

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LÍLIAN CARVALHO DE MIRANDA

**Mario de Andrade e sua *A Escrava que não é Isaura*: um manifesto à
nova estética poética e a ideia de cultura nacional**

UBERLÂNDIA

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LÍLIAN CARVALHO DE MIRANDA

**Mario de Andrade e sua *A Escrava que não é Isaura*: um manifesto à
nova estética poética e a ideia de cultura nacional**

Monografia apresentada junto ao Curso de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção de título de bacharel em História. Orientadora: Profa. Carla Miucci Ferraresi de Barros.

UBERLÂNDIA

2015

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	03
CAPÍTULO 1. A REPÚBLICA: DO MODERNO AO MODERNISMO	
1.1- Da monarquia à República: um breve panorama.....	07
1.2 - Questões de Raça e Identidade Nacional	12
1.3 - O Movimento Modernista: trajeto inicial e análises	20
CAPÍTULO 2. BIOGRAFIA – MÁRIO DE ANDRADE E O MODERNISMO	
2.1 – História e Literatura: reflexões sobre sua profícua relação.....	31
2.2 – Mário de Andrade e o Modernismo: alguns apontamentos.....	34
2.3 – As referências modernistas na construção do projeto estético-social de Mário de Andrade	42
CAPÍTULO 3. ANÁLISE DA OBRA <i>A ESCRAVA QUE NÃO É ISAURA</i>	
3.1 - Questões estéticas.....	49
3.2 - Questões de Identidade Nacional.....	60
CONCLUSÃO	64
BIBLIOGRAFIA	65

Introdução

“(...) O movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional.” O Movimento Modernista in Aspectos da Literatura Brasileira, Mário de Andrade, Martins, 1978, 6 ed.

A constituição da modernidade foi um processo lento, feito da soma de vários aspectos: políticos, sociais e culturais, que transformaram o mundo de forma profunda, das ações do cotidiano aos gestos de grandes proporções. O que seria então designado como modernidade? Moderno é aquilo que rompe com o velho? Há várias dimensões do moderno e tentaremos apontar algumas delas.

Não tendo aqui a pretensão de ir contra a Marc Bloch, em *Apologia da História*, no capítulo que se fala sobre *O Ídolo das Origens*, onde ele ressalta que as origens não explicam as causas, mas a ideia de buscar uma origem nas transformações da ciência e das formas de conhecimento humano sobre o mundo, me parece coerente. Chegaremos a August Comte e sua Teoria Positivista, que baseia-se na crença de que a ciência, enquanto instrumento de orientação, poderia oferecer respostas para todos os problemas da humanidade e que todas as pesquisas científicas deveriam estar alicerçadas à provas comprobatórias. Deste momento em diante podemos ver uma mudança profunda na sociedade quanto às questões religiosas, exigindo assim dos conhecimentos bíblicos suas devidas provas; as dúvidas foram o principal meio de alastramento e consolidação da filosofia positivista, fazendo a humanidade crer ainda mais na ciência.

A ciência então se consolida como crença inquestionável, houve muitos investimentos em seu campo, proporcionando um grande desenvolvimento de seus estudos, e o avanço seria um fruto desse momento. A Revolução Industrial na Inglaterra refletiu no mundo as transformações econômicas e sociais. A mudança de valores A eterna reprodutibilidade técnica do novo, a tecnologia seria a renovação constante dos instrumentos de utilização humana, sejam eles quais for.

De acordo com Mário da Silva Brito², o século XX traria coordenadas absolutamente inéditas ao mundo. O liberalismo, o fascismo e o comunismo. Provocaria transformações radicais e profundas, a formação da alta burguesia e do proletariado. O aperfeiçoamento de máquinas transporte, produção multiplicada em larga escala, política armamentista.

“A cidade moderna torna-se, assim, cenário, por excelência, dos conflitos mais relevantes da modernidade, especialmente aqueles associados à convivência de tempos de extrema racionalidade, característicos da modernidade, - trabalho, calendário, agenda social – com outro tempo, o da resistência das interioridades subjetivas. O processo modernizador trouxe consigo a racionalização de condutas, a proposta de homogeneização de costumes e de consumo”.
(MIUCCI, 2006, p.74-75)

A modernidade no Brasil surgiu de forma semelhante a todos os países da América Latina, em escala maior devido a investimentos internacionais. Aos poucos, alastrando-se para o interior do Brasil, inevitavelmente chegou primeiro às grandes cidades, futuras metrópoles. O bonde, o trem e a estrada de ferro, o asfalto, os eletrodomésticos, o telégrafo, o telefone, o rádio e a televisão. O novo surge na vida das pessoas em forma de tecnologia, facilitando não só o cotidiano, mas as empresas também que cresciam a olhos vistos.

Especificamente na cidade de São Paulo, centro econômico no Brasil, no início do século XX, os aspectos da modernidade eram mais visíveis. A intensa imigração de mão de obra, imigração essa incentivada pelo governo brasileiro pelo motivo do “embranquecimento” da população, e a crescente necessidade de mão de obra qualificada transformou e muito, principalmente a cidade de São Paulo.

“Não é mais o exclusivo produto da mistura de três grupos raciais – o índio, o africano e o português. O italiano, o alemão, o eslavo e o saxão trouxeram a máquina para a nossa economia. A vida tornou-se mais

ativa, mais vertiginosa, mais cosmopolita, menos conservadora, enfim” (BRITO, 1971, p.21)

Embora possa parecer que São Paulo foi construída a pleno vapor rumo à modernidade, os elementos presentes na cidade que simbolizavam o passado não conviveram harmonicamente com os novos; elementos esses como as antigas construções, os antigos meios de transporte, antigas práticas de comércio, etc. As antigas gerações ainda tinham preservados seus estilos de vida e os “benefícios” da modernidade ainda não eram acessíveis à população pobre, que era grande maioria da cidade.

“(…) São Paulo encarnava a imagem de uma metrópole inacabada, ao mesmo tempo moderna e provinciana, de um país periférico, equilibrando-se entre um modelo europeu de urbanidade e a convivência inventiva e improvisada entre inúmeras etnias e entre os novos grupos sociais que se formavam. São Paulo era a somatória de imagens díspares do arcaico e do moderno, do universal e do particular, da província e da metrópole” (PADILHA, 2001, p.18 apud MIUCCI, 2007, p. 75)

Sabe-se que o movimento modernista no Brasil não começou imediatamente após e na Semana de Arte Moderna de 22. Como todas as construções humanas, levam tempo de amadurecimento, sendo influenciado também pelo período que o precedeu. As ideias de moderno fluíam na sociedade, porém não sem tensão com as tradições. O novo era cada vez mais desejado e aceito na sociedade. Os ventos do moderno já influenciavam a recém formada República, que dava seus primeiros suspiros de democracia. A semente do moderno de Baudelaire quando este trata o indivíduo flanando na sociedade em sua obra *Flores do Mal*, se formava nas ruas brasileiras juntamente com o crescimento e evolução tecnológica dos espaços.

Os artistas deste tempo não seriam diferentes em sentir as mudanças nesta sociedade que se firmava. Oswald e Mário de Andrade encabeçavam essa linha de artistas que sonhavam com uma nova arte, totalmente diferente da anterior, livre das amarras do romantismo e parnasianismo. A construção de uma independência artística em relação a matriz europeia do Brasil foi um dos principais objetivos a serem alcançados nessa nova fase.

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos (...) impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. (O Movimento Modernista in Aspectos da Literatura Brasileira, Mário de Andrade, Martins, 1978, 6 ed, p.231)

O termo “modernismo” já existia, mas numa acepção mais abrangente, que incluía movimentos intelectuais e estéticos, conjuntos de ideias e de propostas poéticas existentes desde o fim do século XIX (FARIA, 2006, p. 15). Ao que parece, o termo foi forjado pelo próprio Mário de Andrade, como tática de legitimação de um agrupamento literário e político específico, e se tornou canônico e mais abrangente a partir da década de 30.

O Movimento através dos anos se ressignificou, incorporou novas estéticas e novos conceitos e foi visto e revisto pelos próprios artistas que o construiu, além dos diversos críticos e pesquisadores brasileiros que repensaram e delineararam seu papel na cultura brasileira. Esse estudo se refere a uma fotografia do início do movimento modernista, suas estéticas e processos que formaram como um grande marco na cultura brasileira e algumas considerações críticas e pertinentes sobre esses significados.

O primeiro capítulo se refere ao processo histórico com o qual o movimento surgiu bem como o arsenal teórico que baseou o movimento de modernidade no Brasil, dividido em três subitens, sendo o primeiro intitulado *Da monarquia à República* se referindo ao processo histórico em que se situa o Modernismo; o segundo subitem intitulado *Questões de Raça e Identidade Nacional* que se refere às discussões teóricas também contemporâneas ao movimento; e o terceiro subitem que contempla um pequeno histórico do movimento modernista, mais concentrado na primeira parte do movimento, recorte cronológico desta análise. O Segundo capítulo se refere à trajetória de vida e obra de Mário de Andrade e o arsenal teórico metodológico do trabalho, dividido em também três subitens, sendo o primeiro a relação de *História e Literatura*; o segundo subitem a trajetória de Mário de Andrade em relação ao Movimento Modernista; e o terceiro subitem sobre As Referências modernistas na construção do projeto estético-social de Mário de Andrade. O terceiro capítulo se refere à análise da obra *A Escrava que não é Isaura* dividido em Questões estéticas e Questões de identidade nacional.

Capítulo 1

A República: do moderno ao modernismo

“Nós estamos no promontório extremo dos séculos! ... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente. (Manifesto Futurista Marinetti em “Le Figaro”, 1909)

1.1. Da Monarquia à República: um breve panorama

O final do século XIX e início do século XX foi um período de grandes transformações para o Brasil. Os acontecimentos que marcaram o final do século apresentaram grandes mudanças para a sociedade, como por exemplo a abolição da escravidão e a proclamação da república. Apesar das mudanças e transformações a sociedade, ainda passava por um período de adaptação frente ao novo cenário urbano-industrial que marcava o advento da República, figurado no cotidiano das principais cidades nacionais.

“O século vinte daria coordenadas absolutamente inéditas ao mundo. Provocaria transformações radicais e profundas. Sob seu signo, registra-se o apogeu da época industrial e técnica, a formação da alta burguesia e do proletariado, o estabelecimento organizado do capitalismo” (BRITO, 1971, p. 23)

De acordo com Emília Viotti da Costa (1999), a república foi conquistada através de um longo processo histórico de múltiplas versões e interpretações, que abrangeram mudanças nos âmbitos econômico, social e institucional. Com a vinda da Família Real para

o Brasil, iniciou-se um processo mais concentrado de investimentos em infraestrutura urbana e econômica, como a pavimentação das ruas e o Banco do Brasil, além da criação da Academia de Belas Artes e da Faculdade de Direito, dentre tantos outros. Esses investimentos, em grande parte, seriam para a manutenção da corte no país, provocando um crescimento significativo do sudeste do Brasil, deixando o país mais estruturado institucionalmente.

A proclamação da República deu início a um processo de transformações que iam da implantação de novos aparatos tecnológicos como as novas indústrias fundadas pelo capital advindo das produções rurais, como foi o caso da cidade de São Paulo, com o café, quanto ao surgimento de novos aparatos de lazer como o cinema, passando pelos meios de transporte como o bonde elétrico e mesmo os automóveis para os mais abastados.

Juntamente com essas transformações, o advento da República é marcado pela questão da mão-de-obra livre, em sua maioria advinda do campo e formada por escravizados, graças à Lei Áurea de 1888, que, apesar de ter disponibilizado ao mercado de trabalho grande quantidade de homens livres, não garantiu que fossem empregados e integrados dignamente à postos formais e à sociedade, cujo preconceito alijava o negro liberto de qualquer relação social digna.

De acordo com Emília Viotti da Costa (1998), enquanto a fonte de manutenção e alicerces da monarquia era a base econômica agrária, que estava intimamente ligada à escravização, a República, marcada pela expansão das cidades e pelo trabalho nas fábricas recém constituídas, o capital econômico começa a mudar de constituição, passando paulatinamente do campo para a cidade, marcando o enfraquecimento do sistema interdependente entre Monarquia e base agrária, que apesar de estar em crescente decadência, teve influência na ordem social do trabalho:

“A nova oligarquia que se formava nas zonas pioneiras e dinâmicas, onde se modernizavam os métodos de produção, assumiria liderança com a proclamação da República Federativa que viria realizar os anseios de autonomia que o sistema monárquico unitário e centralizado não satisfazia” (Costa, 1998 p. 457)

No Brasil, no contexto de desestabilização das bases do Império, com a fundação do Partido Republicano, em 1870, entrou em cena uma nova elite de jovens intelectuais, artistas, políticos e militares – a chamada “geração de 70” -comprometida com a modernização e atualização das estruturas políticas, baseando-se nos modelos científicos e técnicos europeus e estadunidenses. Sua principal base de apoio econômico e político vinha da riqueza gerada pela expansão da cultura cafeeira no Sudeste do país.

A instauração do regime republicano envolveu militares radicais, cafeicultores paulistas e políticos republicanos, que por sua vez abriram a economia aos capitais estrangeiros, sobretudo ingleses e norte-americanos, permitiram que bancos privados emitissem moeda, sancionaram uma nova lei liberal das sociedades anônimas e fomentaram modernos mercados de ações, centrados na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro (FERRARESI,2007, p.22).

Em torno da organização e movimentação política da época, existia uma divergência de posicionamento político, em que de um lado, estavam os republicanos, vinculados aos ideais dos outros processos de independência que aconteciam no mundo, faziam uma crítica à monarquia. Na época, acreditava-se que o império brasileiro se mantinha, às vontades do imperador, deixando de lado as necessidades do país. Os republicanos, então, acreditavam que a república seria o início da nação, que passaria a se manter pelas próprias pernas e desvinculada de Portugal. A república seria a evolução da forma de governar, acompanhando o progresso mundial.

Do outro lado, os monarquistas que saudavam os louros da monarquia que, de acordo com eles, manteve o país unido desde a colonização, não concordavam com os motivos apresentados pelos republicanos, “na sua opinião, tudo não passara de um golpe militar oriundo de interesses nem sempre justificáveis e até mesquinhos” (Costa, 1991 p. 451). Para os monarquistas, os ruralistas, que se aliaram aos militares, estavam descontentes com a abolição, pois com ela, surgiu a falta de mão de obra no campo. A proclamação da República, para os monarquistas, seria meramente interesse particular dos republicanos, pois foi a monarquia que decretou a Abolição.

O grande fluxo de penetração de capitais estrangeiros no país e a fraude especulativa no mercado de ações, cujo maior símbolo do fracasso foi o “Encilhamento”, marcaram a entrada do Brasil na modernidade. O efeito desse quadro foi devastador: arruinou os capitalistas mais bem sucedidos da praça, os quais constituíram a elite

econômica da era monárquica, propiciando a ascensão de uma nova camada de “arrivistas”, enriquecidos no jogo especulativo e nas negociações dos primeiros anos do novo regime.

Em nosso país, a modernidade impôs-se socialmente por meio da tradução de ideais iluministas - calcados nas ideias de progresso, racionalidade e evolução - para uma práxis fundamentalmente política e economicamente orientada pelas elites. Assim, não se pode reduzir a modernidade a mera consequência do desenvolvimento do capitalismo. Entendida sob a lógica das ideias iluministas, a modernidade pode ser considerada fruto do “desamparo ideológico de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estavam sujeitos a questionamentos”.

Desse ponto de vista, a conformação da mentalidade do homem moderno bem como seu confronto, suas tensões e ambiguidades em relação aos seus hábitos e comportamentos abriram espaço para uma crise de identidade.

Os espaços urbanos se tornaram a representação da sociedade múltipla que se formava com a modernidade, por exemplo, em São Paulo, a cidade até então com o maior nível de modernização no Brasil, apresentava uma pluralidade temporal múltipla, onde conviviam variadas temporalidades e culturas distintas. O crescimento populacional na cidade entre os anos de 1890 a 1900 passou de 64.934 habitantes para 239.820 e entre 1900 e 1920 atingiu 579.033 habitantes; devido principalmente ao grande volume imigratório de europeus.

Devido à propaganda de seus países de origem e pela “promessa de uma economia próspera” (FERRARESI, 2007: 67) unido a base filosófica brasileira de branqueamento da população, que posteriormente trataremos mais profundamente, foi importante para que o Brasil recebesse essa grande quantidade de imigrantes e que marcassem esse cenário sociocultural de São Paulo profundamente.

Essa mão de obra europeia, inicialmente, formou a mão de obra no campo, porém, com a crise do sistema agrário, essas pessoas mudaram para os centros urbanos. Em 1893, 55% da população era constituída de imigrantes em São Paulo, em sua maioria italianos (FAUSTO, 1984 apud FERRARESEI, 2007: 67). Porém, a cidade ainda não suportava tamanha quantidade habitacional, gerando vários problemas urbanos como habitação e fonte de emprego que suprisse a demanda. Então, surgiram várias formas de adaptação neste cenário urbano, como, profissões liberais, pequenos comércios e oficinas em bairros

de moradia. O cenário da metrópole cresceram de forma caótica, porém, foram formas encontradas para a sobrevivência no meio urbano pela população paulista.

Em meio a esse aglomerado urbano, as elites locais, aqui entendidas como fazendeiros, comerciantes e imigrantes, diferenciando-se da população pobre e das características coloniais, buscam nas referências europeias de modos de vida e de organização urbana. O padrão europeu, conhecido como Paris de Hausmann, continha como forma de estrutura urbana grandes avenidas etilo parisiense, retirando das ruas os traços mais pobres da sociedade

“Este método [da burguesia, para solucionar a questão da moradia à sua maneira] denomina-se Hausmann. Por ‘Hausmann’, entendo aqui não apenas uma maneira especificamente bonapartista do Hausmann parisiense abrir ruas longas, retas e largas no meio de bairros operários de ruas estreitas e cerca-los de grandes edifícios de luxo. Por ‘Hausmann’ entendo a prática generalizada de abrir brechas nos bairros operários, principalmente naqueles situados no centro de nossas grandes cidades... o resultado é sempre o mesmo: as ruelas mais escandalosas... desaparecem sob máxima autoglorificação da burguesia... que ressurgem logo depois em outro lugar, e muitas vezes na imediata vizinhança.” (BENJAMIN, Walter. Livro Passagens Apud p.184 apud FERRARESI, 2007, p. 71)

Nesse sentido a modernização através da industrialização e o advindo do século XX trouxeram para o cenário paulistano uma nova ordem urbana, onde várias pessoas das mais diversas características aprendiam a conviver nesse cenário plural, onde o novo e o antigo lutavam por espaços de sobrevivência.

A pluralidade cultural que ali viva, um misto de imigrantes, migrantes, escravizados, antigos trabalhadores rurais, profissionais liberais, comerciantes e a própria elite nem sempre viviam pacificamente. As religiões e festividades múltiplas e modos de vida da elite paulistana vivam em constate conflito no espaço urbano em comum.

Em função da própria historicidade da configuração da cidade de São Paulo, isto é, em face das contradições, tensões, ambiguidades, indefinições, enfim, das especificidades da constituição da urbe e da sociedade paulistana até o momento, a cidade de São Paulo experimentou um cosmopolitismo conflituoso que sobrepôs no espaço urbano variados ritmos sociais, experiências vividas, visões de mundo, temporalidades e elementos socioculturais, cujo encontro e desencontros geravam algumas das tensões do processo de urbanização da cidade. (MORAES, 1995, p.50 apud FERRARESI, 2007 p. 72)

As políticas higienistas e a ampliação do espaço urbano nos padrões Hausmann, levaram inúmeras pessoas a marginalização do espaço urbano, provocando o aparecimento das favelas. Tratando-se da temporalidade em que estamos, essa “higienização” dos espaços muito tem a ver com a segregação racial que se sucedeu no início do século. Um exemplo que podemos citar foi o caso da destruição do principal ponto da comunidade negra, próximo à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no largo do Rosário, no centro da cidade em 1904, onde se realizavam congadas, batuques, sambas, moçambiques. (SANTOS, 1998; p. 119-124 Apud FERRARESI 2007, p.76).

A segregação do espaço urbano paulista advinha de um projeto de modernização da sociedade que permeava desde a Independência. O projeto de nação brasileira é contemporâneo à modernização industrial do país, portanto podemos compreender a pluralidade de mudanças que aconteceram no avindo do século XX, principalmente nos grandes centros.

1.2. Questões de raça e identidade nacional

A questão da nacionalidade brasileira permeou desde as conjurações do século XVIII e contestações ao poder central no século XIX, intensificando ainda mais quando o país finalmente se torna independente, fato esse que define o Brasil como unidade, desvinculado de Portugal, sendo culminada com a proclamação da República.

A busca por um entendimento de sua própria história se fez muito presente na transição do século, pois, o Brasil até então, era um país dividido regionalmente e com pouca comunicação entre essas regiões, os próprios movimentos separatistas que aconteceram durante o período do Império, como a Guerra de Farroupilha e a Confederação do Equador, foram exemplos que comprovam essa falta de unidade nacional na prática. Então, quando o país se viu emancipado de Portugal, com seu próprio governo, houve essa necessidade desse território se reconhecer culturalmente como unidade nacional.

De acordo com Naxara (1991, p.32), houve duas principais demandas para o reconhecimento da identidade brasileira no pós independência: a própria população em questões práticas de identificação e a elite brasileira que, ao não se identificar com o resto da população, buscava uma identidade própria de elite unida aos próprios problemas de classe como procurar mão de obra para sustentar seus interesses econômicos, visto que a mão de obra escrava não mais sustentava o sistema econômico brasileiro.

Ainda segundo a mesma autora (Idem, p.33), o primeiro processo que se faz ao se buscar uma noção de identidade nacional, o primeiro movimento intelectual que se faz é buscar através das origens, a sua formação. Porém o país se vê num impasse inicial de identificação: quem seria o povo brasileiro? A população que sempre foi marginalizada através da história do Brasil ou os cidadãos brancos, votantes, urbanos? Outro impasse também se vincula a uma questão de unidade, visto que o país sempre fora mestiço e plural

“Um país cujo povo não se oferecia à visibilidade, ao menos na acepção de um conjunto de pessoas com um espírito comum, com características próprias, com algo que lhes desse o reconhecimento de ser brasileiro.”
(Naxara, 1991, p.34)

Como encontrar uma identidade para um país, onde as primeiras imagens sobre sua própria realidade era a interpretação dos viajantes europeus, impregnados de etnocentrismo, procurando o exótico que foi encontrado na época da colônia? Visão essa, que era compartilhada pela elite brasileira, que, ao não se identificar com o resto da população, buscava uma identidade própria de elite, unida aos próprios problemas de

classe como procurar mão de obra para sustentar seus interesses econômicos, visto que a mão de obra escrava não mais sustentava o sistema econômico brasileiro. Esse seria o povo brasileiro?

Isso preocupou principalmente a classe intelectual que surgiu no país a partir da consolidação da academia brasileira. Em relação à identidade nacional e os intelectuais brasileiros, que tentaram compreender a identidade brasileira em seus estudos, faremos uma breve retrospectiva, aprofundando mais adiante no modernismo.

De acordo com Renato Ortiz, em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, há uma tríade teórica que fundamentou a construção do pensamento brasileiro sobre sua realidade, e que deu início à própria sociologia como ciência: o positivismo de Comte, o darwinismo social, o evolucionismo de Spencer. Essas teorias foram elaboradas em meados do século XIX, distintas entre si, porém com um único fundamento: o da evolução histórica dos povos.

“Na verdade o evolucionismo se propunha a encontrar um nexó entre as diferentes sociedades humanas ao longo da história; aceitando como postulado que o ‘simples’ (povos primitivos) evolui naturalmente para o mais ‘complexo’ (sociedades ocidentais), procurava-se estabelecer leis que presidiriam o progresso das civilizações. Do ponto de vista político, tem-se que o evolucionismo vai possibilitar à elite europeia uma tomada de consciência de seu poderio que se consolida com a expansão mundial do capitalismo. Sem querer reduzi-lo a uma dimensão exclusiva, pode-se dizer que o evolucionismo, em parte, legitima ideologicamente a posição hegemônica do mundo ocidental.” (Ortiz, 1985, p. 14 e 15)

A *intelligentsia* brasileira, então tentou formular uma teoria que se encaixasse na realidade brasileira, realidade essa que era totalmente diferente da europeia. Escolhemos aqui, os teóricos brasileiros que pensaram, em seu tempo, o princípio do pensamento social brasileiro, pensadores esses também escolhidos por Renato Ortiz: Nina Rodrigues, Silvano Romero e Euclides da Cunha. *“O dilema dos intelectuais desta época é compreender a*

defasagem entre teoria e realidade, o que se consubstancia na construção de uma identidade nacional” (Ortiz, 1985, p.15), portanto teria que ser definido “o caráter nacional”, o que, de acordo com o autor, de última instância se reportava à formação de um Estado nacional.

Antes de tudo:

“Aceitar as teorias evolucionistas implicava analisar-se a evolução brasileira sob as luzes das interpretações de uma história natural da humanidade; o estágio civilizatório do país se encontrava assim de imediato definido como ‘inferior’ em relação à etapa alcançada pelos países europeus.” (Ortiz, 1985, p. 15).

Até então, o Brasil havia sido descrito apenas por estrangeiros, baseados na sua visão europeia e etnocêntrica, “procurando o exótico nos mundos tropicais das antigas colônias” (Naxara, 1991, p.34) e os próprios brasileiros compartilhavam dessa visão

“Esse olhar estranho, estrangeiro, dirigido do alto, compartilhado por parcelas das elites do país, contribuiu para deprimir a população simples e pobre do país a ponto de anulá-la, fazendo tábula rasa da sua existência.” (Naxara, 1991, p. 35)

Assim, para poder completar essa teoria seria necessário utilizar de outros argumentos que permitiriam compreender o caso brasileiro, são eles: o meio e a raça. “*Na realidade, meio e raça se constituíam em categorias do conhecimento que definiam o quadro interpretativo da realidade brasileira.*” (Ortiz, 1985, p. 15). Os teóricos partiram da primeira impressão da construção do Brasil, ou seja, a cultura brasileira era formada a partir da união de três raças: a africana escravizada e traficada à América, o indígena que aqui morava e o conquistador europeu português.

As primeiras obras desses autores foram *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que trabalha em seus dois primeiros capítulos sobre a *Terra e o Homem*; *Cantos Populares no*

Brasil de Sílvio Romero, que dividia a população brasileira em habitantes das matas, das praias e margens de rio, dos sertões e das cidades; e Nina Rodrigues, em suas análises do direito penal brasileiro “tece inúmeras considerações a respeito da vinculação entre as características psíquicas do homem e sua dependência do meio ambiente” (Ortiz, 1985, p 16) além de teorizar em seu estudo sobre a ligação da raça negra vinculada à degenerescência e tendência ao crime em “*Mestiçagem, Degenerescência e Crime*” de 1899 e outros títulos como “*Antropologia patológica: os mestiços*” e “*Degenerescência física e mental entre os mestiços nas terras quentes*”, comprovando que para ele o atraso tecnológico do Brasil se explica pela raça. Apesar de essas teorias parecerem bastante racistas, denotaram bastante evolução científica para a época, visto que também existiam poucas teorias escritas sobre o Brasil na época.

A questão aqui tratada em relação ao meio e a raça tentam explicar o Brasil em comparação à Europa, comparando então a questão “evolução” entre os dois. O Brasil aqui é interpretado como pouco evoluído, entendendo a Europa como o modelo de território evoluído. Porém, é importante destacar que na época a ciência estava iniciando os estudos sociais e era muito ligada aos conceitos cientificistas para as análises, diferente de hoje, em que as teorias se transformaram quanto à questão social, criando seus próprios conceitos condizentes com a teoria das sociedades.

Euclides da Cunha grande estudioso brasileiro, estudou da Escola Politécnica e na Escola Militar, republicano, socialista, jornalista e leitor de autores positivistas e darwinistas sociais, Foi enviado pelo jornal Estado de São Paulo para presenciar os últimos momentos de combate contra do Arraial de Canudos. Através desse relato e por outras viagens pelo território brasileiro, em especial a região da Amazônia e por suas vivências no Rio de Janeiro e estado de São Paulo, escreveu seu livro *Os Sertões*, entre outras. Sua base teórica forneceu subsídios para suas obras, destacando principalmente sua admiração pela evolução científica e tecnológica. Acreditava que um novo mundo surgia e carregaria o velho mundo, em extinção (NAXARA 1992: 106, 107).

Euclides da Cunha com sua obra *Os Sertões* pertence a uma linha que estudou as regionalidades brasileiras, por entender que a identidade brasileira seria melhor retratada e compreendida através das particularidades.

Para contornar dificuldades, os autores que se debruçaram sobre uma tal tarefa representaram o brasileiro, em geral

excluindo parcelas da população ou buscando tendências para a formação de uma raça brasileira, a partir dos diferentes componentes étnicos, de forma que a existência do brasileiro, mais uma vez estaria relegada para o futuro. (NAXARA, 1997: 101)

O autor também acreditava na inexistência da unidade racial brasileira, entendida aqui como unidade cultural. Na obra citada e em outros artigos, Euclides da Cunha se deteve na tarefa de descrever o sertanejo brasileiro, figura que sincretiza a mistura indígena e os paulistas que migraram para as minas em forma de bandeiras à procura do ouro. O sertanejo, para Euclides da Cunha, tinha características diferenciadas dos mestiços do litoral que continham traços da raça africana. O sertanejo é tratado de forma antagônica, mostrando qualidades e defeitos ao mesmo tempo

O sertanejo, é ates 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 (...) (CUNHA apud NAXARA 1992, p. 112)

Essas representações do sertanejo serão estendidas e generalizadas para todo o povo brasileiro “A fortaleza na esfera do mito, a imagem do ‘titã’, do povo brasileiro que poderia ser e não é ou é somente instantaneamente, quando a situação o exige” (NAXARA, 1992: 114). Em suma, para Euclides da Cunha o brasileiro estava fadado ao progresso “Estamos condenados à civilização. Ou progredimos ou desaparecemos” em Os Sertões.

Ainda de acordo com Naxara, Euclides da Cunha embora tenha descrito muitas características depreciativas do sertanejo, ele faz na verdade um elogio, à “sua ação no meio que vive, de forma que o requisitório se dirige mais para a situação de miséria e

abandono, está debitada não só aos próprios miseráveis, mas à política que os mantinha naquele estado” (NAXARA 1992: 116) culpabilizando as elites.

Sílvio Romero em contrapartida a Euclides da Cunha, discorda da posição deste, sobre a figura do sertanejo. Em “O Brasil Social”, analisa a situação do desenvolvimento histórico-social do país para explicar a situação de marginalidade em que vivia grande parte da população sertaneja. Para isso, retomou o processo de ocupação do espaço rural, onde o trabalhador “teve que se acostar como agregado à patronagem dos grandes proprietários” (ROMERO, 1907: 10 apud NAXARA, 1992: 125), não tendo direito ao acesso direto à terra e aos meios de sobrevivência. E que devido à “estrangeirices” da elite, a população manteve sem apoio

Quero falar da singularíssima teima do intelectuaes de toda a casta de dizerem das gentes da roça, sertanejas ou não, sem se lembrarem que há quatro séculos, ellas é que trabalham e produzem, ellas é que se batem, isto é, sem se lembrarem que ellas é que tem sustentado o Brasil, como povo que vive e como nação que se defende. (ROMERO, 1907: 11 apud NAXARA, 1992: 126)

E mais adiante:

“(…) O problema brasileiro por excellencia consiste exactamente em comprehender este facto tão simples e tratar de fazer tudo o que for possível em prol de taes populações, educando-as, ligando-as ao solo, interessando-as nos destinos desta pátria.

Para Sílvio Romero, a decadência do povo brasileiro não se limitava à população pobre, mas sim a população de um modo geral, incluindo as elites, devido às raças da formação original do povo e o meio em que vivem, “áspero, em grande parte enganoso, pelas facilidades outorgadas à vadiagem” (Idem p.8); unindo aqui os fatores raça e meio.

Em sua análise sobre as diferenças de classe, detectou a necessidade de haver classes intermediárias entre a elite e a classe trabalhadora, pois, para Silvio Romero, “essas classes iriam ter necessidades em comum a defender e interesses gerais da nação e não havendo essa hierarquia conduziria à conclusão de que o Brasil não tem povo, ou seja, o Brasil não tem povo apto para a cidadania” (NAXARA, 1991: 127).

Em uma comparação entre Euclides da Cunha e Silvio Romero, podemos detectar o ponto da diferenciação entre os dois a partir da interpretação sobre o mestiço. Enquanto Euclides via o mestiço pela ótica depreciativa, não vendo nenhum futuro e solução para tais problemas apresentados por ele; Silvio Romero, apesar de ver uma possibilidade para a criação de uma identidade nacional, ainda que através dessa perspectiva tenha sido formulada através da possibilidade do branqueamento da população (NAXARA, 1991: 128).

Pouco depois, no início do século XX, surgiram no Brasil teorias explicativas, baseadas em termos culturais e que passariam a encarar a miscigenação brasileira de um modo positivo, de forma que a mistura de raças seriam então a única forma da civilização brasileira ter dado certo e se constituído como país, graças à combinação das boas características físicas e sociais das culturas aqui unidas, principalmente estudadas por Gilberto Freyre.

Gilberto Freyre é um exemplo de teórico que encarou a questão da mestiçagem por um lado positivo, e essa mudança acontece através de uma mudança histórica e própria de seu tempo e da realidade brasileira, como diz Ortiz. Isso aconteceu devido ao momento histórico da Revolução de 30 e a entrada de Getúlio Vargas na presidência. O país passava por uma intensa transformação industrial e o fortalecimento da figura do trabalhador brasileiro fez com que diminuíssem questões de diferença social e racial.

A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grande eventos como carnaval e futebol. O que era mestiço torna-se nacional. (Ortiz, 1985, p. 41)

1.3 O Movimento Modernista: trajeto inicial e análises

Refeita essa trajetória das análises e diagnósticos para o Brasil no contexto do modernismo, analisaremos, neste subitem, o movimento, do ponto de vista literário. Depois vamos retomar rapidamente o movimento da poesia moderna em âmbito nacional, para então localizarmos e problematizarmos o Movimento Modernista paulista.

Em coerência a seu tempo, a introdução da tecnologia no cotidiano urbano e a busca da identidade nacional, os modernistas paulistas tinham o intuito de modernizar a arte brasileira, visto que também não se reconheciam mais pertencentes aos últimos movimentos artísticos brasileiros, tais como o passado glorioso de Machado de Assis e *Os Sertões* de Euclides da Cunha, marcando, assim, a decadência parnasiana que seguia “cegamente o cânones da escola”, a musa perfeita de Bilac e o “novismo simbolista”

(...)

Substituindo o parnasianismo dos deuses olímpicos, da temática greco-romana, do ideal objetivo, descritivo, marmóreo e escultural, de tom nacional retórico, o simbolismo, se, de um lado, não é tanto preocupado com a métrica com a censura, com as regras da composição rigidamente adstritas ao formalismo, invade os domínios subjetivos, elege a palavra nobre, a palavra imaculada de que falava Mallarmé, faz uma arte difícil, hermética, mística, aristocrática, preocupada com a música, a harmonia dos sons, uma arte penumbrenta que era acusada de não possuir nenhum senso do nacional (BRITO, 1971, p.19).

Com influência direta das vanguardas europeias que surgiram no final do século XIX e início do século XX, e que foram trazidas para o Brasil por um dos principais expoentes do modernismo, no qual falaremos mais adiante, Oswald de Andrade entre outros artistas, que lá fizeram morada provisória, como Tarsila do Amaral. Uma das principais influências europeias foi o *Manifesto Futurista* de Marinetti

A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento

agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco. (...) É da Itália, que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o "Futurismo", porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários. Já é tempo de a Itália deixar de ser um mercado de belchiores. Nós queremos libertá-la dos inúmeros museus que a cobrem toda de inúmeros cemitérios.” (MARINETTI, Manifesto Futurista, 1909)

O verso livre, descoberto no manifesto por Oswald de Andrade “vinha abrir-lhe, pessoalmente, possibilidades que até então lhe eram inalcançáveis.” (Brito, 1956: 30). Porém, ainda eram ideias que não cabiam para a literatura brasileira. Apesar de novos tempos modernos surgirem no país, a ideia de verso livre de Oswald não consegue adeptos imediatos, em 1912. O país então precisaria de um choque inicial de arte moderna para profundas mudanças, e esse choque inicial se chama Anita Malfatti.

Anita Malfatti, paulistana de família tradicional italiana e naturalizada brasileira, teve a oportunidade desde cedo de estudar na Academia de Belas-Artes de Berlim durante 1912-1914. Lá ela entrou em contato com a arte europeia e com artistas europeus, tais como Pissarro, Monet, Sisley, Picasso, o Douanier Rousseau, Gauguin, Van Gogh, Cézanne e Renoir.. Teve aulas com LowisCorynth, o homem das cores, e mergulhou neste universo pós-impressionista.

Convencida por amigos e contra a opinião da família que não acreditava nos seus trabalhos, decide expô-las em 1917, sem a menor ideia do que viria a acontecer. Inicialmente foi cercada por elogios e pela presença da sociedade paulistana, chegando a vender alguns trabalhos, sendo visitada também pelos futuros integrantes do movimento modernista. Porém, um artigo de Monteiro Lobato, publicado no *Estado de São Paulo* do dia 20 de dezembro de 1917, “a faria sofrer profundamente traumatizando-a para o resto da vida”. O artigo entre diversos desencorajadores “elogios” negavam todas as referências da pintora e saudava os antigos mestres.

“Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude. As medidas de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem do que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós ‘sentimos’; para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em ‘pane’ por virtude de alguma grave lesão” (BRITO, 1971, p.53)

Anita foi a artista que trouxe para as terras brasileiras a primeira referência do que viria a ser o modernismo no Brasil e influenciou a geração de modernistas que se formava na época. De acordo com Menotti Del Picchia no *Correio Paulistano* “a pintora ilustrou tornou-se uma espécie de santa da ala demoníaca dos reformadores”, relata posteriormente em 1929.

O encontro entre os Andrades acontece em 1917, num evento do Conservatório Dramático e Musical, onde Mário de Andrade lê um discurso sobre o afundamento de navios brasileiros por alemães, e deixa em Oswald, a impressão deste estar diante da revelação de um talento literário.

“Doravante, ambos se frequentarão amiudamente e discutirão as suas inquietações artísticas, trocarão ideias sobre a vida cultural do país e da Europa, e, juntos irão, aos poucos, confundindo ideais e sonhos, e juntos chegarão à luta renovadora das letras e artes brasileira.” (BRITO, 1971, p. 75)

Mário de Andrade e Oswald de Andrade, principais expoentes do Modernismo iniciando a movimentação artística da época lançam seus livros *Paulicéia Desvairada de 1922* e *Pau-Brasil de 1924*, respectivamente; e também iniciam uma trajetória de escritos em jornais, construindo e divulgando a nova estética. A transição para uma nova estética modernista também aconteceu à medida em que outros novos escritos literários iam sendo publicados. *Juca Mulato* (1917) de Menotti Del Picchia foi um livro que conquistou o público pela abordagem cultural de origem brasileira, unida ao clima nacionalista (clima de

busca da definição de uma identidade nacional). Com aspecto modernizado, fora dos padrões parnasianos, agradou grandemente a crítica contemporânea. Diversas outras obras foram publicadas neste ano

Nessa hora cinzenta, de transição, aguarda-se um surto novo, definido. Espera-se, enfim, qualquer coisa que ainda não se sabe o que seja. Mas está claro que o que existe não satisfaz e já parece superado. Há uma nova linha a seguir, um novo rumo a descortinar. Mas por enquanto são decisões e tateios. Por enquanto, são o simbolismo e o parnasianismo desmanchando-se”.
(BRITO, 1971, p.89)

De acordo com Mário da Silva Brito, o decorrer do tempo foi um dos auxiliares para o modernismo se fortalecer como movimento. Aos poucos, os próprios grandes autores das últimas linhas artísticas nacionais iam saindo de cena. “Os mortos não governam os vivos” (Brito, p.137) e as novas necessidades da sociedade seriam supridas por esse novo movimento.

Nos novos tempos que caracterizavam o Brasil independente e republicano, que ia em busca da construção de uma identidade nacional, pairava no ar um traço anti-lusitano, que se voltava contra a continuidade de posse de grande parte da renda gerada no país, nas mãos dos portugueses, fato que produzindo um incômodo para a maioria dos brasileiros, traduzido num sentimento de vinculação à pátria portuguesa.

“O Brasil libertou-se do governo português; continua, contudo, a suportar agora sem mais impaciência a ascendência dos lusitanos no seu comércio, indústria, imprensa e até nas letras”
(FIGUEIREDO, 1921, p. 50 apud BRITO, 1971, p. 140)

O modernismo tenta então fortalecer esse estado de espírito nacionalista, e através do seu movimento literário, tenta exaltar as características da língua falada brasileira, concebendo a ruptura das formas tradicionais puristas do português de Portugal; tornando válida a dicção brasileira.

A referência a Jeca Tatu de Monteiro Lobato, provoca um crescimento das publicações literárias com a temática regionalista, como as obras de Waldomiro Silveira

em “Os Caboclos” e Cornélio Pires e Menotti del Picchia com “Juca Mulato”, no ano de 1920

“Juca Mulato é poema filho da era agrária que se finda, do homem emocionalmente apegado à terra e que daí a pouco virá padecer as seduções da cidade fabril. É o canto de despedida da era agrária, do Brasil essencialmente agrícola, e surge no momento em que a industrialização começa comprometer os alicerces rurais do Estado” (BRITO, 1971, p.141)

Menotti del Picchia representa, nesta fase inicial, a ponte para as transformações literárias que o modernismo iria realizar, inserindo a temática industrial, que simbolizava o moderno. Nesse ano de 1920, São Paulo havia crescido em densidade demográfica a tal ponto que havia um déficit de moradia extremamente alto, tendo sido necessária a construção de quinze mil prédios para superar a crise (Brito, 154). Assim, São Paulo toma grandes proporções, inclusive industriais; fato que traduzido no título da obra de e Mário de Andrade, “Paulicéia Desvairada”

“É nesse São Paulo petulante, agressivo, com pretensões de metrópole à altura das principais do globo, de progresso indiscutível e decantado, misturado de raças, agitado de lutas políticas, em crise de crescimento material e espiritual, que se reúnem os futuristas brasileiros, filhos da inquietação do mundo moderno” (BRITO, 1971, p.160)

A alcunha “futurista” muito utilizada no início da década de 1920, referia-se àqueles artistas que ainda não tinham um conceito claramente definido, mas que assimilavam em sua arte as novas tendências contemporâneas. Futurismo seria utilizado para todos os artistas que manifestassem características diferentes das padronizadas e definidas pela academia da época.

É importante definir que os integrantes do movimento modernista não se definiam como seguidores do movimento Futurista de Marinetti. Eram assim definidos principalmente por aqueles que eram contra essa nova postura estética, impregnando de forma negativa a definição, que posteriormente seriam usada pelos próprios integrantes do

movimento, como forma de defesa dessa contra partida dos conservadores. Assumir-se como um futurista significava então, um ato de coragem, e acima de tudo, pertencimento ao movimento. “De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia.” (BRITO, 1971, p. 164). A partir disso começaram a surgir várias reuniões em diversos lugares para a troca de ideias, inspirações, debates que se constituíram o cerne do movimento. A partir dessas reuniões surge a escolha de uma data que lançaria o movimento para a sociedade brasileira, tendo sido escolhido o ano de 1922, quando se completaria cem anos da independência do Brasil de Portugal.

“São Paulo a melhor fatia racial a expor na vitrina do Centenário, tem a decidir o que dará em matéria de arte à curiosidade estrangeira acordada pelas fanfarras da bem intencionada réclamedestes dias de preparativos ... Mas, senhores, é isso que vamos apresentar como expressão de cem anos de independência! Mas independência não é somente independência política, é acima de tudo independência mental e independência moral.” (ANDRADE, 1920 apud BRITO, 1971, p.174)

O movimento modernista é antes de tudo paulista. Não só por ser o local físico onde se manifestou, mas porque a modernidade fervilhante que se via na cidade de São Paulo foi sua grande fonte inspiradora. Menotti del Picchia, um dos articulistas do movimento, escreve no Correio Paulistano:

“A complexidade etnográfica da nossa população de acampamento produziu choques de raças e de ambições. O debater lento e insopitado do substrato racial, rebelado contra o cosmopolitismo crescente, deu essa batalha uma feição mais forte: o bandeirante voluntarioso reage contra o ‘métèque.” (PICCHIA, 1920, Correio Paulistano apud BRITO, 1971, p. 176)

O ano de 1921 foi um ano de grande importância para o movimento modernista, cuja organização mais precisa se realizava em torno de algumas publicações em jornais, revistas, reuniões e eventos. Nesse sentido, o jantar oferecido por Menotti Del Picchia em

evento que aconteceu no Parque do Trianon, em São Paulo - importante local na cena urbana, usado para lançamento de candidaturas ao governo paulista ou federal - usado, na ocasião do lançamento da publicação de *As Máscaras*, reuniu alguns dos nomes mais proeminentes do início de movimento, como, Oswald de Andrade, que, convidado a discursar para os presentes, fez daquela uma ótima oportunidade para marcar uma manifestação da nova arte:.

“É indispensável, agora, teorizar, doutrinar, granjear prosélitos, polemizar, provocar, arrogantemente, a gente do outro lado. É fundamental que os novos deixem marcada a sua posição divisionista. Impõe-se, enfim, a ruptura, que, de fato, já se deu, mas que urge seja agora declarada como atitude de um grupo, proclamada como resolução de uma coletividade de escritores e artistas.” (BRITO, 1971, p.180)

No discurso realizado por Oswald há vários significados destacados por Mário da Silva Brito. Primeiramente a presença dos “futuristas”, ainda assim chamados, significava antes de tudo a lembrança a Menotti de seu compromisso com o movimento, além do prestígio concedido ao amigo pela presença dele no jantar. O discurso feito em pequena parte é em homenagem a Menotti, e dedicado principalmente aos contrários ao movimento, “é o ataque de surpresa no campo do adversário distraído...”, e contém também, principalmente, o chamado para integrar e divulgar a nova arte

O discurso pretende principalmente é estabelecer a diferenciação entre os escritores e artistas do momento, acentuando a existência de um grupo marginal, negado e negador, constituído de “orgulhosos cultores da extremada arte de nosso tempo”, que delegou poderes a Oswald para louvar Menotti, mas “numa tecla de sonoridade diferente”. Enfim, os novos participam do banquete, sem, todavia, comungarem com os outros. Estão ali para destoarem dos demais, como uma presença

excessiva, possivelmente irritante. (BRITO, 1971, p. 185)

O ano de 1921, antecedente da Semana de Arte Moderna, foi um ano de rupturas e negações dos artistas do movimento às escolas literárias brasileiras que eram norma até então. O combate aconteceu de forma extremamente aberta por meio dos jornais, nos quais a maioria publicava semanalmente. Se opunham ao passadismo, ao romantismo, ao realismo e à escola parnasiana. Ainda, também, se opunham ao regionalismo, iniciado por Monteiro Lobato e seu Jeca Tatu. Essa aversão ao regionalismo não se destinava por valorizarem as características regionais em detrimento da valorização do nacional, mas sim, pelo regionalismo denunciar a situação “inferior” das outras regiões do território brasileiro “O intelectual deslumbrado com a metrópole cosmopolita não encontra justificativa para a literatura de iaiás e ioiôs, para as letras caipiras.” (BRITO, 1971, p. 201)

São Paulo avança numa afirmativa de maravilhas. A sua literatura liberada como a sua arte, tanto quanto a sua indústria e o seu comércio, têm que representar um alto papel e uma alta missão – não pode parar diante do sono senil dos infecundos. (ANDRADE, O. 19-5-1921, Jornal do Comércio apud BRITO, 1971, p. 201)

O regionalismo representava, então, o atraso frente à modernidade paulista. Outro traço marcante que fundamenta o modernismo é a constituição do povo brasileiro. Partindo do ponto de vista paulista, a formação da população, que por diversos motivos se transformou no decorrer dos séculos XIX e XX, foi marcada por grande quantidade de imigrantes europeus, , principalmente no estado de São Paulo. . Esse dado define a configuração populacional e se diferencia da definição da população brasileira, feita pelo parnasianismo, apoiada na tríade étnica: africanos, portugueses e indígenas. Os modernistas, partindo da realidade paulistana, reconfiguram a constituição do povo brasileiro como multi-plural

A questão racial entre nós é uma questão paulista. O resto do país, se continuar conosco,

mover-se-á, como o corpo que obedece, em prol do nosso caminho, da nossa ação e da nossa vontade (...) E a questão paulista é uma questão futurista. Nunca nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história e de arte como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, se não futuristas – povo de mil origens, arribados em mil barcos, com desastres e ânsias (ANDRADE, 1921 apud BRITO, 1971, p. 204).

O Movimento Modernista como movimento artístico buscava uma fuga da academia e das últimas correntes literárias. O ano de 1921 foi o ano da negação das tradições anteriores e também da construção de novas inspirações artísticas. O que fundamenta o modernismo é por parte negação, mas acima de tudo, a busca pela liberdade do sentimento interior e suas diversas formas de expressão. Dar liberdade para a escrita é conceber ao espírito artístico a plena possibilidade de expressão.

A Semana de Arte Moderna que acontece em 1922 é o resultado desse processo de ruptura artística e a construção da nova arte. Não estão desvinculados, entretanto, desse processo histórico que o Brasil passou no final do século XIX e início do século XX. A sociedade havia mudado e a nova geração necessitava de uma linguagem artística que os representasse e no qual eles se sentissem representados.

Entretanto, de acordo com Anderson Pires da Silva em *Mário e Oswald: Uma história privada do Modernismo* (SILVA, 2009) houve várias manifestações em 1962 de poetas por todo o Brasil, relatando suas indiferenças em relação ao movimento paulista. José Lins Rego em depoimento para o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, na edição comemorativa dos quarenta anos da Semana de 1922, disse “para nós, de Recife, essa ‘Semana de Arte Moderna’ não existiu”¹; e Gilberto Freyre na mesma edição afirmava que em Recife havia “outro desenvolvimento no mesmo sentido de modernidade inquieta e renovadora das letras, das artes e dos estudos sociais no Brasil”.

¹ Cf: *Estudos sobre o Modernismo*. Curitiba: Criar, 1982 apud SILVA, 2009, p. 16.

Graciliano Ramos em entrevista a Homero Senna, acidamente confessaria “Nunca fui modernista. Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão.” Carlos Drummond de Andrade ao mesmo entrevistador, declarou que não recebeu nenhuma influência do Modernismo paulista, pois o movimento dos modernistas mineiros formou-se “ao acaso das afinidades e dos achados de livraria”, sendo Manuel Bandeira sua “verdadeira e pessoal” revelação modernista. O próprio Manuel Bandeira, de acordo com Silva (2009, p. 18), em termos estritamente estilísticos, sua poesia renunciou vários estilemas da poética modernista: o verso livre, a fusão entre poesia e prosa, o coloquialismo, a valorização do cotidiano.

Em correspondência enviada a Mário de Andrade, Manuel Bandeira se dizia simbolista, e que o simbolismo era moderno (SILVA, 2009, p. 18). Por sua vez, Mário disse que tinha sido “reacionário contra o simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista, mas moderno como você. Hoje eu já posso dizer que sou descendente do simbolismo” (BANDEIRA, 1958, p. 45 apud SILVA, 2009, p.18).

Portanto, de acordo com Silviano Santiago, se tem a necessidade de ler o modernismo paulista como manifestação de um fenômeno maior: a modernidade (SANTIAGO, 1980, p.2 apud SILVA, 2009, p. 18).

Anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às 'palavras em liberdade' (BRITO, 1971, p.29)

Ao situarmos essa inicial movimentação literária do Modernismo não podemos esquecer da contribuição crítica que Sérgio Miceli realizou. De acordo com o autor, o movimento e sua ascensão esteve apoiado na aristocracia cafeeira e na burguesia industrial. Os primeiros livros e os próprios autores do movimento foram financiados por mecenas, compondo segundo Miceli “uma produção artesanal de luxo” (MICELI, 1979, p. 14 apud SILVA, 2009, p. 21), visto que na época o mercado do livro era restrito e dificultosa a publicação.

Segundo Miceli a ascensão do modernismo se deu pelo apoio da classe dirigente, criando condições favoráveis para a geração de 22 impor, como instância de legitimação, seus modelos estéticos estrangeiros. “O contato com a vanguarda europeia, fosse a partir de empreendimentos pessoais ou bolsas de estudos concedidas pelo governo municipal” (SILVA, 2009, p. 21) abriu a possibilidade de conhecimento e divulgação do Movimento.

Seguindo a linha de análises sobre o modernismo, não podemos deixar de citar uma tese de Daniel Faria e que foi publicada em livro como *O Mito Modernista*, que traz nessa linha de criticidade uma grande contribuição para o entendimento do Movimento. A partir de um texto publicado por Menotti Del Picchia de memórias publicado em 1970, o artista ao refletir a Semana de 22 apresenta Mário de Andrade “como um Cristo ensanguentado, atacado por uma multidão enfurecida no Teatro Municipal de São Paulo” (FARIA, 2006, p. 33) e Faria realiza uma trajetória de estudos dos textos publicados por Mario de Andrade e Menotti Del Picchia em início de suas trajetórias artísticas, detectando nesses textos, suas posturas de auto-martirização ao encontrar na sociedade brasileira da época, a difícil aceitação à nova estética. De acordo com Faria, se pressupor que estes autores, nos anos antecedentes a 1922, tinham um dom de antevisão do que estava por vir, com a canonização de alguns dos seus textos sob a égide do ‘modernismo’, constitui evidente anacronismo (FARIA, 2006, p. 33) a postura desses modernistas não se limitavam somente a própria martirização, mas também, de acordo com Faria, se colocavam como portadores da renovação artística brasileira, e também, criticando as linhas estéticas anteriores, principalmente o parnasianismo. Para apresentar um exemplo de Mário de Andrade, Faria apresenta o poema final de *Paulicéia Desvairada* “Minha Loucura” e conclui que no poema Andrade “Ao mesmo tempo em que encenava, metaforicamente, o calvário de uma nova geração, concedia-se a esta o estatuto de inviolabilidade moral” (FARIA, 2006, p. 48).

A partir dessas considerações, podemos perceber que o movimento modernista se localiza num local específico histórico brasileiro, numa emergente República que tem pressa para se industrializar e num local privilegiado de acesso à cultura e os grandes centros de produção cultural, que é a cidade de São Paulo. Onde a identidade brasileira, calcada nos conceitos de cultura popular tradicionais, se desenvolve no meio industrial, porém ignorando outros processos de construções culturais artísticas por todo o país, se colocando erroneamente, como a única fonte de restauração da arte brasileira.

Capítulo 2

BIOGRAFIA: MÁRIO DE ANDRADE E O MODERNISMO

2.1 – História e Literatura: reflexões sobre sua profícua relação

A Nova História fundada pela Escola dos Annales ampliou a noção de fontes, com as quais, o historiador pode se fundamentar em uma pesquisa. Fonte de pesquisa para o historiador é tudo aquilo que, produzido pelo homem ou que traz vestígios de sua interferência, pode nos proporcionar um acesso à compreensão do passado humano (BARROS, 2012. p. 130). Nesse sentido, fontes históricas textuais, já entendidas como fontes tradicionais, nos trazem a compreensão e testemunho das vivências e subjetividades humanas que auxiliam os historiadores na compreensão de suas pesquisas.

Pensando que as narrativas, sejam históricas ou literárias, constroem uma representação acerca da realidade, procura-se compreender a produção e a recepção dos textos, entendendo que a escrita, a linguagem e a leitura são indivisíveis e estão contidas no texto, que é uma instância intermediária entre o produtor e o receptor, articuladora da comunicação e da veiculação das representações (BORGES, 2010, p. 95).

O texto é formado em três estâncias, que devem ser levadas em consideração em sua análise: a escrita, o conteúdo do texto e a leitura. No que se refere à escrita, o historiador deve refletir sobre quem fala e a sua linguagem. O texto em si, o que se transmite e como se fala. E por final, e não menos importante, o leitor: quem o lê e a receptividade desse texto, se é aceito ou não. (PESAVENTO, 2004, p. 68-70 apud BORGES, 2010, p.95). No entanto, além dessas possibilidades de leitura, Le Goff nos aponta (BORGES, 2010, p.95 apud LE GOFF, 1990, p.545) outras questões sobre o documento: eles expressam a necessidade de realização de uma reflexão, por parte do historiador, sobre as condições históricas dessa produção, abarcando a figura do produtor, o lugar social de onde se produz, como se produz, as intenções do produtor, as relações de poder que cercam e atravessam a produção e o produto (*Idem*). Cabe ao historiador pensar como foi construído, a linguagem utilizada, a finalidade do livro e suas intenções.

No universo amplo dos bens culturais, a expressão literária pode ser tomada como uma forma de representação social e histórica, sendo testemunha excepcional de uma época, pois um produto sociocultural, um fato estético e histórico, que representa as experiências humanas, os hábitos, as atitudes, os sentimentos, as criações, os pensamentos, as práticas, as inquietações, as expectativas, as esperanças, os sonhos e as questões diversas que movimentam e circulam em cada sociedade e tempo histórico (BORGES, 2010, p. 98).

A importância de se estudar a literatura e a sua relação com a História se dá na medida em que se considera que a literatura registra e expressa aspectos múltiplos do complexo, diversificado e conflituoso campo social no qual se insere e sobre o qual se refere. A expressão literária pode ser tomada como uma forma de representação social e histórica, sendo testemunha excepcional de uma época, pois um produto sociocultural, um fato estético e histórico, que representa as experiências humanas, os hábitos, as atitudes, os sentimentos, as criações, os pensamentos, as práticas, as inquietações, as expectativas, as esperanças, os sonhos e as questões diversas que movimentam e circulam em cada sociedade e tempo histórico.

Ela (a literatura) é constituída a partir do mundo social e cultural e, também, constituinte deste; é testemunha efetuada pelo filtro de um olhar, de uma percepção e leitura da realidade, sendo inscrição, instrumento e proposição de caminhos, de projetos, de valores, de regras, de atitudes, de formas de sentir (BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas Considerações. In Revista de Teoria da História Ano 1, Número 3, junho/ 2010 Universidade Federal de Goiás, p.99).

A literatura, como testemunho histórico, é fruto de um processo social e apresenta propriedades específicas que precisam ser interrogadas e analisadas, como qualquer outro documento. Resta ao historiador descobrir, ponderar e detalhar sobre as condições de sua produção, as intenções do autor, a forma como ele realiza sua representação e a relação que esta estabelece com o real, inserindo-as num processo histórico determinado, pois “são acontecimentos datados, historicamente condicionados, valem pelo que expressam aos

contemporâneos” (CHALHOUB; PEREIRA, *Revista de Teoria da História* Ano 1, Número 3, junho/ 2010 Universidade Federal de Goiás ISSN: 2175-5892 1041998, p. 9).

Considerando a literatura como “um produto do desejo, seu compromisso maior é com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com o seu estado real” (SEVCENKO 1999: 20). Então, pensando neste dilema, indaga-se: quais seriam as pistas deixadas pelo campo literário? – já que este, ao contrário da historiografia, não mantém um rígido compromisso com o ‘fato’, inclusive alguma vezes se auto-definindo como ficcional.

A compreensão analítica do contexto social e sua manifestação artística latente na obra devem ser objetos primeiros numa análise histórica da produção literária. Esta exposição se dá em diferentes graus, dependendo de uma série de fatores extrínsecos e intrínsecos ao autor, como a corrente literária a qual pertence, o gênero literário de sua preferência, o local social de onde se fala, seu círculo de relacionamentos intelectuais, afetivos e familiares, sua condição de vida – tanto no passado (a infância e a juventude), quanto no presente (exercendo o ofício de escritor) – entre outros fatores (CAPRARO, 2014)

Afinal, todo escritor possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que os seu temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo – e é destes que eles falam. Fora de qualquer dúvida: a literatura é antes de mais nada um produto artístico, destinado a agradar e a comover; mas como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade dos seus frutos não depender as características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais? (Sevcenko, 1999: 20).

Nesse sentido, nosso olhar para o livro *A Escrava que não era Isaura*, de Mário de Andrade, caminha na direção de entender sua inserção no tempo e na sociedade em que foi produzido, clareando a relação de trocas recíprocas, de contatos e interações entre os discursos presentes tanto no livro quanto aqueles com os quais ele dialoga.

Ainda em concordância com Sevcenko, compreende-se que a função do pesquisador da literatura transcende a busca direta e única das representações e imaginários estabelecidos pelo autor no momento da criação da obra. Como especificado por Antonio Candido (2000), não se trata somente da busca das expressões de uma determinada época ou sociedade, tampouco dos indícios que permitem enquadrar a obra em um preciso cenário histórico, mas sim, entendê-la como “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (Candido, 2000: 7 Apud CAPARÓ).

Ainda segundo Antônio Cândido (2000), pode-se dizer que, grosso modo, existem dois tipos de arte: a de agregação e a de segregação, sendo elas similares e complementares aos conceitos polares de envolvimento/distanciamento. Desta forma, a arte de agregação acaba reforçando simbologias vigentes, por menor que seja o grupo social à qual ela procura atingir, e normalmente é veiculado pelos veículos de comunicação de grande alcance. A segunda, a arte de segregação, ao contrário da primeira, visa renovar os códigos sociais, compactuando com o “novo”. Na maioria dos casos, dirige-se a um segmento populacional diminuto que, de alguma forma, está à margem da macro-sociedade ou de algum grupo social, o qual, provavelmente, é o alvo da crítica do autor. Em circunstâncias específicas pode ser voltada aos movimentos de vanguarda. Como, por exemplo, a produção de Mario e Oswald de Andrade, no surgimento da literatura modernista, que se encaixa perfeitamente neste estilo destinado à vanguarda (CAPARÓ).

2.2 Mário de Andrade e sua relação com o Modernismo: alguns apontamentos

Mário de Andrade foi um intelectual brasileiro, expoente modernista, que tinha uma formação acadêmica complexa e rica, que contemplava diversas áreas do conhecimento humano. Artista, poeta, romancista, folclorista, estudioso teórico de arte, músico e professor de estética no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Mário de Andrade foi uma importante personalidade brasileira que contribuiu para a tentativa de construção de uma identidade brasileira forjada nos preceitos modernistas.

Ao longo de sua trajetória, imprimiu em sua produção intelectual referências à diversas manifestações culturais que ele coletou em suas viagens e estudos pelo interior do país. Em 1938, enviou uma equipe ao Nordeste e ao Norte para registrar cantos, danças e rituais que considerava ameaçados de extinção. Nascido na cidade de São Paulo, lugar onde se formou artista e expoente modernista.

Como observado por Eduardo Jardim, em *Eu sou Trezentos*², São Paulo foi para Andrade quase uma obsessão. A São Paulo em que Mário de Andrade nasceu, em 1893, passava por sua primeira grande transformação; no final do século XIX, houve o deslocamento da produção do café para o Vale do Paraíba, trazendo para o estado de São Paulo grande quantidade de imigrantes e a transição do trabalho escravo para o livre.

O crescimento da economia do café fez a grande São Paulo receber as sedes administradoras dessas crescentes empresas cafeeiras, de modo que foram construídas na cidade, opulentas residências. Essas casas foram construídas não mais na parte do centro velho, onde normalmente se estabeleciam, mas, onde a cidade crescia na época, como a região de Higienópolis e a região da Avenida Paulista. Essas casas posteriormente receberiam a arte moderna, como o Pavilhão de Arte Moderna, de dona Olívia, e a casa de Tarsila do Amaral, que se tornaria o centro de encontro do futuro Movimento Modernista, e também, os donos desses casarões, os futuros financiadores da Semana de 22.

Nascido na rua Aurora, 320, centro da cidade de São Paulo, casa do seu avô materno, Joaquim de Almeida Leite de Moraes, onde seus pais Carlos Augusto de Andrade e Maria Luísa residiam. Ali iniciaram sua família até o falecimento desse avô, e se mudaram para o Largo do Paissandu, 26, também no centro da cidade. Vivendo ali até os 28 anos, foi o lugar onde o poeta teve suas referências e formação poética desenvolvida, envolta às referências familiares como seu pai, uma figura distante e sua mãe, de uma relação mais íntima e amorosa. Outra figura muito importante em sua formação foi sua tia Nhanhã, Ana Francisca, irmã de sua mãe e sua madrinha, além de seus irmãos Carlos (1888), e Renato (1899) – morto em um acidente em 1913, aos 14 anos – e a irmã Maria de Lourdes (1901). Após a morte de seu pai em 1921, mudaram-se para a Rua Lopes Chaves, 108, no bairro da Barra Funda, vivendo nessa casa até o fim de sua vida

*Na rua Aurora eu nasci
Na aurora da minha vida
E numa aurora cresci.*

*No Largo do Paissandu
Sonhei, foi luta renhida,
Fiquei pobre e me vi nu.*

² JARDIM, Eduardo. Mário de Andrade: Eu sou trezentos: Vida e Obra. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

Nesta rua Lopes Chaves

Envelheço, e envergonhado

Nem sei quem foi Lopes Chaves

(JARDIM, 2015, p. 20 ANDRADE, M. *Poesias Completas*, p. 521)

Sua formação acadêmica iniciou-se com seu bacharelado em Ciências e Letras no Ginásio Nossa Senhora do Carmo em 1909. Em 1911, ingressou na Escola Técnica de Comércio Álvares Penteado, para se formar em guarda-livros, que era a mesma profissão do pai, porém sai após uma discussão com um professor. E em 1910 fez cursos de filosofia com seu irmão Carlos na faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo, no mosteiro de São Bento, ligada à Universidade Católica de Louvain da Bélgica, que, de acordo com Eduardo Jardim, era na época, um centro de renovação do tomismo (neotomismo), ou a atualização das teses de Tomás de Aquino, no intuito de modernizar a Igreja.

O neotomismo que inspirou Mário de Andrade, inclusive em suas obras, advinham de Jacques Maritain, destacado filósofo católico da época. O questionamento do individualismo moderno e a crítica do formalismo na arte contemporânea são influências desse filósofo, encontrados em seu “O artista e o artesão”, de 1938.

Também em 1911, ingressa no Conservatório Dramático Musical de São Paulo. A música seria sua primeira opção artística, sua intenção inicialmente, era seguir carreira de pianista, carreira também pretendida por seu irmão Renato. Já no ano seguinte, foi indicado para ser monitor do curso de Teoria Musical e, em 1913, foi chamado para lecionar piano e ser professor substituto de História da Música. Esse período de Mário de Andrade ligado ao conservatório durou grande parte de sua vida, sendo somente afastado por motivos excepcionais, quando foi diretor do Departamento de Cultura e quando esteve no Rio de Janeiro, de 1935 à 1941. Tornou-se catedrático de Estética e História da Música em 1922.

A morte de seu irmão Renato, foi para Mário, seu maior trauma no início da vida. Foi com a ajuda de um tio, o tio Pio, que Mário passou uma espécie de internação em sua fazenda de Araraquara, para se refazer do trauma (JARDIM, 2015, p.28). Anos depois, Mário de Andrade recorda do episódio em carta a Manuel Bandeira, onde relata sobre este período transpassado na fazenda “*Não comia, não dormia e com os sintomas característicos de neurastenia negra, ódio de minha mãe, de todos os meus etc. Foi o bom*

senso de um tio, espécie de neurastênico de profissão, que me salvou.” Relata também, que este período foi um período importante para sua vida, um período de cura e transformação

Um dia me chegou enfim a curiosidade de saber como era o princípio do cafezal, por trás da casa, fui até lá. Fiz o mesmo no dia seguinte, até mais longe e pra encurtar coisas aqui estou ainda vivo. Só que voltei poeta da fazenda. (Apud JARDIM, p.28 in MORAES, 2000, p. 508)

Esse período foi de grande mudança para o poeta, que desistiu da carreira de concertista. Apesar de continuar a tocar piano, um tremor nos dedos o impediu de ser pianista, firmou-se então como poeta, possivelmente pela sequência de traumas (JARDIM, 2015 p. 28).

Seu primeiro livro toma forma em um período de transformação mundial, o período o Brasil declara guerra à Alemanha durante o conflito da Primeira Guerra Mundial. *Há uma gota de sangue em cada poema*, foi publicado com o dinheiro do próprio autor, sob o no qual pseudônimo Mário Sobral. Esse livro, de acordo com Eduardo Jardim, reflete a posição pacifista do autor. Posteriormente Andrade comenta que escreveria o livro de outra forma “os versos seriam muito outros e mostrariam um coração que sangra e estua” (ANDRADE, 2009, p.29 apud JARDIM, 2015, p.26). Os poemas, ambientados no cenário de guerra europeu, foi descrito de uma forma muito artificial (JARDIM, 2015, p.26), e sua posição pacifista abstrata, sendo entre outros motivos, um livro mal sucedido. As influências presentes no livro são de Heine, Jules Romains, Victor Hugo, Verhaeren e Antônio Nobre. Referências essas, que mudariam completamente pela influência da arte moderna.

Arte moderna, para Andrade, surge com a visita de uma exposição no ano de 1917, de Tarsila do Amaral. O poeta visitou diariamente a exposição e relata que tinha ficado apaixonado pelo que vira, sem saber direito o motivo (JARDIM, 2015 p. 37 apud FERNANDES, 1968 p. 50).

Educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir

incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o Homem Amarelo, a Estudanta Russa, a Mulher de Cabelos Verdes. (JARDIM, 2015 p. 38 apud ANDRADE, 1972, p.232)

Mário de Andrade após o período de visitas, se tornou amigo de Anita Malfatti, até mesmo quando, no conhecido episódio envolvendo Monteiro Lobato, em que este escreve um artigo sobre a primeira exposição da pintora intitulado “Paranoia ou mistificação?” fazendo duras críticas ao novo movimento artístico, Andrade esteve ao lado da artista. Ambos estabeleceram vínculos estreitos de cumplicidade artística e amizade fraternal, apesar de Anita ter se confessado apaixonada em carta. (JARDIM, 2015, p.41). Malfatti foi fundamental na formação das ideias sobre arte para Andrade. Ela apresentou para o poeta a cultura contemporânea alemã, que nessa época, era pouco prestigiada em detrimento da cultura francesa. Andrade iniciou estudos da língua alemã, o que o fez inspirar para a escrita de seu futuro romance *Amar, verbo intransitivo*. Andrade se dedicou, nesse período, ao conhecimento do expressionismo, leu artigos do movimento alemão incluindo Ivan Goll, poeta francês ligado ao Expressionismo alemão e ao Surrealismo. De acordo com Jardim, essas referências expressionistas encontram-se, por exemplo, em “Ode ao burguês” (1922) que são versos inspirados pela Primeira Guerra e também no retrato do “burguês-níquel, o burguês-burguês”, lembrando as caricaturas e pinturas do artista George Grosz (movimento Dada e caricaturas críticas da vida alemã nos anos 1920) (JARDIM, 2015, p.42). Segundo Jardim, Mário, além do expressionismo “aglutinou-se com outras doutrinas”, incorporando as vanguardas francesa, alemã e italiana; a poesia de Walt Whitman, a filosofia católica do tomismo e o evolucionismo. Do expressionismo, o que mais fica presente em sua obra, é a tese de que toda arte é expressão de algum sentimento ou de um conteúdo ideal, firmando a posição de que a arte tem um significado e uma dimensão coletivos, posicionamento esse defendido por Andrade em toda a sua trajetória artística (JARDIM, 2015, p.42 e 43).

Mário de Andrade conhece Oswald de Andrade em uma palestra do então secretário de Justiça de São Paulo Elói Chaves, que discursa no Conservatório Dramático Musical de São Paulo a favor dos aliados na Primeira Guerra. Na ocasião, Mário de Andrade profere o discurso de abertura do evento e Oswald, na plateia, se admira muito do poeta. Foi então no dia 21 de novembro de 1917 que os poetas se conhecem, iniciando assim o que ficou conhecido como ‘Fase Heroica,’ quando, segundo Mario de Andrade, eles eram “puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes” (JARDIM, 2015, p. 45 apud ANDRADE, 1943, p. 237, marcando a primeira fase do modernismo, em que os artistas buscaram a construção do ideal modernista e figuraram na chamada Semana de 22.

Marco da primeira fase modernista, a Semana de 22 possibilitou o encontro de vários artistas nacionais que estavam pensando as artes e as expressões estéticas num evento cultural realizado no Teatro Municipal de São Paulo, apoiado pelo então governador do estado de São Paulo, Washington Luís, que patrocinou a ida a São Paulo de alguns artistas do Rio de Janeiro, como Plínio Salgado e Menotti Del Picchia, membros de seu partido, o Partido Republicano Paulista, onde cada dia da semana foi trabalhado um aspecto cultural: pintura, escultura, poesia, literatura e música. A partir da Semana de 22, o chamado “O Grupo dos Cinco” formado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Menotti del Picchia, reuniam-se quase que diariamente e trocavam experiências, influenciando-se mutuamente durante todo o ano. Em sinal de amizade, Mário dedicou a Oswald seu primeiro ensaio de teoria poética, *A Escrava que não é Isaura* redigido durante o ano de 1922 e publicado em 1925, ensaio esse analisado no próximo capítulo.

De acordo com Eduardo Jardim (2015, p.69) Mario de Andrade acreditava que a arte se modernizaria na medida em que as linguagens e suas formas de expressão - poesia, artes plásticas e música - fossem substituídas por uma estética moderna, contrapondo-se à tradição. Como disse Vladimir Mayakovsky em sua célebre frase, poeta russo pai do futurismo, corrente revolucionária no cenário das vanguardas artísticas da época e que influenciou em grande medida o movimento modernista, “para um conteúdo revolucionário, uma forma revolucionária”.

Nessa fase, Mario de Andrade buscava romper com o rigor da estética parnasiana, conhecida por enfatizar o aspecto técnico da poesia em detrimento do lirismo. Aliás, a discussão principal de Mario de Andrade nesse período girava em torno do par ‘inspiração

e Técnica'. Segundo Patrícia Lopes de Medeiros Maria³ o autor “retoma a equação de Paul Dermée (Lirismo + Arte=Poesia), para a princípio, se colocar a favor da vitória do primeiro termo sobre o segundo”. Assim, em seu Prefácio Interessantíssimo, ele escreve:

*Um pouco de teoria?
Acredito que o lirismo, nascido no
Subconsciente, acrisolado num pensamento claro
ou confuso, cria frases que são versos inteiros,
sem prejuízo de medir tantas sílabas, com
acentuação determinada(..)
Inspiração é fugaz, violenta.
Qualquer impecilho a perturba e emudece,
Arte
Que somada a lirismo, dá Poesia, não
consiste em prejudicar a doida carreira do
estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas
de arame do caminho. Deixe que tropece, caia
e se fira.*(ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo. In: Poesias
Completas. p. 23-4)

O período entre 1923 e 1929, foi extremamente produtivo para o poeta, que publicou diversos trabalhos como *Losango Cáqui*, *Amar Verbo Intransitivo*, *Clã Jabuti*, *Macunaíma*, *Ensaio sobre a música Brasileira*, além de iniciar importantes trabalhos que seriam publicados na década seguinte e colaborar em diversas revistas modernistas da época, tais como *Estética*, do Rio de Janeiro, *A Revista*, de Belo Horizonte, *Terra Roxa e Outras Terras* e *Revista de Antropofagia*, ambas de São Paulo. Porém, seu contato com o grupo de amigos e artistas que se formou na primeira fase, não foi tão intenso na segunda, devido à grande parte ter ido passar períodos longos na Europa. Mário de Andrade permanece em território nacional e continua a refletir e produzir, marcando uma das fases mais produtivas de sua vida como literato.

Ao se comunicar com os amigos modernistas que estavam momentaneamente distanciados do Brasil, Andrade em carta para Tarsila, vislumbra os tons que iriam nortear a segunda fase modernista

*(...)Cuidado! Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e
coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem,
temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos,*

³ Maria, Patricia Lopes de Medeiros; Natureza:Trabalho Completo; Título do periódico:Revista Garrafa; ISSN:1809-2586; Nome da editora:Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura; Volume:11; Fascículo:2; Idioma:Português; Divulgação:Meio digital; URL:<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br>; Circulação:Internacional

Tarsila, Oswald, Sérgio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épatés. E se fizeram futuristas! Hi! Hi! Hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês parisianizaram na epiderme. Isto é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. (AMARAL, 2003, p.78-9 apud JARDIM, 2015, p.68)

Nesse trecho podemos perceber, através de referências a elementos ditos nacionais, como a mata-virgem, que a arte moderna no Brasil devia se inspirar no que fosse legitimamente nacional. O que vinha de fora não nos servia. Inclusive o futurismo, movimento no qual ele mesmo se inspirou, não valia mais nada já que agora a ideia era pensar em algo que fosse ‘genuinamente’ nacional, como a Mata Virgem. Mário de Andrade e os modernistas deveriam construir uma arte que fosse, segundo eles, expressão da cultura nacional. Assim, no cerne do projeto estético-ideológico construído por Mário de Andrade, está sua busca por uma “moderna cultura brasileira” – não a partir de uma visão oficial, mas de aspectos culturais históricos; ou seja, havia ali a procura por uma raiz alheia aos cânones.

Segundo Gisele Borges (2012, p. 2), Mário de Andrade entendia a população urbana como sendo controlada e massificada pela indústria cultural, o que a seu ver constituía um problema à construção da brasilidade e do desenvolvimento social e econômico do país. Nesse sentido, o folclore figuraria como uma contraposição à essa condição, típica da modernização. Haveria aqui, no entanto, uma contradição no pensamento do escritor, no que se refere ao “moderno” e à “modernização”: Para ele, o primeiro era um projeto cultural e o segundo um processo sócio-econômico histórico. Essa contradição não foi superada.

Na década de 1930 foi acrescentado às referências teóricas de Mário de Andrade, o conceito de arte social, marcando assim o período de seu contato com outros trabalhos e

manifestações artísticas regionais, quando então empreendeu longas viagens pelo interior do Brasil em busca de referências culturais ditas folclóricas. Ainda de acordo com Jardim, o compromisso íntimo de Mário de Andrade em relação à manifestação folclórica constituiu a base existencial de sua vida na segunda fase, na qual, consistia em “relacionar os elementos culturais erudito e popular, e a sua individualidade como artista e a coletividade” (JARDIM, 2015, p.116).

Em 1935, Mário foi chamado para assumir o Departamento de Cultura de São Paulo. Seu projeto era centrado na ideia de expansão cultural. "Ele queria promover a difusão da cultura erudita para as mais diversas camadas sociais, criou bibliotecas ambulantes e exposições no viaduto do chá", disse Jardim. "Ele também queria incorporar a produção cultural dos grupos que não são considerados cultos e trazer essa produção para o contexto da cultura porque não tinham estatuto de cultura."⁴

Esse tempo em que trabalhou como Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo foi um período importante na vida do poeta, marcando uma fase que deu sentido à toda sua luta no meio artístico, cultural e também intelectual. “O Departamento vinha me tirar do impasse asfixiante, ao mesmo tempo que dava ao escritor suicidado uma continuidade objetiva à sua ‘arte de ação’ pela arte. Ia agir. Me embebedar de ações, de iniciativas, de trabalhos objetivos, de lutas pela cultura”. (ANTELO, Raul (org.). 1981, p. 39 apud JARDIM, 2015, p. 140)

Mário de Andrade realizou muito pela arte brasileira, ao dedicar sua vida a esse ideal. Construiu teoricamente e artisticamente o que viria a transformar toda a arte brasileira do século XX. Sempre revisitado, deixou uma imensa obra poética e teórica ainda explorada nos meios acadêmicos.

2.3 Referências modernistas na construção do projeto estético-social de Mário de Andrade

⁴ JARDIM, Eduardo. Em entrevista veiculada no site do Ministério da Cultura em 16/2/2015 disponível através do link: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/id/1239396. Acesso em 26/11/2015. Acesso em 11/11/15.

Neste subitem trataremos das referências teóricas presentes na primeira fase da obra de Mário de Andrade, especialmente no livro que será objeto de nossa análise no próximo capítulo, *A Escrava que não é Isaura*, Como já foi citado em algumas partes desse trabalho, o livro, finalizado em 1923 e publicado em 1925, é resultado de intensos estudos e pesquisas estéticas que, refletidos nessa obra e compõem espécie de tratado sobre a estética modernista.

Porém, não foi só no plano estético que o livro atuou. De acordo com Maria (2006), o projeto estético de um determinado movimento literário “se liga às modificações operadas no âmbito da linguagem e, por conseguinte, aos efeitos que tais modificações provocam nos meios tradicionais de expressão”. Portanto, ainda segundo a autora, o modernismo converge entre dois projetos, o estético e o ideológico, pois se por um lado busca romper com a linguagem artificial passadista em detrimento de uma linguagem mais natural baseada no folclore e na literatura popular, por outro, acaba por acarretar uma nova ruptura - agora no plano ideológico - com o pensamento da época, que era fundamentado nos ideais das oligarquias rurais, de hegemonia da cultura vinda da Europa, de uma cultura urbana e moderna.

O projeto estético do Modernismo Brasileiro é caracterizado pela substituição de uma linguagem tradicional por uma nova linguagem modernizante, rompendo com os modelos passadistas. Mário de Andrade inclusive, escreveu sete artigos intitulados “Mestres do Passado”, onde faz uma série de críticas aos parnasianos, tidos por ele, como mestres ultrapassados. Porém com as devidas reverências “Ó Mestres do Passado, eu vos saúdo! Venho depor a minha coroa de gratidões votivas e de entusiasmo varonil sobre a tumba onde dormis o sono merecido!” (BRITO, 1964, p. 257 apud JARDIM, 2015, p. 51). Através dessa postura podemos constatar a necessidade clara do Movimento em construir essa nova estética, com uma nova visão da obra-de-arte como um objeto de qualidade diversa em relação à realidade e com relativa autonomia, divergindo do antigo preceito de que a vida imita a arte.

Enquanto a primeira fase do modernismo refere-se, principalmente, à questão da inovação da linguagem e da estética, a segunda fase é mais centrada em questões de ordem política e social como a função da literatura, o papel do escritor e as influências da ideologia nas artes. Porém, no caso de Mario de Andrade é quase impossível dissociar os dois projetos pois em ambas as fases o poeta calcou sua produção artística e teórica nos preceitos estético e ideológico. Verificamos tal questão quando se analisa sua equação

encontrada em *A Escrava que não era Isaura*, segundo a qual “Lirismo Puro + Crítica + Palavra = Poesia”.

De acordo com Masé Lemos (2010), em Mario de Andrade, o lirismo é apresentado de maneira complexa logo no início do seu trabalho. Preocupado com uma dimensão ético-estética, Mário trabalha algumas questões que até hoje são importantes para a poesia contemporânea, como o conceito de lirismo crítico. Afora as preocupações éticas e políticas que informam sua estética. Andrade é uma combinação de sinceridade e intencionalismo “e de sua consciência do momento histórico vivido, daquilo que era preciso fazer para provocar modificações no ambiente literário” (LAFETÁ, 1986, p.11 apud LEMOS, 2010, p.58). Nesse sentido, o poeta pode ser entendido como uma combinação de múltiplos fatores temporais e estéticos: oscilava entre a satisfação pessoal, empenho ético, identidade pessoal e identidade de grupo; todos localizados na temporalidade da primeira fase modernista.

Existe desde o momento inicial da carreira do poeta, um esforço de expandir e complexificar a noção de lirismo, ou seja, de se afastar e se diferenciar de um lirismo de simples efusão e expressão espontânea do sentimento do eu do poeta para se aproximar de um lirismo que pudesse ser, conjugado à vontade pessoal do poeta, ligado e envolvido com uma missão social. Essa busca também se passava nas vanguardas europeias que simultaneamente, “buscava singularizações formais ao se livrarem das formas pré-concebidas do classicismo, mas que impregnadas de intencionalismo, procuravam conscientemente novos entendimentos para a arte”. (LEMOS, 2010, p.60) *A escrava que não é Isaura*, questiona qual seria a obrigação do artista: “preparar obras imortais que irão colaborar na alegria das gerações futuras ou construir obras passageiras mas pessoais, em que as suas impulsões líricas se destaquem para os contemporâneos como um intenso, veemente grito de sinceridade?” O lirismo puro, vetor criador, nasceria, segundo Andrade, do “eu profundo”, sendo “livre” e “independente da nossa inteligência”. A “modernizante concepção de Poesia”, ainda de acordo com as palavras do escritor, seria pautada pelo “respeito à liberdade do subconsciente”, “princípio psicológico” que encontraria sua contraparte formal nos “princípios estéticos e técnicos” do verso livre, da rima livre e da vitória do dicionário (ANDRADE, 2010, p.13 apud CUNHA, 2010), conseqüentemente o aspecto sonoro das palavras.

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estados lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arama do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis e inexpressivos. (ANDRADE, 1993, p. 63 apud LEMOS, 2010, p.66)

Em *A Escrava que não era Isaura*, Andrade refaz a equação de P. Dermée (Lirismo + Arte = Poesia) a reformulando para “Lirismo Puro + Crítica + Palavra = Poesia”, trocando o termo “arte” por “crítica”. Teria ele, se distanciado da inspiração, da sinceridade artística, apesar de ter tratado em diversas ocasiões sobre intencionalismo e sinceridade? De acordo com Ana Cristina César, (1999 apud Lemos, 2010, p. 67) o fez na intenção da construção de uma poesia em virtude da sua missão social, não sem sacrifício.

Mário de Andrade está intimamente vinculado às mudanças que ocorrem na Europa e às vanguardas artísticas que estão em constante movimento, em buscas estéticas e ideias compartilhadas, como futurismo, o dadaísmo e o cubismo. Sua postura segue o movimento europeu, não escolhendo determinadas posturas estéticas. Inclusive, declara posteriormente numa conferência de 1942, o modernismo é “direito permanente à pesquisa estética” (ANDRADE, 1978, p.242 apud LEMOS, 2010, p. 60).

Em 1920, surge em Paris, a revista *L'esprit nouveau*, dirigida pelo poeta belga Paul Dermée, pelo arquiteto suíço Le Coubusier e pelo pintor francês Ozenfant. Como se sabe, o título da revista foi inspirado na célebre conferência de Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes*, de 1917. É essa a fonte em que Andrade acompanharia as mudanças estéticas, principalmente entre novembro/dezembro influenciando diretamente a escrita do *Prefácio Interessantíssimo* e *Paulicéia Desvairada*. A revista “conclama os poetas a habitarem-se com e a habitarem o presente, a novidade da modernidade, e a usarem na poesia estes meios, tais como cartaz publicitário, o jornal, o cinema, a fotografia, enfim, a tecnologia que possibilita a mistura tempo-espacial” (LEMOS, 2010, p. 61). O ‘espírito novo’ visava criar um lirismo novo a partir da novidade que é a paisagem urbana. Se o romantismo pintava a paisagem natural, a experiência urbana teve um impacto diferente no sujeito lírico, provocando a “comoção lírica, pela produção de imagens surreais, que o sujeito

lírigo experimenta as contradições da modernidade” (FRAISE, 2005, p. 184 apud LEMOS 2010, p. 62).

Pauliceia Desvairada seria essa imagem acima apontada por Apollinaire (*L'esprit nouveau et les poètes*, de 1917), que anuncia na França e no mundo uma fase nova nas artes, guiada pela síntese e pela construção; o poeta e a cidade, se tornando musa inspiradora no livro. De acordo com LEMOS, Mário parece transferir para sua poesia a hesitação da modernidade entre uma arte extremamente impregnada de subjetividade e outra marcada por objetividade das formas; entre sinceridade e intencionalidade (2015, p.64)

Outra questão importante em Apollinaire é a concretude do local de onde se fala e a concretude do objeto, também pela via do nacionalismo. Ao ligar o lirismo à expressão de um lugar, de um momento histórico, se abre para a dimensão da ética; objeto de interesse de Mário de Andrade. Apollinaire avança do individual para o coletivo, usando conceitos de nação e raça, conceitos esses ainda utilizados na época “é das diferenças étnicas e nacionais que nasce a variedade das expressões literárias, e é esta variedade mesmo que é preciso salvaguardar”, teoriza em *L'esprit nouveau*. Andrade se inspira principalmente nesse lirismo de Apollinaire para construir seu conceito de lirismo. Principalmente na segunda fase, onde há uma procura maior do nacional e as referências culturais brasileiras.

Outro ponto encontrado nos dois poetas é quanto ao aspecto musical. Apollinaire influenciado por Verlaine “utiliza-se em seus poemas de uma incerteza tonal, uma leveza sinuosa que parece repetir e apagar os motivos sonoros, através das ambiguidades temáticas, rítmicas e métrica” (MAULPOIX, 2009, p. 210 apud LEMOS, 2010, p.65), não deixando de ser uma relação com o harmonioso. Mário de Andrade tem mais influência em Jean Epstein sobre os sons simultâneos, que depois o poeta transforma em polifonismo, também não deixa de ser vinculado ao verso livre pregado pelo poeta “continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita” (ANDRADE, 2010, p. 38 apud CUNHA, 2010). De um lado, compasso e barra de divisão teriam imposto à música uma camisa de força, assim como o metro limitaria as potencialidades expressivas da poesia.

Mas a influência musical de Andrade se limita à questão sonora e métrica. Em *A Escrava que não era Isaura*, o poeta se posiciona de modo enfático “erro grave [...] embora menos estéril, que o das vogais coloridas de Rimbaud”. O excesso de musicalidade, segundo ele, pode comprometer a clareza do discurso; crítica essa realizada

pelo poeta com a própria escrita, se referindo ao livro *Paulicéia Desvairada*. Visto esses pontos de congruência entre Apollinaire e Mário de Andrade, chegamos à conclusão que o poeta brasileiro foi diretamente influenciado por ele, repensando e discutindo teoricamente essas questões no decorrer de sua obra. Mais do que “cópia”, Andrade as reformulou e sintetizou em suas referências estéticas, além das referências de Apollinaire, como o impressionismo.

A segunda fase modernista em Mário de Andrade, é marcada por uma maior preocupação com a dimensão social da arte “e tem como princípio a ideia de que o poema não pode ser apenas tradução do verossímil psicológico, mas deve transcender o individual e assumir a postura socializante de seus meios de expressão, através da técnica” (MARIA, 2006), por isso a busca das referências culturais brasileiras, na construção de uma arte nacional. Andrade publica um texto na *Revista Nova* (da qual Mário era um dos diretores) e demonstra sua postura e a do movimento modernista não só restrito a uma postura literária, mas que abrangesse os problemas sociais brasileiros. E de acordo com MARIA já é uma característica latente em Mário desde 22, apenas com o tempo, questões políticas foram amadurecidas. Esse cerne sociológico está presente em sua obra vinculado à utilização da linguagem, renovando com as referências brasileiras.

Posteriormente, em seu fim de vida, o poeta revisa e repensa o movimento modernista em uma conferência

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós. (...) Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura. (ANDRADE, 1978:252-3 apud MARIA, 2006)

Com uma postura mais radical de todo o movimento.

Se antes a preocupação era a de destruir a linguagem sistematizada, a novo viés se volta para a recomposição

da forma. Mário buscou unir experimentação formal com compromisso da denúncia, intuindo um verdadeiro engajamento na forma. (MARIA, 2006)

A nova reelaboração estética em Mário se dá quando o autor começa a incorporar em sua obra esse aspecto social da arte e tem como princípio a ideia de que o poema não pode ser apenas tradução do verossímil psicológico, mas deve transcender o individual e assumir a postura socializante de seus meios de expressão, através da técnica.

A poesia em Mário de Andrade segue um percurso de evolução, de acordo com MARIA. Apesar de não ser um caminho linear e constante. Muitas revisões e reflexões foram feitas ao longo de sua vida. Vivenciando sua constante tensão entre sua sensibilidade artística e sua consciência social, sempre buscando uma justificativa para sua obra.

A arte tem de servir. Venho dizendo isso há muitos anos. É certo que tenho cometido muitos erros na minha vida. Mas com a minha “arte interessada” eu sei que não errei. Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. Esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-me em brasileiro. Às vezes com sacrifício da própria obra de arte. (BARBOSA: 1954: 13-4 apud MARIA, 2006)

Buscou sempre na psicologia e no caráter social da literatura as justificativas para seus procedimentos literários. Não conseguiu extinguir todas as suas questões e dúvidas, mas enriqueceu e dinamizou a literatura brasileira com suas contradições, com seu pensamento abrangente e com sua incansável reflexão sobre a obra-de-arte. (MARIA, 2006).

Capítulo 3

Análise do livro *A Escrava que não é Isaura*

[...] (Até dezembro), publicarei um rápido estudo sobre a poesia modernista: A escrava que não era Isaura. *Quero ver se esclareço um pouco a compreensão da gente que lê. Ao menos saberão que não estão lendo loucos.*

(ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. 2000, p.73)

3.1 – Questões de Estética

O livro *A Escrava que não é Isaura* é fruto de um processo vivenciado por Mário de Andrade no início dos anos de 1920, que incluía táticas de legitimação de um tipo de expressão literária e política, marcando a primeira fase de suas construções artísticas.

Escrito no ano de 1922, o livro é um manifesto da nova estética poética que Mário conclamava contra os cânones da poesia tradicional. Consonante com outras vozes e movimentos que ficariam conhecidos como vanguardas artísticas – em sua maioria provenientes de Paris, então centro cultural da Europa –, que propunham a ruptura com a tradição cultural do século XIX e a introdução de uma estética marcada pela experimentação e subjetividade, como o futurismo, movimento ao qual o autor se intitulou signatário entre os anos de 1921 e 1922, sem contar com os precursores da modernidade literária como Whitman, Baudelaire, Rimbaud e Apollinaire.

Apesar de ter sido escrito no ano de 1922, o livro só pode ser publicado dois anos depois, pois na época, a maioria dos livros não tinha financiamento de terceiros e acabavam sendo publicados pelo financiamento do próprio artista, e o *A Escrava* foi publicado quando o poeta teve condições financeiras para tal, que aconteceu no ano de 1924. E isso se comprova através do relato de Mário de Andrade, em forma de Posfácio, no próprio *A Escrava*, em que ele nos relata as circunstâncias da obra:

Reconheça-se que é lamentável a posição dos que escrevem livro no Brasil e não têm dinheiro para

publicá-los imediatamente. Ao menos certa casta de livros que lidam tentativas e para certa raça de escritores que não dão à eternidade e à vaidade a mínima importância. (ANDRADE, 2010, p. 121)

Percebe-se através desse trecho uma crítica Andradiana sobre o mercado editorial da época, que só teria lugar para certa “raça” de escritores. Compreendendo o momento histórico em que surge o Modernismo, na década de 20, os parâmetros estéticos vigentes seriam os modelos parnasianos que haviam conquistado o mercado editorial e quem tinha fácil acesso de publicação os já consagrados autores. Os modernistas dificilmente encontrariam apoio nas editoras de publicação, visto que suas propostas não condiziam com os modelos da época.

Ainda no mesmo Posfácio, que Andrade escreve em 1924, ou seja, dois anos após ter escrito o livro, temos a oportunidade de acompanhar - através de uma série de notas que pontuam toda a obra - as mudanças de opinião e o amadurecimento do autor em relação à poesia moderna. Essas notas refletem as mudanças e permanências de Andrade em relação ao entendimento do que deveria ser esse processo de transformação da linguagem poética. Entretanto, essa foi uma atitude típica modernista: a de assumir a contradição no interior da obra. Assim, apesar de ter mudado de ideia em vários pontos, decide publicar o livro, deixando-nos entrever as transformações de algumas referências estéticas e conceituais de sua própria obra. Publicamente, Andrade sente-se na obrigação de uma justificativa pública:

Confesso que das horas que escreveram esta Escrava em abril e maio de 22 para essas ultimas noite de 1924 algumas das minhas ideias se transformaram bastante. Duas ou três morreram até. Outras estão mirradinhas, coitadas! Possível que morram também. Outras fracas desimportantes então, engordam com as férias que lhes dava. Hoje robustas e coradas. E outras finalmente apareceram. Que aconteceu? Este livro rapazes, já não representa a Minha Verdade inteira da cabeça aos pés. Não se esqueçam de que é uma fotografia tirada em abril de 1922. (ANDRADE, 2010, p. 121)

Com isso, Andrade reafirma o próprio Movimento Modernista, negando posicionamentos cristalizados, movimento esse que pudesse ser visto como uma experiência fecunda, em permanente transição, sintonizado com a vivência do homem moderno⁵, exigindo do leitor uma consciência histórica sobre o Movimento, que está em constante transição e ressignificação. Uma postura crítica do próprio autor, que reelabora e encara sua obra demonstrando uma constante reflexão e preocupação sobre a mesma.

Entre os principais pontos levantados no Posfácio, o autor brinda a volta, em 1924, do que ele chama de ‘inteligência’ em meio ao “paisagismo sentimental” no qual mergulhou os primeiros tempos do Modernismo, quando radicalizou a crítica à racionalidade, pendendo para “uma desleixada interpenetração do eu e do não eu e a confusão entre eles”. Para ele, esse “retorno” da inteligência, não significa a morte do que ele chama de “lirismo inconsciente” na poesia, mas antes, seria um amadurecimento deste. (ANDRADE, 2010, p. 123) Com uma tiragem de 1.000 exemplares, o livro foi distribuído entre amigos, conhecidos e algumas livrarias se restringindo a um grupo artístico específico. Não que essa tenha sido a intenção de Andrade, seu intuito com esse trabalho era da necessidade de se ter, naquele momento, um ponto de esclarecimento aos que não estavam intimamente ligados ao movimento, traduzindo e especificando o que seria o Modernismo. Um ato autoexplicativo e de auto-afirmação de um posicionamento artístico. Inclusive, essa é uma das principais características do Modernismo, a saber, a prática da escrita de diversos tratados teórico-poéticos, como por exemplo, o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* escrito por Oswald de Andrade e o *Manifesto Antropofágico* também escrito por Oswald. Essa característica pode ser compreendida através do próprio intuito do movimento, que era transformar a arte brasileira, criando uma identidade própria.

Assim, enquanto o livro *A Escrava Isaura*, ficção romântica escrita em 1875 por Bernardo Guimarães, engendra a visão idealizada da personagem, “mascarando as contradições da realidade brasileira e que simboliza o filtro falseador da experiência literária”, a outra *Escrava, que não é Isaura*, de Mário de Andrade, quer “instituir o compromisso dos escritores com a época em que vivem, ou ainda, quer que o poeta esteja reintegrado na vida de seu tempo, o pleótipo século 20. (MORAES, Marcos Antônio de. In ANDRADE, 2010, p.128).

⁵ MORAES, Marcos Antônio de, in ANDRADE, 2010, p. 126

Mário de Andrade inicia o livro com um texto intitulado *Parábola* para inicialmente apresentar o livro. Se posiciona logo de início sobre possíveis rumores da época, de que o movimento seria o máximo exemplo a ser seguido “É mentira dizer-se que existe em S. Paulo um igreja literário em que pontifico.” E continua

O que existe é um grupo de amigos, independentes, cada qual com suas ideias próprias e ciosos de suas tendências naturais. Livre a cada um de seguir a estrada que escolher. Muitas vezes os caminhos coincidem... Isso não quer dizer que haja discípulos pois cada um de nós é o deus de sua própria religião. (ANDRADE, 2010, p. 9)

É inegável a comparação religiosa que está presente nesses trechos. O que vai ao encontro da crítica feita por Daniel Faria em *O mito modernista*⁶, quando este detecta a característica de auto sacralização presente no início do movimento, sobretudo na primeira fase, por volta da Semana de Arte, por meio de um auto martírio em que Mário de Andrade e Menotti del Picchia se colocam através de suas obras e posturas.

Ao final do texto citado, Andrade posteriormente em 1924 acrescenta uma nota, criticando seu posicionamento sobre a frase “cada um de nós é o deus de sua própria religião”, retratando-se sobre esse individualismo e alegando que foi uma frase vaidosa, pois o artista não é único e solitário no caminho das mudanças artísticas, porém, destaca o preceito da personalidade artística que cada um possui a seu modo. É importante salientar, também, que Andrade destaca que esse individualismo em arte não é herança do romantismo, mas um conceito filosófico forjado no Renascimento e que se firmou na arte moderna.

Andrade então inicia a *Parábola*, que é uma sequência sobre o nascimento da poesia em estilo de mito grego. A história inicia com o primeiro homem, depois da criação de Eva, e imita Deus tirando da língua (órgão da fala) uma mulher. Essa mulher nua ficou no cimo do monte Araraf. Adão envergonhou-se da nudez e colocou-lhe uma parra. Depois passou Caim e cobriu-a com um “velocino alvíssimo”. Depois as gerações continuaram a

⁶ FARIA, Daniel. *O mito modernista*. Uberlândia, EDUFU, 2006.

subterrâ-la de vestes e adereços. Um dia passou um vagabundo, Rimbaud, e ao dar um chute no monte este desmoronou-se. E surgiu em toda o seu esplendor a Poesia na sua nudez. E é essa mulher, escandalosamente nua, que os poetas modernos se puseram a adorar. Essa mulher seria uma metáfora para poesia e essas roupas que a cobriam os estilos poéticos que surgiam. O Modernismo seria a pureza poética, o próprio pensamento lírico descrito.

O livro foi dividido em duas grandes partes. A primeira parte contempla as primeiras reflexões e se referem às questões sobre o lirismo em poesia, a questão o belo como consequência do pensamento poético e a defesa de uma arte que é fruto do subconsciente do artista. A segunda parte se refere às questões estéticas da poesia, como o verso e a rima livre, e o polifonismo. Questões essas que analisaremos adiante.

Andrade inicia a primeira parte com uma espécie de início de trajetória, explicando os conceitos de base no que se refere à poesia. Começa pela equação para explicar a arte: “Necessidade de expressão + Necessidade de comunicação + Necessidade de ação + Necessidade de prazer = Belas Artes.” A poesia seria o resultado da equação. E a partir disso reflete sobre a necessidade de expressão do homem

Explico: o homem pelos sentidos recebe a sensação. Conforme o grau de receptividade e de sensibilidade produtiva sente sem que nisso a mínima parcela de inteligência a necessidade de expressar a sensação recebida por meio do gesto. (Falo gesto no sentido empregado por Ingenieros: gritos, sons musicais, sons articulados, contrações faciais e o gesto propriamente dito). (ANDRADE, 2010, p. 11)

Para Andrade é necessária uma sensação inicial para iniciar o processo artístico, passando pelo filtro do nível de sensibilidade artística e um nível de necessidade de expressá-la sem que haja uma “inteligência” prévia nesta última parcela. O artista seria então, uma soma dessas necessidades que se cessa na realização da obra.

(...) o homem por necessidade de ação rememora os gestos e os reconstrói. Brinca. Porém critica esses gestos e procura realiza-los agora de maneira mais expressiva e – quer porque o sentimento do belo seja intuitivo, quer porque tenha adquirido pelo amor e pela contemplação das coisas naturais – de maneira mais agradável. (ANDRADE, 2010, p. 12)

O aperfeiçoamento da arte se daria segundo Andrade, através da prática artística, em que o artista, através da crítica, aperfeiçoa sua expressão. E inicia a falar sobre poesia, apresentando que essa (a poesia) é sua “conjectura”. Andrade inicia uma sequência de citações que constroem o sentido de poesia que vai de Aristóteles em *Poética*, Westphal e Paul Dermée. Reelabora a equação deste (Lirismo + Arte = Poesia)

Quem conhece os estudos de Dermée sabe que no fundo ele tem razão. Mas errou a fórmula. 1º: Lirismo, estado ativo proveniente da comoção, produz toda e qualquer arte. (...) 2º Dermée foi leviano. Diz arte por crítica e por leis estéticas provindas da observação ou mesmo apriorísticas. 3º: E esqueceu o meio utilizado para a expressão. Lirismo + Arte (no sentido de crítica, esteticismo, trabalho) soma belas-artes ... Corrigida a receita, eis o marrom-glacê: Lirismo Puro + Crítica + Palavra = Poesia. (ANDRADE, 2010, p. 13 e 14)

Desmembra a equação de Dermée adequando-a na poesia. Em *crítica* entende-se o filtro artístico do poeta, como tomada de consciência do ato de escrever, esteticamente. Não só trata da Inspiração e da técnica, como também cede espaço ao aspecto sonoro das palavras adicionando “Palavra” à equação.

Enfim: na prosa a inteligência cria sobre o lirismo puro enquanto na poesia modernista o lirismo puro é grafado com o mínimo de desenvolvimento que

sobre ele possa praticar a inteligência. Esta pelo menos a tendência embora nem sempre seguida. (ANDRADE, 2010, p. 14)

O próximo tema tratado no livro é a questão da beleza em arte. Para Andrade a beleza é consequência do resultado da equação, apesar da beleza ser uma questão de “moda”, pois ela muda de acordo com o tempo. A beleza advém da necessidade de comunicação ligada a necessidade de agradar, por isso o poeta utilizaria de elementos que embelezam, que encantam “para que a criação, aparentemente inútil da gente, o objeto artístico, venha sempre a ter uma utilidade, uma razão de ser.” (Idem, p. 15).

Logo adiante Andrade comenta o estranhamento causado pelos modernistas na sociedade da época, quando da primeira exposição de Anita Malfatti houve um desencontro de noção do belo, pois ainda a sociedade admirava a noção do Belo da Natureza e não do Bolo Artístico que “é uma criação humana, independente do Belo natural”. Exemplifica

Quem procurar o Belo da natureza numa obra de Picasso não o achará. Quem nele procurar o Belo artístico, originário de eurias, de equilíbrios, da sensação de linhas e das cores, da exata compreensão dos meios pictóricos, encontrará o que procura. (ANDRADE, 2010, p. 16)

O movimento lírico nasce do eu profundo, independente do assunto que se trata na poesia. “A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido.” A compulsão lírica nasceria então da situação; e completa adiante “Todos os assuntos são vitais. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. Os modernistas derruindo esses alvos mataram o ultimo romantismo remanescente: o gosto pelo exótico” (Idem, p. 17). A partir disso compreendemos que para Andrade a poesia pura seria destituída de estilismos e que no Modernismo o principal estilo seria esse gosto pelo exótico. Gosto esse encontrado nas referências culturais brasileiras.

A partir disso inicia o tema da palavra livre, onde o poeta a utiliza para a sua impulsão lírica “A palavra solta é fecundante, evocadora ... Associação de imagens” que tratará mais profundamente adiante (Idem, p. 18). Andrade cita alguns temas cotidianos em vários poetas modernos, exemplificando imagens e temas modernos como o *Poema Elétrico* de Luís Aranha, a nova forma de romance menos idealizada, ampliando os assuntos poéticos

(...) os poetas modernistas consultando a liberdade das impulsões líricas puseram-se a cantar tudo: os materiais, as descobertas científicas e os esportes. O automóvel para Marinetti, o telégrafo para La Rochelle, as assembleias para o russo Alexandre Blox (...) (ANDRADE, 2010, p. 28)

Andrade finaliza a primeira parte com algumas reflexões. Cita um trecho “arquimoderno” de Maiakovski e admite um certo exagero deste poeta, porém pondera “Esse exagero é natural, justificável, direi mesmo necessário em todas as revoluções” (Idem, p. 34) e mais adiante “É preciso justificar todos os poetas contemporâneos, poetas sinceros que, sem mentiras nem métricas, refletem a eloquência vertiginosa da nossa vida”, há uma necessidade em Andrade de tentar fazer se compreender e também esclarecer o Modernismo, movimento esse de fazer-se aceito pela sociedade. E vai mais adiante “Mas os poetas modernistas não se impuseram esportes, maquinarias, eloquências e exageros como princípio de todo lirismo. Oh não! Como os verdadeiros poetas de todos os tempos (...) o que cantam é a época em que vivem.” Conclui com duas premissas

1º: respeito à liberdade do subconsciente. Como consequência: destruição do assunto poético. 2º: o poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso: renovação da sacra fúria. (Idem, p.35)

Na segunda parte do livro, Andrade aprofunda alguns temas e os amplia acrescentando novas reflexões, além de elencar outras temáticas em poesia moderna. As

transformações técnicas até agora apontadas são: verso livre, rima livre e vitória do dicionário. Esteticamente são: substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente; rapidez e síntese e polifonismo. Questões essas mais aprofundadas pelo autor e melhor exemplificadas.

Primeiro tema a ser tratado na segunda parte é novamente o verso livre. E acrescenta “Continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita”. Ele faz essa comparação com a música, pois, para Andrade música e poesia teriam trajetórias parecidas. A música no começo teria sido no início, pelos gregos, melodias complexas e a partir do compasso ela teria se tornado quadrada, assim como a poesia. Em música o que determinaria a arte no tempo é o ritmo. E em poesia esse ritmo seria o verso. Na poesia moderna o verso continua a existir “Mas corresponde aos dinamismos interiores brotados sem pre-estabelecimento de métrica qualquer”. Arelado ao verso livre está a rima livre. Para Andrade, o poeta continua a utilizar da rima, apesar dessa rima também ser livre “variada, imprevista, irregular, muitas vezes ocorrendo no interior do verso”. (ANDRADE, 2010, p. 40 e 41)

A vitória do dicionário, proposta por Andrade para a poesia moderna, foi alavancada pela questão do lirismo puro, levando a libertação da palavra pela “ronda sintática”, porém, não fugindo da gramática “A gramática é científica, suas conclusões são verdadeiras, psicológicas. A própria sintaxe não pode ser destruída senão em parte”. Assim, sua intenção era que a parte da formação fraseológica fosse destruída, transformando-a num sentido mais amplo, mais enérgico, sugestivo e até simples (ANDRADE, 2010, p.48).

O tema sobre rapidez e síntese na poesia moderna, de acordo com Andrade, seriam características intimamente ligadas à vida moderna, em que os poetas vivem. A necessidade da comunicação através da linguagem atualizada aos parâmetros modernos resulta numa comunicação propriamente rápida

Querem alguns filiar a rapidez do poeta modernista à própria velocidade da vida humana ... Está certo. Este viver de ventania é exemplo e mais do que isso circunstância envolvente que o poeta não pode desprezar. (Idem, p. 64)

Além do tempo e da velocidade provocada pela vida moderna e as novas tecnologias cotidianas, houve uma influência poética, advinda do oriente. Os *hai-kais* japoneses, os *tankas*, o *gazel*, o rubai persa influíram com suas dimensões minúsculas.

Aliás muito em segredo, acredito que a tradução em prosa desses admiráveis poemas das línguas pouco manejadas contribuiu para que percebêssemos que poesia era conteúdo interior do poema e não a sua forma. É muito provável que a aceitação do verso livre e da rima livre provenha ao menos em parte dessas traduções em prosa (Idem, p. 65)

Essa mudança em poesia, quando o conteúdo interior se torna mais importante, é extremamente transformadora. O intuito deixa de ser o belo para tornar-se consequência. A poesia ganha um sentido mais profundo, do sentimento humano, das vivências e agrega uma finalidade.

O tema do polifonismo para Andrade estaria ligada a noção de simultaneidade sonora, devido a posse de uma língua admiravelmente musical e onomatopáica. O conceito ‘Polifonismo’ foi utilizado por Andrade por seu vínculo de formação musical. Essa simultaneidade se refere à sensações complexas do poeta transmitidas à sua obra providas da vida moderna. A simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado. A polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final. (ANDRADE, 2010, p. 85).

As transformações estéticas provocadas pelo Modernismo na arte brasileira transformaram nossa concepção de arte. A proposta do movimento assumida por eles era a procura de uma acomodação da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira. Buscavam viver o Brasil tanto no sentido da compreensão de sua formação como no da experiência emotiva, na tentativa de sistematizar e tradicionalizar a nação. E uma de suas ferramentas era inclusive auxiliar outros artistas para cumprir tal intuito. (FARIA, 2006, p. 76)

O livro *A Escrava que não é Isaura* realiza papel importante dentro do Movimento Modernista. Foi a primeira centralização teórica do movimento para primeira divulgação da nova estética. Colocada até pelo seu próprio autor como de função messiânica, parte essa de sua obra, que estaria encarregada de ter uma força exemplar, seja pelo aspecto da construção da nacionalidade, seja na incitação estético-política. Corresponderia a sua face propositalmente transitória, traçada como referência ao argumento do sacrifício, uma missão civilizatória que teria em relação a arte através do Movimento Modernista. (FARIA, 2006, p. 85)

Em carta a Prudente de Moraes, Mário de Andrade deixa clara sua postura em relação ao livro e sua intenção ao escrevê-lo

(...) A minha Escrava que não é Isaura, já em impressão. É um trabalho muito velho. Tem dois anos e tanto. Isso pra evolução rapidíssima em que vamos é uma existência inteira. Creio que ainda poderá ser um pouco útil aos moços do Brasil e é só por isso que o faço imprimir. Pra nós brasileiros é uma dificuldade enorme saber exatamente quais teorias modernistas da Europa e dos Estados Unidos. Porque os livros que tratam delas não são livros de exportação. (...) A minha Escrava, derivada duma explicação oral que fiz da poética modernista universal, reflete necessariamente e demasiadamente ideais europeus. Ora isso me desgosta no livro porque é lógico que a realidade contemporânea do Brasil, se pode ter pontos de contacto com a realidade contemporânea da esfalfada civilização do Velho Mundo, não pode ter o mesmo ideal porque as nossas necessidades são inteiramente outras. Nós temos que criar uma arte brasileira. Esse é o único meio de sermos artisticamente civilizados. Quem dentre nós refletir ideais ou apenas sentimento alemão, português ou mesmo americano do norte é um selvagem, não está no período civilizado de criação. Está no período de imitação, do

mimetismo a que o selvagem é levado pela dependência, pela ignorância e pela fraqueza que engendra a covardia e o medo. (INOJOSA, Joaquim. 1969, p. 339-40 apud ANDRADE, 2010, p.137)

Através dessa carta podemos compreender primeiramente, a função messiânica da qual Andrade se imbuíu frente à arte brasileira. E que o Modernismo, apesar de nacional, foi calcado em bases europeias, mesmo que talvez a contragosto de Andrade. Apesar de carregar um sentimento de orgulho em relação ao movimento, portar-se como representante da arte no Brasil e se situar no interior da elite cultural, o trabalho de Andrade foi necessário para o desenvolvimento artístico brasileiro.

3.2 Questões de Cultura Nacional

A temática da nacionalidade está estreitamente vinculada ao Modernismo, que tem por intuito a construção de uma arte brasileira moderna. Ao tentar realizar isso, Mário de Andrade busca as referências culturais brasileiras nas mais antigas e generalizadoras manifestações culturais, no intuito de contemplar toda a nação. Essas referências são as três principais matrizes culturais que constituíram o Brasil na sua gênese: africana, indígena e portuguesa. A busca por essas referências caracteriza uma busca pela gênese da nossa cultura, que segundo Andrade, conteria o cerne principal da cultura brasileira.

Outras referências utilizadas por Andrade são as manifestações culturais tidas como “folclóricas”, produção da mais intrínseca vivência do povo brasileiro. Por mais que possa parecer original deste autor, esse modelo de cultura moderna foi inspirada nos modelos da cultura moderna europeia que também buscavam nesse momento, referências culturais locais, no período Pós Primeira Guerra, quando se inicia o nacional desenvolvimentismo.

Mário de Andrade defendia uma consciência criadora nacional, ou seja, no caso brasileiro, a pesquisa do folclore como o eixo da modernidade. Por esse motivo, no Ensaio

sobre a música brasileira, Mário lamentava o pouco interesse dos intelectuais brasileiros pelos estudos folclóricos⁷

Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo. (...) do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência. (ANDRADE, 1968, p. 20-21)⁸

Em contrapartida, Andrade inicia uma ampla divulgação da coleta de cultura folclórica entre os artistas da época, visando estimular um interesse em torno da cultura rural como fonte de inspiração para elaborar a arte nacional. Mário propunha construir um novo discurso sobre uma nova etapa na “evolução” da arte brasileira chamada de fase da nacionalidade (segunda fase modernista), marco zero de um novo período revolucionário e inovador capaz de romper com os cânones do passado caracterizados pelo mimetismo das experiências europeias. (CONTIER, 2013, p. 114)

O modernismo nacionalista objetiva buscar uma independência cultural em relação aos polos artísticos europeus. O Nacional representa na obra de Andrade uma ruptura estética com o passado (CONTIER, 2013, p. 115), que tinha referências europeias. Durante os anos 1920 e 1930, Mário reinterpretou a história do Brasil, fundamentando-se numa determinada concepção do fato ou do chamado acontecimento histórico, procurando, assim, estabelecer uma periodização de práticas culturais e artísticas. Sob a perspectiva política, privilegiou o 7 de setembro de 1822 como um momento de ruptura do Brasil com a política colonialista da metrópole (Portugal) e considerou o final da Primeira Guerra Mundial (1918) como uma conjuntura amplamente favorável, capaz de propiciar a independência cultural do país frente aos principais pólos musicais europeus.

⁷CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 105-119, jul.-dez. 2013

⁸ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista (1942). In: *Temas brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1968, p. 20-21.

A partir dessa dupla datação — 1822 e 1918 —, Mário baseou as suas concepções históricas sobre o “internacionalismo” e o “despauamento” presentes nas obras (musicais) de autores do século XIX e inícios do XX, como, por exemplo, Carlos Gomes. Para Mário, essa datação favoreceu um total “divórcio” entre as elites dominantes e o “povo”. Em função desse determinismo histórico, conforme Mário, inexistiu no Brasil, durante o século XIX, uma cultura nacional. Devido à ausência de brasilidade, ou de uma identidade cultural, as cantigas revelavam ora traços nitidamente portugueses, ora africanos ou indígenas (CONTIER, 2013, p. 116) e esse “internacionalismo” acontece também na literatura até então. O Movimento Modernista proporia então essa produção “abrasileirada”. O nacionalismo nas artes, após o término da Primeira Guerra Mundial, como uma tendência oriunda de diversos Estados americanos, assemelhava-se com os pressupostos dos modernistas brasileiros. Todas as nações buscavam uma identidade cultural específica e singular. O nacional fundamentado na cultura do povo prendeu-se, de um lado, na pesquisa das tradições não investigadas pelos intelectuais e, de outro, dialogou intensivamente com os movimentos vanguardistas europeus. (CONTIER, 2013, p. 118).

Em poesia e literatura, o nacionalismo do Movimento, estaria ligado à estrutura linguística da língua portuguesa. A defesa do nacionalismo se encontra na defesa das características do português falado, dos regionalismos, da rima livre, que o poeta se referencia para a construção de sua obra. Em carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade exemplifica as suas intenções:

Escrevi Clam com eme, quero nacionalizar a palavra. Que achas? Tomar-me-ão por besta, naturalmente. Isso não tem importância, aliás. Examina a pontuação que adotei atualmente. O mínimo de vírgulas possível. A vírgula a maior parte das vezes, sabes, é preconceito de gramático. Uso dela só quando sua ausência prejudica a clareza do discurso, ou como descanso rítmico expressivo. Também abandonei a pontuação em certos lugares onde as frases se amontoam polifônicas. Que achas? (Carta a Manuel Bandeira, 29 de setembro de 1924)

Como sempre se tem afirmado, a língua é um consistente fator de identidade da nacionalidade. Ela é importante como componente de unificação cultural de um determinado espaço ocupado pelo seu povo. Mário e Bandeira perceberam tal verdade e se

dispuseram nessa “empresa lingüística”, sendo o autor de Macunaíma o mais desbravador e idealista dos dois⁹.

Essa “língua do Brasil” foi aos poucos sendo revelada por Mário através de vocábulos e estruturas sintáticas, usadas por ele nos seus textos: o *pra* no lugar do *para*; *prá* e não *para a*; *prao* em vez de *para o*; *si* no lugar da conjunção condicional *se*; *milhor(es)* e não *melhor(es)*; *sube* pelo verbo conjugado *soube*; *inda* e não *ainda*; *exprimentar* em vez de *experimental*; as formas *contractas* *senvergonha*, *sencerimônia*, *trinteito*, *praquê* e *há-de*; e construções sintáticas como a *carta de você* e não *a sua carta*.¹⁰ Andrade ao fazer isso, tenta construir uma língua brasileira, transcrevendo oralidades, ou seja, a liberdade de pensamento artístico, o verso livre, a liberdade de construção;

Em *A Escrava*, a identidade nacional se encontra nessa busca de renovação estética em nome de uma arte brasileira moderna, com referências brasileiras para a construção dessa identidade através da poesia/literatura. É um manifesto em defesa da construção de uma arte brasileira através da estética. Mário percebeu que existia um profundo abismo entre a “língua geral falada” e a literária, tendo esta última sempre se aproveitando até então das regras que a normatizavam. É quando ele se lança à “missão” de diminuir essa distância, passando a escrever com uma nova linguagem, chamada por ele ora de “língua nacional”, ora de “língua brasileira”¹¹ pautado nos novos preceitos modernistas apresentados em *A Escrava*, como a arte que é fruto do subconsciente do artista (artista esse livre pra expressar suas referências psicológicas, sentimentais e culturais), o verso livre, a rima livre e o polifonismo explorando a riqueza dos sons da fala e da língua.

Mário de Andrade é um defensor por excelência da cultura brasileira, seja pela sua obra poética, seja por sua obra teórica. Dedicou sua vida profissional, e mais que isso, sentimental à livre expressão e da identidade do ser artístico e pensante.

⁹ Artigo disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0115401_03_cap_06.pdf

¹⁰ Idem.

¹¹ Artigo disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0115401_03_cap_06.pdf

Conclusão

A questão da modernidade permeou o final do século XIX e início do século XX no Brasil, de forma que transformou as relações sociais e as práticas cotidianas, transformando um Brasil rural em urbano e conectando o país com as novas tecnologias.

A necessidade de se construir uma identidade cultural, não só no Brasil, mas como também na Europa no pós 1ª Guerra, alavancou uma busca por referências culturais “tradicionais” para construir uma ideia de nação e pertencimento ao seu espaço social.

O Movimento Modernista faz parte de uma transformação histórica da cultura brasileira e fez parte de um processo de reflexão, crítica e construção e que repensou o Brasil como parte ativa e compositora dessa nova realidade cultural moderna.

Mário de Andrade, intelectual e pensador dessa construção brasileira dedicou sua vida profissional e literária na reflexão dos elementos que constituem a nacionalidade brasileira seja através de textos teóricos ou literários, publicados em jornais e livros da época.

O livro *A Escrava que não é Isaura* foi o primeiro livro a ser publicado sobre a poesia moderna e é um manifesto em defesa da nova estética calcado nas novas experiências humanas modernas. O livro foi dividido em duas grandes partes. A primeira parte contempla as primeiras reflexões e se referem às questões sobre o lirismo em poesia, a questão o belo como consequência do pensamento poético e a defesa de uma arte que é fruto do subconsciente do artista. A segunda parte se refere às questões estéticas da poesia, como o verso e a rima livre, e o polifonismo.

Em *A Escrava*, a identidade nacional se encontra nessa busca de renovação estética em nome de uma arte brasileira moderna, com referências brasileiras para a construção dessa identidade através da poesia/literatura. É um manifesto em defesa da construção de uma arte brasileira através da estética.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista in Aspectos da Literatura Brasileira*, Martins, 1978, 6 ed.

ANDRADE, Mário de. *A Escrava que não é Isaura*. Rio de Janeiro: Fronteira. 2010.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista (1942)*. In: Temas brasileiros. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1968, p. 20-21.

BARROS, José D'Assunção. *Fontes Históricas: Revisitando alguns aspectos primordiais para a Pesquisa Histórica*. Mouseion, n. 12, mai - ago/2012, pp.129 -159.

BORGES, Valdeci Rezende. *História e Literatura: Algumas Considerações*. Revista de Teoria da História Ano 1, Número 3, junho/ 2010.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin, *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2001.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileira: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 1971, 3 ed.

BORGES, Gisele Rocio. *O Projeto Estético-Ideológico de Mário de Andrade*. Revistarias 4 ed. Disponível em: <http://revistatrias.pro.br/artigos/ed-4/O-Projeto-Estetico-Ideologico-de-Mario-de-Andrade.pdf> Acesso: 20/11/2015.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Queroz, 2000.

CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. M (Orgs). *A História Contada: capítulos de História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHALHOUB; PEREIRA, *Revista de Teoria da História* Ano 1, Número 3, junho/ 2010 Universidade Federal de Goiás.

COSTA, E. V. da. *Da monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Brasiliense, 1994. CUNHA, Paulo José da Silva. *Um ensaio de Amy Lowell, matriz de A escrava que não é Isaura*. Congresso APGC 2010. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/marioscriptor_2/congressos.html . Acesso em: 16/11/15

CONTIER, Arnaldo Daraya. *O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 105-119, jul.-dez. 2013

FARIA, Daniel. *O Mito Modernista*. Uberlândia: EDUFU. 1 ed.

FERRARESI, Carla Miucci: *Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas* (São Paulo na década de 1920). São Paulo 2006.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: Vida e Obra*. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LEMOS, Masé. *À procura de um novo lirismo: Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: v.17, n.27, jul/dez, 2010.

MALLARD, L. et. al. *História Literatura – ensaios*. Campinas: Unicamp: 1995.

MARIA, Patricia Lopes de Medeiros; Natureza: Trabalho Completo; Título do periódico:Revista Garrafa; ISSN:1809-2586; Nome da editora:Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura; Volume:11; Fascículo:2; Idioma:Português; Divulgação:Meio digital; Disponível em: <http://www.ciencialit.letas.ufrj.br>; Circulação:Internacional.

MARIA, Patrícia Lopes de Medeiros. *Projeto estético e projeto ideológico na poética de Mário de Andrade*. Disponível em: <http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa11/v2/patricialopes.html>

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua própria terra: representações do trabalhador nacional, 1870-1920*. UNICAMP, 1991.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, 5 ed.

SILVA, Andreson Pires da. *Mário e Oswald: Uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.

Artigo sem identificação. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0115401_03_cap_06.pdf

SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.