo tempo admira e subjuga o sertanejo, ele tenta de todas as formas distanciar-se dele, descrevê-lo a partir de uma perspectiva cientificista e objetiva, mas não consegue fugir da admiração que adquirira. Ele parece ver-se diante do desafio de compreender esse homem miscigenado que, segundo a teoria eugenista da qual ele partilhava, seria “pior”, ou “incivilizado”, mas que na prática não era o fraco que esperava encontrar. No subcapítulo abaixo, é possível ver que a questão da eugenia era uma presença incômoda, uma verdade inquestionável que seu próprio texto irá questionar.

Um parêntese irritante

Abramos um parêntese...

A mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial. Ante as conclusões do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior. A mestiçagem extremada é um retrocesso. (...) É que nessa concorrência admirável dos povos, evoluindo todos em luta sem tréguas, na qual a seleção capitaliza atributos que a hereditariedade conserva, o mestiço é um intruso. Não lutou; não é uma integração de esforços; é alguma cousa de dispersivo e dissolvente; surge, de repente, sem caracteres próprios, oscilando entre influxos opostos de legados discordes. (...)

(CUNHA, 1984, p. 48)

O capítulo subsequente demonstra claramente a contradição inerente às definições que tentará construir. Observem as palavras em negrito:

Uma raça forte

*O sertanejo é, antes de tudo, **um forte**. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. **A sua aparência**, entretanto, ao primeiro lance de vista, **revela o contrário**. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.*

*É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto **a fealdade típica dos fracos**. (...)*

*É o homem permanentemente **fatigado**. (...)*

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

*Nada é mais surpreendedor do que vê-lo desaparecer de improviso. Naquela organização **combalida** operam-se, em segundos, **transmutações** completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. **Empertiga-se**, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um **titã** acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.*

Este contraste impõe-se ao mais leve exame. Revela-se a todo o momento, em todos os pormenores da vida sertaneja — caracterizado sempre pela intercadência impressionadora entre extremos impulsos e apatias longas.

(CUNHA, 1984, p. 49)

Algum desavisado que lesse somente as primeiras frases ficaria bastante confuso. Ele é antes de tudo forte, mas revela o contrário. E, depois, ele é feio como os homens fracos, é permanentemente fatigado. Entretanto, a continuação da leitura surpreende, uma vez que esse homem é descrito minuciosamente como alguém capaz de mover-se com agilidade e beleza, com a força de um gigante mitológico. E, por fim, ficará sabendo o que o narrador euclidiano quis dizer com Hércules-Quasímodo. É como se o próprio narrador colocasse em xeque a teoria eugenista que trouxera para a análise: o homem é, antes de tudo, muita coisa que não cabe em uma definição cientificista de preceitos racistas.

“A luta”

Depois de fazer essa longa introdução cientificista da caatinga mista de deserto e riqueza tropical e do seu Hércules-Quasímodo, o narrador encontra-se livre para a narração em si, para a história da luta injusta entre os milhares de soldados enviados pelo exército republicano e os ex-jagunços, ex-escravos e trabalhadores rurais moradores de Canudos. É nesse ponto que se pode notar o caráter mais literário da obra, uma vez que é aí que se têm características da narrativa romanesca: os sertanejos e soldados tornam-se personagens; a aspereza da caatinga, o espaço; as batalhas, o tempo; e a voz do cientista observador se torna voz narrativa.

Dois estilos predominam no próximo excerto: a descrição detalhada da batalha e a narração precisa da luta. Além disso, revela-se também a voz de um narrador observador, que parece querer denunciar o massacre do exército de um povo aguerrido que sobrevive a várias empreitadas.

Outro olhar sobre Canudos

Ao cair da noite, de lá ascendia, ressoando longamente nos descampados em ondulações sonoras, que vagarosamente se alargavam pela quietude dos ermos e se extinguíam em ecos indistintos, refluindo nas montanhas longínquas, o toque da Ave-Maria...

Os canhões da Favela bramiam, despertos por aquelas vozes tranquilas. Cruzavam-se sobre o campanário humilde as trajetórias das granadas. Estouravam-lhe por cima e em roda os schrapnels. Mas lento e lento, intervaladas de meio minuto, as vozes suavíssimas se espalhavam silentes, sobre a assonância do ataque. O sineiro impassível não claudicava um segundo no intervalo consagrado. Não perdia uma nota.

Cumprida, porém, a missão religiosa, apenas extintos os ecos da última badalada, o mesmo sino dobrava estridulamente sacudindo as vibrações do alarma. Corria um listrão de flamas pelas cimalhas das igrejas. Caía feito um rastilho no arraial. Alastrava-se pela praça deflagrando para as faldas do morro; abrangia-as; e uma réplica violenta caía estrepitosamente sobre a tropa. Fazia calar o bombardeio. O silêncio descia amortecedoramente sobre os dois campos. Os soldados escutavam, então, misteriosa e vaga, coada pelas paredes espessas do templo meio em ruínas, a cadência melancólica das rezas . . .

(CUNHA, 1984, p. 193)

Olhando assim mais de perto a ação dessas personagens da batalha, o romance se humaniza, criando a imagem predominante que se têm da obra hoje: como um precursor da denúncia social bastante presente na narrativa moderna do século XX. O livro, com todas as suas contradições, coloca Euclides como um dos principais pensadores sobre o Brasil.

Monteiro Lobato: os caminhos do olhar

O escritor taubateano Monteiro Lobato é bastante conhecido no país, pela sua rica e intensa obra infantil, principalmente o grupo de livros que compõe a coleção *Sítio do pica-pau amarelo*. Nela, as personagens do Sítio transpõem para o imaginário infantil a forma de vida das classes médias do interior paulista, criando imagens reconhecidas ainda hoje, como a boneca Emília, os irmãos Narizinho e Pedrinho, a avó contadora de histórias, Dona Benta, e Tia Anastácia, a caricatura de uma empregada doméstica criada a partir da tradição brasileira pós-escravocrata. Ainda nesse universo, também fez muitas traduções de livros clássicos da literatura para crianças.

A perspectiva sobre a vida no interior, marcada pelo cientificismo determinista como a de Euclides, também aparecerá na sua produção para adultos, que começa em 1918, com a publicação do conjunto de contos *Urupês*. Nele, publicará o artigo “Velha Praga” e o conto “Urupês”, que aparecem inicialmente em 1914, no jornal *O Estado de S. Paulo*. “Velha Praga”, originalmente uma carta para o jornal, elabora uma crítica ao morador agregado das fazendas do interior, figura que ele intitula caboclo, mas cuja correta definição é a de caipira (GOUVÊA, 2013), a quem ele impõe a culpa pelos incêndios que ocorriam nos períodos de seca no Vale do Paraíba, onde estava sua fazenda recebida como herança familiar. “Urupês” é outra dessa tentativa de retrato do homem rural. Nele, o narrador se propõe a, inicialmente, uma crítica ao tratamento romântico dado às culturas não brancas na literatura brasileira até então. A acidez própria do texto lobatiano não perdoa a representação indianista:

Morreu Peri, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, protótipo de tantas perfeições humanas que no romance, ombro a ombro com altos tipos civilizados, a todos sobreleva em beleza de alma e corpo.

Contrapôs-lhe a cruel etnologia dos sertanistas modernos um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz, muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz, moralmente, de amar Ceci. (LOBATO, 1992, p. 146)

E também não deixa de fora o sertanista de princípio de século:

Mas, completado o ciclo, em flor da ilusão indianista virão destroçar o inverno os prosaicos de ídolos – gente má e sem poesia. Irão os malvados esgaravatar o ícone com as curetas da ciência. E que feias se hão de entrever as caipirinhas cor de jambo de Fagundes Varela! E que chambões e sornas os Peris de calça, camisa e faca à cinta!

Isso, para o futuro. Hoje ainda há perigo em bulir no vespeiro: o caboclo é o “Ai Jesus!” nacional. (LOBATO, 1992, p. 147)

Esse estilo ácido e divertido, muito bem elaborado, com ironia e sátira, também carrega uma perspectiva bastante marcada por um olhar de intelectual de seu período. O viés ideológico do “progresso” positivista, que demarcava territórios de civilização, está presente no texto, que é moderno porque pretende elaborar uma visão não romantizada sobre as culturas subalternizadas no Brasil, mas que já nasce ultrapassado porque se pretende verdadeiro e não percebe o recorte de classe que ele pressupõe.

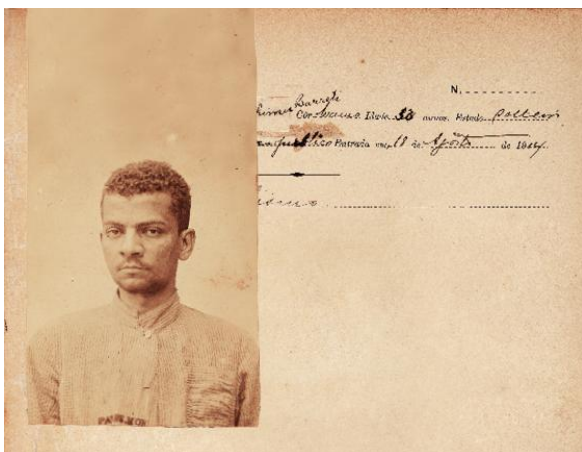
É nesse texto também que nascerá a figura do Jeca Tatu, personagem que ficará conhecido em todo o país não somente pela sua aparição neste conto, mas por, posteriormente, figurar no *Almanaque Fontoura*, que, sendo distribuído por todo o país, ajuda a construir a visão estereotipada do caipira das festas juninas. De maneira bastante interessante, o Jeca que, em “Urupês”, é tido pelo narrador como aquele a quem “[...] nada [...] esperta”, a quem “[...] nenhuma ferrotoada [...] põe de pé”, como aquele que “[...] social, como individualmente, em todos os atos da vida, [...] antes de agir, acocora-se” (p.11), irá se transformar em um doente que “[...] não é assim; **está** assim” (p. 65), porque tem no corpo “[...] todas as verminoses.” (p. 65). A consciência sobre a situação social do caipira virá ao longo da vida do autor, que, em 1947, publica *Zé Brasil*, libreto em que consegue perceber a formação social e ideológica de sua classe e da do Jeca. Entretanto, aí o texto perde em força de linguagem, de riso e retórica e é ofuscado pela imagem doente e preguiçosa do Jeca de outrora.

A polêmica foi uma marca para o autor a ponto de ultrapassar sua literatura e interferir em todas as manifestações do escritor, que sempre se posicionou sobre o desenvolvimento do país, colocando-se inicialmente como positivista empedernido, partidário de um olhar eugenista sobre os seus compatriotas mestiços e negros, depois como higienista aguerrido, para quem sua personagem era um homem doente, até tornar-se membro do partido comunista. Tão grande era a sua participação nas questões políticas do país que chegou a ser preso pelo Estado Novo e passou uma vida de aprendizagens sociais. Além da sua literatura, foi um importante editor do começo do século XX e sua casa editora publicou diversos autores e traduções importantes para o desenvolvimento das letras do país.

Lima Barreto: um “triste visionário”⁵

Não nos lembramos que nós não nos conhecemos uns aos outros, dentro do nosso próprio país, e tudo aquilo que fica pouco adiante dos subúrbios das nossas cidades, na vaga denominação Brasil, terra de duvidosa existência, como a sua homenagem da fantástica geografia pré-colombiana.

(LIMA BARRETO, Carta a Assis Viana. In SCHWARCZ, 2017).



Ficha do arquivo de alienados, em que Lima Barreto foi internado por alcoolismo no ano de 1914.

fonte: <<http://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/06/triste-republica-de-lima-barreto.html>>. Acesso em: 25 jan. 2018

O próximo nome na lista de escritores que introduzem o moderno no Brasil é Afonso Henriques de Lima Barreto. Negro, nascido de pai e mãe livres, em 13 de maio de 1881, e falecido em 1º de novembro de 1922, viu mudanças significativas no país ao longo de sua breve vida: desde a abolição da escravidão, a proclamação da república e os conflitos do governo de Marechal Deodoro da Fonseca até o último decênio da primeira república. Esse momento da vida do escritor é definitivo para a sua produção literária. Primeiramente porque precisou enfrentar o racismo e as dificuldades de ser um homem negro em um país que, na lei, recentemente havia deixado de considerá-los como produtos, mas na mentalidade continuava a vê-los como seres inferiores. Segundo porque, além deste lugar desprivilegiado, também teve outro de privilégio: devido aos

⁵ Essa denominação faz referência ao título da biografia do autor escrita por Lília Schwarz e publicada em 2017.

contatos de seu pai, importante tipógrafo na época do império, teve acesso à educação e a uma formação invejável na conhecida Escola Politécnica do Rio de Janeiro.

As dualidades da recém-instaurada república e na sua vida pessoal também serão parte essencial da sua literatura, que

[...] parece ser, assim, refúgio e igualmente muralha; local onde o escritor busca inserir-se na sociedade, mas também de constatação de certa impotência social. Da mesma maneira, Lima Barreto oscilava dramaticamente, entre se ajustar aos cânones vigentes e desafiá-los; entre tomar parte dos círculos literários oficiais e criticá-los. Pensados nesses termos, literatura, jornalismo, intervenção social e política, compõem um mesmo modelo, que parece ter sido cuidadosamente criado pelo autor, para quem escrever significava atuar e apresentar-se socialmente. Não poucas vezes, Lima Barreto comparou sua literatura a “uma mulher pública”. (SCHWARCZ, 2011, p. 16)

O aspirante a doutor da Politécnica irá se tornar amanuense – um tipo de funcionário público copista – por força da loucura de seu pai tê-lo transformado em arrimo de família. Entretanto, a literatura continua sendo o objetivo maior de Lima, que, mesmo com o trabalho e com o grave problema com o alcoolismo, publicou em vida cinco romances e contribuiu para diversos jornais e revistas com crônicas políticas e contos críticos, trazendo nele o que foi a sua maior contribuição para o moderno e também fonte de ruína literária: um estilo popular e objetivo e uma crítica aguçada da vida social.

Um claro exemplo dessa modernidade do texto do autor está em um de seus contos mais conhecidos: “O homem que sabia javanês”. Nessa narrativa em primeira pessoa, somos apresentados à história de Castelo, um burguês que bebe cerveja com um amigo em uma confeitaria e decide, em forma de anedota galhofeira, contar como chegou a ser cônsul. Aprendemos, junto com o amigo Castro, que o narrador começara sua vida com grande dificuldade financeira, resolvida por um bem sucedido golpe: passar-se por professor de língua javanesa sem nunca nem ter ouvido o idioma a um Barão influente que herdara um livro em tal língua e, para evitar a ruína familiar, precisava compreendê-lo. A influência do Barão, sua ignorância e a capacidade de logro do narrador o levam ao cargo no consulado.

O primeiro índice de moderno do conto está nessa crítica tanto à ignorância dos influentes, uma vez que não são capazes nem de desconfiar do pseudo-professor, quanto à forma de ascensão social por meio da malandragem, sem fixar-se no naturalismo cientificista nem na pura crítica naturalista machadiana. O segundo está na estrutura da linguagem, que constrói um perfeito simulacro da anedota popular, com elementos nítidos desse recorte da língua, como nesse momento de confissão de Castelo:

Fui perdendo os remorsos; mas, em todo caso, sempre tive medo que me aparecesse pela frente alguém que soubesse o tal patuá malaio. E esse meu temor foi grande, quando o doce barão me mandou com uma carta ao visconde de Caruru, para que me fizesse entrar na diplomacia. Fiz-lhe todas as objeções: a minha fealdade, a falta de elegância, meu aspecto tagalo. – Qual! retrucava ele. Vá, menino; você sabe javanês!” Fui. (BARRETO, 2011, p. 77)

Isso que hoje se discute aqui como um claro índice de modernidade era visto pelos seus contemporâneos como falha de escrita, como incapacidade de construção literária. Tanto foi que os

seus romances eram auto-publicados em edições muito simples, por vezes com muitos erros, e ele teve seus dois pedidos de ingresso na Academia Brasileira de Letras negados. Isso é facilmente explicável quando se considera que a literatura canônica do país, no período, era aquela carregada do preciosismo vocabular dos parnasianos e do olhar positivista marcadamente racista dos naturalistas pré-modernos como Euclides e Lobato.

Além dessa crítica de costumes, o autor também foi observador astuto tanto dos problemas da república quanto das questões raciais. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, por exemplo, conhecemos o entusiasta da república e ufanista amoroso Policarpo Quaresma, para quem a dedicação e a busca pela melhoria da nação só o levará à ruína. Primeiramente, pela internação em um asilo de loucos – por ter redigido os documentos do exército em tupi. Depois, pela ruína financeira, na tentativa de produzir verduras em um sítio e ser assolado tanto pelas formigas quanto pelos altos tributos cobrados pelo governo. E, por fim, por ser considerado um traidor da república que tanto amava. Assim como toda a sua obra, essa também está intricadamente ligada à sua biografia e reconhece-se em muitas das atitudes de Policarpo, o pai do autor, ex-tipógrafo do império, destruído social e psicologicamente pela proclamação da república.

Clara dos Anjos, romance publicado somente depois de 26 anos de sua morte (1948), tece outra contundente crítica bastante presente em sua obra: a crítica ao tratamento dos homens e mulheres negras na sociedade marcada pelo longo período de escravidão. Nesse livro, uma romântica garota negra da periferia do Rio de Janeiro é enganada pelo malandro Cassi Jones que, para deflorá-la, não mede consequências e leva a família da moça à completa ruína. *Recordações do escravidão Isaías Caminha* também trata do mesmo tema. Isaías, garoto que só se descobre negro quando vai estudar, também aprenderá que o diploma e os estudos não garantiriam a ascensão social dele e de sua dedicada mãe. Esses romances, sempre marcados pela crítica e evidente traços biográficos, deixam clara a riqueza e a importância de sua literatura, infelizmente não reconhecida em vida.

Felizmente, hoje, com a aparição das vozes sociais de homens e mulheres negros na sociedade brasileira, a literatura de Lima tem ganhado o reconhecimento que merece. Além disso, são inúmeros os estudos acadêmicos sobre o autor, que foi um marco da literatura marginalizada no Brasil, sendo importante expoente da crítica aos modos de fazer das elites nacionais. Também garantiu um espaço para uma linguagem livre, marcada pela sintaxe e pela semântica populares, o que é uma das bandeiras mais importantes do movimento moderno, que começaria depois de 1922.

1.2 Poesia moderna em devir: “Eu tô te confundindo pra te esclarecer”⁶

⁶ Verso retirado da música "Tô", de Tom Zé, artista que, embora afastado algumas décadas da primeira modernista brasileira, dialogou intensamente com alguns valores desse período.

Geralmente, o trabalho com o texto moderno apresenta muitas dificuldades, principalmente no que tange à poesia, gênero talvez mais transgressor desse momento literário. A poesia moderna se mostra diante de um leitor como um enigma, e pensá-la didaticamente é um desafio que parte da crítica e que atinge até o trabalho em sala de aula. Dessa forma, ao lidar com tais textos, as saídas mais comuns são as análises do conteúdo, tentando construir um sentido amplo e com pouca preocupação com os elementos linguísticos, prática motivada muitas vezes pela ausência de conceitos clássicos como os relacionados à métrica ou à rima.

Buscando, portanto, uma abordagem mais abrangente, neste capítulo será apresentada uma possibilidade de trabalho com a lírica moderna e seus conceitos, destacando como a estrutura é fundamental para o entendimento da poesia, fato que, embora pareça óbvio, muitas vezes é ignorado nas aulas de Modernismo.

Para uma tentativa de leitura da poesia moderna, faremos uma breve análise do poema “Anhangabaú”, do poeta Oswald de Andrade:

Sentados num banco da América folhuda
O cow-boy e a menina
Mas um sujeito de meias brancas
Passa depressa
No Viaduto de ferro. (ANDRADE, 1971, p. 120)

Não seria absurdo pensar que, em pouquíssimos versos, já seja possível identificar a síntese de uma *poética moderna brasileira*, até mesmo porque, como será observado mais adiante, no Modernismo, muitas vezes, a chave de leitura se encontra na própria construção da obra.

Em termos estruturais, além da já referida concisão, é possível destacar um dos aspectos mais falados sobre a poesia moderna: a liberdade estrutural. Não há metrificação ou rimas entre os versos, contudo a liberdade inicial é ilusória, já que há, sim, no poema uma preocupação com sua construção, e, para que isso seja observado, será preciso fundir *forma e conteúdo*.

O título do poema é uma referência espacial urbana e paulistana, marca da chamada *geração heroica do modernismo brasileiro*. Considerando tal localização, partimos para o poema em si. Nele, há uma série de imagens que se fundem de forma inicialmente desordenada e com poucas relações claras, a partir desse ponto é possível introduzir o conceito de *dissonância*, utilizado por Hugo Friedrich:

Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. “A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida”, observou T.S. Eliot em seus ensaios. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. (FRIEDRICH, 1978, p. 15)

Portanto, o leitor muitas vezes é levado ao poema por seu espanto diante do material poético, pela incompreensão, e, por mais que essa afirmação pareça simplesmente querer referendar uma arte hermética, é preciso lembrar ser um traço comum da literatura, e por que não da própria arte?, lidar com a curiosidade, com o mistério. Assim, ao invés de um convite ameno para um mundo

estabelecido, a poesia moderna incomoda, e o incômodo muitas vezes parte da própria estrutura, ou seja, a falsa ilusão de ausência de rigor estético, na verdade, busca confundir o leitor ansioso por uma poesia transparente.

Após a confusão, nota-se remeter o primeiro verso a uma paisagem que não é necessariamente urbana, com sua “América folhuda”, trazendo elementos de uma natureza constante no imaginário brasileiro e, além disso, ajudando a introduzir os personagens que serão citados no segundo verso, esses também desconjuntados: “o cow-boy” e “a menina”. É interessante destacar a utilização dos artigos definidos, responsáveis por construir em nossa dedução a ideia de que serão esses dois elementos o destaque do poema. Contudo, no terceiro verso, passa “um sujeito de meias brancas” e rouba a atenção inicial, levando o nosso olhar ao “viaduto de ferro”. Dessa forma, temos um primeiro estranhamento, a oposição entre duas pessoas aparentemente mais relevantes ao poema e um estranho, determinado por um artigo indefinido, roubando o nosso olhar da cena inicial.

Além das pessoas, também há o espaço, pois nos dois primeiros versos estamos localizados em um ambiente natural, *folhudo*, e depois somos jogados para o *viaduto de ferro*, o urbano. Essa mudança também vale a nossa atenção para a questão da mudança de ares dos poetas modernos, já que a *natureza* perde gradativamente sua função metafórica e é substituída agora pelas imagens da *cidade*.

Fruto da Revolução Industrial, a mudança do campo para a cidade é uma modificação que abala profundamente a relação do homem com o mundo, agora nitidamente deslocado em sua realidade. A cidade é o espaço onde o homem vaga em busca de respostas para as suas inquietações e angústias, elementos que, mesmo não estando tão evidentes em Oswald de Andrade, podem ser observados em outros poetas modernos brasileiros, mais diretamente Carlos Drummond de Andrade.

Ao falarmos do conflito entre esse poeta e a concretude do mundo urbano, o nome de Charles Baudelaire sempre será umas das principais referências, sendo que o mesmo, no século XIX, apresentou diversas vezes o seu susto diante da velocidade das transformações do mundo moderno, e praticamente revolucionou a poesia ocidental com sua obra *As flores do mal*, de 1867.

Como último aspecto de análise, é possível ainda observar a mudança de velocidade proposta no poema, já que há uma clara oposição entre o estático, *sentados*, e o movimento, *passa depressa*. Assim, o poema, que inicialmente não trazia com nitidez nenhuma coerência, começa a se montar como um jogo de contradições, todas elas sintetizadas na conjunção *mas*, muito comum em outros poemas de Oswald de Andrade, e geralmente delimitando uma construção dialética da poesia, como é possível observar em outro famoso poema do autor, “Pronominais”:

Dê-me em cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco

Da nação brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro.
(ANDRADE, 1971, p. 125)

A conjunção divisora da linguagem, em “Pronominais”, divide as *cenar*, em “Anhangabaú”. Nosso olhar, feito uma câmera, muda seu foco para as diferentes imagens da paisagem paulistana. Usar como metáfora a linguagem cinematográfica é uma forma proposital de elaborar a relação também entre a poesia moderna e o cinema, arte muito discutida e difundida no início do século XX, estando uma importante discussão a esse respeito no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin.

É de vital importância entender como a adesão da tecnologia na produção artística afeta os escritores desde o século XIX até os dias de hoje, e obviamente o Modernismo não deixaria de se relacionar com essas manifestações artísticas. O poema de Oswald de Andrade elucida bem a forma como a escrita se adequa à construção descritiva proposta pelo cinema, seu corte rápido, sua variação partindo de um plano amplo, *América folhuda*, focando no *cow-boy* e na *menina*, depois acompanhando *um sujeito de meias brancas*, para depois novamente abrir para outro plano amplo, o *viaduto de ferro*, encontram mais facilidade de compreensão e identificação em uma sociedade que já tem o contato com a estética cinematográfica.

A análise feita do poema é só um exemplo das possibilidades interpretativas propostas pela lírica moderna. É importante que o professor entenda que, no Modernismo, não há um conjunto de estruturas estabelecidas que nos dão respostas claras para uma análise indiscutível, mesmo a visão da *liberdade expressiva* consiste muito mais nas possibilidades de leituras, do que na elaboração do poema.



"Isto não é um cachimbo", enunciado que, incorporado ao contexto, ilustra bem a lógica da modernidade.

A traição das imagens, obra de René Magritte, de 1929.
fonte: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/>>.
Acesso em: 25 jan. 2018.

Após um primeiro contato com o texto poético moderno, é importante entendermos que a *revolução* proposta por Oswald e companhia não foi um fato isolado e nem mesmo foi o início

absoluto do que podemos chamar de poesia moderna. Antes disso, mesmo que timidamente, a poesia brasileira já buscava rumos novos, correlacionados com a nova realidade brasileira, conforme já foi observado nessa unidade.

Contudo, diferentemente da prosa do início do século XX, a poesia existente entre o século XIX e o Modernismo não teve a mesma diversidade de autores e obras, sendo que o de maior destaque foi o poeta paraibano Augusto dos Anjos⁷, autor de somente uma obra intitulada *Eu*, de 1912.

Conhecido principalmente por seu vocabulário incomum, uma mescla entre os signos representativos do cientificismo marcante do final do século XIX e um forte pessimismo existencial, Augusto dos Anjos representa o próprio paradoxo e o choque que permearão toda a poesia moderna, porém, diferentemente dos poetas presentes na *geração heroica*, faltaram autores que acompanhassem o poeta paraibano em sua proposta estética, o que o faz uma voz solitária na poesia do pré-modernismo, já que pode ser entendido como um ponto de encontro entre as escolas do século XIX e um predecessor do Modernismo no século XX⁸.

Para melhor entendimento sobre a poesia de Augusto dos Anjos, podemos começar com o poema “Psicologia de um vencido”.

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e [rutilância](#),
Sofro, desde a [epigênese](#) da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme — este operário das ruínas —
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!
(ANJOS, 2016, p. 94)

É evidente a força e o pessimismo, assim como certa preocupação do poeta com a estrutura, tratando-se de um soneto. Nota-se também que o conjunto de metáforas que compõe os versos foge ao conceito lírico mais tradicional, sendo o eu lírico *filho do carbono e do amoníaco* e o *verme*, um *operário das ruínas*. Tais metáforas, além de trazerem o aspecto forte do cientificismo também colaboram para construir a visão trágica e angustiada da existência.

De acordo com Alfredo Bosi, a poesia de Augusto dos Anjos, ao unir o cientificismo à tragédia, carrega um grande paradoxo, pois seria mais óbvio que o pensamento científico, racional,

⁷ Mais sobre a biografia do autor pode ser encontrado no site: <<https://www.memorialaugustodosanjos.com/untitled>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

⁸ A respeito da ideia de sistema literário, é válido ler o capítulo x, da obra *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido.

caminhasse pelo equilíbrio sentimental e para a harmonia, contudo, como é visto nos versos do poeta, o caminho trágico e desesperado acaba predominando e distorcendo, em movimentos hiperbólicos, a existência. Ainda de acordo com Bosi:

Mas a postura existencial do poeta lembra o inverso do cientificismo: uma angústia funda, letal, ante a fatalidade que arrasta toda a carne para a decomposição. E já não era lícito falar em Spencer ou em Haeckel para definir a sua [cosmovisão](#), mas no alto pessimismo de Arthur Schopenhauer, que identifica na vontade de viver a raiz de todas as dores. Fundem-se visão cósmica e desespero radical produzindo esta poesia violenta e nova na língua portuguesa. (BOSI, 2015, p. 307)

Assim, Augusto dos Anjos caminha desesperado rumo ao mundo moderno, que está longe de ser a ideal. Quanto a isso, o poeta forma, mesmo que involuntariamente, outro paradoxo quando correlacionado com a primeira geração modernista brasileira, um paradoxo da modernidade apontado por Compagnon, em seu livro *Cinco paradoxos da modernidade* e que corresponde à forma como o progresso é encarado.

Pensar no progresso assume relevância por ser justamente um ponto de ruptura, além do pessimismo, entre a poesia de Augusto dos Anjos e os poetas da primeira geração moderna brasileira. Pois se houve no grupo de Oswald e Mário a exaltação da cidade, do moderno e do progresso, em Augusto dos Anjos é notável como mesmo a perspectiva do novo não ilumina seu tormento. Como exemplo, é válido citar o poema “Idealização da humanidade futura”:

Rugia nos meus centros cerebrais
A multidão dos séculos futuros
— Homens que a herança de ímpetos impuros
Tornara [eticamente](#) irracionais! —

Não sei que livro, em letras garrafais,
Meus olhos liam! No húmus dos [monturos](#),
Realizavam-se os partos mais obscuros,
Dentre as genealogias animais!

Como quem esmigalha [protozoários](#)
Meti todos os dedos mercenários
Na consciência daquela multidão...

E, em vez de achar a luz que os Céus inflama,
Somente achei moléculas de lama
E a mosca alegre da putrefação!

Muito interessante comparar os versos anteriores com os manifestos de Oswald de Andrade sobre os quais falaremos mais adiante, pois, enquanto Augusto dos Anjos enxergava de forma negativa o barulho, o animalesco, a coletividade, para os primeiros modernistas brasileiros esse era justamente o cerne de um Modernismo nacional, que teve como marca histórica a caótica e anárquica Semana de arte moderna de 1922.

Portanto, ao mesmo tempo em que escreve poesia precursora do moderno no Brasil, Augusto dos Anjos se afasta dos chamados primeiros poetas modernos brasileiros, característica definidora

de sua localização como pré-moderno, momento de ruptura com os moldes clássicos, mas ainda sem uma característica estética pré-definida e aglutinadora.

1.3 A semana de arte moderna: heroísmo e contradições



Anúncio da Semana de Arte Moderna.

Fonte: http://museuvillalobos.org.br/villalob/biografi/semanart/foto_01.htm. Acesso em: 25 jan. 2018.

No século XX, o continente europeu vivia grande transformação artística, fosse por influência da segunda revolução industrial, pela Primeira Guerra Mundial, ou pelo avanço das novas tecnologias. O fato é que a forma de fazer arte começava a se modificar e novas vertentes artísticas surgiam com seus manifestos, teorias e estéticas, momento definido como o das Vanguardas europeias.

Esse grupo de artistas e intelectuais retomava algumas discussões iniciadas no final do século XIX e acrescentava outras questões. É nesse ponto que a arte figurativa, ou seja, a reprodução cartesiana do mundo, ou a perspectiva clássica, são colocadas em cheque para dar lugar a uma série de experimentações que vão desde a exploração das formas geométricas e do plano, como propõe o Cubismo, até à ruptura violenta com a arte passadista, principal mote do Futurismo de Marinetti. Tais movimentos de quebra de paradigma carregam no próprio nome seu caráter bélico, conforme ilustra Lúcia Helena.

[...] vem do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, anunciando a criação de um novo tipo de arte. Esta denominação tem também uma significação militar (a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro), que bem demonstra o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos. (HELENA, 1993, p. 08)

Sob a influência dessas escolas e ansiando o espírito moderno, alguns artistas brasileiros começaram, aos poucos, a aderir a tais ideais, o que, levando-se em consideração o quadro descrito

no capítulo anterior do Brasil nas primeiras décadas, obviamente causaria uma série de críticas e ataques oriundos de grupos mais conservadores de artistas e público. A respeito disso, podemos citar Alfredo Bosi:

O termo *futurismo*, com todas as conotações de "extravagância", "desvario" e "barbarismo", começa a circular nos jornais brasileiros a partir de 1914 e vira ídolo polêmico na boca dos puristas. Estes e o leitor médio haviam ignorado ou posto em ridículo as inovações simbolistas, como o verso livre, e ainda preferiam Bilac, Vicente e menores. Vicejava ao lado da prosa regional um gênero de verso sertanista, meio popular meio culto, que, assinado pelos "caboclos" Cornélio Pires e Paulo Setúbal ou pelo pernóstico Catulo da Paixão Cearense, dava a medida do gosto híbrido a que se chegara. (BOSI, 2015, pp. 332-333)

E é em meio a essas tensões artísticas que ocorre, em 1917, um caso que figura entre os grandes propulsores para a introdução do Modernismo no Brasil, a exposição de Anita Malfatti, e, em decorrência disso, o polêmico texto de Monteiro Lobato, "Paranoia ou mistificação?", trazendo graves críticas à estética moderna e provocando uma série de reações em defesa da artista brasileira. Dentre os defensores de Anita Malfatti, merece destaque Oswald de Andrade, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna.

Entretanto, em termos literários, o período transcorrido entre 1917 e 1922 ainda não apresentava grandes modificações na maneira de fazer e pensar, basta destacar obras como *Há uma gota de sangue em cada poema*, de Mário de Andrade (utilizando o pseudônimo de Mário Sobral), ou *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira, ainda fortemente influenciados por modelos mais tradicionais de elaboração poética. E foi assim, gradativamente, que os escritores brasileiros começaram a aderir aos moldes que causariam choque durante a Semana de Arte Moderna, abandonando aos poucos o Simbolismo e o Parnasianismo e apontando para um novo rumo das nossas letras. De certa forma, nunca houve um padrão modernista, ao contrário disso, a estética moderna sempre foi o cenário de muitas tensões e constantes revisões.

Enquanto a produção literária seguia desordenada, havia muita disposição para a elaboração de um evento que conseguisse unir artistas de diversas áreas para a exposição do que se chamaria de Modernismo brasileiro, e, envolvendo músicos, artistas plásticos e escritores, dá-se início à Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo.

Para o sucesso da Semana de Arte Moderna, um conjunto de elementos foi fundamental e precisa ser observado. Em primeiro lugar, é válido ressaltar que os articuladores desse movimento eram jovens pertencentes à elite cafeeira paulista. Assim, havia peso social e econômico suficiente para chamar a atenção dos jornais da época. Além disso, visando à adesão de um número maior de pessoas, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Vila Lobos, Ronald de Carvalho e companhia conseguiram um importante aliado para causar o impacto desejado, Graça Aranha.

Graça Aranha, já reconhecido pela intelectualidade brasileira, deu credibilidade à Semana de Arte Moderna, realizando conferência na segunda noite. Apesar disso, o escritor nunca foi de fato

incorporado ao grupo de modernistas brasileiros efetivamente, sendo que sua simpatia às manifestações modernas no Brasil passou longe das realizações dos escritores mais jovens.

Dividida em três dias de apresentação (13, 15 e 17), a Semana de Arte Moderna foi recebida em grande parte das apresentações com reações hostis do público, que vaiava copiosamente e reproduzia sons de animais enquanto os autores liam suas obras ou as de colegas ausentes no evento, como foi o famoso caso de Ronald de Carvalho, que declamou o poema *Os sapos*, de Manuel Bandeira, sob uma série de assobios e repetições de *foi, não foi*.

Em suma, a fase heroica do Modernismo brasileiro configurou-se como o momento de embate entre uma proposta artística revolucionária e o pensamento conservador hegemônico no Brasil dos anos 1920. Contudo, mesmo unidos para a construção de uma nova arte, veremos que os caminhos seguiram para direções distintas, e emergem desse icônico momento grupos com diferentes posições ideológicas e estéticas.

Sobre as bifurcações de um movimento conturbado

Conforme dito anteriormente, um dos desdobramentos da Semana de Arte Moderna foi o surgimento de grupos com diferentes posições e rumos para a produção artística brasileira. Tal fator veio acompanhado de constante teorização e busca pela afirmação dessa arte emergente.

Dessa forma, é salutar não cair em definições genéricas sobre a poesia produzida por essa que foi definida como a primeira geração modernista brasileira. É muito comum, ao buscar definir tal período, ressaltar características como o humor, o primitivismo, a urbanização, a concisão e a busca por linguagem mais prosaica, contudo nem todas essas facetas relacionam-se com a arte que era produzida no segundo decênio do século XX no Brasil.

Inicialmente, é válido lembrar que os ideais modernistas reverberaram em diferentes estados e regiões e influenciaram nomes que, na década de 1930, surgiriam com importantes trabalhos teóricos acerca da sociedade brasileira, como em Pernambuco, com Gilberto Freyre, ou no Rio de Janeiro, com Sérgio Buarque de Holanda, que analisava diferentes aspectos das obras daquele período, além de mais tarde publicar o fundamental *Raízes do Brasil*.

Mesmo em São Paulo, havia divergências dos ideais mais conhecidos do nosso Modernismo da primeira geração, dentre eles o movimento Verde-amarelo, de Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Cândido Motta Filho e Plínio Salgado, que defendia valores integralistas e fugiam ao nacionalismo cômico de Oswald de Andrade.

Portanto, de certa forma, as características mais conhecidas da geração de 1920 correspondem aos pressupostos defendidos, principalmente, pelos escritores que compuseram as páginas da revista *Klaxon*, periódico que teve oito exemplares e contou, dentre outros, com Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Di Cavalcanti e Sergio Milliet. Para aprofundarmos as análises da produção poética do período, vamos nos debruçarmos especificamente sobre a poesia de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira.

MÁRIO DE ANDRADE, OSWALD DE ANDRADE E MANUEL BANDEIRA

Para iniciarmos a discussão acerca da poesia de Mário de Andrade, tomemos como partida um fragmento de seu poema "Paisagem nº 2", de *Pauliceia Desvairada*, de 1922.

Escuridão dum meio-dia de invernia...
Marasmos... Estremeções... Brancos...
O céu é toda uma batalha convencional de *confetti* brancos;
e as onças pardas das montanhas no longe...
Oh! para além vivem as primaveras eternas!

As casas adormecidas
parecem teatrais gestos dum explorador do polo
que o gelo parou no frio...

Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosem...
Todos os estiolados são muito brancos.
Os invernos de Pauliceia são como enterros de virgem...
Italianinha, torna al tuo paese!

Lembras-te? As barcarolas dos céus azuis nas águas verdes... [...]
(ANDRADE, 1987, p. 97)

A escolha desse poema foi pautada por uma série de aspectos levantados pelo próprio poeta em seu "Prefácio interessantíssimo", dentre os quais temos, em primeiro plano, a definição de harmonia.

Harmonia: combinação de sons simultâneos.
Exemplo: "arroubos... Lutas... Seta... Cantigas... Povoar!..." Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio "Arroubos", como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que já lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. "Lutas" não dá conclusão alguma a "Arroubos": e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia - o verso harmônico. (ANDRADE, 1987, p. 69)

Dessa forma, o verso "Marasmo... Estremeções... Brancos..." trata-se de um verso harmônico, já que os termos não se conectam diretamente, formando uma frase melódica, mas reverberam em seus significados, construindo uma rede de sentidos que deve ser construída pelo próprio leitor. Além disso, ainda há nesse verso outra referência musical elucidada por Mário de Andrade em seu Prefácio, para quem a *dissonância* consiste na antítese. Assim, o termo "Marasmo" vem oposto ao termo "Estremeções", causando, tal qual na música, um estranhamento inicial ao leitor, como se parecesse desafinado, mas, no fundo, propondo a união estabelecida pelo contexto contraditório de São Paulo.

É notável, portanto, que, em termos estruturais, a principal preocupação de Mário de Andrade é a organização musical dos versos, contudo, diferentemente da proposta simbolista, que utilizava

recursos mais tradicionais, tais como a métrica e as figuras de som. O poeta moderno se propõe a explorar caminhos mais herméticos e originais, embora ele mesmo reconheça, em seu famoso Prefácio, que recorre por vezes às rimas internas, aliterações e assonâncias, conforme também é possível observar no verso citado, a partir da repetição do "r".

Já no aspecto temático, algumas passagens se configuram como referências constantes do poeta, dentre elas as referências à cidade de São Paulo, como é possível perceber em "do Ipiranga as oficinas tosem", as imagens carnavalescas presentes nos "confetti brancos" e o primitivismo destacado no verso "e as onças pardas das montanhas no longe".

Em última análise, cabe destacar o experimentalismo linguístico muitas vezes atribuído ao autor, já que, além de defensor de uma linguagem mais "brasileira", o poeta também explorava o teor cosmopolita da capital paulista. Nesse caso, recorreu ao uso do italiano no verso "Italianinha, torna al tuo paese!", nitidamente fazendo referência aos imigrantes comumente citados em outras obras do período, tal como *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*, de Alcântara Machado.

A obra *Pauliceia Desvairada*, publicada em 1922, de Mário de Andrade, também apresenta outras características marcantes, tais como a crítica à elite paulistana, presente em poemas como *Ode ao burguês* e a exaltação do progresso e da velocidade, apesar de afirmar não ser futurista, principalmente por não romper vínculos com produções literárias anteriores à sua geração.

Outras obras fundamentais do autor no período que compreende o intervalo de 1923 a 1930 são *Clã do Jabuti* e *Remate de Males*, que, nas palavras de Alfredo Bosi.

[...] já incorporam à poesia de Mário de Andrade a dimensão da pesquisa folclórica, uma das opções mais fecundas de toda a cultura brasileira nesse período (1923-1930). A revivescência, em registro moderno, dos mitos indígenas, africanos e sertanejos em geral é um dado inarredável para entender alguns pontos altos da pintura, da música e das letras que se fizeram nos últimos quarenta anos: Tarsila e Portinari, Vila-Lobos e Mignone, Lourenço Fernandez e Camargo Guarnieri, o Mário de *Macunaíma*, o Jorge de Lima de *Poemas Negros* e, mais recentemente, todo Guimarães Rosa. (BOSI, 2015, p. 351)

Dono de produção poética rica, e peça fundamental da fase inicial de nosso Modernismo, Mário de Andrade ainda teve papel importante como teórico e, principalmente, como leitor e crítico de novos autores. Foi ele, por exemplo, que leu e discutiu inicialmente com Drummond sobre sua produção poética, antes de o famoso poeta mineiro publicar seu primeiro livro *Alguma poesia*. Apesar disso, pode-se dizer que a espontaneidade e o frescor poético do período encontravam em Oswald de Andrade voz mais natural e constante.

Oswald de Andrade pode ser considerado a síntese do nosso Modernismo na primeira geração, seja por sua empossada adesão às vanguardas europeias, seja por sua oscilante obra. Seus poemas, como visto no início desta unidade, retratam perfeitamente o espanto causado pela lírica moderna e, portanto, servem bem a uma introdução aos conceitos e instrumentos de análise da poesia moderna.

Conforme fizemos com Mário de Andrade, o ponto de partida para a discussão sobre Oswald de Andrade será um poema, neste caso, "São José Del Rei", de *Pau Brasil*, de 1925.

Bananeiras
O sol
o cansaço da ilusão
Igrejas
O ouro na serra de pedra
A decadência
(ANDRADE, 2014, p. 90)

Retomando a discussão inicial desta unidade, atentemo-nos para a questão cinematográfica da escrita, toda composta de sobreposições de imagens a serviço da construção de um cenário maior. Outro ponto a se salientar é o aspecto nominal dos versos, compostos sem nenhum verbo, o poema nitidamente assume caráter descritivo.

Outro ponto a se salientar é a questão futurista dos versos, já que se buscava a objetividade racional a quase todo momento, talvez com alguns pequenos traços de subjetividade, tais como o "cansaço", no terceiro verso, e ainda "A decadência", no verso final. Sobre tal nulidade do eu lírico, é válido citar passagem escrita pelo próprio poeta na segunda edição da revista *Klaxon*:

O Eu instrumento não deve aparecer. Estabelecer a metaphysica experimental. Tinham razão os bons naturalistas. À morte o Eu estorvo, o Eu embaraço, o Eu pezames. Mal de Maupassant e de Flaubert - unilateralidade. Desconheceram o imperativo metaphysico. (ANDRADE, 1922, p. 15)

Entretanto, como não poderia deixar de ser, sua postura futurista racional opõe-se ao romântico caráter primitivista de sua poesia, abordando traços nacionais e naturais em passagens como "Bananeiras" e "O Sol". Dessa forma, é notável o modo como Oswald se apropria de diferentes vertentes e teorias de sua época sem parecer se preocupar com suas contradições.

Além disso, novamente, há no poema um jogo de contrastes imposto pelo olhar do poeta, afinal iniciamos o poema focados em paisagens naturais e imediatamente direcionamos nossas atenções para a igreja. O deslumbramento de Oswald de Andrade com as harmonias improváveis parece ser um traço marcante de sua obra.

Outro ponto extremamente relevante de sua obra está presente em sua revisão histórica do Brasil, pois, por meio de poemas como "As meninas da gare", "Os selvagens" e uma série de poemas contidos em sua obra *Pau Brasil*, o poeta paulistano busca mudar a perspectiva de nossa historiografia, acrescentando o tom de paródia para assumir sua postura crítica e cômica. Contudo, como bem observa Alfredo Bosi, nem tudo atingiu o objetivo esperado de transgredir a visão colonizadora e renovar nosso caráter nacional, como o crítico revela na seguinte passagem.

Pena é que, na esteira do "primitivismo", o escritor haja reiterado tantos estereótipos do caráter nacional (o mesmo de Paulo Prado no *Retrato do Brasil*): a "luxúria", a "avidez" e a "preguiça" com que nos viram os colonizadores do século XVI e as teorias colonialistas do século XIX, e que estarão presentes em Serafim Ponte Grande, retrato do antropófago civilizado que atuou

Mário de Andrade e Oswald de Andrade, portanto, fornecem um pequeno recorte desse momento tão rico da produção poética brasileira, simbolizando as contradições e o ímpeto de um período em que a efervescência de uma arte nova trouxe consigo uma leva de manifestos, teorias, eventos e obras que figuram hoje entre as mais significativas de nossa história literária.

Outra importante figura desse primeiro momento, mais tímido em relação aos posicionamentos modernos, porém extremamente ativo como poeta foi Manuel Bandeira. Dono de uma poesia que transitou entre as influências mais clássicas e foi, de fato, um admirador de poetas parnasianos brasileiros, o pernambucano teve a produção talvez mais consistente da primeira geração modernista, apresentando uma adesão natural aos modelos modernos de versificação.

Libertinagem, livro publicado em 1930, considerado sua primeira obra totalmente incorporada e influenciada pela estética moderna, traz o poema “Irene no céu”, que analisaremos para elucidar algumas das principais características do poeta.

Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor.

Imagino Irene entrando no céu:
– Licença, meu branco!
E São Pedro bonachão.
– Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.
(BANDEIRA, 2006, p. 31)

Em termos estruturais, um ponto distintivo da obra de Bandeira em relação aos dois poetas vistos anteriormente é o seu estilo prosaico, e, aqui, vale importante observação, pois, por mais que Mário e Oswald tenham utilizado linguagem mais próxima da oralidade, ainda é preciso identificar o tom discursivo e exaltado de Mário em *Pauliceia desvairada* e os cortes abruptos das construções de Oswald. Em Bandeira, há a cadência da fala, da conversa, o poema soa como uma divagação feita em voz alta. É comum na leitura dos poemas de *Libertinagem* assumirmos vozes do cotidiano, fato que corrobora a ideia de Bandeira como um poeta da simplicidade e que o levou, erroneamente, a se autodeclarar "poeta menor".

Além disso, ainda em termos estruturais, porém já atingindo a questão temática, é possível identificar a distribuição da dicotomia vida e morte entre as duas estrofes, a primeira comportando-se como se Irene fosse uma pessoa querida ainda viva e a segunda apresentando, de forma delicada e bem humorada, a chegada da personagem no céu. Eis aí outro ponto muito frequente na obra de Bandeira, a delicadeza e o bom humor no trato de temas pesados, tais como morte e amor. O fato é que não há a ironia na representação desses elementos em sua poética, mas uma singeleza tocante que transforma medos comuns do ser humano em acontecimentos corriqueiros.

Já adentrando no eixo temático, temos outra característica de Bandeira, sua relação orgânica com a cultura popular, representada pela figura de "São Pedro", imagem tradicional do "porteiro do céu". Tal aproximação não só é fruto da amizade do poeta com Mário de Andrade e Gilberto Freyre, estudiosos do folclore e da sociedade brasileira, como pelo constante contato entre os autores e literatos com os artistas populares dos anos 1920 e 1930, como fica claro em textos reunidos no livro *Crônicas da Província do Brasil*, de 1936.

Bandeira conseguiu se apropriar, na maioria das vezes, com serenidade das diferentes vozes que configuraram a cultura e a literatura desde o final do século XIX até meados do século XX, resgatando temas românticos, dominando versificações tradicionais e modernas e incorporando à sua obra um agir e pensar repleto de um profundo casamento com o Brasil, por isso sua obra se mostra como vital para compreendermos a proporção e a solidez que o Modernismo assumiu no Brasil, solidez essa que encontraria na próxima geração o alcance e a materialização de diversos escritores fundamentais, dentre os quais dois nomes imprescindíveis da literatura brasileira: Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade.

1.4 A prosa da década de 1920: a perspectiva filosófica dos manifestos oswaldianos e a transformação estética de *Macunaíma*

As dualidades barrocas presentes na literatura de início de século não serão anuladas depois da semana de 1922. Ao contrário, serão marcadas tanto na estética criativa da prosa quanto nas contradições entre a vida social e filosófica dos autores. Essa literatura é, ao mesmo tempo, uma tentativa de fugir do academicismo cientificista, jogando um novo olhar sobre a vida brasileira, e uma produção bastante limitada a uma transformação estética, que não chega a penetrar na produção intelectual do país.

Isso não significa, entretanto, que não houvesse intencionalidade de fazê-lo, principalmente por parte de Oswald de Andrade. Tanto foi que uma parte importante da sua produção, refletida nos *Manifestos Pau-Brasil* e *Antropófago*, irá influenciar mais tarde os movimentos de contracultura brasileiros, principalmente o tropicalismo da década de 1960 e movimentos de literatura marginal da primeira década dos anos 2000. Apesar disso, no momento de sua produção, não ultrapassaram as paredes da academia e da vida artística e cultural paulistana.

Brasil – São Paulo: do *Manifesto Pau-Brasil* às *Memórias Sentimentais*

Um manifesto é um tipo de documento que tem por objetivo exprimir um ideal, entretanto a palavra não guarda somente esse sentido. Quando utilizada como adjetivo, como em “uma vontade manifesta”, ou uma “doença manifesta”, tem um sentido importante para a discussão proposta aqui: é aquilo que não pode ser escondido, que é evidente, que se encontra em uma posição conveniente

de ser visto. Beatriz Azevedo, em seu brilhante livro sobre o *Manifesto Antropófago*, faz a seguinte definição:

O manifesto da *Poesia Pau-Brasil* insere-se ainda como um “aprendizado” que deriva de uma leva de manifestos da vanguarda artística do começo do século XX na Europa, com os movimentos do futurismo (1909-14), cubismo (1907-14), dadaísmo (1916-22), surrealismo (1924), entre outros. (AZEVEDO, 2016, p. 56)

Publicado no prolífico ano de 1924 por Oswald de Andrade, parece compor uma colagem de diversas vontades evidentes dos artistas desse período, principalmente dos entusiastas modernos da revista *Klaxon*.

Esse periódico importantíssimo para as letras paulistas exprimia muito do que será resumido no manifesto: ao mesmo tempo uma empolgação pela renovação estética e uma ingenuidade na compreensão da capacidade que esse novo ideal teria para a vida pública brasileira. O cerne do manifesto está na proposta de uma arte que considerasse as particularidades nacionais – embora ignorasse a formação política e social das desigualdades – propondo que ela abraçasse novos conceitos das vanguardas europeias de forma a conseguir exportar as raízes primitivas da nossa construção estética para a composição das letras modernas no ocidente.

Composto por diversos aforismos, segue um processo de colagem de ideias aparentemente desconexas – como uma negação à lógica da continuidade retórica do texto – e exprime, nas afirmações de efeito, as vontades da produção poética do período. Observa-se claramente esse processo no trecho abaixo:

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.
Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.
A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.
Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. **Ver com olhos livres.**
Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.
Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil. (AZEVEDO, 2016, p. 102 e 183)

Aqui também se podem sentir claramente elementos que compõem esse início de moderno no Brasil: a consideração da vida cotidiana; a busca pela representação do presente; o horror da fórmula; a vontade de liberdade; o primitivismo e seu embate com o desenvolvimento. Também deixa evidente uma voz que tenta falar por uma nação: a poesia é Pau-Brasil, é para ser a representação do ideal que deveríamos exportar, o brasileiro verdadeiro que é a mescla do “Museu nacional” e das “turbinas elétricas”. Esse nacionalismo, chamado primitivista, vinha em contraponto a um nacionalismo radical e perigosamente ufanista, cheio de “apelos à Terra, à Raça, ao Sangue” (BOSI, 2006, p. 342) daqueles que mais tarde se intitulariam verde-amarelistas. Apesar disso, foi igualmente incapaz de considerar, no seu bojo ingênuo, as diversas nuances da formação do país.

O manifesto, embora limitado na sua aplicação filosófica mais evidente, foi um importante espaço para a reflexão estética, tanto pela sua temática, considerada por Bosi como rebelde-alienada, quanto pela sua construção formal influenciada pelos diversos elementos das vanguardas

européias. Isso ficará evidente no romance publicado por Oswald no mesmo ano, o *Memórias sentimentais de João Miramar*. Nele, entretanto, ao limitar-se à vida de um burguês paulistano, Oswald consegue melhor construir a sua proposta de prosa, uma vez que não tem a pretensão de com ele representar um país tão grande e heterogêneo.

O romance é ao mesmo tempo modesto – tem pouco mais de 50 páginas – e revolucionário. A narrativa nos apresenta as memórias da vida de um paulistano que, pelo casamento, se insere na elite cafeeira paulista. Aparentemente banal, esse enredo ganha uma complexidade e uma qualidade próprias por ser construído de forma a representar os fragmentos sentimentais da história do protagonista, o João Miramar. Dessa forma, conhecemos sua vida não por meio de um narrador que pretende dá-la por completo, nem por um narrador cuja expressão em primeira pessoa tenta recordar com clareza os elementos passados. Ao contrário, recebemos fragmentos e somos impelidos a construir o romance como um quebra-cabeças, cuja imagem que constrói se parece mais com um quadro de Anita Malfatti, caso ela se decidisse a pintar o interior da vida das elites paulistas. Nesse primeiro momento, limitar-se a São Paulo foi mais rico para a literatura do autor.

Antropofagia paulistana e colagem brasileira: heróis sem nenhum caráter

É um novo paradigma o pensamento antropófago: sua forma de atuação é não só a devoração de técnicas e informações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas. Nesse sentido, Oswald procura ver “com olhos livres” as complexas relações entre o arcaico e o moderno; incorpora, e ao mesmo tempo inventa, uma “tradição” brasileira: a antropofagia.
(BEATRIZ AZEVEDO. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*)

O *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, romance de Mário de Andrade, são dois frutos do período da *Klaxon* que exemplificam a afirmação de Azevedo. Tanto o rebelde Oswald quanto o narrador de Mário compõem seus textos a partir de um olhar livre que, ao considerar as vanguardas europeias, descobre que elas já eram pertinentes para nós, cujo pensamento não foi construído somente a partir da racionalidade do pensamento ocidental, mas também da perspectiva do que Levi Strauss definiu como “pensamento selvagem”, ou seja, “o pensamento capaz de compor e recompor configurações a partir de conteúdos díspares esvaziados de suas primitivas funções” (BOSI, 2006, p. 352).



Antropofagia, de Tarsila do Amaral. 1929.

Fonte: <<http://virusdaarte.net/tarsila-antropofagia/>>.

Acesso em: 25 jan. 2018.

Tendo sido construído com a mesma estrutura do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, os três aforismos iniciais dizem muito sobre a essência da antropofagia:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question. (ANDRADE in AZEVEDO, 2016, p. 104 e 110).

Primeiramente, observamos que o manifesto não se pretende somente poético, é também um tratado filosófico, social e político para o país. Depois, é evidente que esse processo antropofágico é para a vida, não unicamente vinculado ao país, mas a uma lei natural da paz e da formação de tudo o que é humano e coletivo. O terceiro, em uma brincadeira com a famosa frase shakespeariana em Hamlet, traz novamente a questão para o Brasil, colocando como nosso dilema central, a divisão entre o ser ou não ser “selvagem”, representado ali pelo “tupi”.

Essas são as temáticas centrais do manifesto que Oswald propõe em uma complexa costura otimista sobre o país. Elas aparecerão em um conjunto de 51 aforismos aparentemente desconexos entre si, que fazem afirmações categóricas, como em:

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. (AZEVEDO, 2016, p. 102 e 182);

negações absolutas, como em

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de d. Antônio de Mariz. (AZEVEDO, 2016, p. 102 e 182);

e construções histórico-filosóficas como em

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de d. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordens e o rapé de Maria da Fonte. (AZEVEDO, 2016, p. 102 e 182).

Essa aparente ilogicidade e a falta de relação entre as passagens, com expressões fora de seu contexto natural de frase, paródias literárias, provocações, polêmicas e revisões históricas e o estilo da linguagem “[...] telegráfica de Oswald, omitindo elementos gramaticais na construção das frases [...]” (AZEVEDO, 2016, p. 40), podem ser vistos tanto como uma influência das vanguardas cubistas e dadaístas, como uma aproximação do pensamento e da linguagem “selvagens”, ou, quebrando a oposição entre a chamada civilização e as culturas “primitivas” como queria Oswald, linguagem e pensamento ameríndios.

Processo bastante semelhante acontece no romance de Mário de Andrade: a quebra com a estrutura tradicional do romance realista permite essa mesma leitura dupla. Macunaíma é filho direto da rebeldia oswaldiana, é a epítome narrativa do manifesto, da antropofagia heroica que propunha

um novo olhar sobre as artes. Isso se dá, no livro, por meio da construção estética. Tematicamente, embora haja uma clara tentativa de rompimento com as hierarquias étnicas e sociais, o enredo ainda parece refletir desigualdades e um olhar preso a convenções nem sempre amigáveis para o “outro do ocidente” (SPIVAK, 2010).

Entretanto, o romance é a história do herói brasileiro – que não tem nada de propriamente heroico – nascido da mistura de referências de diferentes culturas formadoras do Brasil. É importante salientar que o livro nascerá das conhecidas viagens que Mário fez pelo norte e nordeste do país para conhecer diferentes culturas populares, conforme precisamente anotado em seus diários e bonitamente registrado em fotografia. Ele costumava afirmar que o livro nasceu em pouquíssimo tempo, enquanto ele descansava de uma viagem em 1927.

Macunaíma narra a aventura do herói que sai da mata onde nascera atrás da Muiraquitã, pedra presenteada a ele por Ci, sua namorada e também lendária mãe do mato. Nesse processo, encontrará um país diverso e por vezes confuso e onírico, em que verdade e fantasia não encontram limites. Personagens humanas convivem com gigantes, Curupiras, cobras míticas, animais, e quando morrem transformam-se em constelações, ou plantas, como nas narrativas ameríndias ou da tradição popular brasileira. Nota-se aí o abandono temático da verossimilhança do romance do século XIX e a criação de uma referência fantástica para se pensar o país.

Na estrutura da obra é que se dá, contudo, a maior quebra e em que se pode enxergar claramente a relação do *enfant-terrible* Oswald, com sua proposta de liberdade anárquica com o nosso herói moderno Macunaíma. A começar pela figura do narrador que, segundo Bosi, oscila entre um estilo épico-solene, como no início da narrativa:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera que a índia tapanhumas pariu uma criança feia (ANDRADE, 2017, p. 13)

outro cômico despojado e ainda outro de paródia, como no trecho das cartas para as Icamiabas⁹, em que o narrador faz graça do estilo parnasiano. É possível também afirmar que a narração agrega modos tradicionais de narrativa, principalmente dos mitos indígenas e da contação popular de histórias.

A estrutura narrativa não é o único elemento que foge aos modelos do romance romântico/realista. O tempo mítico, da peripécia do herói, se mistura ao tempo da narrativa popular, da anedota e da piada. O espaço acompanha esse processo, fugindo da verossimilhança, sendo construído, novamente, a partir do mito e do popular. Fica evidente como a mistura antropofágica proposta por Oswald ressoa na construção de *Macunaíma*, aproximando os dois Andrades em suas propostas de transformação estrutural da arte e, por extensão, da visão sobre o país.

Além de marco para o autor, o romance também serviu de referência para outros escritores, como Raul Bopp, que, em 1931, publicará outro importante livro desse primeiro momento moderno

⁹ Aqui, um conceito interessante para compreender essa paródia é a “sequestração do discurso” proposta por Donald Schuller, em *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

no Brasil, *Cobra Norato*. Este livro, como *Macunaíma*, apropria-se da ideia de antropofagia de Oswald e mescla uma estrutura épico-dramática a histórias míticas.

Macunaíma e o *Manifesto Antropófago* tornam-se referências também de um olhar mais aberto para uma real compreensão das culturas populares, ameríndias, e negras formadoras da vida brasileira de maneira não academicista e não mais marcada pelo racismo cientificista de finais de século XIX. Talvez por isso essas obras tornaram-se referência, como já mencionado, para os movimentos de contracultura posteriores.

1.5 Para saber mais

Livros

O livro *História da vida privada no Brasil 3, República: da Belle Époque à Era do Rádio*, organizado por Nicolau Sevcenko e publicado pela Companhia das Letras, pode ser importante leitura para compreensão mais ampla do início do século XX no Brasil.

Já a obra *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, de Antoine Compagnon, publicado pela editora da UFMG fornece importante reflexão sobre o pensamento moderno.

Sites

Há o interessante artigo de Maria de Fátima Morethy Couto, publicado na *Revista USP* e que pode ser acessado no endereço: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/34686/37424>>.

Filmes

A obra *Canudos*, dirigido por Sergio Rezende, em 1997, apresenta o conflito descrito por Euclides da Cunha em sua obra. Para maiores informações sobre o filme, consulte o site:

<<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-118416/>>.

Importante registros também podem ser encontrados no youtube, como a série de documentários curtos produzidos por Fernando Sabino e David Neres, dentre os quais indicamos o de Manuel Bandeira:

<<https://www.youtube.com/watch?v=acWHzVBs39>>

Sobre o Surrealismo, assista ao filme *Um Cão Andaluz*, de Salvador Dalí e Luis Buñuel. 1929. Consulte sua ficha técnica no endereço:

<<https://filmow.com/um-cao-andaluz-t3844/ficha-tecnica/>>

1.6 Síntese da Unidade

Esta Unidade buscou introduzir a literatura produzida no Brasil no início do século XX, desde o chamado Pré-modernismo, até o Modernismo da primeira geração. Além disso, na poesia, abordaram-se algumas características gerais da poesia moderna e aspectos individuais dos artistas do período; e, na prosa, a conturbada relação de alguns escritores pré-modernos com o contexto de sua época e o diálogo entre os manifestos modernistas e as prosas dos autores de 1920.

1.7 Atividades

Para que você se aprofunde no conteúdo trabalhado na Unidade 1, estamos colocando três atividades explorando os gêneros literários do Modernismo. Para a realização satisfatória, é importante que consulte outras fontes, pesquise por mais textos teóricos e críticos!

1. LIMA BARRETO: CONTOS

Lima Barreto é considerado um autor bastante crítico quanto aos rumos políticos e sociais de sua época. Leia os contos “A nova Califórnia”, “O homem que sabia javanês”, “Um especialista” e “O filho da Gabriela” e redija um texto em que você explique como essa crítica aparece nas narrativas do autor. Não se esqueça de considerar aspectos estruturais da construção dos contos.

2. A ESTRUTURA DA LÍRICA MODERNA

Leia o texto *A lírica moderna*, de Hugo Friedrich, e utilize suas conceituações para fazer breve análise do poema “Vou-me embora pra Pasárgada”.

3. MACUNAÍMA

Leia o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, e estabeleça um comentário em que você o relacione à construção temática e estrutural de *Macunaíma*.