

# Distintos cosmopolitismos: Mário de Andrade e Oswald de Andrade

Ângela Prysthon

## Resumo

*Este artigo apresenta uma análise comparativa sobre os preceitos cosmopolitas de dois autores fundamentais do modernismo brasileiro: Mário de Andrade e Oswald de Andrade. O propósito é trazer à tona a discussão sobre diferença cultural, modernidade e identidade nacional a partir dos paralelos entre as duas obras: enquanto Mário de Andrade parte de uma consciência cosmopolita mais tradicional nos seus primeiros trabalhos, apenas posteriormente desenvolvendo um projeto etnográfico de compreensão do Brasil que fundamenta uma estética e uma antropologia da diferença brasileira, Oswald de Andrade, por sua vez, vai expressar muito explicitamente um cosmopolitismo brasileiro a partir da poesia pau-brasil e do Manifesto Antropófago, fundando uma estética fundamental para os estudos culturais brasileiros.*

*Palavras-chave: Modernismo brasileiro, Estudos Culturais, identidade, diferença, cosmopolitismo*

A cópia cultural praticada durante as primeiras décadas do século XX serve como princípio para ocultar superficialmente as disparidades e os descompassos de um país subdesenvolvido como o Brasil em relação ao ideário e ao concreto progresso industrial europeus. Contudo, ela paradoxalmente precipita a tomada de consciência moderna das contradições brasileiras, tomada de consciência que vai ser desenvolvida, plena e programaticamente, a partir do modernismo. Ao importar idéias, costumes, arquitetura e artigos de luxo parisienses e simplesmente fingir não reconhecer a existência de uma realidade social extremamente dura que oprime a maioria dos brasileiros, em especial a descendência africana e mestiça, a elite realça e sublinha inconscientemente a impropriedade do modelo europeu para o Brasil. Ao estudar a reprodução social brasileira no século XIX, Roberto Schwarz reconhece nessa cópia da cultura européia um deslocamento de idéias, um elemento interno e ativo da cultura brasileira que é simultaneamente problema e solução para o intelectual que reflete sobre o processo de colonização no Brasil:

Submetidas à influência do lugar, sem perderem as pretensões de origem, gravitavam segundo uma regra nova, cujas graças, desgraças, ambigüidades e ilusões eram também singulares. Conhecer o Brasil era saber destes deslocamentos, vividos e praticados por todos como uma espécie de fatalidade (...). (SCHWARZ, 1977, p. 22).

Os artistas, intelectuais e escritores que se alinhavam ideologicamente à *Belle Époque* brasileira (ou seja, pertenciam ao *mainstream* cultural do país) levam a extremos a cópia cultural, quase pensando que estão em Paris e não no Rio de Janeiro. Essa “chegada aos limites” da imitação, essa “macaquice” exagerada vai ser importante para os fundadores do modernismo brasileiro porque deixa, de certa maneira, implícito um dos preceitos do cosmopolitismo moderno, que é proliferação e multiplicação dos centros. Ou, melhor dizendo, abre às cidades em crescimento (seja no continente europeu ou na América) a possibilidade de ser metrópole e, mais além, ser também essa cosmópole ecumênica onde toda diversidade coexiste. O Rio de Janeiro não é nem pode ser Paris, mas pode apresentar aos brasileiros um modelo de Civilização e modernidade assim mesmo — pelo menos isso é o que postula quase toda a produção cultural do período e o que prescreve a ideologia da elite. Os modernistas estenderam e problematizaram a questão, dizendo que São Paulo é Paris e Londres e Milão e Lisboa e Luanda e Vera Cruz, ao mesmo tempo, sempre e nunca. O cosmopolitismo periférico vai ser definido pelos modernistas justamente como essa capacidade de assimilar e reprocessar todas as origens e influências culturais dentro dessa metrópole.

Os pré-modernistas reverentes, cosmopolitas ingênuos, deslumbrados e acrílicos, tentaram, pois, implantar a Civilização num Brasil selvagem e provinciano. Os modernistas deram-se conta da impossibilidade e, mais relevante, da inutilidade desse projeto e propuseram, alternativamente, combinar a “Civilização” da *Belle Époque* com a “Barbárie”, com a selvageria carnalizada do Brasil primitivo do passado ou subdesenvolvido do presente. A atitude cosmopolita brasileira a partir dos anos 20, sintetizada

pelos modernistas paulistas, dá um passo adiante do deslumbramento, do entusiasmo inocente e dos “complexos de inferioridade” do cosmopolitismo *Belle Époque* dos cariocas. O modernismo brasileiro resgata aquela busca da identidade, da diferença nacional sem, entretanto, esquivar-se da modernidade urbana e dos confrontos do lado mais “negro” do Brasil com o lado metrópole de aspecto europeu.

Não resta dúvida, contudo, que o modernismo não consegue abandonar de todo o auto-exotismo praticado desde o romantismo. A principal mudança (e avanço) é que a miscigenação (racial e cultural) passa, de fato a ser ocultado, a razão de celebração e inversão, mesmo que relativa, do complexo de inferioridade. Porém, o Brasil ainda é um lugar a ser redescoberto e explorado por sujeitos necessariamente expatriados (cosmopolitas) que vão, somente a partir da “expedição” pelos mais diversos aspectos dessa cultura multifacetada, construindo gradualmente sua própria identidade nacional e definindo o que seria a “diferença” brasileira. O *auto-exotismo* é necessário, então, como ponte entre a “Civilização” (mal ou bem) alinhavada pelos períodos precedentes e toda a história cultural (de subdesenvolvimento) que sempre se tentou apagar. Desta vez, ao invés de tentar mistificar apenas um elemento de diferença — como fez o romantismo com o indígena — o movimento modernista vai idealizar a própria mescla, a miscigenação cultural como solução, como antídoto para o problema da cópia, do atraso e do descompasso periféricos.

O movimento modernista brasileiro consegue ultrapassar o cosmopolitismo e a noção de modernidade da *Belle Époque* também nas relações com a técnica e em como a mesma pode influir na estruturação do próprio discurso e linguagem artísticos. Se o pré-modernismo adota com entusiasmo despreocupado as novidades tecnológicas *gadgets* no cotidiano e na temática, não consegue ir muito além disso. A máquina é basicamente recurso temático para escritores e quicá alguns poucos artistas plásticos (bem poucos) nos primeiros tempos da República. O modernismo de 1922 é que vai realizar a transição das novas técnicas de tema a modelo para estratégias formais.

Aí sim (no modernismo) se encontra uma literatura-dê-corte, em sintonia com uma concepção também diversa do cinema, e pouco preocupada em *parecer* com as fitas, em *falar* de biografos e cinematógrafos. Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. (SÜSSEKIND, 1987, p. 48)

A modernização tecnológica aparece para os modernistas como repertório inédito de temas, de imagens e, sobretudo, de novas maneiras de organizar o discurso (seja visual, sonoro ou verbal). Tal repertório, associado ao reprocessamento das origens indígenas e africanas do brasileiro, forma a base de uma estética nova, de uma profunda reestruturação na cultura brasileira. Finalmente, nessa nova estética, são considerados não apenas o sucesso e a adaptação a uma modernização alienígena e forçada, mas os pontos de contradição e desproporção, os anacronismos e as incongruências. O reaproveitamento de tais desvios é algo que foi apreendido, porém, das

tendências vanguardistas da metrópole, com suas propostas de ruptura com a ordem e a estruturação das linguagens estabelecidas. O movimento modernista brasileiro (que começa em 1922, mas estende-se até as experimentações concretistas nos anos 60) é a realização do flerte com a modernidade urbana iniciado pelos pré-modernistas, acrescentada do espírito vanguardista de ruptura formal com o passado e de criação estética do *Novo*. O elemento que se destaca, todavia, neste exercício de construção do moderno no Brasil é a utilização simultânea do novo e do arcaico, do futuro (e da ruptura com o passado) e do reaproveitamento do passado — algo que, em si, poderia ser considerado como expressão antifmoderna.

Essa busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico não era tida como menos moderna, indicando, muito ao contrário, uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido convencional e um empenho em forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente de sua originalidade virente e confiante num destino de expressão superior (SEVCENKO, 1983, p. 237).

Assim, o modernismo brasileiro rejeita o cosmopolitismo da *Belle Époque* (um cosmopolitismo paradoxalmente “provinciano”) e coloca em seu lugar a dialética do cosmopolitismo.

Então, na dialética do cosmopolitismo inaugurada pelo modernismo brasileiro, vai-se encontrar uma maior complexidade no que diz respeito aos termos e elementos que definem a imagem do Brasil para os próprios brasileiros. A síntese resultante dessa dialética é um auto-retrato mais preciso de um país que começa a rever e reformular (até certo ponto, diga-se de passagem) certos pilares da sua identidade cultural: a ideologia do branqueamento, o paternalismo, a preguiça, o clientelismo... Se o modernismo não é a radicalização completa, até o ponto da destruição dessa identidade cultural estabelecida ao longo de muito tempo, ele é, ao menos, o momento de tomada de consciência desta identidade, como se o Brasil pela primeira vez se visse através do espelho.

Não foi fácil, evidentemente, chegar a essa autoconsciência “brasileira”. A elite intelectual (tanto no Rio de Janeiro, como em São Paulo na primeira década do século) está mais interessada em praticar seu francês, seguir o último figurino vindo de Paris e compor versos parnasianos ou simbolistas, no melhor dos casos. Apesar do sucesso popular de obras “nacionalistas”, como *Os Sertões* de Euclides da Cunha e *Urupês* de Monteiro Lobato, e do início de uma “tradição da cultura nacionalista militante” (SEVCENKO, 1983, p. 223-257), o padrão hegemônico da cultura brasileira ainda é calcado na imitação da cultura européia e, sobretudo, na ocultação das raízes nacionais populares. A dialética do cosmopolitismo começa a ser construída a partir do contato e intercâmbio de jovens artistas brasileiros com a arte modernista de vanguarda internacional e de uma apropriação menos fechada das idéias do nacional emergidas em Cunha, Lima Barreto ou Lobato, entre outros.

O movimento modernista brasileiro só se faz possível a partir da dialética do cosmopolitismo, e esta decorre de uma relação distinta da elite

brasileira com a metrópole e do contato com a vanguarda internacional. Em resumo, uma das razões pelas quais o cosmopolitismo brasileiro transforma-se é porque no mundo inteiro a noção de cosmopolitismo está modificando-se, está enriquecendo-se das experiências locais e desse gosto pelo exótico. Alguns membros da elite intelectual e econômica paulista, como Paulo Prado e Olívia Penteadó, captam perfeitamente o *zeitgeist* e tornam-se os principais patrocinadores de uma arte brasileira que preencha essas necessidades do cosmopolitismo moderno. As artes plásticas e a música são as pontas-de-lança do movimento, com nomes com os de Anita Malfatti, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald revolucionando o panorama cultural do país, em especial o da cidade de São Paulo. As transformações das artes plásticas e musicais impõem-se também em manifestos que lançam novas diretrizes para a literatura brasileira, em especial para a poesia, veículo por excelência para esse cosmopolitismo dialético em formação.

Oswald de Andrade e Mário de Andrade vão ser os principais catalizadores dessa nova poética; e não apenas como homens de letras, mas como os representantes mais destacados de um "Renascimento" brasileiro globalizante. Na nova poética nascente, a cidade de São Paulo ocupa o lugar central, assim como o Rio de Janeiro na *Belle Époque*. Porém, ao invés de ocultar-se e abafar os "aspectos de miséria" urbana ou evitar os bairros periféricos como fez a maioria dos literatos aclamados do pré-modernismo, os modernistas procuram ver nos interstícios dessa cidade, nos contrastes entre centro comercial burguês, proletariado industrial e periferia suburbana, os pontos-chave para a compreensão da modernidade, não só a paulistana ou a brasileira, mas a modernidade como projeto universal. O modernismo brasileiro elege como *locus* poético a cidade, em especial São Paulo, e define um tipo de urbanidade diferente daquela da *Belle Époque*. Afinal, a modernidade não é feita apenas de confeitarias, *bulevares* e edifícios *art-nouveau*, mas sobretudo da multidão, dos proletários a caminho do trabalho nas fábricas, do cotidiano, da sujeira e da poluição das ruas. A literatura brasileira, a partir da Semana de Arte Moderna, dos manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropófago, toma um rumo cada vez mais urbano, mas sem perder de vista as origens rurais ou o passado selvagem dos homens (brasileiros ou não) que constroem essa metrópole. "A cidade de São Paulo na América do Sul não era um livro que tinha cara de bichos esquisitos e animais de história." (ANDRADE, O., 1990, p. 45).

São Paulo configura-se como cenário ideal para o cosmopolitismo dialético dos modernistas. Se o modernismo conforma na sua prática poética uma outra concepção de cidade, assim o faz porque outro tipo de cidade está em jogo. O ritmo acelerado de crescimento da capital paulista desde os anos da Primeira Guerra Mundial — em escalas inéditas para os brasileiros; a imigração européia e oriental contribuindo para uma diversidade étnica e cultural inigualável em termos de Brasil, uma arquitetura que desenvolve-se na direção de um ousado modernismo (em contraste com o floreio *beaux-arts* carioca). Todos esses fatores fazem de São Paulo o terreno mais propenso para a formação de uma vanguarda brasileira. São Paulo é a epítome da

chegada da modernidade ao Brasil, com seus primeiros arranha-céus, seus viadutos de ferro, suas fábricas e seus bairros de operários. Nos anos 20, São Paulo dá esse salto “rumo ao progresso” e começa a simbolizar o que há de mais avançado, civilizado e moderno no Brasil. Em contrapartida ao cosmopolitismo carioca, a noção de Civilização paulista tem mais a ver com o fruto de trabalho e influências das mais diversas origens (culturais, étnicas, econômicas) que com o esforço isolado de uma elite ilustrada. Essa valorização do trabalho e da diversidade persiste até hoje como característica cultural de São Paulo e seus habitantes.

Os modernistas concentram-se na diversidade da metrópole e nas diferenças entre os diversos elementos que a compõem (sejam estas diferenças de classe, de raça ou de sotaque). Daí também a recorrência a procedimentos como “polifonia” e “simultaneidade” para caracterizar o discurso modernista. São Paulo é para o movimento modernista de 22 a concretização da simultaneidade espacial (representada pela presença de muitas culturas e raças nos diferentes bairros étnicos a partir principalmente da imigração do início do século) e temporal (o passado provinciano dos bairros e dos caipiras, o presente dos bondes e avenidas, o futuro das indústrias e arranha-céus) e da polifonia de todas essas vozes, línguas e cores soando e ecoando no Vale do Rio Tietê. Como se, dona de um poder quase mágico, a metrópole moderna concedesse para os seus habitantes a possibilidade do cosmopolitismo; essa é a cidade que dá ao poeta modernista finalmente a chance de ser e não ser brasileiro.

Sou brasileiro. Mas além de ser brasileiro sou um ser comovido a que o telégrafo comunica a nênia dos povos ensangüentados, a canalhice lancinante de todos os homens e o peã dos que avançam na glória das ciências, das artes e das guerras. Sou brasileiro. Prova? Poderia viver na Alemanha ou na Áustria. Mas vivo remendadamente no Brasil, coroadado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquirí venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefone, o Fox-Jornal existem e que A SIMULTANEIDADE EXISTE (ANDRADE, M., 1972, p. 266).

A cidade dos modernistas apresenta outra diferença em relação à cidade idealizada da *Belle Époque* carioca. A metrópole periférica moderna não pode ser apenas a sombra de Paris. São Paulo não olha apenas para a capital francesa, não pode comportar um só modelo para sua identidade. Aliás, uma de suas características precisamente é a profusão de modelos ou impossibilidade dos mesmos, é essa falta de identidade, que Willi Bolle chamou de “ausência de caráter”, inspirando-se no *Macunaíma* de Mário de Andrade:

[...] Uma cidade “sem nenhum caráter” se prestava perfeitamente às intenções do escritor modernista, no sentido de abrir um processo de revisão contra a tradição literária brasileira e redimensionar o projeto de identidade cultural do país (BOLLE, 1989, p. 24).

Os modernistas, portanto, encontram em São Paulo um vácuo de identidade, de limites redutores e preenchem-no com o discurso do

cosmopolitismo dialético, onde vai ser possível ser universalista e localista, onde a massa urbana converge juntamente com as oligarquias dos industriais, comerciantes ou dos velhos latifundiários para o centro, onde os imigrantes vão esbarrar nos caipiras mestiços.

A *Paulicéia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, abre precedente não só para a composição, como para a publicação (como é o caso do *Losango Cáqui*, "diário" dos três meses em que Mário serviu como militante do tiro-de-guerra, escrito em 1922, mas publicado quatro depois) de outros livros de poesia baseados nos mesmos princípios da sua estética polifônica e numa associação inerente à cidade de São Paulo. Em quase todos os seus subseqüentes volumes de poesia, aparecem como foco os temas metropolitanos e as alusões à cidade de São Paulo, sob as formas modernistas e pluritônicas descritas, defendidas e praticadas por Mário desde seu volume de estética *A escrava que não é Isaura* (publicado em 1924, mas escrito em 1922) e da *Paulicéia*. O cosmopolitismo nesta fase aparece como elemento básico e até inerente neste contexto. A partir da *Paulicéia*, a literatura brasileira enriquece-se desse universo temático concernente à identidade metropolitana e desde então, Mário decide expor com seus poemas os mecanismos e paradoxos das experiências urbanas paulistas. O poeta procura unir estrutura e conteúdo neste empreendimento, daí a opção pela estética da simultaneidade. Num poema como "Rondó do tempo presente", do *Losango Cáqui*, por exemplo, o resultado final depende dessa escolha da referência musical, da disposição pelo contemporâneo (no tempo do poema e no tempo do poeta) e, principalmente, pelo múltiplo, característica permanente de São Paulo:

Noite de music-hall...

Não, faz Sol. É meio dia.

Hora das fábricas estufadas digerindo

(...) Olhar especula para todos os lados!

(...) Os meninos-prodígios caminham século-vinte

(...) Século Broadway de gigolôs, boxistas e pansexua-  
[lidade!

Que palcos imprevistos!

Programas originais!

(...) Faz Sol.

É meio-dia...

Noite de music-hall... (ANDRADE, M., 1980, p. 104-105)

Mário de Andrade consegue aí, através da estrutura repetitiva e circular do rondó e da profusão de elementos, lugares e personagens, representar um certo aspecto rítmico da modernidade paulista e autenticar uma urbanidade arquetípica numa metrópole sulamericana.

Esse escopo urbano ecoa mesmo na poesia mais tardia do escritor, na qual São Paulo continua sendo tema recorrente e indispensável. *Lira Paulistana* (1945), uma das últimas obras de Mário de Andrade, publicada postumamente inclusive, volta a celebrar São Paulo, desta vez com menos "desvario" e mais nostalgia, como para lembrar a *Paulicea*, sem, entretanto, o mesmo entusiasmo "arlequinal", nem tanta alegria da diversidade. A alucinação e a euforia dos anos 20 são substituídas pela

melancolia da maturidade, sem esquecer, contudo, o amor pela cidade, um amor mais difícil, mais contido e menos evidente que o da *Paulicéia*:

Ruas do meu São Paulo,  
Onde está o amor vivo,  
Onde está ?

Caminhos da cidade,  
Resposta ao meu pedido,  
Onde está ? (ANDRADE, M., 1980, p. 283).

Isto não significa, porém, que há na São Paulo dos anos 20 uma harmonia social e cultural, nem que todas as classes adotam a estética modernista, como acontecia com o ideário da *Belle Époque* no Rio de Janeiro, onde mesmo as classes menos abastadas aspiravam aos figurinos europeus utilizados pela elite. É necessário lembrar que, embora apoiados e patrocinados por famílias da aristocracia agrária — em declínio — paulista (Prado, Penteadado), os vanguardistas não eram apreciados pelos novos-ricos do setor industrial e comercial, que preferiam as tendências mais convencionais em matéria de artes e literatura. Diferentemente da *Belle Époque* carioca, a elite paulista não se caracteriza como bloco homogêneo no sentido da sua influência cultural. Aliás, aos artistas e escritores modernistas já não interessa tanto a associação direta com a elite. Muito pelo contrário, a vanguarda paulista em geral era também composta por exercícios anti-*establishment* político, social, econômico e até acadêmico, como no caso dos manifestos de Oswald de Andrade que dirigem-se explicitamente contra a erudição empolada dos doutores e bacharéis e contra a catequese ocidental na insultosa "Ode ao burguês" de Mário de Andrade.

Os modernistas paulistas substituem, então, o deslumbramento dos cariocas com a técnica, a modernidade e as modas culturais lançadas na metrópole por uma anarquia subversiva que iria utilizar todos esses elementos citados acima para revolucionar a história cultural brasileira. A dialética do cosmopolitismo funciona neste processo como agente de um "ufanismo crítico", como chamou Roberto Schwarz ao procedimento utilizado por Oswald de Andrade para compor a *poesia pau-brasil*:

[...] o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, prefigurando a humanidade pós-burguesa, desrecalcada e fraterna [...] (SCHWARZ, 1987, p. 13).

Impõe-se, a partir desta apropriação "tropical" da modernidade, uma revisão do tradicional binarismo identidade nacional *versus* cosmopolitismo, presente na cultura brasileira desde o período colonial e acentuado a partir do romantismo.

Quiçá a mais bem realizada transição brasileira moderna do universo popular e "autenticamente" brasileiro para o literário, seja precisamente um dos frutos mais diretos das "expedições brasileiras" de Mário de Andrade, da influência da obra de Koch-Grünberg, e de algumas idéias latentes nos outros modernistas, especialmente em Oswald de Andrade: o *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928).



Nessa singular “rapsódia”, Mário de Andrade apresenta uma série de oposições fundamentais: a saber, entre o urbano e o rural, entre Civilização e Barbárie, entre o progressivo e o retrógrado, entre o moderno e o primitivo, para relocar e redefinir tais oposições. O herói sem nenhum caráter é confrontado ao longo dos dezessete capítulos do “livro”— categoria escolhida por Mário para (não) definir *Macunaíma* — com diversos mitos indígenas, histórias populares, do folclore, símbolos das religiões afro-brasileiras, como também as máquinas, os estrangeiros e a paisagem da metrópole. Esse “herói da nossa gente” vai servindo simultaneamente como símbolo e agente de uma identidade brasileira em construção. Ou seja, tal identidade vai ser a síntese que *Macunaíma* vai fazendo a partir das referidas oposições e elementos. Contudo, em nenhum momento o escritor pretende que esta síntese seja unidimensional. Muito ao contrário, tanto a estrutura rapsódica da obra como a composição fragmentária e polissêmica do personagem principal facilitam um processo múltiplo e des-geografizante da identidade cultural brasileira. Mário firmemente renega a possibilidade de que a “brasilidade” tenha algo a ver com a simples enumeração e catalogação de peculiaridades regionais ou bairrismos redutores. Ele sobrepõe as lendas colhidas pela pesquisa etnográfica às peripécias romanescas, sem que a trajetória de *Macunaíma* seja necessariamente linear ou se estabeleça uma hierarquia entre seus pontos.

A principal linha narrativa do romance— mais “romance” no sentido folclórico que no sentido de forma burguesa— concerne a busca pelo “muiraquitã” (um amuleto mágico) perdido. No início do livro somos apresentados a um herói índio-negro, com “cara de piá”; a partir do cap. V, *Macunaíma* “fica” branco. Não só a identidade étnica do nosso herói é flutuante como também sua consciência é móvel e dispensável. *Macunaíma* não precisa de lógicas, tempos ou justificativas morais, principalmente sendo herói e representante do povo brasileiro:

No outro dia *Macunaíma* pulou cedo na ubá e deu uma chegada até a foz do rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá. Deixou-a na ponta dum mandacaru de dez metros, para não ser comida pelas saúvas (ANDRADE, M., 1992, p. 29).

*Macunaíma* parte do mato-virgem da Amazônia rumo a São Paulo em busca do muiraquitã, pedra verde que havia sido presenteada por sua mulher, a Mãe do Mato que foi pro céu, Ci. Para isso ele tem que percorrer o Brasil inteiro, vencer o gigante Venceslau Pietro Pietra e entrar em contato com inúmeras alegorias, mitos, lugares e subtramas. Ao chegar a São Paulo, ele confronta-se pela primeira vez com a modernidade. Mário de Andrade, neste momento, começa a elaborar uma das mais importantes reversões de valores e de percursos da história literária brasileira. *Macunaíma* como explorador desafia a imagem tradicional do explorador branco (sim, ele é branco, mas um mestiço tornado branco), ocidental, desbravador de terras exóticas. Nosso herói percorre lugares exóticos, mas é precisamente a modernidade o lugar do exótico em *Macunaíma*. Ou seja, a modernidade e tudo o que ela representa (a “civilização européia”, as indústrias, as máquinas, a urbanização da cidade de São Paulo) vão sendo exotizadas no romance:

A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagüi-açu não era sagüim não, chamava elevador e era uma máquina. (...) Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (ANDRADE, M., 1992, p. 31-32).

A introdução da cidade e especificamente da cidade de São Paulo na história define *Macunaíma* como uma descoberta do Brasil às avessas. Macunaíma descobre o Brasil moderno e descobre-se a si mesmo no processo.

Esse caminho invertido de descoberta da modernidade como outridade exótica (representada em *Macunaíma* pelas cidades e máquinas) vai ser evidenciado no capítulo IX, com a "Carta pras Icamíabas". Nessa carta, Mário executa uma paródia quase à moda de seu então amigo Oswald de Andrade. Macunaíma assume o papel, além de descobridor, de narrador da descoberta, repetindo Pero Vaz de Caminha, ao descrever as habitantes de São Paulo:

Andam elas vestidas de rutilantes jóias e panos finíssimos, que lhes acentuam o donaire do porte, e mal encobrem as graças, que, a de nenhuma outra ordem pelo formoso do torneado e pelo tom. São sempre alvíssimas as donas de cá; e tais e tantas habilidades demonstram, no brincar, que enumerá-las, aqui, seria fastiando porventura; e, certamente, quebraria os mandamentos de discricção, que em relação de Imperator para súbditas se requer (ANDRADE, M., 1992, p. 61).

Para Silviano Santiago, é exatamente aí na "Carta pras Icamíabas" que Mário consegue indicar o "entrelugar" da cultura brasileira:

[...] é aí que se faz ouvir o conflito entre o discurso do dominador e do dominado. É neste pouco pacífico entrelugar que o intelectual brasileiro encontra hoje o solo vulcânico onde desrecalcar todos os valores que foram destruídos pela cultura dos conquistadores. É aí que se constitui o texto-da-diferença, da diferença que fala das possibilidades (ainda) limitadíssimas de uma cultura popular preencher o lugar ocupado pela cultura erudita, apresentando-se finalmente como a legítima expressão brasileira (SANTIAGO, 1982, p. 39).

*Macunaíma* é, pois, ao mesmo tempo, descoberta e confirmação da diferença. Com este livro, Mário de Andrade efetua, então, a sedimentação de uma linguagem que, se não quebra com certas tradições formais do relato (como fazem outros modernistas, especialmente Oswald de Andrade), define uma visão de mundo especificamente brasileira. Uma cosmogonia composta das contradições com as quais o homem brasileiro se confronta no momento de produzir cultura.

Mário revela, através do *Macunaíma*, o seu primeiro "autoretrato do artista enquanto antropólogo". Nesta busca das raízes de uma cultura brasileira original, o autor paulista se embrenha não apenas no passado distante de tradições semi-extintas, de mitos e lendas esquecidos, mas na conjunção destes com a modernidade estética proposta pela Semana de 1922. Mário de Andrade, a partir das viagens pelo Brasil, das

pesquisas antropológicas e das obras decorrentes delas, estende o cosmopolitismo inerente a seus primeiros trabalhos poéticos sobre São Paulo, até transformá-lo em cosmopolitismo dialético, ao transformar o deslumbramento tipicamente europeu com a modernidade tecnológica, em apreensão dessa modernidade através dos sábios olhos "primitivos" de Macunaíma. Macunaíma torna-se o cosmopolita ideal nesta nova acepção, já que ele pode manipular e trafegar as várias faces e fases do Brasil.

O *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, outro marco da concepção brasileira modernista de cosmopolitismo, define outro momento crucial da cultura brasileira no século XX: a inauguração de uma teoria da cultura que propõe superar a lógica da dependência e do descompasso nacionais. A partir dele e apesar dessa condição de manifesto (modismo já repetido ao desgaste no final dos anos 20), é precipitada uma interpretação que tenta desafiar e inclusive inverter os tradicionais binarismos *original/cópia*, *metrópole/colônia*, *centro/periferia*. Segundo essa interpretação da antropofagia, esses binarismos já não se podem sustentar diante do argumento de que a cultura original não se copia, digere-se: "Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o." (ANDRADE, M., 1972, p. 270).

A antropofagia interpretada dessa forma retira do descompasso, da ignorância nacionais a carga negativa, transformando-as em energia criativa, em pontes para a *diferença* brasileira. Involuntária e intuitivamente, Oswald torna-se praticante da "dialética rarefeita" de que fala Paulo Emílio Salles Gomes, e precursor de certos aspectos do desconstrutivismo e de teorias pós-coloniais de afirmação das identidades nacionais periféricas (McGUIRK; OLIVEIRA, 1996).

Cabe lembrar, entretanto, que o *Manifesto Antropófago* faz parte de uma tendência mundial da época de buscar no primitivo, no folclore, elementos para a subversão modernista. Diga-se de passagem que Oswald de Andrade não estava sozinho, nem era o primeiro a apostar na "selvageria" como fator de composição de uma identidade cultural brasileira. Este segundo manifesto tem muito do *auto-exotismo* dos românticos, por mais que seu autor os repudie veementemente: "Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses." (ANDRADE, M., 1972, p. 270).

Como mais ou menos na mesma época Mário de Andrade no seu *Clan do Jaboti* (1927), o tom é de mistificação da temática "nativa". Mas esse tom é ainda mais acentuado e acrescentado de tintas xenófobas, como observa Nicolau Sevcenko:

A temática e a técnica são semelhantes às do primeiro manifesto; o que se nota agora, porém, é um acirramento da atitude militante, passando do tom axiomático para o categórico e da atitude decidida para uma disposição intransigente (SEVCENKO, 1983, p. 299).

As utopias selvagens de Oswald são motivadas, portanto, pelo paradoxal gosto moderno pelo primitivo despertado pelas vanguardas européias e por um ímpeto nacionalista resultante do contexto econômico-político-social brasileiro da época (queda do café, surgimento de grupos políticos nacionalistas, ascensão do movimento socialista brasileiro através da figura de Luís Carlos Prestes, etc).

A originalidade e a força da antropofagia oswaldiana residem menos no nacionalismo e na maneira como sua fórmula é apresentada (o improviso, os jogos-de-palavras, as piadas, a paródia continuam as estratégias estilísticas fundamentais de Oswald de Andrade...) e (muito) mais no impacto que a idéia da "digestão" da cultura dos colonizadores tem nas gerações posteriores. O conceito, de fato, é muito sugestivo. Mais do que isso, ele perfeitamente preenche a necessidade de afirmação da periferia em relação à metrópole. Trata-se de uma teoria que simultaneamente inverte os papéis de *colonizador* e *colonizado*, abole a noção de posse ou primazia de um código sobre outro, celebra e faz o elogio da *diferença* e redimensiona o problema do *atraso* nacional. O *Manifesto Antropófago*, mesmo enquanto produto do *zeitgeist* global e apesar de não representar *em si* nenhum avanço formal no quadro da obra de Oswald de Andrade, inegavelmente cria um novo patamar para a produção de cultura no país, onde tudo vai poder ser assimilado e digerido num eterno presente sincrético. O que também significa dizer que a antropofagia de Oswald de Andrade vai ser uma das referências mais presentes nas teorias da cultura brasileira pós-moderna.

Não chega a ser surpreendente, portanto, a ausência de referências diretas a um cosmopolitismo centrado na experiência metropolitana e na apologia da diversidade da cidade, como foi o caso dos pré-modernistas e, em parte, de Mário de Andrade. Talvez pela participação no ambiente modernista internacional (o que seria bastante improvável para João do Rio, por exemplo) e por ter vivenciado na prática um cosmopolitismo muito mais intenso que Mário. Claro que não se pode esquecer que Mário de Andrade e seu *Macunaíma* compartilham com Oswald muito de suas concepções de modernidade e cosmopolitismo. Entretanto, Mário não chega à carnavalização de Oswald, nem ao universo anárquico e irreverente da antropofagia. O que Mário tem de antropólogo, folclorista dedicado e erudito, Oswald tem de *bon vivant*, improvisador e performático. As duas figuras mais conhecidas e influentes do modernismo podem ter se afastado e procurado caminhos distintos após os primeiros anos do modernismo brasileiro, mas suas visões de mundo e de Brasil juntas definem mudanças profundas na estética brasileira no século XX.

Contudo, Oswald não sentia essa urgência em afirmar a cultura brasileira urbana e o cosmopolitismo inerente às suas grandes cidades. As cidades, aliás, não têm a mínima importância numa teoria des-geografizada. A antropofagia pretende operar num mundo sem territórios e divisões: "E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e

continental. Preguiçosos no mapa mundi do Brasil." (ANDRADE, M., 1972, p. 268).

Os atributos do cosmopolita tradicional derivam de uma ordem, de uma hierarquia precisa onde necessariamente existe um centro, uma "cosmópolis" ideal. O cosmopolitismo convencional lida com distinções muito marcadas entre o "civilizado" e o "atrasado". O cosmopolitismo definido pela antropofagia de Oswald de Andrade depende justamente da dissolução deste tipo de distinção: afirmar a barbárie e propor uma utopia selvagem é lançar adiante o cosmopolitismo moderno, é criar uma alternativa completamente diferente para cosmopolitas brasileiros (ou periféricos). O cosmopolitismo oswaldiano confia na antropofagia como o agente máximo e na tecnologia como o acessório principal de uma modernidade anti-burguesa, revolucionária, sensual, matriarcal e carnalizada:

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama. [...]

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. [...] A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo— a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos (ANDRADE, M., 1972, p. 272).

Oswald conseguiu com seus dois manifestos problematizar as questões mais fundamentais da cultura brasileira como um todo: identidade, nação, original, cópia, civilização, barbárie, desenvolvimento, atraso... Com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, privilegiando a forma e estabelecendo um código extremamente sintético, ele lança uma fórmula estética de simplicidade e eficácia poéticas que busca sincronizar passado e futuro, barbárie e tecnologia num presente anárquico e revolucionário. No *Manifesto Antropófago* está em jogo uma definição de Brasil: tal definição abrange aspectos formais e quase que especificamente literários (no caminho de uma teoria da paródia e do pastiche, de uma estética da ironia e do improvisado, de uma síntese sincrética de padrões e estilos) e aspectos políticos (quando desestabiliza valores como *original* e *cópia*, quando prepara as bases de uma teoria da cultura periférica, quando traz os fundamentos de um pensamento pós-colonial *avant la lettre*). A antropofagia muda os rumos (mesmo que um tanto tardiamente, já que a obra de Oswald de Andrade só vai chegar a alcançar uma maior popularidade a partir dos esforços dos concretistas nos anos 50 e da projeção conseguida pelo movimento tropicalista nos anos 60—que se inspiraram em muitos aspectos da antropofagia oswaldiana) da ideologia da cultura brasileira e torna propícia a construção de novos parâmetros tanto para o pensamento e a estética no país como para a produção artística propriamente dita.

Da antropofagia emerge um cosmopolitismo próximo ao de Mário de Andrade em *Macunaíma*, uma atitude que afirma a cultura brasileira e o Brasil, reconhecendo ao mesmo tempo a necessidade de

se utilizar *todas* as influências, todos os códigos disponíveis, sem preconceitos de origem ou hierarquias nacionalistas, e sintetizá-los numa linguagem própria capaz de ser universal e particular ao mesmo

### Abstract

*This article presents a comparative analysis on the cosmopolitan demeanours of two central authors of Brazilian modernism: Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Our purpose is to discuss the concepts of cultural difference, modernity and national identity seeking similarities and contrasts between the two writers: while Mário de Andrade departs from a traditional cosmopolitan conscience, only in the late works developing an ethnographic project to understand Brazilian culture; Oswald de Andrade will candidly express since pau-brasil poetry and the Manifesto Antropófago a Brazilian cosmopolitanism, founding an aesthetic approach that would prove fundamental to contemporary Brazilian cultural studies.*

*Keywords: Brazilian Modernism, Cultural Studies, identity, difference, cosmopolitanism*

tempo. A antropofagia libera de culpas e complexos de inferioridade a literatura brasileira, aplicando uma dialética que transforma as limitações do subdesenvolvimento em instrumentos para uma postura crítica e libertadora. Não se pode deixar de lembrar, entretanto, que, ao propor a antropofagia e tudo o que ela implica, Oswald também, de certo modo, sugere a mistificação do atraso para a qual resvalaram tantas e tantas interpretações de sua estética e de sua obra.

### Referências

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Itatiaia, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Obra imatura*. São Paulo: Martins; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- BOLLE, Willi. A cidade sem nenhum caráter. *Espaço e Debates*, Local, n.17, 1989.

---

McGUIRK, Bernard; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de (Ed.). *Brazil and the discovery of America: narrative, history, fiction 1492-1992*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1996.

PRYTHON, Ângela Freire. O tempo presente e Mário de Andrade. *Jornal do Commercio: JC cultural*, Recife, 1 mar. 1991.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: teorias sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.