A FORMAÇÃO INTELECTUAL DE OSWALD DE ANDRADE: DA DISSONÂNCIA BURGUESA À BRASILIDADE REVOLUCIONÁRIA[1]

Paulo Henrique Marcondes Santos[2]

Resumo

O campo da História Social tem como objeto a história da sociedade como um todo, o que inclui a história social das ideias que promovem nossas formas de organização. Um dos fenômenos intelectuais mais importantes é a emergência das Vanguardas Históricas, enquanto novo arranjo sensível marcado pela autocrítica e pela rejeição aos valores burgueses esteticistas. Tal fenômeno produziu um impacto distinto na América latinizada, em função da especificidade de seus aspectos históricos marcados pelo colonialismo. Aqui, as vanguardas ensejaram reflexões sobre os problemas nacionais e a revisão de nossas identidades, a partir de nossas origens étnicas numa chave estética primitivista, tendo como marco, no Brasil, a obra de Oswald de Andrade. O objetivo deste texto é analisar as formas de sua inserção intelectual, a partir do levantamento de sua formação, bem como sua atividade e principais interlocutores. Tendo como horizonte a constituição de um imaginário crítico-nacionalista parcialmente disruptivo da hege-

[1] Este texto faz parte da dissertação de mestrado Oswald de Andrade e a contestação da ordem (literária) no Movimento Pau Brasil na década de 1920, defendida em 2022 no Programa de Pós Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde analiso aspectos políticos da obra Pau Brasil (1925).

[2] PUC-SP

monia colonial e suas continuidades, identificado com movimentos de esquerda, e que teria compartilhado com a direita, de maneira belicosa, a missão de delinear uma nova e genuína "brasilidade". Para tal, recorro à ideia gramsciana que enxerga o intelectual com uma organicidade relativa para com sua classe social.

Palavras-chave
Oswald de Andrade; Pau-brasil; Modernismo; formação intelectual; nacionalismo-crítico

Abstract

The field of Social History focuses on the history of society as a whole, which includes the social history of the ideas that promote our forms of organization. One of the most important intellectual phenomena is the emergence of the Historical Vanguards, as a new sensitive arrangement marked by self-criticism and the rejection of aestheticist bourgeois values. This phenomenon produced a distinct impact on Latinized America, due to the specificity of its historical aspects marked by colonialism. Here, the vanguards gave rise to reflections on national problems and the revision of our identities, based on our ethnic origins in a primitivist aesthetic key, with the work of Oswald de Andrade as a landmark in Brazil. The objective of this text is to analyze the forms of his intellectual insertion, based on a survey of his training, as well as his activity and main interlocutors. Having as its horizon the constitution of a critical-nationalist imaginary partially disruptive of colonial hegemony and its continuities, identified with left-wing movements, and which would have shared with the right, in a bellicose way, the mission of outlining a new and genuine "Brazilianness". To do this, I resort to the Gramscian idea that sees the intellectual with a relative organicity to his social class.

Keyword
Oswald de Andrade; intellectual training; critical-nationalism; Brazilianness

Uma das principais características das pesquisas sobre a obra oswaldiana é o teor político destacado por seus autores. De maneira geral, sua obra é inserida num contexto interseccionado, marcado pela emergência de um novo arranjo sensível, em que seu programa cultural, de base primitivista, aponta para um imaginário

crítico dissonante ao conservadorismo agrário e à modernização urbana homogeneizante. Tais pesquisas denotam a vigência de Oswald em certo imaginário crítico da sociedade brasileira, bem como a necessidade de uma reflexão aprofundada acerca de sua atividade e formação intelectual (SANTOS, 2023).

Para Gramsci (1968), uma situação histórica pode se distinguir tanto por uma estrutura social (classes e relações produtivas) quanto pela "superestrutura" (ideologia e política). Sendo que a vinculação orgânica entre elas produz um tipo de grupo social cuja função é operar nesse nível superestrutural, são os intelectuais. Assim sendo, os intelectuais atuariam tanto na sociedade civil quanto no aparato de Estado, articulando a direção ideológica da sociedade. Organizando a cultura, através da participação em uma concepção de mundo, contribuindo assim para a manutenção ou modificação das formas de pensar na sociedade. É notório, nesse sentido, que o Modernismo constitui uma nova sensibilidade, marcada pela autocrítica e pela rejeição dos valores burgueses esteticistas, que no Brasil produziu um movimento de ação coletiva com propostas de revisão cultural e social, sendo Oswald um dos seus mais efusivos promotores.

Ainda segundo Gramsci (1968), a relação entre o intelectual e a classe que representa não é mecânica, cabendo-lhe certa autonomia, consequência de sua origem social. Isso porque a maioria dos intelectuais provém de classes auxiliares àquelas que representam. O intelectual também mantém certa autonomia porque não evolui no mesmo nível do bloco histórico, que é a situação histórica concreta a partir do vínculo entre sua estrutura e superestrutura.

Nesse âmbito, em relação à classe social de Oswald, pode-se classificá-la como aristocrática. Seu pai, José Oswald Nogueira de Andrade, era filho de um latifundiário escravista na pequena Baependi, interior de Minas Gerais, exercendo em sua mocidade a atividade de tropeiro. Posteriormente ligou-se a empreendimentos imobiliários bem sucedidos na capital paulista, chegando a ascender politicamente como vereador. Sua mãe, Inês Henriqueta, descendia da antiga e influente família paraense Inglês de Sousa, a qual lhe legou uma abastada herança. Seus parentes juristas pelo ramo materno, como o escritor Herculano Marcos Inglês de Sousa, eram motivo de orgulho (FONSECA, 2007).

> [...] Esses senhores meus avós, segundo me informou Gilberto Freyre, eram de uma indolência desoladora para a colonização. O contrário dos açoreanos, donde veio meu ramo paterno. É natural, pois, que, dentro de mim se debatam o trabalhador e o

> aristocrata, o homem da rua que atravessa na frente dos automóveis para não parar e o enlevado que quer ficar em casa escrevendo ou lendo. (ANDRADE apud FONSECA, 2007, p. 36)

Conforme observa Gramsci (1968), o tipo de intelectual tradicional e popularizado é fornecido pela figura do literato, do filósofo ou do artista. Oswald se dedicou a todas essas atividades, e em sua autobiografia definiu a si mesmo como "um homem sem profissão" (ANDRADE, 2011), reconhecendo o caráter aristocrático e socialmente desvalorizado do trabalhador intelectual. Gramsci ainda afirma nesse sentido que a complexidade da função intelectual num bloco histórico pode ser medida pela quantidade de escolas especializadas e pela sua hierarquização, sendo a escola um instrumento de elaboração de intelectuais nos mais diversos níveis. Dessa forma, a relação entre os intelectuais e o mundo da produção não seria imediata, mas mediatizada em diversos graus por todo contexto social.

Assim, o Brasil do início da República era um país predominantemente rural (60% da população), com taxas regionais homogêneas de analfabetismo, na ordem de 75%, excetuando Rio de Janeiro, então capital federal, com 45%. Todavia, o acelerado crescimento urbano e industrial, assim como a adoção do trabalho livre, pressionou a sociedade por uma mão-de-obra qualificada, justificando propostas de reforma e investimentos no setor educacional, que eram atreladas à questão do saneamento. Entretanto, o ministério específico para cuidar dessa demanda surgiu apenas com a ruptura do regime, em 1930, quando houve um redesenho da política nacional. Durante o período, apesar dos esforços reformistas, a maior parte da população permaneceu desassistida, numa taxa de 70% de exclusão das crianças em idade escolar. As escolas públicas eram frequentadas majoritariamente pela classe média, enquanto os mais abastados contavam com os serviços de preceptores e escolas particulares (BOMENY, 1993). Para Lahuerta (1997), portanto, a atividade intelectual nesse período, implicava fundamentalmente em polígrafos que escreviam para um público bastante restrito, concernente aos próprios produtores de literatura. Não passando, assim, pelo critério da consagração mercadológica ligada a um público genérico. Ainda assim, Sérgio Miceli (1979) relata a existência de um mercado editorial mais amplo, em que autores "anatolianos[3]" alcançaram vendagem expressiva através de sucessivas edições, autores como Monteiro Lobato, Paulo Setúbal e Plínio Salgado.

[3] Em referência ao ídolo literário Anatole de France (1844-1924) em função de seu êxito comercial.

Ainda sobre o caráter aristocrático da origem familiar de Oswald, em que pese o destaque social de seu sobrenome materno, além da emergência financeira e política local de seu pai, o cotidiano de seus primeiros anos se deu de maneira simples, ausente extravagâncias, e irmanado de catolicismo.

> A casa enorme na Rua Barão de Itapetininga via pouca gente. Meus pais se consideravam dois velhos, de quem a preocupação máxima eram os deveres religiosos. Disso eu me lembro - novenas, missas, solenidades católicas. Cedo me atiraram ao ritmo cantado das ladainhas e ao incenso das naves. Fui criado evidentemente para uma vida terrena que era simples trânsito, devendo, logo que Deus quisesse, incorporar-me às suas teorias de anjos ou às suas coortes de santos. [...]
> São Paulo era uma cidade pequena e terrosa. Pouca gente. Um ou outro sobrado de um só andar.
> Em frente à nossa casa havia um açougue que nos acordava pela madrugada com o barulho da machadinha picando carne. Morava do outro lado o Manuel, molequinho italiano, filho da viúva Madama Paula, que minha mãe recolhia para vir brincar comigo em casa, nos salões dos quartos.
> [...]
> A Rua Barão de Itapetininga era pacata e doméstica. [...] As pessoas ficavam conversando nas janelas e sentadas nos jardins. (ANDRADE, 2011, p. 39 - 43)

Da origem sertaneja dos pais, Oswald também recolheu figuras que alimentaram seu imaginário, histórias fantásticas do Amazonas, lendas, superstições, a selva, os bichos, além das festas religiosas e romarias nas quais o inseriram (FONSECA, 2007).

Como convinha a sua classe, Oswald iniciou os estudos na então Escola Modelo Caetano de Campos, ingressando posteriormente no Ginásio Nossa Senhora do Carmo, contando também com o serviço de uma preceptora até finalmente ingressar no Colégio São Bento, onde decidiu sua vida intelectual, a partir da relação com o professor de Literatura Gervásio de Araújo, que elogiou sua vocação literária e lhe indicou leituras como *Os miseráveis*. Nesse momento, lhe inspirava também a carreira de seu tio, o escritor Inglês de Sousa (ANDRADE, 2011).

> Comecei a fazer minha tímida biblioteca, onde coloquei um volume de Júlio Diniz intitulado *Uma família inglesa*, que aliás nunca li. Meu pai, passando por uma época de restrições, teve, no entanto, que atender aos rogos de minha mãe, que apontava a necessidade de eu ler para vir a escrever. Breve estava comprando na grande livraria da cidade, que era a Casa Garraux, na Rua 15. Enveredei por tragédias gregas, peças de Shakespeare e Maeterlinck. (ANDRADE, 2011, p. 84)

Oswald então se inseriu no núcleo boêmio de jovens poetas e intelectuais, entre eles: Indalécio Aguiar, Ricardo Gonçalves, Eugênio de Castro, Artidoro Flexa, Raul de Freitas e o anarquista Oreste Ristori, sendo apresentado às obras de Eça de Queiroz, Nietzsche, Dostoievski e do anarquista francês Octave Mirbeau, iniciando sua dissonância cultural-religiosa (ANDRADE, 2011).

Por intervenção do pai, Oswald iniciou a carreira jornalística na redação do *Diário Popular*, tornando-se crítico teatral. Ingressou também no curso de Direito da Faculdade do Largo São Francisco, com a qual se decepcionou instantaneamente a partir do trote que sofreu, reforçando sua incipiente dissonância política.

> Eu trazia outra ideia da Faculdade. Ela dera três grandes poetas ao Brasil. Castro Alves, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo. Era a escola de Ricardo Gonçalves e Indalécio de Aguiar. A valentona imbecilidade daquele grupo do trote criou em mim verdadeira alergia por tudo que se processe "debaixo das Arcadas". [...] Apesar de todas as oficiais reconciliações e palinódias, guardo um íntimo horror pela mentalidade da nossa escola de Direito. Por instinto e depois conscientemente, sempre repeli esse Direito ali ensinado para engrossar a filosofia do roubo que caracteriza o capitalismo. Aliás, já nesse tempo eu me declarava anarquista. (ANDRADE, 2011, p. 90)

Posteriormente, Oswald, contando com o financiamento do pai, fundou com sua turma de poetas e jornalistas improvisados o semanário *O Pirralho* (1911-1918), onde se evidenciam as mudanças sociais inseridas em São Paulo, registrando a mistura linguística introduzida pelos novos imigrantes, expressa

em nuances do dialeto caipira com termos do italiano e do alemão, como a personagem Juó Bananére. O semanário também contou com traduções, fotos, caricaturas, e uma crônica bem humorada da política e do cotidiano (ANDRADE, 2011; FONSECA, 2007).

A atividade de Oswald em *O Pirralho* denota sua tendência para as experimentações estéticas e à iconoclastia, sendo comuns os ataques aos periódicos rivais por meio de notas e paródias. Dando, assim, os indícios do agitador cultural que se formava. O semanário também contou com a colaboração de artistas como Di Cavalcanti, Ferrignac e Voltolino, com quem Oswald estabeleceu uma rica parceria, unindo seu humor debochado a um desenho explosivo. Apesar do caráter heterogêneo, havia um objetivo comum de contestação do rigor dado às artes e à cultura, numa forma de "libertação temporária" nos termos de Bakhtin[4], mas sem um projeto definido de renovação estética. E o retorno de Oswald da Europa em 1912 não implicou em mudanças radicais para a revista (CARRETO, 2011; CHALMERS, 2013).

De orientação liberal, *O Pirralho* também acusava o "militarismo" do governo Hermes da Fonseca (1910-1914), além da "influência" do "caudilho" gaúcho Pinheiro Machado, ao qual Oswald se opunha através do civilismo de Rui Barbosa. Com a eleição de Washington Luís para Prefeito, a revista tornou-se situação, refletindo sua adesão à oligarquia paulista (ANDRADE, 2011; CARRETO, 2011; CHALMERS, 2013).

Em sua atividade na revista, cabe destaque também à coluna "Lanterna Mágica", na qual Oswald expunha crônicas singulares com temática diversa. Observa-se nesses textos uma transição para uma postura mais controversa em relação à cultura vigente. Sendo expressão desse movimento o artigo "Em prol de uma pintura nacional" (1915), onde Oswald reclama motivos nacionais na pintura de brasileiros formados na Europa (CARRETO, 2011).

> Sempre a obsessão da Arcádia com seus pastores, sempre os mitos gregos ou então a imitação das paisagens da Europa, com seus caminhos fáceis e seus campos bem alinhados, tudo isso numa terra onde a natureza é rebelde, a luz é vertical e a vida está em plena construção. (ANDRADE apud VIRAVA, 2018, p. 72)

[4] Em sua teoria da carnavalização, analisando a cultura popular medieval e do Renascimento, o autor interpreta tais formas de manifestação como uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente (Soerensen, 2017).

Oswald confirmou sua vocação ao tornar-se membro da Sociedade Brasileira dos Homens de Letras (CARRERI, 2015). Fundada por Olavo Bilac no Rio de Janeiro, seu objetivo era criar um espaço menos formal de sociabilidade para quem vivia da produção de textos, bem como a busca por reconhecimento profissional (Magalhães apud Araujo, 2017). Segundo as memórias do escritor Bastos Tigre (apud ARAUJO, 2017): "Jornais e revistas não remuneravam a colaboração literária. Os editores faziam favor em publicar livros, dando alguns exemplares de presente ao autor. E nada mais". Entretanto, a iniciativa teve fim precipitado com o assassinato do poeta Annibal Teophilo pelo escritor Gilberto Amado. O crime ocorreu em sua conferência de abertura, sendo motivado por divergências literárias.

Datam desse período as peças *Leur Âme* e *Mon Coeur Balance*, onde Oswald extravasou sua conturbada relação amorosa com a bailarina Landa Kosbach. Escritas em francês, com a colaboração do poeta Guilherme de Almeida, as obras apresentam uma temática mundano-burguesa, vinculada ao teatro *fin-de-scècle*, que tinha como expoente no Brasil João do Rio. Tal temática versava acerca do amor, com aventuras românticas e conflitos sociais, que muito agradavam as elites (GALVÃO JÚNIOR, 2013). A escrita em francês vincula-se a uma pretensão de universalidade, um gesto pré-modernista, espressando as contradições entre a tradição simbolista-decadentista e a vanguarda incipiente (SCHWARTZ apud GALVÃO JÚNIOR, 2013). Com recepção positiva na imprensa paulista e carioca, as peças atestam a configuração de uma sociabilidade burguesa-cosmopolita no período (GALVÃO JÚNIOR, 2013).

No contexto concomitante de forjadura de uma unidade e consciência nacionais, se destacava localmente a épica bandeirante, que tinha como núcleo principal o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) fundado em 1894, produzindo um nacionalismo paulista ao qual estavam vinculados Oswald e Guilherme de Almeida, que ganhou em 1917, com o artista plástico José Wasth Rodrigues, o concurso para escolha do brasão de armas da cidade, através do lema "*Non ducor, duco*" ("Não sou conduzido, conduzo"), que sintetizava as aspirações de sua elite política e intelectual.

Oswald ainda manteve colaboração com o *Jornal do Commercio* e *A Gazeta*, escrevendo as colunas sociais (FONSECA, 2007). Nesse momento, ainda sob repercussão da Revolução Russa, a cidade de São Paulo foi agitada por sua primeira greve geral, em 1917, liderada por Oreste Ristori, antigo parceiro das rodas boêmias. Tal evento, entretanto, permaneceu distante de seus interesses. Em sua graduação, dois anos mais tarde, Oswald, como orador, atacou o "bolchevismo", do qual ainda se tinha pouca informação no Brasil (FONSECA, 2007).

Ainda em 17, Oswald alugou a *garçonnière* da Rua Líbero Badaró, núcleo do novo grupo intelectual formado por Guilherme de Almeida, Leo Vaz, Ignácio da Costa Ferreira, Monteiro Lobato, Pedro Rodrigues de Almeida, Menotti del Picchia, Edmundo Amaral, Sarti Prado, Vicente Rao, e a jovem Maria de Lourdes Castro Dolzani, conhecida por Deisi, Daisy e Miss Cyclone, seu novo interesse erótico. Durante os dois anos seguintes, o grupo confeccionou um diário coletivo, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Com uma dinâmica lúdica e provocativa, estruturada na sobreposição de escritos, desenhos e colagens, a obra coletiva transparece décadas depois como uma realização radicalmente vanguardista. (ANDRADE, 2011; FONSECA, 2007; PASINI, 2015). Muito diferente da revista *Papel e Tinta* (1920-1921), que Oswald dirigiu posteriormente com Menotti del Picchia, onde observa-se a sensação de retrocesso (PASINI, 2015).

Em retrospectiva, a Daisy escritora apresenta-se como uma figura cheia de promessas artísticas, a partir de uma heterogeneidade estilística, de caráter simbolista tardio e penumbrista, em adaptação às sensibilidades modernas. "Só agora compreendo que o Miramar[5] ama á prestações... com sorteios bi-semanaes" (CYCLONE apud PASINI, 2015, p. 148). Esse sarcasmo inventivo se relaciona com um procedimento da vanguarda francesa, de transformação das posturas boêmias em fórmulas estéticas provocativas, para o qual Oswald se abriu significativamente. "Nos casos de amor, á Dulcinea prefira-se a Dulce núa [...] Trago rapadura de cidra e uma alma pré-homérica, cheia de pinga com limão Positivamente amanhece na vida" (MIRAMAR apud PASINI, 2015, p. 148). A ideia de uma felicidade ingênua presente em suas notas adquire uma expressão original, que teria sido racionalizada posteriormente no paubrasilismo, apesar da dependência do Cubismo literário francês para chegar ao novo estilo. Isto posto, conclui-se que as ousadias de Oswald nesse momento baseavam-se mais num radicalismo de impulso do que numa densidade reflexiva, observando uma reciprocidade de transgressão provocadora e transigência de classe, que configura a produtividade ambivalente de uma posição de poder (PASINI, 2015).

Foi nesse período também a polêmica ao redor da Exposição de Pintura Moderna de Anita Malfatti, envolvendo Oswald e Monteiro Lobato. Tal evento é bastante citado na história do Modernismo como estopim de um debate estético a partir do qual teria surgido o movimento da Semana de Arte Moderna. Tal polêmica é bastante importante para compreendermos a interlocução entre

[5] Pseudônimo de Oswald em O perfeito cozinheiro das almas deste mundo.

esses dois autores, a partir do famigerado artigo "Paranoia ou mistificação?[6]", caracterizado por uma profunda ridicularização da obra de Malfatti. Lobato já era um escritor de prestígio, o que colaborou com o impacto sofrido pela artista, com compradores chegando a devolver seus quadros (FONSECA, 2007). Oswald respondeu timidamente em artigo publicado no *Jornal do Commercio*, elogiando a coragem de Malfatti e criticando o ambiente nacional pouco afeito à inovação, consagrando-a como uma artista consciente e original.

Verifica-se nas críticas do período a dificuldade de apreensão da nova pintura oferecida por Malfatti, em que apresentou diretrizes do cubismo e do expressionismo. Mesmo Oswald recorreu a termos pouco referenciados em sua defesa da artista, tais como "originalidade", "temperamento" e "diferente visão". Já Lobato, tão criticado pelos modernistas, foi capaz, dois anos depois, de dar um tratamento consciente à escultura de Brecheret, um artista por ele considerado "moderno", demonstrando conhecimento e engajamento em relação a uma concepção familiar de "moderno" (CARDOSO, 2008).

> Honesto, fisicamente sólido, moralmente emperrado na convicção de que o artista moderno não pode ser mero 'ecletizador' de formas revelhas e há de criar arrancando-se à tirania do autoritarismo clássico... (LOBATO apud CARDOSO, 2008, p. 133)

Lobato fez referência a aspectos formais da escultura, reconhecendo Brecheret como "moderno", mas não o "moderno" alinhado às novas tendências do momento (o que criticou em Malfatti dois anos antes), mas pelo seu distanciamento das formas "clássicas", inadequadas às "reais" necessidades da arte brasileira (CARDOSO, 2008). Para o escritor, a tendência expressa por Malfatti se ligava a teorias efêmeras e a uma atitude estética forçada.

Essa postura encerrou Lobato historicamente como representante do passadismo cultural, ainda que posteriormente ele tenha se utilizado dos mesmos procedimentos de Malfatti para a literatura[7]. Por trás desse afastamento estaria o ímpeto em refletir um Brasil carente de melhorias (FREITAS E SOUZA, 2003).

---

[6] Publicado em O Estado de S. Paulo ao final de dezembro sob o título "A propósito da exposição de Anita Malfatti", o artigo acabou consagrado por sua indagação de percurso.

7 Em *A menina do narizinho arrebitado* (1920), no qual bichos são representados como figuras humanas, com tratamento impressionista (Freitas e Souza, 2003).

O conto *Marabá* (1923), em que Lobato satiriza a literatura indianista, representa esses anseios de modernização, antecipando algumas das ideias do pau-brasilismo de Oswald, mas sem romper com a tradição (FREITAS E SOUZA, 2003)

> Bom tempo houve em que o romance era coisa de aviar com receitas à vista, qual faz o honesto boticário com os seus xaropes.
> Quer trabuco histórico? Tome tanto de Herculano, tanto de Walter Scott, um pajem, um escudeiro e o que baste de Briolanjas, Urracas e Guterres.
> Quer indianismo? Ponha duas arrobas de Alencar, uns laivos de Fenimore, pitadas de Chateaubriand, graúnas quantum satis, misture e mande.
> Receitas para tudo. (LOBATO, apud FREITAS E SOUZA, 2003, p. 7)

No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald expressaria essa mesma preocupação com a estagnação conteudística e ideológica das letras brasileiras, condenando a arte que consagra a repetibilidade:

> Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo.
> [...] Todas as meninas ficaram pianistas. [...] A estatuária andou atrás.
> As procissões saíram novinhas das fábricas.
> Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta
> Parnasiano. (ANDRADE apud FREITAS E SOUZA, 2003, p. 8)

Apesar das disparidades de suas respectivas produções literárias, Oswald e Lobato compartilharam preocupações estéticas comuns, sendo separados pela crítica e pela história literária, que estigmatizam Lobato. Mesmo não tendo participado do Modernismo, o escritor manteve correspondência com seus autores, inclusive publicando suas obras. Dada a extinção da *Klaxon*, em 1923, a *Revista do Brasil*, de Lobato, passou a ser refúgio jornalístico do grupo (TÉRCIO, 2019). E sobre sua atuação, Lobato afirmou:

> Esta brincadeira de crianças inteligentes, que outra coisa não é tal movimento, vai desempenhar uma função muito séria em nossas letras. Vai forçar-nos a uma atenta revisão de valores e apressar o abandono de duas coisas a que andamos aferrados: o espírito da literatura francesa e a língua portuguesa de Portugal. (LOBATO apud FREITAS E SOUZA, 2003, p. 15 e 16)

Ficam patentes em suas preocupações literárias o reconhecimento da importância do novo e o caráter transitório das formas, acusando o "aprisionamento" da literatura brasileira ao imaginário francês e à língua de Portugal, incapaz, portanto, de representar o pensamento nacional (FREITAS E SOUZA, 2003).

Também em 1917, Oswald iniciou sua relação intelectual e afetiva com Mário de Andrade. O encontro, significativo, ocorreu no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em palestra do Secretário de Justiça do Estado, Elói Chaves. Oswald cobria o evento como jornalista, sendo saudado junto ao público pelo professor da casa, Mário de Andrade. Seu discurso nacionalista cativou imediatamente Oswald, que teria lutado com um colega repórter para conseguir suas laudas para publicação (FONSECA, 2007).

> Pátria é a saíra que singra o azul de São Paulo; é a onda esbatendo-se contra os rochedos da Guanabara; é a carnaúba flamulando ao vento nas restingas adustas do Ceará! Pátria é a gurara para o Norte, Curupaiti no Sul! São essas grandes matas - movimentos verdes - onde os Pais Leme deixaram as suas ossadas junto às pedras de luz viva! É a conjuração das três raças tristes donde saiu essa nacionalidade inda em botão - forte e dura - vencedora de tantas intempéries diversas! (ANDRADE apud FONSECA, 2007, p. 111)

Infere-se a partir do encontro uma identificação intelectual em bases nacionalistas, unindo os dois escritores, ainda que haja o questionamento se aquele de fato teria sido seu primeiro encontro, sendo Oswald assíduo frequentador do Conservatório, além de outros lugares comuns frequentados por ambos (TÉRCIO, 2013).

Mais adiante, Mário de Andrade também se impressionou com a exposição de Malfatti, adquirindo na ocasião *O homem amarelo*, fator que o teria aproxi-

mado definitivamente de Oswald (TÉRCIO, 2013). Consciente da necessidade de atualização crítica, Mário se empenhou em conhecer as novas formas de expressão artística, através de revistas francesas e alemãs. Nesse exercício, traçou relações entre o expressionismo e outras manifestações artísticas, elegendo a obra de Malfatti como exemplo no Brasil. Conseguindo, em 1921, indicar aspectos formais de sua pintura (CARDOSO, 2008):

> Se a perspectiva lhe é indiferente, se a superposição igual dos planos, como entre os primitivos, serve-lhe mais ao fim que pretende: ria da perspectiva e conscientemente abandone essa prerrogativa defeituosa dos nossos olhos, para ser o que é: uma rapsódia de volumes ricos de comoção. Anita Malfatti não é uma inconsciente. Julga e prescinde voluntariamente dos meios, das regras que lhe são dispensáveis para o fim pretendido. Por isso possui a verdadeira técnica subjugada pela personalidade. A técnica é um trampolim, que à nossa vontade se alçará, para o nosso salto ao Ideal. (ANDRADE apud CARDOSO, 2008, p. 140)

Mário de Andrade também se preocupava com os riscos de um "modernismo tendencioso e berrante", incoerente às necessidades da arte brasileira, aliando-se a alguns dos novos ideais da pintura expressos em *L'Esprit Nouveau*, constituindo a matriz de sua formação estética (CARDOSO, 2008). Oswald também era assinante da revista, fazendo menções a mesma em seu texto sobre cubismo francês[8] e sua crônica que desvincula o movimento futurista brasileiro da estética italiana[9]. Publicada entre 1920 e 25, *L'Esprit Nouveau* tem seu nome inspirado no manifesto *L'Esprit nouveau et os poètes* (1918), de Guillaume Apollinaire, em que defendia a aliança da tradição clássica francesa à liberdade das artes de vanguarda (CARVALHO, 2008).

Em 1921, Oswald editava, desde o ano anterior, a revista *Papel e Tinta*, em colaboração com Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, entre outros, quando decidiu tornar público o Modernismo no banquete em homenagem a del Picchia, que lançava seu livro *As máscaras*, no que ficou conhecido como o *Manifesto do Trianon*:

[8] "Geometria Pictórica" (Carvalho, 2008).

[9] "Futuristas de S. Paulo" (Carvalho, 2008).

> S. Paulo, neste instante em que o eixo do pensamento e da ação parece deslocar-se num milagre lento e seguro para os países descobertos pela súplica das velas europeias, partidas como num pressentimento de fim, para a busca de Canaãs futuras. S. Paulo é a continuada promessa dos verdadeiros escolhos verdes em que bateram, numa festa, as antigas proas cansadas.
>
> Examina a máscara que te trazemos em bronze. Ela é a sintética marcação das tuas forças mentais. Produziu-a de ti a mão poderosa e elucidadora de Victor Brecheret que, com Di Cavalcanti, Anita Malfatti e esse maravilhoso John Graz, ultimamente revelado, afirmou que a nossa terra contém no seu ignorado cadinho uma das mais fortes, expressivas e orgulhosas gerações de criadores. (ANDRADE apud FONSECA, 2007, p. 120)

O *Belvedere* Trianon era um lugar sofisticado, onde a elite paulista organizava banquetes e lançamentos de candidaturas políticas (FONSECA, 2007), del Picchia era porta-voz do PRP, principal partido político do Estado; no público, havia cerca de 50 homens ilustres, intelectuais como Paulo Setúbal, Afonso Taunay e o empresário Roberto Simonsen. Diante dessa elite, Oswald chamou atenção para o deslocamento do protagonismo político e intelectual para o continente americano, associando-o a uma pretensa vocação histórica da região de S. Paulo, como também ao Modernismo dos novos artistas locais por eles destacados, vinculando o ideal modernista ao nacionalismo paulista.

Nesse momento, o grupo modernista se ampliava com Couto de Barros, Heitor Villa-Lobos, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, e muitos outros; tendo como eixos a revista *Papel e Tinta*, o jornal *Correio Paulistano*, e o próprio Oswald, que promovia encontros em sua nova *garçonnière* na Praça da República (FONSECA, 2007). E nesse contexto, Oswald também lançou o amigo Mário de Andrade como escritor, através do artigo *O meu poeta futurista*:

> A juventude extravasante nas escolas, nas calçadas, nos jardins citadinos aí está reclamando pelos cem poros ativos de sua sensibilidade apurada nas viagens atávicas uma arte à altura da sua

> efusiva aspiração vital e de compasso com o senso profundo da sua responsabilidade americana.
>
> Acharam estranho o ritmo, nova a forma, arrojada a frase? Graças a Deys! 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 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! (ANDRADE apud BATISTA; LOPEZ; LIMA, 1972, p. 185-187)

Oswald associou novamente o ideal modernista ao nacionalismo paulista, alçando o futurismo de Mário de Andrade como herdeiro dessa vocação histórica. O artigo indignou os leitores do *Jornal do Commercio*, e Mário viu seu quadro de alunas no Conservatório diminuir. Sua família também entrou em turbulência. Contrariado, o escritor sinalizou suas posições, afastando o vínculo com Marinetti (FONSECA, 2007; TÉRCIO, 2013). Na publicação de *Pauliceia desvairada* (1922), Mário de Andrade procurou rediscutir os fundamentos da arte poética em seu "Prefácio interessantíssimo":

> Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. [...]
>
> Lirismo: estado afetivo sublime - vizinho da sublime loucura. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objetivado. Por isso poetas sinceros confessam nunca ter escrito seus melhores versos. [...]
>
> .
>
> Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não porque pense

> com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.
>
> [...] Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes.
>
> Não quis tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na verdade os primitivos de uma era nova. [...]
>
> O passado é lição para se meditar, não para reproduzir. [...] (ANDRADE apud SCHWARTZ, 2008, p. 151-155)

Mário procurou elucidar suas objeções com a métrica e a rima como limitadoras, objeção que fez a todos os sistemas e escolas, defendendo um modernismo crítico. Naquele momento, a principal crítica enfrentada pelos modernistas era a "cópia" das vanguardas europeias. E nesse sentido, Mário tentava se equilibrar na conciliação entre a vanguarda internacional e a tradição brasileira. Isso pode explicar, talvez, o fato da Semana de Arte Moderna não ter manifesto, possivelmente como sinal de moderação, além de seu caráter heterogêneo. Ainda assim, foi um movimento artístico-literário com uma agenda definida, materializada posteriormente na revista *Klaxon* (1922-1923) (TÉRCIO, 2019).

Às vésperas do lançamento da *Klaxon*, Oswald procurou acender os ânimos atacando nomes cativos da cultura nacional, como o do compositor Carlos Gomes. E na esteira da Semana de 22, publicou a primeira parte de *Os condenados* pela editora de Monteiro Lobato, alcançando grande repercussão (FONSECA, 2007). Ainda situado no clima simbolista-decadentista, o romance é marcado pela busca insistente por um ideário utópico, além do desejo de recriar o presente (MAIO, 2008).

Ainda em 22, Mário de Andrade, em palestra na Villa Kyrial do Senador Freitas Valle, leu sua nova versão do livro *A escrava que não é Isaura*, abordando a técnica de poesia polifônica do Simultaneísmo, que tanto caracteriza a *Klaxon*, tendo como referência o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, com a obra *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), ilustrado pela artista

plástica Sonia Delaunay. Mário havia descoberto a técnica no ano anterior, em artigo[10] de Jean Epstein pela *L'Esprit Nouveau* (TÉRCIO, 2019).

Retrospectivamente, Sérgio Buarque de Holanda (apud FONSECA, 2007) ajuizou sobre Mário e Oswald em depoimento de 1982: "Mário era realmente o cérebro, mas o Oswald fazia ebulir os movimentos [...]". Conforme reconhecem a maioria de seus colegas, Mário havia se tornado, natural e espontaneamente, o ideólogo do Modernismo. Posteriormente, em provável alusão a Oswald, Mário admitiu:

> O meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguecido pelo entusiasmo dos outros. Apesar da confiança absolutamente firme que tinha na estética renovadora, mais que confiança, fé verdadeira, eu não teria forças nem físicas nem morais para arrostar aquela tempestade de achincalhes. E se aguentei o tranco, foi porque estava delirando. O entusiasmo dos outros me embebedava, não o meu. [...] (ANDRADE, M. apud ANDRADE, O., 2011, p. 166)

Também em 22, Tarsila do Amaral chegou de Paris, tendo estudado com Émile Renard. Nesse momento, a artista ainda tateava seu estilo, ligando-se aos modernistas por intermédio de Anita Malfatti. Em seu ateliê no bairro da Santa Ifigênia formou-se o núcleo do autodenominado Grupo dos Cinco[11] (Tarsila, Anita, Mário, Oswald e Menotti), sendo que o escritor Paulo Prado também recebia o grupo em seu palacete em Higienópolis.

Oswald e Tarsila iniciaram uma troca de correspondência, e quando a pintora retornou à Europa alguns meses depois, Oswald foi ao seu encontro. O casal se fixou em Paris no ano seguinte, onde Tarsila estudou com o famoso André Lhote (FONSECA, 2007).

Durante seu estudo, Lhote ficou doente, sendo substituído pela pintora Marie Blanchard. De seu trabalho, Tarsila observou certa "doçura" em suas cores, que implicava numa "ingenuidade" poética. Blanchard também fez observações acerca do trabalho de Tarsila, repreendendo sua "virtuosidade exibicionista", e

[10] "Le phénomène Littéraire" de dezembro de 1921.

[11] Por analogia com o parisiense Groupe des six formado pelos compositores Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre.

recomendando que a artista buscasse a "inocência de uma criança" em sua pintura (AMARAL, 2003).

Paralelamente, Oswald procurava se introduzir no círculo cultural parisiense, tendo como objetivo o lançamento de *Os condenados* na França. Através do músico Darius Milhaud, Oswald conheceu Blaise Cendrars, que lhe abriu as portas para artistas como os pintores Albert Gleizes, Léger e Juan Gris; o compositor Erik Satie; o crítico Maximilien Gauthier; e o cineasta Jean Cocteau. Milhaud, recém chegado de Nova York, pretendia compor junto a Cendrars um balé moderno com características jazzísticas (TÉRCIO, 2019). Sendo que as artes "primitivistas" de matrizes não europeias estavam sendo bem recebidas em Paris. Assim, o ateliê de Tarsila se converteu em um novo núcleo da artistas na capital francesa, incluindo os brasileiros (Malfatti, Brecheret, Villa-Lobos entre outros), onde a artista oferecia feijoada, cachaça e cigarro de palha, numa demonstração nacionalista (FONSECA, 2007; TÉRCIO, 2019).

> Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando.
>
> Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta da arte parisiense. (AMARAL, T. apud AMARAL, A., 2003, p. 101 e 102)

Para Oswald, além de sua relação com Cendrars, esse período assinala um momento de projeção intelectual, através de sua conferência "L'effort intellectuel du Brésil contemporain" ministrada na Sorbonne, e publicada na *Revue de l'Amérique Latine* (AMARAL, 2003). A ideia de latinidade, havia ganhado importância na França após Primeira Guerra, ligando-se ao sentimento de hostilidade aos alemães. Assim, Oswald procurou se aproximar desse "espírito latino" presente no debate cultural francês (VIRAVA, 2018)

> A península ibérica, que criou *D. Quixote*, criou também *Lusíadas*. No idealismo latino qual desses dois poemas é o maior? Quixote teve de lutar contra a organização policidada das cidades, a barreira dos caminhos, as reações dos "pueblos". Ele embarcou na caravela de Gama e lá se foi com Cabral em busca da Dulcinéia de Toboso na América do Sul. Acompanhou-o uma força latina de coesão, de construção e de cultura. Era o jesuíta.
>
> Desaparecido o império romano, a igreja católica herdou-lhe o espírito de organização e de conquista. O último legionário, ao contrário do que informa a história, não parou nos limites latinos da Rumânia no século dezesseis, foi lançar no Uruguai as bases das suas "Missões", e fundou, no Brasil, a cidade de Piratininga, que devia engendrar a força e a riqueza de S. Paulo de hoje. (ANDRADE, 1972, p. 208)

Em seu texto, Oswald coloca *Dom Quixote* e *Os Lusíadas* como produtos desse "idealismo latino" que teria desembarcado na América com a colonização, principalmente com o jesuíta, sua força de coesão. A pujança de São Paulo também é evocada, expressando seu nacionalismo paulista. O autor arma, assim, um problema, que é a convivência desse "espírito organizador e de conquista" com outros elementos étnicos e culturais. Conciliação que procura resolver no restante da conferência. Tendo como referência autores como Oliveira Vianna e Graça Aranha, Oswald oscila, nessa ocasião, entre uma visão de submissão passiva e exotismo em relação aos indígenas e aos negros, pacificando seu processo violento de assimilação. Para Oswald, a literatura brasileira alcançou sua realidade superior e nacional com Machado de Assis, cujo realismo superaria o idealismo "ruidoso" de seus antecessores indianistas, e tendo como origem seu "sangue negro" (VIRAVA, 2018).

> A reação contra a loquacidade sul-americana operou-se no Brasil por intermédio do sangue negro. O negro é um elemento realista. Isto observou-se ultimamente nas indústrias decorativas de Dakar, na estatuária africana, posta em relevo por Picasso, Derain, André Lothe e outros artistas célebres de Paris, na antologia, tão completa, de Blaise Cendrars. De resto, ele, que vinha

> da África, não podia maravilhar-se diante da nossa paisagem. O português, ao chegar, fazia sonetos, e o negro, por seu turno, a fim de expressar suas alegrias ou suas mágoas, rufava nos urucungos…
>
> Machado de Assis, branco de epiderme e cumulado pelos brancos, obteve equilíbrio devido ao seu sangue negro. (ANDRADE, 1972, p. 210)

O escritor segue com breves comentários sobre os artistas brasileiros contemporâneos que pesquisavam os processos modernos, como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, e a própria Tarsila, não sem antes mencionar seus precursores coloniais, entre os quais: Aleijadinho; Chagas, o Cabra; e Mestre Valentim. Para o escritor, uma tradição marcada, como na literatura e nos cantos populares, pelo "sangue negro" (VIRAVA, 2018).

Datam também desse período dois artigos de Oswald, publicados no *Correio da Manhã*: "Vantagens do caos brasileiro" e "Preocupações brasileiras". Neles, o autor apresenta um diagnóstico da experiência criativa de escritores brasileiros. Sua posição era de que apesar das exterioridades (o constante "transplante" dos modelos "alienígenas"), os escritores brasileiros não deixavam de ser nacionais. A partir dessa posição, Oswald pôde diagnosticar o que ele nomeou de "caos brasileiro", produto da "psicologia de exposição universal", que tudo acolhia numa "tolice infantil", apontando para o perigo da submissão ao gosto estrangeiro que resultaria numa "deformação ortopédica". Sendo necessário incorporar apenas os modelos que obedecessem ao "organismo" nacional, extraindo seus "elementos brasileirantes" (VIRAVA, 2018).

Essa consciência não negava o que acontecia na Europa. Para Oswald, era urgente compreender seu movimento de "descoberta" da América. Entendendo, dessa maneira, o cubismo francês como produto da "máquina americana", bem como as músicas de Satie e Stravinski, produtos das "liberdades do jazz". Era assim que a Europa lapidava o que a América oferecia em estado bruto. Oswald chamou essa nova estética de "volta aos objetos", a qual teriam também experimentado nossos primeiros escritores e artistas "nativos". Traçava-se, assim, o roteiro do programa paubrasílico (VIRAVA, 2018).

Ao final de setembro daquele ano, Tarsila resolveu fazer um estágio de algumas semanas no ateliê de Léger, assim como o de Gleizes. Seu objetivo era apre-

ender o processo de cada artista, a fim de obter uma síntese, "Com essas lições voltarei consciente da minha arte. Só ouço os professores no que me convém. Depois destas lições não pretendo mais continuar com professores" (AMARAL, T. apud AMARAL, A., 2003, p. 119). Data desse período a tela *A Negra*, que lhe conferiu lugar pioneiro na arte brasileira.

Em novembro daquele mesmo ano, Mário de Andrade fez uma advertência em carta ao casal Tarsila e Oswald:

> Cuidado! fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Osvaldo, Sérgio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épatés [maravilhados]. E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo, Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. (ANDRADE apud AMARAL, 2003, p. 138)

Tal advertência, denuncia um preparo psicológico, paralelo ao dos brasileiros em Paris, que antecipa o movimento que teria nome através do *Manifesto da poesia Pau-Brasil* e seu livro de poesia homônimo publicados nos dois anos subsequentes (1924 e 25) (Amaral, 2003). De volta ao Brasil, passando pelo Rio de Janeiro, Tarsila concedeu uma entrevista ao *Correio da Manhã*, defendendo sua experiência cubista, numa demonstração cabal de sua integração ao movimento: "Perfeitamente. Estou ligada a esse movimento que tem produzido seus efeitos nas indústrias, no mobiliário, na moda, nos brinquedos, nos quatro mil expositores do 'Salon d'Automne' e dos independentes" (AMARAL, T. apud AMARAL, A., 2003, p. 141).

Quanto a Blaise Cendrars, conforme já mencionado, sua influência no Modernismo sempre foi pública e notória, desde antes de 22, sendo através de Oswald estabelecida sua relação de reciprocidade com o movimento. Sua impor-

tância maior reside em seu papel de mediador entre os modernistas, portadores de um nativismo indefinido, e o seu desejo de atualização com a vanguarda francesa. É nesse lugar que sua vinda ao Brasil em 1924 se torna um marco, através da revisitação do país pelos modernistas, direcionada ao "exótico", em função do europeu que os "guiava" (AMARAL, 1970).

O primeiro destino da viagem foi o Carnaval carioca, onde os modernistas eram informados das novidades por Cendrars. A viagem às cidades históricas mineiras, durante a Semana Santa, foi o segundo destino. O distanciamento da realidade brasileira que a maior parte daqueles intelectuais experimentava, fez com que a paisagem barroca surgisse como algo original em seu imaginário sedento de novidades (BROCA apud AMARAL, 1970). Tarsila relata que Cendrars passava da surpresa ao entusiasmo diante das explicações históricas fornecidas por Mário de Andrade, que já havia feito a mesma viagem, encantando-se pela intensidade religiosa daquele cenário de passado tão rico (AMARAL, 1970).

> Inteligentíssimo, sempre alegre e comunicativo [Cendrars] não viera apenas com o intuito de conhecer superficialmente as coisas. Em Ouro Prêto fêz questão de visitar um a um todos os monumentos da cidade, impressionando-nos sempre com seu interêsse. (TELLES apud AMARAL, 1970, p. 63)

Já Oswald, reunindo suas impressões da viagem, constituiu o núcleo de sua poesia *Pau Brasil*, fundamentalmente importante para a produção de Tarsila, tornando-a pioneira na pintura brasileira. Esse conjunto de características fez com que se batizasse movimento artístico de "pau-brasil", nosso primeiro produto de exportação (AMARAL, 1970).

Em relação à formação de Oswald, considerando a orientação de Cendrars, além do contato com a vanguarda literária, mas transmitindo-lhe também sua vivência intensa nas artes plásticas, que datava desde 1912, quando se tornou o teórico do simultaneísmo de Robert Delaunay, e como poeta-cubista que fazia poemas destruindo os elementos para construir em seguida, sua presença tende a estruturar-se como a de uma mestre, estabelecendo um intercâmbio que alimentaria Oswald durante os anos 1920, tornando-o um lúcido observador, e impregnando sua poesia da questão plástico-visual (AMARAL, 1970).

Cabe destaque nesse processo, a tradição de representações do Brasil levada a cabo por cronistas e naturalistas estrangeiros, quase sempre marcadas pelo en-

cantamento, nomes como o de Pero Vaz Caminha, Hans Staden, Frei Magalhães Gandavo, Frei Vicente Salvador, entre outros. De modo que Oswald, em *Pau Brasil*, em diálogo com Cendrars, resgatou parte dessa crônica como material poético, identificando o primitivismo desse olhar estrangeiro e seu expediente redutor sintético.

É através desse expediente que Oswald caracteriza em *Pau Brasil* sua proposta de revisão histórica e cultural, destacando as bases étnico-raciais, populares, de nossa formação social, constituindo um imaginário crítico-nacionalista parcialmente dissonante da hegemonia colonial e suas continuidades, como o patriarcado rural e domínio cultural europeu. O que deflagrou um confronto literário grave com desdobramentos político-ideológicos, como o Integralismo, tendo no pólo oposto o *Manifesto Regionalista* (1926) de Gilberto Freyre, com sua crítica à homogeneização da cultura urbana ocidentalizada, que veio a influenciar os verde-amarelos (Cândido Mota Filho, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado) (SANTOS, 2023). O grupo adotou uma posição conservadora, escorada na recusa da ruptura com o passado colonial e sua herança cultural, católica e branca. O que levou Oswald a se afastar do idealismo burguês, reivindicando a retomada dos valores primitivistas como crítica a uma sociedade brasileira repressora e classista (SCHWARTZ, 2008).

Com a Revolução de 1930, e seu paradigma organicista de Estado que se delineava, bem como o lugar estratégico que a cultura nacional passava a assumir em seu projeto, a proposta assimilacionista dos verde-amarelos se encaixava melhor num projeto social que demandava coesão. Assim, eles venceram a disputa com o paubrasilismo, alcançando postos-chave na política cultural varguista, o que, aliás, pode explicar parte do ostracismo enfrentado por Oswald nas décadas seguintes, debatendo-se entre esparsas conferências e colunas em jornais, além da conturbada militância no Partido Comunista. Enquanto Freyre pautou o debate racial nas décadas seguintes a partir de sua representação da mestiçagem em *Casa-Grande & Senzala* (1933). Não se pode obliterar, porém, toda a literatura "regionalista" ou "social" desse período, que contou com escritores comunistas e simpatizantes como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Patrícia Galvão, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, entre outros. Compartilhando com a direita a missão de delinear uma nova e genuína "brasilidade" (NAPOLITANO, 2014).

A partir do final dos anos 1950, definiu-se de maneira mais concreta aspectos da construção de uma nacionalidade identificada com movimentos de

esquerda, configurando-se como uma aposta nas possibilidades da revolução brasileira, que realizaria as potencialidades da nação. A esse imaginário crítico compartilhado, o sociólogo Marcelo Ridenti (2010) chamou de "Brasilidade romântico-revolucionária", que consistiria no compartilhamento da sensibilidade entre intelectuais e artistas de que era necessário o conhecimento profundo do Brasil, além da aproximação com seu povo, supondo uma potência intrínseca da experiência de brasilidade. O que resultaria num movimento utópico difuso em diversos projetos de emancipação popular.

Nesse ponto, segundo Marcos Napolitano (2014) reside um importante debate historiográfico sobre a cultura de esquerda no Brasil: se ela seria mera apropriação progressista do nacionalismo autoritário dos anos 1930. Porém, a atuação intelectual de Oswald, expressa principalmente no discurso paubrasílico, bem como seu percurso crítico[12], nos permite compreender a esquerda como uma vertente ativa dessa construção dialógica.

RECEBIDO EM 30/04/2024
APROVADO EM 14/06/2024

[12] Sobre o percurso crítico de Pau Brasil, ver SANTOS, P. Pau Brasil: aspectos e desdobramentos políticos de sua proposta de revisão histórica e cultural. Projeto História, São Paulo, v. 78, p. 572-585, 2023. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/62334. Acesso em: 15 de maio de 2024.

Referências

AMARAL, A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

AMARAL, A. **Tarsila:** sua obra e seu tempo. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.

ANDRADE, O. O Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo. *Revista do Brasil*, n. 96, São Paulo, dez., 1923, p. 383-9 "Notas do Exterior". In: **Brasil**: 1º Tempo Modernista - 1917/29. Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima (org.). Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 1972.

ANDRADE, O. **Um homem sem profissão**. Memórias e confissões. Sob as ordens da mamãe. São Paulo: Globo, 2011.

ARAUJO, M. Os disparos de Gilberto Amado contra o poeta Annibal Teophilo em 1915 e o árduo percurso para a profissionalização do trabalho de escritor no Brasil. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 14, nº 2, ISSN 1807-697, jul. - dez., 2017.

BOMENY, H. *et al.* Novos talentos, vícios antigos: os renovadores e a política educacional. **Estudos Históricos** - Os anos 20, Rio de Janeiro, v.6, nº 11, p.24-39, 1993. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1955/1094. Acesso em: 20 de maio de 2024.

CARDOSO, R. *et al.* A crítica de arte no entorno de Anita Malfatti e seu reflexo na história da arte brasileira. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, vol. 9, p. 127-147, 2008. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15454/10285. Acesso em: 20 maio de 2024.

CARRERI, M. **O Socialismo de Oswald de Andrade**: cultura, política e tensões na modernidade de São Paulo na década de 1930. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.

CARRETO, R. **O Pirralho**: barulho e irreverência na Belle Époque paulistana. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

CARVALHO, L. **A revista francesa *L'Esprit Nouveau* na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade**. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

CHALMERS, V. Oswald de Andrade n'*O Pirralho*. **Remate de Males**, vol. 33, p. 91-111, jan. - dez., 2013.

FONSECA, M. **Oswald de Andrade, 1890-1954**: Biografia. São Paulo: Editora Globo, 2007.

FREITAS e SOUZA, E. *et al.* O modernista Monteiro Lobato. **Signótica**, vol. 15, p. 1-18, jan. - jun. 2003. Disponível em: https://revistas.ufg.br/sig/article/view/3762/3527. Acesso em 20 mai. 2024

GALVÃO JÚNIOR, H. **Nacionalismo, cosmopolitismo e afrancesamento em Mon Coeur Balance e Leur** Âme**, de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida**. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista. Assis, 2013.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LAHUERTA, M. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista e modernização. In: **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno** / Helena Carvalho De Lorenzo, Wilma Peres da Costa (org.) - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

MICELI, S. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo - Rio de Janeiro: Difel, 1979.

NAPOLITANO, M. *et al.* Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 58, p. 35-50, jun. 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rieb/a/SKxjtDKT4NWvxCvprS5WQsD/?lang=pt. Acesso em: 15 de maio de 2024.

PASINI, L. *et al.* Daisy, Oswald e o Processo Erosivo do Modernismo Brasileiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 61, p. 140-158, ago. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rieb/a/BrS6SMxGWmvSS5nqqL6fvJt/. Acesso em: 20 de maio 2024.

REIS, C. **Uma viagem na "Barca de Lobato" à sonhada civilização literária dos salões de Terpsichore**: sentidos da prática literária nos textos de prosa dos órgãos literários das agremiações dançantes e recreativas em São Paulo, 1890-1902. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2019.

RIDENTI, M. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

SANTOS, P. *et al.* Pau Brasil: aspectos e desdobramentos políticos de sua proposta de revisão histórica e cultural. **Projeto História**, São Paulo, v. 78, p. 572-585, 2023. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/62334. Acesso em: 15 de maio de 2024.

SCHWARTZ, J. **Vanguardas Latino-Americanas**. São Paulo: Edusp, 2008.

SOERENSEN, C. *et al.* A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascavel, vol. 5, p. 318-31, 2017. Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370. Acesso em: 11 maio de 2024.

TÉRCIO, J. **Em busca da alma brasileira**: biografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

VIRAVA, T. *et al.* Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris. **ARS**, São Paulo, vol.16, n.33, p. 59-79, 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ars/a/ZNjHbw7ZwVvsXkz86PsG9zz/. Acesso em: 20 de maio de 2024.