RICARDO GAIOTTO DE MORAES

CRÍTICAS CRUZADAS: MÁRIO DE ANDRADE E SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

CAMPINAS,

2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

RICARDO GAIOTTO DE MORAES

CRÍTICAS CRUZADAS: MÁRIO DE ANDRADE E SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de: Teoria e Crítica Literária.

Orientador : Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

CAMPINAS,
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

Moraes, Ricardo Gaiotto de, 1981-
M791c Críticas Cruzadas : Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda / Ricardo Gaiotto de Moraes. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Antonio Arnoni Prado.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Andrade, Mário de, 1893-1945 - Crítica e interpretação. 2. Holanda, Sérgio Buarque, 1902-1982 - Crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira - Séc. XX - História e crítica. 4. Crítica literária. I. Prado, Antonio Arnoni,1943-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Crossing criticisms : the literary criticism by Mario de Andrade and Sergio Buarque de Holanda
Palavras-chave em inglês:
Andrade, Mário de, 1893-1945 - Criticism and interpretation

Holanda, Sérgio Buarque de, 1902-1982 - Criticism and interpretation

Brazilian literature - 20th century - History and criticism
Literary criticism
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Titulação: Doutor em Teoria e História Literária
Banca examinadora:
Antonio Arnoni Prado [Orientador]
Marcos Antonio de Moraes
Pedro Meira Monteiro
André Pereira Botelho
Joaquim Alves de Aguiar
Data de defesa: 25-02-2014
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Arnoni Prado

Marcos Antonio de Moraes

Pedro Meira Monteiro

André Pereira Botelho

Joaquim Alves de Aguiar

Mário Luiz Frungillo

Maria de Lourdes Eleutério

Alexandre Soares Carneiro

IEL/UNICAMP
2014

RESUMO

Esta tese propõe uma pesquisa de comparação detalhada das categorias críticas de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, observando-se a complexidade das formulações críticas dos dois autores e, a partir daí, analisando-se os temas semelhantes e, em que medida, as ideias de um são permeáveis às do outro. Como Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda têm presença tanto em periódicos modernistas como naqueles de circulação menos específica, atentou-se também para a especificidade do contexto histórico e material dos artigos comparados, construindo um panorama da participação de ambos em jornais e periódicos. Além disso, em vários momentos, para compreender melhor os conceitos empregados, estudou-se a apropriação que os dois autores fizeram de textos teóricos de autores estrangeiros. Assim, buscou-se, por meio de uma criteriosa análise da crítica de Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade, reconstituir seus pontos de interseção, observando tanto a especificidade da crítica circunstancial, quanto a sua inserção na produção intelectual de cada autor, e procurando identificar, no caso de Mário de Andrade, as relações com a obra ficcional e, no caso de Sérgio Buarque de Holanda, com a obra historiográfica.

Palavras-chave: Andrade, Mário de, 1893-1945 - Crítica e interpretação; Holanda, Sérgio Buarque, 1902-1982 - Crítica e interpretação; Literatura brasileira - Séc. XX - História e crítica; Crítica literária.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to develop a comparative study of the literary criticism of Mario de Andrade and Sergio Buarque de Holanda. Andrade's oeuvre includes criticism, novels, poems, several modernist manifestos and a number of newspaper articles. Holanda, on the other hand, is the author of historical studies

like *Raízes do Brasil* and *Visão do Paraíso*. Through a comparative approach, this dissertation focuses on the literary criticism written by both authors, paying attention to their methodological choices and to the role played by intellectuals in their imagination. Besides considering the criteria of approach to literary work and reflections on the role of intellectuals in critical articles, this dissertation also searched for evidence in the intertextual references of both literary and theoretical texts from other authors. For this study, it was important to identify the references throughout the critical work of authors who have driven the most important reflections over their productions. Thus, the literature studied included these references in the case of texts by Mario de Andrade and Sergio Buarque de Holanda, including books of Brazilian and foreign artists of the late nineteenth century, the avant-gardes of the early twentieth century, and authors who have treated arts and literature, both in the context of avant-garde and of the critique, for example, the New Criticism.

Keywords: Andrade, Mário de, 1893-1945 - Criticism and interpretation; Holanda, Sérgio Buarque de, 1902-1982 - Criticism and interpretation; Brazilian literature - 20th century - History and criticism; Literary criticism.

SUMÁRIO

1. Introdução..... 1

2. Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda às vésperas do "Futurismo Paulista". 5

2.1. Em busca das identidades: críticos jovens. 5

2.2. Aquecimento para a Semana: os (não) futuristas de São Paulo ... 29

2.3. Caminhos paralelos: a Semana..... 40

3. Entre manifestos, antimanifestos, poéticas e cartas abertas: modernismos e sistematizações..... 61

3.1. Da circunstância à teoria 61

3.2. Sistematizações e Construções 76

4. Paralelas e Cruzadas: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda no *Diário de Notícias*..... 111

4.1. Críticos de jornal 111

4.2. A função da crítica segundo dois críticos ou mais. 113

4.3. Poesia e sinceridade..... 137

4.4. A literatura contra "modismos" 142

5. Coda..... 157

6. Anexos 161

6.1. "Alphonsus de Guimaranens"..... 161

6.2. "A dança das horas" 163

7. Bibliografia 167

Um dia minha mãe leu um livro pra mim. Eu devia ter talvez dois anos? Não lembro se fiz alguma pergunta, talvez não. Ela também cantava pra eu dormir, foi assim que conheci samba, sem saber que era samba. Cantar não aprendi, escrever tenho tentado. Um dia meu pai escreveu na contracapa de um livro que eu tinha "ideias de rara beleza". Acho que ele exagerou, capricho dos pais, mas ele dizia também que elas deveriam ser realizadas. De rara beleza ou não, aqui estão elas esboçadas. Dedico essa tese aos meus pais: Nelson Teixeira de Moraes (*in memoriam*) e Eliana Aparecida Gaiotto de Moraes.

AGRADECIMENTOS

Este estudo só foi possível porque contou com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), bolsa de doutorado e de estágio no exterior, e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Contei também com o carinho e empenho de muitos amigos e interlocutores. Tanto na Unicamp, na USP, quanto em Princeton (EUA), sempre fomos recebidos, o estudo e eu, com entusiasmo de pessoas sinceras e dispostas a ajudar e a discutir francamente. Agradeço aqui a todos com quem travei contato durante esse estudo, nomeio alguns.

Ao Antonio Arnoni Prado, cujas conversas esclarecedoras e instigantes, nesses mais de 10 anos de orientação, sempre me levaram a estudar mais e me mostraram que a honestidade do trabalho intelectual é viva e admirável.

Ao Pedro Meira Monteiro, em quem encontrei entre conversas, provocações, cafés e fraturas, em Princeton, a ajuda e a atenção sempre dispostas.

Ao Marcos Antonio de Moraes, interlocutor desde a iniciação científica, cujas observações sempre argutas me ajudaram nos detalhes do argumento.

Ao Joaquim Alves de Aguiar, pelos apontamentos precisos, lembrando que a literatura resiste sempre.

Ao André Pereira Botelho, pelas conversas princetonianas e a indicação precisa do *Sincerity and autenticity*, matéria indispensável da tese.

Aos amigos professores e professores amigos com quem tive o privilégio de dialogar sobre este trabalho: Jorge Coli, Alexandre Soares Carneiro, Eric Mitchell Sabinson, Maria Eugênia Boaventura, Miriam Viviane Gárate, Telê Porto Ancona Lopez, Arcadio Díaz Quiñones, Lena Lavinas e Lilia Moritz Schwarcz.

Aos amigos que dialogaram com este trabalho: à Kátia Chiaradia, amiga para todas as horas que sempre me lembrava que eu conseguiria terminar; a Livia Grotto e Pablo Simpson, sempre atentos às revisões e cuidadosos para que a pesquisa não se perdesse; ao Marcelo Diego, cuja teoria das gárgulas do discurso fomentou os mais calorosos debates *here and there*; ao Antonio Albertin Teixeira

e ao Rafael Martins pela constante disponibilidade em ajudar a espairecer; ao Renato Lopes que muito me fez pensar na utilidade (ou não) da pesquisa; ao Marcelo Moreschi sempre pronto a me ajudar a não suspender a descrença; à Elisa Coelho, irmãzinha de orientação sempre me lembrando que aqui era melhor; ao Júlio Valle, companheiro de debates e embates.

Também aos amigos que, se não dialogaram diretamente com o trabalho, sempre me lembravam que o trabalho deveria seguir: ao Marcus Vinícius da Silva e a Jóice Freire, com as falas calmas e certeiras; à Nádia Dini, sempre disposta a tentar me entender; ao Felipe Bettim, cujo sorriso bonachão sempre acompanha; à Maria Luiza Tunussi, cujas diretas palavras sempre me lembravam de mim; à Paula Vedoveli, cuja organização me inspira; à Fabiula Neubern, das conversas e dos paralelismos; ao Anderson Simões Costa, amigo sempre alerta; ao Adilson Bizotto, interlocutor de há muito; à Flora Thomson-DeVeaux, a americana carioca de enorme amizade; à Thaís Torres, pelas angústias compartilhadas; à Carla Furlan, sempre pronta a escutar lamentos e alegrias; a Liliane Negrão, Kátia Araújo, Rubiana Barreiros, Bruno, Antonio Davis, Nazareno Gordijo e Thaís Albieri sempre prontos a me lembrar que urgente é a vida; ao Cheng Li, por dialogar com outras narrativas; ao Uratã Caldeira e Diarone Paschoarelli Dias, companheiros de trabalho e ao Angelo Keichi Takigami, presente agora.

Agradeço a meus pais, Eliana Aparecida Gaiotto de Moraes e Nelson Teixeira de Moraes (*in memorian*) pela sempre disposta confiança em mim e em meu trabalho.

"*Ah, com que humana ambição meus olhos se agradam contemplando essas estradas de rodagem que seguem paralelamente ao trem de ferro... Os dois caminhos vão juntos, numa identidade amorável. Mas, eis que um desses numerosos acidentes de terreno ou interesse de alcançar terras diversas, faz com que os caminhos se cruzem e se partam um do outro, sem adeus. Sofro imediatamente uma sensação viva de literatura".*

Mário de Andrade. "Caminhos Cruzados" in *Vida Literária*, p. 199.

1. Introdução

Este estudo propõe uma pesquisa de comparação detalhada das categorias críticas de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, observando-se a complexidade das formulações críticas dos dois autores e, a partir daí, analisando-se os temas semelhantes e, em que medida, as ideias de um são permeáveis às do outro. Como Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda têm presença tanto em periódicos modernistas como naqueles de circulação menos específica, atentou-se também para a especificidade do contexto histórico e material dos artigos comparados, construindo um panorama da participação de ambos em jornais e periódicos. Além disso, em vários momentos, para compreender melhor os conceitos empregados, estudou-se a apropriação que os dois autores fizeram de textos teóricos de autores estrangeiros.

O *corpus* é formado sobretudo pelos textos de crítica literária de Mário de Andrade, publicados em *Aspectos da Literatura Brasileira*, *O Empalhador de Passarinho* e *Vida Literária*, e pelos de Sérgio Buarque de Holanda, publicados em *O Espírito e a Letra* (vol. 1) e *Escritos Coligidos* (vol. 1). Além disso, foram utilizados artigos ainda inéditos, sobretudo de Mário de Andrade, publicados em revistas modernistas ou em outros periódicos.

Diante da numerosa contribuição jornalística dos dois autores, foi necessário fazer uma seleção cronológica e temática. Para privilegiar os textos de circunstância, optou-se por travar um diálogo, interseccionando-se os períodos de maior incidência de produção jornalística dos dois autores. Por isso, a pesquisa se concentrou nos textos dos seguintes períodos: 1920-22, o período de estreia dos dois autores, no momentos imediatamente anteriores e posteriores à Semana de Arte Moderna; 1923-26, o período em que o movimento disparado pela Semana de Arte Moderna passa por suas primeiras sistematizações e também pelas as rupturas; 1939-1945, o período em que Mário de Andrade e, posteriormente, Sérgio Buarque de Holanda tornam-se críticos titulares de literatura no jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro.

Ainda assim, a tarefa contava com um vasto *corpus* e, para delimitar o foco do estudo, optou-se por travar um diálogo entre os textos dos dois autores nos

períodos delimitados. Para que fosse possível a comparação, observaram-se temas comuns e também tentar flagrar o(s) ponto(s)[1] de fuga recorrentes nos artigos. A partir dessa identificação, o estudo tentou explicar, a partir da comparação com outros textos de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda e do cotejo com referências intertextuais presentes nesses textos, os conceitos que pareciam uma constante na crítica dos dois autores. Quando necessário também se recorreu à fortuna crítica, a manuscritos e recortes (tendo em vista que muitos dos textos sobre literatura de Mário de Andrade ainda não estão publicados em livro) do arquivo de Mário de Andrade no IEB e periódicos brasileiros e estrangeiros.

A partir dessas leituras cruzadas, a contumácia de certos temas e a intuição levaram a divisão dos capítulos no seguinte formato:

Capítulo 1: análise dos textos sobre literatura publicados pelos dois autores, sobretudo entre 1920 e 1922, que flagram o momento imediatamente anterior bem como a adesão ao grupo modernista da Semana de Arte Moderna. Esse capítulo tem um caráter historiográfico, pois busca situar a posição dos dois autores iniciantes no panorama literário do qual faziam parte e também radiografar a profusão de referências intertextuais que viriam a constituir leituras importantes para a formação dos dois intelectuais;

Capítulo 2: análise dos textos sobre literatura, publicados pelos dois autores, sobretudo entre 1922 e o começo da década de 1926, que evidenciam um amadurecimento das especulações estéticas e também uma diferenciação entre as vertentes provenientes da Semana de Arte Moderna. Nesse período, destaca-se a participação dos escritores em revistas modernistas e a tentativa de Mário de Andrade de descrever quais os aspectos de uma poética da literatura moderna;

Capítulo 3: análise dos textos sobre literatura publicados pelos dois autores entre o fim da década de 1930 até o ano da morte de Mário de Andrade, 1945, que registram a participação dos dois autores na coluna "Vida Literária", no jornal carioca *Diário de Notícias*. Nesse momento foi possível flagrar autores amadurecidos cujas bases de análise já estavam encaminhadas por textos de

[1] Devo o termo "ponto de fuga" a Marcos Antonio de Moraes.

própria autoria como o “Artista e Artesão”, de Mário de Andrade, e *Raízes do Brasil,* de Sérgio Buarque de Holanda. Além disso, investigou-se a proximidade declarada por Sérgio Buarque com o *New Criticism* americano. Neste último capítulo, em diversos momentos, foram estabelecidos nexos que acabam por relacionar os conceitos como sinceridade do artista e originalidade literária a textos de outros momentos abordados no estudo.

2. Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda às vésperas do “Futurismo Paulista”.

2.1. Em busca das identidades: críticos jovens.

Independência e liberdade são as proposições mais profundas dos primeiros artigos do jovem Sérgio Buarque de Holanda. Essas palavras não podem, no entanto, assumir significado preciso sem as relacionar àquilo do que se tenta libertar. Neste caso, independência em relação à matriz histórica portuguesa, mas também a um modo de vida que fosse alheio à essência de originalidade nacional que, após um século de independência política, poderia ser reconhecida. Mais traço que essência, o aporismo latente que constituiria o núcleo, virtual, de nacionalidade brasileira torna-se o nó a ser desatado em cada artigo. Nesse processo, os argumentos do articulista menos convencem que revelam as referências bibliográficas e também as posições aparentemente contraditórias do intelectual em início de profissão.

Assim, Sérgio Buarque de Holanda mostra-se otimista pelo desenvolvimento de uma literatura brasileira, já encetada pelos românticos, que se balizasse na pesquisa do instinto nacional. Inspira-se no canto do Próspero de José Enrique Rodó, clamando uma latino-américa desenvolvida sob a égide do “Arielismo” e refratária ao pragmatismo dos “calibãs” do norte; apoia-se em um determinismo pautado em Taine, mesmo depois recusando o conceito do “equilíbrio orgânico”. O conceito de independência pauta-se pela aproximação dos conceitos sociais, literários e políticos mais aderentes ao traço nacional. Se este conceito aponta para uma questão do campo social, o de “liberdade” indica uma postura do indivíduo diante do mundo, manifestando-se majoritariamente no campo artístico. Os vários artigos sobre poetas e poemas discutem os limites entre apropriação e plágio, categorizam os traços temáticos que se relacionam a tal e qual cultura, valorizam a capacidade de se criar o novo.

A necessidade de independência literária aparece no primeiro artigo de Sérgio Buarque de Holanda, "Originalidade literária", publicado no *Correio*

Paulistano em 22/04/1920, nele rastreia os momentos em que seria possível identificar traços da originalidade da literatura no Brasil. O critério para definir tal singularidade não seria restrito a um sentimento brasileiro, mas latino-americano, tanto assim que a referência tomada para o artigo é o volume "Idéas y impressiones", de Francisco García Calderón. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, para este autor, o surgimento de traços americanistas estaria relacionada ao choque dos conquistadores europeus diante da grandiosidade da fauna e flora e das referências culturais diversas[2]. No entanto, nem os primeiros colonizadores portugueses, nem os primeiros poetas que se ocuparam do Brasil estariam no mesmo caminho das epopeias da América espanhola, como a *Araucana*. A poesia de Rocha Pita teria sido contaminada pelo "chauvinismo", representação laudatória do índio e da natureza, e pelo estilo gongórico. Sobre Basílio da Gama e Santa Rita Durão, o autor, respaldado em Sílvio Romero, classifica como infeliz a ideia de criação de um poema épico. Apenas a partir do romantismo de Gonçalves Dias, é que se poderia flagrar tentativa de buscar a inspiração em assuntos nacionais:

> Gonçalves Dias, com a publicação dos *Primeiros cantos*, em 1846, inicia no Brasil, a segunda fase do americanismo como o romantismo indianista considerado por José Veríssimo o único movimento literário aqui havido que pode merecer o nome de escola. E isto porque, apesar de sua clara importação estrangeira e imitação exótica, é o

[2] "O primeiro, o mais remoto fator da originalidade literária, apareceu na América com a contemplação, por parte dos europeus conquistadores, de uma nova flora mais grandiosa e magnífica do que a que os cercara no ambiente primitivo; de uma fauna, sob todos os aspectos, mais rica e interessante que a europeia e, principalmente, de nações selvagens desconhecidas até então para eles, de costumes, tradições, ideias e crenças diversas das suas.
Era natural que a impressão causada pela observação dessa natureza onímoda convelisse as manifestações intelectuais dos conquistadores, dos moldes consuetudinários.
Os primeiros resultados dessa tendência produziram-se nos lugares onde o embate entre conquistadores e aborígenes se deu com maior violência ou onde o estado de adiantamento e cultura social destes era relativamente elevado." HOLANDA, Sérgio Buarque. "Originalidade Literária" (*Correio Paulistano*, 22/04/1920) in *O espírito e a letra*, p. 36.

> único em que pusemos algo de nosso, nesse caso, diz ele, o nosso indianismo[3].

A menção a José Veríssimo ilustra uma das características dos primeiros textos[4] de Sérgio Buarque de Holanda, qual seja, a compreensão dos problemas da literatura brasileira, inserindo-a no contexto latino-americano e usando como referência tanto os críticos brasileiros contemporâneos, sobretudo José Veríssimo e Sílvio Romero, quanto críticos hispano-americanos, como Francisco García Calderón e José Enrique Rodó. Na sequência do texto, Calderón é mais uma vez evocado:

> Gonçalves Dias é, na opinião de García Calderón, "o iniciador de uma literatura americana[5].

Apesar do pioneirismo de Gonçalves Dias representar um marco, a literatura brasileira ainda não teria atingido de fato uma originalidade. A visão de Sérgio Buarque de Holanda é, apesar disso, otimista. Assim, se concorda com Sílvio Romero na definição de que o nacionalismo "é um fato psicológico, interior", discorda de que a constituição deste seja "demorada e gradual dos sentimentos", tal postura indica também o duplo movimento de apropriar-se da tradição crítica, no entanto, buscando constituir o próprio discurso. O artigo é finalizado com a afirmação de que a originalidade na literatura brasileira poderia ser catalisada pela "inspiração em assuntos nacionais, [...] respeito de nossas tradições e [...] submissão às vozes profundas da raça"[6]. Se de um lado, a originalidade é tomada como uma manifestação da raça, raciocínio que remete à formação naturalista, a possibilidade de acelerar a constituição de uma nacionalidade literária estabelece, ainda que não declaradamente, o papel do crítico de cultura nessa imagem de sociedade esboçada, cuja carência de

---

[3] HOLANDA, Sérgio Buarque. "Originalidade Literária" (*Correio Paulistano*, 22/04/1920) in *O espírito e a letra*, p. 39.
[4] Pode-se observar tal estratégia, além do artigo citado, em "Ariel" (01/05/1920), "Vargas Vila" (04/06/1920), "Santos Chocano" (01/06/1920).
[5] HOLANDA, Sérgio Buarque. "Originalidade Literária" (*Correio Paulistano*, 22/04/1920) in *O espírito e a letra*, p. 39.
[6] HOLANDA, Sérgio Buarque. "Originalidade Literária" (*Correio Paulistano*, 22/04/1920) in *O espírito e a letra*, p. 41. *Passim*.

identidade é um dos problemas a ser resolvido. Além disso, a inclusão do Brasil na tradição da América Latina revela posição distante daquela que filiava a literatura brasileira diretamente à europeia.

Se, no seu debute jornalístico, Sérgio Buarque de Holanda parece rascunhar uma postura para o crítico cultural em formação, em "Ariel", publicado na *Revista do Brasil* de 01/05/1920, apresenta alguns traços dos compromissos dessa função. O título do artigo faz referência ao livro homônimo de José Enrique Rodó, e o texto se desenvolve a partir da apropriação das ideias do uruguaio cotejadas com o contexto brasileiro. A estátua de Ariel, que, para Rodó, deveria inspirar a juventude latino-americana, é uma imagem que se opõe ao materialismo de Calibã, na leitura que Rodó faz de *A Tempestade*. Nesse prisma, enquanto o espírito aéreo representaria o idealismo das atividades de espírito e a sensibilidade artística ligados a uma maneira aristocrática de cultivar o ócio, associados ao que de mais elevado produziram as civilizações da Grécia e Roma antigas; Calibã seria símbolo daquilo que estaria ligado ao trabalho pesado, ao utilitarismo, associado aos Estados Unidos. Conquanto o aparente repúdio a Calibã, seria a lógica utilitarista que explicaria a potência americana em formação. Mário de Andrade talvez apresentasse, dois anos depois, uma distinção parecida, quando afirmava que o cinema nacional deveria "compreender os norte-americanos e não macaqueá-los", aproveitando "deles o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes"[7]. A imitação dos hábitos estadunidense não seria produtiva, para Sérgio Buarque, pois não seria compatível à nossa natureza[8]. Cita, como exemplo dessa "macaqueação", a inspiração do modo de governo republicano estadunidense, fazendo o Brasil desprezar a grandeza de sua monarquia. O *pari passu* com Rodó se completa pois, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda, para aquele faltaria à república americana de formação incipiente, um sentimento aristocrático possível na

[7] ANDRADE, Mário de. "Do Rio a São Paulo para casar" (*Klaxon* no. 2, 15/06/1922) in *Mário de Andrade no cinema*, p. 6.
[8] "O utilitarismo *yankee* não se coaduna absolutamente com a índole do povo brasileiro que não tem semelhança alguma com a do norte-americano. [...] Imagine-se o pandemônio que nasceria do entrelaçamento de duas civilizações completamente diferentes." HOLANDA, Sérgio Buarque. "Ariel" (*Revista do Brasil*, 05/1920) in *O espírito e a letra*, p. 44.

monarquia. Somente o ócio de natureza aristocrática poderia transformar o utilitarismo americano.

É notável que, ao apropriar-se do Calibã de Rodó, símbolo do utilitarismo estadunidense, o jovem Sérgio Buarque de Holanda o associe ao republicanismo e o afaste de Ariel, cujo caráter contemplativo e aristocrático estaria mais próximo ao temperamento dos povos latino-americanos. Para João Kennedy Eugênio[9], nos artigos de Sérgio Buarque no período de 1920-35, seria possível observar uma continuidade temática que conjugaria "simpatia monarquista" e "engajamento modernista", revelando a organicidade da visão do autor no vislumbre do desenvolvimento de uma cultura brasileira autêntica. Se o elogio ao caráter aristocrático e a crítica à imitação do republicanismo contribuem nesse ponto para a "continuidade temática" sugerida por Eugênico, pode-se também especular que, a imagem encenada no artigo, de um Sérgio Buarque, jovem que escuta o chamado de Rodó, transfigurado na fala de Próspero, poderia também sugerir a necessidade de formação de um grupo de intelectuais capazes de defender a América Latina dos ataques calibanescos do norte. A julgar pela continuidade da repulsa ao utilitarismo yankee nos primeiros artigos de Sérgio, ele se alinharia a esse grupo. Nesse ponto, talvez se revele uma descontinuidade, pois, a repulsa a um grupo que se considera investido de autoridade para definir o que seria cultura brasileira se manifestará abertamente em "O lado oposto e outros lados", de 1926.

Voltando aos anos anteriores à Semana de 22, a defesa do ócio também aparece em um dos primeiros artigos de Mário de Andrade, "A divina preguiça", publicado em 1918. No entanto, diferente da relação estabelecida por Sérgio Buarque de Holanda do ócio aristocrático, par antitético à negócio, Mário de Andrade o valoriza como forma de contemplação, um gérmen da atitude que Eduardo Jardim identificará, nos textos produzidos após a segunda metade dos anos de 1920, como a fruição estética, constituída por um abandono do ego a uma "espécie de hiperestesia"[10]. Tanto assim que, para definir a preguiça, Mário de

[9] EUGÊNIO, João Kennedy. "Um horizonte de autenticidade" in EUGÊNIO, João K. e MONTEIRO, Pedro M. *Sérgio Buarque de Holanda: Perspectivas*, p. 427.
[10] JARDIM, Eduardo. *A morte do poeta*. p. 54.

Andrade a afasta da definição patológica como a psiquiatria de seu tempo a tratava, pois, dessa forma, o homem seria reduzido "a um joão-minhoca"[11]. A preguiça não seria uma doença, mas um estado de espírito visto de maneira diferente por várias culturas: para gregos e romanos, origem do ócio criativo; para católicos, do risco da acídia culposa; para os índios brasileiros, repouso da vida num "ócio gigantesco", visão que também estaria em Poe e teria inspirado Baudelaire[12], Antônio Nobre e Alberto de Oliveira. A preguiça, sinônimo do ócio, possibilitando uma observação desinteressada da vida, teria dado origem à arte:

> A arte nasceu porventura dum bocejo sublime, assim como o sentimento do belo deve ter surgido duma contemplação ociosa da natureza. O belo e a arte são a descendência que perpetua e enaltece o ócio. [13]

Mário de Andrade proclama, então, a necessidade de se manter o conceito da preguiça afastado de uma concepção patológica generalizante. O conceito poderia ser tratado levando-se em consideração questões históricas e sociais, o que tornaria possível distinguir a preguiça caracterizadora do "*far niente*" burguês, daquela aparentada ao ócio e inspiração para criação artística. Esse último tipo de "preguiça" deveria ser, portanto, exaltada por revelar aqueles "que compreenderam e sublimaram as artes, no convívio da divina Preguiça!"[14]. A contemplação advinda do ócio seria posteriormente exaltada em um artigo dedicado a *Dança das horas*, de Guilherme de Almeida. Segundo Mário de Andrade, este poeta teria uma "alma de contemplativo" e "espírito de artista" que o ajudara a conviver com a cidade e expressar no verso a alma de São Paulo.

---

[11] ANDRADE, Mário de. "A divina preguiça" in: BATISTA, Marta Rosseti (org). *Brasil: primeiro tempo modernista, 1917/29 - documentação*, p. 181.
[12] Imagem que aparecerá também no artigo "Os Poesta e a Felicidade – I", de Sérgio Buarque de Holanda: Para Baudelaire a morte seria "o pórtico aberto sobre os Céus ignorados" ("*C'est le portique ouvert sur lês Cieux inconnus*!")" HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra, p.* 92).
[13] ANDRADE, Mário de. "A divina preguiça" in: BATISTA, Marta Rosseti (org). *Brasil: primeiro tempo modernista, 1917/29 - documentação*, p. 182.
[14] ANDRADE, Mário de. "A divina preguiça" in: BATISTA, Marta Rosseti (org). *Brasil: primeiro tempo modernista, 1917/29 - documentação*, p. 181.

Além disso, se para José Enrique Rodó e Sérgio Buarque de Holanda, o ócio criador estaria ligado ao ambiente aristocrático e, portanto, à utopia de uma América Latina, subcontinente que se diferenciaria dos Estados Unidos[15] e deveria guardar um modelo de desenvolvimento autônomo dos "calibãs" do norte; para Mário de Andrade, o ócio na Roma antiga e entre os índios teria a mesma natureza. A concepção de nossos habitantes pré-colombianos, além disso, seria da mesma natureza da que teria intuído Edgard Allan Poe e outros poetas como Charles Baudelaire, Antônio Nobre e Alberto de Oliveira. Apesar da discussão mais ampla de Mário de Andrade, tanto ele quanto Sérgio Buarque evocam a necessidade de combate ao *far niente* burguês.

Para Sérgio Buarque de Holanda, no artigo "Cidade Verde", o que levaria a uma possível vitória do "*struggle for life* norte-americano" em terreno brasileiro seria justamente a falta de amor do Brasil pela atividade, ou o "*far niente* nacional"[16] que teria como consequência a desistência de nossas tradições, impedindo, como afirmara em "Originalidade literária", o cultivo de uma autêntica cultura nacional. Ainda em "Cidade verde", Sérgio Buarque de Holanda afirma que o esquecimento das tradições brasileiras poderia ser exemplificado pela maneira como não se preservaria a individualidade das cidades:

> "Cogitam todos em rociar as nossas cidades de monumentos e arranha-céus; ninguém pensa entretanto em dar-lhes uma individualidade".[17]

A cidade do Rio de Janeiro poderia se tornar um exemplo dessa predação, pois a construção de prédios variados exterminaria a grande marca da cidade: a

---

[15] Em "As raízes do Brasil no espelho de Próspero", Pedro Meira Monteiro lembra a ascendência oitocentista da utopia latino-americana arielista, afirmando que essa imagem cresce a partir do medo do poderio do "outro", Estados Unidos: "É a dominação, precisamente, e o temor de uma força inimiga, gigantesca e avassaladora, que dão partida à imaginação desse outro espaço que, na longa duração do pensamento social, nos faz pensar, antes ainda da Ibero-América, numa América latina que, projetando-se desde o Sul dos Estados Unidos (ou daquilo que viria a ser o território dos Estados Unidos da América), permitiria a muitos intelectuais que sonhassem, mais ou menos vagamente, com uma gloriosa e imbatível linhagem romana". (*Novos Estudos Cebrap*, no. 83, março de 2009. p. 162)

[16] HOLANDA, Sérgio Buarque. "A cidade verde" (*A Cigarra*, 15/10/1920) in *O espírito e a letra*, p. 69.

[17] HOLANDA, Sérgio Buarque. "A cidade verde" (*A Cigarra*, 15/10/1920) in *O espírito e a letra*, p. 69.

tensão entre a cidade e natureza aparente. Se na literatura os primeiros cronistas portugueses foram incapazes de figurar o espanto diante da natureza brasileira e, por isso, não teriam atingido a mesma originalidade das epopeias espanholas, também o par antitético civilização/natureza deveria definir a individualidade do Brasil. Aceitar o utilitarismo, o que aparece mais uma vez em "A Cidade Verde" seria substituir essa tensão pela imitação arquitetônica dos arranha-céus nova iorquinos[18].

No final do artigo, Sérgio Buarque cita John Ruskin: "Sim, desprezastes a natureza, desprezastes todas as sensações santas e profundas de seus espetáculos" [19]. Para que essa crítica não se revertesse ao Rio de Janeiro seria necessário que a identidade fosse preservada, ou seja, a natureza deveria permanecer presente. A citação de Ruskin chama atenção pelo fato de que esse autor, segundo Lionel Trilling em *Sincerity and Authenticity*, considerava que a máquina, representada no texto de Sérgio pelos arranha-céus, produziria a morte dos objetos, nesse caso qualquer tipo de fazer que não permitisse ao construtor

[18] "O nosso *desiderandum* é o caminho que nos traçou a natureza, só ele nos fará prósperos e felizes, só ele nos dará um caráter nacional de que tanto carecemos. E o caminho que nos traçou a natureza é o que nos conduzirá a Ariel, sempre mais nobre e mais digno do que Caliban" (HOLANDA, Sérgio. "Ariel", *Revista do Brasil*, 05/1920, in *O espírito e a* letra, p. 45). Em Rodó o chamamento é direto: "[...] yo os pido una parte de vuestra alma para la obra del futuro. Para pedíroslo, he querido inspirarme en la imagen dulce y serena de mi Ariel. El bondadoso genio en quien Shakespeare acertó a infundir, quizá con la divina inconsciencia frecuente en las adivinaciones geniales, tan alto simbolismo, manifiesta claramente en la estatua sus significación ideal, admirablemente traducida por el arte en líneas y contornos. Ariel es la razón y el sentimiento superior. Ariel es este sublime instinto de perfectibilidad, por cuya virtud se magnifica y convierte su luz, la *miserable arcilla* de que los genios de Arimanes hablaban a Manfredo. Ariel es, para la Naturaleza, el excelso coronamiento de su obra, que hace terminarse el proceso de ascensión de las formas organizadas, con la llamarada del espíritu. Ariel triunfante, significa idealidad y orden en la vida, noble inspiración en el pensamiento, desinterés en moral, buen gusto en arte, heroísmo en la acción, delicadeza en las costumbres. Él es el héroe epónimo en la epopeya de la especie; él es el inmortal protagonista; [...] Su fuerza incontrastable tiene por impulso todo el movimiento ascendente de la vida. Vencido una y mil veces por la indomable rebelión de Calibán, proscripto por la barbarie vencedora, asfixiado en el humo de las batallas, manchadas las alas transparentes al rozar el 'eterno estercolero de Job', Ariel resurge inmortalmente, Ariel recobra su juventud y su hermosura, y acude ágil, como al mandato de Próspero, al llamado de cuantos le aman e invocan en la realidad." (RODÓ, José Enrique. *Ariel*, p. 138)

[19] HOLANDA, Sérgio Buarque. "A cidade verde" (*A Cigarra*, 15/10/1920) in *O espírito e a letra*, p. 71.

fundir no artefato a qualidade do seu ser levaria o objeto à morte, assim apenas o que é orgânico seria autêntico[20].

A apropriação do texto de Rodó e a advertência ao comportamento de imitação serviriam de aviso ao Brasil, país jovem, sem caráter ainda definido e, que, por imitar o pragmatismo yankee, poderia perder sua identidade: "No Brasil, o hábito de macaquear tudo quanto é estrangeiro é, pode-se dizer, o único que não tomamos de nenhuma nação"[21]. É como se, nesse artigo, Sérgio Buarque se posicionasse outra vez como um daqueles jovens a quem Próspero teria deixado a esperança de seguir o arielismo como possibilidade de desenvolvimento de uma América Latina com padrões diferentes do suposto pragmatismo estadunidense.

O crítico de cultura coloca-se aqui como uma espécie de radar que detectaria os descaminhos que levariam ao abandono da luta pela identidade. Após evidenciados, esses descaminhos deveriam vir à tona para possibilitar a proposição de mudanças. Assim como afirmara Rodó, os pensamentos pessimistas não deveriam ser ocultados dos jovens, mas encarados, paradoxalmente, como um ponto de partida para a ação. A possibilidade de ação seria a característica mais marcante dos jovens:

> A fé no porvir, a confiança na eficácia do esforço humano, é o antecedente necessário de toda ação enérgica e todo propósito fecundo. Essa é a razão pela qual resolvi começar enfatizando a imortal excelência dessa fé que, sendo um instinto na juventude, não precisa ser imposta por nenhum ensinamento exterior.[22]

A posição de Mário de Andrade é um pouco diversa, ou pelo menos a retórica que utiliza para construir a persona do observador literário debutante na imprensa. Ao resenhar o livro de Guilherme de Almeida, "A dança das horas", em artigo homônimo, publicado em abril de 1919, coloca-se como crítico isolado de grupos literários e, por isso, independente e potencialmente mais sincero.

---

[20] Cf. TRILLING, Lionel. *Sincerity and authenticity*, p. 127.
[21] HOLANDA, Sérgio Buarque. "Ariel" (*Revista do Brasil*, 05/1920) in *O espírito e a letra*, p. 42.
[22] Tradução minha de RODÓ, José Enrique. *Ariel*, p. 65.

> Eu detesto os conventículos literários, bem fornidos de "sujeitos de importância em virtude e letras", donde saem, já de lira encordoada ou tuba afinadíssima, os poetas e os prosistas. Não me delegaram para que por eles falasse os participantes dalguma facção; vivo só, insulado numa solidão muito livre: portanto é mais sincero o meu falar[23].

Se o insulamento pode, retoricamente, conferir maior sinceridade ao enunciador, também revela reprovação à certa atitude artística e demarcação de território, pois critica um tipo de circulação literária em que o elogio aos confrades do mesmo "conventículo" é receita certa para o sucesso entre pares. Ao mesmo tempo, apresenta-se como poeta novo, mesmo que, mais uma vez, descreva-se modestamente como um poeta para ser esquecido[24], opondo-se a Guilherme de Almeida, poeta que poderia ser chamado de "um novo", por ostentar com "*donaire* a juventude dos que aparecem para combater e vencer a mediocridade outoniça da vida". A persona ajusta-se ao poeta que também acabou de começar – pois ainda sob pseudônimo, Mário Sobral, publicara *Há uma gota de sangue em cada* poema, em 1917 – e que sinceramente comentaria a obra de um outro poeta novo, supostamente de maior importância: "Não conheço Guilherme de Almeida... Sei quem ele é e o quanto vale; ele não sabe quem sou e – é melhor assim – que nada valho". A imagem do poeta isolado aparecerá sutilmente também em um artigo, publicado em *A Cigarra*, de 25/07/1921, por ocasião da morte de Alphonsus de Guimaraens, no qual Mário de Andrade

---

[23] ANDRADE, Mário de. "A dança das horas" in *A Cigarra*, 23/03/1919.

[24] O trecho ao qual me refiro é este: "Eu trago a velhice irremediável dos que estão destinados a passar sem que os outros se apercebam deles. Guilherme de Almeida – além de fazer parte daqueles a que no principado das letras é costume de apelidar-se "um novo" – ostenta com donaire a juventude dos que aparecem para combater e vencer a mediocridade outoniça da vida.". Não sei se não há certa ironia no comentário, pois, ao notar a predileção de Guilherme pelo outono, acaba identificando nesse tema certa falta de originalidade, pois seria adotado por grande parte dos poetas contemporâneos: "Não quero responder por mim; iniludível é porém a simpatia dos vates de hoje pela estação do cair das folhas e das névoas bruscas e dos primeiros ventos frios. Verlaine, Verhaeren e outros cantores de além-mar também amaram o outono; hoje, os nossos poetas amam-no. É um mal decantadíssimo já e que melhor é aceitar como uma consumação inevitável. Também poeta independente requer país independente; e já é muito que os maiores adquiriram uma certa liberdade, assumam, como Guilherme de Almeida, uma feição própria e evidente". (ANDRADE, Mário de. "A dança das horas" in *A cigarra*, ano VI, nº 110, 23/03/1919.

transcreve uma dedicatória que o poeta mineiro lhe fizera: "... pra quem, como eu, vive em um deserto". Tanto em *A dança das horas* quanto em *Alphonsus de Guimaraens*, ao sugerir o isolamento, mas se comparar diretamente ao poeta paulista e indiretamente ao mineiro, Mário de Andrade estabelece contraditoriamente, mesmo que não intencionalmente, uma posição mais próxima à poesia simbolista e à de Guilherme de Almeida que à parnasiana.

Conforme a resenha vai se desenvolvendo, já é possível observar alguns princípios que nortearão, anos depois, o Mário de Andrade de *Aspectos da Literatura Brasileira* ou *O Empalhador de Passarinho*, o impressionismo crítico – tomado aqui na maneira como Antonio Candido[25] o define, ou seja, a crítica nutrida por um leitor inteligente, cuja cultura permite intuições agudas –, marcado pela explicitação de como o trabalho do outro sensibiliza o *eu*. O crítico, persona poeta, conta que, para ler "A dança das horas", ficou olhando pela janela e recebendo as impressões de fora, emoldurando os poemas no barulho e sensações do bulício da rua:

> Li-o em manhã de bruma. Pela sacada do meu quarto, aberta para o Largo do Payssandú, entrava discretamente o borborinho da cidade, num chuá... discordante e desmaiado de risos, buzinadas, ofegos, rodar desarticulando-se sobre paralelepípedos de pedra... Fora um lusco-fusco nevoento; dentro quase a penumbra. Fora a intensidade do trabalho, dentro a preguiça e a paz... E os versos enquadrados nessa moldura, puseram-se a palpitar, tiveram luz, tomaram corpo, vivendo um pouco dessa vida urbana irrequieta e curta, exaustiva e poenta, que se escoa ora entre a grita

[25] "a crítica propriamente dita [o coeficiente humanístico] não é apenas inevitável, mas recomendável e benéfico. Para escândalo de muitos, digamos que a crítica nutrida do ponto de vista pessoal de um leitor inteligente – o malfadado 'impressionismo' – é a crítica por excelência e pode ser considerada, como queria um dos meu mais altos e repudiados mestres, aventura do espírito entre livros. [...] Impressionista é todo aquele que prepara um artigo de uma semana para outra, baseado mais na intuição que na pesquisa, e se exprimindo sem espírito de sistema. De tais impressionistas se fez a crítica moderna, dando não raro pistas ao erudito, ao historiador, ao esteta da literatura, e deles recebendo a retribuição em pesquisa e explicação". (CANDIDO, Antonio. "Um impressionista válido" in *Textos de intervenção*, pp. 46-7)

> insultante dos anônimos e a pressa irônica dos relógios de esquina, ora na tepidez das alcovas escondidas e na impassibilidade fria das alamedas onde simetricamente desfalecem os plátanos despidos.[26]

O *mise-en-scène* anuncia as características da poesia de *A dança das horas* que agradarão Mário de Andrade, quais sejam, a marca pessoal do poeta proveniente de sua vivência particular em São Paulo, demonstrada na descrição dos ambientes íntimos em sua maioria burgueses e da movimentação das ruas marcada pelo cosmopolitismo. Esses retratos idiossincráticos gerariam "emotividade" e "estesia" genuínas. O reconhecimento do valor da poesia de Guilherme de Almeida estaria relacionado, portanto, ao sentimento original que os poemas revelariam ao expressarem um sentido particular para a cidade. Se, neste artigo de 1919, o problema é colocado nesses termos, em "Alphonsus de Guimaraens", de 1921, a originalidade do poeta mineiro é elogiada porque "eternizava em versos o lirismo dos seus sonhos", a poesia não seria para ele "um brinco de lazer", pois "pouco o preocupava a construção inútil de Beleza vazia". A poesia como necessidade íntima do poeta, proveniente do lirismo, em oposição à "Beleza vazia" "dos artífices do verso"[27] flagra um Mário de Andrade já próximo da posição que assumirá em "Mestres do Passado" e mesmo da concepção poética que apresentará no "Prefácio Interessantíssimo". Aliás, no artigo sobre Guilherme de Almeida, é possível perceber indícios de imagens que apareceriam em *Pauliceia Desvairada*.

> [...] a poesia nervosa de Guilherme de Almeida, onde os longos alexandrinos se entrelaçam com os versos curtos e incisivos, onde as frases se desenrolam macias como as

---

[26] ANDRADE, Mário de. "A dança das horas" in *A cigarra*, ano VI, nº 110, 23/03/1919.
[27] "As carpideiras jornalísticas, sempre prontas a aplaudir em [ilegível] parnasiana os artífices do verso, ou que se mascaram de poetas , as carpideiras jornalísticas negaram o seu choro ao lírico mineiro. Um ou outro lamento apenas. Não, lágrima de condolência obrigatória! Não, tristezas de pragmática! Não expulsaram a sombra da câmara mortuária os tais amigos dum primo em décimo quinto grau do grande morto.... Alphonsus de Guimarães extinguiu-se entre duas lágrimas apenas, mas bem choradas, muito sentidas, dos que o puderam compreender." (ANDRADE, Mário de. "Alphonsus de Guimaraens" in *A cigarra*, 25/07/1921)

> peliças de inverno, silenciosas como as nossas neblinas matinais, como que as diria impregnadas deste clima irregularmente aristocrático, que faz de São Paulo uma cidade singular no Brasil. A alegria exagerada dum Sol claro rematada subitamente por um chorar silencioso da garoa, as nossas alamedas onde as árvores se desnudam em junho, as nossas costureirinhas em que as linhas de beleza trazidas pelo [palavra ilegível] se junta um delicioso quê de nostalgia, pairam, iluminam, riscam e plasmam-se nas páginas da *Dança das Horas*. [28]

Se a estratégia retórica revelava assumidamente a imagem do poeta crítico, as características poéticas inventariadas de "A dança das horas" secretam ressonâncias dos poemas de *Pauliceia Desvairada*. As palavras, exemplos de cosmopolitismo, aparecem no livro de Mário de Andrade faladas pelo vendedor de batatas italiano ("- Batat'assat'ô furnn!"[29]), também aparecem as neblinas ("Minha Londres das neblinas finas") que constituem a atmosfera cortada pelo vento ("O vento é como uma navalha/ nas mãos dum espanhol. Arlequinal!..."), as costureirinhas ("E a ironia das pernas das costureirinhas"), a nostalgia ("E sigo. E vou sentindo,/ à inquieta alacridade da invernia,/ como um gosto de lágrima na boca..." [30]). Apesar das imagens, o eu lírico arlequinal de Mário de Andrade parece captar também as angústias da cidade que não aparecem em Guilherme de Almeida.

Nos artigos de Sérgio Buarque de Holanda, entre 1920 e 1921, que tratam sobre poesia, é possível perceber também preocupação com a sinceridade da poesia. No entanto, dada a diferença de idade e de posições assumidas na imprensa, enquanto os textos Mário de Andrade parecem já abrir picada para as discussões estéticas que seguirão o Modernismo, os artigos de Sérgio Buarque[31],

---

[28] ANDRADE, Mário de. "A dança das horas" in *A cigarra*, ano VI, nº 110, 23/03/1919.
[29] "Noturno" in *Poesias Completas*, p. 96.
[30] "Paisagem nº 1" in *Poesias Completas*, p. 86. *passim*.
[31] Em "O Fausto" (*Correio Paulistano*, 05/06/1920), Sérgio Buarque de Holanda, ao comentar a tradução do livro de Goethe feita por Gustavo Barroso, afirma que a segunda parte do *Fausto* seria de difícil compreensão até mesmo para os alemães devido ao fato de que, como disse

instrumentalizados por leituras de teóricos e artistas tributários aos movimentos artísticos provenientes do final do século XIX, arriscam questões universais da poesia, como a própria sinceridade ou o plágio, mas, vez por outra, esbarrando em problemas de nacionalidade literária, como o problema da felicidade entre os poetas em língua portuguesa.

Na série de artigos intitulada "Os poetas e a felicidade", publicada em *A Cigarra* de dezembro de 1920 a fevereiro de 1921, Sérgio Buarque de Holanda preocupa-se com o tema da morte na poesia. A ênfase, na verdade, é estudar como os poetas portugueses e brasileiros trataram esse tema. A maioria dos poetas luso-brasileiros seria influenciada pela visão, presente em são João Crisóstomo e João de Deus, de que a vida seria um "sonho vão, um minuto sem importância, uma sombra"[32]. Uma das consequências dessa influência seria a nostalgia, proveniente da presença árabe e semita; seguindo nota de Sérgio Buarque, tal informação poderia ser encontrada em *Epopeias da raça moçárabe*, Teófilo Braga. A maioria dos nossos líricos não teria tratado do tema da morte, devido ao horror que sentiam diante dela. Álvares de Azevedo, por exemplo, citaria várias vezes a morte, mas nunca a pedindo como solução às infelicidades dessa vida[33]. Apenas em Francisco Otaviano de Almeida Rosa e em Medeiros de Albuquerque, seria possível perceber o clamor pela morte. No entanto, Francisco Otaviano não seria pessimista como Leopardi por estar mais próximo a Christian Hebbel: a dor seria "uma necessidade da vida, indispensável para chegarmos ao

---

Schiller, era necessário para tratar de assunto tão profundo preterir a imaginação em prol da filosofia: "Os escritores mais originais, os criadores, Lessing, Klopstock, Goethe, Schiller, Novalis – disse-o a respeito da literatura alemã o já citado Emile Grucker –, são, ao mesmo tempo, pensadores, filósofos, estetas profundamente versados na história e na ciência literária, tendo por muito tempo meditado sobre o problema do Belo, tendo cada qual a sua doutrina, que expõem e que defendem... Essa doutrina, diz ainda ele, não é organizada apenas para justificar as produções poética. Estas, pelo contrário, são compostas, o mais frequentemente, para demonstrar a verdade e a excelência da teoria. É o que se dá com Fausto" (*O espírito e a letra*, p. 79). Talvez esse comentário *mutatis mutandis* seja uma pista da valorização de Mário de Andrade crítico e poeta, que pode ter levado à admiração que depois Sérgio Buarque expressará pelo autor de *Pauliceia Desvairada*.

[32] HOLANDA, Sérgio Buarque. "Os poetas e a felicidade – II" (*A cigarra*, 01/01/1921) in O espírito e a letra, p. 94.

[33] Em "Lembranças de morrer", a morte aparece como solução para a vida: "Eu deixo a vida como deixa o tédio / Do deserto, o poento caminheiro, / - Como as horas de um longo pesadelo / Que se desfaz ao dobre de um sineiro". (AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*, p. 185)

caminho da salvação"[34]. A revolta contra o destino seria prova de que Otaviano não era um pessimista e assinaria de "bom grado" os versos "Dor é tudo; e nada há que justifique/ Essa revolta universal, eterna./ Da criatura contra o criador", de Raimundo Correia. Em Medeiros de Albuquerque, o pessimismo não seria um sentimento verdadeiro, apenas uma moda da época. Mais do que julgar a pertinência das observações do jovem crítico, textos desse tipo flagram a tendência de comparar a literatura brasileira em pé de igualdade com a universal, além de, e isso talvez seja o mais importante para este estudo, a maneira como Sérgio Buarque equaciona a literatura brasileira a partir da análise de poetas ainda do Parnasianismo como Raimundo Correia.

Em "O Pantum", *A Cigarra* (01/11/1920), Sérgio Buarque de Holanda apresenta a forma poética "pantum" – de origem malaia e popular, que teria sido inspiração para poemas de Victor Hugo, Baudelaire e Leconte de Lisle – afirmando que tal procedimento funcionaria como um antídoto capaz de reestabelecer a sinceridade na poesia. Para justificar tal afirmação parte de uma frase de Georges Rodenbach "um gesto útil é sempre belo" (p. 72). Em *L'élite*, de Rodenbach, a frase a qual o crítico se refere ("*on peut dire qu'un geste utile est toujours beau*") se relaciona às figuras humanas das pinturas de Puvis de Chavannes, cujos gestos de trabalho foram representados não como um castigo, mas como uma ação própria da natureza do homem[35]. Adaptando o conceito à

---

[34] HOLANDA, Sérgio Buarque. "Os poetas e a felicidade – III" (*A cigarra*, 01/02/1921) in *O espírito e a letra*, p. 100.

[35] Puvis de Chavannes, de acordo com Rodenbach, nem representaria os gestos humanos ao modo dos realistas nem ao modo dos modelos clássicos italianos, teria se inspirado em artistas franceses, seguindo o espírito das canções de gesta e das pinturas de Poussin, apresentando uma pintura que não seria ideal nem realista. Na apropriação que Sérgio Buarque faz do texto de Rodenbach, as questões estéticas mais específicas parecem dar lugar a uma intepretação da noção do "gesto útil" para definir uma espécie de naturalidade da poesia, cuja expressão poderia atingir as formas mais simples e, por isso, mais universais. O trecho de Rodenbach é: "Ainsi, quant aux gestes: on peut dire qu'un geste utile est toujours beau. Tous les gestes des figures de Puvis de Chavannes sont utiles. Geste du travail, de la lutte ou des jeux, dans *Ludus pro patria*, *Inter artes et naturam*; geste pacifique de l'attente dans *Pauvre pêcheur*, gestes si justes et instinctifs chez les hommes, comme sont instinctifs, chez les femmes qu'il a peintes, les gestes de cueillir des fleurs, de caresser des enfants, de couronner des fontaines". [...] M. Puvis de Chavannes ne s'inquiéta que des gestes humains et conçut le Beau à sa façon, c'est-à-dire sans archéologie surtout, ce qui est bien aussi une tradition officielle. Il retourna à la Nature tout uniment, et trouva, du coup, la simplicité populaire, celle de la Chanson de Geste, celle qui tient à la race. Car celui en qui on voulut voir un descendant des maîtres d'Italie, est un artiste de souche très nationale et qui se rattache directement à l'École française... Ce n'est pas devant les Botticelli ou

literatura, seria possível pensar que a poesia, ao buscar formas populares, poderia atingir uma expressão mais sincera e universal. Assim, Sérgio Buarque estabelece que a beleza do "gesto útil" seria uma das crenças íntimas dos seres humanos, tal axioma poderia mesmo ser verificado nas manifestações artísticas dos primitivos. Para reconquistar a sinceridade, os artistas deveriam, portanto, "de quando em vez", recorrer "aos primitivos"[36]. Interpretando a relação proposta, pode-se pensar que há um elemento primitivo que funcionaria como uma espécie de remédio para que o artista pudesse depurar sua expressão a ponto de torná-la sincera. O "artista primitivo" seria aquele que, "afastando-se das origens do homem", "se aproximaria mais da natureza do mesmo". Essa aproximação seria verificável em "Delenda Carthago", de Bilac e na "poesia simples e primitiva" de Catulo da Paixão Cearense:

> Quem não guarda consigo a impressão inalienável de doçura e candidez que deixam no íntimo de que os lê os versos do "Meu sertão", do "Sertão em flor", da surpresa, do encantamento, da comoção que ficam de suas estrofes?[37]

---

les Primitifs de Venise et de Florence qu'on songe à lui. C'est en regardant les Poussin, par exemple L'Automne ou la Grappe de la Terre Promise et l'Été ou Ruth et Booz. Là aussi les figures qu'on dirait d'une humanité supérieure ont néanmoins l'attitude si juste de leur besogne, fauchent, ploient un peu sous le fardeau du raisin de Chanaan. (RODENBACH, Georges. *L'élite*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1899, pp. 220-3. Sublinhados meus.).

[36] A palavra "primitivo" neste artigo de Sérgio Buarque de Holanda parece se referir às formas literárias provenientes da tradição popular. No entanto, no texto de André Beaunier, citado, a ideia de primitivo é outra. Para este autor, os primitivos seriam aqueles artistas que ousariam criar novos paradigmas artísticos:

"J'ai parlé des primitifs grecs, médiévaux et renaissants... Mais il y a des primitifs à toute époque : au dix-neuvième siècle, les paysagistes de Barbizon, qui ont retrouvé la campagne ; les impressionnistes, qui ont retrouvé la lumière; les pointillistes même, qui ont retrouvé l'atmosphère, — furent des primitifs, à leur façon. Et certes, on peut aimer plus ou moins tels d'entre eux, mais le principe et l'utilité de leur innovation n'est pas contestable.

Et il y a des primitifs perpétuels clans tous les arts, en littérature, en poésie, au théâtre, comme en peinture. Ils créent les arts et ensuite empêchent les arts de mourir. Ils sont les créateurs incessants de l'art, comme les théologiens disent que Dieu, pour assurer la durée du Cosmos, le crée à chaque instant". (RODENBACH, Georges. L'élite. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1899, pp. 220-3. Sublinhados meus, p. 112). A definição de Rodenbach parece próxima a de Mário de Andrade em "A escrava que não é Isaura": "Ainda não vi sublinhado com bastante descaramento e sinceridade esse caráter primitivista de nossa época artística. Somos na realidade uns primitivos. E como todos os primitivos realistas e estilizadores" (ANDRADE, Mário de. "A escrava que não é Isaura" in *Obra imatura*, p. 329.)

[37] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "O Pantum" (*A Cigarra*, 01/11/1920) in *O espírito e a letra*, p. 73.

A estruturação paralelística e a simplicidade da forma fixa "pantum" levam à conclusão de que o autor chama de "primitivas" as produções de trovadores do cancioneiro popular. A definição de "primitivo" aqui, portanto, não parece ser semelhante a das vanguardas, principalmente por se tratar de uma forma fixa, mas exalta a composição popular sincera que produziria uma impressão universal; pelo menos é o que sugere a afirmação no meio do artigo de que os versos de Catulo da Paixão Cearense poderiam ser considerados por muitos mais nacional, mas que, "para quem conhece e compreende a verdadeira função da poesia, seriam mais "humana". A sinceridade do poeta estaria ligada ao deixar se abandonar pelas formas mais universais de poesia, uma vez que a formas mais populares é que seriam sinceras. Sérgio Buarque de Holanda parece sugerir nesse artigo que o artifício poético tornaria o texto menos apreciável pela sensibilidade. A predileção por uma forma poética de origem primitiva ou popular sugere uma reação ao artificialismo poético típico do ambiente literário dos primeiros anos do século XX no Brasil. Pode-se antever, portanto, a atitude que aproximará Sérgio Buarque de Holanda do futurismo, tal qual o definiu. A preocupação de Mário de Andrade com a sinceridade do processo criativo encontrará eco em Sérgio Buarque de Holanda. No entanto, neste autor, a sinceridade aparece não como uma necessidade moral inerente ao sacrifício ritual do poeta, mas como uma consequência da experimentação de formas literárias ainda convencionais, cuja gênese se ligaria a uma maneira menos artificial e mais primitiva de entender o mundo. No entanto, para os dois autores a busca da sinceridade parece bem simbolizada pela afirmações de Tolstoi e André Beaunier, citadas por Sérgio Buarque:

> "'Eu conheço três regras de arte: a primeira é a sinceridade, a segunda, a sinceridade e a terceira, a sinceridade'. André Beaunier, da mesma opinião, emite a seguinte observação: 'A intervenção frequente dos primitivos é indispensável na

> evolução da arte. Sem eles ela pareceria de consumpção ou de estupidez."[38]

Nos artigos sobre Alphonsus de Guimarães e Guilherme de Almeida, apesar das circunstâncias e das abordagens distintas, parece haver um ponto em comum: a observação de que os poemas dos dois autores são originais. No caso do primeiro, a autenticidade da obra estaria na fagulha que desperta a escrita, ou seja, a poesia é necessidade imanente ao espírito do poeta. No segundo, apesar de Mário de Andrade observar que as imagens do outono poderiam representar adesão a um *topos* da poesia contemporânea verificável também em Verlaine e Verhaeren, a originalidade estaria vinculada à vivência particular e íntima do poeta com a cidade de São Paulo. Assim, em *A dança das horas*, Guilherme de Almeida com "tanta inteligência e graça" saberia imprimir "no seu verso a alma de São Paulo, vaidosa, inconstante e original". No entanto, se a poesia ainda pertencia ao poeta mineiro, assim como a água às "pias batismais seculares" das igrejas mineiras, no paulista a relação íntima dos poemas com a cidade de São Paulo, além de plasmar o cosmopolitismo, resultaria num livro "representativo e nacionalista como os que mais os sejam, mostrando uma faceta das muitas que recontam as inconstâncias da nossa vida e a variabilidade da nossa gente", ainda que o aspecto de variabilidade tenha se restringido a São Paulo. É claro que é possível pensar na dimensão local (São Paulo) para representar o universal (Brasil), mas um universal Brasil não é tão universal assim. *Dança das Horas* parece anunciar *Pauliceia Desvairada*, mas também uma das dimensões do modernismo de Mário de Andrade, que será, no futuro, notada e criticada por Sérgio Buarque de Holanda no artigo "O lado oposto e outros lados", ou seja, a projeção do movimento artístico paulista como baliza para compreensão e generalização do que é nacional. Mas há nesse ponto apenas traços disso, pois a *persona* ainda é a do crítico insulado.

A imagem de São Paulo como símbolo da modernidade também está presente no conjunto de crônicas intitulado "De São Paulo", publicado na revista

---

[38] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "O Pantum" (*A Cigarra*, 01/11/1920) in *O espírito e a letra*, p. 72.

Ilustração Brasileira, entre novembro de 1920 e maio de 1921. Na primeira crônica, o tema é a defesa do projeto do monumento às bandeiras de Victor Brecheret. Antes de chegar à defesa explícita, o cronista declara seu amor pela cidade, afirmando que há nela "coisas lindas, singulares, que Pauliceia mostra só [a ele], que [dela é] o amoroso incorrigível"[39]. Essa imagem será recorrente em *Pauliceia desvairada*: "São Paulo! comoção de minha vida..."[40] , além da carga lírica, também arma o lugar do intérprete da beleza de São Paulo, o que contribuirá para a argumentação. O monumento às bandeiras[41] de Victor Brecheret – criado por "um bom brasileiro", que usa "daquela pesada dicção paulista que os cariocas tanto riem" [42] – representaria, um "hino triunfal de pedra e bronze ao passado bravo e heroico em que viveu toda uma espécie de arremessos galhardos e ousadia"[43]. À descrição da escultura e dos símbolos de sua grandeza segue o argumento que filia a escultura de Brecheret a certa tradição da escultura brasileira na linhagem de Aleijadinho, mas mesclada a ingredientes modernos.

> "São Paulo, mais uma vez e em outro terreno, vai glorificar-se, reatando uma tradição artística que o Aleijadinho de Vila Rica, o gênio inculto do portal de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, e da escadaria de Congonhas encetou e que nenhum ousara continuar. E Brecheret, cujas forças artísticas rapidamente se maturam ao calor do empecilho e rivalidade, não só renova o passado em que a Bahia deu Chagas, o Rio mestre Valentim e Minas João Francisco

---

[39] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*. p. 73.
[40] ANDRADE, Mário de. "Inspiração" in *Poesias completas,* p. 77.
[41] Seguindo Maria Isaura Pereita de Queiroz em "Ufanismo Paulista: Vicissitudes de um Imaginário" (*Revista USP*, n. 13, 1992), e uma parte do raciocínio de Sérgio Miceli, parece que, não por escolha consciente, esses artigos de Mário de Andrade, assim como os escritos posteriores de Paulo Prado, acabam por plasmar aquilo que certa elite paulistana ilustrada queria ouvir: São Paulo lírica, sobrepondo-se ao resto do Brasil pelo cosmopolitismo e modernidade. Seria, assim, modelo para a construção de uma ideia de cultura brasileira. Mário foi convidado para o salão de Freitas Vale, de dona Olívia, Oswald o considera futurista, Paulo Prado o queria bem... ser revolucionário nas fendas do poder? Apesar do "complexo de inferioridade orgulhosíssimo", é quem parece melhor transitar por esse caminho.
[42] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*. p. 75.
[43] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*. p. 76.

> Lisboa, como realiza o ideal moderno da escultura, templo onde pontificam Burdelle, Lembruck, Carl Millès e Mestrovic."[44]

Se o primeiro texto menciona os segredos de São Paulo e refere-se aos bandeirantes, no segundo, Mário de Andrade esboça a imagem de uma cidade em que a movimentação da massa composta por pessoas provenientes de diversos países cria o palco para o cosmopolitismo necessário aos "progressos e à civilização". Há um movimento conflituoso tematizado pela reificação da massa que "formiga" com os contrastes linguísticos que resultam em "audácias" e "pasmaceiras". O cronista metaforiza o cenário com a imagem da recatada moça de Minas que usa saia longa para aguçar ainda mais o desejo por manter a ponta do tornozelo descoberta, traria nos lábios "a rosa provocante das espanholas", traço que completa a imagem rendendo-lhe a referência à massa multicultural[45]. O movimento ambíguo de São Paulo sensual e recatada, parece sugerir também o movimento do cronista diante do leitor: confirma a grandeza dos bandeirantes, seleciona certa tradição à qual filiam-se os artistas cujas obras valoriza, anuncia o cosmopolitismo como indício da modernidade e vai desnudando apenas uma ponta do véu com o qual encobre *Pauliceia Desvairada* e sua filiação, ainda latente, ao grupo que organizará a Semana de Arte Moderna.

Ainda nesta segunda crônica, Mário de Andrade pondera o caráter cosmopolita da cidade, sugerindo bairrismo advindo dos diversos grupos literários que se organizariam em revistas aglomeradoras das várias "facções"; o termo "futurista" debuta com conotação bélica: "Em literatura, em arte há tradicionalistas a corvejar agouros, como há futuristas em fúria"[46]. Exclui, no entanto, da briga de paróquias o grupo ao qual estará do lado: "Há exceções. Sei de meios onde a discussão sobre as obras apresentadas é larga e livre e a crítica

---

[44] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*. p. 77.
[45] Trata-se do seguinte trecho: "A cidade palpita num esto incessante de progresso e civilização. Nela formiga um povo multifário, internacional. Tudo são contrastes, neologismos. Os habitantes movem-se ágeis, a língua é mole saboreada. Audácias e pasmaceiras. Pauliceia é como brasileirinha nascida nessa idade-média em que uma parte de Minas adormeceu: alonga os babados da saia escura para fechar no segredo a volta sensual do tornozelo, mas traz nos lábios a rosa provocante das espanholas". (ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*. p. 81)
[46] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*, p. 82.

isenta e sem desmaios." [47] Menciona, dentre os artistas desse meio, Afonso d'Escragnolle Taunay, Brecheret, Di Cavalcanti, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, tratado nesta crônica como "Gui", já muito mais amigavelmente que em "A dança das horas". São Paulo se lançaria, assim, como novo palco para as discussões culturais, antes possíveis, de acordo com Mário de Andrade, apenas no Rio de Janeiro. Aliás, associa a então capital brasileira ao passado quando, mencionando a escolha de Bilac por São Paulo para dizer "suas esperanças de renovação da nacionalidade"[48], evoca a superioridade cosmopolita da Pauliceia que antecipa o alaúde[49] de *Pauliceia Desvairada*, como nota Telê Porto Ancona Lopes:

> "Os palácios de mármore dos parnasianos como os fossos de carne dos realistas ruem sob o alaúde vertiginoso da mocidade alegre e triunfal... Apreensões estandartes... Há quem prediga batalhas e sacrifícios geniais." [50]

Em tom de conversa, toma como pretexto a retirada dos andaimes do prédio do Banco Francês e Italiano para descrever o estilo arquitetônico inspirado na Renascença[51] e comentar como a mistura de estilos arquitetônicos

---

[47] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*, p. 83.
[48] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*, p. 87.
[49] "Eu sou um tupi tangendo um alaúde!" (ANDRADE, Mário de. "O trovador" in *Poesias Completas,* p. 78).
[50] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*, p. 87.
[51] Telê Porto Ancona Lopes, afirma que, em nota de rodapé em *De São Paulo*, p. 93, as várias fontes a que Mário de Andrade recorre para justificar sua explicações, funcionariam como um escudo tentando legitimar o que afirma. Opõe seu conhecimento livresco, no entanto sem citar fontes, culto ao conhecimento dos burgueses que conheciam, em viagens, os prédios italianos. A crítica ao "burguês-nádegas já aparece": "Os peralvilhos estremeceram ante a severa imponência daquelas linhas que só admitem diante de si o amor grandioso e italiano do Dante por aquela que parecia tanto séria quanto gentil. Os basbaques, mesmo sem compreender nada daquela serenidade e daquela nobreza, pararam por uns instantes diante do edifício as suas bocas eternamente escancaradas. Os que se dizem conhecedores em arte, exultaram: - "Aquilo é renascença italiana. Quando estive em Perúgia..."" (ANDRADE, Mário de. *De São* Paulo, p. 92). Mais uma referência aos hábitos das elites, talvez com uma pontada moral sobre os hábitos prazerosos, a crônica posterior é aberta com uma digressão de Mário de Andrade a respeito dos usos do Trianon. Se antes fora algo da elite, agora tinha se tornado uma "instituição social" (ANDRADE, Mário de. *De São* Paulo, p. 101) e habitava o imaginário de todas as classes sociais. Há uma pequena nota sobre o uso pela elite:
"Lugar de serenatas inconfessáveis... Comovidamente ousaram fazer do local habitações de pombos mais que simbólicos... Mas logo abrolhou a ideia dum restaurante... Era preciso resguardar no conforto dum whisky ou dum absinto a paisagem agreste e original... É que todas as

em prédios particulares de São Paulo contrariava as linhas mas uniformes e adaptadas ao meio que existiam anteriormente[52]. Há um movimento de espanto e recusa diante do novo que ao mesmo tempo demonstra certo conservadorismo do cronista e o cosmopolitismo da cidade. Porém, ao final, Mário de Andrade afirma estar certo de que São Paulo engendrará um estilo brasileiro:

> "Mas o que há de mais glorioso para nós é o novo estilo neocolonial, que um grupo de arquitetos nacionais e portugueses, com o sr. Ricardo Severo à frente, procura lançar. [...] Não me consta que já tenha havido no Brasil uma tentativa de nacionalizar a arquitetura, estilizando e aproveitando os motivos que nos apresenta o nosso pequeno passado artístico, e formando construções mais adaptadas ao meio. [...] São Paulo será a fonte dum estilo brasileiro. Estou convencido de que não, mas creio firme e gostosamente que sim. Perdoem-me se esta frase que mais parece de Hegel ou de Benedetto Croce. Quero crer que São Paulo será o berço duma fórmula de arte brasileira porque é bom acreditar em alguma coisa. Não sou crítico nem filósofo: sou cronista. Ah! Deixem-me sonhar. Deixem-me crer que embora perturbado pela diversidade das raças que nele avultam, pela facilidade de comunicação com os outros povos, pela vontade de ser atual, europeu e futurista, o meu

urbs progressistas e que se orgulham de o ser almejam proporcionar, não éclogas, mas... paraísos artificiais." (ANDRADE, Mário de. *De São* Paulo, p. 102)

[52] "Hoje o grego, o renascença de todas as épocas, o gótico, o manuelino, o arranha-céu e o bungalow – que o sr. Licínio Cardoso se sentiu inclinado a considerar um estilo, na sua Filosofia positiva da arte – enfim um sem número de estilos ostentam as suas linhas curvas, retas, quebradas, retorcidas, numa promiscuidade de gostos e de gestos. Até o secessionismo e o alemão pesadíssimo de Munich e Dresden entraram na exposição. O aspecto geral da urbe está sensivelmente prejudicado, embora a grande maioria dos edifícios assinados por um arquiteto, considerados insuladamente, sejam notáveis pela beleza e perfeição." (ANDRADE, Mário de. *De São* Paulo, p. 96)

> estado vai dar um estilo arquitetônico ao meu Brasil. Ah!... deixem-me sonhar!..." [53]

Ainda, na quarta crônica da série "De São Paulo", ao descrever um almoço em honra de Menotti Del Picchia, Mário de Andrade afirma que não o elogiará, porque pertence à mesma paróquia que o autor, terminará o artigo afirmando que a prosa de Menotti, o discurso, era de maior perfeição do que o verso, porque este ainda estava enclausurado "na prisão das regras alexandrinas" [54], a defesa do verso livre surge ainda que timidamente. Além de Menotti, aparece também a figura de Oswald de Andrade, aplaudido pelos demais que também gostariam de serem vistos como parte do novo mas, de acordo com Mário de Andrade, não pensavam que isso significaria na crítica "passadista" pertencer à ordem das "patologias":

> "O Oswaldo de Andrade falou também, representante e mandarim duma geração nova, reveladora de muito brilho e alguma esperança. Era o clarim dos futuristas, gente 'do domínio da patologia' como dizem e redigem certos críticos passadistas, num afanoso rancor pelas auroras. João Miramar disse coisas lindas... O que implica dizer que não eram bem pensadas... E talvez seja verdade... Os homens do teu clã, como tu o chamaste, Oswaldo, meu Thiers, não pensam – cismam, não refletem – sentem. É uma estufa de poetas loucos, geração exótica, fantástica, arrepelada pelo consórcio com a garoa, a internacionalidade das nossas fábricas, com o convencionalismo ritual do meio. [55]

Mário de Andrade parece antecipar o grupo que organizará a Semana de Arte Moderna. O "clã" de Oswald de Andrade é o dos futuristas, em quem a cisma e o sentimento ("não pensam – cismam, não refletem – sentem") seria tributário do contato com a cidade de São Paulo cosmopolita, tradicional e cortada pela

---

[53] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*, p. 97-98.
[54] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*, p. 105.
[55] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*, p. 105.

garoa. O cronista ainda mantém-se isolado desse grupo, aliás negará depois ser futurista, mas será chamado a posicionar-se pelo próprio Oswald de Andrade no artigo "O meu poeta futurista". Se a adesão à "geração nova, reveladora de muito brilho e alguma esperança"[56] não se dá explicitamente, talvez mesmo por uma questão de modéstia, há uma aquiescência por meio das imagens líricas no final da crônica sobre Menotti, que lembram *A dança das horas*, mas também anteveem não só *Pauliceia Desvairada* como a Semana de Arte Moderna:

> "Mas, no meio de tanta efervescência, Pauliceia tiritou de frio. Depois do verão florido em que se escancarou na última quinzena de outubro, novamente se regelava com a abertura do mês da República. Pleno inverno. Tudo se embuçava no arminho cor de cinza das neblinas, como diria o querido Gui. Uma brisa assustada navalhou a epiderme das ruas e estremeceram no espaço grossas gotas de orvalho, onde uma luz desfeita e multicor era como que uma saudade do Sol" [57]

Na crônica de maio de 1921, Mário de Andrade afirma que apenas no salão de Freitas Valle o espírito paulista concentrado se transfiguraria em espírito de debate, nesse espaço seriam apresentadas várias conferências de valor. O próprio Mário de Andrade teria seu nome entre os conferencistas do salão, mas mantém-se encoberto. O autor destaca também a multiplicidade de ideias dos participantes, há convivência do grupo modernista com os escritores mais antigos[58].

---

[56] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*, p. 105.
[57] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*, p. 87.
[58] "É o único salão organizado, o único a que a gente se recolha semanalmente, livrando-se das falcatruas da vida chã. Pode muito bem ser que a ele afluam, junto conosco, pessoas cujos ideais artísticos discordem do nosso – e mesmo na Villa Kyrial há de todas as raças de arte: ultraístas extremados, com os dois pés no futuro e passadistas-múmias -; mas é um salão, é um oásis; o que significa dizer que há sempre nele água límpida para os sedentos e tâmaras alimentares. Quase todos os trabalhos apresentados até agora são de indiscutível valor – genuínas obras de arte onde as graças duma linguagem nobre se concertam com as sutilezas do espírito e do saber. E se acrescento que se sucederão entre os conferencistas os nomes de Coelho Neto (sobre Shakespeare), Haddock Lobo (sobre a ideia de Independência), Homero Prates (sobre Shelley), Félix de Otero (sobre Beethoven), João Gomes Júnior (sobre Nepomuceno) e outros ainda, provo

2.2. Aquecimento para a Semana: os (não) futuristas de São Paulo

Em 1921, a notícia sobre as vanguardas históricas europeias já havia chegado ao Brasil. Annateresa Fabris[59] registra que, em cinco de junho de 1909, apenas quatro meses depois do lançamento do "Manifesto Futurista", por Marinetti em *Le Figaro*, o jornal *A República*, de Natal, já estampava em suas páginas os onze pontos programáticos do manifesto. Em dezembro do mesmo ano, ainda de acordo com a pesquisadora, Almacchio Diniz traduziu o manifesto direto do italiano e, em textos posteriores, inaugurou o que viria a ser o lugar comum sobre o movimento na imprensa brasileira, condenando-o por seu dogmatismo, repúdio ao passado, anarquismo e considerando-o produto de um momento de decadência literária e resultado de uma patologia (um "aborto" ou "caso prematuro"). José Veríssimo, em *O Imparcial*, 1913, considerava o futurismo resultado de "anarquia mental"[60]. Assim, fora do círculo de artistas que mais tarde organizaria a Semana de Arte Moderna, por volta de 1920, o termo "futurista", cuja circulação nos jornais de São Paulo era ampla, servia, então, para alcunhar pejorativamente qualquer poeta que apresentasse traços modernistas, denotando no mínimo, como afirma Mário da Silva Brito, "falta de equilíbrio"[61].

É nesse contexto[62] que Oswald de Andrade, em maio de 1921, publicou no *Jornal do Commercio*, o artigo que filiava Mário de Andrade aos artistas

---

não só a grandeza da empreitada, mas o seu interesse e o seu valo. E cororará a longa série de Jacques d'Avray que estudará Ibsen, o criador de Peer Gynt". (ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*, pp. 112-3)

[59] FABRIS, Annateresa. "O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil", pp. 1-8.

[60] As citações têm como fonte o artigo supracitado de Annateresa Fabris.

[61] BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 157.

[62] De acordo com Maria Eugênia Boaventura, o panorama cultural brasileiro, em 1922, apresentava uma predominância do estilo parnasiano tão avassaladora que ofuscou o Simbolismo. Essa supremacia do parnasianismo "de segunda" poderia, ainda para a autora, explicar dois aspectos do modernismo:

"1. as marcas nítidas de certo modernismo datado e desatual que, entre nós, caiu no gosto do público; 2. a penetração desastrosa no meio literário de um futurismo obcecado pela modernidade aparente, no âmbito da linguagem e de tiradas bombásticas, praticando, em outro registro, o mesmo artifício linguístico que os novos almejavam derrubar." (BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*, p. 20.)

considerados "futuristas" – epíteto então atribuído a nomes como Brecheret, Vicente do Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e John Graz[63] – cuja acolhida não era das melhores na imprensa de São Paulo. O mesmo Oswald de Andrade, que fora considerado por Mário, na crônica da *Revista Ilustrada* dois meses antes, o "clarim dos futuristas"[64] , aclamava Mário de Andrade como um representante do "futurismo paulista", um "lívido e longo Parsifal bem educado, conhecido por seu saber crítico"[65], companheiro, no embrionário *Pauliceia Desvairada*, de Paul Fort, Claudel, Vildrac e Govoni.

O artigo de Oswald de Andrade, ao mesmo tempo em que deu visibilidade à nova poesia de Mário de Andrade, acabou por envolver a vida pessoal do poeta em uma confusão. Mário da Silva Brito cita, a propósito, depoimento de Fernando Goes no qual este afirma ter sido a celeuma provocada nas rodas literárias tão violenta que, repentinamente, o nome de Mário de Andrade, "até aí só conhecido dos 'novos', toma conta da cidade, ganha uma popularidade, uma celebridade espantosa."[66] Em junho de 1921, Mário de Andrade publicou, também no *Jornal do Commercio*, artigo em que refutava a denominação de "futurista" dada por Oswald de Andrade, ora questionando a filiação estética em relação ao Futurismo, ora construindo uma imagem social incompatível com a de um iconoclasta vanguardista. Assim, buscava, num primeiro plano, afastando-se

---

[63] "Brecheret, Vicente do Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e John Graz, unidos pela crítica do seu tempo sob a denominação – depreciativa – de futuristas, estarão, mais tarde, no saguão do Teatro Municipal como representantes, entre outros, das artes plásticas na Semana de Arte Moderna" (BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, p. 163.)

[64] ANDRADE, Mário de. *De São Paulo*, p. 105.

[65] "Esse lívido e longo Parsifal bem educado é conhecido pelo seu saber crítico. Publica-se no armário bem fornido da *Revista do Brasil*, escreve no *Jornal dos Debates*, fez parte relevante de *Papel e Tinta*, leciona com rara honestidade de erudição no nosso Conservatório. Mas o que adoro nele, na sua aristocrática alma íntima, é o artista invejável, o artista imenso da nossa cidade. (pp. 225-6) [...]

Acharam estranho o ritmo, nova a forma, arrojada a frase? Graças a Deus! Podemos dizer que não só a França tem os seus Paul Fort, os seus Claudel, os seus Vildrac, e a Itália rejuvenescida o seu miraculoso Govoni. Nós também temos os nossos gloriosos fixantes da expressão renovadora de caminhos e de êxtases.

Bendito esse futurismo paulista, que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os nervos e o coração na luta brutal, na luta americana, bandeirantemente!" (p. 227). ANDRADE, Oswald. "O meu poeta futurista" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*.

[66] BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 231.

do Parnasianismo e Simbolismo, mas também do Futurismo à Marinetti, filiar *Pauliceia Desvairada* a certa tradição literária. Nesse caso, a liberdade nas construções sintáticas seriam também traço das obras de Frei Luís de Sousa, Camões, Garrett e Machado de Assis; a "concepção ideal" dos poemas encontraria ascendência no "Cântico dos Cânticos" do rei Davi, em Petrônio, Juvenal, Heine, Stechetti, Whitman, Verlaine e Verhaeren. Da mesma maneira, o uso de expressões como "é domingo, 29 do mês de Maria"[67], "ateus da arte"[68], "não desse Deus a certeza de sua força"[69], "o banimento completo da força de Deus"[70] reforçaria a imagem de homem preocupado com a religião e afastaria a de iconoclasta.

Mário de Andrade apresenta-se, então, como um poeta sincero que, mesmo tendo contato prematuramente com as "grades de ouro do parnasianismo" e o "gás asfixiante do simbolismo"[71], produzira *Pauliceia Desvairada* como um grito de liberdade em relação ao presente opressor:

> "[...] Mais tarde voltou ao verso; e lia, e estudava, longe do tango da corte, longe do cancã dos bailes prostituídos, longe de passeios, longe da alegria... Muito pensou, muito sofreu... E uma noite, numa época de grande dor, em contraste com o meio que o rodeava, hostilizado pela tradição remansosa da família, pelo desrespeito dos ateus da arte e até por dificuldades materiais, começou a "Paulicéia Desvairada". [...] versos, serão mesmo versos? de sofrimento e de revolta, expressão de um eu solitário, incompreensível e sem importância alguma para a humanidade grossa. Uma obra enfim livre (ao menos no sentido estético), mais romântica

---

[67] ANDRADE, Mário de. "Futurista?!" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 231.
[68] ANDRADE, Mário de. "Futurista?!" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 231.
[69] ANDRADE, Mário de. "Futurista?!" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 233.
[70] ANDRADE, Mário de. "Futurista?!" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 234.
[71] ANDRADE, Mário de. "Futurista?!" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 231.

> do que clássica, mais gótica do que argiva, mas onde uma alma se chora sem preocupação de escola e até sem preocupação da arte." [72]

Trata-se, portanto, de uma imagem quase romântica de poeta, na qual a poesia surge como uma espécie de sacrifício sincero. Essa autoimagem esboçada parece coincidir com aquilo que consideraria o protótipo do artista verdadeiro: estudioso, defensor de um ideal, consciente de seu *métier*, sincero e, por isso, às vezes, incompreendido pela crítica. Essa definição parece ser recorrente em toda a obra de Mário de Andrade. Tomando como base ainda as explicações sobre *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade parece tentar escamotear, em um primeiro momento, apropriações das vanguardas históricas.

Mário da Silva Brito afirma que a adesão declarada de Mário de Andrade ao grupo que idealizaria a Semana de Arte Moderna se dá nos artigos que seguem a apresentação de Oswald de Andrade. Pode-se entender, portanto, que neles já vão se esboçando alguns ideais artísticos recorrentes na trajetória do escritor. Dentre esses artigos, além da resposta ao de Oswald de Andrade, destaca-se a série "Mestres do Passado", publicada entre agosto e setembro de 1921, no *Jornal do Commercio* (edição de São Paulo)[73].

No primeiro artigo da série, Mário de Andrade afirma escrever motivado pelo escândalo que as poesias de tendência modernista publicadas por Oswald de Andrade causaram na imprensa:

> "Houve de fato reação. Mas que de inexatidões! que de injustiças! que de perversidades! A luta pudera ser bela e nobre: não foi mais que um acervo de leviandades, mentiras e baldões. – E seja dito por amor da justiça e honra nossa – sob o ponto de vista exclusivamente literário, as leviandades

---

[72] ANDRADE, Mário de. "Futurista?!" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 231.
[73] "Oswald cede o seu lugar ao amigo e expressa-se assim: 'Mário de Andrade vai falar. Cessem os meus irregulares e frouxos apontamentos críticos. Outro valor mais alto se alevanta.'" (in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 251).

> estiveram mais conosco, mas não os baldões nem as mentiras" [74]

Por mais que julgue leviano o comportamento do grupo modernista incipiente ao qual aderira, não o considera mentiroso. A sinceridade, característica já relacionada à poesia de *Pauliceia Desvairada*, é também atribuída aos "belos versos" de Raimundo Correia, Francisca Júlia, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Vicente de Carvalho, analisados nos artigos da sequência "Mestres do passado":

> "Conservam-se belos, não porque sejam arte, mas porque são belos. Além disso, muitos dos versos parecem conservar a frescura proveniente da sinceridade, do carinho, da ilusão que os ditou." [75]

Assim, mesmo que considerasse a poesia dos "mestres do passado" "macaqueação do almofadismo francês"[76] e, por isso mesmo, mantivesse no artigo um tom de escárnio revelado pelo pastiche do registro parnasiano[77], Mário de Andrade reconhecia certa ingenuidade e honestidade na poesia desta geração. Outro indício desse salvo-conduto pode se verificar pela oposição aos "herdeiros e

---

[74] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Glorificação" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 252.
[75] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Glorificação" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. pp. 252-3.
[76] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Glorificação" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. pp. 254.
[77] O tom de pastiche acintoso pode ser verificado em: "Diante dum ataque tão incisivo e ateu às teorias poéticas assinaladas como únicas e exatas, não só pelos nossos críticos, como pelos exemplos da geração chamada parnasiana, era natural que os herdeiros e talvez representantes dessa passada geração se erguessem; e decididos, corajosos, tentassem reconquistar essa outra Helena – a Poesia – roubada pelos troianos da nova estética" (p. 252) ou "Afradecido então, e genuflexo, levantei minha voz mais musical, num hosana grandíloquo de glorificação aos Mestres do Passado; que tão honestamente cumpriram o seu dever de poetas, gloriosamente sustentaram a língua e patrioticamente, muito mais que os figurões da República, fizeram com que eu e meus irmãos acreditássemos nas promessas e possibilidades da nossa terra natal" (ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Glorificação" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 254).

talvez representantes dessa passada geração"[78] cujo estudo da obra se priva por serem esses "pobres herdeiros perdulários dos Mestres do Passado" [79].

Se o tom de ironia marca o artigo de dois de fevereiro, mas deixa transparecer certo respeito pela elaboração formal a que esses escritores parnasianos haviam se dedicado, no último escrito da série "Prelúdio, Coral e Fuga", de primeiro de setembro, em resposta às críticas que recebera[80], o tom é de batalha. O Parnasianismo, assim como a persistência de sua estética são tomados como obstáculo para o desenvolvimento de uma nova literatura brasileira. Revela, portanto, que os artigos serviriam para questionar a "idolatria" aos parnasianos:

> "Escrever dez conferências, provando cientificamente a falsidade deles? Seria inútil. Limitei-me a trepar, por trás, nos pedestais e a fazer cócegas. E os ídolos eram tão sensíveis a elas!..." [81]

A admiração aos "mestres do passado" é apresentada de maneira sarcástica e, segundo Mário de Andrade, estaria restrita à maneira como se dedicaram à forma. Em seguida, afirma que não amaria esses "sapateiros formidáveis" (mediram "pés de versos uma vida inteira"), pois impediriam tanto os jovens poetas de tentar algo novo, quanto a lembrança dos poetas anteriores que teriam sido muito mais artistas. Dentre estes poetas da tradição literária brasileira cita Gonçalves Dias, Basílio da Gama, Machado de Assis, Castro Alves, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Tomás Antônio Gonzaga, Araújo Porto-Alegre e Gregório de Matos.

---

[78] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Glorificação" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 251.
[79] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Glorificação" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 252.
[80] Em "Post-Scriptum" ao texto sobre Olavo Bilac, o próprio Mário de Andrade comenta a "bordoada" que levou do crítico da *Gazeta*. Acusaram-no de plágio a José Veríssimo no comentário que fizera ao verso de Heredia. Termina dizendo que tal a afirmação era sim verdadeira e ainda escondia os outros "535" plágios que o autor da *Gazeta* não conhecia.
[81] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Prelúdio, Coral e Fuga" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 302.

> "E os pobres poetas antigos foram lançados ao lixo como adornos gastos sem valor. Um ou outro antiquário conserva-lhes as obras mais por mania do que por sincera compreensão. No entanto, foram mais poetas e mais artistas, embora infinitamente menos artífices, do que todos os Mestres do Passado. Estes reproduziram a Beleza... Não há dúvida. Mas viram dela unicamente as formas; não conseguiram penetrar-lhe os olhos."[82]

Além do ataque aos poetas parnasianos, Mário de Andrade se revolta contra os críticos que não aceitavam os trabalhos dos novos poetas, repudia a maneira como foi recebido e a alcunha de futurista. Os críticos seriam preconceituosos na medida em que, "abandonando história, evolução, tradição", se recusavam a entender a literatura produzida sobre sob o signo da liberdade formal e preferiam tachar a nova geração de poetas como infames, cabotinos e charlatães.

O conjunto de artigos de "Mestres do Passado", publicados alguns anos após a celeuma causada pela exposição de Anita Malfatti em 1917 e às vésperas da Semana de Arte Moderna, marca, portanto, um momento em que Mário de Andrade, enfrentando a crítica contemporânea, assume papel de teórico e poeta propagador das ideias do grupo modernista em formação. Se na literatura, livros como *Há uma gota de sangue em cada poema*, de Mário de Andrade, *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira e *Os condenados*, de Oswald de Andrade representam um ponto em que os futuros poetas modernistas já demonstravam traços de inovação formal, eles ainda estavam próximos à tradição do cânone literário coetâneo, seja porque ainda debutavam na recepção das tendências das vanguardas, seja porque, como afirma Sérgio Miceli, ainda necessitavam de uma linguagem com a qual "pudessem transitar com facilidade nos diversos meios de divulgação da época"[83]. Na crítica literária, Mário de Andrade também precisava

---

[82] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Prelúdio, Coral e Fuga" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 302.
[83] MICELI, Sergio. "Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo". p. 172.

mostrar que os modernistas, ao mesmo tempo em que poderiam constituir uma nova guinada literária, seriam capazes de lidar com os instrumentos analíticos compreendidos pelo ambiente literário contemporâneo, ou seja, era necessário mostrar que os "futuristas de São Paulo" podiam discutir em pé de igualdade ou até mesmo de maneira superior as questões estéticas:

> "Nós, os novos de hoje, os Dragões do Centenário, tombamos de nossa paz para os Guararapes da guerra. E não nos curvamos diante de vós, porque diante de vós somos como homens diante de homem [...] somos maiores que vós para curvar-nos diante de vós"[84]

O tom torna-se heroico e a denominação de "Dragões do Centenário", dada aos modernistas de primeira hora, anuncia a "Semana de Arte Moderna".

Na trajetória crítica de Sérgio Buarque de Holanda também é possível flagrar um movimento de aproximação e distanciamento a procedimentos da crítica anterior, como aliás é pertinente a um crítico que está aferindo seus critérios e analisando os erros e acertos da tradição crítica brasileira. Exemplo dessa atitude de aproximação e afastamento pode ser percebida por um lado, em "O Fausto"[85], artigo no qual Sérgio Buarque de Holanda nota o acerto de Araripe Júnior ao considerar o "mal *du siècle*" uma "revivescência da nostalgia pessimista dos semitas"; por outro lado, no início de "Letras Floridas"[86], texto em que rejeita a teoria do "equilíbrio orgânico"[87] de Taine por considerar que Amadeu Amaral infringiria esse raciocínio, pois tanto sua prosa quanto sua poesia estariam no mesmo patamar.

---

[84] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Prelúdio, Coral e Fuga" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. pp. 303-4.
[85] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "O Fausto" *Correio Paulistano*, 11-12/1920 in *O Espírito e a Letra*, p. 83.
[86] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Letras Floridas" *A Cigarra*, 08/1920 in *O Espírito e a Letra*, p. 60.
[87] René Wellek afirma sobre o "equilíbrio orgânico": "Taine aprendeu com os biólogos a falar de uma lei de equilíbrio orgânico ou de uma relação de interdependência da caracteres [...]. A 'faculdade mestra' [...] é, no mais das vezes, o princípio de individualidade: o estado psíquico dominante e persistente. Cada talento tem uma faculdade-mestra, como um olho que é sensível a uma cor apenas". (*História da crítica moderna*, vol. IV, p. 43)

Assim como, para Sérgio Miceli, os livros de estreia dos modernistas contribuíram "para identificar os prenúncios de uma atitude de insubordinação" [88], também nos artigos publicados em jornais e revistas literárias, como se vê no artigo "Mestres do Passado", estão as marcas de insurreição ao *status quo* do ambiente literário liderada por modernistas:

> "No que diz respeito aos primeiros tempos de suas atividades profissionais, talvez se possa identificar na imprensa o espaço por excelência em condições de garantir empregos e rendas adequados à manutenção concomitante de uma produção literária autoral. Entretanto, a imprensa não propiciou apenas uma atividade instrumental e coadjuvante à 'vocação' ou a um projeto literário, na medida em que as formas dessa colaboração jornalística deixaram suas marcas no trabalho literário, seja no repertório de temas e assuntos tratados, seja no estilo adotado nas obras de cunho autoral." [89]

Nesse sentido, nota-se que os rumos críticos, anunciados em comentários metalinguísticos de Mário de Andrade, serão retomados nos artigos de sua produção crítica mais madura dos anos de 1930 e 40, e, na produção teórica mais imediata, como o "Prefácio Interessantíssimo", além do que, em 1921, os versos de *Pauliceia Desvairada* já estavam prontos.

Em "Mestres do Passado", também é possível depreender a consciência histórica da noção de belo artístico, definição que aliás marcará o "Prefácio Interessantíssimo"[90], e também da apreciação crítica de uma obra:

> "[...] não me pus a reler essas obras parnasianas com a alma vária, pueril e fantástica, correspondente ao meu tempo,

---

[88] MICELI, Sergio. "Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo". p. 173.
[89] MICELI, Sergio. "Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo". p. 170.
[90] "Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver." (ANDRADE, Mário de. "Prefácio Interessantíssimo" in: *Poesias Completas*, pp. 64-5.)

> mas fui buscar, dentre as minhas muitas almas, aquela que construí para entender a geração parnasiana. [...] Ouvi repetir a exclamação de um poeta, lido em 'Banville e Mendès gloriosos' que nunca teria assinado um verso de Camões! Burro." [91]

A estratégia de "vestir" a "alma parnasiana"[92], ou seja, de tentar analisar os poetas dessa escola levando em consideração as contingências históricas e estéticas contemporâneas a eles, pode ser observada na medida em que, no decorrer dos artigos, Mário de Andrade acaba por analisar a "sinceridade" do trabalho artístico. As diferenças mais óbvias entre vanguardistas e parnasianos, como o uso do ritmo e do verso livre em detrimento dos ritmos e versos medidos, o assunto poético alto em vez dos temas do cotidiano, não são o núcleo das análises.

No artigo sobre Francisca Júlia, por exemplo, Mário de Andrade enaltece a vivacidade com que se descreve a luta entre a serpente e o búfalo. Aproxima a técnica de retratar da poetisa parnasiana à maneira como a descrição se desenvolve no Canto V[93] da *Divina Comédia*, de Dante. No entanto, Mário de Andrade ressalva que, embora o processo estilístico seja o mesmo, o tom de Francisca Júlia estaria próximo ao de lecionar:

> Dante: sente-se; Francisca Júlia: compreende-se. E o que ela imaginou mesmo como síntese da poesia foi a clareza, a

---

[91] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Glorificação" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 253.
[92] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Glorificação" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 253.
[93] Há constantes referências ao Canto V da *Divina Comedia* tanto na crítica quanto na poesia de Mário de Andrade. Em "Última Jornada" (18/06/1939), publicado em *Vida Literária*, compara o Canto V ao poema de Machado de Assis e em "Carnaval Carioca", do *Clã do Jaboti*: "Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval? / Puxou-me a ventania, / Segundo círculo do Inferno, / Rajadas de confetes / Hálitos diabólicos perfumes / Fazendo relar pelo corpo da gente / Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca. / Milhares de Julietas! / Domitilas fantasiadas de cow-girls, / Isoldas de pijama bem francesas, / Alsacianas portuguesas holandesas... // Eh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar! / Levou a breca o destino do poeta, / Barreei meus lábios com o carmim doce dos dela..." (In: ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. pp. 214-15)

> fotografia nítida de modo a todos compreenderem: os homens-poetas e os homens-burros. Conseguiu." [94]

O que está em discussão, portanto, é a capacidade da poeta de se aproximar da poesia que consistiria em "lirismo", aquela que se poderia "sentir" em vez de "compreender". Essa diferenciação seria o elemento capaz de distinguir o poeta de vocação do poeta de ofício. Assim, no artigo sobre Vicente de Carvalho, o penúltimo da série "Mestres do Passado", Mário de Andrade explica quais critérios utiliza para diferenciar o poeta "artista" (vocação) do poeta "artífice" (ofício). Para tanto, depois de traçar uma história da evolução da arte ritual para aquela cujo princípio é a busca do belo, afirma:

> Mas chega a hora de aplicar o meu critério. Nego que Arte seja a reprodução do Belo somente, e acredito ser ela uma objetivação do humanismo psíquico. Arte é, antes de mais nada, um meio de o homem expressar livremente para consolar, para elevar, para se comunicar, tudo o que é moto lírico, que lhe vai n'alma. O conceito do Belo pode e mesmo deve entrar no pensamento do artista. É certo que entra, pois, mesmo quando conscientemente o artista não pense em construir o belo, a preocupação de "agradar" trabalha no subconsciente. Mas essa preocupação não deve ser total. [95]

O trabalho do poeta deveria, portanto, preterir a busca do belo, gesto que, para Mário de Andrade, seria sinônimo de 'agradar', e privilegiar a expressão do "lirismo". Enquanto a primeira atitude seria típica do "artífice", a segunda do "artista". Nos artigos de "Mestres do Passado", pode-se verificar que serão valorizados aqueles poemas mais próximos da realização do artista que do artífice. Da geração parnasiana, Mário de Andrade destacaria aquele que, de acordo com o seu juízo, mais se afastara dos próprios ideais parnasianos, ou seja,

---

[94] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Francisca Júlia" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 259.
[95] A pontuação segue a do texto original. ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Vicente de Carvalho" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 296.

Vicente de Carvalho. Sua poesia seria uma prova de que ele não se tornara um "idólatra da Forma e da Beleza", seus poemas teriam sido sinceros: "[...] Foi correto e despargiu belezas sem conta pelos seus versos. Mas se cantou foi porque devia cantar [...]."[96]

2.3. Caminhos paralelos: a Semana

A amizade literária entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda tem início um ano antes da Semana de Arte Moderna. Maria Amélia Buarque de Holanda[97] conta que, poucos anos antes de a família de Sérgio se mudar definitivamente para o Rio de Janeiro, ele e os escritores jovens do "futurismo paulista" encontravam-se na Confeitaria Fazzoli, na rua São Bento. Esse grupo reunia-se também no escritório de advocacia do pai de Guilherme de Almeida e no "escritorinho" do irmão de Guilherme, Tácito, segundo Francisco de Assis Barbosa[98]. Mário e Oswald de Andrade juntavam-se ao grupo formado por Sérgio, Guilherme, Tácito, Carlos Couto de Barros, Rubens Borba de Morais e Sérgio Milliet. Peregrino Jr[99] relata que foi provavelmente em um "salão" na casa de Ronald de Carvalho que Sérgio tenha conhecido Mário, quando este lia versos de *Pauliceia Desvairada*.

Talvez o jovem Sérgio Buarque tenha encontrado no poeta um amigo com quem pudesse compartilhar o princípio de liberdade que levantara como estandarte em seus textos jornalísticos anteriores. Um pouco já distante, pelo menos é o que evidenciam seus artigos, às ideias do Arielismo de Rodó, e às palavras de Próspero convocando a juventude se sobrepuseram a de um futurista como Pratella, mencionado em "O futurismo paulista":

---

[96] ANDRADE, Mário de. "Mestres do Passado: Vicente de Carvalho" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. p. 298.
[97] HOLANDA, Maria Amélia Buarque de Holanda. "Apontamentos para a cronologia de Sérgio Buarque de Holanda", in: *Raízes do Brasil*, edição comemorativa 70 anos. p. 424.
[98] BARBOSA, Francisco de Assis. "Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*", in *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*, p. 31.
[99] BOTELHO, André. *O Brasil e os dias: Estado-nação, modernismo e rotina intelectual*. p. 91.

> Apelo aos jovens, a esses que estão sedentos do novo, do atual, do vivo. Eles me seguem, cheios de fé e sem medo, no rumo dos caminhos do futuros[100]

No mesmo artigo, Sérgio Buarque seleciona de Pratella a relação entre "futuristas" e o novo: "todos os inovadores têm sido logicamente futuristas em relação a seu tempo"[101]. Esse tipo de leitura do Futurismo já aparecera como provocação em "Os mestres do passado" de Mário de Andrade, o que confirma o mesmo fio interpretativo dos modernistas de São Paulo. O paralelo com o autor de *Pauliceia desvairada* vai se constituindo na medida em que as metas de liberdade e originalidade passam a ser valores agora relacionados ao movimento artístico renovador que, nesse ponto, se alinha aos movimentos da vanguarda histórica europeia. No entanto, assim como a adesão ao utilitarismo estadunidense seria incorrer em perda de originalidade, confirmar adesão acrítica ao Futurismo de Marinetti seria defender a violência e a guerra num mundo que já passara pela 1ª. Guerra Mundial e assumir posição desprestigiada pela imprensa local[102]. Nesse sentido, o grande intervalo de tempo entre a publicação do Manifesto Futurista por Marinetti e a adesão da literatura no Brasil à estética da "palavra em liberdade" torna não suficiente cantar a renovação, mas mostrar como esse movimento dos jovens artistas brasileiros selecionaria criticamente alguns aspectos do pensamento das vanguardas históricas.

Os artigos de Sérgio Buarque de Holanda, entre o fim de 1921 e início de 1922, estabelecerão um jogo comparativo entre a produção brasileira dos novos escritores e aspectos das vanguardas. Como afirma Antonio Arnoni Prado,

---

[100] PRATELLA, Francesco Balilla. "Manifesto dos músicos futuristas".
[101] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "O futurismo paulista" (*Fon*-Fon, 10/12/1921) in *O espírito e a letra*, p. 131.
[102] Em "O Movimento Modernista" (1942), depoimento sobre a permanência da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade afirma: "É muito mais exato imaginar que o estado de guerra tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito foram, de início diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta de sutileza crítica." (*Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 235). Apesar da importância histórica do depoimento, quase manifesto do legado modernista, parece-me que o "espírito de guerra" aludido compreende a luta contra certa literatura e o gosto ainda parnasianos, mas, como vem sendo apresentado, não uma ruptura com a tradição da literatura brasileira. O texto de apresentação de *Klaxon*, dará a medida exata desta guerra.

embora os artigos desse período flagrem as impressões de um crítico ainda sem direção definida, é dessas impressões que surgem tentativas de ligar o "futurismo paulista" a suas fontes europeias e as comparações entre os versos de Paul Fort e Apollinaire aos de Mário, Oswald e Guilherme de Almeida[103], selecionando semelhanças, mas também divergências. Em "O gênio do século", primeiro texto[104] em que emprega a palavra "futurismo", Sérgio Buarque afasta-a da conotação violenta dada por Marinetti e da pejorativa atribuída pelos críticos brasileiros coetâneos, aproximando-a da definição de Aldo Palazzeschi:

> "O futurismo quer simplesmente livrar os poetas de certos preconceitos tradicionais. Ele encoraja todas as tentativas, todas as pesquisas, ele incita a todas as afoutezas, a todas as liberdades. Sua divisa é antes de tudo originalidade."[105]

Também as palavras de Francesco Balilla Pratella, autor do "Manifesto dos músicos futuristas", 1910, serão apropriadas para definir que "todos os inovadores têm sido logicamente futuristas em relação a seu tempo"[106] . Assim como Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda também esboça uma genealogia para os futuristas, rebatendo o cheiro de decadência legado ao futurismo. Os escritores *fin-de*-siècle – Verlaine, Wilde, Huysmans, Maeterlinck, Moréas, Corbière, Rimbaud, Mallarmé e Régnier – não eram prenúncio da decadência encerrada pelo Futurismo, mas um "prelúdio" para a "literatura revolucionária" do século XX.

Em "Guilherme de Almeida", de setembro de 1921, Sérgio Buarque aponta que o autor de *Era uma vez* poderia ser considerado "futurista" apenas se a denominação não fosse tomada como "escolazinha com regras fixas e invioláveis", mas como uma "exaltação da originalidade"[107]. Mais uma vez o

---

[103] PRADO, Antonio Arnoni. "Introdução" in *O Espírito e a Letras*, p. 25.
[104] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "O gênio do século" *A Cigarra*, 01/09/1921 in *O Espírito e a Letra*, pp. 108-12.
[105] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "O gênio do século" *A Cigarra*, 01/09/1921 in *O Espírito e a Letra*, pp. 112.
[106] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "O futurismo paulista" (*Fon*-Fon, 10/12/1921) in *O Espírito e a Letra*, p. 132.
[107] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Guilherme de Almeida" *Fon-fon*, 03/09/1921 in *O Espírito e a Letra*, pp. 113.

paralelo com os textos de Mário de Andrade se estabelece na medida em que este, no artigo "A dança das horas", dois anos antes, afirmara que Guilherme de Almeida seria "alguém inconfundível, apresentando "personalidade desenvolvida e original"[108]. Nesse caso, Sérgio Buarque atualiza o termo "futurista", recusando a conotação pejorativa da imprensa coetânea e inscreve os escritores modernistas de São Paulo na nuance semântica renovada do termo.

Tanto os textos de Mário de Andrade, ao recusarem uma filiação direta do futurismo e uma ruptura radical com a tradição, quanto os de Sérgio Buarque de Holanda, ao expandir o horizonte de leituras do grupo de São Paulo para o futurismo de Papini, Palazzeschi e Soffici e apontar antecessores como o grupo de Médan, respondem a questões apresentadas exaustivamente pela imprensa da época e tentam confirmar a ideia de que as artes brasileiras deveriam se atualizar. Além disso, há a necessidade de construção do estofo intelectual desses novos personagens no meio em que a literatura circula e a necessidade de atualizar sem parecer copiar as tendências estrangeiras. Há um movimento de mão dupla: ao mesmo tempo em que Mário de Andrade condena a reprodução dos padrões da poesia francesa na poesia parnasiana do século XIX, deve garantir, pelo menos em termos de "princípios", que a renovação proposta pelos modernistas não incorra no mesmo erro ao copiar aquilo que outros movimentos da arte europeia, como o Futurismo e o Cubismo, sugeriam. Esse impasse, que será encaminhado por Mário de Andrade em *Pauliceia Desvairada*, por meio de uma poesia polifônica que busque a simultaneidade, registrando a metrópole deformada pelo sujeito alucinado, mas melancólico, precisava também ser respondido aos jornais que pontuavam o debate.[109]

---

[108] A citação completa: "Descobre-se no seu autor um poeta de sentimento, e, o que é melhor, um poeta que é um alguém inconfundível. Ter-se uma personalidade desenvolvida e original é um requisito indispensável para o valor literário, principalmente na poesia que é sensação e sentimento, um ritmo e um som, o bater das pálpebras, as pulsações do coração, o clarim dos risos e o carrilhão desolado das lamentações." (ANDRADE, Mário de. "A dança das horas" in *A cigarra*, ano VI, no 110, 23/03/1919.)

[109] "[...] as relações entre culturas não são apenas ditadas por uma situação de supremacia e/ou de dependência (o que é óbvio), mas nelas se inscreve também um projeto de comunidade, fundado sobre a reivindicação de uma autonomia, pretendendo, por sua vez, uma profundidade temporal e uma autonomia territorial. Poderíamos até afirmar, nesse sentido, que o reconhecimento das diferenças pressupõe a aceitação da "indiferença", isto é, da assimilação dos semelhantes dentro de um contexto comum em que tudo se iguala, ou pelo menos, circunscreve um "lugar comum",

Também Sérgio Buarque de Holanda afirma, em "Plágios e Plagiário"[110], que a acusação de plágio seria erroneamente aplicada por vários críticos "zoilos", pois seria muito comum o plágio inconsciente. Identifica, então, três modalidades diferentes de plágio: o homem de talento que se apodera de ideias alheias e as repete inconscientemente; "ideias" simpáticas que apareceriam "expressas de maneira idêntica em mais de um escritor"; escritor que se apropria de uma "ideia alheia expondo-a porém com muito mais beleza de forma" [111]. Assim:

> "Se Virgílio foi um plagiário, se o foram igualmente Dante e Camões, Shakespeare e Calderón, Montaigne e Corneille, Racine e Molière, Milton e Pascal, se o foram quase todos os grandes escritores de todas as literaturas, se quase o foram todos os gênios, como repetidores incessantes e incorrigíveis de ideias e expressões corriqueiras, por que então esses punhos cerrados, esses dedos crispados contra os fracos, os que não conseguiram alcançar o cimo do espírito humano na ascensão pela montanha Ideal imaginada por Hugo?" [112]

Por mais que Sérgio não esteja tratando dos incipientes modernistas brasileiros e tome como exemplo para seu artigo até mesmo "As Pombas", de Raimundo Correia, é significante como esse tema caro às questões modernistas já se faz representar. Mário de Andrade, em tom de pilhéria, comenta a "bordoada" que levou em artigo da *Gazeta*. Acusaram-no de plágio a José Veríssimo no comentário que fizera ao verso de Heredia. Termina dizendo que tal a afirmação era sim verdadeira e ainda escondia os outros "535" plágios que o autor da *Gazeta* não conhecia.

---

no qual uma história, finalmente, se instala. (FINAZZI-AGRÒ, Ettore "Economia (e política) do moderno" in *Revista do IEB*, n. 50, set/mar. 2010. pp. 17-18.)

[110] HOLANDA, Sergio Buarque. "Plágio e plagiários" (*Revista do Brasil*, 14-22/09/1921), in *O Espírito e a letra,* pp. 116-130.

[111] HOLANDA, Sergio Buarque. "Plágio e plagiários" (*Revista do Brasil*, 14-22/09/1921), in *O Espírito e a letra,* p. 116.

[112] HOLANDA, Sergio Buarque. "Plágio e plagiários" (*Revista do Brasil*, 14-22/09/1921), in *O Espírito e a letra,* p. 126.

Após a Semana de 1922, o futuro autor de *Raízes do Brasil* seria o responsável pela veiculação, no Rio de Janeiro, da revista modernista *Klaxon*, incumbido, nas palavras do próprio Sérgio, de levar à frente a ideia "sem pé nem cabeça" de vender a poesia feita em São Paulo "por um grupo de rapazes que ninguém conhecia e que acabava de ser enxovalhado na barulheira do Municipal"[113]. Inicia-se também neste período a correspondência entre os dois escritores, cuja primeira carta conhecida é de 08 de maio de 1922. Nela, Mário de Andrade confirma a participação de Sérgio Buarque e o convoca:

> Sei que *Klaxon* sairá no dia 15 sem falta. É preciso que não te esqueças de que fazes parte dela. Trabalha pela nossa Ideia, que é uma causa universal e bela muito alta. Estou à espera dos artigos e dos poemas que prometeste. E não te esqueças do teu conto. Desejo conhecer-te na ficção[114].

Publicada três meses depois da Semana de Arte Moderna, a revista *Klaxon*, que circulou de maio de 1922 a janeiro de 1923, apresentou textos que amplificavam os temas discutidos na Semana de Arte Moderna. De acordo com Cecília de Lara, participavam mais ativamente da elaboração da revista o grupo que se encontrava no "escritorinho", como era chamavam o escritório de Tácito de Almeida e Couto de Barros, local no qual também se encontravam à época de gestação da Semana de Arte Moderna. Além dos donos do lugar, participavam da reunião Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Tácito de Almeida Rubens Borba de Moraes, Yan de Almeida Prado, Couto de Barros e Oswald de Andrade[115]. A participação de Sérgio Buarque de Holanda em *Klaxon*

---

[113] PRADO, Antonio Arnoni. "Sérgio, Mário e Klaxon", in: *Trincheira, Palco e Letras*, p. 258. Em carta a Mário de Andrade em 1922, Sérgio Buarque de Holanda expressa sua decepção com as vendas de *Klaxon*: "Ao contrário de minha expectativa e da de todos só pude por agora conseguir pouquíssimos assinantes. Tenho porém inúmeras promessas. Espero a realização destas para enviar todo o dinheiro." (*Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*, p. 27.)

[114] *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. Organização Pedro Meira Monteiro, pp. 19-20.

[115] Cecília de Lara transcreve depoimento saudoso de Luiz Anibal Falcão: "Guilherme de Almeida, cuja palavra de ritmos encobertos, falando com extrema agilidade, Mário de Andrade, sempre com o seu sorriso benevolente e bom em que a própria ironia era indulgente; Tácito de Almeida, sisudo e meditativo, intervindo raras vezes mas sempre lapidarmente; Rubens Morais, vibrante,

foi a de um entusiasta. Além de representante comercial no Rio, enviou para publicação trecho da peça *Antinuous*, que nunca seria terminada; nas cartas a Mário, comunicou a repercussão da revista na imprensa local, além de responder, por meio de artigos em outros periódicos, aos ataques sofridos pelo *mensário de arte moderna*. Mário de Andrade foi um dos colaboradores mais atuantes da revista, elaborando resenhas literárias, críticas musicais e de cinema, muitas assinando com pseudônimos diferentes[116], além de se envolver em polêmicas, respondendo a ataques provenientes de outros periódicos.

A participação de Mário de Andrade em *Klaxon* revela tanto a posição de um militante a favor das ideias da Semana de Arte Moderna, quanto a do artista e crítico que está estudando as notícias dos movimentos de vanguarda do mundo em busca de compreender as implicações dessas novas ideias para sua própria obra e para a definição valorativa do que deveria vir a ser a literatura naquele período.

O artigo de fundo que apresenta *Klaxon*, assinado pela redação, mas escrito por Mário de Andrade[117], é exemplo dos textos notadamente militantes. A

---

apaixonado, peremptório; Yan de Almeida Prado, curioso de tudo, extremamente informado; Couto de Barros destilando, fleumático, suas observações concentradas, mordazes e penetrantes. Oswald de Andrade, inquieto, paradoxal, prolixo, o mais veemente de todos. A palestra corria animada; comentava-se livros europeus, dissecava-se os últimos escritos dos presentes, com a vivacidade e objetivismo, sem falsa indulgência, falava-se em arte e em música. O tempo passava sem que se esgotasse o assunto; a palestra continuava numa casa de chá da rua barão de Itapetininga, prosseguia num jantar, prolongava-se à noite. Não era um cenáculo; era um laboratório de onde saia o fermento que ia transformar o espírito brasileiro, rejuvenescendo-o". (FALCÃO, Luiz Anibal. "Os modernistas de São Paulo in *Espelho*. Rio de Janeiro, 08/1935 *apud* LARA, Cecília. *Klaxon e Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*, p. 21.)

[116] Conforme explica Paulo José da Silva Cunha, em *Mário de Andrade no cinema*, a variedade de pseudônimos tentava sugerir uma quantidade maior de colaboradores. (Cf. *Mário de Andrade no cinema*, p. 6)

[117] Tatiana Longo Figueiredo, em "Entre fichas e livros: trajetos da criação de MÁRIO DE ANDRADE", flagrou no *Fichário analítico*, organizado por Mário de Andrade, a indicação da autoria do artigo de fundo (ficha no. 3739). Além disso, como será mencionado adiante em "O homenzinho que não pensou", *Klaxon* no. 3, pp. 10-11, Mário de Andrade responde detalhadamente críticas ao manifesto, sugerindo íntima participação na escrita, apesar de tentar despistar: "Quanto ao meu estilo: pertence-me. Prova? Diz Colombo: 'artigo de fundo do Snr. M. de A.' Ora nos poucos exemplares que ainda restam de *Klaxon* no. I, procurei minha assinatura nesse artigo. Só encontrei o seguinte e modesto aviso: A Redação. Mas o estilo de M. de A. da "Pianolatria" e "Luzes e Refrações" pôde ser identificado pelo adversário com o artigo de fundo. Mas o tão anônimo quanto falso articulista conhece o Ivan Goll do manifesto "Zemith"? Conhece Cocteau de "*Le Coq et l'Arlequin*"? Satie dos "*Cahiers d'un Mamifere*"? e outros tantos "sujeitos de importância em virtude e letras" modernas? Se os conhecera veria em meu estilo uma

revista é projetada como um instrumento esclarecedor, e mesmo ponderador de algumas "ideias inadmissíveis", da Semana de Arte Moderna:

> A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do *Jornal do Commercio* e do *Correio Paulistano*. Primeiro resultado: "Semana de Arte Moderna" – espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como ele: nem desastre, nem triunfo. Como ele: deu frutos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. D'ahi, KLAXON.
>
> E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender KLAXON.[118]

Apesar de afirmar que o Brasil deveria se esforçar para entender *Klaxon* e não o contrário, os pontos apresentados no artigo de fundo cumprem função informativa uma vez que dialogam tanto com a recepção da Semana de Arte Moderna, respondendo à maneira como os modernistas foram acolhidos pela imprensa, quanto com outros textos cujo objetivo era apresentar a arte moderna, como o "Prefácio interessantíssimo", que seria publicado em *Pauliceia Desvairada* em julho de 1922[119]. Tratando do primeiro aspecto, o próprio papel reflexivo, assumido no artigo de fundo, parece responder indiretamente (ou diretamente?) aos ataques publicados em textos sobre a "Semana de Arte Moderna" que zombavam da suposta falta de clareza das conferências, como este, publicado no *Jornal do Commercio* em 08/03/1922:

> "Não nos basta o palavreado ora humorístico, ora pedantesco da palestra do Municipal, não nos basta o

---

adaptação literária da rapidez vital contemporânea. Pois saiba que plagio manifestamente o telégrafo, o telefone, o jornal, o cinema e o aeroplano".

[118] *Klaxon*, nº. 1, p. 1.

[119] Não se almeja com essa afirmação atribuir exclusivamente a Mário de Andrade a explanação das bases teóricas do Modernismo, a evidência do autor satisfaz o escopo deste estudo.

> conselho de abandonar as inspiradoras de Rafael, de Dante ou de Petrarca para substitui-las pelas datilógrafa ou caixeirinhas de armarinhos, nem nos conformamos com essa arte que exige Cristo na cruz, mas de cartola, espartilho, meias de seda e calça dobrada à bainha, um Cristo almofadinha." [120]

A reação de Oscar Guanabarino lembra a reação da "parentada" de Mário de Andrade, que, após a aquisição da "Cabeça de Cristo"[121], de Victor Brecheret, fora à casa do poeta para "brigar"[122]. Além dessa coincidência, o texto investe contra as explicações humorísticas e pedantes dos modernistas reivindicando postura séria para fazer frente às propostas destruidoras. Outro artigo publicado em *A Gazeta* (16/02/1922) também segue a mesma linha, dessa vez se referindo a posições estéticas presentes nos manifestos futuristas:

> "Como tudo que produzem na sua escola, arrumam palavras, desencadeiam frases, abrem a torneira dos disparates, mas não explicam como pode haver produção musical sem melodia, produção literária sem nexo lógico, ligando umas proposições às outras"[123]

O aparente desprezo de *Klaxon* em se esforçar para compreender o Brasil, portanto, flagra uma posição de mão dupla em que, tentando manter o caráter bem humorado e destruidor, típico de um movimento que sugere a ruptura, aos moldes da vanguarda estética europeia, deve explicar suas bases teóricas, mostrando ao público que se tratava não apenas de blague, mas de artistas, apesar de novos, com estofo capaz de discutir questões estéticas e mostrar a

---

[120] GUANABARINO, Oscar. "A idealização do ridículo" in BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*, p. 289.
[121] De acordo com o catálogo da Semana de Arte Moderna publicado em *Brasil: primeiro tempo modernista* (p. 399), faziam parte da exposição as seguintes esculturas de Victor Brecheret: "Gênio", "Angelus", "Soror dolorosa", "Ídolo", "O regresso", "Pietá", "Cabeça de mulher", "Cabeça de Cristo", "Safo", "Torso", "Baixo relevo" e "Vitória".
[122] "Não hesitei: fiz mais conchavos financeiros com o mano, e afinal pude desembrulhar em casa a minha "Cabeça de Cristo", sensualissimamente feliz. Isso a notícia correu num átimo, e a parentada que morava pegado, invadiu a casa pra ver. E pra brigar." (ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista" in *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 233.)
[123] A.F. "A récita de ontem" in BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*, p. 228.

eficácia do novo. Na primeira carta conhecida enviada por Mário de Andrade a Sérgio Buarque de Holanda, aquele agradece a este pelo envio de um número da *Vanity Fair*. Pedro Meira Monteiro, em "Coisas sutis ergo profundas", chama atenção para um artigo de Edmund Wilson, publicado na revista americana em março de 1922, no qual o crítico desfere comentários ácidos contra o público francês que seria incapaz de entender o *nonsense* dos balés de Cocteau. Mais à frente, Edmund Wilson transcreve a explicação que Cocteau teria dado ao público francês[124] e comenta ironicamente:

> Quase não é possível saber qual admirar mais: a clássica racionalidade de um público que necessita de uma explicação para um espetáculo tão simples, posto que fantástico, ou a seriedade artística de um escritor que usa uma charmosa arlequinada como pretexto para estabelecer princípios estéticos à maneira de Aristóteles[125].

Mário de Andrade, *mutatis mutandis*, parece ficar no meio termo da versão caricata de Cocteau forjada por Edmund Wilson, ou seja, explica, mas usando uma linguagem que chega perto da blague. Essa posição, portanto, é bastante próxima àquela sustentada em "Mestres do passado", ou seja, atacar o parnasianismo com o discurso que revelasse ao mesmo tempo domínio das questões estéticas arroladas. No entanto, se, de início, reage timidamente, após a Semana, ou porque sua reputação já estava à baila, ou porque se filiava a um grupo de artistas, passa a militar, enquanto poeta, ao apropriar-se da arte nova anunciada, e, enquanto propagandista/teórico, a responder ao público com textos que explicassem a nova tendência artística. Obviamente, essa explicação não é

---

[124] "La poésie est plus vraie que le vrai. Il ne s'agit pas d'envelopper les objets et les sentiments d'un voile, mais au contraire de les montrer si nus, si vite, que l'homme a peine à les reconnaître. Il lui semble voir et entendre pour la première fois... On me demande si le texts est une satire. Dès qu'il y a réalité, il y a satire, et je ne supporte pas une oeuvre même transportée très loin dans la reálité subjective qui ne prenne pas racine profonde dans la réalité de tous." (WILSON, Edmund. "The ballets of Jean Cocteau" in *Vanity Fair*, 03/1922, p. 48.)

[125] "One scarcely knows which to admire the more, the classic-mindedness of a public which requires to have such simple, if fantastic, spectacles explained to it, or the artistic seriousness of a writer who takes a charming harlequinade as a pretext for laying down aesthetic principles in the manner of Aristotle". (WILSON, Edmund. "The ballets of Jean Cocteau" in *Vanity Fair*, 03/1922, p. 48. Tradução minha.)

neutra e constitui quase militância, da qual Sérgio Buarque de Holanda, de maneira idiossincrática, tomará parte. Talvez em nenhum lugar seja possível verificar o duplo movimento de polemizar e explicar como no artigo "Farauto", publicado na revista *Klaxon*, nº 7. Nele, Mário de Andrade inventa a palavra "farauto" para designar os críticos que achincalhavam *Klaxon* e supostamente não haviam compreendido seu poema publicado no número anterior. "Farauto" seria a fusão de "arauto", aquele que anuncia com "farauta", ovelha velha resignada a seguir ordens. O verbo "farautear" quando flexionado na 1ª pessoa seria tipicamente usado por inimigos dos klaxistas, na 2ª. e 3ª. pessoas, pelos klaxistas. Quando conjugado pretérito significaria "roer-se de inveja"; no presente, "espalhar a celebridade dos klaxistas por toda a parte"; no futuro, "morrer de raiva com a fatal ascensão dos klaxistas"[126]. Em seguida, passa a explicar seu poema da edição nº. 6 de *Klaxon* que recebera críticas, comparando-o com um soneto que ele mesmo cria, a explicação é detalhada e será retomada adiante.

Voltando ao artigo de fundo, afirma-se que a "luta" do grupo da revista havia, na verdade, começado no início de 1921, nas páginas do *Jornal do Commercio* e do *Correio Paulistano*. A referência a esse período sugere que os artigos de modernistas, dentre eles Oswald e Mário de Andrade, já gestavam as ideias da Semana de Arte Moderna, o que também responde às vaias justificadas pelo argumento de tratar-se de um movimento precoce e sem reflexão[127] e também àquelas que consideravam os novos artistas desprovidos de um pensamento profundo sobre as artes às quais se lançavam. O próprio Sérgio Buarque de Holanda[128], em artigos panfletários de apresentação dos novos

---

[126] *Klaxon* n. 7, p. 3.

[127] Maria Eugênia Boaventura lembra que a gestação da Semana de Arte Moderna é ainda anterior: "Essa Semana tão comemorada não inaugurou o movimento, foi apenas a festa planejada para anunciar o engatinhar de uma nova mentalidade, e os resultados precários conseguidos, até então, pela mesma turma, que, em 1917, havia vibrado em silêncio com as ousadias de O Homem Amarelo e de A Boba, de Anita Malfatti, depois de um longo processo de aprendizagem sobre arte moderna e de arregimentação de novos companheiros." (*22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus* contemporâneos. p. 16)

[128] HOLANDA, Sérgio Buarque. "Os novos de São Paulo" (*Revista do Brasil*, 14-22/09/1921); "A literatura nova de São Paulo" (*O mundo literário*, 05/08/1922) in *O Espírito e a letra,* pp. 148-149; pp. 152-154.

escritores, tentava traçar uma linhagem para os jovens, cujos picadores de trilha teriam sido Menotti Del Picchia, com *Moisés*, Guilherme de Almeida, *Nós*, o movimento sertanista com a *Revista do Brasil* e Monteiro Lobato, de *Urupês*.

Assim, tanto os artigos de Mário de Andrade em *Klaxon*, quanto os de Sérgio Buarque de Holanda do período parecem reagir aos ataques da imprensa. Em um desses ataques, publicado no *Jornal do Commercio*, edição de São Paulo, em 09/03/1922, Oscar Guanabarino, em resposta a uma carta aberta de Menotti del Picchia[129], depois de afirmar que a educação artística do povo deveria consistir em mostrar que somente poucos artistas conseguiriam atingir a genialidade ao longo dos séculos, escreve:

> "Explicam-se assim as reações instintivas dos intelectuais contra a horda dos iconoclastas que, antes de produzirem, desejam insensatamente destruir o existente para se proclamarem os gênios da atualidade substituindo o belo pelo ridículo, a ciência pelo charlatanismo, o amor pela devassidão, tudo sem ordem, sem leis, sem escala, sem plano, sem ideal, visando tão somente à glória momentânea de um carnaval artístico realizado entre evadidos cômicos."[130]

As manifestações artísticas, nesse "mundo sem leis" supostamente proposto pelos modernistas, continuarão a ser relacionadas, por alguns articulistas, ao campo semântico da patologia. Mário Pinto Serva afirma que o futurismo não é fenômeno estético, mas sim de "patologia mental", originando-se de "um verdadeiro estado mórbido de certos espíritos"[131]; Oscar Guanabarino relaciona a nova arte à "arte dos doidos" que teria "o mesmo característico da arte

---

[129] PICCHIA, Menotti. "Carta aberta ao Sr. Oscar Guanabarino", *Correio Paulistano*, 23/02/1922. Cf. "Terremoto Estético" in BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*, p. 115.
[130] GUANABARINO, Oscar. "A idealização do ridículo" in BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*, p. 286.
[131] SERVA, Mário Pinto. "A tetralogia futurista" (*A Cigarra,* SP, 15/02/1922) in BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*, p. 213.

dos futuristas e cubistas que andam soltos por aí"[132]; Pauci Vero Electi classifica a Semana como um "extravasar desse abscesso de futurismo"[133]. Mário de Andrade, para rebater o paralelo entre Futurismo e patologia, em tom de troça e provocação, incorpora a "loucura" em alguns artigos de *Klaxon,* ou mesmo como parte do título *Pauliceia Desvairada* e funda no "Prefácio Interessantíssimo", o "desvairismo". Tal artimanha argumentativa já estava presente, aliás, em "Mestres do passado"; ao se referir a Alberto de Oliveira, Mário de Andrade nega-lhe a entrada no "Asyle des dégénérés supérieurs de Flamanville", ou seja, a loucura troca de sinal e passa a ser valor positivo e distintivo da geração das vanguardas históricas[134]. Ainda em Klaxon, na resenha que escreve sobre o livro *Despertar*, Mário de Andrade aproveita o juízo de João Ribeiro que afirmava ser o autor Hermes Fontes "o grande poeta satírico brasileiro" para torcê-lo: a sátira atingiria sua excelência porque "jamais se conseguiu apresentar a rima com tanta ridiculez". O resenhista passa então a utilizar o discurso da imprensa contrária que atacava o modernismo, considerando o futurismo consequência de loucura ou ignorância para ridicularizar o livro de Hermes Fontes:

> Levado talvez pela perniciosa influência dos "futuristas" de São Paulo, o sr. Hermes Fontes deu para escrever imagens exageradas. Aconselhamos o maior poeta vivo do Brasil a que se liberte de má companhia. Os futuristas de São Paulo

---

[132] GUANABARINO, Oscar. "Pelo mundo das artes" (*Jornal do Commercio,* SP, 22/02/1922) in BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*, p. 256.

[133] ELECTI, Pauci Vero. "Balelas futuristas" (*A Gazeta,* SP, 22/02/1922) in BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*, p. 249.

[134] ANDRADE, Mário de. "Alberto de Oliveira" in BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. pp. 278. O trecho ao qual Mário de Andrade se refere é:
"III – Seront taxées de dégénérescence supérieure les personnes qui apportent dans leurs métier et industrie une attention excessive et préjudiciable aux intérêts de la commune; cette attention se traduit par des grimaces ou tics assez remarquables, l'onychophagie, une démarche précipitée, de la distraction, etc..., etc...; les personnes faisant usage de produits alimentaires destinés à favoriser d'une manière excessive le développement du cerveau, comme le poisson, l'alcool, l'éther hydrique vulgairement appelé éther sulfurique, les coquillages, l'arsenic, le miel, la moutarde, les laitages, l'opium, la jusquiame, le haschich, l'orange et le citron, le développement excessif de l'intelligence constituant une concurrence délayable; les personnes dormant et mangeant peu ou manifestant de la piète envers Dieu; les personnes qui aiment les arts ou qui produisent elles-mêmes des oeuvres d'art, toute personne ayant eu dans sa vie une idée originale, etc., etc... Le conseil de chaque commune appréciera." (JACOB, Max. *Le Phanérogame*. Paris: Levé, 1918. p. 152-3).

> são uns moços sem ideal, mais do domínio da patologia, que por serem ignaros e burros, tornaram-se cabotinos; e, seguindo as teorias de Marinetti (coisa que já vem criando bolor há 13 anos) imitam e copiam, no doido afã de se tornarem célebres. Coitados![135]

Mesmo assim ainda era necessário separar o modernismo do Futurismo de Marinetti para mostrar que não se tratava de mera cópia, tendo em vista que os "futuristas" de São Paulo eram acusados frequentemente de plágio pela imprensa até mesmo em baixo calão:

> "[...] irei rasgando os véus de Ísis do elogio mútuo, com que se encobrem as lepras da incapacidade, do mimetismo – e do abissinismo literário que se intenta implantar entre nós. Imitem, mas sejam gratos, copiem, mas não apedrejem depois os originais para escurecer a evidência da fraude. Nós seremos burros e azêmolas, vocês serão masturbadores e copistas. Aos arsenais de Giovanni Papini e de vocês mesmos irei buscar os tomates de epítetos com que lhes lambuzarei os focinhos."[136]

A autenticidade do modernismo é defendida no artigo de fundo pelo princípio de que *Klaxon* não se preocuparia em ser "**novo**, mas de ser **atual**". Não seguiria os mesmos princípios destruidores do Futurismo de Marinetti[137], pois seria a favor do progresso em artes, no entanto sem renegar o passado. Um

---

[135] *Klaxon* n. 4, p. 15.
[136] ELECTI, Pauci Vero. "Balelas futuristas" (*A Gazeta,* SP, 25/02/1922) in BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*, p. 272.
[137] Em artigo publicado logo depois da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade já esclarecia o imbróglio: "O que podíamos ser, antes da volta à pátria de Graça Aranha e da sua significativa atuação de protomártir da nova era, e antes da coincidência estabelecida, no Rio, com Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Álvaro Moreyra, Elísio de Carvalho, Renato de Almeida, Ribeiro Couto e outras inteligências superiores do país – o que podíamos ser era 'futuristas de São Paulo', personalíssimos e independentes não só dos dogmazinhos do marinetismo como mesmo de qualquer outro jugo mesquinho. Futuristas, apenas porque tendíamos para um futuro construtor, em oposição à decadência melodramática do passado de que não queríamos depender." (ANDRADE, Oswald. "Futuristas de São Paulo" (*Jornal do Commercio,* SP, 19/02/1922 in BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22*, p. 108)

trecho do artigo de fundo ilustra bem essa questão ao posicionar-se contrário à destruição do Campanário de São Marcos"[138], mas também contrário à reconstrução depois do desmoronamento. Tentava-se assim rebater o epíteto de "homens do matadouro municipal" que tinham suas vestes manchadas de sangue "pelas mortes que cometeram dos grandes espíritos que todas as gerações de equilibrados vêm respeitando e amando"[139]. A confirmação da atualidade de *Klaxon* aparece diluída em outros artigos como "Pianolatria". Neste, Mário reconhece a excelência da inspiração de Carlos Gomes, mas ressalva que "a época de Carlos Gomes passou", estaria afastada da "sensibilidade moderna"[140]. Essa afirmação está afinada àquela feita sobre o campanário de São Marcos mencionado no artigo de fundo "Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir"[141], evidenciando a necessidade de se alinhar ao que é contemporâneo.

Na resenha ao livro *Arlequinada*, de Martins Fontes, Mário de Andrade, fazendo pastiche da linguagem do livro (inventando neologismos da mesma natureza), condena a obsolescência dos poemas. A musa do poeta teria continuado "mamando" em Banville, Mendes e Rostand. Assim, só poderia o poeta ser enviado à "AKademia".

> "Como fazem mal as musas aos doutores! Homens honestos, bem educados, até simpáticos; cidadãos, enfim, dos quais o Brasil espera que cumpram seus tão claros deveres... Mas lá começam as Musas a mamar o leite, nem sempre digestivo, dos pais e é isso: os doutores enegrecem suas carreiras burguesas, digníssimas com a fábrica toliz, bobiz, chinfrim e chafariz das arlequinadas.

---

[138] "KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para adeante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era obra prima. Devia ser conservado. Caiu. Reconstrui-lo foi uma erronia sentimental e dispendiosa – o que berra diante das necessidades contemporâneas." (*Klaxon n. 1*, p. 2) Mais adiante: "Klaxon não derruba campanile algum. Mas não rescontruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para sólidos, higiênicos, altivos edifícios de cimento armado" (*Klaxon n. 1*, p. 3).

[139] CASTRO, Oliveira. "Arte no avesso" (*A Gazeta,* SP, 17/02/1922) in BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*, p. 232.

[140] ANDRADE, Mário de. "Pianolatria" in *Klaxon*, no. 1, p. 8.

[141] *Klaxon* n. 1, p. 3

É HORRORAL, ABRENUNCIAL, E VADERETRIZ!"[142]

Até mesmo Plínio Salgado, que de início fizera parte do grupo da Semana, vexado por artigos em tom destruidor de Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia considera que o movimento modernista em São Paulo tinha como preocupação maior, em vez de construir, destruir o passado, assim a "arte nova" buscava uma "criação absurda, em vez de uma evolução natural" [143]. Cabe destacar ainda que a própria forma de artigo de fundo, escrito em parágrafos isolados parece dialogar com o Manifesto Futurista de 1909 pouco a pouco negando-o. Afirma-se categoricamente: "KLAXON não é futurista / KLAXON é klaxista".

Um dos textos de Mário de Andrade em que fica mais claro a recusa à aceitação integral do Futurismo é "O homenzinho que não pensou", publicado na edição de julho de 1922. Tal artigo foi possivelmente motivado por carta de Sérgio Buarque de Holanda enviada a Mário em junho de 1922, como lembra Pedro Meira Monteiro, as reações de *Klaxon* aos comentários da imprensa carioca se davam por meio do "monitoramento de Sérgio, que comunicava a Mário de Andrade as manifestações dos 'passadistas'"[144]. Sérgio envia a Mário um artigo de Enéas Ferraz, publicado em *Mundo literário,* atacando *Klaxon*. Mário de Andrade responde enumerando os pontos do Manifesto Futurista (1909) e ponderando-o. Da lista de onze proposições do manifesto, aceita apenas na totalidade o 5º. "Nós queremos cantar o homem que está na direção, que se liga à haste ideal que atravessa a Terra, lançada por si mesma sobre o circuito de sua órbita" e o 6º. "É necessário que o poeta se despenda com ardor, esplendor e prodigalidade, para aumentar o fervor entusiasta dos elementos primordiais"[145].

Aceitar o 5º. parágrafo do manifesto significava privilegiar a expressão do indivíduo como instância criadora, o que revela coerência com os princípios de sinceridade arrolados em outros textos de Mário de Andrade e também de Sérgio

---

[142] *Klaxon* n. 8 e 9, p. 30.
[143] SALGADO, Plínio. "A questão artística" (*A Gazeta,* SP, 20/02/1922) in BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*, p. 245.
[144] MONTEIRO, Pedro Meira. "Coisas sutis, *ergo* profundas" in *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. p. 184.
[145] MARINETTI, F. T. "Manifesto Futurista", tradução minha.

Buarque de Holanda. Lionel Trilling, em *Sincerity and Authenticity*, conta que Marinetti, numa leitura do "Manifesto Futurista" em Londres, em 1912, teria atacado Ruskin por discordar que o contato do homem com a máquina seria prejudicial devido à perda da autenticidade, uma vez que a doutrina central do manifesto é a beleza e vitalidade da máquina. Para Marinetti, o princípio mecânico deveria ser o autêntico princípio da vida moderna. No entanto, Trilling desta que Marinetti na quinta proposição do manifesto celebrou não só a máquina, mas àquela na qual o piloto é indivíduo[146], o que tornaria, neste aspecto, Marinetti não tão distante de Ruskin:

> Como o tom do Manifesto [futurista] sugere, a teoria da arte moderna atribui a qualidade de peremptório e absoluto não ao universo, mas à faculdade criativa do artista. Há momentos em que a teoria estética de Ruskin parece quase partir do seu curso normal para a mesma coisa – o capítulo do segundo volume de *Pintores Modernos*, intitulado "Da imaginação penetrante", trata da faculdade imaginativa como uma força impetuosa que, indiferente à crosta externa de mera aparência, que 'mergulha no coração fumegante e pulsante, nada podendo conter sua espiritualidade.[147]

A semelhança, portanto, estaria na peremptoriedade que tanto Marinetti quanto Ruskin atribuiriam à faculdade criativa do artista. Ainda de acordo com Trilling, a supremacia do artista diante da natureza seria o componente essencial da autenticidade do artista moderno, que, para se livrar do ambiente do homem cuja única atitude era a negação – cita como representante Bartebly, talvez na literatura brasileira, pudesse se pensar num Brás Cubas –, deveria impor com violência sua atitude. Para tirar o homem do marasmo, seria necessária uma força e uma maestria sem precedentes como a da aceleração do automóvel, como

---

[146] Cf. TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*, pp. 129-130.
[147] TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*, p. 130 (tradução minha).

pensado por Marinetti, ou de forças orgânicas sem precedente e selvagens como as levitações de Nijinsky[148].

A imprescindibilidade do golpe de forças desproporcionais também é pressentido por Mário de Andrade, mas a têmpera necessária para que a fusão nacional/internacional ainda não produzia a liga adequada. O arrefecimento das contingências do contexto, representado nos vários artigos questionando a arte moderna dos "futuristas de São Paulo", e das inclinações pessoais do grupo de *Klaxon* leva a uma realização artística que, como afirma João Luiz Lafetá, acabam por se aproximar do *kitsch*[149]. Em todo caso, a preocupação com o autêntico perpassa os textos de Mário de Andrade e, forçando a nota, a ânsia de independência e liberdade presente desde os primeiros textos de Sérgio Buarque – basta lembar que em "A cidade verde" ele citara Ruskin – também se traduz numa ode ao golpe representado pela tentativa de mudança.

Retomando o "O homenzinho que não pensou", a aceitação também do 6º. item do Manifesto ("É necessário que o poeta se despenda com ardor, esplendor e prodigalidade, para aumentar o fervor entusiasta dos elementos primordiais") parece significativa do tipo de poesia "sem enfeites" clamado por Mário de Andrade. Nesse caso, o golpe de despertar se alia à busca do poeta que se livra de seus preconceitos e crenças para amplificar o "fervor" que os "elementos primordiais" podem resultar. A sinceridade como um valor do poeta e também uma prodigalidade capaz de fazê-lo dispor de todas os acúmulos estéticos anteriores.

Quanto aos outros itens do "Manifesto Futurista" Mário de Andrade considera que a "beleza é transitória", portanto não estaria apenas na luta; por

---

[148] "Surely something not less than violent was needed to startle this dull pain of social world and make it move and live, to retrieve the human spirit from its acquiescence in non being. It needed de perpetration of acts of unprecedented power and mastery, such as the acceleration of the racing car celebrated by Marinetti, whose 'ideal axis passes through the center of the earth', a new energy, in immediacy and swiftness more that of the mobile machine than that of the gradual processes proposed by the organicist ideal. But the organic might be permitted if it was sufficiently feral, like Nijinsky's unprecedented levitations, his sudden leaps upward and out of sight of the audience, or the muderous tiger-leap of the actor Di Grasso which Isaac Babel made the symbol of all true art." (TRILLING, Lionel. *Sincerity and* Authenticity. p. 132-133).

[149] "Mário é, por sinal, dos mais hábeis na 'naturalização' das poéticas europeias. Mas, de outros autores, quantas utilizações beirando o "kitsch" não existem na revista Klaxon, por exemplo?". (LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade*, p. 20.)

ser católico, recusa viver apenas o presente; rechaça uma glorificação do patriotismo, militarismo e guerra; considera que não se devem destruir museus e bibliotecas, seria uma "erronia sentimental" apenas a "reconstrução de obras que o tempo destrói"[150].

Ainda sobre a necessidade de criar o novo em "Luzes e Refrações", na *Klaxon* nº. 2, há resposta direta de Mário de Andrade na qual relata um episódio na Academia Brasileira de Letras no qual teria se cogitado a construção do monumento a Machado de Assis por Bernadelli ou Correia Lima. Graça Aranha haveria sugerido Victor Brecheret. João Ribeiro haveria perguntado quem era Victor Brecheret. Tal episódio foi informado por Sérgio Buarque de Holanda, voltando ao artigo, Mário responde:

> Victor Brecheret é um escultor paulista atualmente em Paris. Seus trabalhos **também** são aceitos no Salão de Outono. Várias revistas do Rio já reproduziram obras suas. A "Eva" descansa nos jardins do Anhangabaú. Brecheret é tão forte artista que, em vez de **copiar** a natureza, **cria** tirando apenas da natureza a causa primeira da inspiração. Mas é preferível que o sr. João Ribeiro continue a ignorar Brecheret. Este naturalmente não faria do gênio de Brás Cubas um retratinho em que se enumerassem todas as rugas e cabelos — único processo estético capaz de comover a languida saudade endinheirada dos srs. acadêmicos[151].

O nome de Brecheret é tomado mais uma vez como um símbolo dos modernistas cuja técnica estaria baseada no conceito de deformação do real, não copiava a natureza, mas criaria a partir dela. Além de mencionar a técnica, Mário de Andrade mostra as credenciais que poderiam conferir cosmopolitismo e excelência ao escultor, uma vez que fora aceito em Paris e era conhecido por revistas no Rio.

Sérgio Buarque de Holanda, seguindo linha já iniciada nos textos de final de 1921, reitera o papel renovador dos jovens escritores de São Paulo, mas ao mesmo tempo traça paralelo com escritores diferentes de Marinetti. No artigo

---

[150] ANDRADE, Mário de. "O homenzinho que não pensou" in *Klaxon*, nº 3, p. 10.
[151] *Klaxon* n. 2, p. 16-7.

"Manuel Bandeira", aproxima os poemas de *Carnaval* aos de Palazzeschi por partirem da mesma concepção de "uma poesia compreendida como simples capricho, como mera efusão de um estado lírico qualquer que seja, sem nenhum escopo, sem nenhuma razão de ser nem relação com os valores sociais correntes" [152]. Mas, ao mesmo tempo, reitera a originalidade de Manuel Bandeira, destacando que há uma melancolia, inexistente no gesto do clown de Palazzeschi:

> "George Brande, o grande crítico dinamarquês, em seu ensaio sobre Anatole France, nota que os verdadeiros autores se conhecem pelo fato de muitos de seus escritos só poderem ser escritos por eles e por ninguém mais. Por alguns de seus poemas, por todos eles, pode-se dizer de Bandeira que cabe bem entre eles, entre os verdadeiros autores. Quem senão ele poderia ter escrito, por exemplo, para só falar em sua última obra, a magnífica "Baladilha arcaica", o sentimental "Poema de uma quarta-feira de cinzas", o "Sonho de uma terça-feira gorda", em que o verso livre foge a todas as regras consuetudinárias e mesma aquele belo "Rimancete", embora lembre um pouco Antônio Nobre?"[153]

A Manuel Bandeira caberia a posição de iniciador da poesia modernista no Brasil justamente por dar o primeiro golpe no passadismo e apresentar uma poesia de originalidade ímpar. Convergente a essas ideias é também o artigo "Os novos de São Paulo" em que Sérgio Buarque de Holanda afirma que os poetas da Semana leram Apollinaire, Jacob, Marinetti, Cendrars, Cocteau Papini, Soffici, Palazzeschi, Govoni, os imagistas ingleses e norte-americanos, mas não teriam os tomado como mestres, mas sim desenvolveriam a própria personalidade,

---

[152] HOLANDA, Sergio Buarque. "Manuel Bandeira" (*Fon fon*, 18/02/1922), in *O Espírito e a letra,* p. 142.
[153] HOLANDA, Sergio Buarque. "Manuel Bandeira" (*Fon fon*, 18/02/1922), in *O Espírito e a letra,* p. 143.

reportando a eles apenas como "modelos de rebeldia literária"[154]. Também Mário de Andrade em "O homenzinho que não pensou", defende-se da afirmação de que seu estilo seria uma cópia de Dickens. Mário nega afirmando que seu estilo seria "uma adaptação literária da rapidez vital contemporânea", pois deveriam saber "que plagio manifestamente o telégrafo o telephonio(sic), o jornal, o cinema e o aeroplano."[155] Mais uma vez a ideia de atualidade da revista é confirmada.

[154] HOLANDA, Sergio Buarque. "Os novos de São Paulo" (*O Mundo Literário*, 05/06/1921), in *O Espírito e a letra,* p. 148.
[155] *Klaxon* n. 2, p. 11.

3. Entre manifestos, antimanifestos, poéticas e cartas abertas: modernismos e sistematizações.

3.1. Da circunstância à teoria

Ainda que haja uma batalha declarada contra a imprensa desfavorável ao modernismo e que, para responder às críticas, Mário de Andrade e, em menor proporção Sérgio Buarque de Holanda, no período recortado, mobilizem recursos retóricos que vão da blague ao enfrentamento pelo espaço, nos artigos publicados entre 1921 e 1923, pode-se flagrar rastros daquilo que desembocará em conceitos formulados mais consistentemente ao longo da produção intelectual dos dois escritores. A chamada "fase destruidora" não é exatamente destruidora, portanto, mas de conquista do espaço, de busca por uma renovação literária e de ensaio para conceitos que tomarão forma mais detalhada.

Talvez o melhor exemplo seja o próprio "Prefácio Interessantíssimo" de *Pauliceia Desvairada*. Os depoimentos de Mário de Andrade sobre a criação desse livro constituem parte do imaginário sobre o Modernismo. Em "O movimento modernista" conta que os versos teriam surgido da raiva que sentira ao enfrentar a incompreensão dos familiares em aceitar a arte moderna, simbolizada pela "Cabeça de Cristo" com trancinhas que teria comprado de Victor Brecheret. O "Prefácio Interessantíssimo", ainda na versão de Mário[156], fora escrito depois dos poemas graças à recusa de Monteiro Lobato em publicar o livro. A piada é que Lobato não teria entendido *Pauliceia desvairada* e, por isso, sugerira um prefácio. Do mito à blague, o fato é que o texto acaba por contestar muito dos detratores dos futuristas de São Paulo. Um daqueles afirmava sobre a Semana de Arte Moderna:

> "Nem o orador do primeiro festival nem os de ontem souberam ferir a nota necessária. Como tudo que produzem na sua escola, arrumam palavras, desencadeiam frases,

[156] Cf. ANDRADE, Mário de. *Vida Literária*, p. 194.

> abrem a torneira dos disparates, mas não explicam como pode haver produção musical sem melodia, produção literária sem nexo lógico, ligando umas proposições às outras"[157]

O "Prefácio Interessantíssimo" não oferece exatamente o tipo de explicação pretendida pelo articulista de *A Gazeta*, mantém o estilo sincopado, com nexo lógico sugerido em meio a um encadeamento entrecortado de frases, cuja coerência não se dá ao nível da coesão textual. Mantém uma forma moderna, ao mesmo tempo em que tenta sugerir uma explicação para o processo de criação de *Pauliceia Desvairada*, bem como servir de teorização para o próprio modernismo. Apesar de encontrarmos referências ao surgimento dos poemas já em 1921, vide os depoimentos de Sérgio Buarque de Holanda e de Oswald de Andrade, é bem provável que o prefácio tenha sido escrito no calor da hora, após a Semana. Como já se afirmou neste estudo, as estratégias do texto incorporam muitas das críticas recebidas às manifestações modernistas e das vanguardas históricas, mas apresentando-as com sinal trocado, como foi o caso da loucura assumida como "desvairismo". O início do prefácio tenta conquistar o leitor pela simpatia, prevê rejeição e a despreza:

> Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão o prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou[158].

A encenação da indiferença como forma de interpelar e conquistar o leitor, encontra correspondente na Literatura Brasileira em Machado de Assis. Brás Cubas[159], no prólogo "Ao Leitor" afirma:

---

[157] A.F. "A récita de ontem" (*A Gazeta*, São Paulo, 16/02/1922 in BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*, p. 228).
[158] ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, p. 59.
[159] Mário de Andrade em "Luzes e Refrações" (*Klaxon*, nº 8/9, p. 28) reconhece o tom de conversa de Machado de Assis: "Quem lê Anatole France tem a impressão de ouvir uma música divina que

> A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus[160].

Ao mesmo tempo em que se filia a um tom conversador, Mário de Andrade, mesmo na forma, se afasta do primeiro Manifesto Futurista. Marjorie Perloff, em "The futurist moment", destaca que o manifesto à Marinetti apresenta uma interpelação direta ao leitor, no entanto o tom é de arrebatamento, pois, aliás, como lembra Éric Michaud, o Futurismo teria como um de seus objetivos a criação do mito social ("mythes social") que colocasse como ordem do dia a necessidade o movimento das massas[161] para a revolução. Não é o caso de Mário de Andrade, pois o tom é de blague, mas ao mesmo tempo argumentativo e formador. Além disso, Perloff detecta no "Manifesto Futurista" o uso da segunda pessoa do plural, usada para encenar a proposta de um grupo. Mário de Andrade, contrariamente, encena a solidão, o que já se esboça na dedicatória ao "Mestre querido", o próprio Mário de Andrade. Esse *eu* que se desdobra em mestre e aluno parece também já estar previsto na "escola" supostamente fundada no prefácio, ou seja, o "desvairismo". Apresenta-se não como profeta, mas como louco sem seguidores:

> "Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdade filosóficas e religiosas; porque verdades filosóficas, religiosas, não são convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso! Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho."[162]

---

ele, leitor, poderia ter criado. Quem lê Machado de Assis, não lê, conversa. Quem lê Proust, não lê, pensa. Menotti não. Como Alencar, como Flaubert, como D'Annunzio, impõe-nos se estilo."
[160] ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.
[161] Cf. MICHAUD, Éric. "Le présent du futurisme. Les vertiges de l'auto-destruction". p. 21.
[162] ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*, p. 67.

A imagem do poeta solitário, que já aparecera nos artigos anteriores à Semana, é notável porque, a máscara parece não servir bem ao polemista, apaziguador das tensões internas do grupo de *Klaxon*[163].

No "Prefácio Interessantíssimo", Mário de Andrade arma teorias sobre arte moderna que serão mais tarde desenvolvidas em *A Escrava que não é Isaura*. Define, fazendo analogias com a música, o verso melódico, harmônico e polifonia poética. Antes de começar a explicação, pontua "Sei construir teorias engenhosas. Quer ver?", o que é uma provocação às acusações de que os modernistas da Semana não conseguiam explicar sua arte. Para Mário de Andrade, a maior parte dos poemas até meados do século XIX havia aproveitado apenas os versos melódicos, constituídos por uma sequência de sons que se organizariam em palavras de tal forma a se tornarem inteligíveis. A proposta da poesia moderna seria a utilização também do harmônico e da polifonia: este constituído por palavras sem relação gramatical entre si – dessa forma, quando o leitor lesse a primeira palavra, essa ficaria vibrando, enquanto a outra que não lhe completaria o sentido gramatical também permaneceria vibrando e assim por diante – o conceito é sofisticado porque Mário de Andrade se adianta ao leitor que pudesse refutar a impossibilidade da harmonia da palavra ser simultânea, afirmando tratar-se de acorde arpejado[164]; aquela formada pela superposição não de palavras, mas de "frases soltas".

> Assim, em "Paulicéia Desvairada" usam-se o
>
> verso melódico:
>
> "São Paulo é um palco de bailado russos"; o
>
> verso harmônico:
>
> "A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas..."
>
> e a polifonia poética (um e às vezes dois e

[163] João Luiz Lafetá já notara essa ambiguidade: "a obra de Mário é simultaneamente uma procura da identidade do indivíduo e uma procura da identidade do grupo (que ele esforçou-se para identificar a toda cultura brasileira)". (*Figuração da Intimidade*, p. 13.)
[164] "em vez de melodia (frase / gramatical) temos acorde arpejado, harmonia"

mesmo mais versos consecutivos):

"A engrenagem trepida... A bruma neva..."[165]

A analogia com a música evidentemente se dá pela formação no conservatório e a habilidade de Mário de Andrade de escrever sobre campos artísticos diversos. Mas, para além disso, constitui uma primeira entrada para a compreensão dos poemas, delimitando *Pauliceia Desvairada* como produção confessadamente modernista e, ao mesmo tempo, respondendo às bordoadas que os modernistas levaram da imprensa, em especial no artigo de *A Gazeta* de São Paulo, no qual se afirmava que os participantes da Semana começariam a falar sobre arte moderna sem, no entanto, conseguir explicar como poderia haver "produção musical sem melodia, produção literária sem nexo lógico, ligando umas proposições às outras."[166]

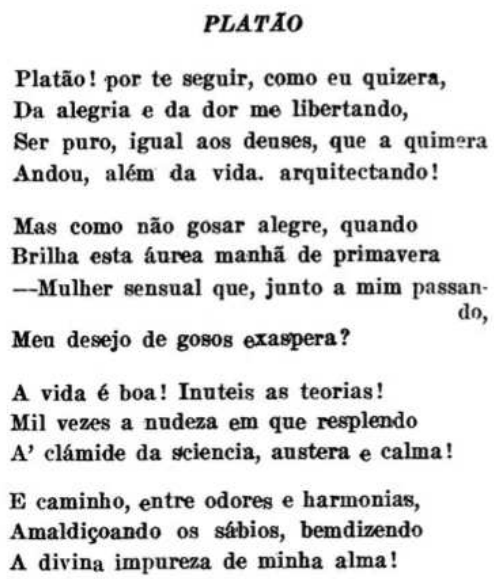
Em novembro de 1922, na *Revista Klaxon* nº. 7, Mário de Andrade explicou, em "Farauto", um poema que publicara no número anterior. Para tanto compara o poema em versos livres com um soneto[167] de sua própria lavra:

Poema

meu gôso profundo ante a manhã Sol
a vida carnaval!
Amigos
Amores
Risadas
E as crianças emigrantes me rodeiam, pedindo retratinhos de artistas de cinema, dêsses que vêm nos maços de cigarros...
Sinto-me a "Assunção" de Murilo!
Libertei-me da dor...
Mas todo vibro da alegria de viver!
Eis porquê minha alma inda é impura.

MARIO DE ANDRADE.

(*Klaxon* nº. 6)



PLATÃO

Platão! por te seguir, como eu quizera,
Da alegria e da dor me libertando,
Ser puro, igual aos deuses, que a quimera
Andou, além da vida. arquitectando!

Mas como não gosar alegre, quando
Brilha esta áurea manhã de primavera
—Mulher sensual que, junto a mim passando,
Meu desejo de gosos exaspera?

A vida é boa! Inuteis as teorias!
Mil vezes a nudeza em que resplendo
A' clámide da sciencia, austera e calma!

E caminho, entre odores e harmonias,
Amaldiçoando os sábios, bemdizendo
A divina impureza de minha alma!

[165] ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*, pp. 68-69
[166] A.F. "A consagração da vaia" in *22 por 22*, p. 228.
[167] Os dois poemas foram publicados em *Losango Cáqui*, em 1926. Cf. ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*, pp. 180-182.

(*Klaxon* nº. 7)

Mário de Andrade compara os dois poemas, referindo-se ao moderno como "poema" e, ao outro, como "soneto". Zombando do Parnasianismo, admite que poderia fazer caber no "soneto", as mesmas imagens do "poema", mas isso apenas se fosse "beneditino". O "soneto" seria insincero, uma "máscara de cerâmica morta" da sensação original, "análise intelectual mentirosa" por dizer o que não estava necessariamente no poeta. Já o "poema" exprimiria aquilo que o poeta sentiu numa "síntese subconsciente e verdadeira" do "mundo de sensações que estiveram". Usa, então, para explicar as palavras justapostas do "poema", as categorias do "Prefácio Interessantíssimo":

> E por associação de ideias, com 3 palavras soltas, resumi expressionistamente, por deformação sintética, o que faz a felicidade de minha vida: "amigos, amores, risadas". E coloquei estas palavras uma sob a outra, sem pontuação, porquê devem agir como um acorde: não produzem sensações insuladas e seriadas, mas sensação complexa e total.[168]

Uma categoria crítica que aparece na comparação dos dois poemas é a "sinceridade". No primeiro número da revista *Klaxon*, Mário de Andrade instaura o princípio segundo o qual, para o artista legítimo, a arte seria "elemento de vida". A luta dos artistas modernistas pela defesa de sua arte se converteria em uma busca pela verdade de suas existências. Essa missão seria pautada na necessidade de ser atual, não reproduzir, mas criar uma forma de expressão artística nova, cujo princípio gerador deveria ser a "consciência singular", pela qual um homem seria "verdadeiramente digno de ser chamado poeta". Há nessas afirmações dois conceitos importantes: a liberdade de expressão do artista e a consciência singular da qual surgiria a capacidade de elaboração artística. No "Prefácio Interessantíssimo", esses conceitos também são apresentados:

---

[168] *Klaxon*, nº. 7, p. 3.

> Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória.[169]

A poesia nasceria, portanto, do lirismo que é subconsciente e criaria versos inteiros. Há uma noção de autenticidade ligada à vasão do inconsciente. O poema, nesse sentido, deveria revelar uma realidade do poeta que discrepa da aparência[170]. No mesmo texto, Mário de Andrade faz uma ressalva a esse contrabando de Dom Lirismo, esquematizando a fórmula "Lirismo + Arte = Poesia", chamando de arte o trabalho de "mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos[171]." Apesar da contiguidade, os conceitos parecem contraditórios, como o poema poderia partir de uma "consciência singular" ao mesmo tempo em que o lirismo é ditado a partir do inconsciente, mais abrangente que o indivíduo?

Quando se examina a crítica musical escrita por Mário de Andrade e publicada também em *Klaxon*, a impressão é de que a "sinceridade" do artista depende de uma tomada de consciência individual. No artigo em que avalia Guiomar Novaes como virtuose, afirma sobre Chopin, Schuman e Lizst:

> Os românticos legítimos, nascidos no decênio que vai de 1803 a 1813, apresentam duas tendências que se tornaram as características inconfundíveis do grupo: a fantasia exaltada e a sensibilidade sem controle intelectual. Será pois

---

169 ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*, p. 72.
170 Lionel Trilling comenta que, nos primeiros escritos de Freud, a autenticidade parece estar ligada ao inconsciente. Abaixo da aparência de cada ser humano haveria uma realidade discrepante que, quando trazida à tona, proveria uma vantagem intelectual, prática e moral. O consciente seria, portanto, uma máscara para as energias do inconsciente.
171 ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, p. 63.

> o maior intérprete desses mestres quem milhormente caracterizar-lhes essas duas tendências[172].

A "sensibilidade sem controle" intelectual parece muito próxima ao lirismo ditado pelo inconsciente, mas a sensibilidade não é inconsciente. A afirmação mais importante, no entanto, é a de que a originalidade de Chopin dependia de um treino anterior:

> Chopin, sabemos, trabalhava como um La Fontaine, um Da Vinci, um Beethoven da última fase. Sempre incontentado e incansável no corgir [sic]. No entanto: nada mais desnorteante que o estilo de Chopin. Baladas como Berceuse ou Barcarola, noturnos como sonatas, prelúdios como estudos apresentam um caráter de inteira improvisação, em que, no entanto, o mestre deixou qualquer coisa de seu, inconfundível, mesmo sob o ponto de vista da construção. A forma de Chopin é inatingível. Imitam-se-lhe certos processos técnicos, o arpejado, os melismas. Toda gente pode ser livre no desenvolvimento construtivo dum preludio, como Chopin o foi... Mas ninguém consegue imitá-lo, tal o cunho de personalidade que imprimiu às formas musicais de que se apossou[173].

O trabalho é individual, consiste na pesquisa que o artista faz para chegar à técnica que mais possa lhe expressar. O que distinguiria as execuções de Guiomar Novaes seria que ela improvisaria o próprio Chopin e assim seria uma virtuose interpretando um virtuose o que lhe garantiria atingir o "sublime"[174]. Em outro texto sobre pianistas, Mário de Andrade afirma que a execução de Debussy, feita por João de Souza Lima, teria penetrado "intimamente a personalidade de Debussy"[175], o que teria levado Mário a uma comoção "de ordem artística"[176]. O pianista teria sido, portanto, "artista antes de artesão"[177].

---

[172] *Klaxon* nº. 3, p. 8.
[173] *Klaxon* nº. 3, p. 9.
[174] *Klaxon* nº. 3, p. 9.
[175] *Klaxon* nº. 3, p. 11.
[176] *Klaxon* nº. 3, p. 12.
[177] A citação inteira: "É que Souza Lima não lança à toa seus efeitos, em lugares que lhes não competem. Pensa sobre o que vai fazer. É artista antes de ser artesão. Aquela "Folhas Mortas"

Nas resenhas que escreve para a revista *Klaxon*, Mário de Andrade procura aplicar o critério de sinceridade aos autores avaliados. A tarefa não é simples, pois se Hermes e Martins Fontes podem ser espinafrados pela suposta insinceridade de seus poemas escritos em formas fixas, repetindo as fórmulas do Parnasianismo; para julgar os livros de Ronald de Carvalho e Menotti Del Picchia, por exemplo, era necessária cautela dada a posição dos dois dentro do próprio grupo de *Klaxon*. Para se ter uma ideia da delicadeza do problema, Rubens Borba de Moraes, em depoimento a Aracy Amaral, contou que a recepção terrível de *O homem e a morte* de Menotti entre os klaxistas quase causou o primeiro racha no grupo, não fosse a intervenção apaziguadora de Mário de Andrade com a resenha publicada na revista[178].

Em *Epigramas irônicos e sentimentais*, Mário de Andrade identifica uma evolução poética de Ronald Carvalho, destacando que o livro apresentaria mais "vigor" e "originalidade" que o anterior *Poemas e sonetos*. A afirmação é vaga e parece sugerir uma militância em prol do grupo de *Klaxon*. Apesar disso, a justificativa dada por Mário de Andrade para essa oscilação é que

> "Ronald como o insaciado, o curioso, à procura da expressão, a qual livre de preconceitos e escolas, corresponda a ele, poeta – homem do seu tempo, de sua raça, de seu país. Agora, pelo vigor e segurança de sua nova poesia, creio que Ronald de Carvalho encontrou a forma e as tonalidades em que mais poderá dizer de si mesmo e de seu tempo. Mais de si que de seu tempo: mais de sua raça que de seu país."[179]

Mais adiante, Mário de Andrade justificará o "mais de si", pois, na citação de "frutos e coisas nacionais", perceber-se-ia "mais a áspera crueza, que a sensualidade forte pouco adaptável de seu temperamento." A afirmação é

---

foram uma luz que me elucidaram sobre todo um admirável aspecto de seu talento. Afirmo que penetrou intimamente a personalidade de Debussy." (*Klaxon* nº 7, p. 11). A diferença entre "artista e artesão" será tratada nos capítulos posteriores.

[178] *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. p. 46.

[179] *Klaxon,* no. 7, p. 14.

coerente ao valor que havia dado aos artistas que buscam uma forma de expressão original e, ao mesmo tempo, compactua com a maior atualidade reivindicada nas páginas de *Klaxon*. O livro de Ronald estaria filiado aos grupos dos "cultores do verso-livre e da rima-livre", mas o autor não estaria no grupos do poetas modernistas que lutam para "exprimir atualidade", alinhado com Guilherme de Almeida, buscaria a "perfeição" na "serenidade". Ronald de Carvalho estaria, portanto, de um outro lado[180], seria um "contemplativo silencioso", daí sua poesia não buscar "propriamente a vida moderna", mas as "consequências espirituais que dela se possam tirar"[181], tendo como fontes Graça Aranha e Omar Khayyan. Mário de Andrade afirma considerar a filosofia de Graça Aranha "uma profecia arrojada e fácil", além disso identifica nos poemas de Ronald certo "laivo de penumbrismo" artificioso:

> "A mim, pouco me incomoda que um poeta ame o silêncio e o outono. O que quero é que viva seus versos, que seja poeta. Poderá ser uma antipatia pessoal, mas isso de repuxos ao luar, cheiram de longe a mofos de jardins de infantas transplantados para este meio sem tradição, luxuriante de luzes e perfumes tão vivos que chegam a doer"[182].

Restrições à poesia de Ronald de Carvalho vão paulatinamente aparecendo: o poeta possuiria "grande erudição", no entanto desdenharia "fórmulas e pesquisa estéticas"; a "expressão mais integral possível do subconsciente" não o preocuparia, se contentaria em objetivar reações intelectuais" e, portanto, sua poesia não deformaria, mas analisaria[183]. Se Ronald não busca a expressão do inconsciente parece não corresponder à própria afirmação de Mário de Andrade no "Prefácio Interessantíssimo". Esse descompasso poderia legitimar a desconfiança inicial de um texto em que a possibilidade de crítica seria substituída por uma cordialidade entre pares, no

[180] Um "O lado oposto e outros lados" *avant la lettre*?
[181] *Klaxon,* no. 7, p. 14.
[182] *Klaxon,* no. 7, p. 15.
[183] *Klaxon,* no. 7, p. 15.

entanto, o desejo explícito de não querer seguidores do "Prefácio Interessantíssimo" ("E não quero discípulos. Em arte: escola=imbecilidade de muitos para vaidade dum só"[184]) parece desculpá-lo. Ainda mais ambígua é a maneira como Mário de Andrade encerra a resenha afirmando que o livro seria um clássico e admitindo que isso poderia soar irônico, completa:

> Temo que comecem a duvidar de tantos elogios. Tanto me rio dos outros que pensarão talvez descobrir ironias nisto que escrevo. Elas não existem aqui. Reli, quem sabe? umas dez vezes os *Epigramas Irônicos e Sentimentais*. Estas linhas exprimem a sinceridade de longa reflexão. Um pouco ásperas no seu elogio cru. Que querem? Foi o meio de descarregar um pouco minha admiração sobressaltada ante esse livro admirável[185].

A sinceridade é uma categoria que perpassa tanto os textos de crítica de Mário de Andrade, quanto o âmago do fazer poético de Mário de Andrade. Para João Luiz Lafetá, Mário,

> "como todo artista autêntico, trabalha antes com as contradições e as fraturas de sua classe do que com a apologia de suas realizações. É isso, aliás, que sustenta sua poesia tão irregular: a luta corpo-a-corpo com as aparências, em busca da verdade das máscaras. Dissimulações, disfarces e despistes – mas sempre no caminho da sinceridade."[186]

Se por um lado, na poesia, a verdade por trás das máscaras pode se revelar, a partir do sujeito poético arlequinal angustiado que adentra até mesmo os bairros operários de imigrantes. Encontra nesses bairros, uma Pauliceia que, mesmo sob as neblinas finas londrinas, deixa um gosto amargo de lágrima na boca. Por outro lado, na crítica, a sinceridade sempre reafirmada parece sinalizar

---

[184] ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, p. 76.
[185] *Klaxon,* no. 7, p. 15.
[186] LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade*, p. 16.

para uma procura, identificada por Lafetá, como a busca "da identidade do indivíduo" e "da identidade do grupo"[187]. Quando se trata dos textos sobre literatura seria necessário acrescentar o adjetivo "tensa" à palavra "procura", porque as reflexões desenvolvidas até aqui apontam para uma consciência das forças em disputa para afirmar o valor do movimento em torno da Semana. Assim, a reiteração do critério de sinceridade acaba levando à necessidade de reflexão sobre o próprio conceito que encerra. E, nesse caso, surge um aporismo, pois confessar reiteradamente a própria sinceridade para não parecer falso aos outros já parece indicar uma falta de verdade para consigo mesmo[188]. Em Mário de Andrade, a consciência de que por trás das máscara podem existir 350 rostos parece uma perturbação que dispara o mecanismo constante da escrita de si em constante tom ensaístico.

Na resenha sobre o polêmico *Homem e a morte*, de Menotti Del Picchia, Mário de Andrade também mobiliza a categoria da sinceridade. Inicia o texto com algumas restrições, pois apresentaria pequenas imperfeições relacionadas à fatura do texto que, se não o tornariam mal escrito, "quebrariam o êxtase do leitor."[189] Além disso, no comentário final, Mário de Andrade distingue, dentre os "criadores artistas", aqueles que mais se preocupariam com a Arte e aqueles com a vida. Neste segundo grupo, que incluiria Menotti, estariam aqueles que se tornariam "mandatários e reis"[190]. Apesar disso os elogios são abundantes. O livro seria "sincero" visto a partir de três ângulos diferentes. Apresentaria um "espírito" diferente do francês e se aproximaria daquilo que poderia ser em algum momento um "espírito brasileiro":

> "Ora ninguém negará que si um dia existir um espírito brasileiro, como existe um espírito egípcio, um espírito

---

[187] LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade*, p. 13.
[188] Sobre isso, afirma Lionel Trilling: "If sincerity has lost its former status, if the word itself has for us a hollow sound and seems almost to negate its meaning, that is because it does not propose being true to one's own self as and end but only as a means. If one is true to one's own self for the purpose of avoiding falsehood to others, is one being truly true to one's own self? The moral end in view implies a public end in view, with all that this suggests of the steem and fair repute that follow upon the correct fufilment of a public hole." (*Sincerity and* Authenticity, p. 9)
[189] *Klaxon,* no. 8/9, p. 28.
[190] *Klaxon,* no. 8/9, p. 29.

> grego, um espírito russo, esse brasileiro espírito será muito dessemelhante do francês. O que forma um espírito, muito mais que uma simpatia, mesmo generalizada, ou três o quatro personalidades instadas, é fundamento racial e mais o clima, os aspectos e recursos da terra, o modo de viver[191]. E nada mais dissemelhantes nesse ponto que a França herdeira e o Brasil aventureiro e arrivista."[192]

Mário de Andrade traça, portanto, as diferenças entre *O homem e a morte* e a literatura francesa. As categorias empregadas para tal diferenciação estão ligadas ainda a um clichê determinista. O discurso do novo e da criação da literatura brasileira, independente, forjado a partir de categorias do século XIX: Literatura francesa seria mais regimentada e racional que as outras, Menotti adotaria um estilo verborrágico tipicamente brasileiro. Além disso, o livro de Menotti seria "obra sincera" não por criar um cenário baseado na realidade, mas porque o autor teria elaborado um cenário com potência suficiente para criar uma realidade, cuja "verdade psicológica" seria amplificada pelo conhecimento de Freud:

> "Certas obras muito perfeitas dão-nos uma impressão de teatro. Há sempre a poltrona que o leitor comprou e a ribalta iluminada que nos separa da ação. Mas com Dante, por exemplo, descemos ao Inferno. Ninguém até hoje deixou de acreditar em Ariel, lendo a *Tempestade*. Toda a gente luta com o índio I-Juca Pirama. Mas ninguém acreditará na Sexta de Nero. É que "poder-se-á chamar de obra sincera àquela dotada de força bastante para dar realidade à ilusão", como diz Max Jacob. [193]

---

[191] Semelhança com Herder: "Tal como a água de uma nascente recebe do solo donde brota a sua composição, as suas qualidades atuantes e o seu sabor, assim o antigo caráter dos povos proveio de traços raciais, do clima, do tipo de vida e da educação, das ocupações primitivas e das ações peculiares a cada um desses povos." (GARDNER, Patrick. *Teorias da História,* p. 44.)
[192] *Klaxon,* no. 8/9, p. 28.
[193] *Klaxon,* no. 8/9, p. 28.

Analisando *Miracle de vivre*, de Charles Baudouin, Mário de Andrade afirma que o poeta teria um "espírito contemplativo de sobremaneira delicado"[194]. Talvez Baudouin pudesse se inscrever na categoria de poetas como Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho devido à vida serena e levemente piedosa que estaria figurada em seus versos. Em relação à forma, o poeta seria considerado um "artista", pois escreveria completamente "livre de preconceitos", usando a rima apenas quando essa lhe surgia "natural à boca da pena"[195]. Baudouin ultrapassaria o "âmbito das escolas para colocar-se no país mais largo e sem limites da Poesia". O critério de fundo é mais uma vez a sinceridade de uma estética que não surgiria *a priori*, mas da personalidade do próprio artista. Por isso, Baudouin seria um "constructor", "um dos mais legítimos poetas de nossa era" [196].

Sérgio Buarque de Holanda, nos artigos do período, também utiliza como uma das bases de seus comentários a noção de sinceridade. Em "A literatura nova de São Paulo", publicado em 05/08/1922, afirma que Guilherme de Almeida possuiria uma obra totalmente marcada pela "*horizontalização* de noções naturalmente verticais". Tratar-se-ia, portanto, de um verdadeiro "*tour de force*" (p. 153). *Soror Dolorosa*, de Guilherme de Almeida, seria exemplo dessa "horizontalização". O poeta seria menos romântico e mais clássico, admitindo-se que o classicismo consiste na concretização das noções abstratas: "objetivação do subjetivo na *horizontalização* do vertical". Assim, "a atitude lírico-romântica de Guilherme é meramente artificial, portanto insincera". A insinceridade de Guilherme de Almeida, no entanto, não seria condenável, pois, para Sérgio Buarque de Holanda,

> "a base da verdadeira obra de arte consiste em torcer a direção natural do artista A *sinceridade* no sentido em que

[194] *Klaxon,* no. 5, p. 11.
[195] *Klaxon,* no. 5, p. 12.
[196] *Klaxon,* no. 5, p. 12.

> geralmente é compreendida é um vocábulo que devia ser abolido da crítica literária."[197]

O *horizontalismo*, que parece ser o foco maior nas ações que na análise psicológica do personagem, se distinguira do realismo baseado numa verdade objetiva. A memória, elemento subjetivo, influenciaria mais na arte que a verdade simplesmente objetiva. Retoma as palavras de Kasimir Edschmid: "A verdade está aqui. Para que repeti-la?" Para ele "A origem da própria arte explica-se pela memória".

Sérgio Buarque de Holanda também discute a sinceridade necessária ao crítico. Para ele, para estudar um livro, o único critério possível seria "não se possuir critério algum", ou seja, não possuir um "critério único, fixo". Assim o autor não deveria se sujeitar às regras estabelecidas pelo crítico, mas sim produzir sua obra em liberdade. Assim, "o dever de um crítico" seria "emitir juízo imparcial sem se preocupar com o fato de a obra estar ou não de acordo com o seu modo de ver."[198] Essa definição do papel do crítico não só estabelece um critério ético como se alinha às necessidades modernistas[199].

Essa visão sobre a crítica aparece também numa resenha que Carlos Alberto de Araújo sobre *Pauliceia Desvairada* publicada em *Klaxon*. Para ele a crítica literária brasileira seria incapaz de julgar Mário de Andrade porque estaria acostumada ao critério da comparação. Assim, como não conhecia a literatura modernista não poderia julgar Mário de Andrade "em sua própria personalidade"[200].

---

[197] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "A literatura nova de São Paulo" (*O mundo literário*, 05/08/1922) in *O Espírito e a Letra*, p. 153.
[198] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Enéas Ferras: *História de João Crispim*" (*Rio-jornal*, 29/03/1922) in *O Espírito e a Letra*, p. 145.
[199] Pensando numa possível intertextualidade com T.S. Eliot, essa afirmação é paralela a: "But Aristotle had none of these impure desires to satisfy; in whatever sphere of interest, he looked solely and steadfastly at the object; in his short and broken treatise he provides an eternal example—not of laws, or even of method, for there is no method except to be very intelligent, but of intelligence itself swiftly operating the analysis of sensation to the point of principle and definition". (ELIOT, T.S. "The perfect critic" in *The sacred wood*, p. 10)
[200] *Klaxon*, nº 7, p. 12.

3.2. Sistematizações e Construções

Se, como afirma Carlos Alberto de Araújo, a crítica brasileira não estava apta a julgar a obra de Mário de Andrade devido à falta de repertório literário que permitisse usar o critério comparativo, o próprio Mário de Andrade parece construir a imagem de crítico capaz de examinar textos que abrangessem um escopo muito mais amplo que aqueles notoriamente de tendência modernista. E, nesse caso, deveria lançar mão de critérios distintos, uma vez que considerar sincero apenas aqueles escritores que conseguissem expressar, nos termos do "Prefácio Interessantíssimo", uma "síntese subconsciente e verdadeira" do "mundo das sensações" poderia parecer anacrônico e excluir vários escritores do "futurismo de São Paulo". Daí, talvez a insistência em se discutir o critério de "atualidade" da obra.

Entre 1924 e 1925, a publicação de *Estética* coloca Sérgio Buarque de Holanda numa posição nova: juntamente com Prudente de Moraes, neto, passa a dirigir um periódico modernista. Será, portanto, responsável por selecionar textos que se enquadrassem naquilo que constituiria seu projeto de continuidade (ou de alguma ruptura) com o movimento encabeçado pela Semana de Arte Moderna e continuado por *Klaxon*. Esse momento é, portanto, de decantação e sistematização, as inovações literária, na maioria dos escritos, já haviam tomado um caminho que possibilitava surpreender rumos e caminhos estéticos que, se superficialmente, poderiam indicar semelhança de Escola, mais de perto, poderiam sugerir que a coesão do grupo formador da Semana era apenas virtual. Não menos importante que as diferenças estéticas eram as ideológicas e as disputas pela conquista de território no campo da literatura. É, em meio a esse fogo cruzado, que será historiado, a partir de artigos de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, muitos deste último assinados em parceria com Prudente de Moraes, neto, o papel que a revista *Estética* exerceu no debate das ideias modernistas.

Assim, na trajetória crítica de Sérgio Buarque, ainda jovem, os textos abrangentes sobre literatura, como "Perspectivas", sobre a natureza da literatura, como o polêmico "Um homem essencial" destacando pontos positivos de Graça

Aranha, ou resenhas que indicavam o contato com discussões literárias em outras línguas como "Romantismo e tradição", alargam seu alcance crítico, cuja agudeza se verificará também na interpretação que faz dos poetas românticos em *Raízes do Brasil*, de 1936. O alcance amplo de Mário de Andrade, que nesse momento vai se definindo como crítico e também como artista modernista militante, é notável nos artigos publicados em periódicos, mas ganha reforço nos textos de sistematização como o *Prefácio interessantíssimo* e *A escrava que não é Isaura*.

Guardadas as diferenças de maturidade e de capacidade de influenciar no campo literário, pode-se afirmar que, em maior grau, na crítica de Mário de Andrade, mas também na de Sérgio Buarque de Holanda, vai se delineando a figura do crítico capaz de discutir amplamente a literatura, pronto a lançar mão de instrumentos que integrem avaliação abrangente, recusa a regras fixas para a composição do texto literário e também a critérios críticos dados de antemão. Outra estratégia adotada, tanto por Mário de Andrade quanto por Sérgio Buarque, é a insistência em julgar a atualidade da expressão literária a partir de uma perspectiva histórica, sob a justificativa de que caberia ao crítico perceber a sinceridade de determinada produção artística em um determinado período, e também sob um viés psicológico, pois seria necessário levar em consideração o conjunto da obra de um autor, avaliando a originalidade de tal expressão literária. Tanto a perspectiva histórica quanto a psicológica seriam enviesadas pela valorização da pesquisa da expressão poética proposta pelo modernismo e por uma espécie de dívida do artista brasileiro para com a formação de uma tradição literária que atingisse também raízes da nacionalidade, mas não se restringisse a ela.

Em *A escrava que não é Isaura*, publicado em 1925, esses critérios são desenvolvidos mais ostensivamente e talvez seja a busca de sistematização desses fundamentos críticos um aspecto definidor em seu tom e forma. Assim, o tom didático, a explanação que toma como exemplo poemas já publicados, em oposição a frases imperativas de efeito; a definição de uma vanguarda brasileira que considerasse as diferentes tendências literárias no decorrer do tempo em

sincronia[201], em vez de uma negação peremptória do passado; essas escolhas fazem de a *Escrava que não é Isaura* quase um antimanifesto. No texto, a análise da poesia modernista, muitas vezes daquela produzida por correligionários da Semana de Arte Moderna e de *Klaxon*, esboça quase uma história dessa poesia, justificando pelo critério da "atualidade", quais as correlações entre a atitude poética, poesia do passado e tempo presente. "Atitude poética" dado que o poeta modernista deveria, para Mário de Andrade, revestir-se de um comportamento ético:

> O modernismo não tem uma estética definida *a priori*, pois:
>
> Mas pedem-nos em grita farisaica uma estética total de 400 páginas in quarto...
>
> Isso é que é asnidade.
>
> Onde nunca jamais se viu uma estética preceder as obras de arte que ela justificará?
>
> As leis tiram-se da observação.
>
> Apriorismo absoluto não existe[202].

Assim, a sinceridade da crítica e da poesia anunciada pela *Escrava* vai se constituindo à medida em que o procedimento emula como ponto de partida o próprio texto e a trajetória do escritor em busca de sua arte sincera. Essa atitude já aparecera de certa forma, a despeito da ironia cortante, em "Mestres do passado", pois Mário de Andrade acusava de "passadismo" não a poesia parnasiana em si, mas a falta de sinceridade pela recusa à inspiração que nascera do lirismo e pela transformação dos processos formais em modelo. Crítica que, aliás, será reforçada com a "Carta aberta a Alberto de Oliveira", publicada na revista *Estética* n. 3 em 1925, na qual Mário de Andrade acusa Alberto de Oliveira e os outros príncipes parnasianos de recalcar "o lirismo bonito que tinham dentro

---

[201] O termo aqui é emprestado de João Cezar de Castro que, no posfácio da edição mais recente de "A escrava que não é Isaura", afirma: "Mário, poeta-crítico (e também um mestre) na periferia do capitalismo, soube driblar a armadilha da 'tradição da ruptura'. E, ao mesmo tempo, revelou a noção de originalidade talvez definidora da condição periférica: trata-se de investir na simultaneidade da apropriação dos tempos históricos: de Cristo a Cocteau, passando por Mallarmé e Rimbaud, e isso sem esquecer Gonçalves Dias e Manuel bandeira." (In: ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 340)

[202] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 282.

do coração" e servirem de "mau exemplo de artífices cueras que foram"[203]. Como se notou também no manifesto de abertura de *Klaxon*, em *A escrava que não é Isaura*, o passado é observado não como desprezo, mas como tradição:

> não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade. Os tolos caem em pasmaceira diante dele e a gente pode continuar seu caminho, livre de tão nojenta companhia[204].

Mário de Andrade afasta-se definitivamente das frases de ordem do primeiro "Manifesto Futurista", que vociferavam contra o passado. Além de não renegar o passado, compara os trocadilhos bem humorados dos modernistas àqueles elaborados por Mussett para irritar Victor Hugo. Afirma também que verso livre e rima livre não significariam abandono total de metros anteriormente existentes, além de retomar mais uma vez a diferença entre passado e "passadista". O passado, em literatura, seria constituído pelas manifestações atuais em seu período, enquanto passadista seria o poeta que, seduzido pela facilidade de um estilo literário definido *a priori*, recusaria a desenvolver sua própria técnica. Por isso, afirma que Goethe estaria no passado, embora não fosse passadista:

> Goethe, meu Goethe amado e passado embora não passadista. [em nota de rodapé:] Goethe pertence a uma época passada mas não é passadista foi modernista no seu tempo. Passadista é o ser que faz papel do carro de boi numa estrada de rodagem[205].

Da mesma maneira que não renega a métrica fixa, também admite que, apesar da liberdade dos assuntos poéticos tão amplos quanto pode ser a quantidade de "telegramas" que subconsciente envia à inteligência, os temas poéticos do passado ainda existiriam na poética modernista, mas seriam tratados a partir de uma sensibilidade atual:

---

[203] A crítica continua: "Os senhores têm a culpa dos Hermes Fontes, dos Martins Fontes tão pouco fontes". (ANDRADE, Mário de. "Carta aberta a Alberto de Oliveira" in *Estética*, n. 3, abr/jun 1925.)
[204] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 256.
[205] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 274.

> Mas esta abundância de assuntos quotidianos não implica abandono dos assuntos ex-poéticos. Destruir um edifício não significa abandonar o terreno[206].
>
> [...]
>
> O amor existe. Mas anda de automóvel[207].

Mais uma vez, afasta a ideia de imitação do passado, em sentido de escola, sem condenar um retorno aos temas poéticos que poderiam aparecer de maneira incidental, tratados de uma maneira atual. Seria benéfico também o estudo do passado, pois

> o amor *esclarecido* ao passado e o estudo da lição histórica dão-nos a serenidade.[208].

A nota incidental de comparação com Sérgio Buarque de Holanda parece indispensável. O passado como matéria para a lição histórica emerge em *Raízes do Brasil*, de 1936, no qual a identidade brasileira é constituída por meio do par dialético constituído pelo traço português fundamental na formação do brasileiro e, ao mesmo tempo, pela necessidade de superação dessas raízes. Em "Brasiliana I", publicado no *Diário de Notícias*, já em 1940, artigo sobre as novas edições dos relatos de viajantes estrangeiros sobre o Brasil, tomados como narrativas que dão dinamismo à História, Sérgio Buarque de Holanda afirma que haveria uma mudança em curso na recepção desse tipo de texto. Os brasileiros estariam interessados mais em viver o passado por aquilo que "ele tem de próximo, de familiar, de cotidiano" e não por aquilo que ele teria de espetacular. A visão antirromântica daquele momento não veria o passado como algo que desapareceu para sempre, "mas como aquilo que simplesmente nos precedeu e continua a subsistir dentro de nós"[209].

Retomando *A Escrava que não é Isaura,* entre os telegramas inconscientes e a realização poética haveria um elemento que seria a sensibilidade do artista, sua própria individualidade. Em um dos apêndices, Mário de Andrade faz questão de esclarecer, como já vinha sugerindo no

---

[206] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 242.
[207] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 243.
[208] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 310.
[209] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Brasiliana I" (*Diário de Notícias*, RJ, 22/09/1940) in *Escritos Coligidos I*, p. 175. *Passim*.

“Prefácio Interessantíssimo”, que, mesmo a poesia moderna consistindo na expressão dos telegramas do inconsciente, instância coletiva e mais amplo que o indivíduo, ainda assim o traço individual, a individualidade, seria mesmo a fatalidade do artista pelo menos desde o Renascimento, não sendo a individualidade, portanto, aspecto exclusivo do Romantismo. O comentário não é inocente, visa responder aqueles que, depreciativamente, acusavam de romântica a individualidade modernista. Essa característica não se restringiria à arte, mas à própria noção ocidental de indivíduo e, como essa noção é de extrema importância para o argumento que ora se desenvolve, recorre-se a citação de um trecho extenso:

> “Em arte individualismo se traduz por personalidade. [...] É inútil pois atacar individualismo, personalidade, originalidade. Embora o homem seja eminentemente social, um coletivo de almas bem dizer não existe. O número dois em se tratando de seres pensantes é criação conciliatória mas falsa. Mesmo num convento à hora de matinas jamais haverá 5 monges adorando Deus. Sob o ponto de vista do *caráter* da adoração há na realidade 1, 1, 1, 1 e 1 monges. Cada 1 adora Deus a seu modo. Dizem que o excesso de personalidade de certas obras modernistas é consequência ainda do Romantismo. Não é. É resultado da evolução geral da humanidade. Desde os primeiros tempos sabidos a personalidade não deixou de transparecer cada vez mais evidente. E o próprio fato de nossa poesia ser subconsciente, equilibra o excesso de coeficiente individual que por ventura grite em nós. Sim, porque a subconsciência é fundamentalmente ingênua, geral, sem preconceitos, pura fundamentalmente humana. Ela entra com seu coeficiente

> de universalidade para a outra concha da balança. Equilíbrio[210].

Mário de Andrade coloca ao mesmo nível "individualismo, personalidade, originalidade", ou seja, a individualidade é inerente ao trabalho artístico. O exemplo dos monges revela que nem mesmo os cânticos entoados por eles em louvor a Deus estão em um verdadeiro uníssono, são vozes individuais que se unem, cada uma a seu modo. Por emanar do subconsciente, de caráter coletivo, a poesia moderna chegaria a quase um máximo de equilíbrio entre o individual e o coletivo. Mas a poesia não seria apenas lirismo, advindo do subconsciente, e, nesse ponto, Mário de Andrade resolve esclarecer ainda mais uma vez a equação que, no "Prefácio Interessantíssimo", emprestara de Paul Dermée. Se antes definira "Lirismo + Arte = Poesia", agora delimita ainda mais Dom Lirismo:

Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia[211]

Ao explicar a equação, Mário de Andrade afirma que as quantidades dos reagentes devem ser o máximo de lirismo e o máximo de crítica para atingir como resultado o máximo de expressão. Esse máximo de lirismo seria alcançado pela liberdade do subconsciente, ditando "telegramas" ao poeta em todos os lugares; explica também que a inteligência do poeta, recebendo esses telegramas, deveria objetivá-los, traduzindo-os em palavras:

> o poeta reintegrado assim na vida recebe a palavra solta. A palavra solta é fecundante, evocadora... Associação de imagens[212]

É possível compreender, na continuação do argumento o que define como "máximo" de lirismo. No início do texto, Mário de Andrade explica que a "crítica" seria justamente a necessidade do homem de expressar aquilo que sentiu de uma maneira "mais expressiva" – "quer porque o sentimento do belo seja intuitivo, quer porque o tenha adquirido pelo amor e pela contemplação das coisas

---

[210] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 310.
[211] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 237.
[212] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 241.

naturais”[213]. Apesar de engenhosa, a definição parece sofismática uma vez que, aparentemente, a máxima necessidade de se comunicar de forma mais expressiva é que geraria, aliada ao máximo de lirismo, seguindo a fórmula reformada de Dermée, o máximo de expressão.

A expressão seria marcada, na poesia modernista, tecnicamente, pelo “verso livre”, “rima livre”, “vitória do dicionário” e, esteticamente, pela “substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente”, “rapidez e síntese”, “polifonismo”[214]. Desses aspectos, em sua maioria mencionados também em “Prefácio Interessantíssimo”, destacam-se “rapidez e síntese”, cuja geratriz seria a fadiga intelectual. O tema, aliás, parece caro a Mário de Andrade, uma vez que, além de desenvolvê-lo num dos apêndices de *A Escrava que não é Isaura*, havia o antecipado, com o mesmo teor, no artigo “Da fadiga intelectual”, publicando um ano antes na *Revista do Brasil*:

> Levados pelo cansaço intelectual certos poetas, precursores nossos, construíram uma poesia aparentemente louca, em que foram abandonadas, no máximo possível, duas das funções da inteligência: a razão e a consciência. [...] Mas certos processos técnicos, empregados por aqueles precursores, – processos derivados do cansaço intelectual em que viviam – elevaram-se agora a receitas. Usam-se cotidianamente. Hoje, período construtivo, o poeta, com estudar a prática desses processos, reconheceu neles meios extraordinariamente expressivos da naturalidade, da sinceridade, e o que é mais importante ainda, os únicos capazes de concordar com a verdade psicológica e com a natureza virgem do lirismo.”[215]

Retoricamente, reafirma a atualidade dos procedimentos da poesia moderna, além de inscrevê-la em uma genealogia de quebra de padrões, a poesia

---

[213] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 236.
[214] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, pp. 261-2.
[215] ANDRADE, Mário de. “Da fatiga intelectual” in *Revista do Brasil*, nº. 102, junho de 1924, p. 114.

estudada e anunciada por Mário de Andrade estaria na linhagem de Rimbaud cujo pontapé deixara nua a escrava do Ararat, conforme conta a parábola que abre *A escrava que não é Isaura*. Voltando ao procedimento da síntese, para Mário de Andrade, um dos resultados do cansaço intelectual seria o uso constante da "síntese suprema", ou seja, "utilização quotidiana, na poesia modernista, da abstração, do universal"[216]. A afirmação é seguida por um apêndice que retoma, por outro ângulo, a questão do papel do indivíduo na criação da poesia moderna:

> "Donde diferença essencial entre nós (impressionismo construtivo) e os simbolistas (impressionismo destrutivo). No Simbolismo o objeto, o fato é substituído pela imagem, pela analogia que produziu. Individualismo. Caráter romântico. Na poesia modernista o objeto é dito simplesmente pela força de comoção que nele existe em estado latente e que em nós se transforma pelo fenômeno ativo da sensação. Universalidade. Caráter clássico."[217]

Na resenha que faz a *Escrava que não é Isaura*[218], publicada na revista *Estética*, nº 3, Prudente de Moraes, neto, cita o apêndice para discordar de Mário de Andrade. Para aquele, admitir o caráter clássico da poesia modernista seria aceitar o "objetivismo dinâmico" de Graça Aranha, pois a força do objeto não estaria ligada à comoção por ele provocada, mas à comoção latente do próprio objeto. Prudente de Moraes, neto, faz referência ao conceito de "objetivismo dinâmico", definido por Graça Aranha em "O espírito moderno".

Resumindo o conceito de Graça Aranha, a literatura anterior ao modernismo pautara-se no subjetivismo, que transfiguraria o universo segundo o sentimento do indivíduo. A literatura moderna, não passadista, deveria se pautar pelo "objetivismo dinâmico", pois a arte deveria exprimir o movimento das coisas que agiriam por suas próprias forças, independentes do eu. A obra de arte

---

[216] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 289.
[217] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 324.
[218] Resenha elogiada por Mário de Andrade: "O artigo está muito bem feito e é o milhor que a *Escrava* despertou até agora." (ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. p. 121)

operaria uma síntese entre o "espírito humano" e "todas as coisas", levando à abolição do "próprio eu" e expressão do movimento do espírito e das coisas, realizando à "emoção estética" que nos fundiria ao Universo[219]. A conferência parece um manifesto pois apresenta o "objetivismo dinâmico" de maneira normativa e exclusivista, mas não apresenta a forma dos aforismos com linguagem renovada, destoando do tom de sátira, por exemplo, de *Pauliceia desvairada* ou de *A escrava que não é Isaura*. Também não explica, como *A escrava*, institui:

> "Na ordem social contemporânea a dissolução que vem desde a revolução francesa, atingiu o seu máximo na grande guerra e ainda se alastra. O signo da nossa atualidade é o formidável empenho de reconstrução. Nesse caos, o objetivismo dinâmico nos revela o universo nas suas forças simples e eternas e recompõe com os seus fragmentos ativos a unidade intelectual e sentimental, criando uma ordem prática, simples, útil, enérgica. Libertador e construtor, o espírito moderno sabe que há uma unidade essencial e infrangível entre todos os seres, os organismos, que por sua vez são órgãos do Todo universal."[220]

O tom normativo e exclusivista, além da aceitação do conceito de "objetivismo dinâmico", teriam sub-repticiamente se apoderado do escrito de *A Escrava que não é Isaura* naquele apêndice. Tal fato tornaria o texto contraditório devido à importância dada ao artista e à contumaz recusa a processos, "sempre explicados em função individual, sempre "condenados quando exteriores e artificiosos". Para o resenhista, na arte clássica, buscava-se o objeto, a beleza abstrata; no entanto, a partir do Romantismo, houve uma "*reaçãozinha moderna"*, que tentara tornar a arte mais humana. O modernismo atual estaria ligado a essa tendência, estaria afastado do "romantismo-escola", porque, em vez de substituir o "absoluto do objeto pelo absoluto do sujeito", teria

---

[219] ARANHA, Graça. *Espírito moderno*, pp. 25-6.
[220] ARANHA, Graça. *Espírito moderno*, p. 31.

reconhecido a "relatividade de ambos" e "transposto o absoluto pro campo das relações entre eles" [221]. A observação de Prudente de Moraes, neto, toca em dois pontos que parecem muito pertinentes: o tom cáustico que uma comparação entre Mário de Andrade e Graça Aranha neste momento poderia assumir; uma questão teórica profunda que oscila e beira ao impasse, ou seja, a relação entre sujeito e objeto.

As atitudes "sempre admiráveis" de Mário de Andrade nesse período parecem nem sempre agradar Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto. Talvez em meio ao fogo cruzado das disputas por território, temessem que Mário de Andrade pudesse assumir também acreditar na existência de uma elite intelectual capaz de construir um rumo certo para o Brasil e se debandar para o "lado oposto" de Graça Aranha ou mesmo de Tristão de Athayde. Prova dessa preocupação é a resenha de Prudente de Moraes, neto, a *Escrava que não é Isaura* e a ambiguidade em relação a Mário de Andrade em "O lado oposto e outros lados". Apesar da retórica não autoritária e da normatividade antinormativa das "poéticas" de Mário de Andrade, talvez Sérgio e Prudente serviram de alarme para o autor de *Macunaíma*.

A resenha à *Escrava* foi publicada no último número de *Estética*, em junho de 1925. Trata-se do número em que os editores Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, desejavam marcar um afastamento em relação a Graça Aranha, que fora agraciado no primeiro número da revista com o editorial e um artigo elogioso de Sérgio Buarque de Holanda, no qual considera Graça Aranha um "homem essencial", devido à maneira, como no espírito do autor de Canaã, a propensão à filosofia e às artes se encontrariam em equilíbrio. As individualidades do "homem que pensa" e do "homem que sente" estariam presentes tanto em *Malazarte* quanto em *A estética da vida*.

O livro *Notas e comentários*, correspondência entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco, organizado por Graça Aranha, contribuiria ainda mais para aquela definição. Para Sérgio Buarque de Holanda, era justa a percepção de

---

[221] MORAES NETO, Prudente. Resenha a *Escrava que não é Isaura* in *Estética*, nº. 3, pp. 314-317. *passim*.

Ronald de Carvalho, sobre o livro, de que em Graça Aranha era nítido o "gênio político" de. Seria necessário, no entanto, definir bem essa expressão, "gênio político", para Graça Aranha, não seria o mesmo que para Joaquim Nabuco que sobrepunha a "imaginação histórica" à "imaginação estética", pensamento análogo, aliás, ao de Gobineau. Em Nabuco e Gobineau, portanto, a imaginação política de ambos era definida por estados de alma idênticos. Diferente do que acontece em Nabuco, portanto, a imaginação estética, em Graça Aranha, seria uma modalidade da imaginação política. Assim, nele, o "gênio político" chegaria "a uma solução oposta do problema, quando diz que a imaginação histórica deprime o homem completo que é para ele o artista" Assim, para Graça Aranha, restaria ao homem americano e brasileiro a "imaginação estética criada no 'inconsciente mítico' onde ainda não foi de todo eliminado o 'terror cósmico'". Da mesma maneira que considera as possibilidades da imaginação estética brasileira como parte de um sistema, também tanto em sua obra crítica quanto ficcional cada personagem encarna um sistema.

Dessa maneira, Graça Aranha teria sistematizado um "método novo de crítica, o único que se concilia com seu temperamento pouco analítico", ou seja, "tratando de um determinado autor ou criando um personagem de ficção, seu espírito deve se interessar menos na psicologia em si do personagem ou do criticado, que na síntese social que um e outro representam. A psicologia virá naturalmente, mas em função dessa síntese." Sérgio Buarque encerra o texto afirmando que a importância da contribuição de Graça Aranha estaria na possibilidade de uma "maior afirmação da nossa individualidade nacional, de uma maior intimidade que o 'espírito moderno' já tenta efetuar entre a nossa raça e o nosso meio cósmico"[222]. Nesse ímpeto, talvez, é que estaria o desejo de conluio de uma elite intelectual para ordenar qual projeto nacional as artes deveriam seguir, ideias que serão refutadas por Sérgio Buarque de Holanda em "O lado oposto e outros lados".

[222] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Um homem essencial" (*Estética*, RJ, 09/1924) in *O Espírito e a Letra*, p. 179-185. *Passim*.

Apesar disso, no terceiro número de *Estética*, a posição contrária a Graça Aranha aparece na resenha que Rodrigo M. F. de Andrade escrevera para *O espírito moderno*, livro no qual se publicou o discurso proferido em 19/06/1924, em que Graça Aranha, a seu modo, apresentava o "objetivismo dinâmico" como o princípio e estandarte para a literatura moderna brasileira e ensaiava um rompimento com a Academia Brasileira de Letras. A tal sessão[223] assistiram Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, neto, o que poderia sinalizar apoio, não fosse as atitudes posteriores de afastamento. Para o resenhista, o "objetivismo dinâmico", princípio que, de acordo com a conferência, deveria nortear a literatura brasileira modernista, a partir de então, não serviria como critério para julgamento para o que é literatura moderna. Isso porque o conceito poderia ser identificado em literatura de outros momentos, e também não poderia ser tomado como estandarte por restringir a liberdade do poeta modernista, uma vez que, na visão de Graça Aranha, a literatura produzida a partir do subjetivismo seria apenas uma tentativa de arte. Para Rodrigo M. F. de Andrade, o "processo subjetivo" dos escritores modernos seria "fruto da fluidez e da mutação incessante da personalidade", descoberta pelos psicólogos:

> Daí, o esforço contínuo dos artistas modernos para a demarcação precisa das posições respectivas do sujeito pensante e do objeto pensado, que, ora se distanciam, ora se aproximam, ou se invertem, ou se confundem. E, daí também, muito naturalmente, essa constância e, às vezes, essa exasperação subjetivista, que o sr. Graça Aranha repele, e que não é mais, talvez, do que uma demonstração de honestidade.[224]

De certa forma, esse argumento se aproxima daquele de Prudente de Moraes, neto, que surpreendia no apêndice de *A Escrava que não é Isaura* defesa do "objetivismo dinâmico" e aceitação de sua exclusividade para a lírica moderna.

---

[223] Sobre o episódio, consultar: BARBOSA, Francisco de Assis. "Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até Raízes do Brasil", in *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*, p. 37-39

[224] ANDRADE, Rodrigo M. F. Resenha a *Espírito moderno*, in *Estética*, nº. 3, p. 295.

Recusando qualquer limitação que pudesse vir das orientações de Graça Aranha, o texto de Rodrigo M. F. de Andrade termina observando que a resenha teria tentado não o "pedantismo de uma divergência" contra o autor acadêmico, mas, representaria reivindicação "de uma completa liberdade de processos"[225], o que negava a Graça Aranha o papel de chefe[226].

A negação a uma atitude normativa diante da realização artística que pudesse representar uma censura também aparecera no artigo "Perspectivas", de Sérgio Buarque de Holanda. Muito mais próximo da definição de poesia como emanação artística do lirismo, proposta por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura*, Sérgio Buarque afirma que as artes poéticas contemporâneas deveriam garantir a libertação das grades da representação, constituindo "uma declaração dos direitos do Sonho". Os homens deveriam se libertar da escamoteação do "melhor da realidade, em nome da realidade". A solução seria procurar o paraíso nas regiões inexploradas[227].

Mário de Andrade responde detalhadamente a Prudente de Moraes, neto, modalizando as generalizações feitas por este. Lembra que o apêndice se referia apenas à síntese, como exemplo de elementos que proviriam da rapidez da modernidade, e que ela seria apenas um dos processos da poesia moderna. Explica que o caráter clássico da poesia moderna se relacionaria ao uso da palavra a partir de seu valor universal de símbolo de ideias, apesar de anacrônico, seria possível afirmar como signo. Este uso seria diferente daquele feito a partir das analogias da tese estética de grande parte dos simbolistas, que fariam, por isso um uso romântico. Mário de Andrade justifica sua afirmação de que a obra clássica é uma "máquina de produzir comoções", revelando que utilizara a

---

[225] ANDRADE, Rodrigo M. F. Resenha a *Espírito moderno*, in *Estética*, nº. 3, p. 296.
[226] "O grupo de *Estética* queria dizer, em suma: nada de submissão a este ou àquele princípio dogmático, muito menos obediência a este ou àquele chefe. Negavam a Graça Aranha o papel, que ele gostaria de representar, o de chefe ou orientador de uma doutrina estética ou como diria mais tarde Sérgio Buarque de Holanda: o papel de chefe de fila." (BARBOSA, Francisco de Assis. "Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até Raízes do Brasil", in *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*, p. 38.)
[227] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Perspetivas" (*Estética*, RJ, abr-jun/1925) in *O Espírito e a Letra*, p. 215.

expressão no sentido em que a empregou em *L'Esprit Nouveau* e Epstein[228], pois, por esse motivo, as obras do classicismo teriam uma força de comoção que perduraria na contemporaneidade mais que as do próprio romantismo[229].

O autor de *A escrava que não é Isaura* reitera que a escolha a individualidade do poeta está na escolha da palavra e afasta qualquer possibilidade de semelhança com o exclusivismo normativo de Graça Aranha de quem afirma:

> Puxa! Que horror de chicana. Sempre tratando do universal (pois que o apêndice só se refere a ele) o que interessa é a comoção que ele universal produz, é lógico. E vem a ilação de que caio irremediavelmente no objetivismo dinâmico do Graça. Sempre sob o ponto de vista do universal não tem dúvida que caio e que tem isso? Eu não reajo contra o Graça nem contra ninguém, faço. Eu não aceito o Graça Aranha em quase tudo, está certo, até nessa burrada de **generalizar** o objetivismo dinâmico que é apenas uma das manifestações do modernismo e não todo o modernismo como imaginou esse atrapalhado. É incontestável que o universal vale pelo dinamismo objetivo, isto é realista que está implicado nele.[230]

A importância desse debate franco disparado pela resenha de Prudente de Moraes, neto, e desenvolvido nas cartas, parece encaminhar a ruptura anunciada entre Graça Aranha[231] e, pelo menos, o grupo de *Estética*, Manuel Bandeira e

---

[228] Sobre as apropriações que Mário de Andrade faz de *L'Esprit Nouveau* e *Epstein*, cf. ESCOREL, Lilian. *L'Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*.

[229] "Ora é por ser muito mecânico, muito mais máquinas, muito mais universal que o romantismo que o classicismo até hoje perdure na sua comoção porventura menos intensa que a romântica porém que perdura ao passo que a romântica se embotou na infinita maioria das suas obras e principalmente diminuiu seu valor comotivo muito mais que o classicismo." (ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*, p. 105.)

[230] ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*, p. 105.

[231] O grupo aliado a Graça Aranha vai se tornando mais claro a partir das páginas da revista *Novíssima*, de 1924. De acordo com Antonio Arnoni Prado: "Em 1924, Graça Aranha é consagrado nas páginas da revista *Novíssima* como um dos porta-vozes destacados do seu programa, revigorando, assim uma frente nacionalista de que já faziam parte Cassiano Ricardo,

Mário de Andrade. Importa avaliar também a lealdade da discussão e da própria posição de Mário que, não desconsiderando a validade do termo "objetivismo dinâmico", vai mostrando posição refratária à postura de Graça Aranha. Tal posição se ensaia na "Carta aberta a Alberto Oliveira" [232] – na qual se afirma que na Semana de Arte Moderna o defensor do "objetivismo dinâmico" vinha falando de subjetivismos e pedindo liberdade absoluta, ao que Mário respondera em voz alta: "Não apoiado"[233] – e culminará no ano seguinte na "Carta aberta a Graça Aranha" e em "O lado oposto e outros lados", de Sérgio Buarque de Holanda.

Ainda na carta a Prudente de Moraes, neto, Mário de Andrade, apropriando-se da frase daquele de que a necessidade de comunicação "resulta necessariamente dos caracteres fundamentais da espécie humana", define:

> É por resultar **necessariamente** dos caracteres fundamentais da espécie humana que carece ser lembrada procurada e específica da obra-de-arte sinão esta falha como máquina de produzir comoções. Foi o que aconteceu com toda a arte pela arte, em grande parte com o romantismo escola e com as artes herméticas de associação secreta, e conosco (comigo) na revolta inicial e ainda agora com muitos franceses. O artista se acredita rei da humanidade quando não é rei nem servo, é a própria humanidade. Frase felicíssima esta minha em que integro o

---

Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Francisco Pati e outros. A partir de então, os horizontes de 22, de onde irrompeu a ruptura contra o artificialismo acadêmico que paralisava as relações entre o homem, a natureza e a cultura, vão sendo aos poucos desvirtuados." (PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda*, p. 165.) Ainda de acordo com Arnoni, nas páginas de *Novíssima*, as teses do primitivismo proposto por Oswald de Andrade eram reduzidas a um "mimetismo consequente e fetichista". Assim sob a "a alegação de que o primitivismo é artificioso e passadista, *Novíssima* repropõe o objetivismo dinâmico e construtor como forma de captar o enlace estético entre a natureza e o novo homem brasileiro, através do qual chegaremos à identidade do nosso verdadeiro espírito." (PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda*, p. 1656)

[232] Sobre a carta aberta a Alberto de Oliveira, Manuel Bandeira, em carta a Mário de Andrade, em 20/06/1925, afirma: "Os Modernistas daqui [Rio de Janeiro] enchem a boca com o tal de objetivismo dinâmico que se podem apontar na poesia brasileira são este seu final de conferência e o fragmento do "Carnaval carioca" em que você revive o tumulto da avenida." (*Correspondência Mário de Andrade & Manuel* Bandeira, p. 215.)

[233] ANDRADE, Mário de. "Carta aberta a Alberto de Oliveira", in *Estética*, nº. 3, p. 338.

> artista na universalidade humana sem abater os direitos do indivíduo.[234]

A divisão dos modernistas da Semana de Arte Moderna em vários grupos se delineia também nos artigos em periódicos. Nesse caso, se em "Um homem essencial" ainda há um Sérgio Buarque de Holanda disposto a elogiar a atuação de Graça Aranha, a resenha sobre *Estudos brasileiros*[235], uma compilação das conferências feitas por Ronald de Carvalho no México, será considerado o pior livro em prosa do autor. Isso porque o caráter introdutório da publicação faria com que os textos se limitassem a um esboço enumerativo de tudo aquilo já dito a esse respeito. Assim, Ronald de Carvalho não teria apresentado a revisão urgente que estudos sobre as letras que as artes e a história brasileira necessitariam. Faltara, portanto, um ponto de vista novo e, por isso, o crítico chega a sugerir que o livro fosse publicado apenas em espanhol destinado ao público-alvo, ou seja, os mexicanos que assistiram às conferências.

Essa falta de atualidade estaria presente, por exemplo, nas afirmações de que negros não deram prova de excelência em nossas artes plásticas ou na insistência em avaliar a *psiquê brasileira* a partir do tema da "flor amorosa de três raças tristes". Na literatura, teria repetido aquilo que costumeiramente se diz sobre os parnasianos, errando quando afirma que Alberto Oliveira seria o poeta que "soube traduzir os encantos da nossa terra", pois, para Sérgio Buarque, o nacionalismo de um artista seria "subjetivo e não objetivo". Estaria "no espírito e não no ambiente das obras que criam" e, como Bilac "fora o mais lírico e o mais amoroso", fora também "o mais brasileiro" [236].

---

[234] ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*, p. 105.

[235] Em carta de 16/12/1924, Mário de Andrade chama a atenção de Prudente de Moraes, neto, para o livro de Ronald de Carvalho: "É que estou preocupado com o caso do Ronald. Vocês são muito moços ainda e aliás eu nem sei como será a crítica que vocês vão publicar dos *Estudos Brasileiros*. Não tenho nenhuma pretensão de aconselhar mas raciocino junto com vocês. *Os Estudos brasileiros* foram pra mim também uma enorme desilusão. As razões dessa desilusão vocês conhecem também: audácia e vaidade dum título que fazia esperar coisas novas provenientes de estudos brasileiros que afinal não passaram de arguta, útil, clara compilação. Mas sempre ficam compilação e mais nada. Grande abundância e desperdício de literatura." (ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*, p. 58.)

[236] HOLANDA, Sérgio Buarque. "*Ronald de Carvalho – Estudos brasileiros*" (*Estética*, nº 2, jan-marc/1925) in *O espírito e a letra*, p. 205. *Passim*.

Se o compromisso com uma visão nova sobre a nossa história e literatura é cobrada por Sérgio Buarque de Holanda, a opinião de Mário de Andrade, revelada em cartas a Manuel Bandeira, o crítico confidente também cobra uma diferente postura de Ronald de Carvalho. Em missiva de 10/10/1924, Mário de Andrade pede impressões sobre a opinião que a "gente do Rio" tinha sobre ele a Manuel Bandeira e relata o que dissera por Ronald de Carvalho a respeito de *Estudos brasileiros*. O livro não passaria "duma vulgarização que ainda por cima é sintética em vez de analítica", portanto de caráter escolar. Mesmo que o juízo denote certo menosprezo por atividade instrucionais que são, afinal, necessárias, o problema seria que a escrita de tal livro, talvez impulsionada de responder a demandas pragmáticas, levaria o autor a perda de tempo e de energia. Isso porque sua "inteligência harmoniosa" poderia "fazer na prosa coisa de mais duradouro que vulgarização literária". Assim, Ronald de Carvalho não cumpriria seu "destino", por se incomodar demais com "os convites da vida" e ter "medo de sofrer". Mais uma vez, fundamenta a crítica a noção de sinceridade e honestidade que, neste caso está relacionada ao destino do autor, cuja trajetória, para Mário de Andrade, de verve claramente literária, fora interrompida.

> Ronald não cumpre o destino que Deus lhe deu espalhando-se e enfraquecendo-se com essas utilidades de ginásio e curso secundário. Resta agora o lado artístico do livro. Esse também eu ataquei. As qualidades da prosa do Ronald são principalmente harmonia e maravilhosa claridade. Claridade de quadro de Tarsila: nitidez de linhas absoluta, viril e cores vivas, claras. Isso há no livro e se aprecia, principalmente nas partes expositivas. Mas há as outras partes, epílogos, prelúdios, etc., onde se percebe o homem que faz conferência e escreve artigos de comemoração de centenário. [...] Eloquência fácil, frases rebolantes, bem

> acabadinhas, com preocupação de sonoridade, boniteza, cadência, coisa de artífice parnasiano.[237]

Ronald de Carvalho, ao contrário de Mário de Andrade, que saberia do próprio destino e o cumpriria com consciência[238], não aceitaria a própria fatalidade, que seria, nesse prisma, o destino do próprio poeta. A falta de sinceridade, anunciada de maneira intuitiva no início do comentário, se materializaria nas escolhas linguísticas que denunciariam uma escrita sem preocupações com a renovação modernista defendida por Mário de Andrade. Traço que, aliás, será também observado por Sérgio Buarque de Holanda, para quem há, no texto, um "trabalho da frase pela frase", caracterizado por "inversões, antíteses, construções forjadas, retórica."[239]

Quando se compara, por exemplo, a crítica sobre Ronald de Carvalho com aquela a respeito de *Um homem na multidão*, é possível verificar que, neste, se Sérgio Buarque de Holanda não encontra no livro uma evolução considerável em relação aos livros anteriores, reconhece o poeta como um "espectador interessado da vida, que sabe prolongar em sentimentos as imagens mais cruas e mais injustas" e que se libertaria da mediocridade ao reconhecer integralmente, "de corpo e alma", sua própria limitação[240]. Embora também reconheça a honestidade de Ribeiro Couto, Mário de Andrade, em dois artigos publicados em

---

[237] ANDRADE, Mário de. Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira, p. 136. *Passim*.
[238] A vaidade que poderia se depreender da comparação é abafada, na carta, pelo rebaixamento que Mário de Andrade faz de suas habilidades perante Ronald de Carvalho: "O Ronald além da poesia e que já é magistral, pode fazer na prosa qualquer coisa de mais duradouro que vulgarizações literárias. Deixe isso para nós, eu, que não tenho a mesma harmonia e concorrência igual de faculdades intelectivas. Eu não passo dum vulgarizador. Sei do meu destino e o cumpro com consciência." (*Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 136.) Manuel Bandeira, em resposta a Mário, carta de 13/10/1924, afirma que este cometera engano, pois atribui o papel de vulgarizador não a Mário, mas a Ronald: "Erras, porém, quando o supõe capaz de descobrir verdades novas ou mesmo de as revelar por novas formas. O vulgarizador é ele e não tu. Ronald é inteligentíssimo para compreender, não para descobrir. Compreende tudo, e tudo resume e reexpõe com uma clareza e uma medida realmente maravilhosa." (*Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 138.)
[239] HOLANDA, Sérgio Buarque. "*Ronald de Carvalho – Estudos brasileiros*" (*Estética*, nº 2, jan-marc/1925) in *O espírito e a letra*, p. 205. *Passim*.
[240] HOLANDA, Sérgio Buarque. "*Um homem na multidão – Ribeiro Couto*" (*Revista do Brasil*, 15/09/1926) in *O espírito e a letra*, p. 223. *Passim*.

A manhã[241], vai mais adiante e reconhece uma trajetória artística na qual Ribeiro Couto conseguiria vencer uma limitação marcada pelo individualismo dos temas poéticos para a generalização da descrição dos lugares e dos objetos.

Nos primeiros livros de Ribeiro Couto, Mário de Andrade verifica temas ligados à individualidade do poeta, advindos dos "sequestros" ou "sublimação de despeitos" frente a humanidade como a "incapacidade de odiar" e de "boemiar" e o "despeito de não ter viajado terras distantes". No entanto, na última parte de *Um homem na multidão* ocorreu uma "desindividualização", na qual o poeta passaria a descobrir a paisagem. No argumento, Mário de Andrade faz um paralelo entre caminho poético e os títulos dos livros:

> Se deu toda uma evolução na vida mesmo literária de Ribeiro Couto e essa evolução mesmo me parece que vem da energia distorcida com que esse homem lutou contra as dificuldade materiais e a doença conseguindo vencê-las. Essa energia fez com que também Ribeiro Couto lutasse consigo mesmo pra vencer o ideal excessivamente individualista com que o pós-simbolismo francobelga lhe deixara nas obras um *imprimatur* quasi de escola Os próprios títulos dos livros de Ribeiro Couto caracterizam essa luta e essa desindividualização progressiva. Do orgulhosamente individualista *Jardim das confidências*, depois de murmuriar os *Poemetos de Ternura e de Melancolia*, Ribeiro Couto conseguiu ser afinal *Um homem na multidão*. Comove a gente assuntar esse caminho pra humildade aliás tão frequente na vida dos artistas de hoje." [242]

O entusiasmo de Mário de Andrade com a trajetória de Ribeiro Couto pode ser explicado pela coincidência da trajetória vital com a expressão poética, em

---

[241] ANDRADE, Mário de. "Ribeiro Couto – *Um homem na multidão* (versos) São Paulo" I e II in *A manhã*, 18/09/1926 e 25/09/1926.
[242] ANDRADE, Mário de. "Ribeiro Couto – *Um homem na multidão* (versos) São Paulo" II in *A manhã*, 25/09/1926.

outras palavras, esse poeta cumpriria seu próprio destino, diferente, por exemplo, de Ronald de Carvalho. Deixaria um passado pós-simbolista por uma poesia que descobriria "a paisagem pela paisagem sem fazer reflexões" e sem que a vista fosse dominada "pelos seres humanos" que estariam nela, adquirindo, portanto, "essência moderna". Haveria, formalmente, uma mudança de ritmo e a ausência de métrica fixa, como lembrara também Sérgio Buarque de Holanda, além disso, a poesia se manifestaria com "a síntese ríspida do homem de negócios", "não disserta nem discursa": "expõe, conclui". Sem forçar a nota, seria possível afirmar que Mário de Andrade reconhece na poesia de Ribeiro Couto a capacidade de síntese, aspecto privilegiado em *A Escrava que não é Isaura*, e a afinidade com outros poetas modernistas como Oswald de Andrade e Sérgio Milliet.

O ângulo pelo qual a poesia de Ribeiro Couto é analisada lembra a crítica a *Poesias*, de Manuel Bandeira, publicada em 1924. Apesar de mais complexa, dada a relação profunda atestada pela larga correspondência entre Mário de Andrade e o autor de *Carnaval*, na qual se pode ver diálogo franco mesmo sobre os poemas analisados[243], tanto no artigo sobre *Um homem na multidão* quanto *Poesias* há uma correlação entre trajetória pessoal e poética. O ritmo do artigo é marcado pelas posições que o poeta Manuel Bandeira assumiria em relação ao que se passa no mundo. A tuberculose teria marcado fatalmente o poeta fazendo com que sua poesia mudasse de ângulo: em vez de um "observador dentro da vida" passara a um "observador contemplativo". No entanto, essa natureza contemplativa seria quebrada em "Carnaval", assim, o poeta:

> De primeiro esteve em casa ouvindo contar pelas visitas o que se passava lá fora: *Cinza das horas*. Ao chegar o reinado de Momo se pintou e saiu. Três dias de forrobodó grosso: *Carnaval*. Creio que se convenceu de que assim não se

[243] No final do artigo, Mário de Andrade confessa: "Eu tinha um grave compromisso pra com Manuel Bandeira. Quando lhe disse que ia escrever sobre as *Poesias* azedou logo: 'Não quero que você se deixe levar pela nossa amizade. Quero saber o que é meu no livro.' Procurei glosar o mote e dentro das *Poesias* busquei Manuel. Pretendo ter mostrado onde ele está. Mas já estou cansado de me fazer seco e agora, promessa cumprida, que venha à tona a minha admiração pelo grande poeta que ele é e que tanta felicidade me tem dado". (ANDRADE, Mário de. "Manuel Bandeira" in *Revista do Brasil*, nº 107, nov/1924. p. 224.)

> divertia. Voltou pra casa. Mas não escutou mais as conversas das visitas. Abriu a janela e assuntou: *Ritmo dissoluto*.[244]

Essa mudança de ângulo de *Carnaval* teria permitido, no entanto, que o poeta, ao se misturar com a multidão, pudesse encontrar-se melhor consigo mesmo. Tal atitude seria perceptível na construção de uma identidade poética própria. Em *Cinza das horas*, Mário de Andrade reconhece nos procedimentos poéticos ainda uma tentativa de treino:

> A *Cinza das horas* não é de Manuel Bandeira. Qualquer poeta bonzinho escreveria esses versos. O convencionalismo domina. Manuel está se procurando nos livros dos outros. Engraçado isso! [245]

Somente com *Carnaval* é que Manuel Bandeira haveria encontrado sua própria poesia. A "banalidade banal" dos poemas do primeiro livro teriam se transformado na "vulgaridade sutil" do segundo, o respeito aos temas poéticos convencionais do primeiro na "destruição do assunto poético, moderna conquista do lirismo" [246]. O *Carnaval* teria marcado, na poesia de Manuel Bandeira, um momento de "comoção realizada". Em *Ritmo dissoluto*, o poeta voltaria a seu estado contemplativo, num livro de maior unidade e plenitude psicológica, em que, em vez da "comoção realizada" do segundo livro, seria possível flagrar uma "objetivação formal mais moderna". Os apontamentos críticos de Mário de Andrade são coerentes às categorias desenvolvidas em *A escrava que não é Isaura,* além disso, mesmo que aponte pequenos defeitos presentes nos livros, como por exemplo a mania de exprimir "por diminutivos tudo o que ama" [247], é a liberdade de pesquisa poética que tanto o agrada na produção do amigo. Em outras palavras, a sinceridade em seguir a trajetória poética:

---

[244] ANDRADE, Mário de. "Manuel Bandeira" in *Revista do Brasil*, nº 107, nov/1924. p. 216.
[245] ANDRADE, Mário de. "Manuel Bandeira" in *Revista do Brasil*, nº 107, nov/1924. p. 216.
[246] ANDRADE, Mário de. "Manuel Bandeira" in *Revista do Brasil*, nº 107, nov/1924. p. 218.
[247] ANDRADE, Mário de. "Manuel Bandeira" in *Revista do Brasil*, nº 107, nov/1924. p. 222.

> Começam então as pesquisas rítmicas que serão ainda o sintoma técnico do Carnaval. Até ritma à francesa alguns decassílabos. Riram dele e foi chamado de louco. Nada mais natural. Manuel assim aplaudido, continuou no ritmo livre que lhe deu toda a sua verdade. Nada mais natural.[248]

Em resenha publicada na revista *Estética,* assinada por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, o livro *Poemas*, de Manuel Bandeira, também é considerado a partir de uma espécie de curva natural na evolução do poeta, no entanto destaca-se, como marca dos três momentos poéticos diferentes, a inocência. Assim, em *Cinza das horas*, seria perceptível "exaltações líricas" que "mal disfarçam a inocência", mas também uma exaltação ao "mau gênio da vida" que acometera profundamente o poeta. *Carnaval* apresentaria libertação em relação a afinidade com alguns poetas de "furor místico", mas o carnaval seria "motivo quase forçado e, apesar do clima de alegria dionisíaca, o poeta ainda permaneceria melancólico ("O riso ainda não passa de um disfarce"). No *Ritmo dissoluto*, Manuel Bandeira "se aproxima de uma tendência inicial procurando o paraíso perdido nas 'naturezas primitivas'". Portanto, mesmo que os temas abordados na resenha sejam outros, é possível verificar, como na crítica anterior de Mário de Andrade, *Carnaval*, como um momento de extravasamento diferente da contemplação do primeiro e do terceiro livros.

Memórias sentimentais de João Miramar também ganhará crítica de Mário de Andrade, na *Revista do Brasil*, e resenha de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, na *Estética*. O artigo do primeiro crítico se inicia com a identificação da característica mais marcantes de Oswald de Andrade, ou seja, a "fé criadora e o dom de divertir"[249]. Isso levaria a um poder de "interessar e divertir", seria expectador de si mesmo, mas não intencionalmente, o que revelaria a sinceridade do poeta. Mário de Andrade, aliás, retomará esse ponto num artigo, escrito em 1925, que enviaria para o quarto número de *Estética* e que

[248] ANDRADE, Mário de. "Manuel Bandeira" in *Revista do Brasil*, nº 107, nov/1924. p. 223.
[249] ANDRADE, Mário de. "Osvaldo de Andrade" in *Revista do Brasil*, nº 105, set/1924. p. 26.

não viria a ser publicado[250], no qual considera erro da crítica em exigir de Oswald de Andrade "obra erudita severa" ou de "sensibilidade" para então levá-lo a sério, pois se assim o fizesse, Oswald seria insincero, "não seria da natureza dele". Ele deveria ser tomado a sério "também nessa pândega que é específica essencial e respeitável na personalidade dele"[251] [252].

Os diretores de *Estética* preferiram iniciar a resenha observando que a característica mais notável de *Memórias sentimentais de João Miramar* seria o "caráter de antologia" que o autor lhe imprimiu, o que levaria a certa falta de intensidade no conjunto, mas força em cada episódio tomado separadamente. Caráter totalmente aceitável pois, como o autor não definira o livro como romance, a estrutura caberia bem entre "os livros de gênero indeterminado"[253]. Neste "livro desmontável", a figura de João Miramar é que estabeleceria a coerência entre os episódios. Caberia ao leitor participar do movimento de combinar os capítulos.

Mário de Andrade, no artigo sobre *Pau-brasil*, observa que a construção dos personagens em *Memórias sentimentais de João Miramar* seria brasileira por não apresentá-los "sinteticamente", ou seja, os personagens não estáticos, mas "analiticamente", ou seja, "personagens não realizados numa especialização de defeito ou virtude". Machado de Assis seria um dos primeiros a utilizar esse tipo de construção, já estaria também presente em *Memórias de um sargento de milícias*. Nesse artigo, portanto, Mário de Andrade está intuindo a linhagem na qual se enquadrará Macunaíma, pois:

---

[250] Postumamente, foi publicado em BATISTA, Marta Rosseti (org). *Brasil: primeiro tempo modernista, 1917/29 - documentação*, p. 225-32.
[251] ANDRADE, Mário de. "Oswald de Andrade: *Pau-brasil*. Sans Pareil: Paris, 1925". *BATISTA*, Marta Rosseti (org). Brasil: primeiro tempo modernista, 1917/29 - documentação, p. 229.
[252] Analisando a iniciação de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda na imprensa, citando "Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo", de Sérgio Miceli, afirmou-se que a tentativa de erudição, por exemplo, em "Mestres do passado", estaria ligada a uma necessidade de se tornar respeitado por outros jornalistas. A observação de Mário de Andrade em relação às críticas feitas a Oswald de Andrade em virtude da falta de seriedade revela, de certo modo, a consciência do autor de *Pauliceia desvairada* em relação às regras do ambiente no qual estava inserido.
[253] HOLANDA, Sérgio Buarque. "Oswald de Andrade – *Memórias sentimentais de João Miramar*" (*Estética*, jan-mar/1925) in *O espírito e a letra*, p. 210. *Passim*.

> a tendência pra considerar os caracteres não sinteticamente como Shakespeare Cervantes Manzoni Balzac Eça Taunay porém analiticamente, personagens não realizados numa especialização de defeito ou virtude, não estáticos mas em evolução porém. Esse caráter analítico [...] é muito importante pra discriminar as tendências psicológicas brasileiras. Por essa análise é que se fixarão um dia em sínteses possivelmente gerais e mais ou menos eternas a psicologia nacional. Muito mais facilmente que com tipos específicos. A concepção de tipos específicos cria sínteses individuais não cria sínteses nacionais. [254]

Em relação à linguagem utilizada no romance, Mário de Andrade afirma, no artigo da *Revista do Brasil*, que Oswald de Andrade pretendia atentar-se para a língua brasileira. No entanto, ainda não teria atingido, na materialidade linguística do romance, os "fenômenos psicológicos perfeitamente fixados e quase sempre inalteráveis" que definem uma língua[255]. Assim, "quando não encarna qualquer dos personagens, apresenta dicção eminentemente artística e personalíssima", o que demonstraria uma preocupação quase exclusiva à expressão, no entanto sem pesquisa adequada:

> "a criação dessa linguagem que tudo abandona pela expressão, mesmo leis universais e básicas, é exemplo fundamentalmente destrutivo que ignora as necessidades do material e lhe desrespeita mesmo a razão de existência." [256]

---

[254] ANDRADE, Mário de. "Oswald de Andrade: *Pau-brasil*. Sans Pareil: Paris, 1925" in BATISTA, Marta Rosseti (org). *Brasil: primeiro tempo modernista*, 1917/29 - documentação, p. 228.
[255] De acordo com Aline Novais de Almeida, ao estudar o projeto inacabado de Mário de Andrade de *A gramatiquinha da fala brasileira*, o autor entendia como "psicologia da fala/ língua brasileira" aquilo que seria particularizado pelo povo na língua falada no Brasil. Esse "aspecto particularizante" não seria naturas e se estabeleceria "ao longo do tempo e através da contínua relação entre os diferentes sujeitos e suas culturas" (ALMEIDA, Aline Novais. "A poesia n'*A gramatiquinha da fala brasileira* de Mário de Andrade").
[256] ANDRADE, Mário de. "Osvaldo de Andrade" in *Revista do Brasil*, nº 105, set/1924. p. 29.

A questão da língua brasileira é tema de grande importância para Mário de Andrade, pois faz parte de suas pesquisas constantes em torno de uma tentativa de normalização de uma língua literária que estivesse mais próxima ao que se falava no Brasil. Um dos "sacrifícios" pessoais do escritor era desde a época de *Pauliceia desvairada*, a criação de uma expressão literária nova, beirando por vezes à artificialidade, o que fazia com que sua linguagem fosse vista com ressalvas até pelos correligionários da Semana de Arte Moderna. Prova desse empenho são as cartas a Manuel Bandeira, em que se refere, por exemplo, a grandeza da descoberta da utilização do "pra", em vez de "para"; as invenções linguísticas de *Macunaíma*, como por exemplo a utilização abundante de palavras de várias regiões para compor uma língua brasileira; as anotações para o projeto que ficou incompleto de *A gramatiquinha da fala brasileira*.

Tais discussões acompanharão a trajetória artística de Mário de Andrade, na década de 1940, quando assumirá posição de crítico literário titular do *Diário de Notícias*, talvez seja o momento em que melhor esclareça a necessidade de busca por uma normalização de uma língua brasileira, ainda ressalvando que a falta dela levaria a uma estilização excessiva. Assim, preferindo denominar a língua em uso no Brasil de língua nacional e não mais de "língua brasileira", Mário de Andrade ainda sustenta, na coluna "Vida Literária", um projeto voltado à pesquisa da língua nacional próximo àquele latente na avaliação que faz da linguagem usada por Oswald de Andrade.

No artigo "Feitos em França"[257], por exemplo, ao analisar *Anthologie de quelques conteurs brésiliens*, volume de contos brasileiros traduzidos para o francês, organizado pela Academia Brasileira de Letras, Mário de Andrade provoca o leitor afirmando que algumas narrativas curtas brasileiras em francês teriam ficado melhor que o original. Isso se daria pelo "prestígio da língua" francesa e também pelo fato de esta já ter atingido o *status* de língua literária culta, ou seja, a expressão na língua escrita teria um parâmetro com normas fixas. O português seria prejudicado porque nem a língua literária do Brasil nem a de

[257] ANDRADE, Mário de. "Feitos em França" (26/03/1939) In: *O Empalhador de Passarinho*. 2a. ed. São Paulo: Martins, 1955. pp. 30-37.

Portugal teriam chegado a essa normalidade. Sem uma escrita literária padrão, os escritores em língua portuguesa seriam obrigado a encontrarem individualmente uma expressão. Os grandes escritores seriam obrigados a criar sua própria "expressão linguística":

> "Entre José Régio e Aquilino Ribeiro, entre José Lins do Rego e Gilberto Freire, entre Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Morais Neto há diferenciações profundas de dizer, há um acomodar-se aos trambolhões, entre sacrifícios doloridos, dentro de uma mesma língua, que são outras tantas linguagens: onde isso na clara e nítida língua francesa?"[258]

A falta de normalização, portanto, faria com que os bons escritores destacados – os exemplos apresentam mesmo os companheiros de *Estética*, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto – não dispusessem de uma expressão linguística capaz de mostrar o verdadeiro valor de seus escritos. O problema – que se agravaria no caso de iniciantes devido à falta de parâmetros linguísticos normais – seria a dupla necessidade criativa e também o fato de que a necessidade de invenção de uma língua literária faria com que a linguagem do escritor se individualizasse, a ponto de chegar à falta de clareza e à falta de parâmetro para ser julgado. Em 1940, Mário de Andrade assume que já não seria mais possível retomar um projeto de língua literária como o de sua geração em 1920, uma saída para os escritores "moços" fosse talvez tomar como ponto de partida a língua utilizada por Machado de Assis[259], pois seria a mais próxima de um português culto:

---

[258] ANDRADE, Mário de. "Feitos em França" (26/03/1939) In: *O Empalhador de Passarinho*. 2a. ed. São Paulo: Martins, 1955. pp. 36.

[259] Na resposta de Álvaro Lins ao "Inquérito da *Revista do Brasil* sobre tendências atuais da Literatura Brasileira", organizado por Aurélio Buarque de Holanda na *Revista do Brasil* (Rio de Janeiro , Ano III, 3ª fase, nº 21, março de 1940. pp. 110-111) também trata Machado de Assis como um modelo de língua literária: "Como nenhuma grande literatura surgiu de improviso, também a nossa se vai apoiando no passado, para se realizar, no futuro, integralmente. Os melhores escritores de um país nunca são os ignorantes, mas os que conhecem e estudam os clássicos da sua língua. Se, no Brasil, não temos uma grande tradição literária, temos, pelo menos, algumas figuras e obras isoladas com as quais será preciso contar. O que se está fazendo com

> "[...] Si conseguirmos qualquer espécie mais constante de unidade nacional, de Machado de Assis deverá partir, creio, a sistematização da nossa língua escrita. Não nos competia aos do meu tempo lhe estudar a lição e continuá-la, porque não há nada de mais incompreensível e velho cedeu, mas o que estão fazendo esses moços, que mais uma vez não se revoltam contra nós! É no velho Machado que irão encontrar aquela claridade, aquela pureza, aquela elegância esquecida, aquela desistilização e a fonte legítima da uniformidade infatigável. E então, não precisaremos mais ser refeitos em França, pra que até a mediocridade possa de alguma forma, pacatamente agradar." [260]

A falta de uma língua literária normalizada poderia levar os "moços" de 1940 a copiarem estilos somente legítimos a seus criadores. Além deste papel pedagógico, a crítica alcança tom de justificativa para o esforço do Modernismo de primeira hora de forjar uma "língua brasileira". No artigo sobre Oswald de Andrade, da *Revista do Brasil*, aparece justamente essa preocupação que, aliás, será repercutida também no de Sérgio Buarque de Holanda e de Prudente de Moraes, neto. Para estes, o grande senão em relação ao livro seria justamente a língua nele empregada. Tratar-se-ia de uma tentativa que acabou com o "erro de português. Mas criou o erro de brasileiro". A linguagem que serviria apenas como destruição e não permitira ao escritor não ser grande pela falta de conformação com a língua praticada no Brasil:

> Rompendo com uma série de convenções gramaticais, Miramar se decide enfim a "escrever brasileiro". [...] Seria um horror se todo mundo daqui em diante se pusesse a "escrever brasileiro" e cada qual naturalmente a seu modo. A prova é o próprio brasileiro de Miramar, tentativa

---

Machado de Assis é bem um exemplo de que a nossa literatura atual procura – entre o espírito novo e o espírito velho. É dos dois que estamos hoje vivendo e realizando literariamente."

[260] ANDRADE, Mário de. "Diálogos" (16/04/1939) In: *Vida Literária*. São Paulo: HUCITEC/Edusp, 1993. p. 36.

> proveitosa apenas enquanto destruição. Acabou com o erro de português. Mas criou o erro de brasileiro, de que está cheio o livro. Ninguém fala o brasileiro de Miramar. Sua construção, de um raro poder expressivo, é personalíssima. De artista. Portanto, de exceção. Ora, nossa língua em formação tem de obedecer a leis determinadas, as leis gerais de evolução linguística. É nos submetendo às suas tendências que a criaremos e não lhe dando a feição inconfundível da frase de Miramar. As exceções devem vir depois. Por ora trata-se de unificar. Os grandes criadores da língua são grandes criadores na medida em que se conformam com o uso. Não são artistas, são vulgares. Coragem que poucos têm. Miramar errou o caminho. Quis ser artista. Não será um criador brasileiro."[261]

A apropriação no artigo dos conceitos críticos do artigo de Mário de Andrade é evidente. Tanto assim que ele mesmo elogia, em carta a Prudente de Moraes, neto, a capacidade de expressarem aquilo que tentou explicar em circunlóquios: "erro de brasileiro" seria a síntese exata do quisera dizer e deixara Mário de Andrade com "água na boca"[262]. No artigo sobre *Pau-Brasil*, o autor reconhece:

> Quanto à linguagem repito o juízo definitivo de Prudente de Moraes, neto, e Buarque de Holanda: O. de A. [Oswald de

---

[261] HOLANDA, Sérgio Buarque. "Oswald de Andrade – *Memórias sentimentais de João Miramar*" (*Estética*, jan-mar/1925) in *O espírito e a letra*, p. 212-3.

[262] A citação completa é: "Vocês descobrem a frase que diz e que fica, sem no entanto aquela mania de batizar com nome novo uma coisa velha como o tal do objetivismo dinâmico do Graça. Já no artigo sobre o Osvaldo vocês inventaram aquela história de que ele tinha acabado de com o erro de português porém tinha criado o erro de brasileiro. É isso mesmo e a frase de vocês me deixou com água na boca. Isso eu tinha querido dizer no meu artigo sobre Osvaldo e não pude. Disse doutro jeito e ficou ruim. Disse com circunlóquios, explicações. Vocês descobriram a frase que carecia descobrir. Na entrevista também quando vocês dizem que o modernismo é um estado de espírito e não uma escola, uma orientação estética, acho que descobriram a pólvora. Está certo. E agora é que a gente pode perceber bem porque muito modernismo é passadista e muito passadismo é modernista. Hei-de me aproveitar da frase de vocês quando puder". (ANDRADE, Mário de. Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, p. 82)

> Andrade] acabando com o erro de português criou o erro de brasileiro. Infelizmente isso continua no *Pau-brasil*. [263]

Os julgamentos críticos de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda serão paralelos também no afastamento definitivo em relação a Graça Aranha. Em janeiro de 1926, Mário de Andrade, que até então mantinha posição ponderada, pelo menos publicamente, publica em *A manhã*, uma "Carta aberta a Graça Aranha", na qual ataca o "Espírito Moderno" devido à exposição "litúrgica, deficiente e tendenciosa", que tomava como ponto de partida o "integralismo cósmico" e o "objetivismo dinâmico". O ritmo do artigo é marcado por uma repetição destinada a Graça Aranha, "Por onde se prova que você é um brasileiro", que vai delineando a imagem dele. O autor de Canaã, vaidosamente, teria confundido a função de "orientador" com a de "tiranete e chefe político e comarca". Não poderia orientar caminho aos escritores mais jovens, pois teria tentado impor sua personalidade, assombrando e tronando-se um peso aos demais com "uma indiscrição arrogante de si mesmo". Além disso, não admitiria o erro da mocidade nem, portanto, a possibilidade de desenvolvimento da personalidade dos mais jovens, o que iria de encontro a um dos aspectos mais caros a Mário de Andrade crítico:

> Imaginando que se apoderava dum farrancho de jaguapevas, impôs um ensinamento e uma teoria pessoal, extemporânea pelo seu materialismo e negativismo virtual, imposição rebarbativa pra independência chucra da mocidade. Sobretudo dos moços brasileiros em que o individualismo funciona latinamente. Ladinamente? E não soube dar tempo ao tempo, deixar que errassem para aprenderem por si que é de deveras o único jeito de aprender[264].

---

[263] ANDRADE, Mário de. "Oswald de Andrade: *Pau-brasil*. Sans Pareil: Paris, 1925" in BATISTA, Marta Rosseti (org). *Brasil: primeiro tempo modernista, 1917/29 - documentação*, p. 228-29.
[264] ANDRADE, Mário de. "Carta aberta a Graça Aranha" (12/01/1926) In: *A manhã*, Rio de Janeiro.

Sérgio Buarque de Holanda, por volta de nove meses depois, também definirá sua posição em relação a Graça Aranha em "O lado oposto e outros lados". A literatura brasileira em 1926 apresentaria muitos avanços em relação a de 10 anos atrás, a normalidade da poesia "bibelô" e a "retórica vazia" teriam sido abolida. No entanto, para romper de vez com a poesia passadista, seria necessária a conquista urgente de uma "profunda sinceridade pra com os outros e pra consigo mesmo", somente assim seria possível encontrar "uma arte de expressão nacional." [265] No entanto, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato Almeida e Guilherme de Almeida teriam encetado a busca de uma expressão nacional, que havia seguido ainda pelo caminho da necessidade de cópia, representado por um "academismo modernizante", teriam escolhido um caminho estéril porque "falariam uma linguagem que a geração dos que vivem esqueceu há muito tempo." [266] A geração de Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho teria mantido a literatura "bibelô". Estariam, portanto, do *lado oposto*, tentando, sem conseguir sentir, as dúvidas e as inquietações típicas da vanguarda. O grande problema seria a intenção visível, a todo momento, de criarem "obras geniais".

Neste texto, Sérgio Buarque de Holanda vai descortinando o que ficara nas entrelinhas nos últimos textos de *Estética*, no ataque àqueles escritores pretensiosos em fazer uma grande arte afina-se com a noção de Mário de Andrade de que a arte deveria ser desinteressada e não deveria ter como fim a beleza. Em *A Escrava que não é Isaura*, o autor afirma:

> "a beleza não deve ser um fim. A BELEZA É UMA CONSEQUÊNCIA. Nenhuma das grandes obras do passado teve realmente como fim a beleza. Há sempre uma ideia, acrescentarei: mais vital que dirige a criação das obras-primas."[267]

---

[265] HOLANDA, Sérgio Buarque. "O lado oposto e outros lados" (*Revista do Brasil*, 15/10/1926) in *O espírito e a letra*, p. 224.
[266] HOLANDA, Sérgio Buarque. "O lado oposto e outros lados" (*Revista do Brasil*, 15/10/1926) in *O espírito e a letra*, p. 225.
[267] ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, p. 238.

Além disso, a intenção de um poeta em produzir uma grande livro desvirtuaria a sinceridade do artista, cuja obra deveria ser produto da fatalidade da curva do próprio destino; sinceridade que, como se verá mais claramente no próximo capítulo, não exclui o treino artesanal que o artista deve seguir. Numa crônica publicada no *Diário Nacional*, Mário de Andrade afirma que o artista, "como artista e inventor de obras-de arte", deveria ser um "escravo de si mesmo", cuja existência seria "mais de um ser fatalizado que outra coisa". Assim, ele teria que "dizer o que sente e não o que deveria sentir" [268]. Uma afirmação ainda mais próxima a de Sérgio Buarque aparece na crítica literária de Mário de Andrade no *Diário de Notícias*:

> Estou me lembrando daquele engano pelo qual Graça Aranha se deixou fotografar, quando iniciou a composição da "Viagem Maravilhosa". Ninguém toma da pena pra escrever uma obra-prima. Acontece, porém, às vezes, que uma obra fica obra-prima. Da mesma forma, é esteticamente inútil a intenção da grande poesia só por si, pra tornar alguém um grande poeta.[269]

No desenvolvimento de "O lado oposto e outros lados", Sérgio Buarque de Holanda refuta a ideia de que seria necessário um grupo de intelectuais que se julgasse capaz de ditar o que é "arte nacional". Essa arte surgiria não de "nossa vontade", mas da "indiferença". Revolta-se contra os que acreditariam já terem "no cérebro" as diretrizes de tal arte nacional, pois esse discurso levaria à conclusão da necessidade "de uma elite de homens, inteligentes e sábios, embora sem grande contato com a terra e com o povo", que imporia uma organização do caráter ambíguo de nossa cultura por meio da "panaceia abominável de *construção*". Para Sérgio Buarque:

---

[268] ANDRADE, Mário de. "Táxi - Decorativismo" (*Diário Nacional*, 17/07/1929) in *Taxi e crônicas no Diário Nacional*, p. 139.
[269] ANDRADE, Mário de. "Tasso da Silveira [I]" (*Diário de Notícias*, RJ, 30/07/1939) in *O empalhador de passarinho*, p. 89.

> Porque para eles, por enquanto, nós nos agitamos no caos e nos comprazemos na desordem. Desordem do quê? É indispensável essa pergunta, porquanto a ordem perturbada entre nós não é decerto, não pode ser a *nossa ordem*; há de ser uma coisa fictícia e estranha a nós, uma lei morta, que importamos, senão do outro mundo, pelo menos do Velho Mundo. É preciso mandar buscar esses espartilhos pra que a gente aprenda a se fazer apresentável e bonito à vista dos outros. O erro deles está nisso de quererem escamotear a nossa liberdade que é, por enquanto pelo menos, o que temos de mais considerável, em proveito de uma detestável abstração inteiramente inoportuna e vazia de sentido. [270]

A "ordem" que poderia resolver a nossa "desordem" seria, portanto, fórmula exterior. Nesse texto parece haver indícios de alguns argumentos fundamentais de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. De certa maneira, identifica no grupo encabeçado por Graça Aranha uma predileção por uma fórmula[271] que pudesse levar à ordem. Além disso, se adoção desta levaria ao saneamento de nossa desordem, seria possível supor que houvera uma "ordem" anterior, afirmação que não se sustenta quando se leva em consideração o brasileiro a partir dos estudos das nossas *Raízes*.

Sérgio Buarque se espanta, no entanto, de ver o grupo de *A Revista* e até a Mário de Andrade próximos à ideia de "construção". Por isso, coloca Mário de Andrade numa posição modernizante e não modernista:

> Eu gostaria de falar mais longamente sobre a personalidade do poeta que escreveu o *Noturno de Belo Horizonte* e como só assim teria jeito pra dizer o que penso dele mais à vontade, pra dizer o que me parece bom e o que me parece

---

[270] HOLANDA, Sérgio Buarque. "O lado oposto e outros lados" (*Revista do Brasil*, 15/10/1926) in *O espírito e a letra*, p. 226.

[271] Não seria esse um sintoma da característica que Sérgio Buarque identifica em *Raízes do Brasil*? Observe-se o trecho: "Um amor pronunciado pelas formas fixas e pelas leis gerais, que circunscrevem a realidade complexa e difícil dentro do âmbito dos nossos desejos, é dos aspectos mais constantes e significativos do caráter brasileiro". (*Raízes do Brasil*, p. 118)

> mau na sua obra – mau e sempre admirável, não há contradição aqui -, resisto à tentação. Limito-me a dizer o indispensável: que os pontos fracos nas suas teorias estão quase todos onde elas coincidem com as ideias de Tristão de Athayde. Essa falha tem uma compensação nas estupendas tentativas para a nobilitação da fala brasileira. Repito entretanto que a sua atual *atitude* intelectualista me desagrada. [272]

A posição sobre Mário de Andrade é ambivalente, há restrições, mas de atitudes "sempre admiráveis". Lutariam contra o "construtivismo" Oswald de Andrade, Prudente de Moraes Neto, Couto de Barros, Antônio de Alcântara Machado, Manuel Bandeira e Ribeiro Couto. Considera os três melhores livros de poesia brasileira: *Um homem na multidão*, *Pau-Brasil*, *Losango Cáqui*. O artigo, no entanto, não significou uma ruptura entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. Talvez o medo de que aquele aderisse ao lado oposto e à ordem tivesse se esvaído no momento em que Sérgio Buarque de Holanda tenha lido *Macunaíma*. A elaboração rapsódica do "herói de nossa gente" talvez inclua nenhuma ordem definida anteriormente, mas a liberdade.

[272] HOLANDA, Sérgio Buarque. "O lado oposto e outros lados" (*Revista do Brasil*, 15/10/1926) in *O espírito e a letra*, p. 227.

4. Paralelas e Cruzadas: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda no *Diário de Notícias*.

4.1. Críticos de jornal

O período em que Mário de Andrade assumiu como crítico titular do rodapé "Vida Literária" foi também o momento de maior sistematização de seu pensamento estético, cujas reflexões apontavam para uma poética que contemplava aspectos morais do artista não só no campo da literatura, mas também no das artes plásticas e música. Tais reflexões foram provocadas tanto pelas obrigações assumidas junto à Universidade do Distrito Federal, como professor catedrático de Filosofia e História da Arte, quanto por sua militância no rodapé semanal "Vida Literária" no jornal carioca *Diário de Notícias*. Entre 1938 e 1940, período de sua permanência no Rio de Janeiro, Mário de Andrade já era o autor de *Macunaíma*, constituíra uma rede de remetentes e destinatários nas cartas e era identificado, tanto por opositores como seguidores, como um dos principais elementos da Semana de Arte Moderna.

Além disso, como afirma Moacir Werneck de Castro, passava por seu exílio no Rio de Janeiro, momento que, para Eduardo Jardim[273], representava um estágio de enorme angústia e melancolia na vida do escritor, disparadas pela sensação de que não seria mais possível ao artista assumir um papel que o incorporasse à comunidade. Essa constatação se daria na própria vida de Mário de Andrade que, mesmo depois da militância modernista em busca da pesquisa de uma arte brasileira que contemplasse o popular, estrato que atingiria o inconsciente profundo da cultura, por questões políticas, afastara-se da atuação prática do Departamento de Cultura. Assim, o sentimento de derrota se materializaria na incapacidade de definir o papel do intelectual brasileiro, à época oprimido pela ditadura do Estado Novo e pelo contexto internacional marcado pela guerra.

---

[273]Cf. JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do* poeta. p. 50.

Esses aspectos, desenvolvidos em vários estudos sobre a obra do autor, quando tomados de maneira global, representam um panorama multifacetado que integram uma rede capaz de, se não explicar, esboçar a complexidade dos escritos sobre cultura de Mário de Andrade. Mesmo inseridos num contexto de dilaceramento interno, asseverado pela doença e a proximidade da morte, neste momento, Mário de Andrade publica textos de grande alcance e relevância, como a conferência "O movimento modernista", de 1942, cuja avaliação sobre o Modernismo brasileiro foi tomada tanto como base para interpretações futuras sobre tal movimento, quanto para refletir sobre o virtual alcance da política cultural do Modernismo paulista, disseminada em esfera nacional, como sugere Sérgio Miceli[274]. Nos textos de "Vida Literária", o impressionismo crítico – ainda como Antonio Candido define o termo[275] – em tom de conversa, é acompanhado por discussões estéticas aprofundadas e sistemáticas. Davi Arrigucci Júnior, em estudo sobre a imaginação crítica do autor de *Formação da literatura brasileira*, afirma sobre o caráter acadêmico da critica andradiana: "[...] entre os modernistas, havia homens como Mário, que já era decerto um modelo acabado de *scholar*, podendo dar lições de método e rigor para a pesquisador universitário mais exigente."[276]

Depois do retorno de Mário de Andrade a São Paulo, em 1940, Sérgio Buarque de Holanda é quem assumirá a coluna "Vida Literária". Logo no artigo inicial, "Poesia e Crítica", destaca justamente o equilíbrio entre imaginação poética e rigor analítico, nas críticas do autor de *Macunaíma*. Além da referência, a análise da coluna permite-nos perceber Mário de Andrade e Sérgio Buarque em momentos muito próximos. Há, além de coincidências externas como a relação direta dos dois com experiências acadêmicas, aproximações concernentes às posições críticas assumidas nos textos. Assim, no rodapé literário, ambos perscrutam as produções contemporâneas à procura de realizações literárias que ultrapassassem a imitação de modelos e atingissem um desenvolvimento

---

[274]Cf. MICELI, Sérgio. *Vanguardas em retrocesso*, pp. 111-2.
[275] Cf. CANDIDO, Antonio. "Um impressionista válido" in *Textos de intervenção*, pp. 46-7.
[276]ARRIGUCCI JR. Davi. "Movimentos de um leitor (Ensaios e imaginação crítica em Antonio Candido)", p. 237.

"sincero". O ponto de intersecção apresentado, a busca da sinceridade artística, deve ser analisado não como mera coincidência.

Parece emanar desses artigos um centro pulsante caro aos dois autores que é, no fundo, a definição do papel do artista – e também do intelectual – brasileiro. Se as circunstâncias arroladas acerca da vida pessoal e profissional de Mário de Andrade parecem indiciar esse tema, é ainda necessário afirmar que a passagem de Sérgio Buarque de Holanda pela coluna "Vida Literária", no jornal *Diário de Notícias*, é posterior à publicação de seu primeiro ensaio histórico de fôlego, *Raízes do Brasil*, e ao período em que ele também ensinara na Universidade do Distrito, assistente de Henri Hauser na cadeira de História da Civilização Brasileira. Dedicava-se, portanto, mais aos estudos históricos que aos literários, sendo sua volta ao textos de rodapé marcada por uma abrangência que envolvia tanto textos ficcionais quanto ensaios sociológicos e historiográficos. Além disso, se em Mário de Andrade, é possível auscultar apropriações de Charles Lalo e Benedetto Croce, em Sérgio Buarque de Holanda, a apropriação do *New Criticism* norte-americano, assumida na introdução de *Tentativas de Mitologia*, parece se relacionar às leituras que estes autores americanos fizeram da geração de T.S. Eliot e I.A. Richards.

4.2. A função da crítica segundo dois críticos ou mais.

Em 5 de março de 1939, substituindo Rosário Fusco, Mário de Andrade publica o primeiro artigo da coluna "Vida Literária": "Começo de Crítica". A função deste texto seria, de acordo com o autor, definir "firmemente" tanto o que ele era quanto o que queria fazer. A imagem elaborada é a de um crítico sincero que, antes de iniciar a coluna, assumirá o lugar do qual parte. Assim, afirma que o "princípio da utilidade" sempre teria tomado conta de sua vida pública. Tal princípio estaria ligado à função que ocupou no seu empenho como artista, nesse sentido, mais do que desenvolver a própria técnica, teria tentado servir aos pares, indicando caminhos e aplicando, em suas criações, processos ligados ao experimentalismo técnico que afastariam a literatura modernista daquela que considerava passadista. Mas, tal dedicação não se limita a questões técnicas, a

doação total aos princípios seguidos abrange também a tentativa de alcançar, na obra literária erudita, as fontes da cultura brasileira popular, componentes de um substrato inconsciente e coletivo capaz de fazer emergir lampejos do que seria a cultura brasileira. Além da obra de ficção e de poesia, esse empenho estaria figurado na interface que os estudos folclóricos, linguísticos, artísticos, musicais, antropológicos e literários poderiam oferecer ao artista brasileiro disposto a fazer parte de seu tempo.

O empenho coletivo evitaria, portanto, uma produção artística que levasse à hipertrofia do *ego* e, portanto, combustível para a vaidade; uma produção que agradasse aos pares, despertando louros da crítica; ou ainda uma escrita de fácil consumo pelo mercado. Por isso, Mário de Andrade afirma que guardaria satisfação por sua obra que, como consideravam os amigos, teria se prejudicado pelos "utilitarismos" aos quais voluntariamente se escravizara, ou seja, as teses que tentara "provar" e os "problemas" que tentara levantar[277]. Ao mesmo tempo, estaria decepcionado com

> "certos virtuosismos de má morte, como o romance do "Rola moça", o Acalanto do seringueiro" e poucos mais, obras de sentimentalismo fácil que uma honestidade mais atenta não me permitira publicar. Também o meu inesquecível amigo Antônio de Alcântara Machado observava com certa fadiga o sucesso do seu "Gaetaninho" [278].

O medo de ceder ao aplauso da aceitação do público e da vaidade, que poderia ser provocada por isso, aparecem sutilmente pela maneira como em vez de confessar sua devoção total ao "utilitarismo", acaba por confessar "deslizes" provenientes do "sentimentalismo fácil" e de um relaxamento da honestidade.

Em *A morte do poeta*, Eduardo Jardim afirma que a ida de Mário de Andrade ao Rio de Janeiro, após o afastamento dos trabalhos no Departamento de Cultura, teria marcado a "ruptura dos laços que articulavam a vocação do poeta à coletividade"[279], portanto é como se Mário de Andrade pressentisse a

---

[277]ANDRADE, Mário de. "Começo de crítica" (*Diário de notícias*, 05/03/1030) in *Vida Literária*, p. 12.
[278]ANDRADE, Mário de. "Começo de crítica" (*Diário de notícias*, 05/03/1030) in *Vida Literária*, p. 14.
[279]JARDIM, Eduardo. *A morte do poeta*, p. 50.

derrota de sua atuação anterior. Esse sentimento teria levado o poeta à angústia. E, para superá-la, ainda de acordo com Jardim, uma das tentativas de Mário de Andrade seria propor ao artista contemporâneo uma "atitude estética, pela qual passaria a subordinar a sua inventiva às exigências materiais envolvidas no fazer arte"[280].

Tais exigências elevariam a função do artista para além do desenvolvimento da própria obra, afastando-o do virtuosismo, da vaidade e do interesse pelo mercado. De certa forma, o segundo movimento do artigo de abertura de "Vida Literária", ou seja, definir a função da crítica, é justamente fazer do crítico um regulador da consciência do artista. Assim, como programa do rodapé, estabelece: criticar de maneira mais ou menos sistemática o "movimento literário do Brasil", procurando nos livros criticados, em primeiro lugar, o "essencial". Mário de Andrade explica a noção de "essencial", mencionando as cartas trocadas com uma amiga, nelas discutiriam o que seria a essência do humano. O autor, mesmo admitindo não ter chegado a uma conclusão na correspondência com a amiga, considera a obra-de-arte como a essência humana:

> Só resistiram as obras-de-arte. Nem sequer os nomes dos gênios que as criaram me parece pertenceram ao essencial; não me interessa guardar os nomes e a memória de um Shakespeare ou de um Breughel. O essencial é o Quixot*e*, a Paixão segundo S. Mateus, o Moisés, ou tal quadrinha portuguesa." [281]

A busca pelo "essencial", na crítica literária, significaria encontrar a característica que legaria a um texto o status de obra-de-arte capaz de representar a essência do ser humano. A definição é, portanto, idealista. Além disso, essa verdade a ser encontrada parece indicar a necessidade de sacrifício do indivíduo, pois, somente desse modo, a obra-de-arte verdadeira alcançaria um valor universal humano. Se Mário de Andrade interrompesse a apresentação do papel

---

[280]JARDIM, Eduardo. *A morte do poeta*, p. 52.
[281]ANDRADE, Mário de. "Começo de crítica" (*Diário de notícias*, 05/03/1030) in *Vida Literária*, p. p. 14.

do crítico neste ponto, teria incensado sua posição com fumos de sacerdócio, pois ficaria responsável pela intermediação entre a verdade, representada pelo "essencial", e os leitores.

> Diante de tudo quanto expus, é fácil de definir o que será esta crítica domingueira. Antes de mais nada uma procura do essencial. Só mesmo nos momentos felizes em que topar com alguma coisa de essencial, entregarei os pontos, isto é, cessarão as ordens que regularizam normalmente os meus processos de julgar, cessarão os meus pragmatismos. [282]

Revela-se, então, a face pragmática do crítico como aquele que, não reconhecendo o essencial em um texto, tomaria como baliza os processos pessoais de julgar. A posição que passa a assumir é de intermediário entre leitor e escritor, porque a crítica pragmática também apresentaria valor pedagógico. No entanto, mais uma vez o lugar é incômodo, uma vez que parece regulador e normativo, mas a função da atividade crítica é retoricamente relativizada. A "explicação", a análise não seriam "material de verdade" e sim de "utilidade". Passa, então, a definir a crítica com a resposta que supostamente dera a um questionamento feito por Prudente de Moraes, neto, acerca do ensaio "Amor e medo":

> "A crítica é uma obra-de-arte, gente. A crítica é uma invenção sobre um determinado fenômeno artístico, da mesma forma que a obra-de-arte é uma invenção sobre um determinado fenômeno natural. Tudo está em revelar o elemento que serve de base à criação, numa nova síntese puramente irreal, que o liberte das contingências e o valorize numa identidade mais perfeita. 'Mais' perfeita não

[282]ANDRADE, Mário de. "Começo de crítica" (*Diário de notícias*, 05/03/1030) in *Vida Literária*, p. 14.

> quer dizer a perfeita, a única, a verdadeira, porém a mais intelectualmente fecunda, substancial e contemporânea." [283]

Uma incidental solenidade do discurso, típica, aliás, de um artigo de apresentação, é paulatinamente amenizada tanto pelo registro linguístico – "topar com alguma coisa", "A crítica é uma obra-de-arte, gente" – quanto pela relativização do julgamento, considerado agora transitório e intuitivo. É afastada também a proximidade com uma crítica que definisse *a priori* categorias de julgamento, como o próprio Mário de Andrade afirma: procuraria manter-se afastado do impulso científico de classificar. A interseção entre o discurso crítico e o poético estaria na base criativa de ambos, afastando-os de um método pretensamente científico, mesmo que fossem criações a partir de fenômenos de origens diferentes. O idealismo atribuído ao gesto do crítico é traduzido na tarefa de identificar o "elemento que serve de base à criação" literária, combinando-o de maneira diversa e libertando-o "das contingências".

Se o texto parasse nesse ponto, a conclusão seria a retomada da imagem do texto crítico como aquele que universaliza o texto literário na medida em que revela nele a essência da "obra-de-arte". No entanto, a "identidade nova" elaborada criticamente não seria a verdadeira, mas a "mais intelectualmente fecunda, substancial e contemporânea", ou seja, apesar de a reelaboração crítica libertar o texto da contingência, não indicaria para o universal abstrato, pois deveria buscar a contemporaneidade. Assim, ainda para o autor de *Macunaíma*, a crítica:

> não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória das identidades 'mais' perfeitas, que ultrapassando as obras, busque revelar a cultura de uma fase e lhe desenhe a imagem. [284]

Define-se, portanto, a abrangência da crítica e também o sentido que a palavra "essencial" deveria assumir. O crítico seria responsável pelo esboço da imagem de uma época, deveria preocupar-se, portanto, com uma espécie de

---

[283] ANDRADE, Mário de. ANDRADE, Mário de. "Começo de crítica" (*Diário de notícias*, 05/03/1030) in *Vida Literária*, p. 14.
[284] ANDRADE, Mário de. ANDRADE, Mário de. "Começo de crítica" (*Diário de notícias*, 05/03/1030) in *Vida Literária*, pp. 14-15.

atualidade da obra-de-arte, ecoando, de forma mais elaborada, o antigo apelo dos modernistas de *Klaxon*, cujo programa era não se preocupar "de ser novo, mas de ser atual"[285].

A questão ainda não respondida no artigo de fundo é: quais seriam os parâmetros do atual, do contemporâneo? O primeiro passo para encontrar uma resposta seria estudar as reflexões do Mário de Andrade do final dos anos de 1940, nas quais mesmo que haja ideais diversos daqueles do período da revista *Klaxon*, ainda assim sugerem o valor do que é atual, mantendo, assim, vínculos com o programa modernista da Semana de Arte Moderna de 1922. Apoiado nessas raízes, Mário de Andrade pretendia avaliar a produção literária do final dos anos de 1930, o qual definiria como a "Fase do louva-deus", da "Cultura do louva-deus". Período supostamente marcado pela fragilidade moral de uns "vagos socialistizantes, os berros verdes e estuporados de uns fastichizantes"[286], comparados ao louva-deus devido ao movimento desse inseto covarde, cujo inútil gesto bélico diante de uma casca de cigarra seria interpretado como oração.

Na apresentação da coluna de Mário de Andrade, há, portanto, pelo menos duas obrigações que deveriam fazer parte do trabalho do crítico: a abordagem do texto literário deveria se dar de forma intuitiva, considerando-se o texto e não um pressuposto esquemático anterior e, ao mesmo tempo, a crítica deveria esclarecer qual a imagem do momento literário contemporâneo, identificando nele a essência das obras mais atuais. Apesar de complementares, por parecerem estágios de um movimento do particular (obra) para o geral (imagem da literatura contemporânea), geram certa contradição, pois, se a primeira diretriz sugere uma leitura intuitiva, a segunda estabelece um compromisso moral do crítico cujo ponto de partida deveria ser estético[287].

---

[285] *Klaxon*, no. 1, p. 1.
[286] ANDRADE, Mário de. ANDRADE, Mário de. "Começo de crítica" (*Diário de notícias*, 05/03/1030) in *Vida Literária*, p. 15.
[287] Esse movimento contraditório lembra, em certa medida, o "Prefácio Interessantíssimo". No início do texto, "Leitor:/Está fundado o Desvairismo" (*Poesias Completas*, p. 59) parece, mesmo que em tom de blague, sugerir a indicação de uma poética, que, mais adiante, será encerrada: "E está acabada a escola poética. 'Desvairismo'./ Próximo livro fundarei outra" (*Poesias Completas*, pp. 75-6).

Como já ficou sugerido, o programa do rodapé não neutralizará a angústia do escritor, pois, no jogo que estabelece entre identificar a essência da arte, mas uma essência que defina a imagem de um momento e que, ao mesmo tempo, tenha uma função pragmática, permanece latente a essência do próprio crítico Mário de Andrade, ou seja, a angústia é projetada também em seu julgamento de valores.

A genialidade, e a sinceridade em certa medida, do crítico estaria em explicitar as próprias estratégias de seu julgamento, dando ao texto um caráter ensaístico que remonta à advertência que Montaigne, o iniciador do ensaio enquanto gênero, no século XVI, fez a seu leitor, afirmando que os *Ensaios* seriam uma "pintura" de si, na qual se mostraria de "maneira simples, natural e habitual, sem apuro e artifício". Assim, a matéria última do livro seria o próprio escritor. Ao assumir o ensaio como uma "pintura" de si, Montaigne explicita que os juízos elaborados em seus escritos partem de sua intuição e, de certa forma, são constituintes de sua personalidade. Assim, se a matéria e o juízo são assumidamente humanos e, portanto, mutáveis, as contradições e o caráter transitório são características integrantes do gênero posto em circulação pelo autor[288].

A função da crítica literária também é discutida no artigo "Poesia e Crítica", de 15/09/1940, que inaugura a participação de Sérgio Buarque de Holanda como substituto de Mário de Andrade na coluna "Vida Literária". Uma das grandes qualidade do autor de *Macunaíma* seria conjugar à atividade crítica a visão de poeta. Isso permitira a ele não cair no engodo representado pela tentativa didática, impulsionada pelo "intelectualismo excessivo" do século XX, de separação estanque entre crítica, atividade da inteligência, e poesia, atividade da espontaneidade criadora. Já no início do artigo, portanto, a apropriação de definições críticas de Mário de Andrade podem ser percebidas. Se de um lado

[288]Não há aqui o objetivo de se estabelecer Montaigne como um modelo consciente na escrita de Mário de Andrade, mas acentuar o caráter ensaístico que a crítica literária assume. Há pelo menos uma referência ao autor de Ensaios em uma carta que Mário de Andrade envia a sua aluna Oneyda Alvarenga: "Filósofos mesmo, li poucos. Os sistemas não conseguiam me interessar, principalmente os modernos que me fatigavam pavorosamente. Só Montaigne que aliás é mais moralista que exatamente filósofo. Li Platão quase todo, talvez todo, e bastante Aristóteles". (In: ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. p. 271.)

aparecem ecos andradianos, de outro, a definição da função do crítico também advirá das leituras em inglês feitas por Sérgio Buarque de Holanda.

Em meados de 1941, Sérgio Buarque de Holanda, então diretor da Seção de Publicações do Instituto Nacional do Livro, viajou para os Estados Unidos a convite do *State Department*, visitando Nova York, Washington D.C., Chicago e a Universidade de Wyoming, para fazer uma série de conferências. No prefácio de *Tentativas de Mitologia*, afirma que, nessa viagem, teria aproveitado para adquirir uma respeitável bibliografia do *New Criticism*, vertente da crítica literária anglo-americana que se pautava na autonomia das estruturas linguísticas em detrimento de fatores psicológicos e/ou sociais na interpretação do texto literária.

> "De repente, um inesperado convite recebido da Divisão Cultural do *State Department* em Washington, D. C., através da embaixada do Rio de Janeiro, para uma visita de três meses aos Estados Unidos, iria permitir-me trazer, de volta ao Brasil, toda uma pequena biblioteca a respeito do *new criticism* anglo-americano, que já ia encontrando, entre nós também, adeptos fervorosos e em geral pouco transigentes" [289].

Na continuidade do depoimento, afirma que essa bibliografia adicionada aos textos sobre literatura em francês e alemão, adquiridos anteriormente, formavam o conjunto de referência necessário para fazer análise literária em consonância com as novas tendências críticas. Assim, o esforço de apropriação dessas tendências estaria presente nos artigos, mas "com a preocupação de não sobrecarregar" os textos "com nomes e citações de autores mal conhecidos da maioria dos leitores", sabendo que eles "servem principalmente para impressionar os inseguros e os basbaques." [290] Afirma que, para alguns contemporâneos, a apropriação que fizera das leituras em inglês parecia tão vivaz que um autor, num congresso de filosofia, havia disparado contra Sérgio a

[289] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Tentativas de Mitologia*. pp. 15 e 16.
[290] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Tentativas de Mitologia*. p. 16.

acusação de seguir "os critérios historicistas de I. A. Richards". Com isso, ainda segundo esse autor de nome não revelado, o crítico teria supostamente se convertido em "palmatória do mundo"[291]. Para Sérgio Buarque, a provocação não passava de bravata porque nunca teria seguido tão de perto o crítico inglês e o próprio Richards seria refratário a essa posição.

Ainda que seja necessário desconfiar do depoimento do próprio autor sobre suas referências, a menção ao *New Criticism* poderia indicar uma mudança capital na crítica literária. I. A. Richards, citado pelo autor que provocara Sérgio Buarque de Holanda, pode ser considerado um dos precursores do movimento da crítica literária norte-americana. Richards acreditava que o treino da leitura dos textos literários poderia ser útil no pós 1a. Guerra para que os leitores conseguissem retomar um equilíbrio perdido com a situação traumática, além disso poderia preencher a tradição enfraquecida[292]. Em *Practical Criticism,* antes de descrever os exercícios que fizera com seus alunos, Richards afirma, na introdução, que o seu livro teria como um de seus objetivos desenvolver práticas que possibilitassem ao crítico se esquivar de um juízo previamente estabelecido por uma espécie de coleção de clichês sobre determinados estilos literários que formariam um estoque de respostas ("stock responses"). Esse estoque de reações faria com que o crítico se afastasse do gesto de julgar o valor de um texto e passasse a reproduzir juízos. Essa atitude seria prejudicial sobretudo para os escritores que tentassem elaborar uma obra revolucionária e distanciada dos paradigmas preexistentes:

> "Quando algo é bem feito uma vez de uma determinada maneira, tendemos a esperar coisas similares a serem feitas no futuro da mesma maneira, e ficamos desapontados ou não as reconhecemos se elas forem feitas de modo diferente. Reciprocamente, uma técnica que tenha mostrado sua incompetência para qualquer objetivo tende a se tornar totalmente desacreditada. Ambos são casos de confusão entre meios e fins. Todas as vezes que julgamos poesia de fora dos

[291] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Tentativas de Mitologia*. p. 33.
[292] Cf. HICKMAN, Miranda B; MCINTYRE, John D. *Rereading the New Criticism*, pp. 10-12.

> detalhes técnicos, estaremos colocando meios antes de fins, e – tal é a nossa ignorância de causa e efeito na poesia – nós deveremos ter sorte se não cometermos erros piores. Temos que evitar julgar o pianista pelo seu cabelo.[293]

A prática do *close reading*, aclamada por Richards, interessará os *new critics* que se apropriarão dela. De maneira esquemática, seria possível afirmar que tal prática consistiria em considerar a leitura do texto literário antes de qualquer pressuposto. Assim, cada texto necessitaria de uma abordagem específica que o isolasse de questões sociais, políticas e históricas. Os *new critics* não concordavam com os pressupostos psicologizantes e cientificistas nos quais Richards se baseava. John Crowe Ransom, por exemplo, que junto com Robert Penn Warren e Allen Tate formaram o núcleo do *New Criticism* nos Estados Unidos, no livro *The New Criticism*, de 1941, considera que I. A. Richards seria incapaz de compreender o valor intrínseco da poesia[294]. Também Cleanth Brooks, outro dos novos críticos, admitia suspeitar da máquina psicologizante de Richards, mas reconhecia a coragem dele ao apresentar um modelo "científico" para o estudo literário[295].

Há, pelo menos do ponto de vista programático, uma proximidade entre a crítica de Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, I. A. Richards e os *new critics*. Apesar de tal comparação parecer não muito pertinente na medida em que a dimensão histórica sempre parece estar presente na crítica de Sérgio

---

[293] Tradução minha, original: "When something has once been well done in a certain fashion we tend to expect similar things to be done in the future in the same fashion, and are disappointed or do not recognize them if they are done differently. Conversely, a technique which has shown its ineptitude for none purpose tends to become discredited for all. Both are cases of mistaking means for ends. Whenever we attempt to judge poetry from outside by technical details we are putting means before ends, and – such is our ignorance of cause an effect in poetry – we shall be lucky if we do not make even worse blunders. We have to try to avoid judging pianists by their hair." (RICHARDS, I. A. *Practical Criticism: a study of Literary Judgement*. p. 15)

[294] "For example, in this critique of I. A. Richards, Ransom claims that Richards is a positivist and a behaviourist who is only interested in physical activities, and ignores 'spiritual happenings'. Richards is supposed to concentrate on neurology, rather than the activity of the human intelligence, and it is claimed that, as a consequence, he can only explain the utilitarian value of poetry, or its effect. He is unable to discuss its intrinsic value or 'the value of poetry to the mind that entertains it'". (JANCOVICH, Mark. *The cultural politics of the New Criticism*. p. 41.)

[295] Cf. HICKMAN, Miranda B; MCINTYRE, John D. *Rereading the New Criticism*, pp. 10-12.

Buarque de Holanda[296] e em que a moral do trabalho artístico parece sempre ser cobrada por Mário de Andrade, é possível que, mesmo assim, os críticos brasileiros toquem em nota similar aos estrangeiros quando, cada um a seu tempo, assumem o rodapé do *Diário de Notícias*: o ponto de partida para a crítica deveria ser a observação do texto. Mário de Andrade recusa as "classificações", pois seriam "meros verbalismos; palavras vãs, máscaras", cujo valor se restringiria à bibliografia típica de "fichários mentais"[297]. Sérgio Buarque quer afastar de sua crítica categorizações como aquelas que estabeleciam a divisão entre poesia, como linguagem espontânea do inconsciente (seguindo a linha dos surrealistas), e crítica, como discurso científico; pois fariam parte do desejo de categorização, o que deixaria o espírito humano mais tranquilo, mas não constituiriam em solução plausível. Assim,

> "Em realidade a oposição entre poesia e crítica é apenas metafórica, procede de uma simplificação dialética e não pode ser aceita ao pé da letra. Se fôssemos aceitá-la ao pé da letra, teríamos de conceber o crítico ideal como um monstro de abstrações armado de fórmulas defuntas e ressequidas, sempre pronto para aplicá-las à vida numerosa e multiforme."[298]

A própria recusa, no artigo de abertura da coluna, do método positivo como caráter único para a crítica literária pode ser relacionado com a tentativa de superar o "bacharelismo" e a ideia desenvolvida em *Raízes do Brasil* de que o brasileiro tem como uma de suas características formadoras a tendência a substituir a imaginação e especulação intelectual pela utilização de categorias

---

[296] A definição de Terry Eagleton sobre o *New criticism* ajuda a ilustrar essa aparente contradição: "devemos reconhecer que a atitude nos Novos Críticos para com essas questões estava estreitamente relacionada com seu desejo de transformar o poema em objeto autossuficiente, tão sólido e material quanto uma urna ou um ícone. O poema tornou-se uma figura espacial, e não um processo temporal. Salvar o texto do autor e do leitor era um processo que se desenrolava paralelamente à separação do poema de qualquer contexto social ou histórico." (EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*, p. 66.)

[297] ANDRADE, Mário de. ANDRADE, Mário de. "Começo de crítica" (*Diário de notícias*, 05/03/1030) in *Vida Literária*, p. 15.

[298] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Poesia e crítica" (*Diário de Notícias*, RJ, 15/09/1940) in *O Espírito e a letra*, p. 272.

estanques[299]. Para o historiador, a prova disso seria o sucesso do Positivismo no Brasil do século XIX[300]:

> "[...] O prestígio da palavra escrita, da frase lapidar, do pensamento inflexível, o horror ao vago, ao hesitante, ao fluido, que obrigam à colaboração, ao esforço e, por conseguinte, a certa dependência e mesmo abdicação da personalidade, têm determinado assiduamente nossa formação espiritual."[301]

O ponto em comum parece ser, portanto, a recusa a categorias críticas que precederiam a leitura do texto. Talvez, por isso mesmo, tanto no *New Criticism* quanto na crítica de Sérgio Buarque de Holanda e do próprio Mário de Andrade, as interpretações afastadas de categorizações anteriores perfazem uma estratégia para legitimar, no caso norte-americano, uma tipologia de abordagem do texto que conquistará espaço nas universidades ao definir o objeto de estudo do campo, e uma atitude literária que, no caso brasileiro, apesar de todas as idiossincrasias que o grupo possa apresentar, distinguirá o moderno modernista do acadêmico passadista dentro de uma vertente dos discursos interpretativos sobre a literatura brasileira.

Esse ponto de contato se amplia nas apropriações que os *new critics* e mais declaradamente Sérgio Buarque de Holanda, que Mário de Andrade, fizeram de alguns conceitos críticos de T.S. Eliot. John Crowe Ransom, no mesmo livro em que analisa I. A. Richards, estuda Eliot. Para Ransom, apesar da guinada religiosa do autor de "Waste Land", sua crítica nunca esteve ligada a esse tipo de convicção, pois a concepção de poesia era autotélica e, por isso, capaz de valorizar

---

[299] Essa reflexão parece ser anterior ainda ao *Raízes do Brasil*, já estava presente em "O lado oposto e outros lados", na recusa da imposição uma "ordem" artificial e importada.

[300] Allen Tate, um dos *new critics*, também desconfia do Positivismo, assumindo que sua prática mais comum seria assumir um programa sem se preocupar com os verdadeiros resultados de uma pesquisa: "We are not very much concerned when we confess that communication among certain points of view is all but impossible. Let us put three persons together who soon discover that they do not agree. No matter; they quickly find a procedure, a program, an objective. So they do agree that there is something to be done, although they may not be certain why they are doing it, and they may not be interested in the results, the meaning of which is not very important: before they can consider the meaning they have started a new program. This state of mind is positivism. It assumes that the communication of ideas towards the formulation of truths is irrelevant to action; the program is an end in itself. (TATE, Allen. "The present function of criticism", 1945 in *Essays for four decades*, p. 195.)

[301] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, p. 159.

tanto o bom poeta secular, quanto o religioso[302]. Ainda de acordo com Ransom, mesmo que Eliot legasse à tradição e à história um significado importante na constituição do poeta[303], o julgamento de valor da crítica literária de T.S. Eliot ultrapassaria a prática de um crítico histórico, pois, apesar de partir da tradição e de seu contexto cultural, T.S. Eliot, em seguida faria um julgamento crítico do poema:

> "Eliot não tem nenhuma fórmula pronta de antemão; ele examina o poema e o compara com seu contexto mais próximo para ver que tipo de crítica o texto necessita; ele, então, surge com um aparato de julgamento que é comparativo em primeira instância, mas crítico no fim".[304]

Para Ransom, o julgamento de T.S. Eliot, apesar de não aparecer sistematizado como uma teoria, teria uma escolha de palavras tão aguda que o transformaria em um julgamento crítico[305]. Haveria, no autor, um senso crítico imediato especializado e infalível, mas de inocência teórica[306]. Levando essa hipótese de maneira radical, seria possível considerar que as afirmações críticas de T.S. Eliot estariam próximas ao saber intuitivo do poeta. Ransom não utiliza exatamente esse termo, mas afirma que há meias-verdades ou aforismos que conferem ao crítico um caráter mais de profeta que de filósofo[307]. Essa crítica

---

[302] "He [T.S. Eliot] talked about poetry as autotelic, and was equally ready to give patient appreciation to the perfect secular poet to even the unreligious poet". (RANSOM, John Crowe. *The New Criticism*, p. 138.)

[303] "The judgment that a poetic practice is in accord with it [tradition], or not in accord with it, remains a historical judgment, it is not a critical judgment". (RANSOM, John Crowe. *The New Criticism*, p. 140.)

[304] Tradução minha, original: "Eliot has nothing like a formula ready in advance; he looks at the poem against its nearest background to see what sort of criticism it needs; he comes up presently with a set of judgment which are comparative in the first instance, but critical in the end". (RANSOM, John Crowe. *The New Criticism*, p. 141.)

[305] O próprio Eliot, aliás, anuncia em "Tradition and the individual talent" que a crítica honesta deveria incidir não diretamente sobre o poeta, mas sobre a poesia. (ELIOT, T. S. *The sacred wood*, p. 47)

[306] "There is in Eliot's writings an immediate critical sense which is expert and infallible, but it consists with a theoretical innocence." (RANSOM, John Crowe. *The New Criticism*, p. 145.)

[307] "There are half-truths, or gnomic truths sometimes. There are enough of them to have stocked the mind of a generation with his wisdom, so that young men speak up and quote Eliot pertinently on nearly any literary occasion. They give him the character of a prophet rather than the character of a philosopher" (RANSOM, John Crowe. *The New Criticism*, pp. 145-6)

"profética", a qual Ransom tenta traduzir em termos próprios ao *New Criticism*, talvez possa ser comparada à crítica de poeta que Sérgio Buarque de Holanda atribui a Mário de Andrade em "Poesia e Crítica:

> Nós, homens de 1940, continuamos a viver em pleno romantismo, e uma das terapêuticas do romantismo é analisá-lo. Por isso convém que em todo verdadeiro poeta haja também um crítico vigilante e enérgico. Existe talvez um vício de sistematização, vício pedagógico, na tendência para separar como dois momentos distintos da realização literária a parte da crítica e a parte da criação. É excelente, por esse motivo, que a poetas de preferência se confie a crítica profissional. Os grandes exemplos de um Coleridge e de um Baudelaire servem para mostrar a que ponto isso é exato. E para que ir tão longe sem evocar o nome ilustre de quem me precedeu nesta páginas? Em Mário de Andrade o crítico esteve sempre à altura do poeta. Figura das mais complexas e importantes em nossa literatura, na prosa como no verso, nos trabalhos de ficção como nos de pura erudição, ele tem a rara capacidade de interessar-se suficientemente nos problemas mais vários e de poder abordá-los com conhecimento de causa.[308]

A primeira parte da citação, ou seja, a permanência do romantismo entre os homens de 1940, é também um rastro da crítica literária buarqueana da década de 1920 e será tratada mais adiante. Além disso, a reprovação da dicotomia entre crítica e criação literária, atribuindo ao poeta e crítico Mário de Andrade posição privilegiada, além de estabelecer uma filiação dentro de certa tradição crítica – como faz também Ransom em relação a Eliot –, intersecciona-se com uma proposição de T. S. Eliot no artigo "The function of criticism", publicado em *The Criterion*, outubro de 1923. Revista, aliás, bem conhecida de Sérgio Buarque de Holanda, pois como pode se verificar em carta dele a Mário de

---

[308] "Eliot has nothing like a formula ready in advance; he looks at the poem against its nearest background to see what sort of criticism it needs; he comes up presently with a set of judgment which are comparative in the first instance, but critical in the end". (RANSOM, John Crowe. *The New Criticism*, p. 141.)

Andrade de maio de 1924, teria inspirado *Estética*[309], dirigida pelo próprio Sérgio Buarque e por Prudente de Moraes, neto. No texto, Eliot afirma que o mais alto tipo de crítica seria aquele empregado por um escritor treinado e habilidoso no seu próprio ofício, assim alguns escritores de literatura eram superiores a outros somente porque naqueles a capacidade crítica era superior. Essa afirmação leva a duas perguntas: o grande artista poderia permanecer inconsciente em relação a seu trabalho técnico? Quais as diferenças entre criação e crítica?

A primeira pergunta será respondida posteriormente, a segunda Eliot responde não haver equivalência entre criação e crítica, pois enquanto o trabalho artístico é autônomo, a crítica trata de outra coisa e não de si mesma; em outras palavras se a criação literária é autotélica, a crítica trata da criação literária. Não seria possível fundir criação com crítica assim como seria possível fundir crítica com criação; a crítica atingiria seu grau máximo somente numa espécie de união com a criação durante o trabalho do artista[310].

A definição de T.S. Eliot é bastante próxima ao que Mário de Andrade define como necessidade do poeta de ser consciente e virtuose de suas técnicas. Para o autor brasileiro, sem dominar de maneira crítica os instrumentos necessários para elaborar a poesia, o poeta não se definiria enquanto artista[311]. Voltando a Eliot, como o artista não seria autossuficiente, um artista deveria escrever sobre outros para exercitar a crítica.

---

[309] "Vai ser fundada aqui no Rio uma grande revista de "Arte moderna", de meu amigo Prudente de Moraes, neto (não pertence à Liga Nacionalista), publicação trimestral de grande formato e mais ou menos no tipo da revista inglesa *Criterion*. O primeiro número sairá em setembro próximo e só falta para isso alguma colaboração e... título." (*Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. p. 66)

[310] If so large a part of creation is really criticism, is not a large part of what is called 'critical writing' really creative? If so, is there not creative criticism in the ordinary sense? The answer seems to be, that there is no equation. I have assumed as axiomatic that a creation, a work of art, is autonomous; and that criticism, by definition, is *about* something other than itself. Hence you cannot fuse creation with criticism as you can fuse criticism with creation." (ELIOT, T. S. "The function of criticism" in *The Criterion*, vol. II, no. V, 10/1923. p. 39)

[311] Mais adiante esses conceitos serão desenvolvido, refiro-me ao artigo "Calar é ouro", publicado no *Diário de Notícias* em 04/09/1939, e ao trecho: "Ora, eu nego que haja simplicidade técnica. A técnica, o artesanato, têm de ser desenvolvidos ao máximo, e este máximo é de enorme complexidade. Fazer poesia, objetivamente, não difere de tocar piano ou rachar lenha. E só o virtuose do seu ofício consegue ultrapassar o canhestro e o mal feito; só o virtuose pode ser natural e espontâneo, como um bom lenhador. Ou um bom poeta. [...] Ora de todos estes poetas lidos, quais os que estão conscientes e virtuoses de suas técnicas? Quase nenhum." (ANDRADE, Mário de. *Vida* literária, p. 102)

Uma consequência dessas afirmações é que somente os escritores conscientes poderiam ser bons críticos, conclusão um pouco enviesada, pois é conveniente à posição do próprio Eliot. Para não ser tão radical, ele afirma que seria indispensável ao grande crítico ter uma noção altamente desenvolvida do fato[312]. A definição de "fato" não será tratada neste texto, mas a valorização da crítica feita pelo artista que conhece a técnica com a qual trabalha parece apresentar ressonâncias na afirmação de Sérgio Buarque de Holanda sobre a excelência da crítica de Mário de Andrade, poeta profissional, que, assim como Coleridge e Baudelaire, seria o mais qualificado para exercer a função no rodapé literário.

Ainda em "The function of criticism", Eliot equipara as funções do crítico e do artista por considerar que este deveria manter o senso da tradição e aquele atentar-se para servir como uma espécie de termômetro da ordem com que as obras se inserem nessa mesma tradição. Aqui, o autor retoma o que afirmara sobre a criação literária em "Tradition and the individual talent", ou seja, existiria uma ordem ideal entre as obras literárias que comporiam a tradição. Quando uma nova grande obra surgisse, ela passaria a fazer parte dessa ordem, no entanto mesmo que rapidamente, a sequência seria alterada. Assim, as relações, as proporções e os valores de cada trabalho artístico se reajustariam para incluir o novo. Nesse sentido,

> Quem quer que aprove essa ideia de ordem das formas da literatura europeia, da literatura inglesa, não achará absurdo que o passado deva ser alterado pelo presente assim como o presente é ordenado pelo passado.[313]

---

[312] "And the most important qualification which I have been able to find, which accounts for the peculiar importance of the criticism of practitioners, is that a critic must have a very highly developed sense of fact." (ELIOT, T. S. "The function of criticism" in *The Criterion*, vol. II no. V, 10/1923. p. 39)

[313] Tradução minha, o trecho completo é: "The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of

Apesar de não hierarquizar a fronteira entre crítica e criação[314], Sérgio Buarque de Holanda, no artigo que abre sua crítica na coluna "Vida Literária", apropria-se daquilo que T. S. Eliot definiu como tradição, legando à crítica literária o papel de desvendar a maneira como o acomodamento de novas obras nessa ordem ideal acaba por dilatar a própria noção de História:

> "A verdade é que o primeiro passo da crítica está na própria elaboração poética e os seguintes estão nos reflexos que o produto de semelhante elaboração vai encontrar no público. Nessa reação do público há uma parte apreciável de recriação. Cada indivíduo, cada época recria as obras de arte segundo sistemas de gosto que lhe são próprios e familiares. É graças a essa milagrosa recriação – quer dizer, criação contínua e sempre renovada – que Homero ou Cervantes podem ser e são nossos contemporâneos, compondo uma ordem simultânea com todos os outros autores do passado e do presente, embora signifiquem para nós qualquer coisa de bem diverso daquilo que significavam para os homens de seu século. A grande função da crítica, sua legitimação até certo ponto, está na parcela decisiva com que pode colaborar para esse esforço de recriação. Ela dilata no tempo e no espaço um pouco do próprio processo de elaboração poética. E nesse sentido não é exagero dizer-se que a crítica pode ser verdadeiramente criadora" [315].

A nova imagem que a crítica desenharia da tradição, a partir de um rearranjo que levaria em consideração as necessidades do público contemporâneo, aparentemente certo público, não parece muito distante da

---

European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past". (ELIOT, T. S. "The function of criticism" in *The Criterion*, vol. II no. V, 10/1923. p. 31).

[314] Mário de Andrade, como já foi mencionado, também não incorre na hierarquização de Eliot.

[315] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Poesia e crítica" (*Diário de Notícias*, RJ, 15/09/1940) in *O Espírito e a letra*, pp. 272-3.

função que Mário de Andrade e T.S. Eliot atribuem ao crítico. Nesse sentido, a crítica é explicativa, mas também não deixa de apresentar seu papel pedagógico.

A reorganização da tradição a partir das novas grandes obras contemporâneas, além de despertar o interesse de Sérgio Buarque e John Crowe Ransom, também sensibilizou outro dos *new critics*. O artigo "Miss Emily and the bibliographer", lido por Allen Tate na Princeton University, em 1940, ocasião em que participava de discussões acaloradas com o departamento de Inglês a respeito dos métodos de ensino de literatura, é encerrado com a afirmação de que a literatura do passado apenas continuaria viva se vista pela literatura do presente, ou talvez, seria necessário dizer que a literatura do passado vive na literatura do presente e em nenhum lugar mais. Tudo seria literatura do presente.[316]

Crítico e artista deveriam estar conscientes da tradição literária na qual estão inseridos. Seria possível, portanto, estabelecer uma ética para crítico e artista que será também cara a Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. Nesse caso, a menção de T. S. Eliot a uma tradição literária europeia e inglesa parece manter viva uma das orientações dos autores de *Macunaíma* e *Raízes do Brasil* que é observar e julgar uma outra tradição, ou seja, a brasileira. Ressalte-se, porém, que, em espectro mais amplo, a tradição artística brasileira, ao menos em Mário de Andrade, alcançará obras além da erudição, como é o caso do cantador Chico Antônio[317]. Não é estranho, portanto, que a participação dos dois

---

[316] A citação completa é: "And so, if we may look at this Homeric simile with the eyes of Bishop Berkeley, we must conclude that the great authors are dead, too, because there is nobody to look at them. I have adapted this figure from one of the Prefaces of Henry James because it seems to me to be a good way of saying that the literature of the past can be kept alive only by seeing it as the literature of the present. Or perhaps we ought to say that the literature of the past lives in the literature of the present and nowhere else; that it is all present literature". (TATE, Allen. "Miss Emily and the Bibliographer", 1940 in *Essays of four decades*, p. 154)

[317] Como afirma Pedro Meira Monteito: "Os estratos da cultura popular, que na imaginação de Mário apontam sobretudo para o arcaico e para o interior do país, sugerem o plano inconsciente em que os gestos se deixam guiar não pela genialidade individual, mas pela plena realização da coletividade em sua misteriosa consubstanciação, naquele momento em que o cantador já não é mais ele mesmo, imerso que está no corpo místico da "cultura nacional". O drama aparecerá, como verdadeira transubstanciação crítica, na figura de Chico Antônio, que Mário de Andrade conheceria em sua viagem ao Nordeste em 1928-9, para finalmente convertê-lo em personagem de sua *Vida de cantador*, já nos anos 1940" (*Correspondência Mário e Sérgio*, p. 213). Essa questão desperta uma tensão no pensamento crítico de Mário de Andrade entre o que as possibilidades da literatura contemporânea erudita e a arte popular, pois se, na primeira, o cultivo

críticos na coluna "Vida Literária" inclua a preocupação de auscultar em que medida a aparente espontaneidade da poesia modernista da década de 1920, geração da qual fizeram parte, teria influenciado o panorama contemporâneo. Neste caso, é nítida a censura aos artistas nos quais a autocrítica parecia se mostrar débil. É possível citar como exemplos rápidos dessa posição em Mário de Andrade:

> Ao artista cabe apenas, é imprescindível a meu ver, adquirir uma severa consciência artística que o... moralize, si posso me exprimir assim. Só esta severa atitude, antes de mais nada humana, é que deve na realidade orientar e coordenar a criação[318].

Obviamente a fonte para a definição moralizante do trabalho do artista, em Mário de Andrade, não é diretamente tributária do trabalho de T.S. Eliot. Para compreendê-la é necessário reportar ao texto "O Artista e o Artesão" – aula inaugural do "Curso de Filosofia e História da Arte"[319], ministrado por Mário de Andrade, na Universidade do Distrito Federal, em 1938. Nele, afirma que a técnica em Arte, abrangendo artes plásticas e poesia, seria dividida em três elementos: "artesanato", "virtuosidade" e "solução pessoal"[320].

O artesanato, elemento "ensinável", seria o indispensável domínio do material, que, em literatura, seria a palavra. Todo artista deveria ser, portanto, simultaneamente artesão. A virtuosidade seria o conhecimento e a prática das

---

da técnica pessoal é que, como parece, levaria à sinceridade do artista encontrando-se com as urgências do contemporâneo, a sinceridade da arte popular, como afirma Monteiro, estaria justamente no quinhão em que a individualidade do artista se perde e no momento em que ele reconquistaria sua função dentro da comunidade.

[318] ANDRADE, Mário de. "O artista e o artesão" in *O Baile das quatro artes*, p. 27.

[319] Este texto encontra-se no Arquivo Mário de Andrade, Série Manuscritos, *Curso de Filosofia e História da Arte*, IEB-USP. Oito das doze aulas preparadas por Mário podem ser consultadas também em *Curso de Filosofia e História da Arte / Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: GFAU, 1955. (*mimeo*). O texto "O Artista e o Artesão" também foi publicado em *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, s/d.

[320] Em "Arte e cinema", artigo publicado no *Diário nacional,* 16/03/1928, Mário de Andrade já apresentava a distinção sistematizada em "O artista e o artesão". Citando categorias de Charles Lalo afirma que o "métier" seria a "parte material da arte", o conhecimento básico ensinado ao artista; a técnica, um "métier vivo", aquilo que é mais sutil, pessoal e distingue o artista; o virtuosismo, "acrobacia desinteligente, mecânica e insensível". (*Mário de Andrade no cinema*, p.33).

várias técnicas históricas da arte, ou seja, o entendimento dos usos da técnica na tradição que lhe é específica. Esse elemento seria também "ensinável", no entanto deveria ser tomado com cuidado, podendo ser até prescindível, pois poderia levar, por um lado, ao tradicionalismo técnico "meramente imitativo" e, por outro, a uma falsa "virtuose". A solução pessoal, como a própria palavra sugere, seria individual e, portanto, "inensinável". Para Mário de Andrade este último elemento – solução pessoal – seria imprescindível, pelo menos a partir do Renascimento[321], momento em que a beleza em si começaria a se impor como objeto de pesquisa principal para o artista. Deixaria de ser consequência secundária para se tornar finalidade. Com a pesquisa experimental da beleza e com o individualismo, a "técnica pessoal" não só teria tomado importância, como se tornado uma "verdadeira fatalidade" determinada, portanto, pelo "espírito do tempo".

O desenvolvimento da "técnica pessoal" parece estar relacionado à noção de originalidade, pois possibilitaria ao artista se apropriar de maneira ampla de procedimentos composicionais de outros, num espectro intertextual, mas mesmo assim manter sua sinceridade. Em *Orgulho de jamais aconselhar*, Marcos Antonio de Moraes transcreveu um manuscrito de Mário de Andrade intitulado "Normativa da Crítica", no qual apresenta um roteiro para o crítico que não segue, *a priori*, "nenhuma doutrina filosófica, nem sua nem alheia", mantendo-se livre, portanto, para desenvolver uma crítica de relação. Dentre os passos que propõe para a tarefa crítica, questiona: "A proposição artística (a obra-de-arte) do artista *tem* de ser original; ou pode ser tradicional?". Esclarece, então a pergunta:

> "o que é 'ser original' em arte? É ser o artista um fruto das suas 'origens', isto é: poder se parecer com os outros, contanto que esta parecença seja apenas uma coincidência, ou também uma incorporação, não apenas honesta mas

[321] "Ora, no Renascimento, especialmente já no alto Renascimento [...] A beleza se desidealiza, a beleza se materializa, se torna objeto de uma pesquisa de caráter objetivo, ao mesmo tempo que o individualismo se acentua. Nem se pode mais decidir com clareza si, nas artes plásticas pelo menos, o individualismo é uma consequência da materialização da beleza, ou se esta é uma consequência daquele, de tal forma ambos se deduzem um do outro." (ANDRADE, Mário de. "O artista e o artesão". Série Manuscritos, *Curso de Filosofia e História da Arte*, IEB-USP.)

> necessária, fatal da personalidade? Ou é o artista ultrapassar as suas origens, e apresentar uma obra que, pela sua diferença, seja reconhecível sem assinatura?[322]

As duas alternativas de originalidade apresentadas não excluem a necessidade de domínio da "técnica pessoal" que inclui o conhecimento das "origens" do artista, ou seja, da tradição literária na qual está inserido. Além disso, seriam prova da honestidade do artista.

Se a técnica pessoal é uma fatalidade imposta pelo tempo, há, portanto, uma contingência histórica que obrigaria o artista a se preocupar com sua técnica, pelo menos para aqueles "artistas criadores legítimos". Mesmo com todo o experimentalismo que poderia advir da busca infinita da técnica, esta não causaria uma situação caótica, pois seria "um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move"[323]. Se o espírito não tem limites para criar, a matéria é o fato socializador, pois impõe limites. O problema do "caoticismo" não seria causado pela "técnica", mas sim pela falta de "atitude... 'mais ou menos' filosófica" do artista perante a arte.

Mesmo desenvolvendo-se a partir de outras bases, o raciocínio de Mário de Andrade leva à conclusão de que a inconsciência do artista seria um problema e a solução para tanto seria o domínio da técnica, tal questão será retomada em seguida. Sérgio Buarque de Holanda, ainda no artigo de abertura da coluna "Vida Literária", também rechaça a suposta espontaneidade da poesia contemporânea:

> O culto exclusivista à espontaneidade, à facilidade foi uma superstição romântica, a mesma que Matthew Arnold denunciou com tanta justeza nos poetas ingleses da primeira metade de seu século. Por força de tal superstição é que, a despeito da energia criadora desses poetas, eles deixavam no crítico uma impressão irresistível de insuficiência e prematuridade. Semelhante impressão pode

---

[322] ANDRADE, Mário de. "Normativa da crítica" in MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar*, p. 229.
[323] ANDRADE, Mário de. "O artista e o artesão". Série Manuscritos, *Curso de Filosofia e História da Arte*, IEB-USP.

> ocorrer-nos a cada passo diante de certas produções da moderna poesia brasileira.[324]

Assim, pelo menos nas concepções gerais sobre crítica, Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda parecem concordar com a sentença de T.S. Eliot, de acordo com a qual, a crítica deveria ter como fim aquilo que parece ser a elucidação do trabalho artístico e uma correção do gosto[325]. Para Eliot, assim como afirma em "Tradition and the individual talent", a crítica teria como função advertir o poeta de que este não deveria tomar o passado nem como um caroço, nem como uma pílula, nem poderia formar sua técnica inteiramente a partir de uma ou duas admirações particulares ou a partir de um período específico. O poeta deveria estar bastante consciente da corrente principal, que não flui invariavelmente através das reputações mais distintas. Deveria estar atento ao fato óbvio de que a arte nunca evolui, mas que o material da arte não é exatamente o mesmo. Deveria notar que a mentalidade europeia – ou a mentalidade do seu próprio país, que ele deveria aprender, com o tempo, a considerar mais importante que sua própria mentalidade – é aquela cujas mudanças não excluem o legado de Shakespeare, ou de Homero, ou da arte rupestre dos gravadores magdalenianos. A partir dessa consciência, o artista poderia atingir seu progresso que constituiria em progressivo sacrífico de si mesmo, numa contínua extinção da personalidade[326]. Talvez um paralelo possível com Mário de Andrade fosse perceber que a insistência do autor de *Macunaíma*, nos artigos de "Vida Literária", em valorizar Machado de Assis como um modelo de língua literária para os mais novos, está diretamente relacionada ao alto grau de desenvolvimento técnico que reconhece no autor de *D. Casmurro*. Tal juízo revelaria o apreço de Mário de Andrade pela busca do desenvolvimento pessoal da técnica em detrimento de uma simples entrega às "modas" literárias vigentes.

---

[324] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Poesia e crítica" (*Diário de Notícias*, RJ, 15/09/1940) in *O Espírito e a letra*, p. 273.
[325] "Criticism, on the other hand, must always profess an end in view, which, roughly speaking, appears to be the elucidation of works of art and the correction of taste. (ELIOT, T. S. "The function of criticism" in The Criterion, vol. II no. V, 10/1923. p. 32.)"
[326] ELIOT, T.S. "Tradition and the individual talent" in *Sacred Wood*, pp. 46-7, *passim*.

João Luiz Lafetá, em *1930: A Crítica e o Modernismo*, afirma que o autor, nas suas críticas do decênio de 1930, utiliza como um dos critérios a especificidade do fato estético, o qual já estava bastante definido, como lembra, em *A Escrava que não é Isaura*. Neste ensaio, Mário afirma que a poesia não é uma simples fotografia do subconsciente, mas sim "a inspiração é que é subconsciente, não a criação. [...] A reprodução exata do subconsciente quando muito daria, abstração feita de todas as imperfeições do maquinismo intelectual, uma totalidade de lirismo. Mas lirismo não é poesia"[327]. A partir disso, Lafetá conclui que a técnica é um procedimento especificamente estético que, para Mário de Andrade, distingue a poesia. E é justamente esta preocupação que aparece no artigo supracitado, em que fica indicado o ofício do poeta.

O desenvolvimento de uma sinceridade artística também será baliza para os artigos de Sérgio Buarque de Holanda. Suas escolhas valorizam atitudes intelectuais consideradas por ele autênticas e repelem aquelas nas quais a reflexão fora substituída pela aceitação passiva de modelos exteriores. No entanto, se para Mário de Andrade a honestidade da produção artística relacionava-se ao desenvolvimento da técnica pessoal, para Sérgio Buarque de Holanda essa sinceridade está ligada a conceitos formulados em *Raízes do Brasil*. Esses perpassam a tentativa de flagrar os escritores que, de alguma forma, conseguissem transpor a simples imitação, rompendo com a tradição brasileira de aceitar uma estrutura importada.

Voltando a T.S. Eliot, em *The function of criticism*, publicado na revista *The Criterion*, de outubro de 1923, ele reafirma sua definição de crítica como forma de definir a posição das obras literárias dentro da tradição, para rebater a concepção metafísica defendida por John Middleton Murry nas páginas da revista *The Adelphi*, de setembro do mesmo ano. Tal discussão gerou vários comentários nas duas revistas, tendo T.S. Eliot cedido espaço na revista *The Criterion*, de fevereiro de 1924, para Murry publicar o artigo "Romanticism and the tradition", resenhado por Sérgio Buarque de Holanda, sob o título "Romantismo e tradição", no primeiro número da revista *Estética*, de setembro

[327] ANDRADE, Mário de. "A escrava que não é Isaura" in *Obra imatura*, p. 243.

de 1924. Para Murry, o Renascimento marcaria o momento em que o homem, descrente do dogmatismo da igreja, passaria a pensar sem necessitar de uma autoridade externa, a Igreja, para lhe avalizar. A literatura e a religião teriam tomado caminhos separados. Neste momento, o homem teria também notado que não é o centro do universo e que, sozinho, deveria enfrentar seu destino. Além disso, ficaria claro o paradoxo pelo qual é constituída a existência humana, ou seja, a impossibilidade de conciliação entre o conhecimento externo e o interno ou, como explica Pedro Meira Monteiro, relacionando a Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, "a consciência sobre a distância intransponível que nos separa da revelação, ou seja, do sentido que ela promete trazer"[328]. Murry considera esse paradoxo religioso e ainda que na grande literatura, o escritor sempre se ocupasse de tal problema.

Na verdade, o escritor seria o arquétipo do homem consciente que, com um esforço essencialmente religioso, buscaria a imediata unidade do mundo, ou seja, o momento em que o homem conheceria o mundo como a si mesmo. No entanto, o homem moderno seria angustiado por saber que o paradoxo é parte integrante de si e somente uma mudança de consciência poderia mudar esse quadro, o problema é que tal mudança poderia ser apenas vagamente expressa por meio do símbolo. Assim, o grande desafio do escritor seria redescobrir as verdades da religião em si mesmo[329]. Essa visão é que poderia ser chamada de romântica, e, por isso, chamou atenção a afirmativa de Sérgio Buarque de Holanda de que ainda viveríamos no Romantismo, pois é essa justamente a posição de Murry. O ponto de discordância entre Eliot e Murry, portanto, seria o

---

[328] MONTEIRO, Pedro Meira. "Coisas sutis, *ergo* profundas: o diálogo entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda" in *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. p. 224.

[329] Murry explica o conceito de maneira detalhada: "But we may go farther than this, and declare that the originating experience of any truly creative work of literature, however small, is in some measure, and perhaps essentially, religious. That recognition by the writer of his theme, that delighted apprehension of his material, in the world outside him or within, seems to be nothing else than the sudden perception that an immaterial and all-pervading essence can be contained in a single symbol. What is perceived as something much greater than it is: as the philosophers put it, the universal is apprehended in and through the particular. This profound emotional recognition of the particular object or happening, as significant, as typical, as characteristic [...] seems to me fundamentally religious." (MURRY, J. Middleton. "Romanticism and the tradition" in *The Criterion*, vol. II, nº. 6, 02/1924.)

fato de que, para o primeiro, a grande obra de arte merecedora de um alto grau na tradição deveria ser estudada em si mesma; para o segundo, é a personalidade do artista que seria capaz de construir o símbolo e religar, momentaneamente, o homem à verdade.

Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade compartilham uma noção muito próxima do que é a crítica literária. Para os dois, os artigos da coluna não deveriam partir de um critério rígido estabelecido *a priori*, mas da tentativa de criar para a obra literária uma explicação que levasse em consideração a contemporaneidade. Obviamente, ao crítico não caberia somente o papel de explicar, mas também o de valorizar algumas produções em detrimento de outras. Por mais que não assuma explicitamente essa função, a própria seleção da matéria do artigo já é um crivo que tentaria separar os textos que atendessem de maneira mais produtiva aos anseios contemporâneos.

4.3. Poesia e sinceridade

"*Raízes do Brasil* e o Modernismo"[330] e "No roteiro de *Raízes*"[331] são dois ensaios de Antonio Arnoni Prado, que, lidos em conjunto, desvendam interseções entre *Raízes do Brasil* e os estudos literários de Sérgio Buarque de Holanda. No primeiro, Prado identifica, nos artigos da década de 1920 do autor, alguns traços que dão indícios das linhas mestras de *Raízes do Brasil*. Assim, no reconhecimento do estilo gongórico de Rocha Pita, por exemplo, no qual se demonstraria o amor às frases sonoras e caudalosas em detrimento a buscas especulativas, já haveria marcas de uma das características fundamentais do "homem cordial", ou seja, o cultivo da erudição ostentosa em lugar da inteligência especulativa. De maneira análoga, a tentativa do jovem Sérgio Buarque de Holanda de compreender a ideia de americanismo, ao romper com a ideologia das elites brasileiras contemporâneas de se afastar das discussões dos temas

[330] In PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras*, pp. 263-70.
[331] In HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil: ed. Comemorativa 70 anos*. pp. 295-312.

latino-americanos, prenunciaria a diferenciação feita em *Raízes do Brasil* entre as colonizações portuguesa e espanhola.

O inconformidade do jovem articulista com os críticos literários do final dos anos de 1910 e início de 20, ponto já tratado neste estudo, seria o primeiro passo para aproximá-lo aos modernistas da geração de *Klaxon*. O segundo passo, como desenvolve o ensaio de Antonio Arnoni Prado, será identificar nos textos deste grupo uma nova atitude. Assim, por exemplo, Sérgio Buarque reconhece no romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, os elementos que o diferenciariam dos romances da tradição romântica brasileira como os de Joaquim Manuel de Macedo. No caso do escritor romântico, ainda de acordo com Arnoni, Sérgio Buarque teria sabido reconhecer a prevalência da estrutura familiar rural e patriarcal[332] na estrutura romanesca, estrutura que depois identificará em *Raízes do Brasil*[333] como responsável pela confusão entre o privado e o público na organização política brasileira, estrutura ironizada ou superada na armação da ficção modernista de Oswald de Andrade e, por exemplo, Antonio de Alcântara Machado.

Mesmo do lado dos "futuristas" da Semana de Arte Moderna, em 1926, no polêmico "O lado oposto e outros lados", marcaria posição contrária àqueles que

---

[332]"Resultava dessa circunstância um predomínio quase exclusivo, em todo o mecanismo social, dos sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela Família. Explicam-se largamente, com isso, a nossa adaptação difícil ao princípio do Estado democrático, de que se tratará adiante e também os obstáculos, já assinalados ao início do capítulo precedente, que se ergueram contra a formação de um aparelhamento burocrático eficiente entre nós." (HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*, 1ª. ed., p. 88-9)

[333] "É com esse espírito que ele vai destacar a prosa moderna dos jovens de São Paulo, como a de Oswald de Andrade no romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, por exemplo, no que este representa para a superação do romance tradicional, do romance de um Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, que Sérgio comenta no artigo 'Um centenário', marcando bem o movimento harmônico de suas personagens com 'a atmosfera da vida rural que as cidades apagavam' no quadro das 'transformações inevitáveis da sociedade brasileira', que ele então antecipava.

Uma distinção como esta permite a Sérgio examinar noutro texto a crise do romance visto como 'a grande ferramenta do século [para] a investigação sobre o homem'. E já traz claramente anunciadas as hipóteses de trabalho com que vai definir as amenidades juvenis que cercam o universo imaginário dos romances de Macedo, em que as personagens, em geral, não precisam sair da chácara ou da fazenda para encontrar os limites do mundo e a confirmação do próprio destino, onde a última instância é sempre a vontade soberana do patriarca, cuja felicidade, garantida pelo brasão e o trabalho escravo, está sempre a coberto de qualquer ameaça." (PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras*, p. 266.)

continuariam acadêmicos. Sérgio Buarque teria percebido a necessidade de estudar o processo de nossa independência, mas relativizando as certezas daqueles que acreditavam formar uma "ordem de intelectuais" capaz de alcançar um princípio para a construção da cultura brasileira. Para Arnoni, a resposta do autor "completa-se num argumento decisivo em que ele procura mostrar que a ordem perturbada entre nós não era decerto, e nem podia ser, a nossa desordem, mas uma desordem artificial, imposta de fora"[334]. A recusa à busca de uma definição unilateral, facilitada e elitista, mais uma vez remeteria ao *Raízes do Brasil*, na medida em que identificará, como uma das características do homem cordial, a facilidade em aceitar teorias alienígenas e superficiais[335].

No segundo texto, "No roteiro de *Raízes*", Antonio Arnoni Prado aproxima *Raízes do Brasil* a *Macunaíma*, afirmando que a ambiguidade que está na essência do anti-herói é refundida em *Raízes*. Assim, para o crítico Sérgio Buarque, já nos anos de 1940, a rapsódia de Mário de Andrade abriria um novo caminho entre os dois mundos que dividiam o projeto de *Raízes*: "de um lado, o mundo *definitivamente morto* do universo patriarcal português, e, de outro, o mundo da *revolução brasileira ainda lutando por vir à luz*, mesmo que originalmente malformado pelas *constituições feitas para não serem cumpridas, as leis existentes para serem violadas e que não toleram mais que tudo seja feito em proveito dos indivíduos e das oligarquias*"[336].

Nesse ponto, o ensaio de Antonio Arnoni Prado aproxima os caminhos de Sérgio Buarque e Mário de Andrade tomando, como metáfora da contiguidade, a própria ambiguidade de Macunaíma, mas de maneira profunda, pois perscruta o papel do intelectual latente na elaboração do tecido narrativo. Tal papel, ainda segundo Arnoni, escolhido por Sérgio Buarque, se ressignificaria na medida em que o arielista, jovem modernista, intelectual cosmopolita, se encontraria no crítico literário maduro dos anos de 1940. Crítico este sempre consciente da

---

334 PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras*, p. 268.
335 "É frequente entre os brasileiros que presumem intelectuais, a facilidade com que se alimentam, ao mesmo tempo, de doutrinas dos mais variados matizes e com que sustentam, simultaneamente, as convicções mais díspares. Basta que tais doutrina e convicções se possam impor à imaginação por uma roupagem vistosa – palavras bonitas ou argumentos sedutores." (HOLANDA, Sérgio. *Raízes do* Brasil, 1ª. ed, p. 114)
336 In HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil: ed. Comemorativa 70 anos*. pp. 306-7.

impossibilidade de impor uma ordem devido ao próprio critério no qual se alinha, ou seja, o da desconfiança em relação a métodos impostos e, no fundo, da impossibilidade do intelectual honesto de propor uma solução em terreno tão ambíguo. Como sugere Arnoni, é nesse aspecto que a posição intelectual de Sérgio Buarque poderia se alinhar às conquistas modernistas elencadas por Mário de Andrade na conferência "O Movimento Modernista", de 1942: "o direito à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional"[337]. Princípios que Arnoni flagra nas direções que parecem reger tanto a análise dos "Capítulos de Literatura Colonial" quanto nos textos críticos mais densos do fim dos anos de 1940, e anos 1950:

> "A primeira mergulha nas conjecturas possíveis sobre o papel da literatura na definição de uma atitude independente frente ao legado espiritual da metrópole. A segunda aprofunda a transformação dos motivos estéticos dessa autonomia nos temas inaugurais de uma literatura já identificada com a nação. E a terceira discute a atualização dessa literatura não apenas em face das influências da modernidade irradiada da Europa, mas principalmente em face da *revogação definitiva da velha ordem colonial e patriarcal que nos fará, um dia, reencontrar a nossa verdadeira realidade*.[338]"

O reconhecimento da ambiguidade é portanto, para Sérgio Buarque de Holanda, prova da sinceridade intelectual, pelo menos para o intelectual brasileiro. A ambiguidade torna-se flagrante, na medida em que se comparam as diferenças no primeiro parágrafo, entre a primeira edição e a que se tornou a "definitiva" de *Raízes do Brasil*. João Cezar de Castro Rocha[339] mostra como tal ambiguidade estaria amplificada no primeiro parágrafo da primeira edição[340] e residiria entre o esforço bem sucedido que seria o Brasil e o fato de aqui sempre

---

[337] ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 242.
[338] PRADO, Antonio Arnoni. In HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil: ed. Comemorativa 70 anos*. p. 307.
[339] ROCHA, João Cezar de Castro. "O Exílio como eixo: bem-sucedidos e desterrados" in MONTEIRO, P. M; EUGÊNIO, J. K. (orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*.
[340] "Todo estudo compreensivo da sociedade brasileira há de destacar o fato verdadeiramente fundamental de constituirmos o único esforço bem-sucedido em larga escala, de transplantação da cultura europeia para uma zona de clima tropical e subtropical. Sobre território que, povoado com a mesma densidade da Bélgica, chegaria a comportar um número de habitantes igual ao da população atual do globo, vivemos uma experiência sem símile." (HOLANDA, Buarque. *Raízes do Brasil*)

se imaginar um povo desterrado. O cerne dessa ambiguidade é a característica da colonização portuguesa no Brasil, cujo processo se deu por uma assimilação dos hábitos da terra, como também descreve Sérgio Buarque ao desconstruir o mito de uma colonização holandesa mais promissora. Assim, mesmo admitindo as características do "homem cordial" como reflexo da colonização, já nos artigos do *Diário de Notícias*, ao comentar um livro de Gilberto Freyre, concorda com alguns elogios feitos à colonização portuguesa, pois esses se dariam "devido suas qualidades universalistas, pela sua capacidade de acolher as formas mais dissonantes, acomodando-se a elas sem com isso perder seu caráter."[341]

Pedro Meira Monteiro destaca a ambiguidade diante do fato de que as raízes europeias, que explicariam em parte o atraso do Brasil, também seriam constituintes latentes da identidade desse povo[342]. Ainda no mesmo ensaio, identifica no artigo "O lado oposto e outros lados", de 1926, um divisor de águas na carreira de Sérgio Buarque, devido à recusa inflamada àqueles que se considerariam conhecedores e donos de uma ordem intelectual salvacionista que poderia ser imposta e defesa daqueles que "desconfiavam de toda ordenação e apostavam fundo na espontaneidade, compreendida como 'liberdade' que os resguardaria de quaisquer tentações autoritárias."[343]

Assim, as aproximações claras entre a trajetória intelectual do crítico literário e do historiador, que passam também pela referência intertextual a Mário de Andrade, têm sido apontadas na fortuna crítica como fonte de aproximações e coerências. Neste estudo, os nexos intertextuais e

---

[341] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "O problema das culturas I" (*Diário de Notícias*, RJ, 27/10/1940) in *Escritos Coligidos I*, p. 187).

[342] "Em Raízes do Brasil, há uma aporia nem sempre devidamente percebida ou explorada. De um lado, parece que a crítica modernista, atualizada naquele ensaio, pretende despejar toda a sua munição sobre os partidários da 'lei morta', aqueles que vão buscar a ordem ao 'outro mundo', que é também o 'Velho Mundo', segundo o artigo de 1926. De outro lado, há 'uma alma comum' que nos vincula à progênie ibérica, de onde viria a 'forma atual da nossa cultura' que, bem compreendida, nos faria aproximar-nos do que somos. O que somos é também, portanto, o outro mundo, o Velho Mundo. Em termos mais simples, haveria aí uma dupla e incongruente legitimação: da espontaneidade e da originalidade de um lado, e da identidade com o antecessor do outro. Trata-se de um imbróglio nitidamente modernista, e é natural que o jovem de 24 anos penda para a defesa apaixonada da autenticidade irreverente, enquanto o escritor mais maduro se descobre diante de uma cadeia de impasses, crente a um só tempo na originalidade e em seu contrário." (In HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil: ed. Comemorativa 70 anos*. p. 326)

[343] In HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil: ed. Comemorativa 70 anos*, p. 322.

interdisciplinares têm sido apresentados como formadores da trajetória intelectual de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. O corte cronológico nos impõe agora verificar, de maneira mais próxima, como os artigos da coluna "Vida Literária" também se aproximam muito de perto às linhas de *Raízes do Brasil*.

4.4. A literatura contra "modismos"

Um ponto que aproxima Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda nos textos da década de 1940 é a análise do próprio movimento modernista, o que como se afirmou, na trajetória dos dois escritores, indica um momento de balanço pessoal e, em específico, na do autor de *Macunaíma*, o desdobrar de um momento de grande melancolia que antecede sua morte, mas é inegável que há uma pressão do próprio contexto. Pululavam, a partir do final da década de 1930, inquéritos e ataques que tinham como alvo definir a importância do Modernismo de 1922 nas letras brasileiras. Por isso, os artigos dos dois autores sobre contemporâneos da Semana de 1922 acabam assumindo, por vezes, um tom de homenagem; mas podem também iluminar, na descrição dos procedimentos literários, categorias que definiriam aquilo que, para os dois críticos, poderia ser considerada uma postura artística sincera.

Assim, a coerência da obra de Manuel Bandeira, contrastando com as de muitos contemporâneos, será observada por Sérgio Buarque de Holanda no artigo "Poesias Completas de Manuel Bandeira"[344]. Nele, destaca a maneira como essa poesia, apesar de representar uma "voz dissonante" em relação a seus contemporâneos, apresentaria uma profunda coerência, sendo possível já, a partir de *Cinza das Horas*, contemplar sua unidade, ainda que os procedimentos poéticos fossem diversos. Mesmo após o contato com o Simbolismo ou com os modernistas de primeira hora, sua obra não seguiria cegamente nem a esta, nem qualquer escola.

---

[344] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Poesias Completas de Manuel Bandeira" (*Diário de Notícias*, RJ, 06/10/1940) in *O Espírito e a letra*, pp. 276-82.

Para provar a hipótese da dissonância da poesia de Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda compara-o a contemporâneos como Ronald de Carvalho, cuja poesia seria marcada pela "estilização", ou seja, em suas descrições, a natureza apareceria domesticada, como se estivesse posando diante de "um fotógrafo". Em Manuel Bandeira, mesmo quando o tema era descritivo, a combinação imprevista e particular das imagens daria às cenas um caráter mais invocativo que descritivo. Assim, as descrições de natureza não se limitariam ao pitoresco e, de acordo com depoimento do próprio poeta, expressariam, das "coisas brasileiras", aquilo que "há nelas de mais profundo, isto é, de mais cotidiano"[345]. Ao mesmo tempo que marca a particularidade de Manuel Bandeira, a apreciação sugere como tema o problema da representação.

Ao se afastar da "estilização" da natureza e de padrões rígidos de escolas literárias ou de "modismos", Manuel Bandeira desenvolveria sua identidade poética. Em outras palavras, apresentaria uma poesia marcada pelo cultivo pessoal e da técnica não só pela intensidade poética com a qual conseguiria singularizar os ambientes descritos, mas também pela profusão de ritmos e metros com que conseguiria lidar, sem parecer que o ecletismo seria fruto de falta de "princípio criador" ou "coerência". Para Sérgio Buarque, tudo o que Bandeira escreveu revelaria "uma estudiosa aplicação aos mais complicados problemas de técnica do verso"[346]. A categoria de análise, não só da poesia, mas do próprio caráter da figura do poeta que a desempenha, parece revelar valorização do trabalho poético que se opõe ao superficialismo, ou em outra chave, à polidez de aparências, um dos traços do "homem cordial". No 5º. capítulo da primeira edição de *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque afirma que a atitude polida consistiria "precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no "homem cordial": é a forma natural e viva, que se converteu em fórmula"[347]. Essa conversão de forma em fórmula, além de já tratada nos textos da década de 1920, parece um problema intuído por Mário de Andrade nas

---

345 HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Poesias Completas de Manuel Bandeira" (*Diário de Notícias*, RJ, 06/10/1940) in *O Espírito e a letra*, p. 281.
346 HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Poesias Completas de Manuel Bandeira" (*Diário de Notícias*, RJ, 06/10/1940) in *O Espírito e a letra*, p. 281.
347 HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil, 1a. ed., p. 102.

páginas da coluna "Vida Literária" quando se refere à suposta perda de sinceridade da poesia parnasiana:

> Seria simplesmente coxo intelectual quem imaginasse que eu esteja pregando qualquer volta ao formalismo parnasiano. O Parnasianismo foi muito frágil exatamente pela sua confusão entre forma e fôrma. Destruíram a fluidez da palavra que virou puro valor martelado e silábico[348].

No 6º. capítulo da primeira edição de *Raízes do Brasil*, "Novos tempos", Sérgio Buarque atribui a aversão às atividades "morosas e monótonas", da criação estética às artes servis, à incapacidade do brasileiro de "aplicar-se de corpo e alma a um objeto exterior" a si mesmo. O trabalho estético e intelectual seria substituído pela facilidade em se alimentar, ao mesmo tempo,

> de doutrinas dos mais variados matizes e com que sustentam, simultaneamente, as convicções mais díspares. Basta que tais doutrinas e convicções se possam impor à imaginação por uma roupagem vistosa – palavras bonitas ou argumentos sedutores.[349]

Esse não seria o caso de Manuel Bandeira, pois o ecletismo do autor não estaria relacionado à aceitação de padrões externos "díspares" e a falta de afetação nas descrições da natureza, nos termos do artigo, também o salvariam da tentação da roupagem vistosa. Talvez, para Sérgio Buarque, por esse motivo, a poesia de Bandeira não teria seduzido instantaneamente o leitor brasileiro, aliás a poesia dele encontraria afinidade com a vertente do Simbolismo francês que justamente não teria se tornado mais aceita no Brasil:

> Não é a riqueza verbal, a profusão lírica, a prestidigitação, o pitoresco, as imagens raras o que mais o seduz entre os simbolistas. Nem é a simples procura de ritmos novos e revolucionários, pois apesar de ter sido ele quem primeiro entre nós empregou o verdadeiro verso livre, não se tornou necessário o abandono dos ritmos tradicionais para que nos desse algumas de suas criações poéticas mais audaciosas.[350]

O autor de *Libertinagem* se afastaria do "homem cordial" à medida em que o cultivo pessoal da técnica evitava um pastiche exuberante e, de certa forma,

---

[348] ANDRADE, Mário de. "A Raposa e o Tostão", 27/08/1939 In: *O Empalhador de Passarinho*, p. 104

[349] HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*, 1a. ed., pp. 113-4 *passim*.

[350] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Poesias Completas de Manuel Bandeira" (*Diário de Notícias*, RJ, 06/10/1940) in *O Espírito e a letra*, p. 277.

encontrava afinidades mais sinceras que simplesmente adaptar a poesia à aceitação do público. Ora, se o poeta se dedica à atividade morosa do cultivo técnico, ao mesmo tempo, parece ainda aplicado ao desenvolvimento da personalidade individual. A dimensão poética ganha, portanto, complexidade, pois, levando o julgamento ao extremo, o processo de aferição da técnica deve ser experimentado individualmente. Assim, o resultado final, ou seja, o poema pronto, por mais singular que possa parecer, não foi o objetivo exclusivo ou principal, mas o resultado de um processo artístico.

Raciocinando ainda a partir das categorias de *Raízes do Brasil* em relação aos modelos de colonizador que vieram às Américas, Manuel Bandeira estaria mais do lado do "trabalhador", mas também tangencia em certo ponto, por sua individualidade ímpar, o "aventureiro"[351]. Se o homem ibérico, "personagem fantástico da imaginação buarqueana"[352], que está nas "raízes" do homem cordial", não conseguiria se entregar ao trabalho com objetivo fora das preocupações consigo mesmo, Manuel Bandeira parece superar esse comportamento, mas de maneira singular.

Pensando ainda em T. S. Eliot de "*Tradition and the individual talent*", os caminhos para um escritor se tornar grande artista estariam ligados a um contínuo desenvolvimento da técnica, que faria o progresso de um artista consistir num contínuo sacrifício de si mesmo, numa contínua extinção da personalidade. Apesar das contiguidades apresentadas anteriormente, não parece ser possível afirmar que os critérios de Sérgio Buarque de Holanda, quando aplicados ao texto, se emparelhem aos de Eliot. Isso porque, em Manuel

---

[351] O aventureiro desejaria conquistar o mundo sem o esforço do cultivo, ambicioso, transformaria obstáculo em trampolim, enxergando primeiro o triunfo a alcançar. O trabalhador enxergaria, antes do triunfo, a dificuldade a vencer, valorizando mais a parte que o todo: "Existe uma ética do trabalho, como existe uma ética da aventura. Assim, o indivíduo do tipo trabalhador só atribuirá um valor moral positivo às ações que sente ânimo de praticar e, inversamente, terá por imorais e detestáveis as qualidades próprias do aventureiro, a audácia, a imprevidência, a irresponsabilidade... e tudo quanto se relacione com a concepção espaçosa do mundo, característico desse tipo." (HOLANDA, Buarque de. *Raízes do Brasil*, 1ª. ed, p. 21)

[352] A expressão é de Pedro Meira Monteiro no artigo "Buscando a América", p. 325. Para o autor, no homem ibérico, "a entrega individual não é a capitulação metódica ao trabalho perseverante de prostrar-se diante de uma verdade superior que, encarnaca num projeto ou numa pessoa, possa revelar-se neste mesmo plano em que vivemos, oferecendo um alívio definitivo a todos os nossos males." (p. 325)

Bandeira, Sérgio Buarque assinala a simultaneidade da adesão ao trabalho técnico, que leva, porém, não a um sacrifício de si mesmo, mas talvez ao sacrifício de desenvolver uma obra que, pela grande marca pessoal, seja expressão de um poeta solitário sem ambições de agradar ao público[353]. Nesse ponto, é como se a própria raiz personalista, inegável em um poeta brasileiro como Bandeira, pudesse coexistir com um traço que a exclui, fundindo um elemento novo, mas ambíguo. Talvez essa fosse, na imaginação de Sérgio Buarque de Holanda, a fagulha possível para inflamar a "nossa revolução", pois afastaria a poesia brasileira de uma suposta superficialidade.

Em "Belo, forte e jovem"[354], texto publicado um ano antes do de Sérgio Buarque, Mário de Andrade reconhece a originalidade do estilo inimitável de Manuel Bandeira, com o qual muitos teriam procurado se afinar, ao afirmar que, em alguns momentos, a poesia de Vinícius de Moraes se aproximaria perigosamente da Manuel Bandeira, sobretudo pelo uso de alguns preciosismos linguísticos e prosódia portuguesa, esta última característica que parece se aproximar da ideia de um passado ibérico. O crítico chamava atenção, por exemplo, para trechos que se diriam escritos por Manuel Bandeira, como a primeira estância de "Amor nos três Pavimentos", imitação "da mais dolorosa invenção" de *A Estrela da Manhã*.

Se, no artigo de 1939, a advertência a Vinicius de Moraes enfatiza a originalidade inimitável de Manuel Bandeira; um traço levantado por Sérgio Buarque, ou seja, o domínio da técnica do verso, que possibilitaria a Bandeira a versátil utilização tanto do verso-livre quanto de métricas variadas, também fora notada por Mário de Andrade no artigo publicado da *Revista do Brasil* já em 1924. Para o autor de *Pauliceia desvairada*, mesmo utilizando uma profusão de métricas, Bandeira "jamais foi artífice"[355], sempre fora, portanto, levando em consideração as categorias de "O artista e o artesão", "artista". Para ser artista é necessário, domínio da técnica pessoal, o que coloca o julgamento de Mário de

---

[353] Tento analisar o argumento de Sérgio Buarque de Holanda no que se refere à armação das ideias. Aferir se o julgamento em relação a Manuel Bandeira é justo ou não foge ao escopo dessa pesquisa.
[354] ANDRADE, Mário de. "Belo, Forte, Jovem" (12/03/1939), *O empalhador de passarinho*, 15.
[355] ANDRADE, Mário de. "Manuel Bandeira" in *Revista do Brasil*, no. 107, 11/1924, p. 222.

Andrade próximo ao de Sérgio Buarque, pois, para este a sinceridade da conquista do domínio técnico, relacionada diretamente ao desenvolvimento da expressão singular, levaria à manifestação de um "lirismo" proveniente "de fontes misteriosas e íntimas, exigindo para realizar-se condições especiais que não se podem forjar arbitrariamente"[356].

O caminho rumo ao encontro da técnica pessoal já havia sido adiantado por Mário de Andrade em artigo de 1924, publicado na *Revista do Brasil*, no qual afirma que, em Manuel Bandeira,

> O defeito subsiste porém. Mas na obra dos verdadeiros poetas os defeitos têm tanto interesse como as qualidades. São muitas vezes característicos e um verdadeiro elemento de grandeza até. O que é preciso é classificar os defeitos. Há os que vêm da precariedade técnica ou intelectual. Há os que provêm da abundância lírica ou da psicologia do criador. Estes penso que até devem ser desenvolvidos. Aqueles depreciam a obra de arte.[357]

No caso de Manuel Bandeira, o "defeito" seria proveniente da "abundância lírica" e da "psicologia do criador". Apesar da reprimenda à proximidade com Manuel Bandeira em "Belo, Forte e Jovem", Mário de Andrade afirma que o livro *Novos poemas*, de Vinícius de Moraes, seria irregular, pois nele estariam "os piores e os melhores versos do poeta"[358] e esse aspecto seria também marca de sinceridade no desenvolvimento de uma técnica pessoal. Assim, a firmeza de estilo dos livros anteriores de Vinicius de Moraes teria desaparecido. Isso seria positivo, pois essa firmeza não seria proveniente de uma personalidade definida, mas de seguir uma "doutrina estética"[359] tributária de opiniões alheias, como as de Otávio de Faria.

---

[356] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Poesias Completas de Manuel Bandeira" (Diário de Notícias, RJ, 06/10/1940) in *O Espírito e a letra*, p. 277.
[357] ANDRADE, Mário de. "Manuel Bandeira" in *Revista do Brasil*, no. 107, 11/1924, p. 222.
[358] ANDRADE, Mário de. "Belo, Forte, Jovem" (12/03/1939), *O empalhador de passarinho*,p. 15.
[359] ANDRADE, Mário de. "Belo, Forte, Jovem" (12/03/1939), *O empalhador de passarinho*, p. 15.

Observando o exemplar[360] de *Novos poemas* anotado por Mário de Andrade, é possível verificar notas marginais que, ao longo das páginas, vão asseverando a preocupação do crítico e testemunhando mesmo a própria gênese do artigo. Se no poema "Ternura", há a anotação "Alta poesia serena", ao lado do "Invocação à mulher única", Mário de Andrade escreve "Infantilismo". Essa intermitência na qualidade dos poemas representaria "autocrítica" positiva, pois revelaria um poeta em busca do domínio da técnica literária.

A busca por uma "personalidade literária" própria teria levado Vinícius de Moraes a novos caminhos, como a já mencionada apropriação da poética de Manuel Bandeira, que teria dado aos poemas "um sopro novo de vida real e de maior objetividade". Para Mário de Andrade, essa nova afinidade apesar de benéfica, também teria levado o poeta, em alguns casos, a uma imitação excessiva. Para exemplificar sua opinião, indica uma forte semelhança entre a primeira estrofe de "Amor nos três pavimentos" e "Estrela da Manhã" de Bandeira. Também neste momento, pode-se notar que o comentário partiu de uma anotação, no exemplar de trabalho, na qual, ao lado da mesma primeira estrofe, está escrito "Manuel Bandeira". Além disso, ao lado do poema "Balada para Maria", Mário de Andrade também anota "Manuel Bandeira", observação que transporá para a crítica com a afirmação: "Também na 'Balada para Maria' há trecho que se diriam escritos por Manuel Bandeira"[361]. Na última estrofe desse poema, anota ainda "Mau gosto", o que foi transformado, no decorrer no artigo, em "brincadeira sem o menor interesse essencial"[362], indicando a necessidade do crítico de integrar os comentários à estrutura do texto.

Mário de Andrade passa, então, quase didaticamente, a apontar alguns erros na fatura dos poemas. Considera o soneto "Agosto", por exemplo, um "grande engano parnasiano". Comparando o trecho do artigo às notas, temos:

Anotação na margem superior

---

[360] Referência do exemplar de trabalho: MORAES, Vinicius de. *Novos Poemas*. 1ª. ed.
[361] ANDRADE, Mário de. "Belo, Forte, Jovem" (12/03/1939), *O empalhador de passarinho*, p. 17.
[362] ANDRADE, Mário de. "Belo, Forte, Jovem" (12/03/1939), *O empalhador de passarinho*, p. 19.

> [Margem superior] O final é um grande engano, à maneira de Bilac. Ainda não pegou bem o sutil que é a substância do soneto. Verso de ouro; [Colchete selecionando os versos Pelo ardor com que estávamos unidos/ Nós que andávamos sempre separados e anotação] Preciosismo.
>
> Artigo da coluna "Vida Literária"
>
> "[...] Aliás, sob o ponto de vista da delicadeza conceitual do soneto, também o de "Agosto" me parece um grande engano parnasiano. Olavo Bilac não o teria feito pior, com a exposição das ideias sistematicamente de dois em dois versos, com a brutal antítese do último verso, que, ainda por cima, não passa de um violento e barulhento verso-de-ouro, um enorme engano. Vinícius de Morais ainda está hesitante quanto ao conceito e forma de soneto, mas já nos deu quatro ou cinco deles, que são dos bons sonetos do Brasil."[363]

Nesta comparação, é possível perceber que, das notas marginais ao texto impresso, houve uma maior elaboração devido à necessidade de adaptação à lógica do artigo, no entanto, são apresentados os mesmos problemas; ou seja, o soneto teria se tornado um tanto quanto artificial pelo desenvolvimento esquemático e o "preciosismo". Aliás, essa palavra somente pode ser bem compreendida com auxílio das notas marginais. Os preciosismos, tantas vezes denunciados por Mário de Andrade nesse artigo, representariam artifícios de linguagem como o eco em "estávamos" / "andávamos" e também a antítese em "estávamos unidos" / "andávamos sempre separados". O autor também anota "Preciosismo", talvez pelos mesmos motivos, nos versos "Que te perdia se me encontravas / E me encontrava se te perdias?" e "Que fica e passa, que pacifica", de "A mulher que passa". Além disso, no artigo, faz uma lista de antíteses "fáceis":

> "Tu trazes alegria à vida, ó Morte, deusa humílima"

[363] ANDRADE, Mário de. "Belo, Forte, Jovem" (12/03/1939), *O empalhador de passarinho*, p. 17.

> "Amo-te, como se ama todo bem,
> Que o grande mal da vida traz consigo";
>
> "Que te perdia si me encontravas,
> E me encontrava si te perdias";
>
> "Aquela em cujos braços vou caminhando para a morte
> Mas em cujos braços somente tenho vida";
>
> "Pelo ardor com que estávamos unidos
> Nós que andávamos sempre separados" [364]

Além de identificar defeitos na fatura do poema, Mário de Andrade faz, no artigo, comentários sobre alguns aspectos dos poemas, que seriam importantes para a compreensão da obra de Vinícius de Moraes. Para confirmar, a irregularidade dos poemas e demonstrar o labor poético em busca do aprimoramento do artesanato, Mário de Andrade afirma que a retomada do soneto por Vinícius de Moraes viria de uma "necessidade". Seria, portanto, parte integrante do desenvolvimento da técnica pessoal. Além disso, identifica alguns poemas que seriam a grande contribuição de Vinícius de Moraes para a poesia. Seria o caso de "Balada Feroz", cuja gênese em processos livres de pensar teria levado Mário de Andrade a anotar às margens que se tratava de um poema "esplêndido sobre o destino do poeta". O elogio ao processo de criação poética não regido pelo raciocínio lógico é coerente àquilo que Mário de Andrade considera no decorrer da coluna "Vida Litrária" como marca da poesia, ou seja, a intuição.

O detalhamento na observação da fatura do poema é coerente ao projeto de Mário de Andrade no final dos anos 30, pois considera importante que o poeta verdadeiro seja também um artesão, ou seja, domine a técnica e a desenvolva honestamente, buscando sua marca pessoal. Esse direcionamento ético da formação do artista, leva o autor de *Macunaíma* tanto a ler atentamente os jovens poetas – o que fica atestado pela notas marginais bem como pela variedade de livros analisados –, quanto a censurar aqueles cuja poesia tentasse imitar o estilo de outros, como Murilo Mendes, Jorge de Lima e Augusto Frederico Schimdt.

---

[364] ANDRADE, Mário de. "Belo, Forte, Jovem" (12/03/1939), *O empalhador de passarinho*. p. 17.

> [...] Desapareceram os artistas do verso, e o que é pior, poesia virou inspiração. Uma rapaziada ignorantíssima da arte e da linguagem, sem a menor preocupação de adquirir um real direito de expressão literária das ideias e dos sentimentos [...]. Neste sentido, quase todos os nossos poetas novos, e alguns veteranos, são uns desonestos.[365]

Diante disso, resta notar que ao mesmo tempo em que Mário de Andrade faz uma crítica minuciosa, apontando erros de fatura e concepção, também reconhece a atitude artística de Vinicius de Moraes como valorização da busca do artesanato. Aproveita ainda para contrastar sua atitude com a de outros poetas da geração contemporânea, apontando a falta de pesquisa artística destes. De acordo com sua concepção ética do trabalho artístico, Mário de Andrade vê como problema da nova geração a imitação de fórmulas poéticas em detrimento da busca da técnica pessoal, cujo primeiro passo seria o trabalho com o artesanato.

Quando identifica procedimentos de um jovem poeta incompatíveis com aquilo que considera o desenvolvimento de uma trajetória artística sincera, reprime, na maioria das vezes, em tom irônico ou de piada. Num ensaio de título sugestivo, "Calar é ouro"[366], diante de vários livros, Mário de Andrade informa que os livros constantes da resenha apenas seriam considerados poesia ao levar-se em consideração a definição simplista de que "poesia é a arte de fazer versos". Nesses livros, haveria um ecletismo de processos composicionais que denotariam a falta de cuidado de artesanato, tornando difícil a definição da personalidade do poeta. Retomando as lições do "Curso de Filosofia e História da Arte", nega que exista simplicidade em técnica e compara o "artefazer" ao trabalho do lenhador, afirmando que assim como este, só o poeta virtuose poderia ser "natural e espontâneo", ou seja, poderia chegar à expressão de uma verdade pessoal. Mário de Andrade destaca, portanto, a necessidade de pesquisa e treino para que se alcance a complexidade da realização técnica da poesia.

---

[365] "Belo, Forte, Jovem" (12/03/1939), O empalhador de passarinho. 2a. ed. São Paulo: Martins, 1955. p. 18.
[366] ANDRADE, Mário de. "Calar é ouro" (Diário de notícias, 04/09/1939) in *Vida Literária*, pp. 101-106.

Apesar de, em Sérgio Buarque de Holanda, a crítica assumir uma postura menos didática, pode-se visualizar uma preocupação próxima em relação à sinceridade do poeta, mesmo quando se trata de verificar, na História da literatura brasileira, autores que se destacaram do fazer literário mais óbvio em seu respectivo momento. Em "A vida de Paulo Eiró", texto sobre a biografia, escrita por Afonso Schmidt, do poeta romântico contemporâneo a Álvares de Azevedo, Sergio Buarque considera que os poemas de Eiró teriam valor não apenas histórico, pois, talvez em função da loucura, esse poeta escrevera poemas menos pessoais, mas com "notas de serena e harmoniosa objetividade que singularizariam toda sua obra poética"[367], que os de seus contemporâneos. Em muitos casos, os poemas pareceriam, ainda de acordo com Sérgio, apresentar uma frieza típica do Parnasianismo.

Somente, nos últimos anos da vida do poeta, momento em que entrou para o Hospício de Alienados, em maio é de 1866, é que seus cadernos apresentariam poemas de tonalidade subjetiva, mas cuja "suave e discreta melancolia" poderia falar a "almas simples" e, por isso, teriam se difundido "de boca em boca, no Norte do Brasil, como criação popular e anônima"[368]. Sérgio Buarque de Holanda parece chegar à conclusão de que a melancolia seria muito mais natural que a de outros poetas do ultrarromantismo brasileiro, daí a sinceridade que, curiosamente, advinda de um louco, alcançaria a sensibilidade popular. Esse alcance é marca, para Sérgio Buarque, da maneira como certos autores românticos no Brasil e em Portugal conseguiram captar uma sensibilidade capaz de atingir a essência do povo. No prefácio[369] que escreve a *Suspiros poéticos e saudades,* de Gonçalves de Magalhães, Sérgio Buarque de Holanda aponta, como um problema do primeiro romântico brasileiro, a falta de espontaneidade entre a expressão poética e o assunto lírico. Casemiro de Abreu se destacaria justamente por fazer uma poesia que se alimentava de motivos populares, mas também que conseguiria depois fazer parte do próprio imaginário do povo.

---

[367] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*, vol. 1, p. 286.
[368] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*, vol. 1, pp. 288-9. *Passim*.
[369] Publicado pela primeira vez em 1939, nas *Obras completas* de Gonçalves de Magalhães e, em 1996, pela Cia das Letras em *O livro dos prefácios*, pp. 353-371.

> Tendo cessado de exercer um papel decisivo na literatura culta, o espírito que presidiu o romantismo brasileiro não morreu com ele: ao contrário, foi alimentar a inspiração anônima do povo. Como se a espontaneidade, ao menos aparente, a que tendia, só lograsse plena expansão entre os mais humildes. Casimiro de Abreu exerceu provavelmente tanta influência sobre a nossa poesia popular quanto foi influenciado por ela. Quem o lê hoje poderia dizer, como disse Joaquim Nabuco de um escritor político, que tinha a "arte do lugar-comum escolhido"; mas é preciso recordar que a maior parte do que consideramos hoje como lugares-comuns da poesia popular deve-se em verdade ao romantismo, e no romantismo sobretudo de Casimiro de Abreu[370].

Em "Fagundes Varela", a pretexto de comentar a biografia do autor romântico escrita por Edgard Cavalheiro, Sérgio Buarque de Holanda avalia os traços líricos que, a seu ver, despertariam um interesse renovado do público contemporâneo. O mérito de Cavalheiro seria elaborar uma biografia que, além da vida do poeta, apresentava interpretações que revelavam a estreita relação entre vida e obra, uma das marcas do romantismo. Assim, a análise da apropriação de Byron nos poetas dessa geração, para Sérgio Buarque de Holanda, não deveria ser tomada apenas como um dado:

> "Nada mais ilusório, aliás, do que considerar o jogo das influências como uma espécie de química literária, em que a ação simples e fortuita de um ou mais escritores possa ter importância. Parece-me evidente, ao contrário, que as influências em literatura nunca se exercem arbitrariamente."[371]

Se as influências não se exercem arbitrariamente, seria função da crítica analisar quais fatores as explicariam. Assim, no caso do romantismo, seria profícuo refletir por que o byronismo teve alcance na literatura brasileira e não na portuguesa, mais em São Paulo que no Recife. Além do texto, Sérgio Buarque de Holanda perscruta quais os fatores que levariam uma tendência literária a repercutir em determinado momento. Voltando ao que afirmara no artigo inicial da coluna, é possível notar que a função da crítica de dilatar no tempo uma obra não se relaciona apenas, como queria T.S. Eliot, a uma tradição de formas literárias, mas a uma interpretação que leve em conta aspectos históricos. Assim, seria essencial:

---

[370] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O livro dos prefácios*, p. 370.
[371] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra,* vol. 1, p. 293.

> Tentar penetrar como o fez o sr. Edgard Cavalheiro, certos fatores subjacentes invisíveis a olho nu e que poderiam ter contribuído seriamente para a eclosão dessa forma particular de romantismo. [372]

Ao compreender esses fatores, busca-se compreender também como o gosto do público está ligado a um sentimento presente no Romantismo, mas que ainda permaneceria no público dos anos de 1940. Portanto, haveria traços comuns latentes na constituição do que se pode chamar de público brasileiro, os quais seriam justamente o apreço pelo artificialismo dos exageros sentimentais da geração de Fagundes Varela. Esse artificialismo, baseados em um "sentimentalismo que não é nosso", apesar de parecerem falsos e exagerados, constituiriam parte integrante da vida desses poetas.

Retomando *Raízes do Brasil*, é possível pensar que o sentimentalismo exagerado da geração de Fagundes Varela figuraria uma profunda mudança na vida social brasileira que viria a expressar um momento agônico para a organização social brasileira, ou seja, a passagem da vida rural para a vida urbana:

> "A transição do convívio das coisas elementares da natureza para a existência rigorosa e abstrata das cidades, deve ter estimulado em nossos homens uma crise subterrânea, voraz. Os melhores, os mais sensíveis, puseram-se a detestar francamente a vida, o "cárcere da vida", para falar a linguagem figurada do tempo. Pode dizer-se de nosso romantismo que, mesmo copiando Byron, Musset e Espronceda, mesmo criando um indianismo de convenção, já antecipado em quase todos os seus pormenores, por Chateaubriand e Cooper, ou quando transpôs o verbo altissonante de Hugo para as suas estrofes condoreiras, só foi afetado em certas particularidades de forma."[373]

O sentimentalismo, apesar de expressar também uma evasão, pois teria possibilitado a "criação de um mundo fora do mundo" que, em última instância, seria proveniente do "amor às letras" e um "horror a nossa realidade" [374], estaria estranhado na própria forma poética e, por isso, revelava uma expressão sincera. Esse traço, aliás, alçaria Fagundes Varela, ainda de acordo com Sérgio Buarque de Holanda, à posição de um dos poetas mais vigorosos de seu tempo. Ao fazer

---

[372] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra,* vol. 1, p. 293.
[373] HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*, 1a. ed., p. 124.
[374] HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*, 1a. ed., p. 125.

uma comparação do ritmo dos poemas "Névoas", de Varela, com "Sonhando", de Álvares de Azevedo, Sérgio Buarque de Holanda aponta que as rimas e a métrica levariam o leitor a uma "inércia do espírito", a qual enalteceria "o tédio de viver e mesmo a falta de energia moral"[375]. Por mais que a análise formal possa parecer algo simplificada, a tentativa é de surpreender na poesia romântica um traço da raiz do brasileiro que, de certa forma, persistiria. Basta lembrar que a crítica de Sérgio parece não se direcionar ao brasileiro do século XIX, mas também ao dos anos de 1940, se levarmos em consideração aquilo que destaca no começo do artigo sobre o gosto contemporâneo pelo ultrarromantismo.

Mário de Andrade, de certa forma, também dilata no tempo os poemas, reorganizando a tradição da literatura brasileira, numa espécie de sincronismo. E tal exercício, como se demonstrou nesse estudo, já estava presente dos primeiros textos e naqueles de maior sistematização como a *Escrava que não é Isaura*, no qual poetas do passado e do presente aparecem compartilhando procedimentos artísticos e julgados a partir de sua atualidade. Para ficar no exemplo do romantismo, também é possível encontrar o reconhecimento, em Mário de Andrade, que alguns contemporâneos da geração de 1930, que ainda se encontrariam também em pleno romantismo. Analisando, por exemplo, *A Poesia em Pânico*[376], de Murilo Mendes, verifica predominância do lirismo em detrimento da poesia, pois haveria um inflação do artista, do sentimento e não da obra de arte, da técnica. Na contracapa do volume de trabalho do livro mencionado, Mário de Andrade, talvez por notar essa inflação do artista, chega a chamar o autor de "romântico":

> "Uma dor rebelada, angustiosa, tão [ilegível] como nunca foi expressa assim em nossa língua. Nisto M. M. é romântico. Está em pura fase de desequilíbrio. Há um tom de sinceridade quase irrespirável, porque não dominado pela graça da arte. Graça no sentido religioso."

---

375 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra,* vol. 1, p. 295.
376 ANDRADE, Mário de. "A Poesia em Pânico" (09/04/1939) In: *Vida Literária*. São Paulo: HUCITEC/Edusp, 1993. p. 17-24.

Mário de Andrade faz algumas observações técnicas, como a despreocupação com o ritmo do verso livre, para mostrar que o artesanato não foi muito trabalhado. No entanto, o lirismo de Murilo Mendes teria força e uma "exatidão magnífica". O descuido do artesanato em *A Poesia em Pânico* ficaria justificado pela confluência da expressão com a "fatalidade psicológica" individual de Murilo Mendes e por isso ele não deveria ser imitado. O romantismo de Murilo Mendes se conformaria com sua trajetória e artística e, por isso, não seria passadismo e sim sinceridade.

5. Coda

Um conceito, ou ponto de fuga, recorrente neste estudo é o da sinceridade. O julgamento que é base da crítica de circunstância pode ou não ser consequência de um critério – pensado como uma estratégia de abordagem e não na maneira restrita como numa crítica cientificista – que dirige o olhar do crítico para esse ou aquele detalhe do texto ora abordado, chama atenção para algum aspecto biográfico, identifica em tal poema em tal romance a oportunidade de aplicar conceitos teóricos apreendidos com muito custo, agrupa correligionários das mesmas ideias. O problema é que não parece ser possível isolar um critério em um terreno pelo qual a subjetividade especialmente se espraiaria.

Talvez o critério mais abrangente para definir a crítica literária de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda fosse mesmo a busca da sinceridade. O problema é que esse conceito, como se viu, é poroso. Nos anos que imediatamente antecedem e precedem a Semana de Arte Moderna, a sinceridade, nos escritos dos dois autores, parece estar relacionada à necessidade de revisão de nossa produção literária. Mesmo refutando certo ideário futurista, seria necessário, como nos inúmeros grupos artísticos que formaram as vanguardas históricas, tentar mudar o paradigma artístico. A poesia ditada pelo lirismo inconsciente é uma das soluções encontradas por Mário de Andrade. Sérgio Buarque, que, nos primeiros tempos, se alinhara com os arielistas recusando uma cópia do pragmatismo norte-americano, tem, como palavra de ordem, a liberdade; é assim, aliás, que lê o futurismo.

O "Prefácio interessantíssimo" aparece e se funda um gênero engraçado, dúbio, no qual o eu provocador parece, num jogo de afirmação e negação, indicar um caminho para arte modernista brasileira sem, no entanto, afirmá-lo. Não se trataria de fundar uma escola, Mário de Andrade não é o papa do futurismo. Aparece *Klaxon* e a participação de Mário de Andrade, muitas vezes disfarçada por textos sem assinatura ou pseudônimos, que delineiam mais claramente os rumos da crítica: seria necessário construir uma arte em que o artista pudesse

desenvolver sua técnica sem se preocupar com preconceitos de escola. E, em prol desse critério, Mário de Andrade afirma que é capaz de se sacrificar. Essa nota tocada exaustivamente pela persona do poeta-crítico-professor-missivista fere. Fere porque se acredita nele, fere porque não se acredita nele. Parece ecoar a pergunta apresentada por Lionel Trilling: alguém que afirma a todo momento ser sincero, pode ser considerado sincero?

O fantasma que persegue o estudioso, nesse momento, é o da encenação. Mário de Andrade nos enganou com um jogo retórico? O controle que tem das estratégias textuais, temperado por um tom de conversa de quem parece um velho amigo, encena uma persona travestida em cordeiro, mas que, por trás da fantasia, manipula o gosto do leitor. Se pensamos assim, é porque há algo a mais. Não é novidade que, em cada texto, há uma persona. Se nos sentimos enganados é porque, apesar de tudo, Mário de Andrade continua a aparecer honesto e sincero.

Obviamente, no decorrer da pesquisa, também nos deparamos com textos do "lado oposto", digamos. Mário de Andrade seria uma espécie de monstro que, na correspondência, engoliria seus destinatários apresentando, já nos primeiros lances, todo seu arsenal crítico-teórico. Para alguns, uma espécie de bandeirante agigantado minando, em surdina, o território com paulistanismos disfarçados.

A imagem de Mário de Andrade vai se tornando cada vez mais complexa e fugidia, porque se, de primeira vista, há ataques que parecem caricaturais, e a caricatura tem a vantagem de não conseguir definir um autor de obra tão abundante, pode-se também, na dúvida estabelecida pela metacrítica constante na obra do poeta, flagrar peças de artefatos prontos a serem usados no convencimento.

Mas, junto com o *mea culpa* e a modéstia afetada, emana dos escritos de Mário de Andrade um desejo de pesquisa constante. Nos textos críticos, a apropriação de um emaranhado de conceitos que sempre podem ser rediscutidos no texto posterior. Na biblioteca e no arquivo, notas marginais e fichas revelam um estudioso sistemático e constante. E mais uma vez, a figura de Mário de Andrade aparece ligada a valores como a honestidade e a sinceridade. E, então, deparamo-nos com a *Escrava que não é Isaura*.

Livro teórico difícil, cujos apêndices provocam complexidade e necessidade de leitura anotada às margens. Por esse tempo, Sérgio Buarque de Holanda torna-se diretor da revista *Estética* (deixou-se de lado Prudente de Morais, neto, pelos limites da pesquisa, mas é figura central), veículo que assumirá protagonismo nas discussões do modernismo daquele momento. Se no primeiro número ainda há admiração por Graça Aranha, no terceiro toma-se um distanciamento contrário a seu suposto autoritarismo. Talvez essa passagem seja o momento mais delicado do estudo, porque parece impossível não ficar de um lado, mesmo sabendo que o julgamento, por questões de tempo, é, de certa forma, injusto. Sem estudar detidamente a obra de Graça Aranha, mas é bem verdade que a comparação de "O Espírito Moderno" e os textos "teóricos" de Mário de Andrade acabam por encaminhar a uma maior simpatia pelo segundo.

"O lado oposto e os outros lados" aparece como um texto repleto de sentidos e que desperta a capacidade hermenêutica do estudioso. É a ponte entre o Sérgio Buarque de Holanda, escudeiro do modernismo, e a maturidade de *Raízes do Brasil*. A recusa a uma "ordem" estabelecida *a priori* por uma "elite de intelectuais" é incompatível com a ideia de liberdade e de sinceridade. O espanto que Sérgio Buarque de Holanda tem com Mário de Andrade, se também nos assusta num primeiro momento (talvez assombrados que estávamos), parece se desfazer no próprio *Macunaíma*, no qual fica sugerido que qualquer solução direta e fácil para a complexidade chamada Brasil seria inócua. Além disso, o personagem em construção sem um caráter definido parece ser irmão de João Miramar, como aponta Mário de Andrade, e neto de Leonardinho, como Mário também sugere e, como Antonio Candido estuda posteriormente no ensaio iluminador.

O conceito do "homem cordial", de modo mais complexo, parece advir das discussões modernistas. Este homem, antepassado do brasileiro, mas que ainda anda por aí, não consegue respeitar os limites entre público e privado e o seu comportamento é envernizado por interesses. Além disso, teria uma predileção pelo discurso enfeitado, "a literatura bibelô" (?), o bacharelismo. Uma leitura contemporânea de *Raízes do Brasil* (é certo que a primeira edição assusta um pouco) parece nos revelar lenha para aquecer discussões acerca das "ideias fora

do lugar", para tratar de tema mais contemporâneo, mas também da interpretação que o próprio Sérgio Buarque de Holanda fará de autores de nosso Romantismo.

Apesar da angústia que emana dos relatos sobre a vida de Mário de Andrade no Rio de Janeiro, é em "O artista e o artesão", aula inaugural do Curso de Filosofia e História da Arte que se sistematiza a ideia da sinceridade artística. Ela teria três componentes básicos o treino artesanal, o conhecimento técnico de uma arte (e por que não, para o crítico, o estudo da literatura, da crítica, da história) e o traço individual que seria treinar e tentar expressar a fatalidade de cada um. Mais uma vez, o crítico se levantará contra aqueles que julga seguir interesses de mercado ou sabotar a própria arte não treinando e copiando procedimentos. E mais uma vez, estudiosos e leitores, estranham Mário de Andrade: condena a espontaneidade, D. Lirismo deve ficar atrás das grades?

Mário de Andrade, então, coloca a máscara de professor e separa, mais uma vez, lirismo de poesia. Encontra grandes autores em Manuel Bandeira, Machado de Assis (modelo a ser seguido), Murilo Mendes, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes. A grandeza estaria não numa genialidade intrínseca, mas no treino do artesanato que os faria conquistar a técnica pessoal.

"Poesia e Crítica", o editorial de Sérgio Buarque de Holanda, após assumir o lugar que Mário de Andrade ocupara, é comovente. Reconhece no poeta, o crítico completo. As apropriações de T.S. Eliot ilustram aquilo que *Raízes do Brasil* fizera e o que a crítica de Sérgio Buarque de Holanda nesse período fará: dilatar no tempo.

Os fantasmas se dissipam e fica a imagem de dois estudiosos cuja sinceridade maior talvez não esteja exatamente na crítica enviesada dos momentos das disputas dentro do território literário brasileiro, mas sim na certeza da pesquisa que serviu de combustível para as análises mais sistemáticas.

6. Anexos

6.1. “Alphonsus de Guimaranens”

No recolhimento da minha saudade, impede-me a grande dor, que escreva um estudo em forma da obra do grande poeta morto ou um panegírico eloquente. Alphonsus de Guimaraens morreu no silêncio. Nenhum ruído. Nenhuma grita em torno do seu féretro. As carpideiras jornalísticas, sempre prontas a aplaudir em XXX parnasiana os artífices do verso, ou que se mascaram de poetas , as carpideiras jornalísticas negaram o seu choro ao lírico mineiro. Um ou outro lamento apenas. Não, lágrima de condolência obrigatória! Não, tristezas de pragmática! Não expulsaram a sombra da câmara mortuária os tais amigos dum primo em décimo quinto grau do grande morto.... Alphonsus de Guimarães extinguiu-se entre duas lágrimas apenas, mas bem choradas, muito sentidas, dos que o puderam compreender. E na sequela paupérrima que o levou à tumba, apenas os vinte e cinco milhões de animais humanos do Brasil, conseguiram exprimir de si oito ou nove almas para a acompanhar o seu voo ao céu o poeta morto de Villa Rica.

Na capital artística: mutismo. Com que amarga tristeza reli as ilusões do autor de “Câmara ardente”, que há dois anos me escrevia: “... pra quem ,como eu, vive em um deserto, tem singular encanto o encontro de um paulista, pois revivo os tempos alegres que passei na capital artística do Brasil”. São assim os poetas. Como é divino, como é nobre este poder de ilusão que os anima, apesar da acuidade de percepção e da [...] sempre viva que possuem! A São Paulo, Alphonsus de Guimaraens chamava-a também de capital artística do Brasil! Alma gentil e ilimitada! Talvez mesmo ele pensasse que os seus pobres dias quando parados fizessem derramar pelas ruas da aldeiola artística do Brasil o choro de todos os seus habitantes. Mas não! A aldeiola artística é muito verdadeiramente artística para ainda compreender os aplausos dum chorar aberto, a dignificação dum morto pela saudade dos vivos. O seu aplauso consistiu num silêncio

indiferente. Mas o poeta visionário compreenderá também o silêncio deste mutismo de que são [ilegível] o berrar [ilegível].

Num dos dias de maior comoção de minha vida, enterrado na lembrança de épocas mortas conheci Alphonsus Guimaraens. Eu XXX para a luxuriante da ilusão? Mas assim era. No pobre corpo gasto como as pias batismais seculares, que eu fora encontrar nas velhas igrejas carcomidas de Minas, ainda se guardava a água lustral da poesia. Parecia-me de ouvir aqueles magros membros trêmulos dizer ao espírito fulgurante que os animava ainda:

"És um altar cheio de veias
Eu sou a eça das esperanças...
Reza por elas,
Pobres crianças..."

Mas Alphonsus derreado embora pela caminhada através duma vida hostil, gasto, velho, envilecido mesmo e fraco, ainda sabia produzir versos encantados, versos genuínos de poeta. Escrevia com alma. Escrevia as ilusões da terra. Escrevia as ilusões da terra onde há muito o seu coração se partira. Tive mesmo a impressão de que aquele miserável corpo trêmulo, a oscilar diante de mim, já não vivia. Era um fantasma, uma sombra, uma lembrança. Mas quando eu lhe disse que embora perdido neste minuano terrestre, donde ele se apartara, eu vibrava e sentia os seus versos ignorantes, o fantasma pôs-se a viver. Confessou-me as suas ânsias, as suas aspirações; confiou-me até projetos do futuro! Escrevia ainda. Sentia que lhe era uma necessidade escrever. Diariamente, com a sua caligrafia florida, eternizava em versos o lirismo dos seus sonhos. Não era um brinco de lazer. Pouco o preocupava a construção inútil de Beleza vazia. A Beleza não era para Alphonsus sinão o manto doirado com que os seus sonhos amargos se revestiam, para atrair os transeuntes do Caminho. Ele queria ser ouvido! Encontraria um editor, sem dúvida... Em São Paulo – a capital artística do Brasil... Sem dúvida encontraria um editor, porque a sua ambição não era abrir a concha bivalve do alexandrino para nele erguer um corpo frio do AmXXX, mas depositar um ensinamento de tristeza e uma promessa de luz.

Parti, sem ter a coragem de o desiludir. Coragem ou covardia... Talvez bairrismo... E nunca mais o revi. No trem que nessa mesma noite me carregou

para Ouro Preto e depois para o Rio, e depois para São Paulo, tive a impressão de que o meu Virgílio me abandonava no meio das três feras.
Alphonsus... Tenho para mim que outro lhe alimpou os olhos da catarata da ilusão. Mandou-me tempos depois este famoso grito, com que dignifiquei um dia as página da "A Cigarra".

Grande Alphonsus descansa! Puseste, não na boca dos homens, mas na do Fado a dolorosa maldição da vida! E assim obraste, porque sabias ser impossível um homem verdadeiramente homem amaldiçoar a vida – que é o seu único bem redentor. Sentiste que a vida dos homens ia mal e puseste a maldição dela na língua inflexível do Fado? Porque sabias que o Fado não existe: é um símbolo. Porque sabias que o Fado é o resultante fatal das qualidades, dos defeitos, das ações humanas. Mas descansa! Teus versos ainda farão abrolhar um sorriso nos lábios do Fado brasileiro, porque frutificarão sem dúvida na audácia e no orgulho de três ou dois. E será Primavera!

ANDRADE, Mário de. "Alphonsus de Guimaraens" in A Cigarra, 25/07/1921.

6.2. "A dança das horas"

Não conheço Guilherme de Almeida... Sei quem ele é e o quanto vale; ele não sabe quem sou e – é melhor assim – que nada valho. Tenho também uma esgarçada recordação de que em tempos de primeira mocidade cursamos o mesmo Gymnasio do Carmo, quando este ainda residia num vetusto casarão impróprio e rombo, mas cheio de saudades e de memórias passadas. Guilherme era dos adiantados; eu vinha mais atrás. Foi, terminado, o curso ginasial, escoados anos, que ele surgiu nas letras, antipaticamente intitulando-se Guilherme d'Almeida, com d e apóstrofe, como um reinol...

Saudaram-no porque o merecia. Ele era mais velho; eu mais moço: mas as idades mudaram-se para nós dois. Eu trago a velhice irremediável dos que estão destinados a passar sem que os outros se apercebam deles. Guilherme de Almeida – além de fazer parte daqueles a que no principado das letras é costume de

apelidar-se “um novo” – ostenta com donaire a juventude dos que aparecem para combater e vencer a mediocridade outoniça da vida.

Não há o mínimo esgar de inveja ou ciúme nas entrelinhas do que escrevo. Disse-o com a simpleza de quem fala uma verdade – e uma verdade justíssima.

Para explicar o quanto eram sinceras as minhas palavras ao poeta das Dança das Horas, comecei dizendo que o não conversava; depois, do meu pensamento bateu as asas cismar[?], e essa verdade desenvolveu-se consciente e calma.

Eu detesto os conventículos literários, bem fornidos de “sujeitos de importância em virtude e letras”, donde saem, já de lira encordoada ou tuba afinadíssima, os poetas e os prosistas. Não me delegaram para que por eles falasse os participantes dalguma facção; vivo só, insulado numa solidão muito livre: portanto é mais sincero o meu falar.

E entre todos os livros de Guilherme de Almeida, a Dança das Horas sobressai inconfundivelmente. Li-o em manhã de bruma. Pela sacada do meu quarto, aberta para o Largo do Payssandú, entrava discretamente o burburinho da cidade, num chuá... discordante e desmaiado de risos, buzinadas, ofegos, rodar desarticulando-se sobre paralelepípedos de pedra... Fora um lusco-fusco nevoento; dentro quase a penumbra. Fora a intensidade do trabalho, dentro a preguiça e a paz... E os versos enquadrados nessa moldura, puseram-se a palpitar, tiveram luz, tomaram corpo, vivendo um pouco dessa vida urbana irrequieta e curta, exaustiva e poenta, que se escoa ora entre a grita insultante dos anônimos e a pressa irônica dos relógios de esquina, ora na tepidez das alcovas escondidas e na impassibilidade fria das alamedas onde simetricamente desfalecem os plátanos despidos.

Já muitos desses versos tinham aparecido em páginas de revistas; mas as revistas têm o dom implacável de tudo vulgarizar. Vulgarizar no duplo sentido. E os trechos das Dança das Horas precisavam de se reunir, de se comunicar, de se entroncar uns nos outros, para que alcançassem toda a sua larga força de expressão. E assim enfeixados num livro lindo são poemas comovidos, cujos versos estão cheios de poesia.

Descobre-se no seu autor um poeta de sentimento, e, o que é melhor, um poeta que é um alguém inconfundível. Ter-se uma personalidade desenvolvida e original é um requisito indispensável para o valor literário, principalmente na poesia que é sensação e sentimento, um ritmo e um som, o bater das pálpebras, as pulsações do coração, o clarim dos risos e o carrilhão desolado das lamentações.

Não é essa, sem dúvida, uma das menores qualidades de Guilherme. A sua poética tem uma emotividade e uma estesia genuínas e irônicas. Nem mesmo Olegário é mais universal no seu panteísmo delicioso: ama os verdes, os campos, as águas correntes, vagueia pelos vergéis surpreendendo a vida das cigarras; Guilherme é mais íntimo, prefere ao verde dos prados o cinzento dos céus de bruma; trocou o sol delirante pela neblina paulistana... E o poeta dos interiores confortáveis; é o poeta das fazendas finas, das gazes, das sedas, dos cetins...

Si um ponto há em que ele se universaliza é no culto do outono, tão comum à maioria dos nossos poetas de hoje. E essa atenção quase que genérica para um só tema seria um sinal de servilismo literário, de apoucamento do ideal de decadência ou apenas a atração muito veemente duma nova estesia em moda?

Não quero responder por mim; iniludível é porém a simpatia dos vates de hoje pela estação do cair das folhas e das névoas bruscas e dos primeiros ventos frios. Verlaine, Verhaeren e outros cantores de além-mar também amaram o outono; hoje, os nossos poetas amam-no. É um mal decantadíssimo já e que melhor é aceitar como uma consumação inevitável. Também poeta independente requer país independente; e já é muito que os maiores adquiriram uma certa liberdade, assumam, como Guilherme de Almeida, uma feição própria e evidente.

Já muito bem disseram ser ele o poeta da cidade e melhormente se poderia acrescentar que ele o é da boa cidade de São Paulo. A nossa vida desigual, cosmopolita heterogênea espalha-se admiravelmente nos seus versos. Banal, *spleen*, *foulard*, tafetá [a falta de destaque a essas palavras é do próprio Mário de Andrade], silhueta, são palavras encontradas a cada passo no seu livro, como nós, na cidade, e cada passo, encontramos o italiano adventício, o francês e o inglês. E, inda mais do que isso, a poesia nervosa de Guilherme de Almeida, onde os longos alexandrinos se entrelaçam com os versos curtos e incisivos, onde as frases se

desenrolam macias como as peliças de inverno, silenciosas como as nossas neblinas matinais, como que as diria impregnadas deste clima irregularmente aristocrático, que faz de São Paulo uma cidade singular no Brasil. A alegria exagerada dum Sol claro rematada subitamente por um chorar silencioso da garoa, as nossa alamedas onde as árvores se desnudam em junho, as nossas costureirinhas em que as linhas de beleza trazidas pelo [...] se junta um delicioso quê de nostalgia, pairam, iluminam, riscam e plasmam-se nas páginas da Dança das Horas.

Guilherme, sem dúvida – alma de contemplativo, espírito de artista – observou diuturnamente a sua cidade, viveu-lhe a vida, namorou-a, pois que com tanta inteligência e graça soube imprimir no seu verso a alma de São Paulo, vaidosa, inconstante e original.

Assim pois, uma das boas qualidades de Dança das Horas é ser um livro representativo e nacionalista como os que mais os sejam, mostrando uma faceta das muitas que recontam as inconstâncias da nossa vida e a variabilidade da nossa gente.

A minha intenção não foi fazer crítica, antes aplaudir. Si a fizera, não deixaria de apontar outras excelências e algum senão – senão aliás apoucado ante o número das excelências. Não deixaria de apontar esse maravilhoso poema que é *Ars amandi*, de tão sutil verdade; provaria a perfeição da técnica de Guilherme de Almeida, a elegância da frase, o colorido gentil; e tê-lo-ia patenteado finalmente no seu senso elevadíssimo de deliciosa poesia está fora do seu lugar. A marquesinha empoada e o seu galã dançam contrafeitos ante o desdém irreverente das bonecas, envoltas 'num frenesi de tafetá' e perdem-se irremediavelmente no passo mais lindo do minuete ao deparar o esguio vulto da Flor do Asfalto e a crítica gelada desses olhos que trazem 'a melancolia das longas perspectivas paralelas das avenidas outonais.

ANDRADE, Mário de. "A dança das horas", in *A Cigarra*, São Paulo, ano 6, no. 110, 23/03/1919.

7. Bibliografia

Escritos de Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade/ Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Orgs. Silviano Santiago e Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: IEB/EDUSP, 2000.

ANDRADE, Mário de; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. Pedro Meira Monteiro (org). São Paulo: Companhia das Letras; Instituto de Estudos Brasileiros; Edusp, 2012.

ANDRADE, Mário de. "A dança das horas" in *A cigarra* (SP), ano VI, no. 110, 23/03/1919.

ANDRADE, Mário de. "Alphonsus de Guimaraens" in *A cigarra*, 25/07/1921.

ANDRADE, Mário de. "Manuel Bandeira". In: *Revista do Brasil*. São Paulo: vol. XXVI, nº 107, ano IX, 11/1924. pp. 214-223.

ANDRADE, Mário de. "Osvaldo de Andrade". In: *Revista do Brasil*. São Paulo: vol. XXVI, nº 105, ano IX, 09/1924.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1965.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a um Jovem Escritor: de Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANDRADE, MÁRIO de. *Curso de Filosofia e Historia da Arte*. Coleção "Mário de Andrade". "Série Manuscritos". Pasta 37. IEB-USP.

ANDRADE, MÁRIO de. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade*, 1920-1921. Edição de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Senac, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz Edit., 1983.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Estabelecimento de texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Org. Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1968.

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade no cinema*. Org. Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Org. Marcos Antonio de Moraes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

ANDRADE, Mário de. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Jorge Coli. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, s/d.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 2a. ed. São Paulo: Martins, 1955.

ANDRADE, Mário de. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas* (vols. I e II). Edição de Tatiana Longo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: HUCITEC/Edusp, 1993.

Escritos de Sérgio Buarque de Holanda

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. Org. de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de Vidro*. São Paulo: Martins, 1944.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Escritos coligidos*. São Paulo: Editora da Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Livro dos Prefácios*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 2 volumes.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Org. Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil – Edição Comemorativa 70 anos*. Org. Ricardo B. de Araújo e Lilia M. Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Tentativas de Mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

Textos relacionados aos temas tratados na pesquisa

ADORNO, Theodor W. "O Ensaio como Forma", in: *Notas de Literatura I*. Duas Cidades, São Paulo; Ed. 34, 2003.

ALMEIDA, Aline Novais. "A poesia n'*A gramatiquinha da fala brasileira* de Mário de Andrade". www.ieb.usp.br/marioscriptor_2/congressos/a-poesia-na-gramatiquinha-da-fala-brasileira-de-mario-de-andrade.html

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio/SCET –CEC, 1974.

ARANHA, Graça. *Espírito moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1925.

ARRIGUCCI JR, Davi. "Movimentos de um leitor: ensaios e imaginação crítica em Antonio Candido" In: *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* in *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1962.

AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência racional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRS, 1998.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

BARBOSA, Francisco de Assis. "Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda – Ensaio sobre sua formação intelectual até Raízes do Brasil" in *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra* (vários autores). São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura; Universidade de São Paulo, 1988. pp. 27-54.

BATISTA, Marta Rosseti (org). *Brasil: primeiro tempo modernista*, 1917/29 - documentação. São Paulo: IEB, 1972.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. "A Uiara Enganosa" In *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo: Ensaios, 1990.

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

BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. Coord. Lilia Moritz Schwarz. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

BOTELHO, André. *O Brasil e os dias: Estado-nação, modernismo e rotina intelectual*. Bauru: EDUSC, 2005.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. *Uma História do romance brasileiro de 30*. Tese de doutorado. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. "Introdução" in: *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CANDIDO, Antonio. "Jornada heróica". Publicado originalmente na *Folha da Manhã*, 30/05/1943. In: *Literatura e Sociedade – revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada USP*. São Paulo, 2000, nº 5.

CANDIDO, Antonio. "A Revolução de 1930 e a cultura". In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, 2a ed. São Paulo, Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. "O Significado de Raízes do Brasil" in: ARAÚJO, Ricardo B. e SCHWARZC, Lilia M. *Raízes do Brasil – Edição Comemorativa 70 anos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CANDIDO, Antonio. "Um impressionista válido" in *Textos de intervenção*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

CASTRO, Moacir Werneck. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CAVALCANTE, Berenice. "História do Modernismo: Herança e Civilização nos Trópicos" in: EUGÊNIO, João K. e MONTEIRO, Pedro M. *Sérgio Buarque de Holanda: Perspectivas*. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

COLI, Jorge. "Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical. *Revista do IEB-USP*, São Paulo: no 12, p. 111-36, 1972.

COLI, Jorge. "Sobre a liberdade na arte" in: *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura no século XIX*. São Paulo: Cosac e Naif, 2010.

DANTAS, Vinicius. "Desmanchando o naturalismo: capítulos obscuríssimos da crítica de Mário e Oswald" in *Novos estudos Cebrap*, n. 57, 07/2000.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva Dias. “Política e Sociedade na Obra de Sérgio Buarque de Holanda” in: CANDIDO, Antonio (org.). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 1998.

DOYLE, Plinio. *História de Revistas e Jornais Literários*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC, 1977.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIOT, T. S. “The function of criticism” in *The Criterion*, vol. II, nº. V, 10/1923.

ELIOT, T. S. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1921.

ESCOREL, Lilian. *L’Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2011.

EUGÊNIO, João Kennedy. “Um horizonte de autenticidade” in: EUGÊNIO, João K. e MONTEIRO, Pedro M. *Sérgio Buarque de Holanda: Perspectivas*. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

EULALIO, Alexandre. “Antes de tudo, escritor” in: ARAÚJO, Ricardo B. e SCHWARZC, Lilia M. *Raízes do Brasil – Edição Comemorativa 70 anos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

EULÁLIO, Alexandre. “O Ensaio Literário no Brasil”. In: *Escritos*. Organizado por Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

FABRIS, Annateresa. “O futurismo como estética patológica: alguns aspectos de sua recepção no Brasil” in: *Artelogie*. Paris: EHESS, no. 1, setembro de 2011.

FIGUEIREDO, Tatiana Longo. “Entre fichas e livros: trajeto da criação de Mário de Andrade”. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore “Economia (e política) do moderno” in *Revista do IEB*, n. 50, set/mar. 2010.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “Caminhando entre fronteiras: a lógica “trivial” em Sérgio Buarque de Holanda in: EUGÊNIO, João K. e MONTEIRO, Pedro

M. *Sérgio Buarque de Holanda: Perspectivas*. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "Presença da literatura na obra de Sérgio Buarque de Holanda" in: EUGÊNIO, João K. e MONTEIRO, Pedro M. *Sérgio Buarque de Holanda: Perspectivas*. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

GARDNER, Patrick. *Teorias da História*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e l'esprit-nouveau*. São Paulo: IEB/USP, 1972.

HICKMAN, Miranda B; MCINTYRE, John D. *Rereading the New Criticism*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012.

HOLANDA, Maria Amélia Buarque de. "Apontamentos para a cronologia de Sérgio Buarque de Holanda. in: ARAÚJO, Ricardo B. e SCHWARZC, Lilia M. *Raízes do Brasil – Edição Comemorativa 70 anos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JANCOVICH, Mark. *The cultural politics of the New Criticism*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993.

JARDIM, Eduardo. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. 2a ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LAPLANCHE, Jean. *The language of psycho-analisys*. Donaldo Nicholson-Smith (trad.). New York; London: W. W. Norton & Company, 1973.

LARA, Cecília. *Klaxon e Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam” In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. *A crônica*. Campinas/ Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp/ Fund. Casa de Rui Barbosa, 1992.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Mário de Andrade, cronista do Modernismo: 1920-1921. In: *De São Paulo: Cinco Crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. São Paulo: Senac, 2004.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1979, v. VII.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *A idéia do figurado*. São Paulo: Ed. 34/ Duas Cidades, 2005.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*. 2ª. ed. São Paulo: Ed. 34/ Duas Cidades, 2003.

MELO, Evaldo Cabral de. “*Raízes do Brasil* e depois”. in: ARAÚJO, Ricardo B. e SCHWARZC, Lilia M. *Raízes do Brasil – Edição Comemorativa 70 anos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MICELI, Sergio. “Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo”. In: *Tempo social*. São Paulo: V. 16, n. 1. junho 2004.

MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MENDES, Murilo. *A Poesia em Pânico*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938.

MICHAUD, Éric. “Le présent du futurisme. Les vertiges de l’auto-destruction” in *Mil neuf cent: revue d’histoire intellectuelle*. Paris: Societé d’Études Soréliennes, no. 21, 2003.

MONTEIRO, Pedro Meira. “Coisas sutis, *ergo* profundas: o diálogo entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda” in *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto de Estudos Brasileiros; Edusp, 2012.

MONTEIRO, Pedro Meira. “O mestre e o exílio do pai da semana” in *O Estado de S. Paulo*, 23/04/2011. p. S6.

MONTEIRO, Pedro Meira. *A queda do aventureiro: aventura, cordialidade e os novos tempos em* Raízes do Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

MONTEIRO, Pedro Meira. “As Raízes do Brasil no espelho de Próspero” in *Novos Estudos Cebrap*, no. 83, março de 2009.

MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas; Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp; Ed. da UERJ, 2008.

MORAES, Marcos Antonio de. *“Orgulho de jamais aconselhar”: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2007.

MORAES, Ricardo Gaiotto de. *Mário de Andrade no* Diário de Notícias*: o Método e a Crítica Circunstancial*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL-Unicamp, 2007.

MORAES, Vinicius de. *Novos Poemas*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

MURRY, J. Middleton. “Romanticism and the tradition” in *The Criterion*, vol. II, no. 6, 02/1924.

NASSAR, Laura Meloni. *Círculos críticos: Sérgio Buarque de Holanda e as literaturas de língua inglesa*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2004.

NICODEMO, Thiago Lima. *Alegoria moderna: consciência histórica e figuração do passado na crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: FFLCH – USP, 2010. Tese de doutorado.

PERLOFF, Marjorie. *The Futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

PRADO, Antonio Arnoni. “Dimensão Crítica da Formação”. In: SERNA, Jorge Ruedas de la (org.). *História e literatura: homenagem a Antonio Candido*.

Campinas: Ed. da Unicamp, Fund. Memorial da América Latina, Imprensa Oficial, 2003.

PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

PRADO, Antonio Arnoni. "No Roteiro de Raízes" in: ARAÚJO, Ricardo B. e SCHWARZC, Lilia M. Raízes do Brasil – Edição Comemorativa 70 anos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira Palco e Letras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "Ufanismo Paulista: Vicissitudes de um Imaginário". In: *Revista USP*, n. 13, 1992.

RAMOS, Graciliano. "Os tostões do sr. Mário de Andrade". In: *Linhas Tortas*. São Paulo: Record, 1962.

RANSOM, John Crowe. *The New Criticism*. Norfolk: New Directions, 1941.

RICHARDS, I. A. *Practical Criticism: a study of Literary Judment*. London: K. Paul, Trench, Trubner, 1929.

RODENBACH, Georges. *L'élite*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1899.

RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Estudios de Martha Canfield y Rómulo Cosse. Montevideo, Uruguay: Agadu, 2000.

ROSENFELD, Anatol. "Mário e o cabotinismo". In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SACHS, Sonia. "O crítico no Rio: um dos trezentos, trezentos e cinquenta Mários". In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: V. 51, jan/dez 1993.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena; COSTA, Vanda Maria. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/ EDUSP, 1984.

SCHWARZ, Roberto. "O psicologismo na poética de Mário de Andrade". *A Sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SIMÕES, Neusa Quirino, O. D. N, *Estudando a Marginalia de Mário de Andrade e a ficção brasileira 1920-1944*. V. 1-2. São Paulo: FFLCH-USP, 1980. Dissertação de Mestrado.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

TATE, Allen. *Essays for four decades*. Chicago: The Swallow Press, 1968.

TRILLING, Lionel. *Sincerity and authenticity*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1972.

WELLEK, René. *História da crítica moderna*, vol. IV. São Paulo: Herder/USP, 1971.

WILSON, Edmund. "The ballets of Jean Cocteau" in *Vanity Fair*, 03/1922, p. 48.

Periódicos

THE ADELPHI. London, 1923.

THE CRITERION. London: Faber & Gwyer, 1922-1923.

ESTÉTICA. nos. 1-3; 1924-1925. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Germasa, 1974.

KLAXON. nos. 1-8/9; 1922-1923. Edição fac-similar. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

PARTISAN REVIEW. New York, 1939-1940.

REVISTA DO BRASIL. São Paulo, 1918-1925.

Arquivos

Coleção Mário de Andrade, Série Manuscritos, "Curso de Filosofia e História da Arte", IEB-USP. São Paulo; Rio de Janeiro

Coleção Mário de Andrade, Série Recortes de Jornal, IEB-USP.