



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Vasquez, Karina Roberta

Ideas en espiral. Debates intelectuales en las revistas modernistas Klaxon, Estética y Terra Roxa



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Vasquez, K. R. (2017). *Ideas en espiral. Debates intelectuales en las revistas modernistas Klaxon, Estética y Terra Roxa*. Bernal, Argentina : Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/812>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

terra roxa e outras terras

Barros e Antônio de Alcântara Machado

Secretário e adm

Linotype Mergenthaler e impresso na "Typ, Paulista", de JOSÉ NAPOLI & CIA. — Rua Assembléa, 56-58 — S. Paul

(serie tesis posgrado)

A palavra

Já não quero dicionários
consultado, em vão.
Quero só a palavra
que nunca entrou nêles,
nem se pode inventar,
que resumiria o mundo
e o substituiria.
Mais sol do que o sol,
dentro da qual viveremos
todos, em companhia,
nudes,
saboreando-a.

Carta Drummond de A. Machado

APRESENTAÇÃO



QUARTA-FEIRA, 20 DE JANEIRO 1926

A palavra

Já não quero dicionários
consultado, em vão.

Ideas en espiral

Debates intelectuales en las revistas modernistas
Klaxon, *Estética* y *Terra Roxa*

Karina R. Vasquez

Ideas en espiral

Debates intelectuales en las revistas modernistas

Klaxon, Estética y Terra Roxa

Karina R. Vasquez

Traducción de citas: Ada Solari y Karina R. Vasquez



Universidad
Nacional
de Quilmes



publicaciones
ciencias sociales

(serie tesis posgrado)

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Mario Lozano

Vicerrector

Alejandro Villar

Departamento de Ciencias Sociales

Director

Jorge Flores

Vicedirectora

Nancy Calvo

Coordinador de Gestión Académica

Néstor Daniel González

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Coordinadora

Adriana Imperatore

Integrantes del Comité Editorial

Patricia Berrotarán

Alejandro Blanco

Cora Gornitzky

Editoras

Brenda Rubinstein

Josefina López Mac Kenzie

Diseño gráfico

Ana Cuenya

Julia Gouffier

Ideas en espiral

Debates intelectuales en las revistas modernistas
Klaxon, Estética y Terra Roxa

Karina R. Vasquez

Traducción de citas: Ada Solari y Karina R. Vasquez

Vasquez, Karina R.

Ideas en espiral : debates intelectuales en las revistas modernistas. Klaxon, Estética y Terra Roxa / Karina R. Vasquez. - 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-558-400-6

1. Brasil. 2. Intelectuales. I. Título.

CDD 301

Departamento de Ciencias Sociales





Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Tesis Posgrado

sociales.unq.edu.ar/publicaciones

sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

-  Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:
-  **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).
-  **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.
-  **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

AGRADECIMIENTOS..... 9

INTRODUCCIÓN.....11

CAPÍTULO 1

**Moverse en las aguas de la modernidad:
el internacionalismo de *Klaxon* (1922-1923)**..... 21

Introducción..... 21

Un grupo de amigos y su contexto intelectual..... 24

El Mário de *Paulicéia*..... 34

El Mário de *Klaxon*..... 46

 Consideraciones generales sobre la revista.....46

 Mário, constructor del internacionalismo de *Klaxon*..... 52

 La figura del crítico en las crónicas sobre música:
 la revuelta contra el romanticismo.....68

 Mário y la “familia de *Klaxon*” en las reseñas..... 84

CAPÍTULO 2

Nacionalismos en disputa: *Estética* (1924-1925).....97

Introducción..... 97

Tres versiones del nacionalismo cultural.....104

 El nacionalismo universalista de Graça Aranha.....104

 La propuesta nacionalista del “*Manifesto da Poesia Pau Brasil*”124

 La perspectiva nacionalista de Mário.....135

<i>Estética</i>	148
El primer número: a “ <i>escravidão</i> ” de Graça.....	154
El segundo número: la ruptura	167
El tercer número: la revista de Mário	183

CAPÍTULO 3

<i>Brasileirismos y regionalismo: Terra Roxa (1926)</i>	203
Introducción.....	203
<i>Terra Roxa</i> : un periódico en la búsqueda de sus lectores.....	214
“ <i>A mais agreste incultura</i> ” y la carta de Anchieta.....	219
Crítica literaria: modernidad y <i>brasileirismo</i>	233
El <i>affaire</i> Marinetti.....	250
<i>Esportes...</i> o Diario de viaje.....	254

EPÍLOGO	259
----------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	263
---------------------------	-----

A Theo.

| AGRADECIMIENTOS |

Este libro surge de mi tesis doctoral, defendida en la Universidad Nacional de Quilmes en 2009. Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todos aquellos que, con infinitas paciencia y generosidad, me acompañaron en el largo proceso de formación y de escritura de la tesis.

A Oscar Terán, que fue el primer director de un trabajo que cambió con los años, y a Ricardo Benzaquen de Araujo, quien fue el director final de la tesis, y aportó innumerables sugerencias y correcciones. ¡Gracias a ambos, por la comprensión y el cariño que rodearon y rodearán siempre nuestros intercambios!

A los colegas con quienes trabajo asiduamente, desde hace años, en las instituciones en las que me desempeño como docente e investigadora: a los compañeros del Departamento de Ciencias Sociales y la Secretaría Virtual de la Universidad Nacional de Quilmes, y aquellos con quienes comparto el dictado de la materia Pensamiento Argentino y Latinoamericano en el Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). A todos ellos, ¡gracias! Porque día a día construyen y sostienen el clima de entusiasmo, rigor y apertura intelectual en el que me formé y concebí esta tesis. Gracias por las críticas y por el aliento permanente.

Un agradecimiento especial merecen las instituciones que albergaron este doctorado: el Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, y el Programa de Doctorado de la Universidad Nacional de Quilmes.

Last, but not least, a mi familia y a mis adorables amigos, a aquellos que están, siempre.

| INTRODUCCIÓN |

Sabemos que el modernismo brasileiro constituyó un movimiento intelectual relevante, que desde un amplio arco de reflexiones, producciones artísticas e intervenciones político-culturales atraviesa las décadas de 1920 y 1930, marcando de modo decisivo el debate intelectual brasileiro durante el siglo XX. En este libro nos proponemos analizar el momento de surgimiento y conformación de la iniciativa modernista en los años '20 a través de tres de sus principales revistas: *Klaxon*, *Estética* y *Terra Roxa*, con el objetivo de exponer a partir de este recorrido los procesos iniciales de elaboración de aquellos que serán reconocidos como los tópicos más significativos de este movimiento cultural.

En esta dirección debemos subrayar que el presente trabajo se inscribe en la perspectiva de la historia intelectual, en la medida en que pretende contribuir al análisis de lo que Raymond Williams denominó las “formaciones intelectuales”, es decir, los grupos o movimientos de la vida intelectual y artística que tuvieron una influencia significativa sobre el desarrollo activo de una cultura¹. En este sentido, vale la pena destacar que a diferencia del “grupo de Bloomsbury”², que fue objeto de un análisis magistral por parte del propio Williams o –dentro de la tradición brasileira– del grupo que se conformó en torno a la revista

¹Cfr. Williams, R. (1997). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península/Biblos, p. 139.

²Cfr. Williams, R., “The Bloomsbury fraction”, en Williams, R. (2005). *Culture and Materialism: select essays*. London-New York: Verso, pp. 148-169.

Clima en los años '40³, el modernismo no tiene contornos definidos y, de hecho, la lista de los integrantes de este movimiento podría ser objeto de infinitas variaciones. Si bien en sus inicios puede ser conectado con la iniciativa de un grupo de amigos, rápidamente se expande en un movimiento que genera, casi todo el tiempo, nuevos aliados y adherentes, así como también alejamientos o rupturas. Figuras como Graça Aranha, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho o Guilherme de Almeida, que sin duda en los comienzos de la década de 1920 se identificaban a sí mismos –y también eran reconocidos– como legítimos integrantes y propulsores de la iniciativa modernista, algunos años más tarde, discreta o estruendosamente, se verán desplazados de ese lugar. Y, por otro lado, la adhesión al modernismo conformó el inicio de la carrera intelectual de otros integrantes, como Sérgio Buarque de Holanda, cuya producción más significativa emerge una década más tarde, y si bien recoge trazos y preocupaciones configuradas en ese período de formación, no se inscribe sin mayores aclaraciones en el canon de las obras modernistas.

Así como el modernismo conformó un grupo de contornos amplios y límites indecisos, también el conjunto de ideas, actitudes y valores compartidos que resultarán identificados con él fueron progresivamente definidos en el debate, la convivencia y el conflicto entre diversas perspectivas, que permitieron la emergencia y la consolidación de determinadas figuras que van a constituirse como referentes, entre los cuales sin duda cabe mencionar a Mário y Oswald de Andrade.

³Cfr. Pontes, H. (1998). *Destinos mistos. Os criticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras.

En relación con ello, esta tesis se propone abordar un momento inicial de elaboración del ideario modernista a partir del análisis de las primeras revistas o emprendimientos colectivos propios de estos jóvenes, destacando con un énfasis particular la figura y las intervenciones de Mário de Andrade.

Hemos elegido centrarnos en las revistas porque han sido objetos muy poco explorados por la crítica, que ha privilegiado el estudio de las obras y/o los autores del período. De hecho, sobre las revistas aquí analizadas apenas contamos con los aportes pioneros de Cecilia de Lara, Mário de Silva Brito, Maria Célia de Moraes Leonel, y más recientemente Fabíola Picoli⁴. Y si bien es posible recoger allí datos e interesantes sugerencias interpretativas, casi todos ellos se centran –con excepción de Cecilia de Lara– en la presentación de una sola publicación. Nuestro interés está más bien en el recorrido que va desde el planteo internacionalista de *Klaxon* al nacionalismo de *Terra Roxa*, recorrido que alcanza una mayor inteligibilidad a partir de la incorporación de *Estética*, la revista menos citada y conocida de estas tres publicaciones, que surge en el momento en que aparece más nítidamen-

⁴Nos referimos a: Lara, C. de (1972). *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros; Brito, M. da S. (1972). “O alegre combate de *Klaxon*”, en: *Klaxon. Mensario de Arte moderna*. São Paulo: Ed. Facsimilar, Livraria Martins Fonte Editora; Leonel, M. C. de M. (1984). *Estética revista trimestral e o modernismo*. São Paulo: HUCITEC/Pró Memória Instituto Nacional do Livro; Picoli, F. (1997). *Terra Roxa e outras terras: modernismo e paulistanidade*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem. Después de defendida esta tesis, apareció el excelente libro de Claudia de Oliveira, Mónica Pimenta Velloso y Vera Lins, *O moderno em revistas*, en el que Mónica Velloso propone una lúcida e interesante mirada sobre la revista *Estética*. Velloso Pimenta, M., “As distintas retóricas do moderno”, en: Oliveira, C. de; Velloso, M. P. y Lins, V. (2010). *O moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, pp. 43-110.

te un cambio de rumbo de las orientaciones y los objetivos planteados en la primera etapa⁵. Esta exploración que une a estos tres emprendimientos es relevante porque si bien cada una de estas revistas tuvo sus marcas particulares y distintivas, fueron proyectos cortos (*Klaxon* termina en el número doble 8-9, *Estética publica* apenas 3 números, y *Terra Roxa e outras terras* se extingue en el número 7) que se sucedieron en el tiempo y contaron con el compromiso y la participación disímil de un mismo conjunto de protagonistas.

En este sentido, si como propone François Dosse⁶, las revistas son observatorios privilegiados de la actividad intelectual porque pueden ser consideradas como estructuras elementales de sociabilidad que permiten analizar la evolución de las ideas –en tanto lugar de fermentación de proyectos intelectuales y relaciones afectivas–, nuestro recorrido por estas publicaciones permite apreciar los cambios de argumentos, operaciones y estrategias a partir de los cuales sus protagonistas se construyeron a sí mismos y definieron, al mismo tiempo, las características centrales del modernismo como un movimiento de nacionalización de las artes y de la cultura brasileira. Estos cambios y variaciones se justifican porque las revistas funcionan como “bancos

⁵Y aquí cabe reconocer la deuda con los trabajos de Eduardo Jardim de Moraes, en particular con Moraes, E. J. de (1978). *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, un estudio ya clásico, que expone de manera magistral esa distinción entre los dos momentos o las etapas que atraviesan los primeros años del modernismo.

⁶Cfr. Dosse, F. (2007). *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual* (Trad. Rafael F. Tomás). Valencia: Universitat de València, pp. 51-60. Véase también Sirinelli, J. F. (1986). "Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: l'histoire des intellectuels", en : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N° 9, janvier-mars, pp. 97-108; Sirinelli, J. F. (1998). "De la demeure á l'agora. Pour une histoire culturelle du politique", en: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* N°57, janvier-mars, pp. 121-131.

de prueba” o “laboratorios de ideas”⁷, en los que se experimentan distintas propuestas y posiciones ideológicas, diseñadas para intervenir en una determinada coyuntura, que es claramente diferente en los casos de *Klaxon*, *Estética* y *Terra Roxa e outras terras*.

Así, en el caso de *Klaxon*, la revista que surge apenas unos meses después de la *Semana de Arte Moderna*, predomina el combate por la legitimidad de la propia iniciativa frente a la bohemia simbolista-parnasiana, cuyo centro de operaciones residía en la capital de la República. Este enfrentamiento va a aparecer moldeado por las constantes intervenciones de Mário de Andrade, que define ese esfuerzo de renovación a partir de una apuesta fuerte por un internacionalismo que, sin renegar del pasado, aspira más bien a integrarse en las coordenadas de un presente que, en líneas generales, se identifica con la modernidad urbana; elecciones que implican el simultáneo rechazo del sentimentalismo romántico y el formalismo parnasiano. Tal como analizamos en el primer capítulo de este libro, Mário construye su propia reputación defendiendo la de *Klaxon*, y a partir de sus incisivas intervenciones instala la idea de que existe un grupo definido, y trabaja activamente para precisar su orientación.

Ya en *Estética*, el tono y las preocupaciones principales son diferentes. Se ha producido un cambio o un giro que nosotros vinculamos con la profundización en la recepción de las vanguardias. Si en un primer momento esta recepción convidó a indagar en las manifestaciones modernas del cosmopolitismo contemporáneo con el propósito de afirmar la necesidad de actualización; en un segundo momento, ese

⁷Cfr. Sarlo, B. (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en: *América. Cahiers du CRICCAL N° 9-10: Le discours culturel dans le revue latino-américaines de 1940 à 1970*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle- Paris III, pp. 9-16.

llamado a “reconciliar el arte con la vida” será interpretado en la clave que incita a la construcción y definición de los elementos de la propia cultura nacional. Tal como exponemos en el segundo capítulo, *Estética* surge en un momento de reformulación de proyectos diversos, no siempre compatibles entre sí, que se inscriben en la misma línea de esta preocupación nacionalista: nos referimos a los proyectos de Graça Aranha, Oswald de Andrade y Mário de Andrade.

Estas diferencias abren todo un juego de enfrentamientos –a veces sutiles, otras veces explícitos– a partir de los cuales se tramita la competencia por el liderazgo, en la cual cada uno de los actores involucrados interviene a partir de estrategias y recursos diferentes. En este sentido, si la confrontación entre la propuesta de Graça Aranha y la que realiza Oswald en el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* es explícita y clara desde un primer momento, la oposición de Mário a ambos proyectos –es decir, el rechazo al nacionalismo universalista de Graça como a la conjunción intuitiva de fragmentos que defiende Oswald– se va manifestando paulatinamente, de manera más sutil. Hay que tener en cuenta que las revistas recogen los intercambios más amplios que atraviesan todo un circuito de sociabilidad, circuito que no es tan solo el escenario de esas luchas por el reconocimiento, sino más bien el espacio en el cual se sostienen relaciones intelectuales y afectivas que funcionan como condición para la elaboración de un proyecto intelectual⁸. En relación

⁸Cfr. Trebitsch, M., “Avant- propos: la chapelle, le clan et le microcosme”, en: Racine, N. y Trebitsch, M. (1992). *Sociabilites Intellectuelles. Lieux, Millieux, Reséaux, Cahiers de L'IHTP*, N° 20. Paris: CNRS, pp. 11-21. Véase también: Pluet-Despatin, J., “Une contribution a l'histoire des intellectuels: les revues”, en: Racine, N. y Trebitsch, M. (1992). *Sociabilites Intellectuelles. Lieux, Millieux, Reséaux, Cahiers de L'IHTP*, N° 20. Paris: CNRS, pp. 125-136.

con ello, es importante señalar que ya desde 1922 Mário pone en movimiento lo que será una amplia red de intercambios epistolares, a partir de la cual aspira a convencer a sus interlocutores en torno a la legitimidad de su propia perspectiva, que en líneas generales rechaza la subalternización del mundo popular sostenida por Graça, y opone a la intuición y el fragmento, el análisis y la necesidad de la síntesis.

Y en *Estética*, que es una revista que alberga las tensiones entre estos diferentes proyectos nacionalistas que se están elaborando a partir de 1924, es notorio cómo el planteo de Mário consigue generar consenso y adhesiones. De hecho, el primer número de la revista aparece hegemonizado por el planteo y las categorías de Graça Aranha. En el segundo número aparecen algunas impugnaciones implícitas a esta perspectiva, y en el tercer y último número ya es clara la toma de posición a favor del proyecto nacionalista de Mário de Andrade. De hecho, el volumen se cierra con la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, una especie de texto programático, en el que –podríamos considerar– Mário reescribe el *Manifesto da Poesia Pau Brasil* definiendo las tareas pendientes que se abren en este segundo momento del modernismo, posición que reitera para un público más amplio en la apertura del “Mês modernista” en el diario carioca *A Noite*.

Tal como analizamos en el tercer capítulo, *Terra Roxa e outras terras*, la revista editada en San Pablo en 1926, podría considerarse como el emprendimiento que más abiertamente desenvuelve el programa esbozado por Mário en el último número de *Estética*. Si allí el escritor paulista partía de una revalorización de la tradición romántica para proponer una interpretación del primitivismo como un “arte de intenciones prácticas” que condujera a dotar de un carácter nacional

–y no regionalista– al arte y la cultura⁹, *Terra Roxa* está centrada en la problemática del *brasileirismo*. Al diagnóstico sobre las carencias locales –la ausencia de un público lector, de una cultura musical, de un teatro brasileiro, de una crítica de arte que oriente el gusto de un público, etc. –, opone la acción modernista, que se manifiesta tanto en la adquisición del manuscrito de Anchieta, como en el debate sobre los modos de entender y practicar el tan mentado *brasileirismo*. Más allá de las diversas posiciones en este debate –y de la defensa del regionalismo paulista que predomina en el tono de algunas intervenciones–, en el conjunto de la publicación es notoria la atracción que ejerce el proyecto de Mário, para quien, tanto el modernismo como la nación deben integrar la diversidad de voces, acentos y regiones.

.....

En este libro, el lector encontrará las citas en su idioma original (portugués) con su respectiva traducción en nota al pie. En ocasiones, es posible que llame su atención la ortografía o la redacción de las frases, sobre todo por sus diferencias con la normativa imperante en la actualidad. Revisando las fuentes, nos hemos encontrado con diferentes tipos de “errores”. Algunos tienen que ver con los procesos materiales de producción de una revista en la década de 1920, cuando evidentemente resultaba más viable aceptar omisiones o errores, que corregirlos y volver a componer toda la página. Otros nos transportan a la década del '20, es decir, a una escritura que es anterior a las refor-

⁹Véase Andrade, M. de (1925). “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, *Estética*, RJ, ano II, N° II, pp. 332-339, texto analizado en el capítulo 2 de este libro.

mas ortográficas de 1943 y 1971, que entre otras cosas proclamaron la abolición de la doble consonante y las llamadas “consonantes mudas” (como la “c” de *lucta*, la “ph” de *philosophia* y la “h” de *technico*). Y, por último, nos encontramos ante un tercer tipo de “errores”, en los que las peculiaridades de la grafía responden más bien a las búsquedas propiamente modernistas, relacionadas con la construcción de una lengua nacional, en la cual la lengua escrita guardará una íntima correlación con la o las oralidades.

No siempre resulta fácil discernir en cada caso de qué tipo de “error” se trata. Por eso hemos optado por la transcripción lo más fiel posible de las fuentes con algunas pequeñas modificaciones solo en los casos en que nos ha parecido indispensable para facilitar o agilizar la lectura. A pesar de esto, es posible que el portugués de algunas citas no resulte del todo familiar. Por eso, avisamos al lector que eso se debe al registro particular de los años '20 que, en la medida de lo posible, hemos elegido conservar al interior del trabajo.

| CAPÍTULO 1 |

Moverse en las aguas de la modernidad: el internacionalismo de *Klaxon* (1922-1923)

Introducción

En este capítulo nos proponemos analizar la participación de Mário de Andrade en *Klaxon* (1922-1923), la primera y probablemente la más conocida de las revistas modernistas, porque junto a la *Semana de Arte Moderna* representa, en la canonización posterior de un movimiento fuertemente asociado con la intelectualidad paulista, el evento fundador del modernismo, el primer emprendimiento propio de un grupo que ya venía formándose desde 1917 y mostraba aspiraciones fuertes de intervención en la esfera cultural brasileira.

A la hora de reflexionar sobre la participación de Mário en esta revista, surgen algunos interrogantes que vale la pena subrayar: ¿cómo fue posible para este joven catedrático del Conservatorio, que no contaba con una obra publicada ni con una columna regular en algún diario de prestigio o amplia circulación, convertirse de pronto en “*a grande figura intelectual do mensario*”¹⁰? ¿Qué estrategias provo-

¹⁰ Brito, M. da S. (1972). “O alegre combate de *Klaxon*”, *Klaxon. Mensario de Arte moderna*. Ed. Facsimilar. São Paulo: Livraria Martins Fonte Editora: “*Mas é Mário de Andrade a grande figura intelectual do mensario. Não só por sua assiduidade, mas principalmente pela qualidade de sua variada colaboração. Foi um dos mais atuantes colaboradores, polemizando, ex-*

caron que el Mário ignoto de 1917, con un primer libro de poesía que prefirió relegar al olvido, sea reconocido por Manuel Bandeira en 1922 como una “*figura dominante en nossas letras, de uma inteligência e de uma cultura magistrais*”¹¹, y cuáles fueron los contenidos que viabilizaron este reconocimiento?

Nuestra hipótesis es que el joven tímido de 1921 que, a diferencia de Oswald, no se había destacado por el carácter provocativo de sus intervenciones en los diarios, y que –según su propio testimonio– había sido arrastrado a la *Semana de Arte Moderna* por el entusiasmo de los otros¹², hace de *Klaxon* su propio bastión. Apareciendo con regularidad en las crónicas y reseñas, exponiendo sus poemas, pero sobre todo apropiándose de las secciones marginales de la revista, Mário consigue ser el centro de esta y operar así una primera transforma-

pondo idéias, debatendo-as, exercendo em suma relevante papel de doutrinação estética” [“Pero es Mário de Andrade la gran figura de la revista. No solo por su asiduidad, sino principalmente por la calidad de su variada colaboración. Fue uno de los colaboradores más activos, polemizando, exponiendo ideas, debatiéndolas, ejerciendo –en suma– un papel relevante de adoctrinación estética.”].

¹¹Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, Río de Janeiro, octubre de 1922, en: Moraes, M. A. de (2000) (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, p. 74.

¹²Véase “O movimento modernista” (1942), en: Andrade, M. de (1974). *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, p. 232: “*O meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguecido pelo entusiasmo dos outros. A pesar da confiança absolutamente firme que eu tinha na estética renovadora, mais que confiança, fé verdadeira, eu não teria forças nem físicas nem morais para arrostar aquela tempestade de achincalhes. E si aguentei o tranco, foi porque estava delirando. O entusiasmo dos outros me embebedava, não o meu.*” [“Mi mérito de participante es mérito ajeno: fui alentado, fui enceguecido por el entusiasmo de los otros. A pesar de la confianza absolutamente firme que tenía en la estética renovadora, más que confianza, fe verdadera, no hubiera tenido las fuerzas físicas ni morales para afrontar aquella tempestad de insultos. Y si aguanté el paso, fue porque estaba delirando. El entusiasmo de los otros me emborrachaba, no el mío.”].

ción de su propia figura: de joven estudioso aficionado a los libros¹³ a crítico erudito. Pero el conocimiento de los autores nuevos, de las revistas contemporáneas, de los acontecimientos relevantes y remotos de la escena artística internacional no solo autoriza su prosa, es una marca que Mário transfiere a la revista con el propósito explícito de educar al público, un público que implícitamente incluye a los amigos y colegas que participan de la revista, y aquellos otros intelectuales que se muestran indiferentes u hostiles ante este emprendimiento.

En un ambiente marcado por la hegemonía cultural de las instituciones y los circuitos bohemios de Río de Janeiro, Mário tratará de con-

¹³ Así describe Menotti Del Picchia a Mário en una de crónicas titulada “Cartas a Chrispim IX: Mário Moraes de Andrade”, *Correio Paulistano*, novembro 14, 1920, p. 4, en: Barreirinhas, Y. S. (1983). *Menotti Del Picchia: O gedeão do modernismo*. São Paulo: Civilização Brasileira-Secretaria de Cultura, pp. 174-175: “Tu, Chrispim dos meus cuidados, já conheces esta figura simpática e boa, generosa e estudiosa, que divide seu tempo entre os estudos, as lições que dá e as razias freqüentes que faz nas livrarias e bibliotecas. (...) Não tem esquisitices; gosta apenas de edições raras, em que esbanja fortunas. A notícia de certo exemplar único tira-lhe o sono, garroteia-o com o pecado de inveja quando recebe a certeza de que esse livro não poderá mais ser seu.” [“Tú, Chrispim de mis desvelos, ya conoces a esa figura simpática y buena, generosa y estudiosa que divide su tiempo entre los estudios, las clases que da y las razias frecuentes que hace por las librerías y las bibliotecas. (...) No es excéntrico; solo le gustan las ediciones raras, en las que derrocha fortunas. La noticia de que hay cierto ejemplar único le quita el sueño, y lo domina el pecado de la envidia cuando tiene la confirmación de que ese libro ya no podrá ser suyo.”]. Es interesante comparar esta “figura simpática e boa” con el perfil de Oswald presentado en la misma sección, una semana antes: “Tu deverás a esta hora saber que Oswald é um dos maiores escritores da nossa terra. Não vai lisonja nem arrebatamento afetivo no que é simples e pura justiça. Tu não conheces os seus dois romances inéditos que talvez ficarão sem êmulos na nossa literatura atual.” [“Deberás saber a esta altura que Oswald es uno de los mayores escritores de nuestra tierra. No hay adulación ni arrebatado afectivo en lo que simplemente es pura justicia. Tú no conoces sus dos novelas inéditas que tal vez quedarán sin seguidores en la literatura actual”]., “Crónica social: Cartas a Chrispim VII: Oswald de Andrade”, *Correio Paulistano*, novembro 6, 1920, p. 8, en: Barreirinhas, Y. S. (1983). *Menotti Del Picchia: O gedeão do modernismo*. São Paulo: Civilização Brasileira-Secretaria de Cultura, p. 168.

solidar al grupo paulista para insertar su disidencia en esa tradición. Construye así, aceleradamente, su propia reputación defendiendo la de *Klaxon*, una reputación que no va a poner el énfasis exclusivamente en las obras –porque gran parte de esas obras modernistas todavía no habían sido escritas o no estaban publicadas–, sino más bien en un *ethos* en el que resalta la figura del crítico-escritor cuyo saber lo inclina al reconocimiento de las marcas particulares de la sensibilidad contemporánea en la ciudad moderna y cosmopolita de San Pablo. Esta figura se inscribe, se produce y se reinventa a sí misma en el contexto de un grupo de amigos, es decir, de una red de sociabilidad en la que entran en juego tanto la expresión de valores comunes como las relaciones afectivas.

Para analizar las estrategias textuales a partir de las cuales aparece esta figura de Mário en *Klaxon*, es conveniente realizar una breve reseña de la conformación y la trayectoria del grupo hasta el momento en que surge la revista.

Un grupo de amigos y su contexto intelectual

Podríamos comenzar señalando el lugar relativamente marginal que ocupaba, a fines de la década de 1910 y comienzos de los años '20, el pequeño mundo de la intelectualidad paulista frente a las redes y los circuitos de sociabilidad intelectual que predominaban en la capital de la República. En efecto, como han señalado los trabajos de Angela de Castro Gomes y Mónica Pimenta Velloso¹⁴, frente a la canonización posterior del modernismo paulista –en la

¹⁴Para el desarrollo de este apartado, fueron consultados los textos de: Gomes, A. de C. (1999). *Essa gente do Rio... Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV y Velloso, M. P. (1996). *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV.

que Mário jugó un papel fundamental-, es necesario reconocer que ya desde comienzos del siglo XX se destaca en Río de Janeiro la actuación de un grupo de intelectuales que demuestra una clara “sintonía expresiva con la cultura del modernismo”.

Es el grupo de los bohemios, numeroso y diversificado, integrado por nombres como los de José de Patrocínio Filho, Medeiros e Albuquerque, Emílio de Menezes, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Kalixto, Lima Barreto, Olavio Bilac e Coelho Neto, entre otros. Durante las primeras décadas del siglo XX, los integrantes de este grupo construyeron una reflexión sobre la nacionalidad a partir del humor, de la sátira y de la caricatura, buscando también una renovación del lenguaje que pudiera dar cuenta de los cambios que afectaban a la ciudad moderna, incorporando en revistas como *Fon-Fon*, *Careta* o *D. Quixote* las innovaciones de la propaganda, el diseño, la fotografía y la publicidad.

Este “*grupo boêmio da rua do Ouvidor*”, la calle que reunía las con-fiterías y librerías por las que circulaban sus integrantes, sostenía con la Academia de Letras una relación de cohabitación y complementariedad. En este sentido, Angela de Castro Gomes subraya que este mundo bohemio, que poseía su propio *ethos* y sus formas de expresión intelectual, era el mismo que abastecía a la Academia Brasileira de Letras. Es decir, eran dos espacios que, a pesar de los conflictos, no entraban en colisión, y figuras como Olavo Bilac o Coelho Neto frecuentaban junto con principiantes y recién llegados a la “*rua do Ouvidor*”, cuyo movimiento se trasladaría luego a la Avenida Central, como consecuencia de la renovación del espacio físico y social de la ciudad.

Cronistas y caricaturistas que reflexionaban sobre las contradicciones de ese nuevo paisaje urbano convivían con la Academia de simbolistas y parnasianos.

Durante la década del '10, Oswald de Andrade frecuentó estos circuitos de la bohemia carioca y, posiblemente, allí convergió con Ribeiro Couto o Guilherme de Almeida, jóvenes que iniciaban sus carreras como poetas y redactores en los diarios. Y de hecho, San Pablo emulaba precariamente esos circuitos de sociabilidad carioca: los jóvenes estudiantes de Derecho deambulaban en los bares y las confiterías, pero –a diferencia de Río– esta animación no redundaba en revistas e iniciativas propias.

La polémica con Monteiro Lobato a propósito de la exposición de Anita Malfatti en 1917 fue el punto de encuentro entre dos personajes distantes de ese centro carioca: Menotti Del Picchia –por entonces, un abogado, dueño de una *fazenda*, que era redactor jefe de *A Tribuna de Santos*– y Mário de Andrade, el profesor del conservatorio.

A la extrañeza de Lobato, que aprovecha la ocasión para despa-
charse contra “*as extravagâncias de Picasso e companhia*”¹⁵, Oswald opo-
ne la caracterización de Anita como la de “*um temperamento nervoso e
uma intelectualidade apurada ao serviço de seu século*”¹⁶. Tal como inter-
preta Jardim de Moraes¹⁷, el artículo de Oswald sugiere ya un recla-
mo que marcará a fuego este primer momento del modernismo: la
necesidad de actualización. Frente a los “principios inmutables” y las

¹⁵Lobato, M., “A propósito da exposição Malfatti”, *O Estado de S. Paulo*, dezembro 20, 1917, en: Batista, M. R., López, T. P. A. y Lima, Y. S. de (1972). *Brasil: 1^{er} tempo modernista-1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, pp. 45-48 [“las extravagancias de Picasso y compañía”].

¹⁶Andrade, O. de, “A exposição Anita Malfatti”, *Jornal de Comércio*, São Paulo, janeiro 11, 1918, en: *Ibidem*, pp. 49-50 [“un temperamento nervioso y una intelectualidad refinada al servicio de su tiempo”].

¹⁷Véase Moraes, E. J. de (1988). “Modernismo revisitado”, *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, N° 2, pp. 220-238.

“leyes fundamentales que no dependen del tiempo y del espacio” que sostienen la argumentación de Lobato, la defensa de Anita acentuará la adecuación de su arte a un tiempo peculiar: el presente.

Ya en 1920, Oswald, Menotti Del Picchia, Mário y Guilherme de Almeida convergen en la redacción de *Papel e Tinta*, experiencia en la que –como señala Telê Ancona Lopez¹⁸– se destaca tanto un deseo de actualización como un estilo minado por fuertes marcas del pasado. Los nombres de este grupo de amigos circulan en 1920, ya sea en las páginas de *Papel e Tinta*, en los diarios *Jornal de Commercio* o el *Correio Paulistano*, en magazines cariocas como *A Gazeta* o *Ilustração Brasileira*, etc., pero esta circulación solo adquiere visibilidad con la polémica, una polémica que se inicia en enero de 1921, en el banquete ofrecido a Menotti Del Picchia en el restaurante Trianon de San Pablo, en homenaje por la publicación de su tercer libro de poemas, *As Mascaras*. Cabe aclarar que Menotti era hasta entonces un joven celebrado por el *establisment* y su libro anterior, *Juca Mulato*, había recibido elogios entusiasmados de Raimundo Correa y Coelho Neto. Amigo de poetas parnasianos, como Martins Fontes, ese almuerzo de homenaje reunía a las principales figuras intelectuales y políticas de San Pablo. En esa ocasión, el discurso de Oswald desplazó el protagonismo de Menotti Del Picchia, al proponerse frente a ese auditorio como el portavoz de un grupo de “*orgulhosos cultores da extremada arte de nosso tempo*”¹⁹.

¹⁸Cfr. López, T. P. A. (2004). *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade*. São Paulo: SENAC, pp. 15-19.

¹⁹Andrade, O. de, “Discurso”, “Menotti Del Picchia -O Almoço de ontem no Trianon”, *Correio Paulistano*, São Paulo, janeiro 10, 1921. Cfr. Chalmers, V. (1976). *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, pp. 68 y ss.

A partir de este episodio, es principalmente Oswald quien en 1921 sostiene esta estrategia de confrontación en una práctica de propaganda discursiva que no pretende tanto enseñar o difundir nuevos principios como incitar al adversario. En “Reforma Literaria”, juega con la oposición futurismo/pasadismo, en una reducción de estos términos a su significación literal, como relativos al futuro y al pasado. Así, ese “movimiento espontáneo en la dirección de la nueva mentalidad” encontraba su legitimidad en el crecimiento de la ciudad industrial:

*“Nunca nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história e de arte como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, ineludivelmente, senão futuristas –povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias?”*²⁰

Tanto Oswald como Menotti –que activa y frecuentemente se involucra en la polémica a través de sus crónicas en el *Correio Paulistano*– realizan un uso estratégico del término “futurista”²¹. En efecto,

²⁰Andrade, O. de, “Reforma Literaria”, *Jornal de Commercio*, maio 19, 1921 [“Ninguna aglomeración humana estuvo tan fatalizada a futurismos de actividad, de industria, de historia y de arte como la aglomeración paulista. ¿Qué somos nosotros, forzadamente, ineludiblemente, sino futuristas –pueblo de mil orígenes, llegado en mil barcos, con desastres y deseos?”].

²¹En el capítulo “Ser futurismo”, Anna Teresa Fabris subraya que la crítica de los jóvenes brasileños a Marinetti es de “*evidente derivação florentina*”, es decir, está inspirada en la lectura de los textos de Soffici, Papini y Palazzaschi, quienes rompen con Marinetti a principios de 1915. En varios pasajes de su exposición, Fabris sugiere la “incomprensión” de florentinos y brasileños de los aspectos genuinamente innovadores del primer futurismo; Fabris, A. T. (1994). *O futurismo paulista*. São Paulo: Fabesp/ Editora Perspectiva, pp. 65-135. El problema que encontramos en este análisis es que, tal vez, podría considerarse afectado por una canonización retrospectiva de Marinetti y el primer futurismo. Según las sugerencias de Marjorie Perloff, las principales innova-

el adjetivo sirve en un “momento de combate” para identificarse genéricamente con “lo nuevo”, exasperar el ataque y oponerse a la oficialidad literaria, pero a la hora de explicar en qué consiste esta adhesión, la misma se diluye con frecuencia en un “movimiento de liberación de viejos preconceptos”, y la búsqueda de lenguajes que permitan aprehender una nueva experiencia urbana. Pero el uso –con frecuencia ambiguo– del epíteto futurista se revela altamente productivo: permite acentuar la denuncia del “atraso” de la producción literaria y de la crítica brasilera, como sacar del anonimato a buena parte de estos jóvenes.

Y es este epíteto el que Oswald usa para traer a Mário de Andrade a la polémica, en “*Meu poeta futurista*”, cuya figura si bien estaba presente en las crónicas de Menotti, en el grupo de jóvenes renovadores todavía no había intervenido personalmente en la polémica. En este artículo, Oswald presenta los versos de *Paulicéia Desvairada* como la prueba de la existencia de un futurismo paulista. Comienza con un breve resumen de lo que él llama “*o início flutuante da nossa poesia paulista*”, en el que ubica a Guilherme de Almeida y Menotti Del Picchia, para presentar los versos de Mário como la prueba de que “*esse arte*

ciones del primer futurismo se encuentran bajo la forma de “Manifiestos”, individuales o colectivos, y para 1920 aparecen incorporadas al acervo común de las vanguardias, sin que esto implique un particular reconocimiento hacia este movimiento. Más bien predomina una actitud de recusación, impugnación o crítica frente a la que son calificados como “ingenuidades” o “excesos” del primer futurismo [Perloff, M. (2010). *El momento futurista*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, pp. 195-248]. Es decir, los jóvenes brasileños necesitaban establecer algún tipo de distancia con respecto a Marinetti, porque si bien el adjetivo “futurista” ofrecía la ventaja, de cara a la sociedad, de remitir inmediatamente a un movimiento asociado con el escándalo y la ruptura, también es cierto que para la década del '20 ese movimiento ya había sido suficientemente criticado en el ámbito internacional, principalmente en Francia.

[que] a juventude extravasante nas escolas, nas calçadas, nos jardins citadinos [reclama] pelos cem poros ativos de sua sensibilidade apurada” existe en el ritmo extraño y la forma nueva de “esse lívido e longo Parsifal”, que es conocido por su saber crítico²².

Este artículo, que Mário se ve obligado a responder para rechazar enfáticamente la calificación de futurista, tiene el mérito de sacar a la luz a *Paulicéia Desvairada*, libro todavía no publicado, en el que a pesar de –o justamente por– sus extravagancias e hipérbolos era posible percibir –como dice João Lafeté²³–, el “olor de lo nuevo”, más que en la poesía de Guilherme o de Menotti, cuyos versos claramente se inscribían todavía en el universo simbolista-parnasiano.

Y, más allá de la incómoda posición de Mário, que a pesar de ser un integrante relevante del grupo, prefería la imagen de “estudioso” a la del “futurista”, el artículo funciona como presentación del poeta, que en el mismo diario va a publicar durante agosto de 1921 un conjunto de seis crónicas tituladas “*Mestres do passado*”, en las que examina las figuras de Francisca Júlia (1871-1920), Raimundo Correia (1859-1911), Alberto de Oliveira (1857-1937), Olavo Bilac (1865-1918), y Vicente de Carvalho (1866-1924). Allí utiliza una estrategia que va a retomar en *Klaxon*: acompañando, pero también moderando la inventiva iconoclasta de Oswald que con frecuencia caracteriza a las grandes figuras parnasianas como “un tropiezo serio en nuestra evolución mental”; ya desde el título de esas crónicas, Mário les reconoce el lugar

²²Andrade, O. de, “Meu poeta futurista”, en: Batista, M. R., López, T. P. A. y Lima, Y. S. de (1972). *Brasil: 1º tempo modernista- 1917/29. Documentação*, op. cit., pp. 183-187.

²³Véase Lafeté, J. L. (1986). *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 16-18.

de “maestros” a esas figuras, pero dicho magisterio queda acotado al pasado. La idea recurrente en cada una de ellas –como señala Jardim de Moraes²⁴– es que los “*mestres do passado*” deben ceder su lugar a los hombres del presente.

Esta serie de artículos de Mário se inscriben en esa estrategia de combate, que durante 1921 había tenido como protagonistas principales a Oswald –por la capacidad provocativa de su prosa– y a Menotti Del Picchia –por la asiduidad de su presencia a través de las crónicas del *Correio Paulistano*–, estrategia que culmina con la *Semana de Arte Moderna*.

Debemos subrayar que si bien las relaciones entre los grupos y las capillas literarias en Río eran complejas y no excluían conflictos y desafíos, estaban lejos de asumir la forma de esta “radicalidad” paulista²⁵. El estilo de ataque frontal a parnasianos y simbolistas, junto con esa pretensión de relegar al pasado a los *maestros* con quienes todavía convivían, ya sea en las redacciones de los diarios o en las noches bohemias, no tenía una buena recepción entre los intelectuales cariocas. De hecho, figuras como Manuel Bandeira y Ribeiro Couto se niegan a participar de la *Semana de Arte Moderna*, alegando que para ellos el simbolismo ya era suficientemente moderno.

Y a pesar de que Oswald anuncia este acontecimiento como “O triunfo de uma revolução”²⁶ paulista, al parecer, la iniciativa correspon-

²⁴ Cfr. Moraes, E. J. de (1988). “Modernismo Revisitado”, op. cit, pp. 224-225.

²⁵ Véase de Gomes, A. de C. (1993). “Essa gente do rio... os intelectuais cariocas e o modernismo”, en: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 6, N° 11, pp. 62-77.

²⁶ Andrade, O. de, “O triunfo de uma revolução”, *Jornal de Commercio*, janeiro 9, 1922. Véase también el análisis de Chalmers, V. (1976). *3 linhas e 4 verdades...*, op. cit., p. 87 y ss.

dió a Graça Aranha, un intelectual de la generación anterior, radicado en Río de Janeiro, quien en 1921, en *A Esthetica da vida*, había presentado un diagnóstico que subrayaba la “inautenticidad de la cultura académica”²⁷. Sin duda, Graça Aranha tenía aspiraciones de convertirse en una especie de referente de los jóvenes paulistas, y poseía el prestigio y los contactos que le permitirían llevar los salones y las tertulias modernistas al Teatro Municipal de San Pablo. El modelo de la *Semana* fue, según la opinión de Mendoça Teles, el “Congreso del Espíritu Moderno”, que André Bretón estaba organizando en París para marzo de 1922, y no llegó a realizarse por desentendimientos con Tristan Tzara²⁸.

En la *Semana*, convergen Graça Aranha y el grupo de Río encabezado por Roland de Carvalho; los jóvenes paulistas, como Mário, Menotti, Oswald, Guilherme de Almeida, Luis Aranha, Moacir de Abreu, Agenor Barbosa, Sérgio Milliet; músicos como Villa-Lobos y la concertista de fama internacional Guiomar Novaes; y artistas plásticos como Victor Becheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Jhon Graz, Oswaldo Goeldi, Vicente do Rego Monteiro y Zina Aita. El interés del evento radicaba en proponer un frente conjunto entre jóvenes de San Pablo y algunos intelectuales consagrados de Río, y entre diversas expresiones artísticas, como la poesía, la música, la pintura y la escultura.

La *Semana de Arte Moderna* se inició con todos los ingresos vendidos, pero aun así la reacción adversa del público –que impedía con sus

²⁷Cfr. Jardim de Moraes, E. de (1978). *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, pp. 21 y ss.

²⁸Cfr. Teles, G. M. (1987). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, pp. 275-277.

silbidos y ruidos el recitado de poemas- posiblemente contrastó con la enorme popularidad que alcanzaron algunas iniciativas del grupo bohemio en los años anteriores, que implicaban también la exposición del intelectual/periodista/humorista en el teatro: los famosos “*jornais falados*”, o la “*Festa do Riso*”, organizada en el Teatro Palace de Río de Janeiro, en 1917.

Ciertamente, entre sus protagonistas se impuso la estrategia de atribuir esa reacción adversa del público al carácter vanguardista del evento. En una de sus crónicas, Menotti Del Picchia trae la voz de Mário, a fin de poner en evidencia esta interpretación:

“Escreve-me Mário Moraes de Andrade, o delicioso artista da Paulicéia Desvairada e o incorrigível blagueur da fronda da “Arte nova”: ‘Carta muito particular. Que tal? Conseguimos enfim o que desejávamos: celebridade. Soube que o sr. x. z. estava um pouco atemorizado com os insultos que temos recebido. Consola-o tu. Realmente, amigo, outro meio não havia de conseguirmos celebridade. Era só assim: aproveitando a cólera dos araras. Somos todos os pseudofuturistas, uns casos teratológicos. Somos burríssimos. Idiotas. Ignorantíssimos. Compreendes que com todas estas qualidades só havia um meio de alcançar celebridade: lançar uma arte verdadeiramente incompreensível, fabricar o Carnaval da Semana de Arte Moderna e... deixar que os araras falassem. (...)

Estamos célebres! Enfim! Nossos livros serão comprados! Ganharemos dinheiro! Seremos lidíssimos! Insultadíssimos. Celebríssimos. Teremos os nossos nomes eternizados nos jornais e na História da Arte Brasileira.’”²⁹

²⁹Helios, “Crônica Social: uma Carta”, *Correio Paulistano*, fevereiro 23, 1922, p. 4, en: Barreirinhas, Y. S. (1983). *Menotti Del Picchia: O gdeão do modernismo*, op. cit., pp. 340-341 [“Me escribe Mário Moraes de Andrade, el delicioso artista de Paulicéia desvairada y el

Con esta “celebridad” otorgada por la *Semana*, finalizaba también una estrategia de intervención basada en la provocación de sus oponentes, en la que Mário no se había destacado particularmente, en parte porque no disponía ni de un espacio fijo como el de Menotti en el *Correio Paulistano*, ni de un estilo –como el de Oswald–, capaz de subir cada vez más la apuesta en la confrontación. Tres meses después de la *Semana de Arte Moderna*, *Klaxon* será el espacio en donde el grupo más o menos conformado en ese evento va a tener la oportunidad de mostrar, exhibir y reflexionar sobre un arte que ya no es ni quiere ser “*verdadeiramente incompreensível*”.

El Mário de Paulicéia

Antes de abordar la revista, nos gustaría detenernos en el análisis de las credenciales con las que Mário llega a *Klaxon*. Vale la pena subrayar que, para ese entonces, la reputación de Mário que se desparrama en los cafés, salones y confiterías de San Pablo se sostenía sobre todo en los versos de *Paulicéia Desvairada*, libro que –como vimos en el artículo de Oswald “*Meu poeta futurista*”– fue usado como punta de lanza para mostrar que existía efectivamente un arte nuevo completamente diferente de la poe-

incoregible *blagueur* de la fronda del 'Arte nuevo': 'Carta muy particular. ¿Qué tal? Logramos por fin lo que deseábamos: celebridad. Supe que el Sr. X. z. estaba un poco atemorizado a causa de los insultos que hemos recibido. Consuélolo. Realmente, amigo, no había otro medio de alcanzar la celebridad. Solo así: sacando provecho de la cólera de los necios. Somos todos los seudofuturistas unos casos teratológicos. Somos muy burros. Idiotas. Muy ignorantes. Debes comprender que con todas estas cualidades solo había un medio de alcanzar la celebridad: lanzar un arte verdaderamente incompreensible, fabricar el Carnaval de la Semana de Arte Moderno y... dejar que los necios hablasen. (...) ¡Somos célebres! ¡Por fin! ¡Se comprarán nuestros libros! ¡Ganaremos dinero! ¡Seremos muy leídos! Muy insultados. Muy célebres. Nuestros nombres serán eternizados en los diarios y en la Historia del Arte Brasileño.'”].

sía parnasiana. De hecho, el libro encuentra una condición de legibilidad en la existencia de ese grupo de amigos, que pretende discutir el culto a la forma, el respeto por las reglas de versificación, la metrificacón rigurosa y la preferencia por estructuras fijas como los sonetos, características que predominaban en un parnasianismo, que si bien desde principios de siglo convivía con una poesía más intimista como la del simbolismo, hasta la década del '20 representaba en el Brasil, el canon de la producción poética. Frente a esto, los versos de *Paulicéia* producen –como señala Lafetá– una sensación de *shock*, indisoluble de un amaneamiento retórico sostenido en las hipérboles, en las metáforas dudosas, en los neologismos y las rimas chocantes, que en conjunto “*são responsáveis por uma sensação penosa de artificialismo e falsidade*”³⁰. Es decir, estos versos encuentran condiciones de producción y lectura en la “lucha” que se instaura a partir de 1921. De hecho, los problemas del libro fueron señalados por Manuel Bandeira, quien había asistido a un recitado de estos versos en una tertulia realizada en la casa de Ronald de Carvalho en 1921, en Río de Janeiro. Apenas publicada *Paulicéia*, le escribe a Mário:

*“Vou falar com franqueza, já que você m'a pede, dos seus poemas tão belos e tão estranhos. Quando os ouvi, lidos por você, senti-me arrastado pelo aluvião lírico do Desvairismo. (...) Tinha, realmente, ânsia de lê-los. À leitura, faltou-me a sua voz, que me fazia aceitar encantatoriamente coisas que me exasperam neles.”*³¹

³⁰Cfr. Lafetá, J. L. (1986). *Figuração da intimidade...*, op. cit., p. 17 [“(...) son responsables por una sensación penosa de artificialismo y falsedad.”].

³¹Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 3 de octubre de 1922, en: Moraes, M. A. de (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 69 [Voy a hablar con franqueza, ya que me lo pides, de tus poemas tan bellos y tan extraños. Cuando los escuché, leídos por ti, me sentí arrastado por el aluvión lírico

Y lo que exaspera a Manuel es precisamente el “*desvairismo gongórico*”, las expresiones exageradas que suenan artificiales, las rimas extrañas de los poemas, llenas de ecos interiores, y los neologismos forzados, todas características que resaltan una oposición provocativa, sostenida ante los “*mestres do passado*”. En la carta de respuesta, Mário acepta las críticas de Manuel y se distancia de su propio libro:

*“Há exageros na minha obra. É verdade muito minha. Se te não disse ainda, digo-te agora a razão por que os conservei. Trata-se duma época toda especial da minha vida. Paulicéia é a cristalização de 20 meses de dúvidas, de sofrimentos, de cóleras. É uma bomba. Arreventou. Era preciso que arreventasse, senão eu me estiolaria no toda-a-gente porco, vilíssimo de X..., de Y..., de... de... (põe tu aqui todos os nomes desses infelizes que são poetas, não ha de negar, mas que o não sabem ser). Ora: toda bomba arreventa com estrépitos e excessos de liberdade. Meu mal, se mal houver nisso, foi não corrigir-lhe o que tinha de excessivo barulho e excessiva liberdade construtiva. Mas é que, assim como está, Paulicéia me é excessivamente cara. É o meu lago onde passeio às vezes, para me recordar uma época de vida. Essa época não me traz à lembrança uma mulher amada, como a Lamartine e Musset, mas uma condição humilhante, precária, estúpida e formidável de exatidão e beleza guerreiras.”*³²

del *Desvairismo*. Realmente, tenía deseos de leerlos. En la lectura, me faltó tu voz, que me hacía aceptar encantatoriamente cosas que me irritan.”].

³²Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, octubre de 1922, en: *ibidem*, p. 72. [Hay exageraciones en mi obra. Es una verdad muy mía. Si no te lo dije antes, te digo ahora por qué las conservé. Se trata de una época toda especial en mi vida. *Paulicéia* es la cristalización de 20 meses de dudas, de sufrimientos, de enojos. Es una bomba. Explotó. Era preciso que explotara, sino yo me hubiera sofocado con toda esa gente pésima, los

En octubre de 1922, Mário establece una distancia de “esa época de su vida”, que en realidad no existe temporalmente, porque apenas había transcurrido un año de aquella lectura entusiasta de la obra en la casa de Ronald de Carvalho en Río de Janeiro. Es decir, la distancia se sostiene frente a la obra, a la que se otorga un sentido circunstancial: el de una bomba que explota en un momento de combate *contra* otros que también son poetas, pero “no saben serlo”, es decir, contra otras “capillas literarias”, con la que funciona al mismo tiempo en una relación de interlocución y enfrentamiento.

Es interesante confrontar la forma en que Mário sitúa al libro en 1922, apenas publicado, con otras justificaciones posteriores que elabora sobre esta misma obra. Así, en 1925, cuando ya ha pasado –por así decir– el “momento de combate”, los versos de *Paulicéia* ya no son concebidos como una bomba que se estrella contra la incomprensión del ambiente bohemio-parnasiano. En 1925, Mário le escribe a Prudente de Moraes:

“Minha vida de homem (incluo o artista desde Paulicéia neste homem) tem sido um constante sacrifício de mim mesmo pelos outros. Não falo isso pra que me admirem nem me agradeçam: questão de temperamento. Não pretendia publicar Paulicéia, publiquei pra dar a outros a coragem deles

infames de X..., de Y... de... (pon aquí todos los nombres de esos infelices que son poetas, no lo voy a negar, pero no saben serlo). Es así que toda bomba explota con estrépito y excesos de libertad. Mi mal, si hubo algún mal en eso, fue no corregir lo que tenía de excesivo ruido y excesiva libertad constructiva. Pero es que así como está, *Paulicéia* me es excesivamente cara. Es mi lago donde paseo a veces, para recordar una época de mi vida. Esa época no me trae el recuerdo de una mujer amada, como a Lamartine y Musset, sino más bien una condición humillante, precaria, estúpida y formidable de exactitud y belleza guerreras.”].

*mesmos. Pensei em tirar os exageros, não tirei porquê tornava aceitáveis os menos exagerados de outrem.”*³³

Aquí establece una relación con ese texto que reitera en innumerables cartas de mediados de los años '20: el libro que Mário dedica en broma y en una prosa exagerada al “querido Mestre” Mário de Andrade³⁴, aparece en esta interpretación con un propósito ejemplificador, de aquel que asume conscientemente –como le dice a Meyer en 1928– el riesgo de la

³³Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, 3 de octubre de 1925, en: Koifman, G. (org.) (1985). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes 1924-1936*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 122 [“Mi vida de hombre (incluido el artista de Paulicéia en este hombre) ha sido un constante sacrificio de mi persona en favor de los otros. No digo esto para que me admiren o me agradezcan: es una cuestión de temperamento. No era mi intención publicar *Paulicéia*, lo publiqué para infundirles coraje a otros. Pensé en sacar las exageraciones, no las saqué porque así hacía aceptables las exageraciones menores de otros.”].

³⁴Véase la dedicatoria de *Paulicéia Desvairada*: “A MÁRIO DE ANDRADE. Mestre querido: Nas muitas horas breves que me fizestes ganhar a vosso lado dizíeis da vossa confiança pela arte livre e sincera... Não de mim, mas de vossa experiência recebi a coragem da minha Verdade e o orgulho do meu Ideal. Permitti-me que ora vos oferte êste livro que de vós me veio. Prouvera Dios! Nunca vos perturbe a dúvida feroz de Adriano Sixte... Mas não sei, Mestre, se me perdoareis a distância mediada entre estes poemas e vossas altíssimas lições... Recebei no vosso perdão o esforço do escolhido por vós para único discípulo; daquele que neste momento de martírio mutuo e medo inda vos chama o seu Guia, o seu Mestre, o seu Senhor. Mário de Andrade. 14 de dezembro de 1921. S. Paulo”. Andrade, Mário de (2005). *Poesías Completas* (edición crítica de Diléa Zanotto Manfio). Belo Horizonte: Itatiaia, p. 58 [“A MÁRIO DE ANDRADE. Maestro querido, en las muchas horas breves que me hicisteis ganar a vuestro lado hablasteis de vuestra confianza en el arte libre y sincero... No de mí, sino de vuestra experiencia recibí el coraje de mi Verdad y el orgullo de mi Ideal. Permitidme que ahora os ofrezca este libro que de vos me llegó. ¡Quiera Dios! nunca os perturbe la duda feroz de Adriano Sixte... Pero no sé, Maestro, si me perdonaréis la distancia que media entre estos poemas y vuestras altísimas lecciones... Recibid en vuestro perdón el esfuerzo del elegido por vos como único discípulo; de aquel que en este momento de martirio mutuo y miedo aún os llama su Guía, su Maestro, su Señor. Mário de Andrade. 14 de diciembre de 1921. S. Pablo.” (Andrade, M. de, *Dedicatoria de Paulicéia desvairada*. Traducción al español: Carrera A. y Álvarez, R. (2012). *Paulicea desvariada*. Rosario: Beatriz Viterbo, p. 9; trad. modificada)].

publicación, no ya como ataque-respuesta a los *otros* que están por fuera de la apuesta modernista, sino más bien como “lección” o “ejemplo” del camino a seguir para sus propios amigos. Es decir, el Mário de 1925 encarna al “Maestro” que se postula y desmiente en el tono jocoso de la dedicatoria, pero que ya se desliza en las páginas del “*Prefacio Interessantissimo*”.

Hay otro momento significativo en el que Mário vuelve a explicar su relación con este libro, esta vez remontándose al período de producción del texto. Se trata de la célebre conferencia de “O movimento modernista”, pronunciada en Itamaraty en 1942, donde el intelectual consagrado rememora un momento iniciático. A pesar de que la cita es extensa, resulta importante transcribirla porque allí Mário retoma la producción de esos versos en el contexto de esos “*20 meses de dúvidas, de sofrimentos, de cóleras*” que aparecen en la carta a Manuel Bandeira de 1922:

“Eu passara esse ano de 1920 sem fazer poesia mais. Tinha cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas, mas tudo acabara por me desagradar. Na minha leitura desarvorada, já conhecia até alguns futuristas de última hora, mas só então descobrira Verhaeren. E fôra o deslumbramento. Levado em principal pelas 'Villes Tentaculaires' concebi imediatamente fazer um livro de poesias 'modernas', em verso-libre, sobre a minha cidade. Tentei, não veio nada que me interessasse. Tentei mais, e nada. Os meses passavam numa angústia, numa insuficiência feroz. Será que a poesia tinha acabado em mim?... E eu me acordava insofrido.

A isso se ajuntavam dificuldades morais e vitais de vária espécie, foi ano de sofrimento muito. Já ganhava pra viver folgado, mas na fúria de saber as coisas que me tomara, o ganho fugia em livros e eu me estrepava em cambalaxos financeiros terríveis. Em família, o clima era torvo. Si Mãe

e irmãos não se amolavam com as minhas 'loucuras', o resto da família me retalhava sem piedade. E com certo prazer até: esse doce prazer familiar de ter num sobrinho ou num primo, um 'perdido' que nos valoriza virtuosamente. Eu tinha discussões brutais, em que os desaforos mútuos não raro chegavam àquele ponto de arrebentação que... porque será que a arte os provoca! A briga era brava, e si não me abatia nada, me deixava em ódio, mesmo ódio.

Foi quando Becheret me concedeu passar em bronze um gesso dele que eu gostava, um 'Cabeça de Cristo', mas com que roupa! Eu devia os olhos da cara! Andava às vezes a-pé por não ter duzentos réis pra bonde, no mesmo dia em que gastara seiscentos mil réis em livros... E seiscentos mil réis era dinheiro então. Não hesitei: fiz mais conchavos financeiros com o mano, e afinal pude desembulhar em casa a minha 'Cabeça de Cristo', sensualissimamente feliz. Isso a notícia correu num átimo, e a parentada que morava pegado, invadiu a casa pra ver. E para brigar. Berravam, berravam. Aquilo era até pecado mortal! estrilava a senhora minha tia velha, matriarca da família. Onde se viu Cristo de trancinha! Era feio! Medonho! Maria Luísa, vosso filho é um 'perdido'.

Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair espiarescer um bocadinho, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos chofêres de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indetinado. Não sei o que deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, 'Paulicéia Desvairada'. O estouro chegara afinal, depois de quase um ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana

estava jogado ao papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro.”³⁵

³⁵Andrade, M. de (1974). *Aspectos da literatura brasileira*, op. cit., pp. 233-234 [“Había pasado ese año de 1920 sin escribir más poesía. Tenía cuadernos y cuadernos de cosas parnasianas y algunas tímidamente simbolistas, pero todo había terminado por desagrardarme. En mis lecturas desorientadas había conocido incluso a algunos futuristas de último momento, pero solo entonces descubrí a Verharen. Y fue un deslumbramiento. Atraído sobre todo por las 'Villes Tentaculaires”, de inmediato pensé en escribir un libro de poesías 'modernas', en verso libre, sobre mi ciudad. Lo intenté, pero no apareció nada que me interesase. Volví a intentarlo, y nada. Los meses pasaban en medio de una angustia, de una insuficiencia atroz. ¿Se había acabado en mí la poesía?... Y me despertaba inquieto. A eso se sumaban dificultades morales y vitales de todo tipo, fue un año de mucho sufrimiento. Ganaba para vivir con holgura, pero en el furor que me había poseído por conocer las cosas, los ingresos se iban en libros y me arruinaba haciendo arreglos financieros terribles. En la familia, el clima era torvo. Si bien mi madre y mis hermanos no se molestaban con mis 'locuras', el resto de la familia me hería sin piedad. E incluso con cierto placer: ese dulce placer familiar de tener un sobrino o un primo que es un 'perdido' y que nos valoriza virtuosamente. Tenía discusiones brutales, en las que los ultrajes mutuos llegaban a ese punto de explosión en que... ¡por qué será que el arte los provoca! La pelea era brava, y si bien no me abatía jamás, quedaba lleno de odio, de verdadero odio. Fue entonces cuando Brecheret me permitió vaciar en bronce un yeso de él que me gustaba, una 'Cabeza de Cristo', ¡pero con qué ropa! ¡Yo debía hasta un ojo de la cara! Andaba a veces a pie porque no tenía doscientos réis para el tranvía, y eso en el mismo día en que había gastado seiscientos mil réis en libros... Y seiscientos mil réis era mucho dinero en aquel entonces. No vacilé: hice más acuerdos financieros con mi hermano, y finalmente pude desempaquetar en casa mi 'Cabeza de Cristo', sensualísimamente feliz. La noticia corrió en un instante, y la parentela, que vivía cerca, invadió la casa para verla. Y para pelear. Gritaban, gritaban. ¡Aquello era pecado mortal!, vociferaba mi tía vieja, la matriarca de la familia. ¡Dónde se ha visto un Cristo con una trencita! ¡Era feo! ¡Repulsivo! María Luisa, tu hijo está 'perdido'. Estaba alucinado, palabra de honor. Tenía ganas de empezar a los golpes. Cené, por dentro, en un estado inimaginable de desgarramiento. Después subí a mi cuarto, era de nochecita, con la intención de arreglarme, salir, distraerme un poco, poner una bomba en el centro del mundo. Me acuerdo de que salí al balcón, mirando sin ver la plaza. Ruidos, luces, las voces altas de los choferes de taxi. Estaba aparentemente tranquilo, como indeterminado. No sé qué pasó. Fui al escritorio, abrí un cuaderno, escribí el título en el que nunca había pensado: '*Paulicéia desvairada*'. El estallido se había al fin producido, después de casi un año de angustias interrogativas. Entre disgustos, trabajos urgentes,

Este autorretrato es, obviamente, ficcional. Pero hay algo que no encaja en esa ficción: el comienzo y el final se ajustan a otras versiones que Mário construyó en torno a la escritura de *Paulicéia*. En efecto, el principio construye una serie ya repetida: la disconformidad con su propia producción anterior, el conocimiento de los libros modernos que instala un proyecto de escritura (el de un libro de poesías modernas sobre San Pablo), la angustia por la falta de inspiración. El final también es conocido: el libro que estalla como una bomba después de veinte meses de “*dúvidas, de sofrimento, de cólera*”. Pero lo que poderosamente llama la atención en este relato es que la pelea que finalmente produce la estampida de *Paulicéia* no está referida –como en el caso de la carta a Manuel Bandeira– a “*esses infelizes que são poetas, mas não o sabem ser*”, sino que está situada en el interior de su propia familia. Mário dota de verosimilitud a esta presentación al cargar las tintas en un rasgo suyo hartamente conocido –la tendencia a gastar sus ingresos en bibliotecas, libros y obras de arte moderno–, pero lo cierto es que en la correspondencia de estos años, cuando por ejemplo le cuenta a Sérgio Milliet que “*a campanha contra nós continua inexorável*”³⁶, no parece tan preocupado por la opinión de su tía. Sin duda, mucho más lo desvelaban los comentarios negativos que, ya sea contra él, contra Menotti, contra Guilherme o contra Oswald, aparecían en los diarios y revistas de esa bohemia parnasiana-simbolista que circulaba por las redacciones de Río y San Pablo.

deudas, peleas, en poco más de una semana estaba volcado en el papel un canto bárbaro, tal vez dos veces mayor de aquello que el trabajo del arte transformó en un libro.”].

³⁶Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, 19 de julio de 1923, en: Duarte, P. (1977). *Mário de Andrade por ele mesmo* (prefácio de Antônio Cândido). São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Ciência y Tecnología, p. 291 [“La campaña contra nosotros continua inexorable.”].

Podríamos preguntarnos: ¿por qué esa introducción de la familia en una “*briga brava*” en la que –sabemos– la “*parentada que morava pegado*” no jugaba ningún papel?

Una respuesta posible es que en 1942, en el contexto de la conferencia celebratoria de la *Semana*, no era el momento de recordar ataques puntuales, ni había cuentas pendientes para saldar con sus oponentes de otrora: el modernismo, o más propiamente, la versión del modernismo de Mário había ganado la partida. Pero igualmente necesitaba, para explicar *Paulicéia*, reconstruir ese “*clima torvo*”, frente al cual el libro operaba al modo de una bomba o estampida. Pero, nuevamente, persiste la pregunta: ¿por qué situarlo en su familia?

Nuestra hipótesis es que, para Mário, la familia provee un modelo de relación con los otros, en el que la propia subjetividad puede afirmarse simultáneamente en la ruptura y en la continuidad de lo instituido, de la tradición. Así, por ejemplo, en sus crónicas del *Diário Nacional*, Mário explota literariamente la atracción que le produce esa imagen del joven que, seducido por lecturas ajenas al universo de sus parientes cercanos, vive en una pelea constante, afirmando y defendiendo sus preferencias en las cenas familiares³⁷. Pero si esta figura aparece en varias ocasiones en la literatura de Mário, hay una que nos interesa particularmente porque justamente describe cómo la dinámica familiar puede proveer un modelo para otras relaciones. En “*Educai vossos pais*”, Mário cuenta que hay un momento en que un joven se separa de la opinión de sus padres:

³⁷Véase, por ejemplo, la deliciosa crónica “O castigo de ser-1” (*Diário Nacional*, novembro 23, 1931), en: Andrade, M. de (2005). *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, pp. 366-368.

“O rapaz é um bloco maciço de modas novas. Os pais não acham bonitas nem respeitosas essas modas e querem torcer o moço pro caminho que eles fizeram, na bem-intencionada vaidade de que são exemplos dignos de gente seguir. O moço, não que é não queira, não pode. Vive em briga ou mentira, e a casa fica desritmada que é uma desgraça.

Minha impressão é que prá felicidade voltar tudo depende do moço. O melhor é a gente se fazer passar por maluco. Faz umas extravagâncias bem daqueles, descarrila exageradamente umas três vezes, depois organiza uma temporada dramática de por aí uns quinze espetáculos. Fazendo isso com arte e amor, até é gostoso. 'Nosso filho é um espeloteado', se dizem os pais. Sofrem a temporada toda, você com muito carinho abana o sofrimento mas sustenta a posição de maluco. É maluco. Adquiriu a liberdade de existir.”³⁸

En realidad, no es difícil leer aquí un modelo de inserción en el “campo intelectual”, que Mário concibe al modo de una gran familia, en el que los “padres” son aquellas figuras de renombre que construyen en torno a sí circuitos de sociabilidad, y que “en una bien intencionada vanidad” se consideran ejemplos a se-

³⁸ Andrade, M. de, “Educai vossos pais” (*Diário Nacional*, junho 29, 1930), en: *ibidem*, p. 181 [“El joven es un bloque macizo de modas nuevas. Los padres no encuentran bonitas ni respetuosas esas modas y quieren llevar al joven por el camino que ellos hicieron, en la bienintencionada vanidad de que son ejemplos dignos de seguir. El joven no es que no quiera, no puede. Vive en pelea o mentira, y la casa queda fuera de control, lo que es una desgracia. Mi impresión es que depende del joven que vuelva la felicidad. Lo mejor es hacerse pasar por loco. Hace unas extravagancias de aquellas, descarrilla exageradamente unas tres veces, después organiza una temporada dramática de por ahí unos quince espectáculos. Haciendo eso con arte y amor, hasta se disfruta. 'Nuestro hijo es un despelotado', se dicen los padres. Sufren toda una temporada, con mucho cariño tú sacudes la angustia, pero sostienes la posición de loco. Está loco. Adquirió la libertad de existir”.].

guir por los más jóvenes o recién llegados, que sin embargo son arrastrados y seducidos por ideas nuevas que los enfrentan a sus mayores. Pero es claro para Mário que si ese enfrentamiento es saludable, no puede ser sostenido indefinidamente: la clave para superar esa situación, sin ceder a la autoridad de lo establecido, depende del joven y es –según sus propios consejos– hacerse pasar por loco: exagerar la extravagancia (como en *Paulicéia*) y acentuar la imagen del descarriado, para adquirir “la libertad de existir” –o, como afirma Mário en esa conferencia del '42, el “*direito a pesquisa estética*”– en medio de esa gran parentela, que sigue siendo familia, ya que es en el contexto de esas relaciones en que esa adquirida “libertad de existir” se desenvuelve y afirma.

Así, si el Mário de 1942, situaba esa “*briga brava*”, que lo dejaba con odio y “*vontade de bater*” al interior de su propia familia ampliada real, es porque él trata a esa bohemia simbolista-parnasiana que se codeaba con la Academia y tenía su base de operaciones en Río, más o menos como la “*parentada que morava pegado*” y “*berrabam, berrabam*” ante Becheret y otras manifestaciones que estos jóvenes paulistas defendían como arte moderno.

Si recurrimos a algunas imágenes que Mário elabora en la conferencia sobre el movimiento modernista en 1942, es porque allí retoma la explicación de *Paulicéia* que le ofrece a Manuel Bandeira apenas publicado el libro, la de una “bomba” que “*arrebentou*” y “era preciso que *arrebentasse*”. En diversas ocasiones, Mário se hace cargo de las extravagancias y los excesos del libro, que constituyó –hasta el surgimiento de *Klaxon*– su aporte a ese grupo de “*loucos*” y “*perdidos seudofuturistas*” que afirmaban así su “libertad de existir” frente a otros circuitos intelectuales que, combinando el periodismo, la sátira po-

lítica, la crónica, el humor, la poesía y la vida bohemia, estaban sólidamente instalados en las instituciones y en el público. Frente a toda esa “parentada que morava pegado”, Mário va a asumir, silenciosamente y casi en las sombras –de hecho, su nombre no aparece en muchas de sus colaboraciones–, la tarea de construir, defender y expandir la “familia de *Klaxon*” en los contornos de esa otra “gran familia” –en la que proliferan tíos y primos– que abarca diversas “capillas literarias”.

El Mário de *Klaxon*

Consideraciones generales sobre la revista

El primer número de *Klaxon* aparece el 15 de mayo de 1922 y, como señala Silva Brito³⁹, no trae indicación de director, secretario o redactor-jefe. La revista no aclara cuáles son los miembros de “a redação”, en parte porque se propone como órgano de una colectividad intelectual, de un grupo de amigos –como Antônio Carlos Couto de Barros, Tácito y Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes y Luis Aranha– que se reúnen en la oficina de Tácito de Almeida o de Couto de Barros para trabajar en la revista antes de salir a recorrer los bares, confiterías y cabarets paulistas. *Klaxon* es el producto de una sociabilidad intensa, que se expande en circuitos informales como el atelier de Tarsila o las recorridas por la ciudad en el famoso Cadillac verde de Oswald. Con respecto a esto, es importante enfatizar dos cuestiones:

- 1) La colectividad intelectual que se identifica con *Klaxon* no se restringe al grupo de amigos que hacen la revista: obviamente, esta

³⁹Cfr. Brito, M. da S. (1972). “O alegre combate de *Klaxon*...”, op. cit., p. 1.

se extiende para abarcar a Menotti Del Picchia, Candido Motta Filho, Plinio Salgado; jóvenes como Sérgio Buarque de Holanda –que aparece desde el primer número como corresponsal en Río de Janeiro–; amigos como Manuel Bandeira –que comienza a colaborar en el número 3–; el grupo de Río –Graça Aranha, Ronald de Carvalho y Renato de Almeida– y los artistas que colaboran con el extratexto –Victor Becheret, Di Cavalcanti, Zina Aita, Anita Malfatti, Yan de Almeida, John Graz, Tarsila de Amaral y Villa-Lobos.

- 2) Muchas de las colaboraciones firmadas con seudónimo o de “a redação” no fueron escritas por el “grupo” en general, sino que corresponden a la autoría de Mário de Andrade⁴⁰.

Para profundizar este último punto, conviene subrayar que una mirada de conjunto sobre este emprendimiento muestra la significativa asiduidad de la colaboración de Mário.

Del número 1 al 8-9, la revista presenta dos secciones claramente diferenciadas. La primera es la sección principal presentada sin título al inicio de cada sumario, que exhibe colaboraciones en verso y prosa

⁴⁰Tal como ha señalado Silva Brito, Mário fue uno de los más activos colaboradores de la revista. “*Além de trabalhos assinados com o seu Nome por extenso, em prosa e verso, freqüentou as páginas da publicação escondido sob iniciais, umas fácil e outras dificilmente identificáveis pelo leitor. Escreveu também inúmeros tópicos e breves comentários que divulgou sem nenhuma assinatura*”, Brito, M. da S. (1972). “O alegre combate de Klaxon...”, op. cit. [“Más allá de los trabajos firmados con su nombre completo, en prosa y verso, frecuentó las páginas de la publicación escondido bajo iniciales, algunas fácilmente identificables por el lector, y otras no. Escribió también innumerables tópicos y comentarios que breves que divulgó sin ninguna firma.”]. Cecilia de Lara señala que las notas de Mário han sido identificadas porque este envió a Carlos Drummond de Andrade una colección completa de *Klaxon*, colocando sus iniciales a mano al costado de sus notas. Cfr. de Lara, C. (1972). *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, p. 105.

(por lo general, de ficción) en portugués, francés, y alguna en español e italiano. En esta sección encontramos a Mário en el número inicial con el Manifiesto-Programa titulado “Klaxon”, con los poemas “São Pedro”, “Poema” y “Poema Abulico” publicados respectivamente en los números 4, 6 y 8-9, y con el artículo “Farauto” que abre el número 7. Pero donde realmente se destaca la presencia de Mário es en la segunda sección, titulada “*Chronicas*”, en la que aparecen ensayos breves de índole crítica sobre música, literatura, pintura y cine. Las reseñas de libros y los comentarios de revistas aparecen allí bajo el subtítulo de “*Livros e Revistas*”, junto con la curiosa subsección “*Luzes e Refracções*”, hecha de pequeños comentarios críticos y jocosos, donde, como subraya Cecilia de Lara⁴¹, predomina la defensa de las posiciones modernistas y la contestación a la crítica académica. Además de las crónicas sobre música –“Pianolatria” (Nº 1), “Guiomar Novaes (1)” (Nº 2), “Guiomar Novaes” (Nº 3), “Música descriptiva” (Nº 4), “Música” (Nº 6), “Música” (Nº 7)–, escribe algunos comentarios sobre cine; trece de las veinte reseñas que aparecen en el conjunto de la revista, y toda la subsección fija de “*Luzes e Refracções*” de los números 1 al 6. Es decir, en buena parte de los números, la sección “*Chronicas*” está casi integralmente escrita por Mário. Y esto es relevante, porque si la primera sección se propone exhibir o mostrar las nuevas producciones contemporáneas (con un claro predominio de la poesía), es en la segunda donde encontramos más claramente el esfuerzo por explicar, argumentar, discutir y convencer sobre aquello que se propone como novedad. Muchas de estas notas no están firmadas por Mário, algunas aparecen con iniciales que han sido identificadas como suyas, y otras

⁴¹Cfr. de Lara, C. (1972). *Ibidem*, p. 17.

como anónimas: se ve aquí el deseo de *componer* un grupo, el gesto de escamotear la firma para afirmar la presencia de un grupo. Por este gesto, algunas de las opiniones de Mário son presentadas como la postura de *Klaxon*. Tal es el caso, por ejemplo, del artículo que abre el número inicial de la revista, que cumple el papel de “presentación” o “manifiesto”. Allí, Mário comienza posicionando a *Klaxon* en relación con el período inmediatamente anterior:

“A *lucta* começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do *Jornal de Commercio e do Correio Paulistano*. Primeiro resultado: “*Semana de Arte Moderna*” –espécie de *Conselho Internacional de Versalhes*. Como este, a *Semana* teve sua razão de ser. Como elle: nem desastre, nem triumpho. Como elle: deu fructos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. D'ahi, KLAXON.”⁴²

Asignar a la *Semana de Arte Moderna* el papel de una “*espécie de Conselho Internacional de Versalhes*” –imagen que remite al Consejo de Guerra establecido en dicha ciudad aproximadamente en 1917 con el objetivo de lograr la coordinación y la unidad de mando de las diversas fuerzas internacionales que conformaban las tropas aliadas– subraya la voluntad de dar por concluida esa etapa de “lucha”. Mário inscribe a *Klaxon* en una línea de continuidad con los debates llevados a cabo

⁴²“*Klaxon*” en *Klaxon. Mensario de Arte moderno*, São Paulo, N° 1, maio 15, 1922, p. 1 [“La lucha comenzó de verdad a principios de 1921 en las columnas del *Jornal de Commercio* y del *Correio Paulistano*. Primer resultado: “*Semana de Arte Moderno*” –especie de Consejo Internacional de Versalles. Como este, la *Semana* tuvo su razón de ser. Como él, ni desastre ni triunfo. Como él: dio frutos verdes. Hubo errores proclamados en voz alta. Se predicaron ideas inadmisibles. Es preciso reflexionar. Es preciso esclarecer. Es preciso construir. De ahí, KLAXON.”].

en 1921 y con la *Semana de Arte Moderna*, pero acentúa la intención de distanciarse de esos acontecimientos: sin duda, ambos esfuerzos habían contribuido a otorgar visibilidad a estos jóvenes, pero esta misma visibilidad –ligada al moderado escándalo– no había permitido ni la reflexión grupal en torno a principios comunes, ni el esclarecimiento del público. Tres meses después de la *Semana de Arte Moderna*, Mário subraya que *Klaxon* se ofrece como tribuna para estas tareas, enfatizando al comienzo y al final de su manifiesto la necesidad de abrir paso a un momento *constructivo*. Este rasgo se acentúa en la sección siguiente, “*Esthetica*”, que pretende exponer –de forma muy condensada– los “principios” desde los cuales se sostiene el tipo de intervención que la revista pretende generar:

“KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser actual. Essa é a grande lei da novidade.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram.

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para deante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra prima. Devia ser conservado. Cahiu. Reconstruí-lo foi uma erronia sentimental e dispendiosa –o que berra deante das necessidades contemporâneas.

KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar leis científicas á arte; leis sobretudo baseadas nos progressos da psychologia experimental.

Abaixo os preconceitos artísticos! Liberdade! Mas liberdade embridade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematographo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romanticismo sentimental e technico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White= século 20. A cinematographia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos maus de bons escriptores já mortos.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista.”⁴³

⁴³ [“KLAXON sabe que la vida existe. Y aconsejado por Pascal, apunta al presente. KLAXON no se preocupará de ser **nuevo**, sino por ser **actual**. Esa es la gran ley de la novedad. KLAXON sabe que la humanidad existe. Por eso es internacionalista. Lo que no impide que, por la integridad de la patria, KLAXON muera o sus miembros brasileros mueran. KLAXON sabe que la naturaleza existe. Pero sabe que el motor lírico, productor de la obra de arte, es una lente transformadora y también deformadora de la naturaleza. KLAXON sabe que el progreso existe. Por eso, sin renegar del pasado, camina para adelante, siempre, siempre. El campanario de San Marcos era una obra prima. Debía ser conservado. Cayó. Reconstruirlo fue un error sentimental y caro –lo que hace ruido frente a las necesidades contemporáneas. KLAXON sabe que el laboratorio existe. Por eso quiere dar leyes científicas al arte; leyes sobre todo basadas en los progresos de la psicología experimental. ¡Abajo los prejuicios artísticos! ¡Libertad! Pero libertad impregnada de observación. KLAXON sabe que el cinematógrafo existe. Perola White es preferible a Sarah Bernhardt. Sarah es tragedia, romanticismo sentimental y técnico. Perola es raciocinio, instrucción, deporte, rapidez, alegría, vida. Sarah Bernhardt=siglo XIX. Perola White=siglo XX. La cinematografía es la creación artística más representativa de nuestra época. Es preciso observar su lección. KLAXÓN no es exclusivista. A pesar de esto, jamás publicará inéditos malos de buenos escritores ya muertos. KLAXON no es futurista. KLAXON es klaxista.”]

Como vemos, aquí Mário retoma algunos momentos del debate anterior, y lo encapsula, es decir, ya no presenta estas posiciones bajo la forma de “polémica”: lo “actual” no aparece aquí recortado contra la “inactualidad” del medio cultural paulista, el internacionalismo no entra en conflicto con el nacionalismo, el progreso no pretende renegar del pasado y sí del sentimentalismo –que vuelve a aparecer hacia el final en conexión con el rechazo del “romanticismo sentimental e tecnico”– y se asocia con la psicología experimental a la hora de reclamar “libertad” frente a los preconceptos y las reglas del parnasianismo. Como sostiene Jardim de Moraes, este manifiesto revela cierta fascinación por los procesos de modernización urbana –el raciocinio, la rapidez, el deporte, la ciencia– en la cual estos nuevos “engenheiros” –que no van a “*derrubar campanile algum*”– esperan encontrar los materiales para construir la “*era do riso e da sinceridade*”.

Vamos a analizar puntualmente algunos de los temas mencionados en esta presentación, poniéndolos en conexión con otras intervenciones en la revista, a fin de explicitar los significados que Mário propone aquí y las operaciones que realiza para sostenerlos en la revista.

Mário, constructor del internacionalismo de Klaxon

En la presentación-manifiesto, Mário insiste en definir la renovación que el grupo propone como un esfuerzo de actualización, que aspira incorporar al Brasil a debates y perspectivas contemporáneas que predominan en la escena internacional. De allí, que *sin renegar del pasado*, Klaxon explicita y ostenta ese internacionalismo: desde el

primer número, la revista presenta a Charles Baudouin –por entonces, un profesor de filosofía, amigo de Romain Rolland– como representante en Suiza, y a Roger Avermaete –un escritor belga que en 1919 funda la revista *Lumière* que devendrá también editorial– como representante en Bélgica; comenta los sumarios de algunas prestigiosas revistas extranjeras, como la *Nouvelle Revue Française*, *L'esprit nouveau*, la revista marsellesa *Le criée* y la española *Cosmopolis*; y en cada número, la primera sección de la revista presenta colaboraciones en las que el portugués alterna con el francés, y ocasionalmente, el español y el italiano.

Klaxon se exhibe cosmopolita: esta pequeña “familia” paulista está al tanto de lo que acontece en la escena internacional, y se sitúa a sí misma en referencia a ese marco mucho más amplio, que supera el circuito Río-San Pablo. Esta entronización de la escena internacional al interior de la propia revista con frecuencia va a ser puesta al servicio de la tarea de explicar y legitimar tanto los contenidos nuevos que este emprendimiento propone poner en circulación, como la forma de sociabilidad que lo sostiene.

Así, ya en el primer número, en la sección de “*Luzes e Refracções*”, Mário se va a tomar el trabajo de explicitar muy sutilmente el lazo que une a este grupo de amigos y justifica la defensa mutua:

“Pelo 'Emporium' de Fevereiro o passadista Piccoli ataca a arte austríaca moderna. E, mais uma vez, se revolta contra as associações de elogio mutuo... Por quanto tempo ainda se repetirão tolices tais? Ha afinidades electivas.

Seria possível ao Snr. Brecheret preferir a companhia do Snr. Ximenes ao convívio do Snr. Maestrovic? O elogio mutuo, derivado da mutua com-

preensão, é uma sinceridade orgulhosa e justa. Cada um de nos traz uma Academia Brasileira de Letras no espírito. E as eleições são feitas sem pedidos de voto, nem visitas. São nobres.”⁴⁴

Como observamos en la cita, Mário retoma un comentario de una revista extranjera, publicada en Bérgamo, Italia, *Emporium, rivista mensuale illustrata d'arte e di cultura*; y menciona el comentario de un articulista desconocido, Piccoli. Al calificarlo como “*passadista*” ya desde la primera frase “*brasileiriza*” la escena, la remite al contexto local, en el que ese círculo de amigos, que mutuamente se presentan al público y se defienden en los periódicos locales, parece –a los ojos de esa “*parentada*” simbolista-parnasiana, que manifestaba las mayores reticencias frente a estos “*futuristas*”– simplemente una “*asociación de elogio mutuo*”, es decir, una asociación en la que cada uno sostiene a la palabra del otro frente a la mirada del público, independientemente del valor que pueda ser adjudicado a las obras.

Y Mário, que con frecuencia va a ser uno de los más preocupados en cubrir las reticencias y las críticas en un manto de elogios, justifica su propia actitud: si el elogio se apoya en la comprensión mutua, es decir, en una empresa común, es “*sinceridad orgullosa y justa*”. En este sentido, es interesante la referencia –e implícita comparación– con la *Academia Brasileira de Letras*, una de las instituciones más presti-

⁴⁴“Luzes e Refracções”, *Klaxon*, SP, N° 1, maio 15, 1922, p. 15. [Por *Emporium* de febrero, el *passadista* Picoli ataca el arte austríaco. Y, una vez más, se rebela contra las asociaciones de elogio mutuo... ¿Por cuánto tiempo todavía se repetirán tales tonterías? Hay afinidades electivas. ¿Sería posible para el Sr. Becheret preferir la compañía del Sr. Ximenes a la convivencia con el Sr. Maestrovic (se refiere al escultor Ivan Mestrovic, 1883-1962)? El elogio mutuo, derivado de la mutua comprensión, es una sinceridad orgullosa y justa. Cada uno de nosotros trae una Academia Brasileira de Letras en su espíritu. Y las elecciones son hechas sin pedido de voto, ni visitas. Son nobles.”].

giosas de la época, a la que también alguna lengua maledicente podría acusar de “asociación de elogio mutuo”.

Podría interpretarse que al mencionar que “*cada um de nos traz uma Academia Brasileira de Letras no espírito*”, Mário está abogando tanto por la legitimidad de esa Academia del espíritu, como por el compromiso estable de sostener la comprensión de los compañeros a los que aparece ligado por “afinidades electivas”. Ese tipo de estabilidad que se asienta en la institución –y opera mediando frente a conflictos, roces y disputas internas por el reconocimiento, que afectan a los individuos– por definición, no existe en un grupo de amigos; pero al invocarla, Mário sostiene como aspiración –para los de dentro y fuera de *Klaxon*– la solidez de un grupo que se apoya no en el exterior de la institución, sino en la “nobleza” que proviene del corazón, del “yo interior” del que brota la sinceridad.

Si en este primer número Mário trae a colación una crítica de una revista italiana al arte moderno austríaco, para inmediatamente referirla al ámbito local y responder indirectamente a objeciones que circulaban contra el grupo, ya en los números siguientes, en la misma sección de “*Luzes e Refracções*”, Mário menciona, retoma y procura descalificar sin indirectas los comentarios negativos que suscita el proyecto, especialmente aquellas críticas que aparecen en las revistas y diarios de Río.

Así, por ejemplo, en el número 2, Mário debate:

“João de Talma, lá d' O Imparcial, não sabe fazer uso dos seus dentes. Contemplando KLAXON, em vez de sorrir (de prazer ou ironia, pouco importa), arreganha-os com exaggerado ódio. Deante da capa tão alegremente moderna da revista confessa 'ter a impressão de que se trata da engenhosa réclame de um purgativo enérgico'. Ainda bem que elle o perceba: para

ficarmos livres dessa alimentação pesada que ha 30 ou 40 annos os nossos actuaes acadêmicos vêm cozinhando para nós (e que ainda satisfaz o paladar complacente e o estomago de ferro do Sr. Talma), só mesmo com o uso constante de tais medicamentos.”⁴⁵

En realidad, João de Talma del diario *O Imparcial* no fue el único en criticar la portada de la revista: también Lima Barreto, en una crónica de *A Gazeta*, y Manuel Bandeira –en este caso por carta a Mário– presentan sus objeciones contra el nombre o la tapa de la revista. ¿Por qué este detalle habría de ser relevante? Porque toda la revista apuesta a la diferencia que produce un diseño cuidado, que incluye extratextos de artistas defendidos por el grupo (Becheret, Anita Malfatti, Tarsila, Di Cavalcanti, entre otros), y tanto en la portada como en los dos anuncios que brevemente aparecen en la revista –de “Coma Lacta” y “Guarana espumante”– se trata de resaltar esa diferencia asociando la publicidad gráfica a la poesía moderna. El problema es que esa bohemia, que producía al mismo tiempo poemas parnasianos y caricaturas satíricas, ya había incursionado en la publicidad: de hecho, Bastos Tigre había establecido una empresa publicitaria en 1913. Y le contestan como profesionales de ese incipiente mundo publicitario: esa portada no se entiende, no está bien hecha si parece la de una revista de propaganda de automóviles ame-

⁴⁵“Luzes e Refracções”, *Klaxon*, SP, N° 2, junho 15, 1922, p. 17. [“João de Talma, del *Imparcial*, no sabe usar sus dientes. Al mirar KLAXON, en lugar de sonreír (ya sea por placer o ironía, poco importa), los muestra con un odio exagerado. Frente a la tapa tan alegremente moderna de la revista, confiesa que 'tiene la impresión de que se trata de la ingeniosa publicidad de un purgante enérgico'. Menos mal que lo advierte: solo podremos liberarnos de esa alimentación pesada que desde hace 30 o 40 años nos están cocinando nuestros académicos actuales (y que aún satisfacen al paladar complaciente y al estómago de hierro del Sr. Talma) con el uso constante de dichos medicamentos.”].

ricanos (en la versión de Lima Barreto) o el “*réclame de um purgativo energico*” (en la de João de Talma). Es decir, lo que ese tipo de crítica desliza solapadamente es que esa portada tan “alegremente moderna” es, en realidad, de *amateurs*, que no conocen el oficio –ni el de la publicidad, ni el de la escritura. Y aquí Mário responde, esquivando la crítica profesional en torno a la buena o mala composición de la portada, pero sin dejar de acentuar qué es lo que está, por así decirlo, del “otro lado” de esos jóvenes *amateurs*: los pesados académicos, cuya producción –la misma desde hace treinta o cuarenta años, en la imagen que presenta el texto– ya resulta indigerible.

Sin embargo, Mário enfrenta otras críticas mucho más fuertes en los números siguientes. Cabe resaltar aquella que –despegándose del tradicionalismo– tendía a desprestigiar a estos jóvenes calificándolos como meros imitadores de “*novidadeirices*” que ya ni siquiera eran tales en el contexto europeo. Posiblemente, versiones de esa crítica circulaban ya antes de la *Semana de Arte Moderna*, a propósito de la apropiación del “futurismo”.

En el número 3, Mário escribe una extensa crónica, titulada “*O homenzinho que não penso*”⁴⁶, en la que responde ácidamente a un articulista anónimo de la revista carioca *O mundo literario*, quien afirmaba que el manifiesto de Klaxon era apenas una repetición sintética del de Marinetti y acusaba a la revista de representar “aquello que tanto horroriza a sus jóvenes creadores: un *passadismo*”, en parte por hacerse eco de un manifiesto “*que ya viene creando moho desde al menos quince años*”. Mário desmiente enfáticamente la similitud entre ambos manifiestos, abordando parágrafo a parágrafo las discordancias

⁴⁶Andrade, M. de (1922). “O Homenzinho que não penso”, *Klaxon*, SP, N° 3, julho 15, pp. 10-11.

con Marinetti: no es ni en la lucha, ni en el amor al peligro, y sobre todo, no es la destrucción del pasado, en donde pretende situarse la actualidad de Klaxon. Y, continua el joven paulista, “*se em outras coisas aceitamos o manifesto futurista, não é para segui-lo, mas por compreender o espírito de modernidade universal*”⁴⁷.

Y quizás temiendo que esta observación pasara desapercibida en el conjunto de ácidas réplicas dirigidas contra “*o homenzinho que não penso*”, vuelve sobre el mismo tema en un parágrafo de “*Luzes e Refracções*”:

“*Houve quem dissesse que copiamos Papini, Marinetti, Cocteau... Entre copiar e seguir a diferença é grande. O sr. Ronald de Carvalho ainda há pouco, pelo “Jornal” de 21 de abril passado, justificava os snrs. Álvaro Moreyra, Manoel Bandeira, Ribeiro Couto por se terem educado na escola dos franceses. Ora KLAXON vai mais além. Não se educa só na escola dum Cocteau francês e dum Papini italiano, mas também lê a cartilha dum Uidobro espanhol, dum Blox russo, dum Avermaete belga, dum Sandburg americano, dum Leigh inglês. E por quê não Looz um austríaco, ou Becher um alemão? Dizer de KLAXON que copiamos um, quando seguimos a muitos é querer diminuir a grandeza dum vôo que persegue a rota indicada pelo 1922 universal. KLAXON não copia Papini nem Cocteau, mas representando às vezes tendências que se aparentam às dêsse grande italiano e dêsse interessante francês, prega o espírito da modernidade, que o Brasil desconhecia.*”⁴⁸

⁴⁷“Si en otras cosas aceptamos el manifiesto futurista, no es para seguirlo, sino para comprender el espíritu de modernidad universal.”]

⁴⁸“Luzes e Refracções”, *Klaxon*, SP, N° 3, julho 15, 1922, p. 14 [“Hubo quien dijera que copiamos a Papini, Marinetti, Cocteau... Entre copiar y seguir, la diferencia es grande. El Sr. Ronald de Carvalho hace poco todavía por el “Jornal” del 21 de abril pasado, justificaba a los señores Alvaro Moreyra, Manoel Bandeira, Ribeiro Couto por haberse

Tal como ha señalado Jardim de Moraes, en esta primera etapa del modernismo, “o espírito de modernidade” constituye un orden universal o un suelo común, cuyo acceso no requeriría aún la construcción de la propia particularidad⁴⁹. En el discurso de Mário, no se trata de copiar, sino de seguir tendencias en las cuales se manifiesta el “espíritu de la época” que se realiza simultáneamente en distintas partes del mundo, como lo prueba no solo el amplio arco de colaboradores de *Klaxon*, sino también la “*velocidade vertiginosa*” de la renovación poética que afecta a lugares tan distantes de la tradición occidental como Japón⁵⁰. Por esta misma época, entre abril y mayo de 1922, Mário había

educado en la escuela de los franceses. Hete aquí que *KLAXON* va más allá. No se educa solo en la escuela de un Cocteau francés y un Papini italiano, sino que también lee la cartilla de un Huidobro español, de un Blox ruso, de un Avermaete belga, de un Sandburg americano, de un Leigh inglés. ¿Y por qué no de Looz un austriaco, o Becher, un alemán? Decir de *KLAXON* que copiamos a uno, cuando seguimos a muchos es querer disminuir la grandeza de un vuelo que persigue la ruta indicada por el 1922 universal. *KLAXON* no copia a Papini ni a Cocteau, pero representando a veces las tendencias que se acercan a las de ese gran italiano y las de ese interesante francés, pregona el espíritu de modernidad que el Brasil desconocía.”].

⁴⁹ Cfr. Moraes, E. J. de (1988). “Modernismo revisitado”, op. cit.

⁵⁰ Véase Horigoutchi, N. (1922). “A poesia japonesa contemporanea”, *Klaxon*, SP, Nº 2, junho 15, p. 14. Cito un párrafo para mostrar el tono del texto: “*Foram, com effeito, os jovens que supprimiram a linguagem convencional poética por vários séculos empregada, para substituil-a pela linguagem falada, corrente, que é em summa a verdadeira língua japoneza, a que melhor traduz toda a vida desse povo que soube, em tão pouco tempo, collocar-se entre as grandes potencias do mundo. É pois, na mudança radical dessa linguagem empregada em poesia que consiste a revolução que, a principio, foi muito mal acolhida pelos meios acadêmicos e officiaes, onde tudo, a despeito do progresso, permanecia affectado o convencional.*” [Fueron, en efecto, los jóvenes quienes suprimieron el lenguaje poético convencional empleado por varios siglos, para substituirlo por la lengua hablada, corriente, que es en suma la verdadera lengua japonesa, la que mejor traduce toda la vida de ese pueblo que supo, en tan poco tiempo, colocarse entre las grandes potencias del mundo. Por lo tanto, la revolución consiste en la mudanza radical de ese lenguaje usado en la poesía que, en

concluido la redacción de *A escrava que não é Isaura (Discurso sobre algumas tendências na poesia modernista)*, cuya próxima aparición –como edición de *Klaxon* – fue anunciada en el número 4 de la revista. El proyecto de crear una editorial anexa a la revista no se concretó, y Mário tuvo que soportar varias demoras hasta finalmente publicar el libro en 1924, aclarando en el postfacio que ese libro ya no lo representaba por entero y que más bien se trataba de una “*fotografia tirada em Abril de 1922*”⁵¹. En este ensayo, que pretende ser un estudio explicativo de la poesía modernista, encontramos el mismo principio: poemas de Luis Aranha, Cendrars, Apollinaire, Cocteau, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, Sérgio Milliet, Picabia, Aragon, Tristan Tzara, son analizados como partes de un mismo movimiento que, con distintas inflexiones, realiza la necesidad de traducir “nuevas sensaciones” y expresar el espíritu de la época. Sobre el final de *A escrava*, aquello que realiza la poesía modernista es puesto en conexión, quizá por primera vez, con una pregunta clave que va a atravesar toda la producción de Mário de Andrade:

“Escrevemos para os outros ou para nós mesmos? Para todos os outros ou para uns poucos outros? Deve-se escrever para o futuro o para o presente? Qual a obrigação do artista? Preparar obras imortais que irão colaborar na alegria das gerações futuras ou construir obras passageiras mas pessoais em que as suas impulsões líricas se destaquem para os contemporâneos como um intenso, veemente grito de sinceridade? Há

principio, fue muy mal acogida por los medios académicos y oficiales, donde todo, a despecho del progreso, permanecía afectado o convencional.”].

⁵¹Andrade, M. de (1960). “Postfacio” de “*A escrava que não é Isaura (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)*”, en: *Obra Imatura*. São Paulo: Martins Fontes, p. 297.

nestas duas estradas, numa a obrigação moral que nos (me) atormenta, noutra a coragem de realizar esteticamente a actualidade que seria ingrato quasi infame desvirtuar, mascarar em nome dum futuro terreno que não nos pertence.”⁵²

“¿Cuál es la obligación del artista?” es una pregunta que, una y otra vez, vuelve con la misma intensidad y se encuentra presente de un modo paradigmático en la conferencia sobre el Movimiento Modernista de 1942. Si bien en *A escrava*, esos dos caminos quedan abiertos, en ese final no hay respuesta a la pregunta, sabemos que ya muy tempranamente, para 1924-1925, Mário opta por el segundo camino, el de construir obras pasajeras, que se destaquen para sus contemporáneos como un intenso y vehemente grito de sinceridad. Cuando decida ese camino, lo que la “obra pasajera” deberá expresar es una verdad interior del artista, moldeada en el contacto con la cultura popular, es decir, nacional. Por eso, Mário va a repetir una y otra vez, “*chegou a hora de realizar o Brasil*”. Pero, en 1922, este segundo camino se define más bien por la necesidad de “realizar estéticamente la actualidad”.

⁵²Andrade, M. de (1960). *A escrava que não é Isaura*, op. cit., p. 295. [“¿Escribimos para los otros o para nosotros mismos? ¿Para todos los otros o para unos pocos otros? ¿Se debe escribir para el futuro o para el presente? ¿Cuál es el deber del artista? ¿Hacer obras inmortales que contribuirán a la alegría de las generaciones futuras o construir obras pasajeras pero personales en las que sus impulsos líricos se destaquen ante los contemporáneos como un intenso, vehemente grito de sinceridad? En estos dos caminos hay, en uno, el deber moral que nos (me) atormenta, en otro, el coraje de realizar estéticamente la actualidad, a la cual sería ingrato, casi infame, desvirtuar, enmascarar en nombre de un terreno futuro que no nos pertenece.”].

Esa “actualidad” va a ser, muy pronto, apenas en el lapso de dos años, desplazada por la necesidad de realizar estéticamente la cultura nacional, pero en el espacio de Klaxon, está asociada a “o *telegrafo, o telephonio, o jornal, o cinema e o aeroplano*”, es decir, a los objetos, ritmos y sensaciones de la incipiente industrialización urbana. Es esa actualidad, la que no se debe enmascarar ni en la angustia exasperada y trágica del romanticismo, ni en la frialdad y las reglas de la poesía parnasiana.

¿Cómo realizar estéticamente esa actualidad? No hay fórmulas, y de hecho el análisis de Mário en *A escrava* incluye en la misma “*feição moderna*” a poetas tan distintos como Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Luiz Aranha y Manoel Bandeira. La expresión de la actualidad admite diversas realizaciones, pero para reconocerlas y apreciarlas es imprescindible el estudio y la profundización de las diversas líneas que constituyen ese “*espírito da época*”. De hecho, uno de los leitmotiv más usados por Mário contra aquellos que atacan a *Klaxon* pasa por poner en primer plano que el articulista en cuestión “no conoce” obras, autores o revistas en los que está “actualidad” estaría circulando. Así, por ejemplo, “dispara” contra “o *homenzinho que não penso*”, anónimo que conocía o identificaba la autoría de Mário en la presentación-manifiesto de la revista:

“*Mas o tão anônimo quanto falso articulista conhece o Ivan Goll do manifesto Zenith? Conhece a Cocteau de 'Le Coq et l'Arlequin'? Satie dos 'Cahiers d'un Mamifere'? E outros tantos 'sujeitos sem importância em virtude e letras' modernas? Se os conhecera veria em meu estilo uma adaptação literária da rapidez vital contemporânea.*”⁵³

⁵³Andrade, M. de (1922). “O homenzinho que não penso”, op. cit., p. 11 [¿Pero el tan anónimo como falso articulista conoce a Ivan Goll del Manifiesto Zenith? ¿Conoce a

Es decir, si el articulista conociera a aquellos que se juzga como los nombres más relevantes de la escena internacional, valorizaría un estilo, que es el de Mário, pero que identifica y transfiere al conjunto de la revista.

Y en el mismo número 3, en la sección de “*Luzes e Refracções*”, leemos:

*“Um snr. João Pinto da Silva, pela “América Brasileira” de Maio afirma: 'Anullados pelo fiasco, os cubistas, os futuristas, todos os delirantes da crise poética da actualidade, cederão enfim o lugar aos que restabelecerão... etc.' Se o snr. Pinto soubesse o que lá vai pela Europa não profetizaria essa anulação. Em vez de anulação o que ha é desenvolvimento. (...) O articulista ignora Alemanha e França, Rússia e Áustria, Itália e Espanha, Bélgica e Estados Unidos. Na própria Inglaterra 'que de neve boreal sempre abunda' o grito de 'Fanfare' congraça as novas fôrças poéticas do país. O snr. Pinto não deveria ser tão rico em profecias mortuárias sobre o que desconhece. Mande buscar livros. Assine revistas. Estude. E volte.”*⁵⁴

La misma recomendación, esta vez formulada en un tono más jocoso, se extiende a Lima Barreto, cuyo enorme prestigio como cronis-

Cocteau de 'Le Coq et l'Arlequin'? ¿Satie del 'Cahiers d'um Mamifere'? ¿Y otros tantos 'sujetos sin importancia en virtud y letras modernas'? Si los conociera vería en mi estilo una adaptación literaria de la rapidez vital contemporánea.”].

⁵⁴“Luzes e Refracções”, *Klaxon*, SP, Nº 3, julho 15, 1922, p. 14 [“Un Sr. João Pinta da Silva, por la “América Brasileira” de mayo afirma: 'Anulados por el fiasco, los cubistas, los futuristas, todos los delirantes de la crisis poética de la actualidad cederán finalmente el lugar a los que restablecerán... etc.'. Si el Sr. Pinto supiera de qué van allá por Europa, no profetizaría esa anulación. En vez de anulación, lo que hay es desarrollo. (...) El articulista ignora Alemania y Francia, Rusia e Austria, Italia y España, Bélgica y Estados Unidos. En la propia Inglaterra 'donde siempre abunda la nieve' el grito de Fanfare reúne a las nuevas fuerzas poéticas del país. El Sr. Pinto no debería ser tan rico en profecías mortuorias sobre lo que desconoce. Vaya a buscar libros. Suscríbese a revistas. Estudie. Y vuelva.”].

ta y novelista contrastaba con el recelo que el lenguaje coloquial de su prosa generaba entre los poetas parnasianos. Era un personaje con el cual hubiera sido posible encontrar coincidencias o preocupaciones comunes. Sin embargo, la recepción de Barreto de *Klaxon* reitera contra estos jóvenes un mecanismo de deslegitimación ya conocido: la de limitar la actualidad de la revista y del grupo al “descubrimiento de Marinetti”, para explicar luego que ni este ni aquellos representan ninguna novedad. Ante esta crítica, en el número 4 de la sección de “Luzes y Refracções”, Mário le sugiere,

“(...) amigavelmente tomamos a liberdade de lhe dar um conselho: Não deixe mais que os rapazes paulistas vão buscar ao Rio edições da Nouvelle Revue, que, apesar de numeradas e valiosíssimas pelo conteúdo, são jogadas como inúteis em baixo das bem providas mesas das livrarias cariocas. Não deixe também que as obras de Apollinaire, Cendrars, Epstein, que a Livraria Leite Ribeiro de há uns tempos para cá (dezembro, não é?) começou a receber, sejam adquiridas por dinheiros paulistas. Compre êsses livros, snr. Lima, compre êsses livros!”⁵⁵

Podríamos considerar que, ante *Klaxon*, diversas voces se levantan desde la “familia bohemia”, insistiendo en calificar a estos jóvenes como provincianos que imitan –se podría pensar, provincianamen-

⁵⁵“Luzes e Refracções”, *Klaxon*, SP, N° 4, agosto 15, 1922, p. 17. [“(…) amigavelmente nos tomamos la libertad de darle un consejo: no deje que los jóvenes paulistas vayan a buscar a Río las ediciones de la *Nouvelle Revue* que, a pesar de numeradas y valiosísimas por su contenido, son tiradas como inútiles debajo de las bien provistas mesas de las librerías cariocas. No deje tampoco que las obras de Apollinaire, Cendrars, Epstein, que la librería Leite Ribeiro comenzó a recibir desde hace un tiempo para acá (diciembre, ¿no?) sean adquiridas por dineros paulistas. Compre esos libros, Sr. Lima, ¡compre esos libros!”].

te– novedades atrasadas en Europa. Y Mário responde una y otra vez, acentuando el carácter cosmopolita, de quien pretende situarse en un arco amplio de la escena internacional –cuyo centro ignora a Río–, pudiendo precisar no uno, sino varios ejes de referencia.

A diferencia de sus opositores o de todos aquellos que –como escribe Mário– *“pelo jornal ou no segredo nem sempre honesto das orelhas amigas vivem a entoar contra nós madrigaes, sivantes e sátiras do mal-dizer”*⁵⁶, Klaxon estudia y no *“se educa só na escola dum Cocteau francês e dum Papi-ni italiano, mas também lê a cartilha dum Uidobro espanhol, dum Blox russo, dum Avermaete belga, dum Sandburg americano, dum Leigh inglês”*. Y, sin duda, Mário estudia y sabe indicar con precisión cuándo y qué libros, revistas y autores llegaban a la famosa librería Leite Ribeiro.

Y es la exhibición de este saber, adquirido en el estudio, en la que Mário se apoya para defender a sus amigos, reaccionando contra la crítica negativa que se cierne sobre la novela *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, publicada en el transcurso de 1922. Así, en la sección de *“Luzes e Refracções”* del número 5, afirma:

“Em nota de 20 de agosto passado, falando sobre 'Os Condemnados' de Oswaldo de Andrade, afirma o 'O Jornal de Commercio' que os modernistas ficaram 'damnados' com o aparecimento desse livro de 'velha escola'. Engana-se o articulista. (...) Chamar de 'velha escola' à simultaneidade, ao processo cinematográfico, ao expressionismo e principalmente ao prin-

⁵⁶ [“(…) por el diario o en el secreto no siempre honesto de las orejas amigas viven entonando contra nosotros madrigales, silbidos o sátiras de difamación”] Klaxon estudia y [“se educa no solo en la escuela de un Cocteau francés o de un Papi-ni italiano, sino que también lee la cartilla de un Huidobro español, de un Blox ruso, de un Avermaete belga, de un Sandburg americano, de un Leigh inglés.”].

cípio esthético do único plano intelectual da 'Trilogia do Exílio' é desconhecer a 'velha escola' e o sentimento de modernidade."⁵⁷

Tema sobre el que vuelve a insistir en la misma sección del número 6:

*“É interessante observar a ignorância dos críticos, cujos vaticínios cream ou destroem reputações. Ignorância crassa. Ignorância revoltante acompanhada sempre de uma impertinência cômica e de uma erudição de almanach. Então quando falam dos modernos, esses senhores de óculos prudentes e calvícies afirmativas perdem completamente o pé. Assim é que, criticando o romance de Oswald de Andrade, um homem muito acatado, após haver passado várias rasteiras na lógica e embrulhado em frases cabelludas um punhado de ideias contradictórias, diz que o nosso colaborador só se salva pelas qualidades das velhas escolas que ainda se percebem nelle: simultaneidade, synthese etc.!!! Que pândego! O Snr. Hermes Fontes também é desses. Pelo 'Imparcial', uma vez, afirmou que um livro era moderno... porque? Porque era... 'boulevardier'!... Isso até parece d'ELLE... Pois não sabe o Snr. Hermes Fontes que o gênero 'boulevardier' é velho como Victor Hugo? Hoje ninguém acredita em 'boulevards', como ninguém crê, tão pouco, em symbolismo. São coisas essas, que mesmo que existissem, deveriam ser negadas.”*⁵⁸

⁵⁷“Luzes e Refracções”, *Klaxon*, SP, Nº 5, setembro 15, 1922, p. 15. [“En nota del 20 de agosto pasado, hablando sobre *Os Condemnados* de Oswald de Andrade, el *Jornal de Comercio* afirma que los modernistas quedaron 'condenados' con la aparición de ese libro de 'vieja escuela'. El articulista se engaña. Llamar de 'vieja escuela' a la simultaneidad, al proceso cinematográfico, al expresionismo y principalmente al principio estético del único plano intelectual de la 'Trilogía del Exilio' es desconocer la 'vieja escuela' y el sentimiento de modernidad.”].

⁵⁸“Luzes e Refracções”, *Klaxon*, SP, Nº 6, outubro 15, 1922, p. 16. [“Es interesante observar la ignorancia de los críticos, cuyos vaticínios crean o destruyen reputaciones. Ignorancia crasa. Ignorancia indignante que siempre está acompañada de una impertinencia cómica y

Posiblemente, Mário tampoco fuera un admirador entusiasta de *Os condenados*: de hecho, él –que hizo muchas de las reseñas de la revista– no se encarga de la reseña de este libro, y en el último número, en una reseña que funciona a modo de “balance del modernismo”, pareciera que es *O Homem e a morte* de Menotti Del Picchia la obra que a sus ojos destaca en la producción de 1922, punto que suscitó una fuerte pelea con Oswald, tema sobre el que volveremos más adelante. Por el momento, interesa destacar que Mário defiende a Oswald amparado en un extenso conocimiento de una escena internacional actual que le permite discernir los matices que separan a ese “*velha escola*” –en la que se había formado un amplio espectro de la “familia bohemia”– de la modernidad presente. Contra el caricaturista Hermes Fontes y otros de aquella misma escuela, que no están preocupados por una diferenciación precisa entre lo viejo y lo nuevo, Mário discrimina y se muestra como el que puede discernir rasgos específicos allí donde los otros –en la imagen que construye– apenas juntan ideas contradictorias. Y, para eso, Mário estudia, y *Klaxon*, con él, y se educa no solo en la escuela de un Cocteau o Papini, sino que también lee a españoles, ingleses, americanos, austríacos y alemanes, y con ellos “se mueven en las

de una erudición de almanaque. Entonces, cuando hablan de los modernos, esos señores de anteojos prudentes y calvicies afirmativas quedan totalmente desorientados. Así es que, criticando la novela de Oswald de Andrade, un hombre muy aceptado, tras haber exhibido varios traspies en la lógica y confundido en frases enmarañadas un puñado de ideas contradictorias, dice que nuestro colaborador solo se salva por las cualidades de las viejas escuelas que aún se perciben en él: ¡¡¡simultaneidad, síntesis, etc.!!! ¡Qué gracioso! El Sr. Hermes Fontes es también uno de esos. En el *Imparcial*, afirmó una vez que un libro era moderno... ¿por qué? Porque era... 'boulevardier'... Esto hasta parece de ELLE... Pues, ¿no sabe el Sr. Hermes Fontes que el género 'boulevardier' es tan viejo como Víctor Hugo? Ya nadie cree hoy en los 'boulevards', como tampoco nadie cree en el simbolismo. Son cosas que, aun si existieran, deberían ser negadas.”].

mismas aguas de la modernidad”, una modernidad que requiere ser aprendida (en libros, revistas y obras de arte contemporáneas), pero también enseñada. “*Quero ver se esclareço um pouco a compreensão da gente que lê*”⁵⁹, le dice en una carta de octubre de 1922 a Manuel Bandeira. Pocos años después, esta vocación ya aparece explícita: en una carta a Prudente de Moraes de 1925, discutiendo *A escrava*, señala:

*“Minha arte nem é bem arte porquê vive arreada dum mundo de preocupações interessadas não pra mim o que seria justificável porêem pros outros. Não faço arte, ensino. Pode ser que ensine mal porêem a intenção é de ensinar bem.”*⁶⁰

Si, para 1925, Mário ya no duda incluso en hacer la apología de esa vocación de maestro, en 1922 esta aparece como la contracara del joven que estudia. A diferencia de sus contrincantes, Mário conoce, y conoce porque estudia, y en *Klaxon* estudia con el propósito de enseñar –a propios y extraños– cuáles son las coordenadas en las que se afirman esas “afinidades electivas”.

La figura del crítico en las crónicas sobre música: la revuelta contra el romanticismo

La inflexión didáctica de Mário se destaca en sus crónicas sobre música, escritas con el propósito de educar el gusto del público en ge-

⁵⁹ Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, octubre de 1922, en: Moraes, M. A. (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade ...*, op. cit., p. 73 [“Quiero ver si esclarezco un poco la comprensión de la gente que lee.”].

⁶⁰ Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, 3 de octubre de 1925, en: Koifman, G. (org.) (1985). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto 1924-1936*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 122 [“Mi arte no es del todo arte, porque vive cargado de un mundo de preocupaciones que son de interés no para mí, lo cual sería justificable, sino para los otros. No hago arte, enseño. Puede ser que enseñe mal, pero la intención es enseñar bien.”].

neral, pero también rectificar sutilmente lo que consideraba errores y/o exageraciones de la etapa anterior. Así, en la primera nota de esta sección, titulada “*Pianolatria*”⁶¹, Mário vuelve sobre la famosa polémica en torno de Carlos Gomes (1836-1896), el más importante compositor brasileiro de estilo romántico, que había gozado de un considerable éxito en Europa. Su ópera “*O Guarany*” (1870), basada en una novela de José de Alencar, había sido representada en toda Europa y en Estados Unidos. Tal como afirma Jorge Colli⁶², en el primer tiempo del modernismo, Carlos Gomes era visto como la mayor gloria de la cultura tradicional brasileira, blanco de ataques e impugnationes.

La anterior polémica había tenido como protagonista principal a Oswald de Andrade, que en un violento y provocativo artículo despa-chaba su artillería contra el compositor de Campinas, con el propósito de enfatizar por contraste la modernidad de Villa-Lobos:

“*Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória de família, engolimos a cantoroalice toda do Guarani e do Schiavo, inexpressiva, postiça, nefanda.*”⁶³

⁶¹Andrade, M. de, “*Pianolatria*”, *Klaxon*, SP, Nº 1, maio 15, 1922, p. 8

⁶²Coli, J. (1998). *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, p. 322. Véase también, Lutero, R. (2007). “Mário de Andrade: ouvinte e leitor de Carlos Gomes”, *Anais XVII Congresso de ANPOOM*. São Paulo, disp. en http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_LRodrigues.pdf.

⁶³Véase Fabris, A. T. (1994). *O futurismo paulista*, op. cit., p. 150-151; Naves, S. C. (1998). *O violão azul. Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, pp. 38-39 [“Carlos Gomes es horrible. Todos nosotros lo sentimos así desde chicos. Pero como se trata de una gloria de familia, tragamos toda la cantoroalice de Guarani y de Schiavo, inexpressiva, postiza, nefasta.”].

Esta actitud, que apuesta a la confrontación y el escándalo, se distingue claramente del tono de Mário en sus crónicas de *Klaxon*. En efecto, la referencia a Carlos Gomes está inserta en un artículo que apunta a convencer al público de que “*apenas uma educação pianística*” o “*uma tradição pianística*” no constituyen signos de una cultura musical adelantada o completa. A esa tradición pianística afincada en San Pablo, opone la tradición del violín, del violoncello y del canto, manifestaciones musicales más completas que el escritor paulista considera desarrolladas en Río. Es decir, no solo se opone a la consideración corriente de que “*São Paulo está musicalmente mais adiantado que o Rio*”, sino que además considera que ese progreso del piano, en detrimento del estudio serio de otros instrumentos, es “*uma das causas de nosso atraso musical*”. En *O violão azul*, Santuza Naves⁶⁴ explica cómo el piano va a ser, para estos jóvenes modernistas, el emblema de una tradición romántica que se quiere superar, además de representar al instrumento que se presta como ningún otro a la práctica virtuosa, es decir, al malabarismo exhibicionista y la expresión convencionalizada. Estos temas van a ser desarrollados por Mário en las crónicas siguientes, dedicadas a Guiomar Novaes; por ahora nos interesa subrayar cómo introduce la referencia a Carlos Gomes en el contexto de un artículo que acentúa la insuficiencia de la cultura musical paulista. En efecto, Mário se sirve de otra estrategia, muy diferente a la de Oswald, para impugnar al compositor:

“*É costume dizer-se que São Paulo está musicalmente mais adiantada que o Rio. E logo a prova: 'Tivemos Carlos Gomes. Temos Guiomar Novas'. Não ha duvida. O Brasil ainda não produziu músico mais*

⁶⁴Naves, S. C. *Ibidem*, pp. 24 y ss.

inspirado nem mais importante que o campineiro. Mas a época de Carlos Gomes passou. Hoje sua musica pouco interessa e não corresponde às exigências musicas do dia nem à sensibilidade moderna. Representá-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética. Carlos Gomes é inegavelmente o mais inspirado de todos os nossos músicos. Seu valor histórico, para o Brasil, é e será sempre imenso. Mas ninguém negará que Rameau é uma das mais geniais personalidades da música universal... Sua obra-prima, porém representada há pouco em Paris, só trouxe desapontamento. Caiu. É que o francês, embora chauvin, ainda não proclamou o bocejo sensação estética.”⁶⁵

Es evidente que Mário retoma intencionalmente la polémica, con el objetivo de transformar el insulto a la “*glória de família*” en un razonamiento que aspira a movilizar al público en la búsqueda de una formación musical más amplia, liberada del “*preconceito pianístico*”. Para ello, reconoce que Carlos Gomes no es –como decía Oswald– “*horrible*”, pero su “*inegavel*” valor aparece desplazado al pasado. La desautorización que supone esta operación es reforzada a través de la comparación con Rameau en Francia: el predominio de la actualidad contra

⁶⁵ Andrade, M. de, “Pianolatria”, *Klaxon*, op. cit. [“Se suele decir que San Pablo está musicalmente más adelantada que Río. Y de inmediato se ofrece la prueba: 'tuvimos a Carlos Gomes. Tenemos a Guiomar Novaes'. No hay duda. El Brasil aún no ha producido un músico más importante y más inspirado que el de Campinas. Pero la época de Carlos Gomes ya pasó. Hoy, su música interesa poco y no se corresponde con las exigencias musicales del día ni con la sensibilidad moderna. Seguir interpretándolo sería como hacer del bostezo una sensación estética. Carlos Gomes es innegablemente el más inspirado de todos nuestros músicos. Su valor histórico para el Brasil es y será siempre enorme. Ahora bien, nadie negará que Rameau es una de las personalidades más geniales de la música universal... Su obra principal, que se ejecutó hace poco en París, solo causó decepción. Se devaluó. Es que el francés, aun siendo *chauvin*, todavía no hizo del bostezo una sensación estética.”].

un pasado que ya “*não corresponde às exigencias musicas do dia nem à sensibilidade moderna*” se afirma sincrónicamente tanto en París como en San Pablo.

En la segunda y tercera crónicas, dedicadas a Guiomar Novaes (1894-1979), Mário va a exponer sutilmente el mismo argumento: esta intérprete representa tendencias inactuales. Pero si ya no era una empresa fácil relegar al pasado las óperas de Carlos Gomes, compuestas en el último tercio del siglo XIX, el caso de Novaes exigía aún mayores precisiones. En efecto, se trataba de una artista joven –prácticamente de la misma edad de Mário–, que gozaba de un considerable éxito internacional, a la que los propios modernistas celebraban y habían convidado a la *Semana de Arte Moderna*, evento en el que la artista participó con reticencias. Así, por ejemplo, anunciaba Menotti su presencia en la segunda noche de la *Semana*:

“Depois... Depois Guiomar Novaes! Será preciso galgar mais alto, para proclamar, do cimo desse príncono de ouro, o sucesso da noitada? Guiomar é o ídolo canoro da gente paulista. Seu nome tem a magia singular de atulhar plateias. É o bom signo. É o gênio de dedos mágicos. É verdade que a gloriosa artista está visceralmente em desacordo com as irreverências dos futuristas para com os mestres, que ela adora. Isso não a impede de achar altamente intelectual e galhardo o movimento dos avanguardistas, que estão afirmando, no Municipal de S. Paulo, a existência de um arte profundamente autônoma, moderna e nacional!”⁶⁶

⁶⁶Helios, “Crónica social: a segunda batalha”, *Correio Paulistano*, 15 fevereiro, 1922, p. 6, en: Barreirinhas, Y. S. (1983). *Menotti Del Picchia: O gedeão do modernismo*, op. cit., p. 322 [“Después... ¡Después Guiomar Novaes! ¿Es necesario elevarse más aún para proclamar, desde la cima de ese pináculo de oro, el éxito de la velada? Guiomar es el ídolo sonoro de los paulistas. Su nombre posee la magia singular de con-

Como vemos en la cita, Menotti se muestra fascinado por la presencia de Guiomar Novaes, y hace malabarismos para presentar el apoyo de la artista al movimiento modernista, a pesar de su visceral desacuerdo con las premisas y acciones de estos jóvenes. A semejanza del procedimiento usado con Carlos Gomes, el análisis de Mário va a sostener esa fascinación con restricciones: a pesar de sus magníficas cualidades, Novaes no es una artista que pueda educar al público en la sensibilidad contemporánea.

Ya el subtítulo de la primera crónica, “Pianista romántica”, anuncia las objeciones que Mário va a desarrollar en los dos artículos, porque como señala Elizabeth Travassos, la eclosión del modernismo va a estar asociada a la crítica al sentimentalismo, propiciado por el romanticismo entendido en sentido amplio⁶⁷. Este va a ser visto como un período que favoreció la exaltación, el descontrol y, por lo tanto, la deformación de los sentimientos; en oposición a la sensibilidad moderna, propia del “*homem moderno*” y del “*espírito moderno*”, que abogaba por la simplicidad, el coloquialismo, el despojamiento, y –como proclama la presentación manifiesto de Klaxon– “*a extirpação das glândulas lacrimaes*”.

gregar plateas. Es la buena señal. Es el genio de los dedos mágicos. Es verdad que la gloriosa artista está en visceral desacuerdo con las irreverencias futuristas hacia los maestros, a los que ella adora. Eso no le impide considerar como sumamente intelectual y gallardo el movimiento de los vanguardistas, que están afirmando, en el Teatro Municipal de San Pablo, la existencia de un arte autónomo, moderno y nacional.”].

⁶⁷Véase Travassos, E. (1997). “Cap. I: Sentimentalismo”, en: *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok*. Rio de Janeiro: Funarte-Jorge Zahar Editor, pp. 29-56.

En el inicio del artículo, Mário intenta una comparación entre dos artistas de San Pablo que alcanzaron nivel internacional: Antonietta Rudge Miller y Guiomar Novaes,

*“Agradável e fácil seria um paralelo entre ambas. Nada menos trabalhoso do que salientar a antítese violenta que entre elas existe. Uma: carácter severo, tipo clássico, diríamos cerebral; e, por todas essas qualidades dominantes intérprete exacta dos clássicos e dos post-românticos. Outra: pianista romântica na mais total significação do termo, vibratibilidade impressionável à mais fina cambiante da sensação.”*⁶⁸

Pero esta comparación no puede avanzar, porque Rudge Miller –esposa de Charles Miller, que en la década del '20 dejaría a su marido para convivir con Menotti Del Picchia–, ya no se presenta en conciertos en Brasil ni en el exterior. Entonces, retomando el problema que había planteado en “Pianolatría”, Mário ubica el papel de Guiomar Novaes en el contexto de la escena musical paulista:

“Estamos ainda em pleno romanticismo sonoro; e Chopin é o soluçante ideal de todas as nossas pianistas. A senhora Rudge Miller seria o único mestre possível dêsse auditório; capaz de impor-lhe Debussy e Ravel –músicos que já representam um passado na Europa e que ainda mal são percebidos pela nossa ignara gente. Guiomar Novaes –certamente maior como genialidade– não preenche essa falta. Artista já universal,

⁶⁸ Andrade, M. de, “Guiomar Novaes I. Pianista romántica”, *Klaxon*, SP, Nº 2, junho 15, 1922, p. 13. [“Agradable y fácil sería un paralelo entre ambas. Nada menos trabajoso que subrayar la antítesis violenta que existe entre ellas. Una: carácter severo, tipo clásico, diríamos cerebral; y, por todas esas cualidades dominantes intérprete exacta de los clásicos y de los post-románticos. Otra: pianista romántica en la más total significación del término, vibratibilidad impresionable al más fino cambio de sensación.”].

*não pode imobilizar-se neste polo-norte que é o Brasil; e, caracteristicamente romântica, não representaria com eficácia esse papel de mestre que educa.”*⁶⁹

Tanto por la imposibilidad de permanecer en el Brasil debido a sus compromisos internacionales, como por su inflexión romántica, la gran artista no puede, sin embargo, representar con eficacia el papel de maestra del público: ese lugar queda vacante para el crítico, que es Mário de Andrade. Pero si la primera razón no requiere mayores precisiones –la artista viaja y no permanece demasiado tiempo en San Pablo–, también resulta en última instancia irrelevante. Pero Mário sí precisa explicar más exhaustivamente por qué su carácter romántico la inhabilita como “*Mestre*”. Y aquí, parte de la preferencia que la artista dedica en sus programas a los compositores románticos –como Chopin, Shumann y Lizst–, para subrayar que comparte con ellos algo más esencial:

*“Os românticos, entregues ao delírio de viver pelos sentidos, traduziram, mais do que o próprio eu interior, um eu dos sentidos, si me poderei explicar, um eu livre de **contrôle**. Vejo neles uma realização toda sensual, toda exterior. Para essas artistas de 1830 o julgamento da inteligência, na criação da obra de arte, realizava-se tão somente sob o ponto de vista da*

⁶⁹Andrade, M. de, “Guiomar Novaes I. Pianista romántica”. *Ibidem*, p. 13 [“Estamos todavía en pleno romanticismo sonoro; y Chopin es el sollozante ideal de todas nuestras pianistas. La señora Rudge Miller sería la única maestra posible de este auditorio, capaz de imponer a Debussy y Ravel –músicos que ya representan un pasado en Europa y que todavía son mal percibidos por nuestra gente ignorante. Guiomar Novaes –ciertamente mayor como genio– no llena esa falta. Artista ya universal, no puede inmovilizarse en este polo norte que es Brasil; y, característicamente romántica, no representaría con eficacia ese papel de maestro que educa.”].

*beleza formal. A senhorinha Novaes apresenta, quer interprete Scarlatti, quer Rachmaninoff, as mesmas tendências românticas que acima demonstrei. E, embora admirável num estudo de Scriabine, embora atraente numa fuga de Bach, é sempre em Schumann, Listz e especialmente Chopin que atinge sua maior fôrça de expressão.*⁷⁰

Tanto en el “Prefacio Interesantísimo” como en *A escrava*, la aversión al sentimentalismo no excluye la defensa de la sensibilidad: el arte parte del lirismo, de un grito del yo subconciente o inconsciente que precisa comunicar la sensación recibida. Pero ese lirismo necesita de la crítica y el trabajo de la inteligencia para transformarse en arte. Si bien en 1922, la fórmula “lirismo + arte = poesía” supone que la matriz de la creación artística es la propia vida interior individual, podría considerarse –como sugiere Travassos– que el proyecto modernizador nacionalista que se abre en 1925 va a sostenerse sobre una ampliación de esa fórmula: “*uma arte nacional já esta feita na inconsciência do povo*”⁷¹ –dice Mário en el *Ensaio sobre a música brasileira*–, esa inconciencia proporcionaría la expresión inmediata de la entidad nacional, como la subconciencia los impulsos líricos de la poesía en 1922. Y retomada por los

⁷⁰ Andrade, M. de, “Guiomar Novaes I. Pianista romántica”. *Ibidem*, p. 14 [Los románticos, entregados al delirio de vivir **por los sentidos**, tradujeron, más que el propio yo interior, un yo de los sentidos, si me puedo explicar, un yo libre de **control**. Veo en ellos una realización toda sensual, toda exterior. Para esos artistas de 1830 el juicio de la inteligencia, en la creación de la obra de arte, se realizaba solamente desde el punto de vista de la belleza formal. La señorita Novaes presenta, ya sea que interprete a Scarlatti o a Rachmaninoff, las mismas tendencias románticas que demostré arriba. Y, aun admirable en un estudio de Scriabine, aun atrayente en una fuga de Bach, es siempre en Schumann, Listz y especialmente Chopin que alcanza su mayor fuerza de expresión.”].

⁷¹ Andrade, M. de (1928). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, p. 16. [“un arte nacional ya está hecho en la inconciencia del pueblo”].

artistas, esta expresión sería transfigurada en arte culto, moderno y nacional, porque fue generado a partir de un fondo vital popular.

*“Assim a fórmula “lirismo + arte = poesia” teria correspondência com outra, válida para a nação: expressão instintiva do povo + trabalho consciente do artista = arte moderna nacional.”*⁷²

Sea en la primera versión centrada en el inconsciente individual, o en la segunda que parte del inconsciente colectivo, el procedimiento es el mismo: la necesidad de expresión proviene de un más allá de la conciencia, pero para que esta se transforme en una auténtica expresión del yo interior requiere del trabajo de la inteligencia, un trabajo selectivo que no deforma la composición peculiar de lo dado, sino que lo enriquece y lo potencia. Este recorrido nos ayuda a entender mejor la crítica al romanticismo: el ego libre del control de la inteligencia termina desplazando al auténtico yo interior, y el exceso de sensualidad produce pura exterioridad. De ahí que el sentimiento se transforme en sentimentalismo, en exageración cargada de falsedad. En consonancia con esto, en la segunda crónica dedicada a Guiomar Novaes, Mário destaca dos aspectos esenciales de la artista como intérprete: *“a fantasia exaltada e a sensibilidade que transborda em excessos sentimentais”*. Y agrega: *“Não aponto defeitos. Verifico tendências. Uma tendência pode não ser atual, isso não implica ser defeituosa”*⁷³.

⁷²Travassos, E. (1997). *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia...*, op. cit., p. 158 [“Así la fórmula 'lirismo + arte = poesía' tendría correspondencia con otra, válida para la nación: expresión instintiva del pueblo + trabajo consciente del artista = arte moderno nacional.”].

⁷³Andrade, M. de, “Guiomar Novaes II. A virtuose”, *Klaxon*, SP, N° 3, julho 15, 1922, p. 7-10 [“No apunto defectos. Verifico tendencias. Una tendencia puede no ser actual, eso no implica que sea defectuosa.”].

Aquí vemos el hilo conductor que, desde “Pianolatria” une a Guiomar Novaes con Carlos Gomes: ambos son los músicos más inspirados que produjo Brasil, ambos con sobrado reconocimiento internacional, ambos –por distintas razones– inactuales.

A pesar de que a Guiomar Novaes “no le va bien” –dice Mário– la discreción más serena de los clásicos o el impresionismo intelectual de los modernistas como Debussy, a pesar de que no podía comprender “*a caçoadá feita a Chopin no primeiro Sarau da Semana de Arte Moderna*”, Mário le reconoce el hecho “*a melhor intérprete do romanticismo musical*”.

Y este reconocimiento de Novaes va de la mano de la afirmación del lugar del crítico que “verifica tendencias” y explica al público en qué consisten esas tendencias. En este sentido, resulta significativa la inclusión –en dos momentos del artículo– de su propia experiencia en un concierto de la artista:

*“A snha. Novaes partia para os Estados Unidos. Concêrto de despedida. Eu estava no galinheiro. Suava, ensardinado numa comparsaria boquiaberta, eterna e incondicionalmente entusiasmada ante qualquer interpretação, boa ou má, que saísse das mãos da grande artista. Sensação de mal-estar e deprêso. Mas Guiomar sacudira os ritmos iniciais da peça com uma energia, uma convicção, uma **verdade** inexcelsíveis... O que vi! O que ouvi! (...) Acredito que duas vezes não terei com essa peça a mesma comoção. Eu deposito na glória da snha Novaes a lágrima que nessa noite chorei. É o presente dum homem que não tem pela intérprete nem simpatia nem antipatia. Um homem insensível á glória que a acompanha. Um homem isento de patriotadas que não se orgulha da snha. Novaes ser brasileira porquê considera os grandes artistas, quer criadores, quer intérpretes, seres de que não importa conhecer a nacionalidade, mas aos*

quais todos nós humanos, devemos ser reconhecidos. Não minha lágrima vai a homenagem dum ser, não sem preconceitos (é coisa extra-humana) mas o mais livre possível de prejuízos sentimentais.”⁷⁴

Aún sudando en el gallinero, el crítico se distingue de aquellos que aplauden incondicionalmente cualquier interpretación. A pesar de todas las restricciones señaladas anteriormente, el reconocimiento de la artista delinea, por contraste, la figura del crítico: la de un hombre en el cual el entendimiento no se deja avasallar ni por el prestigio ya establecido de Novaes (es decir, por la tradición y/o la opinión corriente), ni por prejuicios sentimentales, como el patriotismo. Y, aunque no siente simpatía ni antipatía por la artista, en la imagen que Mário quiere construir tampoco la amistad es un impedimento serio para el ejercicio de esa capacidad crítica. Diferenciándose de Oswald, en una carta a Tarsila de 1923, sostiene:

“O Oswald é ser feliz. Nasceu iludido com a genialidade. Se lhe digo versos meus, num recanto familiar de Café, goza feliz e sou um gênio. Se é o

⁷⁴*Ibidem*, p. 9 [La Sra. Guiomar Novaes partía hacia los Estados Unidos. Concierto de despedida. Yo estaba en el gallinero. Sudaba apretujado en medio de una cofradía boquiabierta, eterna e incondicionalmente entusiasmada ante cualquier interpretación, buena o mala, que saliese de las manos de la gran artista. Sensación de malestar y desprecio. Pero Guiomar había atacado los ritmos iniciales de la pieza con una energía, una convicción, una **verdad** insuperables... ¡Lo que vi! ¡Lo que oí! (...) Creo que nunca tendré otra vez con esa pieza la misma conmoción. Deposito en la gloria de la Sra. Novaes la lágrima que esa noche derramé. Es el presente de un hombre que no tiene hacia la intérprete ni simpatía ni antipatía. Un hombre insensible ante la gloria que la acompaña. Un hombre carente de patriotismo, al que no lo enorgullece que la Sra. Novaes sea brasileña, porque considera a los grandes artistas, ya sean creadores o intérpretes, como seres de los que no importa conocer la nacionalidad, pero a los cuales todos nosotros, humanos, debemos estar reconocidos. En mi lágrima va el homenaje de un ser, no sin preconceptos (es algo extrahumano), pero sí lo más libre posible de prejuicios sentimentales.”].

*Menotti, Menotti é um gênio. Se és tu, tu és o gênio. Sei que é sincero. Mas a amizade, de que é tão lindamente prodigo, obumbra-lhe nesses momentos por completo a faculdade crítica. Mas a crítica, também, e mesmo a crítica cheia de reservas, severa, é um ato de amor.”*⁷⁵

Y esa crítica severa es la que se manifiesta en las otras dos crónicas, en las que trabaja sobre dos figuras totalmente opuestas a Guiomar Novaes: Francisco Mignone (1897-1986) y João de Souza Lima (1898-1982), los dos apenas de paso por la ciudad en 1922 porque gozaban de becas del Pensionato Artístico do Estado de São Paulo para perfeccionar sus estudios en Europa. A diferencia de Novaes, ambos estaban iniciando sus carreras de compositores e intérpretes, inclinándose hacia las preferencias modernistas, no gozaban todavía del prestigio y la atención dispensados a la gran artista. En las respectivas crónicas de Mário, hay un intento de colocar estos nombres en la escena musical paulista, pero sin ahorrar restricciones y reservas.

Así, en el caso de Mignone, después de oír algunos trechos de la ópera “O Contractador de Diamantes”, destaca una buena impresión general sobre la obra, pero agrega:

“Certamente seria o cumulo de má vontade exigir dum músico que apenas inicia sua carreira dotes de originalidade já francamente determinada,

⁷⁵Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral, 16 de junio 1923, en: Amaral, A. (org.) (1999). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: EDUSP-IEB, p. 74. Volveremos más adelante sobre esta carta. [“Oswald es un ser feliz. Nació engañado por la genialidad. Si le muestro algunos versos míos, en un rincón familiar del Café, goza feliz y soy un genio. Si se trata de Menotti, Menotti es un genio. Si eres tú, tú eres el genio. Sé que es sincero. Pero la amistad, que prodiga tan bellamente, le nubla en esos momentos por completo la facultad crítica. Pero la crítica, también, e incluso la crítica llena de objeciones, severa, es un acto de amor.”].

*bem como especialização de modernismo em quem ainda é estudante e caminha sob as vistas dum professor. Existe porém nos trechos que ouvi aquela chama benéfica, reveladora dos bons artistas de amanhã.”*⁷⁶

Los elogios del artículo –referidos sobre todo al cuadro sinfónico de las danzas brasileras en el segundo acto– terminan celebrando al artista que Mignone será en el futuro, “*quando encontrar inteiramente sua personalidade*”. Es decir, la alabanza de la obra futura esconde mal las restricciones y reservas frente al presente.

Con Souza Lima, la crítica sigue el mismo esquema, quizás acentuado porque retoma una impresión anterior negativa:

*“Recordava-me do estudante que partira, talentoso, sem duvida (vivem por ahí as dúzias talentos!) bem dirigido, mas fraco, incerto, sem virilidade nem sabedoria.”*⁷⁷

Esta imagen se transforma en la sorpresa del “*Souza Lima de agora*”, que si bien en su último concierto ha mostrado que se “*metamorfoseou-se em Orfeo*”, no puede, todavía, “domar a las fieras”. En un programa extraordinario, pero también fragmentario y dispersivo, Souza Lima se mostró –a juicio de Mário– como “*o primeiro intérprete brasileiro que*

⁷⁶Andrade, M. de, “MUSICA. Francisco Mignone”, *Klaxon*, SP, N° 6, outubro 15, 1922, p. 12-13 [Ciertamente, sería el colmo de la mala voluntad exigir de un músico que apenas inicia su carrera dotes de originalidad ya francamente determinada, así como especialización en modernismo a quien todavía es estudiante y camina bajo la mirada de un profesor. No obstante, existe en los fragmentos que escuché aquella llama benéfica, reveladora de los buenos artistas del mañana.”].

⁷⁷Andrade, M. de, “MUSICA. João de Souza Lima”, *Klaxon*, SP, N° 7, novembro 15, 1922, pp. 11-12 [“Recordaba al estudiante que partiera, talentoso sin duda (¡viven por ahí las docenas de talentos!) bien encaminado, pero débil, incierto, sin virilidad ni sabiduría.”].

soube quebrar as cadeias do pegajoso sentimentalismo”⁷⁸, pero este entusiasmo no le impide subrayar:

*“Falta-lhe maior dose de humanidade, de profundidade, de sensibilidade heroica e trágica. Brilha já, mais ainda não perturba, não revoluciona as almas. (...) Souza Lima é muito moço ainda. Tenho certeza de que adquirirá essa profundidade que lhe carece por agora. E que não adquira, será grande o mal?”*⁷⁹

Y aquí entra el crítico, que enseña al público por qué eso que considera que falta es esencial:

*“Vou ao concerto para me commover. Não ha duvida. Mas para me commover na **ordem artística** e não na **ordem natural**. Misérias da vida, acho-as quotidianamente junto de mim, para, além das minhas ter de chorar as fáceis lagrimas de Chopin, as cóleras de Beethoven, os sarcasmos de Schumann. As commoções de ordem artística sublimam e elevam. Da combinação de sons, que isto é a musica (deixemo-nos de complicações metafísicas) nascem dentro de mim commoções ideaes, sensações frenéticas, suaves, báquicas ou puras, gráceis ou severas que me fazem vibrar, mas desprendido do mundo. Eis porquê amo Bach e o Beethovem da 1ª e 3ª fases principalmente. Eis porquê adoro Mozart. Eis porquê gosto dos modernos e do maxixe de Nazareth.”*⁸⁰

⁷⁸*Ibidem* [“(…) el primer intérprete brasileiro que supo quebrar las cadenas del pegajoso sentimentalismo.”].

⁷⁹*Ibidem* [“Le falta una mayor dosis de humanidad, de profundidad, de sensibilidad heroica y trágica. Ya brilla, pero todavía no perturba, no revoluciona las almas. (...) Souza Lima es muy joven todavía. Tengo certeza que adquirirá esa profundidad que por ahora le falta. Y si no la adquiriera, ¿será grande el mal?”].

⁸⁰[“Voy al concierto para conmoverme. No hay dudas. Pero para conmoverme en el **orden artístico** y no en el **orden natural**. Tengo cotidianamente las miserias de la vida a mi lado como para, además de las mías, tener que llorar las lágrimas fáciles de Cho-

En medio de todos los reconocimientos que el artículo sostiene –en el que se destaca la armonía de las cualidades técnicas del joven intérprete, la musicalidad de la ejecución, la superación del romanticismo, etc.–, sin embargo, a los ojos de Mário, este joven, asiduo asistente de las tertulias que Tarsila y Oswald organizaban en París, no consigue todavía producir esa conmoción propiamente artística, que el crítico resalta en el recuerdo del concierto de Novaes.

En las crónicas sobre música, la figura del crítico sobresale en la impugnación del romanticismo de la reconocida intérprete brasilera Guiomar Novaes. Pero frente a aquellos otros jóvenes, compositores e intérpretes cercanos al modernismo y amigos del grupo de *Klaxon*, se impone también la figura del educador, del pedagogo del público, que así como no está obnubilado por los prejuicios sentimentales del patriotismo a la hora de juzgar a Novaes, tampoco se entrega a un exceso de entusiasmo por lo nuevo. El reconocimiento que expresa hacia estos jóvenes inclinados a la “música modernista” aparece cercado por restricciones, reservas y elogios dirigidos a la obra futura. Así, el profesor del conservatorio encuentra por fin una cátedra que supera los estrechos límites de la institución: sus alumnos son, indistintamente, los músicos y compositores que crítica, el público que asiste a los conciertos, y la

pin, las cóleras de Beethoven, los sarcasmos de Schumann. Las conmociones de orden artístico subliman y elevan. De la combinación de sonidos, y en esto consiste la música (basta de complicaciones metafísicas), nacen dentro de mí conmociones ideales, sensaciones frenéticas, suaves, báquicas o puras, gráciles o severas, que me hacen vibrar, pero desprendido del mundo. Es por ello que amo a Bach y al Beethoven de la primera y la tercera fases, principalmente. Es por ello que adoro a Mozart. Es por ello que me gustan los modernos y el *maxixe* de Nazareth.”].

elite paulista que tiene en sus manos la posibilidad de instrumentar desde el Estado los medios para superar el tan mentado “atraso musical” de la escena cultural paulista.

Mário y la “familia de Klaxon” en las reseñas

Si bien Mário se jacta de la “crítica severa”, ejercida como un acto de amor, y de hecho en las crónicas sobre música su figura aparece revestida de cierta ecuanimidad, que le permite al mismo tiempo hacer reconocimientos y restricciones fuertes, tanto a la gran artista consagrada como a los jóvenes que recién se inician en la orientación modernista; este tipo de distancia no siempre va a predominar en las reseñas.

Desde la primera hasta la última entrega, la revista publicó en total veinte reseñas, trece de las cuales son de la autoría de Mário, firmadas con sus iniciales (M. de A.), o con otras identificadas como propias (V. L., J. H. de A., G. de N.). Cambiar las iniciales es una estrategia que aspira a producir en el lector una sensación de pluralidad, disimulando el claro predominio de la voz de Mário.

La extensión de las reseñas con frecuencia se reduce a un breve comentario que registra la aparición del libro, acompañado de una opinión negativa o positiva sobre la obra. Así, por ejemplo, Mário despacha muy rápidamente la novela *Bugrinha* del académico Afranio Peixoto, a la que trata con desdén:

“Livro tristonho. Quando iniciará o Brasil a literatura da alegria? Páginas de amor e rusgas que não terminam mais. (...) O A. se repete. Não faz o mínimo esforço por progredir. Para quê? Já pertence á Academia -pináculo da ambição literária do pais. (...) Enfim, sem muito relevo, o A. nos presenteia

com um pedaço tristonho e ridícula da vida. Convidamos ao snr. Afranio Peixoto a definir a la palavra ficção."⁸¹

Desdén que tampoco disimula en el caso del libro de poemas *Despertar* de Hermes Fontes, el caricaturista que desde la publicación en 1908 de su primer libro, *Apoteoses*, había gozado de un considerable éxito de crítica y de público. Mário presenta a esa "poesía seria", dominada por el *locus* parnasiano, como un libro de sátiras, en el que resalta la comicidad de esa seriedad empaquetada:

*"O grande poeta satirico brasileiro (o maior poeta vivo do Brasil na pesada opinião do snr. João Ribeiro) Hermes Fontes publica mais um volume de satiras: 'Despertar'.... Desde 'Apoteoses' que o illustre sergipano, seguindo a traça que a si mesmo se impôs, vem com as suas impiedosas satiras, provando sobejamente quanto a rima e os ideais parnasianos envelheceram e não se prestam mais para notar liricamente os nossos dias. (...) Nunca jamais se conseguiu apresentar a rima em tanta ridiculez. Nunca jamais se conseguiu provar como é comico equiparar as coisas comuns com as nobres e adormecidas coisas do passado."*⁸²

⁸¹J. H. de A. "Bugrinha. Afranio Peixoto", *Klaxon*, SP, Nº 4, agosto 15, 1922, p. 15 ["Libro triste. ¿Cuándo iniciará el Brasil la literatura de la alegría? Páginas de amor y polémica que no terminan más. A. se repite. No hace el mínimo esfuerzo por progresar. ¿Para qué? Ya pertenece a la Academia, pináculo de la ambición literaria del país. En fin, sin mucha relevancia, A. nos regala un pedazo triste y ridículo de la vida. Invitamos al señor Afranio Peixoto a definir la palabra ficción.].

⁸²Andrade, M. de, "Despertar. Hermes Fontes", *Klaxon*, SP, Nº 4, agosto 15, 1922, p. 15-16 ["El gran poeta satírico brasileiro (el mayor poeta vivo del Brasil en la pesada opinión del Sr. João Ribeiro) Hermes Fontes publica un volumen más de sátiras: 'Despertar'... Desde 'Apoteoses' que el ilustre sergipano, siguiendo con el camino que se impuso a sí mismo, viene con sus impiadosas sátiras, probando soberanamente cuánto la rima y los ideales parnasianos envejecieron y no se prestan más para anotar líricamente nuestros

En casos como los de Afranio Peixoto, Hermes Fontes o Martins Fontes –médico y poeta parnasiano, amigo de Menotti Del Picchia–, predomina la crítica ácida que con frecuencia no reconoce –a diferencia de lo expresado sobre el músico Carlos Gomes– ni siquiera una gloria pasada. En las obras de dichas figuras, en general impugna una tendencia a la repetición de fórmulas gastadas que degenera en decadencia: en *Bugrinha* señala que Afranio Peixoto aburre al lector repitiendo el esquema de novelas anteriores; *Despertar* continúa sin ninguna innovación los procedimientos de *Apotheosis*; y en *Arlequinada*, Martins Fontes no consigue siquiera destacarse en la producción de versos alejandrinos.

Si en líneas generales es clara la impugnación de las figuras consagradas de la poesía parnasiana, cabe subrayar la apreciación –ambiguamente positiva– que Mário esboza en las reseñas sobre la producción ensayística de figuras que se tornarán representativas de la *intelligentsia católica*. En efecto, Mário presenta el libro *Pascal e a inquietação moderna* de Jackson de Figueiredo, editado por el recién formado Centro Dom Vital. Y si bien señala que “*as notas sobre a inquietação moderna carecem de vigor e mesmo um tanto de realidade*”, y no se priva de criticar el portugués del libro, reconoce sin embargo a su autor como “*um dos mais notáveis filósofos do Brasil*”⁸³. Otro elogio a Jackson de Figueiredo aparece en la reseña del *Fausto* de Renato Almeida, ensayo que Mário contempla positivamente e inscribe en la estela de Figueiredo:

días. (...) Nunca jamás se consiguió presentar la rima con tanta ridiculez. Nunca jamás se consiguió probar cómo es cómico equiparar cosas comunes con las nobles y adornecidas cosas del pasado.”].

⁸³G. de N. “*Pascal e a inquietação moderna*– Jackson de Figueiredo”, *Klaxon*, SP, N° 5, 15 setembro, 1922, pp. 12-13.

“Renato Almeida com este 'Ensaio sobre o Problema do Ser' fortalece a alta posição que lhe cabe entre os moços do Brasil Novo. Grande erudição. Linguagem nítida. Clareza de conceitos (...). Farias Brito... Jackson de Figueiredo... Renato Almeida... Está chegando a dia em que o Brasil, em vez de celebrar centenários de fantasmas, proclamará a sua Independência.”⁸⁴

Es curioso este elogio y reconocimiento al ensayo de filiación católica, porque en el último número de la revista, la celebración del Centenario de la Independencia está prevista para el 2022, aniversario futuro de la publicación de aquellas obras que Mário identifica con la revista. De hecho, en los diferentes números a lo largo de toda la revista, las reseñas más extensas y detalladas corresponden a las obras incluidas, directa o indirectamente, en la “familia de *Klaxon*”, como es el caso del libro *Le Miracle de vivre* de Charles Baudoin, que aparece ya desde el primer número como representante de la revista en Suiza, o los *Epigrammas ironicos e sentimentaes* de Ronald de Carvalho, la propia *Pauliceia Desvariada* de Mário (que reseña Tácito de Almeida, bajo el seudónimo de Carlos Alberto de Araujo), *Os Condemnados* de Oswald de Andrade (reseñado por Couto de Barros), y el libro *O homem e a morte*, de Menotti Del Picchia, a cargo de Mário en el último número. Con el pretexto de presentar una lectura sobre esta obra, Mário comienza realizando una especie de “balance del modernismo”, inscribiendo en una misma serie a Roland, Menotti, Oswald y Guilherme de Almeida –cuyo libro, *As canções gregas*, todavía no había aparecido, pero este es

⁸⁴V. L.; “Fausto- Renato Almeida”, *Klaxon*, SP, Nº 2, junho 15, 1922, p. 15 [“Con este 'Ensaio sobre o Problema del Ser', Renato de Almeida fortalece la alta posición que le cabe entre los jóvenes del Brasil nuevo. Gran erudición. Lenguaje nítido. Claridad de conceptos (...). Farias Brito... Jackson de Figueiredo... Renato de Almeida... Está llegando el día en que Brasil, en vez de celebrar centenarios de fantasmas, proclamará su independencia.”].

un detalle que no le impide a Mário incluirlo en el espectro de obras que, a su juicio, muestran ya claramente la consolidación del grupo:

“O movimento revolucionario artistico que se acentuou, ha coisa de 2 anos, com a definitiva feição tomada por certos moços de S. Paulo, teve seu Messidor neste ano do Centénario. Ronald de Carvalho deu-nos, no Rio, seus 'Epigrammas Irônicos e Sentimentais', Oswald de Andrade apresentou 'Os Condenados'. Agora é a vez de Menotti Del Picchia com 'O homem e a morte'. Lastimo sinceramente que 'As canções gregas' de Guilherme de Almeida não possam aparecer ainda este ano. A tetralogia completa das grandes obras que modificarão certamente a fisonomia das letras indígenas teria aparecido no periodo fechado dum ano; e bem poderíamos em 2022 celebrar o 1º Centenário de nossa independência literaria. E digo 'independência' pensadamente, certo do que digo: embora saiba que estas obras claramente se ligam a feições modernas da literatura universal. Então é dependência! Não. Antigamente imitávamos a literatura francesa com uma distância de mais ou menos duas gerações. Agora estamos com o presente da literatura universal. Não é mais seguir. É ir junto. Não é imitar. É coadjuvar. Independência pois.”⁸⁵

⁸⁵ Andrade, M. de, “O homem e a morte”- Menotti Del Picchia”, *Klaxon*, SP, Nº 8-9, dezembro, 1922-janeiro 1923, pp. 27-29 [“El movimiento revolucionario artístico que se afirmó, hace unos dos años, con el carácter definitivo que adoptaron ciertos jóvenes de San Pablo, tuvo su *Messidor* en este año del Centenario. Ronald de Carvalho nos ofreció, en Río, sus '*Epigrammas Ironicos e Sentimentaes*', Oswald de Andrade presentó '*Os Condenados*'. Ahora es el turno de Menotti Del Picchia con '*O homem e a morte*'. Lamento sinceramente que '*As canções gregas*' de Guilherme de Almeida no se exhiban este año. La tetralogía completa de las grandes obras que sin duda cambiarán la fisonomía de las letras nativas habría aparecido en el lapso cerrado de un año; y bien podríamos celebrar en 2022 el 1º Centenario de nuestra independencia literaria. Y digo 'independencia' reflexivamente, convencido de lo que digo: aun cuando sepa que estas obras están claramente ligadas a formas modernas de la literatura universal. ¡Entonces es dependencial

Es claro que, en 1922, Mário no compite con el ensayo de filiación católica, y esto es lo que permite asociarlo al Centenario de la Independencia y a la producción del “Brasil Nuevo”. De todas formas, hacia el final de la revista, el interés por este tipo de ensayo se torna subalterno, y la “independencia literaria” va a asociarse directamente a la producción klaxista.

En la reseña sobre Menotti Del Picchia, Mário presenta las obras de Ronald, Menotti, Oswald y Guilherme –notoriamente diferentes entre sí– como partes de un mismo movimiento que aspira a superar el “atraso” de la producción brasileña, acompañando las tendencias contemporáneas de la literatura universal. Pero tanto las cartas de Mário a Tarsila como el testimonio posterior de Rubens Borba de Moraes a Aracy Amaral sugieren que esta imagen que unifica al grupo, en realidad es el resultado de un consenso atravesado por conflictos y peleas internas.

En efecto, Mário le explica a Tarsila que Oswald, posiblemente irritado por las observaciones críticas de Mário con respecto a su novela:

“Um dia irrompe pelo escritorio da Klaxon. Vem temeroso e furibundo. 'O Mário é isto, mais aquilo. Quer ser chefe de escola. Nós todos seus alunos! É preciso romper. É o pior critico do mundo! Vocês todos estão ficando escravos dele. Não me sujeito! Nem o Menotti. O Mário disse que vai decorar, para dizer, as últimas páginas do Homem e a morte... Isso é caçoada!'”⁸⁶

No. En el pasado imitábamos la literatura francesa con una distancia de más o menos dos generaciones. Ahora estamos en el presente de la literatura universal. Ya no se trata de seguir. Se trata de ir juntos. No es imitar. Es colaborar. Independencia, pues.”.

⁸⁶Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral, 16 de junio 1923, en: Amaral, A. (org.) (1999). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, op. cit., p. 72 [“Un día irrum-

Oswald, seguramente molesto por la opinión displicente sobre *Os Condenados*, inventa –según la versión de Mário– esa historia de que nuestro autor pretendería ridiculizar a Menotti, recitando de memoria las últimas páginas de la novela *O homem e a morte*.

Entretanto, en la redacción de *Klaxon*, Tácito de Almeida, Couto de Barros y Rubens Borba de Moraes habían escrito una crítica fuerte contra el libro de Menotti, acusándolo de “danunziano” y “passadista”. Según el testimonio de Rubens:

*“O artigo estava pronto para ser publicado quando chega o Mário. Leu o artigo. Disse que absolutamente não poderia ser publicado. Que devíamos respeitar a personalidade de Menotti pelo que ele significa para o movimento, seu prestígio a serviço da causa, etc. Foi uma grande discussão e briga. Mário então disse-nos que ele ia escrever outro artigo substituindo aquele. No dia seguinte, ou dois dias depois, ele apareceu na redação com o artigo sobre O homem e a morte: um elogio só, a exaltação do livro. O momento de fúria foi então nosso. Finalmente Mário acedeu a que revisássemos o artigo, diminuindo um pouco o calor do elogio. O que fizemos riscando aqui e ali. E esse foi o artigo finalmente publicado, e por essas razões.”*⁸⁷

pe por la oficina de *Klaxon*. Viene temeroso y furioso. 'Mário es esto, más aquello. Quiere ser jefe de escuela. ¡Nosotros, todos, sus alumnos! Es necesario romper. ¡Es el peor crítico del mundo! Ustedes, todos, están transformándose en sus esclavos. ¡No me someto! Ni Menotti. Mário dijo que iba a memorizar, para recitar, las últimas páginas del *Homem e a morte*... Eso es una burla!.'”].

⁸⁷Testimonio de Rubens Borba de Moraes a Aracy Amaral, 20 de agosto de 1968, en: Amaral, A. (2003). *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Sao Paulo: Editora 34/Edusp, p. 61 [“El artículo estaba listo para ser publicado cuando llega Mário. Leyó el artículo. Dijo que no podría ser publicado. Que debíamos respetar a Menotti por lo que significaba para el movimiento, su prestigio al servicio de la causa, etc. Fue una gran discusión y pelea.

Es cierto que, en conjunto, la parte de la reseña dedicada al libro de Menotti parece— como dice Rubens— “*um elogio só*”, pero en las entrelineas, encubiertas o disimuladas por el juicio francamente laudatorio del libro, es posible leer un conjunto de restricciones que Mário le hace a Menotti. Así, por ejemplo, no se priva de subrayar que el estilo es de “una verborragia altisonante y elocuente” que resulta cansativa; o que podría citarse a su favor a Max Jacob, “uno de esos modernistas franceses” que Menotti ridiculiza “livianamente” en sus crónicas porque jamás los leyó. Es decir, si Mário quiere mostrar que a partir de la intervención del grupo formado en *Klaxon* la producción literaria brasilera ya no se encuentra en desfasaje con el presente de la producción universal, el libro que elige para mostrar dicha inserción en el “espíritu de la época”, paradójicamente es el que se está —como reconoce el propio Mário— más alejado de esas nuevas coordenadas, en gran parte porque Menotti las desconoce, y muchas veces emite juicios livianos sobre autores que “*muito pouco leu*”. Claro que, por eso, Mário insinúa que “*a força criadora do autor*” le permite saltar por sobre su propia ignorancia, pero así la nota expone el juego de malabarismo que propone el propio autor de la reseña para apuntalar un juicio positivo sobre esta obra.

Ahora, si parte del grupo veía las características “*danunzianas*” y “*passadistas*” de la novela, ciertamente estas no pasaban desapercibi-

Entonces, Mário nos dijo que iba a escribir otro artículo, sustituyendo este. Al día siguiente, o dos días después, él apareció en la redacción con el artículo sobre *O homem e a morte*: un solo elogio, la exaltación del libro. El momento de furia fue, entonces, nuestro. Finalmente, Mário accedió a que revisáramos el artículo, disminuyendo un poco el calor del elogio, lo que hicimos tachando aquí y allá. Y ese fue el artículo finalmente publicado, y por esas razones.”].

das para Mário. Entonces, ¿por qué esa reseña consagratoria de una novela menor?

Porque Mário, que niega categóricamente “*a intenção de criar escola*”, actúa como un “*chefe de escola*”, para quien la prioridad es defender a la “*familia*”, defender a ese grupo e instalarlo como una alternativa frente al claro predominio que todavía exhibían los circuitos de la bohemia simbolista-parnasiana. En la versión de Rubens, queda claro que Mário no acepta que la revista publique una crítica extremadamente negativa contra uno de los “*camaradas*” que había puesto “*seu prestígio a serviço da causa*”.

Este será un procedimiento común en Mário. Así, en 1924, después de prometer a Manuel Bandeira un “*belo estudo*” sobre su poesía, a propósito de la publicación de *Carnaval*, cuando finalmente este sale publicado, expone en la *Revista de Brasil* una perspectiva crítica severa, resaltando que “*de verdade o livro se compõe de mais ou menos a meta-de dos poemas que estão incluídos nele*”, porque la otra mitad quiebra la unidad emotiva del texto. Un poco estupefacto, Manuel no ahorra el reproche ante este artículo:

“*Antes de entregar os meus versos à tipografia, mandei-os a você, pedindo-lhe que os criticasse: o meu desejo era que você fizesse com eles o que eu a seu pedido, faço com os seus: uma espinafração isenta de qualquer medo de magoar ou melindrar – crítica de sala de jantar de família carioca. Você tirou o corpo fora e limitou-se a aconselhar a supressão de um soneto. Se você tivesse me dado outros conselhos, o meu livro sairia mais magro porém certamente mais belo.*”⁸⁸

⁸⁸Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 27 de diciembre de 1924, en: Moraes, M. A. de (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 165

Mário se apresura a responder:

“Fiquei corrido de vergonha e principalmente triste. É verdade. Mas ainda eu quero comentar um pouco o caso não para me desculpar propriamente, mas pra diminuir um pouco o tamanho da falta e pra te dizer com toda a verdade da parte que se conserva pura em mim, que não fui insincero contigo. (...) Vai e fui severo demais contigo, casquei rijo, pra dar a esses gênios de vaidade um exemplo de liberdade critica, e de aceitação. Porque eu sabia que eras incapaz de ficar zangado. Forcei a nota. (...) Não fui insincero. Não deixei de ser teu amigo um segundo. Fui leviano na amizade. Isso acontece com pessoas melhores de que eu. Esquece o que te fiz.”⁸⁹

En este caso, como en tantos otros que documenta su correspondencia, Mário reconoce que se excedió en la crítica, pero también afirma su “sinceridad”, porque esta cualidad no se aplica a la opinión, sino a la *intención* que la crítica introduce en un contexto: más que el elogio del libro de Manuel, era prioritario dar una lección a sus amigos de libertad y aceptación crítica. En este sentido, la “sinceridad”

[“Antes de entregar mis poemas a la imprenta, te los mandé, pidiéndote que los criticases: mi deseo era que hicieses con ellos lo que a tu pedido hago yo con los tuyos: una reprensión sin miedo de ofender o lastimar –crítica de comedor de familia carioca. Te evadiste y te limitaste a aconsejar la supresión de un soneto. Si me hubieses dado otros consejos, mi libro saldría más delgado pero por cierto más bello.”].

⁸⁹Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 29 de diciembre de 1924. *Ibidem*, p. 168 [“Quedé avergonzado y principalmente triste. Es verdad. Pero aún así quiero comentar un poco el caso no para disculparme propiamente hablando, sino para disminuir un poco el tamaño de la falta y para decirte, con toda la verdad de la parte que se conserva pura en mí, que no fui *insincero* contigo. (...) Fui severo de más, pegué fuerte para dar a esos genios de vanidad un ejemplo de libertad crítica y de aceptación. Porque sabía que eras incapaz de enojarte. Forcé la nota. (...) No fui *insincero*. No dejé de ser tu amigo un segundo. Fui liviano en la amistad. Eso acontece con personas mejores que yo. Olvidá lo que te hice.”].

del crítico consiste en modelar su propia opinión subjetiva a partir de una intención rectora que le da un sentido superior a ese juicio crítico, un procedimiento que podríamos considerar análogo al que propone para el poeta moderno, cuyo impulso lírico se transforma en poesía a partir del trabajo del arte, entendido como el trabajo de la inteligencia sobre el material que aporta la sensibilidad.

Y esto es lo que ocurre en la reseña sobre *O homem e a morte* que publica en *Klaxon*: la crítica negativa del libro que Tácito de Almeida, Couto de Barros y Rubens de Moraes planeaban publicar era visualizada por Mário como un acto que atentaba contra los intereses generales del grupo. Exponer a Menotti como “*passadista*” significaba ignorar todo el apoyo desplegado a partir de sus crónicas en el *Correio Paulistano*, y ofrecer un claro flanco de ataque a toda esa “*parentada*” que insistía en calificarlos como provincianos imitadores de “*novidadeirices*”.

Entonces, por un lado, contra ese grupito de *Klaxon* que no percibe la necesidad de resguardar esas “afinidades electivas”, Mário realiza un movimiento que al mismo tiempo expone y oculta el *passadismo* de Menotti: exalta la “fuerza creadora” y lo manda a leer a esos modernistas franceses que –a su juicio– tan livianamente critica.

Y, por otro lado, contra la irritación de Oswald –que probablemente se sintiera desplazado de ese lugar tácito de “*chefe de escola*”–, Mário produce una reseña que muy probablemente, en ese contexto, inclinara a Menotti a reconocer su liderazgo, condición que curiosamente en la reseña se afirma implícitamente por la negación, cuando tira a *Paulicéia Desvairada* del cuadro que construye esa “tetralogía”:

“*Alguns pensarão que, por modéstia, não citei 'Paulicéia Desvairada'... Não citei, porquê não devia citar. 'Paulicéia' (como aliás imagino que*

será toda a minha obra) tem um aspecto tão especial, tão desvariado, tão extra, que não pode ter um efeito plausível numa renovação. Seu carácter selvagem, orgulhosamente pessoal, tirar-lhe essa expressão de humanidade, de coisa universal, cósmica, que permite desenvolvimento e assimilação. É uma obra á parte. Pode-se seguir o curso dos dois. Seria uma tolice pretender acompanhar a estrada dos meteoros. Seria propositadamente dar á propria obra motivos de caducidade, de efemeridade desumana e ridícula. Só os sois podem iluminar e fecundar.”⁹⁰

Si *Paulicéia* está aparte, es porque también Mário está aparte. Efectivamente, no es la modestia lo le impide sumar a su libro a esa lista que muestra ya la “*apariencia definitiva*” tomada por “*ciertos jóvenes de San Pablo*”, sino su condición –todavía implícita– de líder y maestro del grupo, que emerge convocada e impugnada por amigos y adversarios.

Ya en la reseña de *Paulicéia Desvairada*, publicada en el número 7, Tácito de Almeida (bajo el seudónimo de Carlos Alberto de Araujo), señala que en la crítica exasperada a la figura del burgués puede leerse un rasgo de “*bondade excessiva*”, porque “solo los hombres excesivamente buenos se preocupan con los otros y buscan plasmarnos y modi-

⁹⁰Andrade, M. de, “*O homem e a morte*”- Menotti Del Picchia”, op. cit., p. 27 [“Algunos pensarán que, por modestia, no cité '*Paulicéia Desvairada*'... No lo cité porque no debía citarlo. '*Paulicéia*' (como por lo demás me imagino que será toda mi obra) tiene un aspecto tan especial, tan desvariado, tan **extra**, que no puede tener un efecto plausible en una renovación. Su carácter salvaje, orgullosamente personal, le quita esa expresión de humanidad, de cosa universal, cósmica, que permite el desarrollo y la asimilación. Es una obra aparte. Se puede seguir el curso de los dos. Sería una tontería pretender seguir el camino de los meteoros. Sería intencionalmente dar a la propia obra motivos de caducidad, un carácter efímero deshumano y ridículo. Solo los soles pueden iluminar y fecundar.”].

ficarlos a su imagen”⁹¹. Esta representación presenta a Mário como el pedagogo, que se preocupa por los otros y realiza el esfuerzo de educar a un público ignorante, esfuerzo que –según la perspectiva, quizás demasiado optimista, de Tácito– ya está rindiendo frutos, dado que “*hoje ninguém mais se atreve a explorar a passividade do nosso publico com a pachorra do parnasianismo*”⁹². Pero esa acción pedagógica está lejos de limitarse al público burgués: como sugiere la reacción de Oswald y se lee en las entrelíneas de la reseña de Menotti, Mário busca informar y modelar no solo al público en general y a los enemigos en particular, sino principalmente a sus propios amigos que conforman la “familia de *Klaxon*”.

⁹¹Araujo, C. A. de (Tácito de Almeida), “*Paulicéia Desvairada*, por Mário de Andrade”, *Klaxon*, SP, Nº 7, novembro 30, 1922, pp. 12-14.

⁹²[“(…) ya nadie más se atreve a explotar la pasividad de nuestro público con la pachorra del parnasianismo.”]

| CAPÍTULO 2 |

Nacionalismos en disputa: *Estética* (1924-1925)

Introducción

En el capítulo anterior analizamos la participación de Mário de Andrade en *Klaxon*, revista en la cual va a adquirir relevancia la figura de este intelectual paulista. Como hemos visto, ya desde el primer número, las intervenciones de Mário insisten en presentar la renovación modernista como un esfuerzo de actualización de la cultura que, sin renegar del pasado, apuesta a la incorporación de debates y perspectivas que dominan en la escena internacional. Tanto ese internacionalismo, en el que se legitima la búsqueda de nuevos lenguajes poéticos, como el enfrentamiento constante contra la bohemia simbolista-parnasiana que tenía su centro en la capital de la República, pautan el programa que desenvuelve *Klaxon*, comprometida con una escena moderna –fundamentalmente urbana– y con un programa de renovación poética que impugna tanto al sentimentalismo romántico como al formalismo parnasiano. Los artículos breves, el lenguaje incisivo y la disposición gráfica que incorpora diseños de nuevos artistas brasileños, nos hablan de una publicación que, sin plantear explícitamente una ruptura con el pasado, aspira sin embargo a colocarse en diálogo con un escenario internacional definido como “moderno” a partir de la búsqueda y adopción de nuevas formas de expresión.

Si estas son las características del principal emprendimiento modernista en 1922, podemos comenzar adelantando que en *Estética* –la revista que vamos a analizar en este capítulo– nos encontramos con una configuración notoriamente diferente. En efecto, en los tres extensos volúmenes, publicados entre 1924 y 1925, ya no están presentes las marcas de *Klaxon*: *Estética* no es una revista que busque llamar la atención por su diseño, no se caracteriza por intervenciones incisivas o provocadoras contra la bohemia simbolista-parnasiana, y ciertamente el cosmopolitismo –que marca sobre todo a su primer número– parece mucho más convencional, en tanto no forma parte de una estrategia de combate que defiende la adecuación del lenguaje con su época. Un buen número de los colaboradores de *Klaxon* participan también de *Estética*, pero las preocupaciones, el tono y el eje de los debates se han modificado.

Esta revista carioca, dirigida por dos jóvenes estudiantes de derecho –Prudente de Moraes neto (1904-1977) y Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982)–, se encuentra en un momento crucial de redefinición del modernismo. El programa de actualización de la cultura que aparece de forma eminente en *Klaxon*, justificado en la necesidad de “seguir el espíritu de la época”, va a sufrir algunos cambios en la etapa que se abre a partir de 1924-1925. Como ha señalado Eduardo Jardim de Moraes⁹³, en este segundo momento del modernismo, la preocupación principal no pasa ya por la necesidad de producir lenguajes adecuados al tiempo y a la vida presentes, sino más bien por la búsqueda y

⁹³Cfr. Moraes, E. J. de (1988). “Modernismo Revisitado”, op. cit., pp. 231 y ss.; (1978). *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, pp. 73 y ss.; y (1999). *Limites do moderno. O pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, pp. 27 y ss.

afirmación de los elementos distintivos de la cultura nacional. El giro internacionalista o universalista no desaparece en esta segunda etapa, pero a partir de este momento, el ingreso de Brasil al “concierto de las naciones” será elaborado desde el descubrimiento de la propia particularidad, destacándose la centralidad que adquiere la “*questão da nacionalidade*”. El ingreso al canon de la cultura universal será pensado ya no desde un esfuerzo de actualización que esgrime la necesidad de adecuación a un presente universal, sino más bien a partir de la elaboración y construcción de una cultura nacional, de un *estilo* que fuese al mismo tiempo moderno y brasilero⁹⁴.

Podríamos señalar que, ya en el momento en que comienza a producirse esta “mudanza de rumbo” –durante 1924 y 1925– es posible discernir diferentes propuestas o modos de encarar esta tarea de construcción de una cultura nacional que resultaron relevantes en las posiciones de la revista *Estética*. Entre ellas, cabe mencionar en primer lugar, la de Graça Aranha, que va a ocupar un espacio relevante sobre todo en el primer número de *Estética*: se trata de una propuesta que

⁹⁴Tomo la fórmula de Carlos Zilio, que podría extenderse del campo específico de las artes plásticas al modernismo en general: “*Sem dúvida, a ambição modernista não era outra senão a de criar um estilo e, conseqüentemente, ser capaz de expressar globalmente o universo simbólico brasileiro. Para tal os modernistas se lançam na investigação das fontes formadoras de nossa cultura, sem perder de vista as inovações que se produziã na produção cultural dos principais centros europeus. Atitudes conscientemente contraditórias que buscam sua síntese na formulação de um estilo que fosse ao mesmo tempo da sua época e brasileiro*”. Zilio, C. (1997). *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, pp. 16-17 [“Sin duda, la ambición modernista no era otra que la de crear un estilo y, consecuentemente, ser capaz de expresar globalmente el universo simbólico brasilero. Para esto, los modernistas se lanzan a una investigación de las fuentes formadoras de nuestra cultura, sin perder de vista las innovaciones que se producían en la producción cultural de los principales centros europeos. Actitudes conscientemente contradictorias que buscan su síntesis en la formulación de un estilo que fuese al mismo tiempo de su época y brasilero.”].

insiste en una lectura universalista del problema de la *brasilidade*, en la que los elementos tradicionales, “bárbaros” o “primitivos”, deben ser integrados de manera subordinada a un patrimonio cultural que se considera universal. Frente a esta perspectiva que contempla la cuestión nacional desde un enfoque universalista, se levantan las posiciones más nítidamente nacionalistas de Oswald de Andrade y Mário de Andrade. En el “*Manifesto da Poesia Pau Brasil*” publicado en marzo de 1924, Oswald presenta un programa que impugna la falsa cultura –la erudición importada de “o lado doutor”– y aboga por la elaboración de una “*perspectiva nova*” que valoriza la intuición en esta “*redescoberta do Brasil*” y apuesta a la convivencia o yuxtaposición de elementos antagónicos –el pasado y el presente, la modernización y el atraso, el campo y la ciudad, el eruditismo y la sabiduría popular–, entre los cuales no se visualiza ninguna jerarquía. Y, en el caso de Mário, ese “programa de *abrasileiramento* de las artes y de la producción cultural en general” es elaborado en los intercambios epistolares e intervenciones de 1924 y 1925 en clara disidencia con las perspectivas de Graça y Oswald: por un lado, contra la perspectiva universalista de Graça, Mário insiste en recuperar y situar en un primer plano esos elementos bárbaros, primitivos y tradicionales de la cultura popular; pero, por otro lado, contra el planteo de Oswald que valoriza la intuición y el fragmento, el autor de *Macunaíma* sostiene la necesidad de un trabajo de elaboración y sistematización de esos diversos elementos del mundo popular que posibilite la emergencia de UNA cultura nacional, que debe ser –como la lengua– íntima, popular y unánime.

De una u otra manera, estos tres planteos están presentes en la revista *Estética*, generando tensiones y posicionamientos disímiles. De hecho, el primer número de esta publicación está bajo la égida de

Graça Aranha: sus categorías atraviesan todo este primer volumen, definiendo no solo el programa de la revista, sino también el modo de presentación de los problemas en los artículos y reseñas. En el segundo número, ese planteo ya comienza a perder unanimidad en la revista, y en el tercero predomina la voz de Mário de Andrade. Si Graça abre la publicación con un artículo que cumple también el papel de programa de la revista, Mário cierra el último número con la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, intervención que también funciona a modo de programa y muestra cómo efectivamente han mudado esos objetivos y propuestas iniciales.

A fin de exponer estos movimientos –que forman parte de los procesos de construcción de la revista– es necesario detenernos en el análisis de esas tres posiciones que pautan el debate. Es importante subrayar que, más allá de sus diferencias, en los tres planteos es posible encontrar una definición de la tarea pendiente que se distancia del planteo de *Klaxon*. Y si justamente en la confrontación o el enfrentamiento –algunas veces implícito– entre las perspectivas de Graça, Oswald y Mário podemos reconocer la emergencia de ese segundo momento del modernismo, cabe señalar que la centralidad que adquiere la reflexión sobre la construcción de una cultura nacional puede ser leída en los tres autores como una reinterpretación particular del llamado a “reconciliar el arte con la vida”, que resonaba extensamente en Europa desde antes de la guerra. Tal como sugiere Peter Bürger⁹⁵, es posible considerar que la acción de las llamadas vanguardias históricas se dirige en general contra la noción de autonomía, es

⁹⁵Cfr. Bürger, P. (1993). *Teoría da vanguarda* (trad. Ernesto Sampaio). Lisboa: Vega Universidade, p. 90 y ss.

decir, contra una forma de funcionamiento del arte que implicaba la pérdida de su “función social” y su correlativa separación de la praxis vital, de la vida cotidiana. Contra dicha separación, contra el aislamiento del arte y su refugio en la “perfección formal” del esteticismo, los diversos movimientos de vanguardia europeos defendieron la posibilidad de crear una nueva praxis vital a partir del arte. En efecto, Bürger pone énfasis en el carácter destructivo de esta empresa, sin tener en cuenta –como señala Russell Berman– que el rechazo a los ideales estéticos y políticos del siglo XIX era un tópico compartido por una amplia franja de intelectuales y literatos modernistas, que no participaron de las vanguardias, pero coincidieron implícitamente con ellas en su reclamo por construir una alternativa poderosa frente a lo que aparecía como la decadente y disecada cultura burguesa del siglo XIX⁹⁶. Asimismo, también es importante tener en cuenta que en

⁹⁶Berman realiza una crítica contra la *Teoría da Vanguarda* de Peter Bürger. Según la perspectiva de Berman, en un punto la argumentación de este libro –que subraya como una característica distintiva de las “vanguardias históricas” su reacción contra la noción de autonomía– se muestra exacta: contra las periodizaciones largas (como la de Habermas o la de Jameson, que desde distintos encuadres teóricos terminan subsumiendo la novedad de las vanguardias en el largo y progresivo desarrollo de la “modernidad”), la reflexión de Bürger permite distinguir la radical innovación estética que propician estos movimientos a principios del siglo XX; es decir, permite captar la línea que separa a “*Joyce and Brecht from Dickens and Schiller, Picasso and Ernest from Ingress and Friedrich, Schoenberg and Stravinsky from Mozart and Schubert*”. De todas formas, para Berman, dicha periodización presenta problemas porque: a) supone que la acción de las vanguardias se hace efectiva contra la realización *exitosa* del ideal de la autonomía, que Bürger presupone realizado en el esteticismo; b) tanto el esteticismo como las vanguardias son presentados por Bürger en una versión que los eleva a “paradigmas dominantes”. Para solucionar estos problemas (es decir, para no suponer un obvio éxito contrafactual del modelo del arte autónomo en el siglo XIX y tampoco proyectar sobre las vanguardias una suerte de normatividad estética hegemónica), Berman sostiene que hay una continuidad dialéctica entre el ideal de autonomía propiciado por la moderna cultura burguesa y las vanguardias. Es decir, ni el ataque de las vanguardias es una

América Latina las vanguardias no se caracterizaron por su carácter destructivo, sino que –como señala Adrián Gorelik⁹⁷– la principal tarea que asumieron estos movimientos fue “la construcción simultánea de un futuro y su tradición”.

Si contemplamos desde esta perspectiva este segundo momento del modernismo –particularmente en los planteos de Graça, Oswald y Mário–, veremos que es posible distinguir allí una particular apropiación del planteo de las vanguardias europeas: ese volverse hacia la “praxis vital” y el afán de incorporar a las prácticas artísticas los elementos de la vida cotidiana fue interpretado en la clave que insistía en la necesidad de definir una cultura nacional.

De diversas maneras, esas propuestas realizan un determinado recorrido por el pasado y la tradición nacional, que desemboca en diagnósticos y caminos diferentes. Las tres tuvieron un peso singular en *Estética*, marcando sucesivamente los posicionamientos de la revista. Por ello, es necesario presentarlas detenidamente antes de iniciar el análisis de esta publicación.

ataque completamente externo a los ideales y a las promesas de felicidad de esa cultura burguesa, ni los vanguardistas estaban solos a la hora de sostener el rechazo a la estética idealista del siglo XIX: tal como señala Berman, este rechazo era compartido por textos literarios y reflexiones teóricas de autores que más bien pueden ser reconocidos como “modernistas” más que como “vanguardistas” (los ejemplos de Berman son Thomas Mann, Ernest Jünger y Alfred Döblin). En definitiva, Berman nos propone ver al modernismo estético asociado a las vanguardias históricas, en su reclamo por construir una alternativa poderosa frente a lo que aparecía como la decadente y disecada cultura burguesa del siglo XIX. Cfr. Berman, R. A. (1988). *Modern Culture and critical theory. Arts, Politics and the Legacy of the Frankfurt School*. Madison: The University Wisconsin Press, pp. 120-121.

⁹⁷Gorelik, A. (1999). “O moderno em debate: cidade, modernidade e modernização”, en: Miranda, W. M. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 64.

Tres versiones del nacionalismo cultural

El nacionalismo universalista de Graça Aranha

A principios de los años '20, Graça Aranha era una figura intelectual relevante, quien ya había manifestado su entusiasmo por los emprendimientos renovadores de los jóvenes paulistas: tal como vimos en el capítulo anterior, fue uno de los promotores de la *Semana de Arte Moderna*. Este intelectual de la generación anterior –nacido en Maranhão en 1868, amigo íntimo de Machado de Assís, José Veríssimo y Joaquín Nabuco, miembro fundador de la Academia Brasileira de Letras en 1897⁹⁸– visualizaba un posible arco de coincidencias significativas entre las iniciativas de estos jóvenes y el programa que esbozaba su libro *A Esthetica da vida*, publicado en 1921 en Río de Janeiro. Y si bien ese diagnóstico que subrayaba la inautenticidad de la cultura académica era totalmente compatible con la impugnación al formalismo parnasiano de *Klaxon*, en realidad la perspectiva de Graça va a adquirir mayor relevancia entre las filas modernistas a partir de 1924, momento en el cual intervenciones públicas –como la ruptura con la Academia o su activa participación en *Estética*– vuelven sobre el planteo de *A Esthetica da vida* en la clave de una propuesta universalista de construcción de una cultura nacional.

Tal como ha señalado José Paulo Paes⁹⁹, en este texto Graça Aranha parte de la reformulación de dos tesis centrales del pensamiento de Tobías Barreto: por un lado, una concepción monista del universo

⁹⁸Cfr. Almeida, R. (1958). “Apresentação”, en: Aranha, G. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, pp. 5-19.

⁹⁹Cfr. Paes, J. P. “As idéias filosóficas em *Canaã*”, *Revista USP*, Set/Oct/Nov. 1989, pp. 169-179.

que, basada en el cientificismo evolucionista, rechaza todo dualismo; pero, por otro lado, este “evolucionismo darwinico–haeckeliano” se combina con una perspectiva neokantiana, que insiste en restringir o acotar la validez del determinismo –y, por tanto, del conocimiento científico– al mundo natural, subrayando así el carácter irreductible de la libertad racional del hombre. Ciertamente, como señala el análisis de Jardim de Moraes, Graça Aranha no parece percibir las posibles contradicciones entre estas dos tesis, dado que la limitación del conocimiento que introduce la libertad humana no es del todo compatible con esa aspiración a una visión sintética y monista del universo¹⁰⁰.

En *A Esthetica da vida*, Graça retoma la idea de que la consciencia trasciende el determinismo, y surge en el momento en que el individuo se percibe a sí mismo un ser distinto y separado de los demás seres¹⁰¹. Desde esta perspectiva, el correlato de la irrupción de la consciencia es un doloroso sentimiento de separación entre el sujeto cognoscente y el Todo cósmico, un “terror inicial”, experimentado ante la amenazadora alteridad del mundo, que es el principio de toda la vida reflexiva. Frente a él, subyace en nuestra facultad racional un “sentimiento de unidad del cosmos” que permanece “como un estado profundo e íntimo de nuestra vida inconsciente”¹⁰², solo accesible por

¹⁰⁰Cfr. Moraes, E. J. de (1978). *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, op. cit., p. 23.

¹⁰¹Cfr. Aranha, G. (1921). *A esthetica da vida*. Rio de Janeiro: Garnier. Véase “A função psychica do terror”, p. 7 y ss.

¹⁰²“O sentimento da unidade do cosmos é essencial à consciência antes da sua revelação metafísica pelo medo ou pela dôr. O espírito tende sempre a voltar a essa unidade, que permanece como o estado profundo e íntimo da sua vida inconsciente”, *ibidem*, p. 11 [“El sentimiento de la unidad del cosmos es esencial a la conciencia antes de su revelación metafísica por el

las vías emocionales de la religión, la filosofía, el arte y el amor. Como ha subrayado Moraes, cada una de estas vías, estudiadas en *A Esthetica da vida* garantiza la superación del dolor, presente en la diferenciación *eu-cosmos*, y la eliminación de ese terror inicial que acompaña la manifestación de la consciencia, posibilitando la “*integração do eu no cosmos*” en un estado de disolución en inconsciente y perpetua alegría¹⁰³.

Ahora bien, si precisamente es la consciencia la que introduce la diferenciación y el dolor, el camino para la restauración de la unidad perdida no se realiza a través de la reflexión racional o del conocimiento científico. Pero este privilegio concedido a las vías sentimentales o emotivas no deriva en una postura irracionalista, porque esa recomposición de la unidad es también un trabajo de la cultura realizado a través de aquellas actividades que permiten una aprehensión intuitiva del Todo, en particular, el arte. En esta dirección, por un lado, Graça Aranha aboga por una expansión del concepto de arte que abarca todas las actividades humanas, porque el sentimiento estético del universo que surge a partir de una contemplación desinteresada de la naturaleza “es una función mágica del inconsciente y se extiende a toda la vida del hombre, que es una perpetua e integral creación artística”¹⁰⁴; y, por otro lado, subraya que dentro de esa estética general, la función específica del arte consiste en realizar ese sentimiento de unidad, transformando en emoción universal los contactos sensibles que ligan al hombre a la naturaleza y a los otros hombres.

miedo o el dolor. El espíritu tiende siempre a volver a esa unidad, que permanece como el estado profundo e íntimo de su vida inconsciente”].

¹⁰³Moraes, E. J. de (1978). *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, op. cit., p. 24.

¹⁰⁴Cfr. Aranha, G. (1921). *A Esthetica da vida*, op. cit., p. 59.

Desde esta perspectiva, entonces, la recomposición de la unidad exige que toda experiencia humana de transformación de la realidad y la naturaleza sea percibida como una experiencia estética. Y, a su vez, la función específica del arte es expresar la particularidad de esa experiencia, producida por una raza en un tiempo determinado. Tal como afirma Moraes, para Graça Aranha,

*“A arte é a expressão estetizada da experiência da comunidade, ligada à natureza e à sua época, encaminhando-se na direção da liberação do sofrimento, expressão da situação dual, na conquista da alegria perpétua na inconsciência universal.”*¹⁰⁵

La cita condensa admirablemente el doble movimiento que propone Graça Aranha en el primer capítulo de *A Esthetica da vida*: si por un lado ya la conversión de toda experiencia humana en experiencia estética introduce la unidad entre los diversos ámbitos que la conciencia presenta fragmentados; por otro, la actividad específica del arte contribuye decididamente a ese proceso de “*integração no Todo*”, expresando de forma concreta e ideal el modo particular en que una comunidad realiza la ligación de los hombres entre sí y con la naturaleza.

Partiendo de este planteo general, Graça desarrolla en el segundo capítulo, titulado “*Metaphysica brasileira*”, un retrato-diagnóstico de la realidad nacional que se propone indagar sobre los aspectos consti-

¹⁰⁵Moraes, E. J. de (1978). *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, op. cit., p. 30. [“El arte es la expresión estetizada de la experiencia de la comunidad, ligada a la naturaleza y a su época, encaminándose en la dirección de la liberación del sufrimiento, expresión de la situación dual, en la conquista de la alegría perpetua en la inconsciencia universal.”].

tutivos del alma brasilera a fin de desembocar en el problema de la cultura y el arte en el Brasil.

Según la perspectiva de Graça, esta “*alma brasileira*”¹⁰⁶ estaría formada por la concurrencia de tres razas o genios diferentes entre sí –el portugués, el indio y el negro– que sin embargo tienen un punto en común: no se caracterizan por la facultad de idealización o por el predominio del pensamiento, sino que en las tres es marcada la tendencia a una representación ilusoria de la realidad, anclada en la imaginación, por la cual la naturaleza es o bien un ámbito aterrador que impide toda acción humana, o bien es aquel espacio cuya prodigalidad autoriza a esperar inactivos y extasiados la donación de sus frutos. En definitiva, la relación que el alma brasilera establece con la realidad a través de la imaginación genera una situación dual, de inadecuación con la naturaleza, que impide la integración en el cosmos. De allí que Graça prescribe la necesidad de una serie de “*trabalhos morais*”:

*“Já vimos que o primeiro 'trabalho' do homem é o da resignação à fatalidade do universo, o segundo o da incorporação à terra, o terceiro o da ligação à sociedade. (...) Para chegar à realização d'essa unidade, o homem brasileiro terá que vencer os obstáculos que impedem a serenidade da sua vida estética. Deve vencer a 'natureza' que o apavora e esmaga, a 'metaphysica', que lhe vem d'essa natureza e da alma das raças selvagens geradoras do seu espírito, a 'inteligência', que é a facultade de compreender o universo e no Brasil é estranhamente perturbada.”*¹⁰⁷

¹⁰⁶Cfr. Aranha, G. (1921). *A esthetica da vida*, op. cit., p. 85 y ss.

¹⁰⁷*Ibidem*, p. 98-99 [“Ya vimos que el primer trabajo del hombre es el de la resignación a la fatalidad del universo, el segundo el de la incorporación a la tierra, el tercero el de la vinculación con la sociedad. (...) Para llegar a la realización de esa unidad, el hombre

Entonces, en primer lugar, es necesario “vencer a la naturaleza”, lo cual significa no ceder ante el “*infinito y abrumador espectáculo*” de la “*eterna hechicera*” que mantiene a las almas en estado de perpetuo deslumbramiento y éxtasis, en definitiva, evitar el comportamiento indolente y contemplativo, heredado de los negros y los indios. Vencer a la naturaleza implica también vencer a esa metafísica originaria que instala un abismo o una desconexión insuperable entre el hombre y el medio físico. Pero no basta con vencer a la naturaleza y a esa metafísica inclinada hacia el ilusionismo y el terror –heredada de las razas primitivas o salvajes–, es necesaria también la **adecuación de esa inteligencia** –o elemento espiritual– **con la naturaleza**, de modo tal que la cultura deje de ser la expresión del exiliado en su propia tierra.

Esta inadecuación del alma con la naturaleza genera una “cultura artificial”, mera copia, imitación formal de modelos europeos, incapaz de producir un aporte artístico propiamente brasileño que se integre al conjunto del patrimonio colectivo de la humanidad:

“É possível que a litteratura brasileira transmita um dia o fluido que nos ponha em comunicação com o Universo inteligente. Por ora, ella não satisfaz plenamente à própria alma brasileira. Há uma discorrelação entre esta e os seus intérpretes. Não temos monumentos litterários, como têm todos os povos, porque somos um cháos, a matéria cósmica informe. (...)”

brasileiro tendrá que vencer los obstáculos que impiden la serenidad de su vida estética. Debe vencer a la 'naturaleza' que lo aterroriza y lo aplasta, a la “metafísica”, que le viene de esa naturaleza y del alma de las razas salvajes generadoras de su espíritu, a la 'inteligencia', que es la facultad de comprender el universo y en el Brasil está extrañamente perturbada.”].

Esse 'formalismo' da nossa poesia se propaga por toda a litteratura. O brasileiro balbucia ainda uma língua em que se sente estrangeiro, e como não escreve nessa língua hesitante, a litteratura não representa pela língua escripta a alma collectiva. Há uma língua escripta e uma língua popular. Aquella, producto de cultura, é fria, acadêmica, gongórica, e nesse paíz em formação, cuja alma se procura manifestar com energia e por signaes precisos, que sejam os signos fieis das coisas exteriores da nossa vida e dos secretos anseios do nosso espírito, volta-se extranhamente e sem es-perteza ao classicismo 'bárbaro' dos portuguezes, como à suprema forma litterária do Brasil. É uma vasta litteratura de pedantes. É o defeito da cultura artificial, vício que perdeu as modernas litteraturas italianas e hespanholas, que foi constante em Portugal, e separa pela linguagem a casta dos literatos do verdadeiro espírito nacional.

Assim a nossa intelligência, para se libertar dos elementos bárbaros, fez da cultura um ato de máo gosto e um ato de covardia, produzindo uma litteratura incolor, sem obras, onde o idealismo de nosso espírito meta-physico não encontra os seus symbolos, nem a vida suas creações ideais. E no entanto aqueles elementos bárbaros da nossa formação espiritual e da nossa nacionalidade reclamam, antes de seu desaparecimento total, os seus vates e os seus escriptores. O que há de grandioso, de descomunal, de monstruoso, de amorpho, de infantil, de caduco mesmo, na natureza e nas gentes exige a sua epopeia. Alguns tentaram ser o poeta, o épico desta sel-vajaria. A natureza os fez bárbaros e capazes da necessária inconsciência. A cultura rudimentar, porem, que adquiriram, po-los em disequilíbrio com a sua verdadeira 'pátria.'¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Ibidem*, 115-117 ["Es posible que la literatura brasilera transmita un día el fluido que nos ponga en comunicaci3n con el universo inteligente. Por ahora, ella no satisface

En la cita, Graça señala un desequilibrio entre la literatura y el alma brasilera, desequilibrio que tiene su origen en la inadecuación entre la producción culta y la tierra, y que a la vez determina la ausencia de “*monumentos literarios*”, es decir, la falta de una obra nacional que ingrese legítimamente en el canon de la cultura universal. Si la función del arte y de la cultura en general es contribuir a esa integración en el Cosmos, esa función no se realiza porque, separada de la naturaleza y del conjunto de la comunidad, la cultura queda reducida a una esfera artificial. Lejos de ser un camino para la superación e integración de esos elementos bárbaros, es simplemente “*um ato de mau gosto*” y “*um*

plenamente la propia alma brasilera. Hay una falta de correlación entre esta y sus intérpretes. No tenemos monumentos literarios, como tienen todos los pueblos, porque somos un caos, la materia cósmica informe (...). Ese 'formalismo' de nuestra poesía se propaga por toda la literatura. El brasilero balbucea todavía una lengua en la que se siente extranjero, y como no escribe en esa lengua vacilante, la literatura no representa por la lengua escrita el alma colectiva. Hay una lengua escrita y una lengua popular. Aquella, producto de la cultura, es fría, académica, gongórica, y en este país en formación, cuya alma busca manifestarse con energía y por señales precisas, que sean signos fieles de las cosas exteriores de nuestra vida y de los secretos deseos de nuestro espíritu, se vuelve extrañamente y sin inteligencia al clasicismo 'bárbaro' de los portugueses, como la suprema forma literaria de Brasil. Es una vasta literatura de pedantes. Es el defecto de la cultura artificial, vicio que perdió a las literaturas modernas italianas y españolas, que fue constante en Portugal, y separa por la lengua a la casta de literatos del verdadero espíritu nacional. Así, nuestra inteligencia, para libertarse de los elementos bárbaros, hizo de la cultura un acto de mal gusto y un acto de cobardía, produciendo una literatura incolora, sin obras, donde el idealismo de nuestro espíritu metafísico no encuentra sus símbolos, ni la vida sus creaciones ideales. Y sin embargo aquellos elementos bárbaros de nuestra formación espiritual y de nuestra nacionalidad reclaman, antes de su total desaparición, sus vates y escritores. Lo que hay de grandioso, de descomunal, de monstruoso, de amorfo, de infantil, incluso de caduco, en la naturaleza y en las personas exige su epopeya. Algunos intentarán ser el poeta, el épico de este salvajismo. La naturaleza los hizo bárbaros y capaces de la necesaria inconsciencia. La cultura rudimentaria que adquirieron los puso, sin embargo, en desequilibrio con su verdadera patria.”].

ato de covardia”, en el que predomina la copia o imitación de modelos europeos. Tal vez, la excepción a este panorama general aparece para Graça en la figura de su amigo, Machado de Assis, excepción que sin embargo no resuelve el problema:

*“Não é um arte vitoriosa a dessa litteratura de disfarçe, que dissimula e ignora o grande elemento cósmico em que vive o espírito brasileiro. A esperteza de Machado de Assis, illudindo a existência da natureza tropical que o esmaga, e libertando-se da sua oppressão pela ironia, não resolve o primordial problema da intelligência brasileira, que é o de vencer o terror do mundo physico e incorporar a si à natureza. A cultura libertará o nosso espírito. É a grande transformadora da vida. Por ella tudo é comprehendido, dominado e tudo se torna acessível ao espírito, até então vago e assombrado. No comêço foi o terror, no fim será a libertação. Pela disciplina da cultura esthetica se realisará a união indissolúvel do homem brasileiro e da natureza tropical, a hipóstase mística do espírito e da matéria do Universo, que formará a alma e o corpo de um só deus, total e infinito.”*¹⁰⁹

Como sostiene apenas unos párrafos antes, Machado no consiguió “vencer a la naturaleza”, esto es, dominarla por el arte o la filosofía, simplemente “tuvo el heroísmo de simular la no existencia de esa na-

¹⁰⁹*Ibidem*, p. 121 [“No es un arte victorioso el de esa literatura de disfraz, que disimula e ignora el gran elemento cósmico en el que vive el espíritu brasilero. La astucia de Machado de Assis, eludiendo la existencia de una naturaleza tropical que lo aplasta, y liberándose de su opresión por la ironía, no resuelve el problema primordial de la inteligencia brasilera, que es el de vencer el terror del mundo físico e incorporar a sí a la naturaleza. La cultura liberará nuestro espíritu. Es la gran transformadora de la vida. Por ella, todo es comprendido, dominado y todo se torna accesible al espíritu, hasta entonces vacío y atormentado. En el comienzo fue el terror, en el fin será la liberación. Por la disciplina de la cultura estética se realizará la unión indisoluble del hombre brasilero y la naturaleza tropical, la hipóstasis mística del espíritu y de la materia del Universo, que forma el alma y el cuerpo de un solo dios, total e infinito”].

turalaleza tropical, que es la gran perturbadora de los artistas y poetas brasileiros”¹¹⁰. Y si bien “*a inteligência nele foi diferente*” y no cayó en los vicios de esa “*vasta cultura de pedantes*”, esta posición no resuelve el problema, precisamente porque Graça confía en que la resolución de esta cuestión es una tarea de la cultura, entendida como una empresa simultánea de dominación y adecuación a la naturaleza.

Desde esta perspectiva, Graça deduce un programa de acción que expone a los jóvenes en diversas oportunidades, entre las cuales cabe destacar una de las conferencias que inaugura la semana del 22, “*A emoção estética na arte moderna*”¹¹¹; el artículo que abre la revista *Estética* en 1924, “*Mocidade e Esthetica*”; y el discurso del mismo año en la Academia Brasileira de Letras, “*O espírito moderno*”¹¹². Con distintos énfasis, en esas intervenciones Graça insiste en señalar que la eclosión de la Primera Guerra Mundial permitió la emergencia de jóvenes que –a diferencia de la generación anterior– “*não nascem velhos*”. La misión de este joven moderno, “*desasombrado y puro*”, es la de “modernizar, nacionalizar y universalizar al Brasil”¹¹³. Esto significa:

- La exigencia de superar el formalismo, síntoma de una cultura artificial, que niega la propia realidad para volcarse a la imitación de modelos europeos.

¹¹⁰*Ibidem*, p. 119.

¹¹¹Aranha, G., “*A emoção estética na arte moderna*”, en: Teles, G. M. (1987). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, op. cit., pp. 280-286.

¹¹²Aranha, G., “*O espírito moderno*”, en: *ibidem*, pp. 311-325.

¹¹³Aranha, G., “*Mocidade e Esthetica*”, en: *Estética*, Rio de Janeiro, Nº 1, p. 3 y ss. Todas las citas de la revista *Estética* de este capítulo corresponden a *Estética 1924/1925. Edição facsimilar*, presentada por Pedro Dantas (seudónimo de Prudente de Moraes, neto), Rio de Janeiro, Gernasa, 1974. La paginación de la edición facsimilar reúne consecutivamente los tres volúmenes.

- La necesidad de superar también la tendencia a la “imitación y subordinación a la naturaleza” que –según este autor– caracteriza el lirismo y la tristeza de la literatura de filiación romántica.
- El deber de asumir el desafío de lograr una síntesis propia, aceptando el hecho de que “toda la cultura nos vino de nuestros fundadores europeos”.

Estos tres temas son los ejes de la conferencia “*O espírito moderno*” que Graça desarrolla en la Academia Brasileira de Letras el 14 de junio de 1924, pocos meses antes de la aparición del primer número de *Estética*. Este discurso es relevante, no solo porque Graça realiza allí una fuerte impugnación a la orientación *passadista* de la Academia –de la que era miembro fundador–, sino también porque esa conferencia pretende introducir y justificar el audaz proyecto de reformas¹¹⁴ que el autor defiende ante sus pares, proyecto que en la práctica significaba la entronización y profundización de las demandas modernistas. Y no se trataba solo de poner el acento en el reconocimiento de la poesía moderna –y el consiguiente rechazo de las formas parnasianas–, sino más bien de transformar la Academia en una institución capaz de promover activamente ese giro nacionalista del modernismo, que hasta entonces solo aparecía anunciado en la publicación del “*Manifesto da Poesia Pau Brasil*” en marzo de 1924. De cara a la Academia, Graça insiste en la necesidad de incorporar las obras de estos “jóvenes escritores modernos”, cuyos trabajos deberían ser considerados en los premios y publicaciones de esta institución; y, de cara a estos jóvenes, Graça se

¹¹⁴Véase “Projeto de Graça Aranha apresentado á Academia Brasileira de Letras em 3 de julho de 1924 e rejeitado em outubro do mesmo ano”, en: Teles, G. M. (1987). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, op. cit., p. 325.

autopropone como aquella figura capaz de liderar esa inflexión nacionalista que estaba adquiriendo el modernismo.

En la conferencia, Graça comienza preguntándose qué es el espíritu moderno, al que opta por caracterizar en oposición al subjetivismo dominante en el período anterior. A ese subjetivismo, en el que el arte está en función del “yo”, enfrentado al Universo; el espíritu moderno opone el “objetivismo dinámico”, a partir del cual el arte expresa ya no la sensación subjetiva, sino el propio movimiento de las cosas. A partir de estas premisas, la conferencia realiza una especie de largo *excursus*, dirigido a demostrar que esa gran conquista del espíritu moderno no ha sido realizada en el cubismo, entendido en un sentido muy amplio que posiblemente engloba lo que Graça conocía con respecto a las distintas manifestaciones de las vanguardias europeas:

*“A libertação do subjetivismo dinâmico do romantismo, ou mesmo do subjetivismo contemplativo dos impressionistas, é a grande vitória do espírito moderno. O cubismo não chegou a realizar essa suprema desforra. Há no cubismo uma estatística, que prepara o dinamismo, mas que não realiza o perene e implacável movimento das coisas. A pintura, a escultura, ainda não atingiram esse modernismo estético, que a música ostenta nas últimas criações de Strawinsky. A poesia não se emancipou do sentimentalismo mesmo nos poemas de um Apollinaire e de seus epígonos, Cocteau, Cendrars, Ivan Goll e outros. Parece que há uma constância lírica que mantém o estado subjetivo nos artistas mais livres. É estranho como nesses poetas toda a arte está em função do eu, e eles exprimem o irremediável dualismo, e raro fundem o sujeito pensante no objeto pensado.”*¹¹⁵

¹¹⁵Aranha, G., “O espírito moderno”, en: *ibidem*, p. 312 [“La liberación del subjetivismo dinámico del romanticismo, o mismo del subjetivismo contemplativo de los impresio-

¿Por qué para Graça el “cubismo” o las manifestaciones de las vanguardias en general no han conseguido realizar esa liberación del subjetivismo? La respuesta a esta pregunta se apoya en los argumentos de *A esthetica da vida*: el objetivismo dinámico –dice Graça– es el correlato de una filosofía de la unidad, por la cual el artista es aquel que expresa esos sentimientos vagos que surgen del contacto sensible con la naturaleza, sentimientos que nos llevan a “*la indiscriminación con el Todo infinito*”. En su reacción contra el impresionismo, el cubismo –entendido en sentido amplio– pretendió libertarse de los sentidos, y ese afán de abstracción constituyó –para Graça– “*su gran error*”, que es la deriva hacia un “*exclusivismo intelectual*”.

Esta crítica al “cubismo” o a las vanguardias en sentido amplio le sirve a nuestro autor para destacar, por oposición, su propia propuesta, ya condensada anteriormente en la fórmula de “objetivismo dinámico”:

“O signo da nossa atualidade é o formidável empenho de reconstrução. Neste caos, o objetivismo dinâmico nos revela o universo nas suas forças simples e eternas, e recompõe com seus fragmentos ativos a unidade intelectual e sentimental, criando uma ordem prática, simples, útil, enérgica. Libertador e constructor, o espírito moderno sabe que há uma unidade

nistas es la gran victoria del espíritu moderno. El cubismo no llegó a realizar esa suprema revancha. Hay en el cubismo una estadística que prepara el dinamismo, pero que no realiza el perenne e implacable movimiento de las cosas. La pintura, la escultura, todavía no alcanzaron ese modernismo estético, que la música ostenta en las últimas creaciones de Stravinsky. La poesía no se emancipó del sentimentalismo mismo en los poemas de un Apollinaire y de sus epígonos, Cocteau, Cendrars, Ivan Goll y otros. Parece que hay una constancia lírica que mantiene el estado subjetivo en los artistas más libres. Es extraño como en esos poetas todo el arte está en función del yo, ellos expresan un irremediable dualismo, y raramente funden el sujeto pensante en el objeto pensado.”].

essencial e infrangível entre todos os seres, os organismos, que por sua vez são órgãos do Todo Universal. (...) Ligar estes organismos particulares ao organismo universal é o senso oculto da cultura. A obra de arte deve ter uma vida interior em relação com a vida exterior, de que faz parte."¹¹⁶

Entonces, contra ese exclusivismo intelectual que mantiene el dualismo en la afirmación subjetivista, Graça identifica al objetivismo con un “afán constructivo” empeñado en establecer el vínculo o la ligación entre lo intelectual y lo sentimental, lo particular y lo universal, la vida interior y la vida exterior, actividad que constituye primordialmente la tarea de la cultura. Esta tarea de ligación de lo particular con lo universal implica también –como vimos en el análisis de *A esthetica da vida*– el sometimiento y la adecuación a la naturaleza. Y aquí Graça retoma, por un lado, el planteo de la necesidad de vencer a la naturaleza –y en este sentido resalta que una de las conquistas del objetivismo dinámico es el llamado a superar ese estado de subordinación al mundo natural que hace del brasileiro un “*lírico da tristeza*”, pero por otro lado el tema de la adecuación a la tierra aparece aquí tramitado a través del imperativo de lograr una creación propia:

“Nem a imitação europeia, nem a imitação americana –a criação brasileira. Todos os povos criaram. O próprio americano do norte, ainda inculto,

¹¹⁶*ibidem*, pp. 315-316 [“El signo de nuestra actualidad es el formidable empeño de reconstrucción. En este caos, el objetivismo dinámico nos revela el universo en sus fuerzas simples y eternas, y recompone con sus fragmentos activos la unidad intelectual y sentimental, creando un orden práctico, simple, útil, enérgico. Liberador y constructor, el espíritu moderno sabe que hay una unidad esencial e infrangible entre todos los seres, los organismos, que a su vez son órganos del Todo universal. (...) Ligar a estos organismos particulares al organismo universal es el sentido oculto de la cultura. La obra de arte debe tener una vida interior en relación con la vida exterior de la que forma parte”].

criou. Só o brasileiro se julga incapaz de criar e resignado se humilha na imitação. O nosso privilégio de não termos o passado de civilizações aborígenes facilitará a liberdade criadora. Não precisamos, como México o Peru, remontar aos antepassados Maias, Astecas ou Incas, para buscar nos indígenas a espiritualidade nacional. O Brasil não recebeu nenhuma herança estética dos seus primitivos habitantes, míseros selvagens rudimentares. Toda a cultura nos veio dos fundadores europeus. Mas a civilização aqui se caldeou para esboçar um tipo de civilização, que não é exclusivamente européia e sofreu as modificações do meio e da confluência das raças povoadoras do país. É um esboço apenas sem tipo definido. É um ponto de partida para a criação da verdadeira nacionalidade. A cultura européia deve servir não para prolongar a Europa, não para obra de imitação, sim como instrumento para criar coisa nova com os elementos, que vêm da terra, das gentes, da própria selvageria inicial e persistente.”¹¹⁷

Si, tal como sostenía en *A esthetica da vida*, es por medio del trabajo y la disciplina que la cultura estética conseguirá realizar la unión indisoluble del hombre brasileiro y la naturaleza tropical, es importan-

¹¹⁷*Ibidem*, pp. 318-319 [“Ni la imitación europea, ni la imitación americana –la creación brasileira. Todos los pueblos crearon. El propio americano del norte, aún inculto, creó. Solo el brasileiro se juzga incapaz de crear y resignado se humilla en la imitación. Nuestro privilegio de no tener un pasado de civilizaciones aborígenes facilitará la libertad creadora. No precisamos, como México o Perú, remontarnos a los antepasados Mayas, Aztecas o Incas, para buscar en los indígenas la espiritualidad nacional. El Brasil no recibió ninguna herencia estética de sus habitantes primitivos, miserables salvajes rudimentarios. Toda la cultura nos vino de los fundadores europeos. Pero la civilización aquí se caldeó para esbozar un tipo de civilización, que no es exclusivamente europea y sufrió las modificaciones del medio y la afluencia de las razas pobladoras del país. Es un esbozo apenas sin tipo definido. Es un punto de partida para la creación de la verdadera nacionalidad. La cultura europea debe servir no para prolongar la Europa, no para obra de imitación, sino como instrumento para crear una cosa nueva con los elementos que vienen de la tierra, de las personas, del propio salvajismo inicial y persistente.”].

te subrayar que para Graça los elementos centrales de esa cultura se identifican con la herencia europea, herencia que en el Brasil no permaneció intacta pero que es el indispensable “instrumento” a partir del cual será posible crear una “*coisa nova*”.

En este sentido, vale la pena recordar que ya en su primera novela *Canaã* (1902), Graça Aranha presenta una especie de teoría del Brasil, en la que es posible reconocer un tópico que –anclado en la perspectiva evolucionista y determinista que constituyó el horizonte intelectual de la generación del '70– atraviesa la reflexión de intelectuales y escritores de la *Republica Velha* y llega hasta el modernismo: la distinción entre raza y cultura¹¹⁸. Una de las expresiones más corrientes de este tópico es la que plantea que solo a partir de la base de una unidad étnica será posible el advenimiento de una “civilización” o cultura brasilera diferenciada y única. En *Canaã*, este tema aparece problematizado a partir de los discursos e intercambios de ideas entre los tres personajes centrales. Nos encontramos así, por un lado, con Lenz, el inmigrante alemán tallado sobre el *figurino* nietzscheano que demuestra un completo desdén por la inferioridad racial de los no arios, en particular de los mestizos, de ahí que su planteo sugiera, como solución al problema social del progreso en una región como Brasil, la substitución de esa “*raça híbrida*” por europeos. Por otro lado, está el juez municipal de Porto de Cachoeiro, Paulo Maciel, cuyo pesimismo racial también concluye afirmando que el problema de la “crisis moral” del país no tiene solución porque se asienta en la “*incapacidad de la raza para a civilización*”. Y, finalmente, nos encontramos con Milkau

¹¹⁸Cfr. Paes, J. P. (1991). “*Canaã: o horizonte racial*”, *Estudos Avançados*, ano 5, N° 13, São Paulo, USP, pp. 161-179.

el inmigrante alemán, protagonista principal de la novela, cuyo planteo se construye en oposición a sus otros dos interlocutores. Como ha señalado José Paulo Paes, este personaje afirma que la idea de raza no pasa de ser un “*preconceito aristocrático*”, y que no existen “razas privilegiadas”, capaces de cumplir el papel de agentes civilizatorios, ya que este papel pudo ser desempeñado tanto por semitas e hindúes en el mundo antiguo, como por franceses e ingleses en el mundo moderno. Pero, al mismo tiempo en que subraya –contra el arianismo agresivo de Lenz y el pesimismo racial de Maciel– que “*as raças civilizaram-se pela fusão*”, establece una distinción entre “*raças adiantadas*” e “*raças virgens, selvagens*”, atribuyendo a los pueblos superiores la iniciativa del despliegue de la cultura, de la cual serían estos los únicos creadores y promotores. Tal como destaca Paes:

*“Sem chegar ao encarecimento do bárbaro e do selvagem por via do qual o primitivismo modernista de 22-28 contestou a academização do critério de civilização, Canaã, confirmando seu caráter eminentemente pré-modernista, dava um primeiro passo nesse sentido ao reconhecer a participação das “raças virgens, selvagens” no processo civilizatório, ainda que lhes atribuisse, dentro dele, um papel dependente e passivo.”*¹¹⁹

Podríamos considerar que esta inflexión se mantiene en la conferencia del 24, que sostiene –en la línea de *A esthetica da vida*– la necesidad de la inteligencia de someter e incorporar los elementos de

¹¹⁹*Ibidem*, p. 166 [“Sin llegar al reconocimiento del bárbaro y del salvaje por medio del cual el primitivismo modernista del 22-28 contestó la academización del criterio de civilización, *Canaã*, confirmando su carácter eminentemente premodernista, daba un primer paso en ese sentido al reconocer la participación de las 'razas vírgenes, salvajes' en el proceso civilizatorio, aun cuando les atribuyese dentro de él un papel dependiente y pasivo.”].

esa “metafísica bárbara”, tendientes al ilusionismo y al terror, transmitida a través de la herencia indígena y africana. Sin duda, estos elementos no pueden ser ignorados o dejados de lado, pero se trata de un tipo de incorporación subordinada, porque estos materiales tienen que ser procesados y subsumidos por la cultura –entendida como la esfera universal de las actividades del espíritu– para producir el “todo” de la nación.

En este sentido, así como Graça sostiene que el brasileiro no recibió ninguna herencia estética de sus primitivos habitantes, subraya también que el “*primitivismo dos intelectuais*” es un artificio tan falso como el “*arcadismo dos acadêmicos*”. De allí, afirma que:

*“Ser brasileiro não é ser selvagem, ser humilde, escravo do terror, balbuciar uma linguagem imbecil, rebuscar os motivos da poesia e da literatura unicamente numa pretendida ingenuidade popular, turbada pelas influências e deformações da tradição européia. Ser brasileiro é ver tudo, sentir tudo como brasileiro, seja a nossa vida, seja a civilização estrangeira, seja o presente, seja o passado. É no espírito que está a manumissão nacional, o espírito que pela cultura vence a natureza, a nossa metafísica, a nossa inteligência e nos transforma em uma força criadora, livre e construtora da nação.”*¹²⁰

¹²⁰Aranha, G., “O espírito moderno”, en: Teles, G. M. (1987). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, op. cit., p. 323 [“Ser brasileiro no es ser salvaje, ser humilde, esclavo del terror, balbuciar una lengua imbecil, rebuscar los motivos de la poesía y la literatura únicamente en una pretendida ingenuidad popular, turbada por las influencias y deformaciones de la tradición europea. Ser brasileiro es ver todo, sentir todo como brasileiro, será nuestra vida, sea la civilización extranjera, sea el presente, sea el pasado. En el espíritu está la liberación nacional, el espíritu que por la cultura vence la naturaleza, nuestra metafísica, nuestra inteligencia y nos transfigura en una fuerza creadora, libre y constructora de la nación”].

Sin mencionarlo explícitamente, Graça critica aquí la propuesta nacionalista del “*Manifesto da Poesia Pau Brasil*” de Oswald de Andrade, que analizaremos a continuación. Más allá de las disputas por la pretensión del liderazgo del movimiento modernista, lo que está en juego son proyectos diferentes de construcción de una cultura nacional: el tipo de síntesis que Graça pregona como auténtica “creación brasileira” sugiere una incorporación subalterna de ese lado inculto, salvaje y bárbaro que precisamente la perspectiva de Oswald exaltaba. Hemos señalado al principio que la propuesta de Graça puede entenderse como un planteo universalista de la cuestión nacional porque para este autor la síntesis que subsume a la propia particularidad y la expresa se realiza fundamentalmente desde la esfera universal de la cultura. El fin es la “integración en el Cosmos”, fin que solo se podrá realizar –en la perspectiva de Graça– a partir del encuentro de la inteligencia con la propia naturaleza, encuentro que integra la propia experiencia particular en el acervo de la cultura universal.

Cabe señalar también que, sobre el final del discurso en la Academia, Graça insinúa una identificación entre su propuesta y la de los jóvenes modernistas, dado que ese movimiento de una “*inteligencia libertadora y constructora*” ha sido puesto en marcha –como reconoce– en “el pensamiento y la imaginación de los espíritus jóvenes”:

“Vem na música de Villa-Lobos, que dá à nossa sensibilidade um ritmo novo e poderoso, na poesia de Roland de Carvalho, libertador de nosso romantismo, criador do nosso lirismo, na poesia de Guilherme de Almeida, livre da natureza e das suas sugestões subalternas, na poesia de Mário de Andrade, vencedor do convencionalismo, construtor alegre do espírito verdadeiramente brasileiro, nas esculturas de Brecheret, que objetivam dinamicamente o subjetivo, no pensamento, na crítica na poesia, no ro-

*mance de Renato Almeida, Jackson de Figueiredo, Agripino Grieco, Manuel Bandeira, Paulo Silveira, Tristão de Athaide, Menotti Del Picchia, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade e mil espíritos sôfregos de demolição e construção.”*¹²¹

Nombrándolos públicamente, Graça introduce su propia versión de la “familia de *Klaxon*” en el corazón de la Academia, reducto institucional por excelencia de esa bohemia simbolista parnasiana, contra la cual se afirman los jóvenes paulistas en sus primeros años. Esta versión de Graça recoge algunos de los nombres de *Klaxon*, y excluye a otros –como Rubens de Moraes, Alberto Couto de Barros, Tácito de Almeida– y en la propia conferencia parece que tampoco mencionó a Manuel Bandeira, al que incluyó posteriormente en la versión publicada en el libro *O espírito moderno* en 1925. En líneas generales, esta lista no enfrenta a los jóvenes paulistas, pero refuerza la visibilidad del modernismo carioca, cercano a su propia figura –como lo muestra la mención en primer lugar de Roland de Carvalho, y la inclusión de Paulo Silveira, Agripino Grieco, Renato Almeida y Tristão de Athaide. Si el orden de esta presentación revela cierta jerarquía –que coloca en un lugar destacado a la poesía de Ronald de Carvalho, Guilher-

¹²¹*Ibidem*, p. 323 [“Viene en la música de Villa-Lobos, que da a nuestra sensibilidad un ritmo nuevo y poderoso, en la poesía de Roland de Carvalho, libertador de nuestro romanticismo, creador de nuestro lirismo, en la poesía de Guilherme de Almeida, libre de la naturaleza y de sus sugerencias subalternas, en la poesía de Mário de Andrade, vencedor del convencionalismo, constructor alegre del espíritu verdaderamente brasilero, en las esculturas de Becheret, que objetivan dinámicamente lo subjetivo, en el pensamiento, en la crítica, en la poesía, en la novela de Renato Almeida, Jackson de Figueiredo, Agripino Grieco, Manuel Bandeira, Paulo Silveira, Tristão de Athaide, Menotti del Pichia, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade y mil espíritus ávidos de demolición y construcción”].

me de Almeida y Mário de Andrade–, no deja de ser significativo que Oswald aparezca recién en el final de esta enumeración. Ciertamente, las diferencias entre ambos –que esta conferencia implícitamente subraya– no pasaron desapercibidas para Oswald, quien apenas unos días después publicó en las páginas del diario paulista *A Manhã* un fuerte artículo, “*Modernismo atrasado*”¹²², en el que impugnaba no tanto las ideas de Graça, sino más bien la pretensión de este intelectual de erigirse en una figura orientadora del modernismo. Ya veremos, más adelante, a propósito de *Estética*, las repercusiones de esta polémica; conviene ahora detenernos en el análisis del “*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*”, a fin de visualizar claramente las diferencias entre ambas propuestas.

La propuesta nacionalista del “Manifesto da Poesia Pau Brasil”

Tal como señala Jardim de Moraes¹²³, el “*Manifesto da Poesia Pau Brasil*”¹²⁴ de Oswald de Andrade, publicado el 18 de marzo de 1924 en el diario paulista *Correio de Manhã* puede ser considerado una de las primeras intervenciones que ponen en evidencia un cambio de rumbo en las preocupaciones modernistas. De hecho, el Manifiesto marca claramente esta reorientación del movimiento, al insinuar la necesidad de un nuevo comienzo:

¹²² Andrade, O. de, “Modernismo atrasado”, *A Manhã*, junho 25, 1924, en: Batista, M. R., Lopez, T. P. A. y Lima, Y. S. de (1972). *Brasil: 1º tempo modernista- 1917/29. Documentação*, op. cit., p. 216.

¹²³ Cfr. Moraes, E. J. de (1978). *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, op. cit., pp. 82 y ss.

¹²⁴ Andrade, O. de, “*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*”, en: Teles, G. M. (1987). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, op. cit., pp. 326-331.

*“O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada esta etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.”*¹²⁵

Podríamos considerar que Oswald realiza aquí un procedimiento similar al de Mário en los comienzos de *Klaxon*: así como el manifiesto-programa de *Klaxon* desplaza hacia el pasado las intervenciones anteriores afirmando la necesidad de abrir paso a un momento constructivo; Oswald declara clausurado ese momento en el que la preocupación central pasaba por discernir las coordenadas en las que situaba “*el espíritu de la época*” y señala que “*el problema es otro*”. No se trata ya de promover un desplazamiento de las formas agotadas de la poesía parnasiana en nombre de un programa de actualización de la cultura, sino más bien de encarar la necesidad de renovación estética desde una perspectiva nacionalista que valoriza un redescubrimiento de la realidad brasilera, sistemáticamente negada por del predominio del “*lado doutor*”, es decir, por una “cultura de importación”, caracterizada por la erudición estéril y la repetición monótona de soluciones europeas. En este sentido, es posible distinguir en el “*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*” dos niveles: un nivel destructivo, que insiste en desplazar una perspectiva cultural que carece de potencia vital –porque oculta la auténtica realidad y se limita a la repetición de corrientes importadas– y un nivel constructivo que aboga por una perspectiva que se sostiene –como veremos– en la yuxtaposición y convivencia de antagonismos.

¹²⁵ Andrade, O. de, *ibidem* [“El trabajo de la generación futurista fue ciclópeo. Ajustar el reloj imperio de la literatura nacional. Realizada esta etapa, el problema es otro. Ser regional y puro en su época.”].

Con respecto a esto, vale la pena aclarar que el lado destructor del Manifiesto –que impugna esa “falsa cultura”– sugiere un arco de coincidencias con el diagnóstico de Graça Aranha: ambos autores denuncian un desacuerdo profundo de la inteligencia con la realidad brasileira. En el caso de Oswald, ya desde la conquista se encuentra en germen esa perspectiva erudita, deformadora de la realidad:

“O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportando e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião do penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.”¹²⁶

Este desencuentro de la inteligencia con la realidad se acentúa con la importación acrítica de orientaciones estéticas europeas:

“Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiro que não fosse lã mesmo não prestava. A interpretação do dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas (...).

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhina na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas.

¹²⁶ Andrade, O. de, *ibidem*, p. 326 [“El lado docto. Fatalidad del primer blanco aportando y dominando políticamente las selvas salvajes. El licenciado. No podemos dejar de ser doctos. Doctores. País de dolores anónimos, de doctores anónimos. El Imperio fue así. Eruditamos todo. Olvidamos el gavián del penacho.

La nunca exportación de poesía. La poesía anda oculta en las enredaderas maliciosas de la sabiduría. En las lianas de la nostalgia universitaria.”].

A Playela. E a ironia eslava compôs para a Playela. Stravinsky.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos –já havia o poeta parnasiano.”¹²⁷

Por un lado, el Manifiesto denuncia a ese Brasil académico, “*doutor*”, que digiere mal –para usar una metáfora antropofágica– las corrientes importadas de Europa, por el otro, propone reemplazar esta óptica falsa por una “*nova perspectiva*”, que debe ser lo suficientemente amplia para permitir percibir toda una serie de contradicciones de la realidad, cubiertas y enmascaradas por esa falsa cultura. Tal como sostiene Moraes¹²⁸, el Manifiesto aboga por una perspectiva que haga visible las fuerzas escondidas de la nación, yuxtaponiendo los antagonismos entre pasado y presente, modernización y atraso, campo y ciudad, la tendencia erudita y la sabiduría popular.

Esta nueva perspectiva es insinuada ya en el comienzo del Manifiesto, cuando afirma que “*a poesia existe nos fatos*”: la poesía existe en los hechos que son por sí mismos acontecimientos pictóricos, folclóricos, históricos, étnicos, culinarios y lingüísticos (“*os casebres de açã*”

¹²⁷*Ibidem* [“Hubo un fenómeno de democratización estética en las cinco partes sabias del mundo. Se había instituido el naturalismo. Copiar. Cuadro de ovejas que no fuera de pura lana, no servía. La interpretación en el diccionario oral de las Escuelas de Bellas Artes quería decir, reproducir tal cual... Vino el pirograbado. Las chicas de todos los hogares se volvieron artistas. [...]

En la música, el piano invadió las salitas desnudas, con almanaques en la pared. Todas las chicas se volvieron pianistas. Surgió el piano mecánico y el piano de cola. La pianola. Y la ironía eslava compuso para la pianola. Stravinsky.

La estatuaria vino detrás. Las procesiones salieron nuevitas de las fábricas. Solo no se inventó una máquina de hacer versos –ya existía el poeta parnasiano”].

¹²⁸Cfr. Moraes, E. J. de (1978). *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, op. cit., p. 85 y ss.

frão e de ocre das favelas”, “o carnaval”, las crónicas del descubrimiento y la colonización del Brasil, la etnia, la minería, la cocina, “*a lingua sem arcaísmos, sem erudição*”, enriquecida por los propios errores y neologismos); la poesía existe en los hechos que componen la “originalidad nativa”, como materia prima exportable, de naturaleza histórica y social.

Si contra “*os cipos maliciosos da sabedoria*”, la poesía existe en los hechos, la posibilidad de ver con ojos libres pone de manifiesto aquello que había negado la perspectiva “*bacheleresca*”: la “*base dupla*” en la que abrevan los elementos constitutivos de la nacionalidad:

*“Temos a base dupla e presente –a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de 'dorme nenê que o bicho vem pegá' e das equações.”*¹²⁹

Es decir, el Manifiesto se abre a la constatación de que en Brasil conviven yuxtapuestas dos realidades: una ligada a los procesos de modernización que afectan a todos los fenómenos de la realidad, y otra más bárbara y primitiva, que mantiene intacto el estado de magia e inocencia salvajes. Si para Graça Aranha la acción de cultura debía permitir unificar ambas realidades, subordinando la segunda a la primera; Oswald defiende una posición que aboga por la convivencia de estos antagonismos, sugiriendo que es justamente ese lado primitivo y bárbaro el que mayormente condensa esa “*originalidade nativa*”. Sin embargo, no se trata de renunciar al presente de la modernización:

¹²⁹ Andrade, O. de, “*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*”, en: Teles, G. M. (1987). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, op. cit., p. 330 [“Tenemos la base doble y presente –la floresta y la escuela. La raza crédula y dualista y la geometría, el álgebra y la química luego, después de la mamadera y el té de yerbabuena. Una mezcla de 'duérmeme mi niño, duérmeme ya que viene el cuco y te comerá' y las ecuaciones.”].

*“A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito negro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.”*¹³⁰

En esa “sala de jantar domingueira” coexisten la “mata” y el “jornal”, coexistencia que hace de esa “sala de jantar” un espacio específicamente brasileiro. Del mismo modo, esos hechos estéticos primitivos que constituyen a la poesía coexisten en un paisaje en el que también entran “los cilindros de los molinos”, “las turbinas eléctricas”, “las usinas productoras” y “las cuestiones cambiarias”. Tal como reconoce Moraes¹³¹, para Oswald no se trata de subordinar o de integrar los dos polos que constituyen estos antagonismos, más bien la “nueva perspectiva” que propone el Manifiesto apuesta a la conciliación entre ambos, conciliación que se realiza a partir de la aprehensión intuitiva de estos elementos:

“Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

*Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.”*¹³²

¹³⁰*Ibidem*, p. 329 [“La poesía Pau-Brasil es un comedor dominguero, con pajaritos cantando en la selva reducida de las jaulas, un sujeto flaco componiendo un vals para flauta y la Mariquita leyendo el diario. En los diarios anda todo el presente.”].

¹³¹Véase el análisis del Manifiesto en: Moraes, E. J. de (1978). *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, op. cit., pp. 80-90.

¹³²*Ibidem*, p. 331 [“Apenas brasileiros de nuestra época. Lo necesario de química, de me-

Si para Graça la intuición era la facultad por excelencia que permitía expresar y realizar la integración en el Todo; para Oswald más bien se manifiesta como el instrumento que permite discernir o captar los elementos esenciales de esa yuxtaposición, en la cual lo primitivo y lo moderno conservan su carácter de tales. Si para ambos la intuición posibilita la identificación de los elementos constitutivos del “alma brasileira”, Oswald apuesta a mantener intactos todos aquellos rasgos de la “metafísica bárbara” que Graça Aranha consideraba necesario superar y vencer a través de la actividad de la cultura.

Debemos señalar que el Manifiesto junto con las *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicadas en ese mismo año, y el libro de poesías *Pau-Brasil* de 1925, exhiben el intenso contacto de Oswald con algunos circuitos de la vanguardia parisina, durante su estadía en Francia en 1923, contacto mediado por la figura de Blaise Cendrars¹³³, a quien había conocido por intermedio de Paulo Prado en París.

Este poeta suizo, cuyo verdadero nombre era Frédéric Sauser, convivió durante los años finales de la primera década del siglo XX con un grupo de pintores y poetas (Apollinaire, Picasso, Braque, Leger, Delaunay, Max Jacob, André Salmon, Reverdy y Cocteau, entre otros), que ya para 1909 son reconocidos como un frente único enrolado en el cubismo. La carrera de Blaise Cendrars se inicia con la publicación de los poemas de *Les Pâques á New York* en 1912, pero se consolida con

cánica, de economía y de balística. Todo digerido. Sin *meeting* cultural. Prácticos. Experimentales. Poetas. Sin reminiscencias librescas. Sin comparaciones de apoyo. Sin investigación etimológica. Sin ontología.”].

¹³³Cfr. Nunes, B. (1979). *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 12-13. Véase también Eulalio, A. (2001). *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Pablo: EDUSP-FA-BESP (2ª edición revisada y ampliada por Carlos Augusto Calil).

la aparición de *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* en 1913, “*premier livre simultané*” –como la obra fue anunciada. El libro presenta como un todo integral el texto de Cendrars –en el cual se destacaban la desarticulación de la sintaxis y las imágenes chocantes– con las ilustraciones de Sonia Delauney, y fue impreso en una sola hoja de dos metros, que se desdoblaba en 22 paneles. Marjerie Perloff señala que, como parte de la campaña publicitaria dirigida a promocionar el libro, publica un manifiesto en el número de septiembre de 1913 del periódico de la vanguardia berlinesa *Der Sturm*:

“*La literatura es parte de la vida. No es algo que este 'aparte'. No escribo por oficio. Vivir no es un oficio (...) He escrito mis poemas más bellos en las grandes ciudades, entre cinco millones de hombres; o, para no olvidar los juegos más bellos de mi infancia, cinco mil leguas bajo el mar acompañado por Julio Verne. Toda vida no es más que un poema, un movimiento (...). Amo las leyendas, los dialectos, los errores gramaticales, las novelas policíacas, la carne de las muchachas, el sol, la Torre Eiffel, los apaches, los buenos negros y esa astucia de un europeo que se burla de la modernidad. ¿Dónde voy? No tengo ni idea, ya que incluso entro en los museos.*”¹³⁴

Tal como analiza Perloff, en este manifiesto encontramos al *enfant terrible* que aparatosamente se distancia de todas las escuelas poéticas, para subrayar la por entonces extendida convicción de que la vida y el arte son inseparables, y que la poesía se realiza en el encuentro y la yuxtaposición de elementos primitivos (las leyendas, los dialectos, los apaches, “los *bons nègres*”) y modernos (la Torre Eiffel). Estos intereses

¹³⁴Cita tomada de Perloff, M. (2009). *El momento futurista* (trad. de Mariano Peyrou). Valencia: Pre-textos/ Universidad Politécnica de Valencia, p. 85.

llevaron a Cendrars a publicar después de la guerra los *Dix-neuf Poèmes Élastiques* (1919), libro relacionado con la transposición de lo visual a la poesía, dedicado e ilustrado por Léger, Delaunay, Roger de la Fresnaye, Chagall, y Archipenko; y la *Anthologie Nègre* (1921), que fue un éxito de crítica y de público, a pesar de que la guerra ya había eclipsado la experimentación primitivista de la primera época del cubismo.

En 1923, el encuentro del “casal Tarsiwald” con las vanguardias estuvo mediado por la figura de Cendrars, cuya presencia facilitó la convivencia de estos jóvenes brasileiros con figuras como Leger, Brancusi, Satie, Jules Romains, Picabia, Cocteau, André Lhote, Valery Larbaud, René Bacharach y Maximilien Gautier, muchos de los cuales pasaron a engrosar la lista de amigos personales del “casal”. Tal como sugiere Benedito Nunes¹³⁵, es este encuentro con Cendrars el que propicia en Oswald la elaboración de una poética que encontraba en las artes plásticas el eje referencial de sus conceptos instrumentales. Así, tanto en el libro de poemas *Pau-Brasil* como en las *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Oswald desplaza la descripción por la sucesión de fragmentos instantáneos, la rememoración subjetiva por el apunte anecdótico, la efusión lírica por la parodia.

A instancias de Paulo Prado, Cendrars realiza su primera visita al Brasil que se extenderá de febrero a julio de 1924, meses en los que se prolonga esa intensa convivencia, que se reparte entre las tertulias de los salones paulistas y las estadías en la *fazenda* Morro Azul, propiedad de un extravagante amigo de Paulo Prado, Luis Bueno de Miranda. Durante la Semana Santa de 1924,

¹³⁵Nunes, B., “Estética e correntes do modernismo”, en: Avila, A. (comp.) (1975). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, pp. 39-53.

toda una “caravana modernista” acompaña a Cendrars a un recorrido por las ciudades históricas de Minas Gerais (São João e São José d'El-Rei, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto, Mariana), viaje que Aracy Amaral¹³⁶ interpreta como un verdadero redescubrimiento de la tradición colonial y de la realidad brasilera, operado por esos jóvenes paulistas que pocos años antes insistían en anclar sus intervenciones en una modernidad fundamentalmente urbana. Es importante resaltar que Cendrars no va a negar ese lado “futurista” de las vanguardias: de hecho, su fascinación por la torre Eiffel, el automovilismo y la aviación, junto con su concepción del artista como “ingeniero” refuerzan ese legado, que el poeta va a conjugar con una también sostenida fascinación por una ingenuidad exótica, popular y primitiva.

Como sostiene Benedito Nunes¹³⁷, tanto el “*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*” como el posterior “*Manifesto Antropófago*” funden y asimilan distintos estímulos intelectuales –dado que la valorización del primitivismo estaba presente no solo en las vanguardias, sino que existía al respecto todo un repertorio común al que se integraban los estudios sobre la mentalidad mágica de Levy Bruhl y la exploración freudiana del inconsciente. Pero Blaise Cendrars es el único que aparece explícitamente mencionado en 1924, autenticando esa nueva perspectiva que incita a la yuxtaposición de lo primitivo y lo moderno:

“*Uma sugestão de Blaise Cendrars: –Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que es-*

¹³⁶Amaral, A. A. (1997). *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Ed. 34/ Fapesp, pp. 15-20.

¹³⁷Cfr. Nunes, B. (1979). *Oswald Canibal*, op. cit., pp. 17 y ss.

*tais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.”*¹³⁸

En la línea de esta sugerencia de Blaise Cendrars, podría considerarse que el “*Manifesto Pau-Brasil*” aspira a efectuar una reconstrucción del gusto y de la inteligencia brasilera, basada en una “vuelta al sentido puro”, filiada a la simplicidad formal que hizo del cubismo un “primitivismo de la forma externa”¹³⁹.

Esta singular apropiación de las vanguardias conduce a Oswald a afirmar –a partir de la yuxtaposición de antagonismos– una concepción sincrética de la cultura, en la que es posible reconocer puntos de contacto con la perspectiva que, casi una década después, desarrollará Gilberto Freyre en *Casa Grande & Senzala*. En efecto, en esa “*base dupla*” en la que conviven sin disolverse “*a floresta e a escola*”, es posible reconocer una concepción de la cultura que, como en Gilberto, afirma la “manera particularmente híbrida y plástica de combinar las más diferentes tradiciones sin pretender fundirlas en una síntesis completa y definitiva: antagonismos en equilibrio”¹⁴⁰. A diferencia de Mário, para quien –como veremos a continuación– la esfera de la cultura debe propiciar una síntesis original de esos elementos opuestos, Oswald afirma la riqueza compatible de esas oposiciones.

¹³⁸[“Una sugerencia de Blaise Cendrars: –Tenéis las locomotoras llenas, vais a partir. Un negro gira la manivela del desvío rotativo en que estáis. El menor descuido, os hará partir en la dirección opuesta a vuestro destino.”].

¹³⁹Cfr. Nunes, B., “Estética e correntes do modernismo”, op. cit., p. 52.

¹⁴⁰Araújo, R. B. de (1994). *Guerra y Paz. Casa Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Editora 34, p. 133. Véase también Benzaquen de Araújo, R. (2001). “Rayos y Truenos. Ambigüedad y Exceso en la obra de Gilberto Freyre”, en: *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, Nº 5. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 31-40.

La perspectiva nacionalista de Mário

Tal como vimos, para 1922-1923, Mário encarna el internacionalismo de *Klaxon* en la figura del crítico, preocupado por discernir las líneas que atraviesan el “*espírito da época*”. Esa misma inflexión aparece en una carta a Sérgio Milliet de mayo de 1923:

*“Os poemas [de Ivan Goll] chegaram-me justamente após ter eu escrito uma crônica para a Revista do Brasil, em que dizia êste anseio de universalidade que anima os modernistas de quase todo o mundo.”*¹⁴¹

Este “*deseo de universalidad*” en el cual Mário converge con “*os modernistas de quase todo o mundo*” sufre una alteración radical durante 1924, que lo lleva a cuestionar el planteo universalista de *A escrava que não é Isaura*, prácticamente en el mismo momento en que el libro (escrito en 1922) sale publicado (en 1924). De hecho, así le escribe a Joaquim Inojosa en noviembre de 1924:

“A minha 'Escrava' derivada duma explicação oral que fiz da poética modernista universal, reflete necessariamente e demasiadamente sobre ideais europeus. Ora isso me desgosta no livro porque é lógico que a realidade brasileira contemporânea do Brasil, se pode ter pontos de contato com a realidade contemporânea da esfalfada civilização do Velho mundo não pode ter o mesmo ideal porque as nossas necessidades são inteiramente outras. Nós temos que criar uma arte brasileira. Esse é o único meio de sermos artisticamente civilizados. Quem dentre nós refletir ideais ou

¹⁴¹Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, *Paulicéia*, 30-5-1923, en: Duarte, P. (1977). *Mário de Andrade por ele mesmo* (2^{da} edição). São Paulo: HUCI TEC, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, p. 289 [“Los poemas me llegaron justo después de haber escrito una crónica para la *Revista de Brasil*, en la que mencionaba ese deseo de universalidad que anima a los modernistas de casi todo el mundo.”].

apenas sentimento alemão, português ou mesmo americano do norte é um selvagem, não está no período civilizado de criação. Está no período da imitação, do mimetismo a que o selvagem é levado pela dependência, pela ignorância e pela fraqueza. Se é certo que nas conseqüências espirituais que a minha 'Escrava' dita, esse abasileiramento do brasileiro está implícitamente promulgado, é também certo que a grande maioria se esquecerá de tirar a ilação e vera mais certamente do livro ditames práticos mais fáceis de apreender. Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem que concorrer pra esse concerto, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização."¹⁴²

¹⁴²Inojosa, J. (1968). *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Tupy, pp. 340-341 en: Moraes, E. J. de (1988). "Modernismo revisitado", op. cit., pp. 232-233 ["Mi 'Escrava' derivada de una explicación oral que hice de la poética modernista universal, reflexiona necesaria y excesivamente sobre ideales europeos. Ahora, eso me disgusta en el libro porque es lógico que la realidad brasilera contemporánea de Brasil, si bien puede tener puntos de contacto con la realidad contemporánea del Viejo Mundo, no puede tener el mismo ideal porque nuestras necesidades son enteramente otras. Nosotros tenemos que crear un arte brasilero. Ese es el modo de ser artísticamente civilizados. Quien entre nosotros refleje ideas o apenas sentimientos alemanes, portugueses o mismo americanos del norte es un salvaje, no está en el período civilizado de la creación. Está en el período de la imitación, del mimetismo al que el salvaje es llevado por la dependencia, por la ignorancia y por la debilidad. Si bien es cierto que en las consecuencias espirituales que mi 'Escrava' dicta, ese *abasileramiento* del brasilero está implícitamente promulgado, es también cierto que la gran mayoría se olvidará de llegar a esta conclusión y verá más claramente los dictámenes prácticos del libro, más fáciles de aprender. Vea bien: *abasileramiento* del brasilero no quiere decir regionalismo ni nacionalismo = Brasil para los brasileiros. Significa solo que Brasil, para ser civilizado artísticamente, para entrar en el concierto de las naciones que hoy en día conducen la civilización de la tierra, tiene que concurrir a ese concierto con lo que lo singulariza e individualiza, parte única que podrá enriquecer y ampliar la Civilización."].

Como vemos, Mário toma distancia de su propio planteo universalista anterior, e intenta promover una lectura del texto que lo inscribe en otra perspectiva: ya no se trata de resaltar la universalidad del “*espírito da época*”, sino más la particularidad que afirma en el Brasil preocupaciones y necesidades enteramente diferentes a las de Europa. ¿Qué ha sucedido entre mediados de 1923 y fines de 1924 para que se produzca esta modificación tan fuerte de la perspectiva universalista?

Podemos considerar que la carta pone en evidencia una reformulación del programa que sustentaba *A escrava que não é Isaura* a partir de las repercusiones del “*Manifesto Pau-Brasil*” y de la conferencia “*O espírito moderno*” de Graça Aranha en la Academia. En este sentido, Mário parte de la premisa común a estas dos posiciones: es necesario crear un arte brasileiro. Pero, a diferencia de Graça, que proponía un fortalecimiento de la esfera de la cultura en general a fin de vencer y subyugar a esa naturaleza bárbara, Mário insiste en que ese aporte brasileiro debe partir de las propias necesidades, de la propia configuración racial y social –elemento que, desde la perspectiva del intelectual maranhense, más bien debía ser absorbido por la esfera universal de la cultura.

Tanto es así que este “*ser selvagem*” de Mário no se identifica aquí con quien pretende “ser humilde, esclavo del terror, balbucear una lengua imbécil, rebuscar los motivos de la poesía y de la literatura únicamente en una pretendida ingenuidad popular”¹⁴³ –términos con los cuales Graça rechazaba la vertiente primitivista que abría la perspectiva de Oswald. Ser salvaje es también, para Mário, “permanecer en la incultura”, pero esta incultura está definida por la imitación europea,

¹⁴³ Aranha, G., “O espírito moderno”, en: Teles, G. M. (1987). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, op. cit., p. 323.

por el apego irreflexivo a ideales y sentimientos que no se acomodan ni surgen de esas necesidades propias. En cierto sentido, Mário recoge e invierte el planteo de Graça: el salvaje dominado por el terror es aquel aferrado a la exterioridad de la cultura.

El tema es retomado en la correspondencia con Carlos Drummond de Andrade, quien en noviembre de 1924 le había escrito a Mário, planteando algunos problemas con respecto a esa inflexión nacionalista:

“Sou acidentalmente brasileiro. (...) Detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão de meu espírito. Sou hereditariamente europeu, ou antes: francês. Amo a França como um ambiente propício, etc. Tudo muito velho, muito batido, muito Joaquim Nabuco. Agora, como acho indecente continuar a ser francês no Brasil, tenho que renunciar à única tradição verdadeiramente respeitável para mim, a tradição francesa. Tenho que resignar-me a ser indígena entre os indígenas, sem ilusões. Enorme sacrifício; ainda bem que você reconhece! Aí o lado trágico do caso. É um sacrifício a fio, desaprovado pela razão (como todo sacrifício). Confesso-lhe que não encontro no cérebro nenhum raciocínio em apoio à minha atitude. Só o coração me absolve. (...) Bem pesadas as coisas, duvido se haverá vantagem em sacrificar-se espiritualmente a uma cambada de bestas como é a quase toda mentalidade de nossos irmãos brasileiros. E por outro lado, estou quase a afirmar que uma certa classe de espíritos, de formação e educação nitidamente universalista, tem direito de sobrepor as suas conveniências mentais às dessa mesma confusa e anônima cambada de bestas. Monstruoso? Será antes humano. Espero que não veja nessas palavras a intenção de criar uma oligarquia intelectual, ou qualquer coisa parecida como um clã o mandarinato das letras. Não. Estamos, se não me engano, em dias largamente democráticos, em que nenhuma

aristocracia é possível, mesmo a da inteligência. Quis apenas justificar a posição em que se encontram muitas criaturas honestas, inteligentes e cultas em face de apertado dilema: nacionalismo ou universalismo? O nacionalismo convém às massas, o universalismo convém às elites (repito: não se trata de clã).”¹⁴⁴

La respuesta de Mário va a derribar esa oposición entre un nacionalismo que se identifica con la “barbarie” de las masas versus un universalismo que correspondería al refinamiento de las elites educadas en la tradición europea:

¹⁴⁴Carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, Belo Horizonte, 22 de noviembre de 1924, en: Coelho Frota, L. (org.) y Santiago, S. (prefacio y notas) (2002). *Carlos & Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, pp. 59-60 [“Soy accidentalmente brasileiro. (...) Detesto el Brasil como a un ambiente nocivo para la expansión de mi espíritu. Soy hereditariamente europeo, o mejor: francés. Amo a Francia como un ambiente propicio, etc. Todo muy viejo, muy charlado, muy Joaquín Nabuco. Ahora, como encuentro indecente continuar siendo francés en Brasil, tengo que renunciar a la única tradición verdaderamente respetable para mí, la tradición francesa. Tengo que resignarme a ser indígena entre los indígenas, sin ilusiones. Enorme sacrificio, ¡que menos mal que tú reconoces! Ahí el lado trágico del caso. Es un sacrificio al hilo, desaprobado por la razón (como todo sacrificio). Te confieso que no encuentro en el cerebro ningún raciocinio que apoye mi actitud. Solo el corazón me absuelve. (...) Bien pensadas las cosas, dudo si habrá alguna ventaja en sacrificarme espiritualmente por un montón de bestias, como es la casi toda mentalidad de nuestros hermanos brasileiros. Y por otro lado, estoy a un triz de afirmar que cierta clase de espíritus, de formación y educación nítidamente universalista, tienen derecho a anteponer sus conveniencias mentales a las de ese confuso y anónimo montón de bestias. ¿Monstruoso? Será antes humano. Espero que no veas en estas palabras la intención de crear una oligarquía intelectual, o cualquier cosa parecida como un clan o mandarinato de las letras. No. Estamos, si no me engaño, en días largamente democráticos, en los que ninguna aristocracia es posible, ni siquiera la de la inteligencia. Quise apenas justificar la posición en la que se encuentran muchas criaturas honestas, inteligentes y cultas en vistas de un apretado dilema: ¿nacionalismo o universalismo? El nacionalismo conviene a las masas, el universalismo conviene a las elites (repito: no se trata de clan).”].

“Tudo errado. Primeiro: não existe essa oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é mau nacionalismo: o Brasil pros brasileiros –ou regionalismo exótico. Nacionalismo quer dizer simplesmente ser nacional. O que mais simplesmente significa: Ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família, etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional. O despaisamento provocado pela educação em livros estrangeiros, contaminação de costumes estrangeiros por causa da ingênita macaqueação que existe sempre nos seres primitivos, ainda, por causa da leitura demasiadamente pormenorizada não das obras-primas universais dum outro povo, mas das suas obras menores, particulares, nacionais, esse despaisamento é mais ou menos fatal, não há dúvida num país primitivo e de pequena tradição como o nosso. Pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la. (...) De que maneira nós podemos concorrer prá grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem que ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. (...) Avanço mesmo que enquanto o brasileiro não se abraileirar, é um selvagem. Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e S. Paulo. Por uma razão simples: não há Civilização. Há civilizações. Cada um se orienta conforme as necessidades e ideais duma raça, dum meio e dum tempo. (...) Nós imitando ou repetindo a civilização francesa, ou alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras,

nosso povo é outro, nossa terra outra etc. Nos só seremos civilizados o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo, prá fase da criação. É então seremos universais, porque nacionais."¹⁴⁵

Mário comienza despegando su propuesta del regionalismo ufanista y exotista, al subrayar que no existe esa tensión entre nacionalismo y universalismo que Drummond presenta, porque la única vía

¹⁴⁵Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, Belo Horizonte, 22 de noviembre de 1924, en: *ibidem*, pp. 70-71 [Todo errado. Primero: no existe esa oposición entre nacionalismo y universalismo. Lo que hay es un mal nacionalismo: Brasil para los brasileros –o regionalismo exótico. Nacionalismo quiere decir simplemente ser nacional. Lo que más simplemente significa: ser. Nadie que sea verdaderamente, esto es, viva, se relacione con su pasado, con sus necesidades inmediatas prácticas y espirituales, se relacione con el medio y con la tierra, con la familia, etc., nadie que sea verdaderamente, dejará de ser nacional. El desarraigo provocado por la educación en libros extranjeros, la contaminación de costumbres extranjeras por causa de la ingénita imitación que existe siempre en los seres primitivos, todavía por causa de la lectura demasiado pormenorizada no de las obras maestras universales de otro pueblo, sino más bien de sus obras menores, particulares, nacionales, ese desarraigo es más o menos inevitable en un país primitivo o de pequeña tradición como el nuestro. Entonces es preciso *desprimitivizar* al país, acentuar la tradición, prolongarla, engrandecerla. (...) ¿De qué manera nosotros podemos concurrir para la grandeza de la humanidad? ¿Es siendo franceses o alemanes? No, porque eso ya está en la civilización. Nuestro aporte tiene que ser brasilerero. El día en que nosotros seamos enteramente brasileros y solo brasileros, la humanidad estará rica de una raza más, rica de una nueva combinación de cualidades humanas. (...) Adelanto además que, en tanto el brasiler no se *abrasilere*, es un salvaje. Los tupis en sus tiendas eran más civilizados que nosotros en nuestras casas de Belo Horizonte y S. Paulo. Por una razón simple: no hay Civilización. Hay civilizaciones. Cada una se orienta conforme las necesidades e ideales de una raza, de un medio, de un tiempo (...). Nosotros imitando o repitiendo la civilización francesa, o alemana, somos unos primitivos, porque estamos todavía en la fase del mimetismo. Nuestros ideales no pueden ser los de la Francia porque nuestras necesidades son enteramente otras, nuestro pueblo es otro, nuestra tierra otra, etc. Nosotros solo seremos civilizados el día en que creemos el ideal, la orientación brasilerera. Entonces pasaremos de la fase del mimetismo para la fase de la creación. Y, entonces seremos universales, en tanto nacionales."].

de acceso al canon de la cultura universal es la elaboración de una “orientación brasilera”. La realización de esta empresa requiere del contacto con obras maestras universales de otros pueblos, en tanto ese aporte contribuya para desenvolver la propia particularidad, anclada en el medio, en la tradición y en las necesidades propias¹⁴⁶. Desde esta perspectiva, la apertura universalista solo resulta pernicioso cuando conduce a la imitación extática de soluciones exógenas, reprimiendo así el propio desenvolvimiento.

En ese sentido, el tipo de acercamiento a la cultura francesa al que se refiere Drummond aparece despojado del “aura” que lo ubicaba en el lugar por excelencia de la civilización: ser salvaje es entregarse a la “*macaqueação*”, al “*despauamento*”, a la apropiación irreflexiva de la cultura extranjera, que impide la elaboración de esa contribución propia. Y aquí Mário introduce un argumento que apela, en clave spengleriana¹⁴⁷, al descentramiento de la noción de civilización: no existe “la” Civilización porque la idea de la “humanidad” y la “historia universal” dirigidas hacia el progreso no son sino abstracciones, productos de una cultura particular. Existen más bien diversas culturas que nacen de la interacción de determinada/s raza/s sobre el medio, y confieren una fisonomía particular a todas las producciones humanas radicadas en ella. Esta perspectiva refuerza ese imperativo de elaborar una cultura propia.

¹⁴⁶Véase Araújo, R. B. de, “Esaú e Jacó: Cordialidade e identidade nacional em Mário de Andrade e Paulo Prado”, en: Teles, G. M. y Valadão Diniz J. C (2005). *Diálogos Ibero-americanos*. Rio de Janeiro: Galo Franco, pp. 152-160.

¹⁴⁷Sobre las lecturas y apropiaciones de Spengler en la obra de Mário de los años '20, véase Berriel, C. E. O. (1987). *Dimensões de Macunaíma. Filosofia, Gênero e Época*, Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL/Unicamp, pp. 70 y ss.

Hay otra indicación que Mário realiza en la carta a Drummond, que sugiere ya los medios a partir de los cuales el escritor paulista va a encarar esta tarea:

*“Não é o coração que absolverá você. É a sua própria inteligência. E um pequeno esforço fará depois o resto. Eu também já sofri da moléstia de Nabuco. Não importa que a gente seja um pouco falso consigo mesmo no princípio. Nada de esperar a graça divina de braços cruzados. Nada de dizer: se um dia eu for nacional, serei nacional. A graça divina depende de nossa cooperação, dizem os estadistas católicos. Você faça um esforcinho pra abraçileirar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer.”*¹⁴⁸

Es evidente que, para Mário, esa empresa es fundamentalmente constructiva y, como tal, obra de la inteligencia consciente. Mário desconfía de las “vías emocionales”, y también de la intuición, y en esto difiere radicalmente tanto de la postura sustentada por Graça, como de la perspectiva de Oswald. Este tema aparece desarrollado en un artículo contemporáneo a estas cartas, titulado “Oswald de Andrade”¹⁴⁹,

¹⁴⁸Carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, Belo Horizonte, 22 de noviembre de 1924, en Coelho Frota, L. (org.) y Santiago, S. (prefacio y notas) (2002). *Carlos & Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, op. cit., p. 71 [“No es el corazón el que te absolverá. Es tu propia inteligencia. Y un pequeño esfuerzo hará después el resto. Yo también ya sufrí de la molestia de Nabuco. No importa que uno sea un poco falso consigo mismo al principio. Nada de esperar la gracia divina de brazos cruzados. Nada de decir: si un día llegara a ser nacional, seré nacional. La gracia divina depende de nuestra cooperación, dicen los estadistas católicos. Tú haces un esfuerquito para abraçilerarte. Después que te acostumbras, no te fijas más en eso y eres brasileiro sin querer”.].

¹⁴⁹Andrade, M. de, “Oswald de Andrade” en: Batista, M. R., Lopez, T. P. A. y Lima, Y. S. de (1972). *Brasil: 1^{er} tempo modernista- 1917/29. Documentação*, op. cit., pp. 219-225.

en el que a propósito de las *Memórias sentimentais de João Miramar*, Mário se refiere por primera vez a la reorientación nacionalista del modernismo. El artículo termina subrayando que, si bien todavía no existe una “*conciência verdadeiramente brasileira*”, las “*pesquisas modernistas*” se orientan en ese sentido, lo cual:

*“É trabalho consciente. E deve ser, sobretudo, prático, tradicional e experimental. Muito nos ajudará a obra dos historiadores, dos folcloristas, dos regionalistas, dos sociólogos. Não nos deve preocupar a opinião que essa gente séria possa ter de nós. Somos naturalmente para eles: loucos, pândegos e talvez mesmo cabotinos, ah!... Mordamos-lhe a polpa das obras. Quando boas. Alimentemo-nos com elas. Esse consciente, comum trabalho é bela e útil coisa.”*¹⁵⁰

Este trabajo consciente y común, por el cual la experimentación literaria debe recoger también el aporte de los historiadores, folcloristas, regionalistas, etc., en la elaboración de esa conciencia colectiva común, contrasta con la presentación general que el artículo realiza de la figura de Oswald y de las *Memórias sentimentais de João Miramar*.

En efecto, Mário comienza rebatiendo la imagen de “*blagueur*” que rodeaba a Oswald, es decir, la del personaje volcado a la burla provocativa, sutil e ingeniosa, pero volátil como toda ocurrencia pasajera. Mário afirma aquí que esta imagen no es exacta, porque “Oswald cree en las ideas que predica y en sus propios gestos”, y esa inalterable

¹⁵⁰*ibidem*, p. 224 [Es trabajo consciente. Y debe ser sobretodo práctico, tradicional y experimental. Nos ayudará mucho la obra de los historiadores, de los folcloristas, de los regionalistas, de los sociólogos. No nos debe preocupar la opinión que esa gente sería pueda tener de nosotros. Para ellos, somos naturalmente: locos, bromistas y quizás también farsantes, jah!... Mordámosle la pulpa a las obras. En el caso de que sean buenas. Alimentémonos con ellas. Ese consciente, trabajo común es una cosa bella y útil.].

creencia en sí mismo y en los otros es el origen de una de las facultades que más admira en Oswald: “*ese poder certero de interesar y divertir*”. Oswald no es un *blagueur*, cree en lo que hace, pero esa acción no está guiada por la reflexión sino por una intuición que conduce a lo imprevisible. Y así como Oswald “*age com alma e vida*” y “*sai farsa*”, el prefacio de la novela anuncia intenciones constructivas, pero “*o livro saiu a mais alegre das destruições*”. Según Mário, la novela no realiza –como proclama el prefacio– un trabajo de “vuelta al material en sí”, porque en la concepción de Mário esa vuelta al material implica un trabajo de sistematización:

“A volta ao material implicava por certo dar toda a atenção à língua brasileira que está se formando. Mas ainda aqui a solução aparece bem outra da pretendida pelo autor. Uma língua se forma segundo fenômenos psicológicos perfeitamente fixados e quase sempre inalteráveis. Ora Osvaldo finge ignorar essas verdades e na parte que lhe pertence propriamente no livro, isto é, quando não encarna qualquer dos personagens, apresenta dicção eminentemente artística e personalíssima. (...)

Compreende-se porém: a criação dessa linguagem que tudo abandona pela expressão, mesmo leis universais e básicas é exemplo fundamentalmente destrutivo que ignora as necessidades do material e lhe desrespeita mesmo a razão de existência. Um erro se justifica por aceitação inconsciente e unânime. É então não é mais erro. Ainda, acidentalmente, por necessidade passageira de expressão. Mas uma língua existe porque nela tal dicção é certa e tal errada. E provém de colaboração coletiva. O escriba fixa a filha de todos, trançando-lhe os cabelos, limpando-lhe o nariz porventura; e se o faz com genialidade chama-se Dante ou Camões. Com a língua do que Osvaldo se serviu não há como censurar-lhe defeitos de técnica. Assim o autor resolveu muito bem e com o melhor bom-humor deste

*mundo o problema de não errar o, digamos agora: português e não inçá-lo de barbarismos internacionais, como nos Condenados. Justificou todos os erros. Fez deles meios de expressão. Não se sabe mais o que é voluntário e o que nasceu da inadvertência.”*¹⁵¹

Es decir, en las *Memórias sentimentais do João Miramar*, Oswald mezcla: yuxtapone en un *collage* cubista fragmentos de cartas y discursos de los diversos personajes, en el que la parodia de la jerga rebuscada de los letrados bachilleres convive con la sátira del cocoliche italiano y la dicción brasilera. Efectivamente, Oswald considera medios de expresiones a todas esas formas del lenguaje, y en esa coexistencia de elementos diferentes funda su “vuelta al material”. Y Mário presenta su disidencia con esta versión, porque desde su perspectiva, la construcción de una lengua brasilera debe ser un trabajo

¹⁵¹*ibidem*, p. 221-222 [“La vuelta al material implicaba ciertamente dar toda la atención a la lengua brasilera que se está formando. Pero todavía aquí la solución parece otra que la pretendida por el autor. Una lengua se forma según fenómenos psicológicos perfectamente fijados y casi siempre inalterables. Ahora, Osvaldo finge ignorar esas verdades y en la parte que propiamente le pertenece del libro, esto es, cuando no encarna a cualquiera de los personajes, presenta una dicción eminentemente artística y personalísima. (...) Sin embargo, se entiende: la creación de esa lengua que todo lo abandona por la expresión, mismo leyes universales y básicas, es un ejemplo fundamentalmente destructivo que ignora las necesidades del material y le falta el respeto a la razón misma de su existencia. Un error se justifica por aceptación inconsciente y unánime. Entonces, no es más un error. Todavía, accidentalmente, por necesidad pasajera de expresión. Pero una lengua existe porque en ella tal dicción es cierta y tal errada. Y proviene de la colaboración colectiva. El escriba fija a la hija de todos, peinándole los cabellos, limpiándole la nariz por ventura; y si lo hace con genialidad se llama Dante o Camões. Con la lengua de la que Osvaldo se sirvió no hay cómo marcarle defectos de técnica. Así el autor resolvió muy bien y con el mejor buen humor de este mundo el problema de no equivocarse o, digámoslo ahora: portugués y no la pila de barbarismos internacionales, como en *Los condenados*. Justificó todos los errores. Hizo de ellos medios de expresión. No se sabe más lo que es voluntario y lo que nació de la inadvertencia.”].

de sistematización de expresiones populares y usos corrientes de la lengua, que debe desplazar a las inflexiones lusitanas. Mário no está a favor de la convivencia de esos diferentes usos del lenguaje; desde su perspectiva es necesaria la construcción de UNA lengua que sea expresión de la conciencia nacional –una conciencia nacional que a su juicio todavía no existe como tal, y que tiene que ser, como la lengua, “íntima, popular e unánime”¹⁵². Pero esta propuesta totalizadora no puede ser realizada exclusivamente desde la literatura. Requiere –como subraya Mário al final del artículo– del aporte de otros saberes –la historia, la filología, el folclore, etc.– que permiten al artista “escoger con inteligencia”¹⁵³ los elementos de la cultura popular que son efectivamente nacionales. En este sentido, poco después, desde las páginas de *Estética*, Mário va a sostener que el arte debe contribuir a ese esfuerzo de nacionalización de la cultura, sacrificando las pretensiones individualistas de construir una “obra bella”, separada de todo valor social. En este sentido, el gesto primitivista, para Mário, consiste en realizar un “arte interesado”, en el cual los criterios propiamente estéticos –por los cuales una obra se inscribe en el canon de la cultura universal– se encuentran con aquellos que afirman la función social y colectiva del arte¹⁵⁴.

¹⁵² *Ibidem*, p. 224.

¹⁵³ Esta expresión se encuentra en una referencia a Tarsila de Amaral, que a diferencia de Oswald: “*Não repete nem imita todos os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os que não são erros e se serve deles.*”. Andrade, M. de (1972). “Oswald de Andrade: Pau Brasil. Sans Pareil, Paris, 1925” en: Batista, M. R., Lopez, T. P. A. y Lima, Y. S. de (1972). *Brasil: 1º tempo modernista- 1917/29. Documentação*, op. cit., p. 230 [“No repete ni imita todos los errores de la pintura popular, escoge con inteligencia los que no son errores.”].

¹⁵⁴ Jardim de Moraes, E. de (1999). *Limites do moderno. O pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, p. 41.

Como anticipamos al comienzo de este capítulo, este recorrido sintético por las intervenciones de Graça, Oswald y Mário –intervenciones que dieron forma al giro nacionalista que se produce al interior de las corrientes modernistas a partir de 1924– pretende introducir el análisis de *Estética*, que curiosamente fue el único emprendimiento colectivo anclado en Río de Janeiro incorporado al acervo modernista, lo cual no ocurrió con otras revistas posteriores como *Festa* (1927-1929)¹⁵⁵. Más allá de las diferencias, lo que jugó en dicha incorporación es el particular entrecruzamiento de posiciones y proyectos que tuvieron lugar en las páginas de *Estética*, tema que analizaremos a continuación.

Estética

El primer número de *Estética* apareció en septiembre de 1924. En la presentación de la edición facsimilar, titulada sugestivamente “*Vida da Estética e não Estética da vida*”, Prudente de Moraes cuenta cómo la idea de editar una revista fue tomando forma en conversaciones con Sérgio Buarque de Holanda. En principio, la iniciativa apuntaba a armar una revista que no fuera exclusivamente literaria, sino más bien de cultura general. Los primeros meses de 1924 fueron dedicados a convocar la colaboración gratuita de los amigos. Según el testimonio de Prudente,

“Sérgio escreveu a Mário de Andrade, que logo se prontificou a colaborar e obter a colaboração dos amigos, em S. Paulo. Guilherme de Almeida estava morando no Rio e foi conversado pessoalmente, assim como

¹⁵⁵Véase de Gomes, A. M. C. (1999). *Essa gente de Rio. Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV.

Couto de Barros, em breve temporada carioca. Os do Rio receberam muito bem a idéia, embora não deixassem de manifestar alguma reserva quanto à orientação e aos critérios da revista, dirigida por dois 'jeunes poètes si sympathiques', como diria depois, Blaise Cendrars, dos quais só um –Sérgio Buarque de Holanda– era conhecido como escritor, por seus artigos.”¹⁵⁶

Esta alusión a las “reservas” manifestadas por algunos intelectuales de Río, sugiere que más allá del apoyo de Mário y otras figuras ligadas al modernismo, no era fácil para estos jóvenes de 22 y 24 años, instalarse como directores de una revista literaria. El complejo ambiente intelectual de Río exigía la intervención de alguna figura de renombre, que avalara esa dirección compartida por dos jóvenes de escasa trayectoria. En sus rememoraciones posteriores, tanto Prudente como Sérgio, insisten –cincuenta años después– en desligarse de la figura de Graça Aranha, sugiriendo que la elección del nombre y el artículo de presentación que abre la revista son casi el fruto de una casualidad: en un encuentro imprevisto, en la calle, en la puerta de un gran almacén de ramos generales, Graça propone titular a la revista “*Estética*” –nombre que, según ellos, aceptaron a falta de uno mejor– y

¹⁵⁶Dantas, P. (seudónimo de Prudente de Moraes, neto) (1974). “Vida de *Estética* e não *Estética* da vida”, en: *Estética 1924-1925* (edición facsimilar). Rio de Janeiro: Gernasa, p. VII. Todas las citas de la revista pertenecen a esta edición. Se ha respetado la ortografía y la puntuación original. Se ha usado el número de páginas de esta edición facsimilar, donde la numeración es sucesiva [“Sérgio escribió a Mário de Andrade, que pronto se ofreció para colaborar y obtener la colaboración de los amigos, en S. Pablo. Guilherme de Almeida estaba viviendo en Río y fue hablado personalmente, así como Couto de Barros, en breve temporada carioca. Los de Río recibieron muy bien la idea, aun cuando no dejasen de manifestar alguna reserva en cuanto a la orientación y a los criterios de la revista, dirigida por dos '*jeunes poètes si sympathiques*', como diría después Blaise Cendrars, de los cuales solo uno –Sérgio Buarque de Holanda– era conocido como escritor, por sus artículos.”].

se ofrece a realizar el artículo de presentación, oferta que resultaba embarazoso rechazar¹⁵⁷.

Esta causalidad no aparece como tal en la propia revista, porque –como veremos– todo el primer número gira en torno a la propuesta de Graça Aranha. Este es un punto que no se le escapa a Mário, que comentando con Manuel el primer número de *Estética*, escribe:

*“Aliás o número de Klaxon é muito menos dedicado ao Graça que o da Estética. Nesta afora eu, que também entro na filosofia integralista (Ronald chamou a filosofia graciana de Integralismo. Creio que quis dizer Integracionismo, que fica bem mais exato) como Pilatos no Credo, afora o Couto de Barros e só, o resto é uma verdadeira escravidão do Graça. E é pena francamente. Esse todo Infinito já está aporrinhando a gente, não achas? É uma verdadeira obsessão a mania desses rapazes de quererem se integrar no Cosmos. Sebo!”*¹⁵⁸

Efectivamente, en el primer número de la revista resulta excesiva la presencia de Graça Aranha, presencia que responde no solo a los contactos y relaciones de sus jóvenes directores –de hecho, Sérgio y

¹⁵⁷Cfr. *Ibidem*, p. VIII. Véase también “Entrevista com Sérgio Buarque de Holanda” y “Entrevista com Prudente de Moraes, neto”, en: Moraes Leonel, M. C. de (1984). *Estética revista trimensal e o modernismo*, op.cit., pp. 170-189.

¹⁵⁸Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, San Pablo, 22 de noviembre de 1924, en: Moraes, M. A. de (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 153 [“El número de *Klaxon* está mucho menos dedicado a Graça que el de *Estética*. En esta, excepto yo, que también entro en la filosofía integralista (Ronald definió a la filosofía graciana como Integralismo. Creo que quiso decir Integracionismo, que es mucho más exacto) como Pilatos en el Credo, excepto Couto de Barros y punto, el resto está verdaderamente sometido a Graça. Y es francamente una pena. Ese todo Infinito ya nos está enfadando, ¿no te parece? Es una verdadera obsesión la manía de esos jóvenes de querer integrarse en el Cosmos. ¡Puaf!”].

Prudente al parecer eran conocidos por aquella época como “os *meninos do Sr. Graça Aranha*”¹⁵⁹ – sino también a las coincidencias entre las propuestas de este autor y el modelo de revista que tenían en mente. Como recuerda Prudente:

“*Precisávamos optar por um modelo para a revista. O gosto sempre seguro de Sérgio Buarque de Holanda indicou o modelo inglês da revista de T. S. Eliot: The Criterion.*”¹⁶⁰

Prudente sugiere que la revista inglesa fue un modelo gráfico para *Estética*: de allí proviene la idea de un número voluminoso (136 páginas, la primera entrega), austero, despojado de viñetas e ilustraciones, con una periodicidad trimestral –tal como sostenía su par londinense. Sin embargo, el primer sumario de *Estética* también muestra afinidades con el proyecto de la revista de Eliot: en su extensa sección de “*Crónicas y Notas*”, exhibe una vocación cosmopolita al incorporar, junto a la sección de “*Literatura Brasileira*”, otra de “*Literaturas anglo-saxonias*”, “*Literatura Francesa*” y una especial dedicada a la reseña de polémicas y notas aparecidas en otras revistas extranjeras, titulada “*Revistas e Jornaes*”. En este sentido, vale destacar que ya desde su ensayo *Tradition and the Individual Talent* de 1919, el joven poeta insistía en inscribir a la literatura inglesa en el contexto de la gran tradición europea de Homero, Virgilio y Dante, impugnando las tendencias localistas de los

¹⁵⁹Véase “Entrevista com Sérgio Buarque de Holanda”, en: Moraes Leonel, M. C. de (1984). *Estética Revista trimensal e o modernismo*, op. cit., pp. 170-180.

¹⁶⁰Dantas, P. (seudónimo de Prudente de Moraes, neto) (1974). “Vida da *Estética* e não *Estética da Vida*”, op. cit., p. VIII [“Necesitávamos optar por un modelo para la revista. El gusto siempre seguro de Sérgio Buarque de Holanda indicó el modelo inglés de la revista de T. S. Eliot: *The Criterion*.”].

poetas georgianos. Así, *The Criterion* surge en 1922 como una revista predominantemente literaria, que aspira a canalizar hacia Londres las “más profundas corrientes del pensamiento europeo”, y a la vez consolidar relaciones con escritores y editores de las más prestigiosas revistas europeas. Así lo muestran las cartas que Eliot escribe a Valery Larbaud, Herman Hesse, André Gide, Charles Du Bos, Ernest Curtius, Antonio Marichalar, entre otros, solicitando colaboraciones y contactos. Podría considerarse que, particularmente en el primer número, *Estética* presenta algunas similitudes con este emprendimiento londinense: no hay colaboraciones extranjeras –como desde su primer número exhibe *The Criterion*–, pero sí es clara la inflexión cosmopolita y el interés de presentar a la revista como un ámbito de articulación de la producción brasilera y los autores, obras y debates europeos, desplazando al mismo tiempo el tono combativo de *Klaxon*. Es decir, propiciando el diálogo y la difusión de las obras y debates de la literatura anglosajona, la literatura francesa e incluso de autores españoles como Ortega y Gasset, este primer número de *Estética* se muestra más cercano al tipo de integración cultural alentado por la obra de Graça Aranha, que aquella que sostiene la inflexión nacionalista del “*Manifesto Pau-Brasil*”, o las primeras búsquedas de Mário en esa dirección.

De hecho, *Estética* fue enviada a las principales revistas internacionales –europeas y americanas– de la época, y fue objeto de un comentario en la propia *The Criterion*, en la sección *Foreign Reviews*, firmado por el poeta F. S. Flint, quien destacó –con alguna ironía– la propuesta del artículo de presentación de Graça Aranha.

Una diferencia importante entre *Estética* y su par inglesa estaba dada por el hecho de que los jóvenes cariocas no contaban con ningún

mecenas que garantizara la publicación trimestral, como lo fue Lady Rothermere para *The Criterion*. La parte financiera estaba totalmente a cargo de Prudente, que puso sus ahorros a disposición para la salida del primer número. Según su propio testimonio¹⁶¹, para el segundo número se reunió el dinero de los anuncios conseguidos por algunos amigos (dos anuncios: el de charutos Danneman y el de Guaraná Espumante y Chocolate Lacta de Lorenzi & Cia) y el de la suscripciones, pero fue necesario usar un papel más barato. Se esperaba pagar el tercer número con la recaudación de la venta individual, junto a lo obtenido por nuevas suscripciones, pero el cobrador, “*antigo trapalhão, herói de muitas extraordinárias aventuras, confessou ter sido forçado a dar outras aplicações ao dinheiro*”¹⁶², y Prudente tuvo que reunir por su cuenta el dinero para este último número. Hubo un intento de publicar un cuarto número para el cual ya habían recibido colaboraciones, pero la perspectiva de un aumento de los costos, la desorganización en la cobranza y la falta de financiamiento terminaron frustrando esta expectativa.

Según Prudente, la tirada del primer número fue de 800 ejemplares, y alcanzaron más o menos 220 suscripciones. La revista fue distribuida en las librerías de Río, en San Pablo a través de José Olympio Pereira –por entonces encargado de la librería Garraux–, en Belo Horizonte, donde Pedro Navas era representante de la revista, y en Recife, a partir de la colaboración de Joaquim Inojosa.

¹⁶¹Dantas, P. (seudónimo de Prudente de Moraes, neto) (1974). “Vida da *Estética* e não *Estética da Vida*”, op. cit., pp. X-XII.

¹⁶² [“Conocido chanta, héroe de muchas aventuras extraordinarias, confesó haber sido obligado a darle otras aplicaciones al dinero.”]

El primer número: a “escravidão” de Graça

Un análisis más detallado de este primer número aspira a mostrar cómo la revista se identifica con el tipo de propuesta nacionalista elaborada por Graça Aranha. De hecho, no hay una presentación de los propósitos u objetivos a cargo de los directores. La revista se abre directamente con el artículo de Graça Aranha, “*Mocidade e Esthetica*”¹⁶³, insinuando –a falta de otra indicación– que allí están delineados los ejes principales que pretende desenvolver la revista.

Se trata, efectivamente, de un artículo programático que a partir de la exaltación del “*espírito de mocidade*” une dos generaciones –la generación del '70 y la de los jóvenes modernistas–, presenta una imagen ferozmente crítica de la Primera República e inscribe su propio programa como el programa de la revista.

Graça comienza señalando que justamente ese “*espírito de mocidade*” que estuvo ausente del país durante largo tiempo –a punto tal que los cronistas de los comienzos de la primera guerra reclamaban de una juventud que parecía senil, alejada de cualquier ideal–, sin embargo “ya había soplado ardiente y ambicioso por todo el país”. En efecto, para este autor, ese “*espírito de mocidade*” es el que inspiró y animó las dos grandes revoluciones sociales de la abolición y la república, “*actos de mocidade*” precedidos por la transfiguración intelectual que propiciaron el positivismo y el monismo de la Escola de Recife. Para Graça, ambos acontecimientos fueron la obra de una juventud desinteresada que –movidá por el sentimiento– se enfrentó a los intereses retrógrados de la esclavitud y la monarquía.

¹⁶³ Aranha, G. (1924). “Mocidade e Esthetica”, en: *Estética*, ano I, N° 1, set., Rio de Janeiro, pp. 3-11.

“O espírito de mocidade, inspirado do puro sentimento, venceu o interesse e teve razão contra a razão.”¹⁶⁴

Sin embargo, ese “espíritu de mocedad”, en su anhelo de liberación, desencadenó fuerzas sociales que no pudo controlar: así se sumergía en la “inconsciencia nacional”, abriendo las puertas para el predominio de los “*instintos mais primitivos, todas as aspirações mais grosseiras*”. Y aquí, el ensayista ve surgir la figura de un “hombre nuevo”, caracterizado negativamente:

“Ao passo que se foram apagando, evaporando, as tradições surgiu o 'homem novo'. É o rebento de mestiçagem, a flor da plebe. Com animo de depredar, dominar, gozar, invade a sociedade, de que os seus incertos antepassados estavam excluídos. É vingativo como filho de escravo, que se liberta, rancoroso como um pária, que rumina longamente a sua desforra. É bestial e ladrão. A sua audácia o leva a dominar pelo terror. (...) Deante da sua invasão, o espírito desinteressado da mocidade idealista se eclipsa. Privado desta força vital o Brasil envelhece, soffre de uma crise de decrepitude precoce. Tudo definha na preguiçosa languidez tropical. As energias solares não exaltam os homens e não lhes dão o impulso creador. (...) Numa dolorosa mistura de decrepitude e infantilidade a intelligência é débil. Não tem expressão própria, compraz-se na imitação. As idéas recebidas e gastas perduram nesse terreno molle, o passado prolonga-se indefinidamente.”¹⁶⁵

¹⁶⁴*Ibidem*, p. 4 [“El espíritu de mocedad, inspirado de sentimiento puro, venció al interés y tuvo razón contra la razón.”].

¹⁶⁵*Ibidem*, p. 5-6 [“A medida que se fueron borrando, evaporando las tradiciones, surgió el 'hombre nuevo'. Es el brote del mestizaje, la flor de la plebe. Con ánimo de depredar, dominar, gozar, invade la sociedad, de la que sus inciertos antepasados estaban

Podríamos considerar, siguiendo el análisis de Paes¹⁶⁶, que Graça re-toma aquí algunos tópicos de *Canaã* (1902), donde la crítica al funcionamiento de las instituciones en la Primera República tiene como correlato una imagen peyorativa del ascenso social del mulato, construida a partir del prisma del determinismo geográfico, imagen que evoca la de los “*mestiços litorâneos, histéricos e desequilibrados*” de Euclides da Cunha en *Os sertões*. Pero si en *Canaã* la solución pasa fundamentalmente por la “*teoría do branqueamento*”¹⁶⁷, es decir, por la formación de una nueva raza, en el que se diluya progresivamente –a través del aporte de los inmigrantes europeos– ese fondo de población mestiza, en este artículo la salida de esa “*crise de decrepitude precoce*” está asociada al acontecimiento de la guerra. En efecto, la guerra fue “la incommensurable herida humana y el dolor universal que despertó por todas partes la conciencia de los pueblos”. La guerra instaura una ruptura que permite en el Brasil la emergencia de ese “*joven moderno, desassombrado e puro*”.

Este joven pertenece a una “*geração sportiva*”, que se ha entrenado intelectualmente desplazando el romanticismo por “o profundo

excluidos. Es vengativo como un hijo de esclavo, que se libera, rencoroso como un paria, que rumia largamente su desagravio. Es bestial y ladrón. Su audacia lo lleva a dominar por medio del terror. (...) Frente a su invasión, el espíritu desinteresado de la juventud idealista se eclipsa. Privado de esa fuerza vital, el Brasil envejece, padece una crisis de decrepitud precoz. Todo se debilita en la perezosa languidez tropical. Las energías solares no exaltan a los hombres y no les dan el impulso creador. (...) En una dolorosa mezcla de decrepitud e infantilismo, la inteligencia es débil. No tiene expresión propia, se satisface con la imitación. Las ideas recibidas y gastadas perduran en ese terreno indolente, el pasado se prolonga indefinidamente.”].

¹⁶⁶Paes, J. P. (1991). “*Canaã: o horizonte racial*”, op.cit., pp. 161-179.

¹⁶⁷Véase también Skidmore, T. E. (1976). *Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 127-130.

sentido da realidade e a acção dinamica do objectivismo”, y debe llevar adelante la misión de “*modernisar, nacionalisar e universalisar o Brasil*”, tarea que se plantea como “*o grande trabalho político a que é chamada a inteligência brasileira*”.

Ciertamente, Graça se plantea como problema la necesidad de crear una “cultura colectiva” en el Brasil. Reconoce que en la población ignorante hay una “matriz primitivista” de la que puede “salir ingenuamente mucha belleza y emoción”. Pero no es allí donde principalmente deben buscar inspiración estos jóvenes intelectuales:

*“Aquelles que receberam o fluido da cultura, e cujos olhos se desvendaram, não podem voltar á innocencia perdida. Em vez de este artifício, deste recurso desesperado ou fallacioso ao dilúvio da ignorância para que appellam os povos fatigados, o que nos compete fazer é extremar a cultura, manejar-a como alavanca que revolve e prepare o terreno para a construção que desafie a natureza, liberte-se della, seja obra pura do espírito livre, criação humana independente, sem a imitação das formas inumeráveis, que para a obra de imitação nos offerece insidiosamente a natureza. A máxima cultura não só vence a matéria universal e cria verdadeiramente o homem, como o liberta da deformação sentimental, da inversão dos valores que a péssima e deficiente cultura espalha. Toda a praga literária é extirpada. O romantismo que forma a literatura dos possessos, dos melancólicos, é dominado pelo espírito moderno objectivo e dynâmico. Se este realismo nos leva ao classicismo, seremos clássicos, no sentido de simples, directos, íntimos das cousas, indifferentes á literatura e ás suas pompas.”*¹⁶⁸

¹⁶⁸Aranha, G. (1924). “Mocidade e Esthetica”, op. cit, pp. 9-10 [“Aquellos que han recibido el fluido de la cultura, y cuyos ojos se han desvendado, no pueden volver a la

Como vemos, Graça reitera en este programa tópicos ya expuestos en *A esthetica da vida* y en la conferencia sobre “*O espírito moderno*”: modernizar, nacionalizar y universalizar el Brasil supone alcanzar un “molde clásico”, a partir del cual se supere tanto el terror que incita a la imitación de la naturaleza, como el diletantismo que lleva a la mera imitación de la cultura europea. Y en consonancia con el planteo de *A esthetica da vida*, el camino que propone para realizar este fin es “extremar la cultura”, lo cual significa fundamentalmente profundizar en las formas y contenidos que conectan al Brasil con la cultura occidental. La “*própria selvageria*”, para Graça, se corresponde con el caos de la realidad brasilera, que más bien debe ser subsumido y reordenado de acuerdo con las claves que una nueva elite de “jóvenes desinteresados” va a encontrar en el estrechamiento de los lazos con ese patrimonio común que constituye la cultura occidental. Tal como señalamos, este programa era totalmente compatible con la idea general de hacer una revista como *The Criterion*. Y algunos de los tópicos que Graça propone son insistentemente retomados en otras intervenciones de este mismo número.

inocencia perdida. En lugar de este artificio, de ese llamado desesperado o falaz al diluvio de la ignorancia al que recurren los pueblos fatigados, lo que nos cabe hacer es profundizar la cultura, manejarla como una palanca que remueva y prepare el terreno para la construcción que desafíe a la naturaleza, se libere de ella, que sea obra pura del espíritu libre, creación humana independiente, sin la imitación de las innumerables formas que, para la obra de imitación, nos ofrece insidiosamente la naturaleza. La máxima cultura no solo vence a la materia universal y crea verdaderamente al hombre, sino que también lo libera de la deformación sentimental, de la inversión de los valores que la cultura pésima y deficiente difunde. Toda la plaga literaria es extirpada. El romanticismo que constituye la literatura de los poseídos, de los melancólicos, está dominado por el espíritu moderno objetivo y dinámico. Si este realismo nos lleva al clasicismo, seremos clásicos, en el sentido de simples, directos, próximos a las cosas, indiferentes a la literatura y a sus pompas.”].

En efecto, un vistazo al sumario nos muestra que el ritmo de esta prosa ensayística es interrumpido por “*Dansas*”, un extenso poema que Mário escribió a principios de 1924 y que luego publicaría con algunas modificaciones en *Remate de males* (1930)¹⁶⁹, para ser retomado inmediatamente a continuación en dos artículos que dialogan explícitamente con la propuesta de Graça: “*O objectivismo em Arte*” de Renato Almeida y “*Um homem essencial*” de Sérgio Buarque de Holanda.

Ya para 1924, Renato Almeida era parte, junto con Roland de Carvalho, del círculo de amigos íntimos de Graça Aranha, a tal punto que ese pequeño subgrupo era conocido con el apodo de “*a mesa*”, en alusión a una fotografía en la que aparecen los tres sentados alrededor de una mesa. En el artículo de este primer número de *Estética*, Renato simplemente reproduce y glosa la perspectiva de Graça, centrándose en el concepto del objetivismo dinámico:

¹⁶⁹A este poema se refiere Mário cuando le comenta a Manuel Bandeira que su intervención, en este número, está “*como Pilatos no Credo*”. En la misma carta, se queja de que Graça insiste en interpretar a las “*Dansas*” como un poema alegre, que se inscribiría en ese llamado de integración del “*eu*” en el “*cosmos*”. Contra esta interpretación, Mário subraya: “*Ora basta saber ler pra perceber a profunda amargura que há naquele cinismo que é apenas exteriormente alegre. E o ultimo verso? E toda aquela passagem do 'Há terras incultas além, para longe', em que eu digo justamente que além do meu eu conhecido, cético, cínico, eu de encomenda, pra usar quando saio na rua, existe o outro meu eu, o verdadeiro, interior, que é caótico, sofredor, em perene formação como a terra amazônica? Só não entende isso quem não quer. Ou o Graça*”. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, San Pablo, 22 de noviembre de 1924, en: Moraes, M. A. de (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 154 [“Basta saber leer para percibir la profunda amargura que hay en aquel cinismo que es apenas exteriormente alegre. ¿Y el último verso? ¿Y todo aquel pasaje de 'Hay tierras incultas más allá, lejos', en que yo digo que más allá de mi yo conocido, escéptico, cínico, yo de encomienda para usar cuando salgo a la calle, existe otro yo mío, el verdadero, interior, que es caótico, sufridor, en perenne formación como la tierra amazónica? Solo no entiende eso el que no quiere. O Graça.”].

“A fórmula do objectivismo dynamico, com que Graça Aranha explicou, na sua memorável conferencia sobre O Espírito Moderno, a tendência artística contemporânea, representa uma das directivas com que os homens buscam reagir contra o individualismo romântico, não só na arte, como na sociedade, na política, na economia, enfim em todas as suas manifestações vitais. É a cura do mal romântico, que se impõe, depois de um século de desregramentos guiados pela loucura do eu.”¹⁷⁰

Partiendo de esta configuración, que asocia el objetivismo con una reacción contra el individualismo romántico en todos los campos de la actividad humana, Renato repasa los principales tópicos ya expuestos por Graça –con abundantes citas de este autor–, enfatizando que esta perspectiva que liberta del “subjetivismo extremo”, no aspira sin embargo a la anulación del “yo”, sino a una síntesis en la cual ese “yo” se vuelca sobre la vida, “sobre la acción de los objetos movidos por sus propias fuerzas”, y en ese dinamismo realiza “la emoción estética que nos funde con el universo”. Previsiblemente, Renato termina recogiendo la crítica de Graça al cubismo, al que impugna como un arte “cerebral” y, por lo tanto, estático.

A continuación, en la revista nos encontramos con el artículo de Sérgio Buarque de Holanda, “Um homem essencial”¹⁷¹, intervención que

¹⁷⁰Almeida, R. (1924). “O objectivismo na arte”, *Estética*, ano I, N° 1, setembro, Rio de Janeiro, p. 23 y ss. [“La fórmula del objetivismo dinámico, con que Graça Aranha explicó, en su memorable conferencia sobre *O espírito moderno*, la tendencia artística contemporánea, representa una de las directivas con la que los hombres buscan reaccionar contra el individualismo romántico, no solo en el arte, como en la sociedad, en la política, en la economía, en fin en todas sus manifestaciones vitales. Es la cura del mal romántico que se impone, después de un siglo de desregulamientos guiados por la locura del yo”].

¹⁷¹Holanda, S. B. de (1924). “Um homem essencial”, *Estética*, ano I, N° 1, set. Río de Janeiro, pp. 29-36.

esboza un modelo de intelectual que sobreimprime o aplica a la figura de Graça Aranha. En efecto, el artículo comienza con la siguiente observación:

*“É inesquecível a página de Péguy sobre Michelet em que o autor de Eve nos fala com tamanho poder de sedução sobre os homens essenciaes, aqueles que prescindem do 'ponto de discernimento ou de 'ruptura humana imaginado entre a philosophia e as artes. Graça Aranha poderia reclamar o lugar que lhe cabe entre essa cathegoria de espíritos, e se eu dissesse que o artista nelle limita o pensador, cometeria um erro tão grave como se dissesse o contrário. Essa unidade básica, essa compenetração do homem que pensa com o homem que sente, foi em grande parte o segredo dos gênios como Pascal e Goethe.”*¹⁷²

A fin de desarrollar este punto, es decir, la inscripción de Graça Aranha en la línea de los “hombres esenciales” –aquellos en quienes se da una íntima compenetración entre el artista y el pensador– Sérgio toma las “Notas y Comentarios” que Graça había publicado como introducción a la edición de la correspondencia entre Joaquím Nabuco y Machado de Assis, texto a propósito del cual el joven director de la revista va a subrayar la presencia de una forma de “imaginación política” en la reflexión estética de Graça Aranha. Así como en Nabuco,

¹⁷²*Ibidem*, p. 29 [“Es inolvidable la página de Péguy sobre Michelet en la que el autor de *Eve* nos habla con enorme poder de seducción sobre los *hombres esenciales*, aquellos que prescindien del 'punto de discernimiento' o de 'ruptura humana' imaginado entre la filosofía y las artes. Graça Aranha podría reclamar el lugar que le cabe en esa categoría de espíritus, y si yo dijera que el artista en él limita al pensador, cometería un error tan grave como si dijera lo contrario. Esa unidad básica, esa compenetración de hombre que piensa y hombre que siente, fue en gran parte el secreto de los genios como Pascal o Goethe.”].

“É incontestável, pois, o móvel político que dirige o espírito de Graça Aranha em todas as suas criações. Desde Canaã todas as suas obras são invariavelmente síntese sociais, que revelam uma preocupação de ordem política.”¹⁷³

Pero, a diferencia de Nabuco, esa preocupación de orden político se expresa en una forma estética, en la que está menoscabada y ausente la imaginación histórica. Sérgio enfatiza este tema: para Graça, la falta de tradiciones en el nuevo mundo debe ser compensada con una inclinación hacia la “imaginación estética”, punto de partida para esas síntesis sociales en las que cada personaje “*traz em si todo un sistema, toda uma sensibilidade ou todo um mundo*”. El futuro historiador visualiza en la prosa de Graça “un nuevo método de crítica” que “concilia con su temperamento poco analítico”: un método sintético que elude el análisis psicológico o histórico propiamente dicho para priorizar la reconstrucción de una *weltanschauung*, en la cual “la idea y la expresión no se excluyen, y menos todavía se suceden”: el brillo del artista no esconde al pensador, porque ambas facetas se funden en la escritura de Graça.

Sérgio cierra esta lectura sugiriendo que esa unidad entre el pensador y el artista está presente eminentemente en el proyecto de construcción de una cultura nacional que sostiene Graça:

“Não sei se terei insistido sufficientemente na importância da contribuição de Graça Aranha para essa maior afirmação da nossa individualidade nacional, de uma maior intimidade que o 'espírito moderno' já tenta

¹⁷³*ibidem*, p. 32 [“Es incontestable, pues, el móvil político que dirige al espíritu de Graça Aranha en todas sus creaciones. Desde *Canaã* todas sus obras son invariablemente síntesis sociales, que revelan una preocupación de orden político.”].

*efetuar entre nossa raça e nosso meio cósmico. Estou certo que os resultados que dessa contribuição possam provir nunca a desmerecerão. Nós sabemos que 'árvores impedem que se veja a floresta', mas não podemos esquecer que a obra de Graça Aranha abre uma clareira, o que de qualquer modo constitui uma preciosa indicação.”*¹⁷⁴

Desde la perspectiva de Sérgio, Graça propone una contribución para la “mayor afirmación de nuestra individualidad nacional” que pasa por una mayor intimidad entre “nuestra raza” y “nuestro medio cósmico”, intimidad que se realiza a través del “espíritu moderno”, es decir, a través de ese esfuerzo constructivo que recoge la herencia universal de la cultura para vencer a la naturaleza, a la metafísica bárbara y a los desvíos que esa metafísica introdujo en la inteligencia brasilera.

Más adelante, en la sección de “*Revistas e Jornaes*”, Sérgio sugiere que el nacionalismo de *Estética* se inscribe en esa misma línea:

*“Estética que apesar de mover-se por um impulso nitidamente nacional, e talvez por isso mesmo procurará dar aos seus leitores uma resenha de todas as tendências modernas do pensamento, lamenta não poder transcrever por inteiro o notável artigo de Middleton Murry limitando-se a dar um ligeiro resumo.”*¹⁷⁵

¹⁷⁴*Ibidem*, p. 36 [“No sé si habré insistido suficientemente en la importancia de la contribución de Graça Aranha para esa mayor afirmación de nuestra individualidad nacional, de una mayor intimidad que el 'espíritu moderno' ya intenta efectuar entre nuestra raza y nuestro medio cósmico. Estoy seguro de que los resultados que puedan provenir de esa contribución nunca lo desmerecerán. Nosotros sabemos que los 'árboles impiden que se vea el bosque', pero no podemos olvidar que la obra de Graça Aranha abre un claro, lo que de cualquier modo constituye una indicación preciosa”.].

¹⁷⁵“*Revistas e Jornaes. Romanticismo e tradição*”, *Estética*, ano I, núm. 1, setembro, Rio

El tópico del internacionalismo –que había caracterizado a *Klaxon*– aparece aquí con un propósito diferente. Así como en la experiencia anterior, *Estética* busca acercar a sus lectores “todas las tendencias modernas del pensamiento”, pero el objetivo ya no es “seguir el espíritu de la época”, sino más bien desenvolver un “impulso nítidamente nacional”. Está planteado un camino cosmopolita de construcción de una cultura nacional, en el sentido que el desarrollo de la cultura nacional se concibe a partir de la profundización y el contacto con las más diversas corrientes del pensamiento contemporáneo. Esta es la propuesta que realiza Graça en la conferencia sobre “*O espírito moderno*” y en el artículo de presentación que abre la revista, en el que la síntesis propia se realiza por la vía de la cultura, entendida como la esfera universal de las actividades del espíritu. Es decir, la realización de ese impulso nacional pasa por la seria apropiación de la cultura moderna universal, apropiación que permite vencer e integrar a la propia naturaleza, superando el dualismo y el terror.

Y, tal como afirma Sérgio, la revista se inscribe en esta línea. Si en la primera sección, los artículos refrendan ese lugar de orientador de las líneas generales de la publicación que Graça asume en “*Mocidade e Esthetica*”; en la segunda sección titulada “*Crônicas e Notas*”, la revista realiza ese programa de nacionalismo cosmopolita presentando al lector un amplio espectro de reseñas, divididas en secciones dedica-

de Janeiro, p. 109. El comentario no está firmado, pero unas páginas antes, en la revista, Prudente de Moraes, neto afirma que es de Sérgio Buarque de Holanda: “*como o sr. Middleton Murry, em estudo de que Sérgio Buarque de Holanda nos dá excelente resumo*” (p. 104). [“*Estética*, que a pesar de moverse por un impulso nítidamente nacional, y tal vez por eso mismo, buscará dar a sus lectores una reseña de todas las tendencias modernas del pensamiento, lamenta no poder transcribir por entero el notable artículo de Middleton Murry limitándose a dar un ligero resumen.”].

das a la “*Literatura Brasileira*”, “*Literaturas anglo-saxonias*”, y “*Literatura francesa*”, finalizando con la sección “*Jornais e Revistas*”, en la que se presenta el resumen de tres artículos: “*Romanticismo e tradição*” de Middleton Murry, tomado de la revista *The Criterion*; “*Sobre o ponto de vista das artes*” de Ortega y Gasset, tomado de *Revista de Occidente* y un artículo de Perez Ayala sobre la música popular española, aparecido en el diario *La Prensa* de Buenos Aires.

Con respecto a esta segunda sección general, es necesario subrayar la reiterada aparición de las categorías de Graça en las reseñas. Así, por ejemplo, en las reseñas de “*Literatura Brasileira*”, a propósito de *A fruta que eu perdi* de Guilherme de Almeida, Prudente de Moraes¹⁷⁶ comienza preguntándose cómo es posible inscribir esta literatura netamente subjetiva en los moldes del objetivismo dinámico, que para Graça definen al arte moderno. Más allá de que la solución de Prudente termine proponiendo que el objetivismo constituye tan solo una de las tendencias contemporáneas, es significativo que considere necesario introducir esa discusión como preludeo de una evaluación positiva del libro. Es decir, pareciera que en demasiadas ocasiones el objetivismo dinámico funciona como punto de referencia para ponderar las cualidades propiamente modernas de las obras y los autores reseñados.

De hecho, Teixeira Soares lee a *The Rover*, de Joseph Conrad desde esa perspectiva:

“O objetivismo de Conrad, como em quasi todas as suas obras, compraz-se em crear atmosferas. E o homem, para não ser esmagado pela vida,

¹⁷⁶Moraes, neto, P. de (1924). “Guilherme de Almeida. *A fruta que eu perdi* -Anuario do Brasil- Rio, 1924”, *Estética*, ano I, N° 1, setembro, Rio de Janeiro, pp. 92-93.

*para se integrar no universo, realiza ou tem de realizar o heroísmo de recortar, á maneira de uma visão mediumnica, o seu perfil poderoso nessa atmosfera espessa que é a vida dos romances do artista inglês.*¹⁷⁷

El objetivismo es también una característica del último Cendrars (*Kodak-Documentaire*) que reseña Sérgio Buarque en la sección de Literatura Francesa:

*“Á nova maneira do Sr. Cendrars poderíamos caracterisar por um certo 'objetivismo lyrico', se fosse permittida essa associação de palavras, senão 'objetivismo dinamico' de accôrdo com a fórmula do Sr. Graça Aranha.*¹⁷⁸

Como exhiben estos ejemplos, las fórmulas de Graça Aranha no solo definen la orientación general de la revista, sino que además aparecen con frecuencia utilizadas como categorías que permiten el ejercicio de la crítica literaria. El lenguaje elaborado por Graça en *A esthetica da vida* y en sus conferencias impregna los juicios de estos jóvenes. Por eso, podemos coincidir con Mário en que este primer número es, en líneas generales, una revista que gravita en torno a las propuestas y categorías de Graça Aranha. Pero la aceptación de este proyecto comienza a perder unanimidad a partir del número siguiente.

¹⁷⁷Soares, T. (1924). “J. Conrad. *The Rover* (O Pirata)- Fisher Unwin. Londres”, *Estética*, ano I, N° 1, set. Rio de Janeiro, pp. 95-96 [“El objetivismo de Conrad, como en casi todas sus obras, se complace en crear atmósferas. Y el hombre, para no ser aplastado por la vida, para integrarse en el universo, realiza o tiene que realizar el heroísmo de recortar, a la manera de una visión *mediumnica*, su poderoso perfil en esa atmósfera espesa que es la vida en las novelas del artista inglés.”].

¹⁷⁸Holanda, S. B. de (1924). “Blaise Cendrars. *Kodak - Documentaire*- (Lib. Stock)- 1924”, *Estética*, ano I, N° 1, setembro, Rio de Janeiro, p. 100 [“Podríamos caracterizar la nueva manera de Cendrars como un cierto 'objetivismo lirico' si nos fuese permitida esa asociación de palabras, sino 'objetivismo dinámico' de acuerdo con la fórmula del Sr. Graça Aranha.”].

te, y en el tercero ya es notorio el desplazamiento de la revista hacia la propuesta nacionalista de Mário de Andrade.

El segundo número: la ruptura

Ya desde el sumario del segundo número de *Estética*, es posible apreciar algunos cambios en la revista. En la primera sección, la prosa ensayística pierde espacio desplazada por la ficción y la poesía, lo cual en conjunto genera el efecto de una mayor polifonía. Y, en cuanto a la segunda sección, desaparecen los resúmenes de artículos de revistas extranjeras, las reseñas se concentran en la producción modernista brasilera y casi todas ellas son firmadas por uno o ambos directores. El cosmopolitismo del número anterior –que invitaba a un recorrido por las literaturas anglosajonas, recogía debates de *The Criterion*, reseñaba libros franceses y llamaba la atención sobre la producción en lengua española– aparece notablemente apaciguado. La pregunta que se abre es: ¿se ha producido algún cambio en la concepción de ese proyecto que afirmaba la confluencia de todas las tendencias del pensamiento moderno en el desarrollo de un “impulso nítidamente nacional”? En la revista no aparece ninguna declaración explícita al respecto, pero hay algunos indicios que sugieren una toma de distancia con respecto a la figura y el proyecto de Graça, y un acercamiento a la perspectiva de Mário.

Así, vale destacar en la primera sección, un artículo firmado por Prudente de Moraes¹⁷⁹, el único en todo este número que retoma la exposición comentada de un artículo aparecido en una revista extranje-

¹⁷⁹Moraes, neto, P. de (1925). “Sobre a sinceridade”, *Estética*, ano II, N° 1, jan-março. Rio de Janeiro, pp. 159-164.

ra. Allí, Prudente sostiene que, en su balance de los últimos 25 años de literatura francesa, Benjamin Crémiux –crítico destacado de la *Nouvelle Revue Française*– aboga por una literatura que, abandonando la introspección y el automatismo de las vanguardias, explore más bien un constructivismo imaginativo. Por momentos, Prudente coincide parcialmente con el crítico francés, en tanto considera que hay cierto “exceso” pasajero en la exacerbación de algunas técnicas surrealistas y dadaístas. Pero nuestro autor no rechaza de plano estas tendencias, de hecho señala que ese exceso pasajero es “tal vez necesario”, y –contra el análisis de Crémiux– subraya que en la literatura pueden convivir diversas tendencias. Prudente concluye este debate de la siguiente manera:

“Se vim me meter nessa questão que parece unicamente francêsa, é porquê também pode nos interessar.

Nosso problema literário é diferente do dos francêses, mas tem com o deles alguns pontos de contacto. Enquanto tratamos de formar uma literatura, eles tratam de re-formar a sua. Si os fins se parecem, os meios são opostos. Precisamos nos libertar das influências estrangeiras o bastante para termos fisionomia própria. Eles precisam subtemer o mais possível ás influências estranhas. Sabem disso. Têm explorado os russos, os ingleses, os negros, embora. Gritam todos com os dadaístas: 'A bas le clair génie français'!

O Brasil é novo. Menino ainda. A França tenta rejuvenescer.”¹⁸⁰

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 164 [“Si fui a meterme en esta cuestión que parece únicamente francesa, es porque también nos puede interesar. Nuestro problema literario es diferente del de los franceses, pero tiene algunos puntos de contacto. En tanto tratamos de formar una literatura, ellos tratan de reformar la suya. Si los fines se parecen, los medios son opuestos.

Hay cierta indecisión en esta conclusión, que sugiere algunas dudas con respecto al proyecto que afirma una contribución al desarrollo de la cultura nacional a partir de la difusión de “*todas as tendencias modernas do pensamento*”. De una forma un tanto contradictoria, Prudente insinúa que el camino para afirmar una “fisonomía propia” exige cierta distancia de las “influencias extranjeras”, punto que pareciera poner en cuestión el camino cosmopolita de creación de una cultura nacional al que apuntaba el proyecto de Graça.

Junto a este comentario de Prudente, encontramos otros indicios en la revista que sugieren una voluntad de ruptura o distancia con respecto a Graça Aranha. Y estos aparecen sobre todo en las reseñas de este número, en las que se concentran las firmas de los directores.

Si el primer número exhibía apenas dos reseñas en la sección de literatura brasileña, en este número esa sección está casi completamente dedicada a la producción modernista. Y otro rasgo interesante, que marca un cambio con respecto al número anterior, es que desaparecen en estas reseñas la alusión a las categorías de Graça Aranha: el “objetivismo dinámico” ya no es el eje de referencia que orienta estas lecturas. Más bien, estas parecen acercarse, explícita o implícitamente, a la perspectiva de Mário de Andrade. Veamos cómo funciona este acercamiento en las dos reseñas polémicas que publica *Estética* en este número: la de *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade y la de *Estudos Brasileiros* de Ronald de Carvalho.

Necesitamos liberarnos de influencias extranjeras lo suficiente para tener fisonomía propia. Ellos necesitan someterse *lo más posible* a las influencias extrañas. Saben eso. Han explotado a los rusos, a los ingleses, a los negros, sin embargo. Gritan todos con los dadaístas: 'Abajo el claro genio francés'. El Brasil es joven. Todavía niño. Francia intenta rejuvenecer.”].

Ya la decisión de publicar una reseña sobre el libro de Oswald implicaba alguna especie de desafío a la autoridad y el ascendiente de Graça Aranha en la revista, porque su conferencia “*O espírito moderno*” había marcado una distancia con respecto a la propuesta de Oswald en el “*Manifesto Pau-Brasil*”. Como dijimos, ese rechazo del cubismo y el primitivismo suscitó una fuerte respuesta de Oswald, “*Modernismo atrasado*”, que apuntaba no tanto a refutar los argumentos de Graça, sino a exponer una descalificación dura de este autor, caracterizado como “*um dos mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar*”, ridiculizando así sus pretensiones de liderazgo en el movimiento modernista¹⁸¹. Había un exceso en la descalificación de Oswald, que impedía justamente que este fuera un juicio compartido¹⁸². Como consecuencia de esta polémica, que Mário caracterizaba como una “*briguinha de*

¹⁸¹“Uno de los más peligrosos fenómenos de cultura que una nación analfabeta puede desear”. La descalificación continuaba: “*Esse empolado palavrório mental que o faz passar no juízo dos crédulos por homem de super-cultura, tira-lhe toda autoridade para se meter em movimentos modernistas.*”. Andrade, O. de, “*Modernismo atrasado*”, en: Batista, M. R., Lopez, T. P. A. y Lima, Y. S. de (1972). *Brasil: 1º tempo modernista- 1917/29. Documentação*, op. cit., 216-218 [“Ese empolvado palabrerío mental que lo hace pasar en el juicio de los crédulos por hombre de súper cultura, le saca toda la autoridad para meterse en movimientos modernistas.”].

¹⁸²Así, por ejemplo, Manuel Bandeira le comenta a Mário: “*De Graça não gosto positivamente. Mas no caso de Academia as coisas se armaram de sorte que não era possível hesitar entre a burrice e a inteligência, entre a luz e a títica. E o gesto de Graça foi belo. O erro de Oswald foi romper em mau momento*” (Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 13 de octubre de 1924, en: Moraes, M. A. de (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 139) [“Graça positivamente no me cae bien. Pero en el caso de la Academia, las cosas se armaron de tal suerte que no era posible dudar entre la ignorancia y la inteligencia, entre la luz y la nada. Y el gesto de Graça fue bello. El error de Oswald fue romper en un mal momento.”].

comadres”¹⁸³, Graça se mostraba renuente a aceptar la presencia de Oswald en *Estética*¹⁸⁴. Sérgio y Prudente no ignoraban que la inclusión de esta reseña era una forma provocadora a la vez que sutil de marcar límites e impugnar la autoridad de Graça sobre la revista.

La reseña realiza un reconocimiento de esa novela que expresamente pasa por alto todas las reservas que la categoría del “objetivismo dinámico” subrayaba frente al cubismo y al primitivismo:

“Nessas 'memórias', uma porção de tipos interessantes: Celia, Nair, o Paupático, o Dr. Pilatos, Minão da Silva, Machado Penumbra. Ou melhor, modalidades de um tipo único, o burguês brasileiro, que pela primeira vez aparece tratado brasileiromente, com bom humor, com çaçoadá, mas sem

¹⁸³Cfr. Carta de Mário de Andrade a Társila Amaral, San Pablo, 1 diciembre de 1924, en: Aracy, A. (org.) (2001). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila de Amaral*. São Paulo: EDUSP, p. 90. Allí, refiriéndose a la polémica entre Oswald y Graça, Mário le dice a Tarsila: “Acho idiota essa briguinha de comadres.” [“Encuentro idiota esa pelea de comadres.”].

¹⁸⁴En diciembre de 1924, Manuel Bandeira le cuenta a Mário: “O Mestre [Graça Aranha] opôs-se a que os rapazes solicitassem a colaboração de Oswald. Ameçou. ‘-Não contem comigo. E eu arrasto os amigos, Ronald, Renato, etc’. Os rapazes fraquejaram, mas estão vivamente desejosos que Oswald mande alguma coisa. Não querem solicitar, mas querem aceitar.” (Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 2 de diciembre de 1924, en: de Moraes, M. A. (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 156) [“El maestro se opuso a que los jóvenes solicitasen colaboración de Oswald. Amenazó. ‘-No cuenten conmigo. Y yo arrastro a los amigos, Ronald, Renato, etc.’ Los jóvenes cedieron, pero están vivamente deseosos de que Oswald mande alguna cosa. No quieren pedir, pero quieren aceptar.”]. La carta de Manuel sugiere que Graça tenía cierto “poder de veto” en la revista, por lo cual Sérgio y Prudente no se animan a pedirle directamente una colaboración a Oswald, pero están dispuestos a sortear esa prohibición, expresando ese pedido por una vía indirecta que apela a la movilización de un circuito de amistades. De hecho, según los testimonios posteriores de Sérgio y Prudente, la colaboración de Oswald –que estaba en París– llegó tardíamente, reservada para un cuarto número de la revista que no fue publicado (Véase “Entrevista con Prudente de Moraes, neto en: Moraes Leonel, M. C. de (1984). *Estética Revista Trimensal e o modernismo*, op. cit., p. 186).

mordacidade, sem sarcasmo. (...) Miramar não desdenha o seu meio, não afecta superioridade. Aceita êle como êle é, reservando-se o direito de ser diferente.

*Miramar é moderno. Modernista. Sua frase procura ser verdadeira, mais do que bonita. Miramar escreve mal, escreve feio, escreve errado: grande escriptor. Transposições de planos, de imagens, de lembranças.”*¹⁸⁵

Esta valorización de la obra, que apunta a destacar la confluencia entre la forma *moderna* de la novela y el tipo *brasileiro* que esos procedimientos construyen, sin embargo va acompañada de cierta reticencia frente a la lengua que emerge de ese particular trabajo de yuxtaposición de diversos materiales que realiza Oswald:

“Rompendo com uma série de convenções gramaticaes, Miramar se decide enfim a 'escrever brasileiro'. Não negamos que esse gesto tivesse precursors. A verdade porém é que muitos aconselhavam o gesto, muitos poucos, não é necessário exceptuar José de Alencar, tiveram a ousadia de pô-lo em prática. O sr. Oswald de Andrade toma a attitude oposta que é, de qualquer maneira, a mais corajosa. Se Miramar pratica o gesto, outro personagem, Machado Penumbra approva-o apenas, sem aconselhá-lo nem adoptá-lo. Concordamos até certo ponto com a attitude prudente de

¹⁸⁵Holanda, S. B. de y Moraes, neto de, P. “Oswald de Andrade, *Memorias sentimentais de João Miramar*, São Paulo, 1924”, *Estética*, ano II, N° 1, jan-mar. Rio de Janeiro, p. 219 [“En esas 'memorias', una porción de tipos interesantes: Celia, Nair, el Pautico, el Dr. Pilatos, Minão da Silva, Machado Penumbra. O mejor: modalidades de un tipo único, el burgués brasileiro, que por primera vez aparece tratado brasileramente, con buen humor, con burla, pero sin mordacidad, sin sarcasmo. (...) Miramar no desdeña su medio, no afecta superioridad. Lo acepta como es, reservándose el derecho de ser diferente. Miramar es moderno. Modernista. Su frase busca ser verdadera, más que bonita. Miramar escribe mal, escribe feo, escribe errado: gran escritor. Transposiciones de planos, de imágenes, de recuerdos.”].

Penumbra. Seria um horror se todo o mundo daqui em diante se pusesse a 'escrever brasileiro' e cada qual naturalmente a seu modo. A prova é o próprio brasileiro de Miramar, tentativa proveitosa apenas enquanto destruição. Acabou com o êrro de português. Mas criou o êrro de brasileiro, de que está cheio o livro. Ninguém fala o brasileiro de Miramar. Sua construção, de um raro poder expressivo, é personalíssima. De artista. Portanto, de exceção. Ora, nossa língua em formação tem de obedecer a leis determinadas, as leis gerais de evolução lingüística. É nos submetendo às suas tendências que a criaremos e não lhe dando a feição inconfundível da frase de Miramar. As exceções devem vir depois. Por óra trata-se de unificar. Os grandes criadores de línguas são grandes na medida em que se conformam com o uso. Não são artistas, são vulgares. Coragem que poucos têm. Miramar errou o caminho. Quis ser artista. Não será um criador de brasileiro.

Essas e outras coisas que estamos dizendo já foram ditas num artigo admirável, do sempre admirável Mário de Andrade, que lamentamos não poder plagiar na íntegra.”¹⁸⁶

¹⁸⁶*Ibidem*, p. 220-221 [“Rompiendo con una serie de convenciones gramaticales, Miramar se decide por fin a 'escribir brasileiro'. No neguemos que ese gesto tuvo precursores. Pero la verdad es que si muchos aconsejaban el gesto, muy pocos, no es necesario exceptuar a José de Alencar, tuvieron la audacia de ponerlo en práctica. El Sr. Oswald de Andrade adopta la actitud opuesta, que es, de cualquier manera, la más audaz. Si Miramar practica el gesto, otro personaje, Machado Penumbra, solo lo aprueba y no lo recomienda ni lo adopta. Estamos de acuerdo hasta cierto punto con la actitud prudente de Penumbra. Sería horroroso que todo el mundo de aquí en adelante comenzase a 'escribir brasileiro' y cada uno naturalmente a su manera. La prueba es el propio brasileiro de Miramar, un intento provechoso solo como destrucción. Acabó con el error del portugués. Pero creó el error del brasileiro, del cual el libro está lleno. Nadie habla el brasileiro de Miramar. Su construcción, de un raro poder expresivo, es muy personal. De artista. Por lo tanto, de excepción. Ahora bien, nuestra lengua en formación tiene que obedecer a leyes determinadas: las leyes generales de la evolución lingüística. La

La crítica de Sérgio y Prudente no apunta a señalar –como sugería Graça Aranha– que ese tipo de “escritura brasileira” implica un artificio tan falso como el arcaísmo de los académicos. Más bien, estos jóvenes recogen la perspectiva de Mário, quien ya había señalado sus objeciones a ese trabajo con el material lingüístico, reconociendo en general el aporte de la “*tendência Pau-Brasil*” en pos del “*aparecimento da consciência nacional*”¹⁸⁷. Como vimos, en el artículo al que remiten Sérgio y Prudente, Mário presenta una disidencia frente al *collage* cubista de diversos discursos que Oswald reúne en las *Memórias sentimentais do João Miramar*, disidencia que subraya el trabajo de sistematización de la lengua popular, en desmedro de esa convivencia paródica de inflexiones y lenguajes diferentes. Siguiendo a Mário, estos jóvenes sugieren que esa empresa de construcción de lengua nacional exige el “sacrificio” del artista, es decir, el abandono de esa impronta “personalísima” que resulta de la mezcla de acentos y lenguas. En ese sentido, “*Miramar errou o caminho*”. Pero desde el momento en que afirman esa preocupación con la “lengua en formación”, el tipo de “*criador de brasileiro*” que reclaman ya no se acomoda tampoco a las propuestas universalistas de Graça¹⁸⁸.

crearemos sometiéndonos a sus tendencias, y no dándole la forma inconfundible de la frase de Miramar. Las excepciones deben venir después. Por ahora se trata de unificar. Los grandes creadores de lenguas son grandes en la medida en que se ajustan al uso. No son artistas, son vulgares. Un coraje que pocos tienen. Miramar erró el camino. Quiso ser artista. No será un creador del brasileiro. Esas y otras cosas que estamos diciendo ya han sido dichas en un artículo admirable del siempre admirable Mário de Andrade, que lamentamos no poder plagiar en su totalidad.”]

¹⁸⁷ Andrade, M. de (1924). “Oswald de Andrade”, *Revista do Brasil*, N° 105, setembro, São Paulo, pp. 26-32, en: Batista, M. R., Lopez, T. P. A. y Lima, Y. S. de (1972). *Brasil: 1º tempo modernista- 1917/29. Documentação*, op. cit., pp. 219-225.

¹⁸⁸ En una carta de febrero de 1925, Mário expone a Prudente su tentativa de construcción de una lengua nacional, afirmando sus diferencias con Graça: “*Sou que nem criancinha que*

Este acercamiento a las propuestas de Mário aparece también en la otra reseña polémica de la revista, la de los *Estudos Brasileiros* de Ronald de Carvalho, pero de un modo diferente. En este caso, Sérgio y Prudente expresan un juicio fuertemente negativo en torno a un libro que presentaba significativos puntos de contacto con la perspectiva

*está principiando a escrever. Não tenho estilo. Balbucio. Me exprimo mal. Levei vinte anos pra adquirir um estilo em português. Quantos levarei pra ter um estilo em brasileiro? Não sei. Mas comecei e não hei de parar. Nós precisamos de nos libertar duma escravidão mesquinha. Mas não basta gritar isso em discursseiras embonecadas num português bem correctinho. É preciso ser pratico e dar o exemplo. Isso de 'façam o que eu digo, não façam o que eu faço', graçaracomídeo não é pra mim. E me sacrifiquei. Estou começando tudo de novo. Mas este meu nacionalismo não pensem que é chauvinismo e muito menos regionalismo. É amor humano e único meio de nós brasileiros nos universalizarmos. Porquê a maneira com que um povo se universaliza é quando concorre com o seu contingente particular e inconfundível pra enriquecer essa coisa sublime, uniforme mas múltipla que é a humanidade”, en: Koifman, G. (org.) (1985). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto 1924-1936*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 75-76 [“Soy como un niño pequeño que está empezando a escribir. No tengo estilo. Balbuceo. Me expreso mal. Me tomó veinte años adquirir un estilo en portugués. ¿Cuántos me llevará tener un estilo brasileiro? No sé. Pero comencé y no voy a parar. Nosotros necesitamos liberarnos de una esclavitud mezquina. Pero no basta con gritar esto en discursos elegantes en un portugués correctísimo. Es necesario ser práctico y dar el ejemplo. Eso de 'hagan lo que yo digo, no hagan lo que yo hago', cotorreo de Graça, no es para mí. Y me sacrifiqué. Estoy comenzando todo de nuevo. Pero no piensen que mi nacionalismo es chauvinismo ni mucho menos regionalismo. Es amor humano y el único medio de que nosotros brasileiros nos universalicemos. Porque un pueblo se universaliza cuando concurre con su contingente particular e inconfundible para enriquecer esa cosa sublime, uniforme, pero múltiple que es la humanidad.”].*

Mário sugiere –con algo de malevolencia– que quizás Graça no esté dispuesto a llevar a la práctica lo que sus teorías exponen. Ciertamente, en su propuesta de reformas a la Academia, Graça menciona en primer lugar la elaboración de un Diccionario de Lengua Portuguesa que incluya los vocablos y expresiones corrientes en Brasil, pero esta no es una preocupación relevante en su escritura. Y, en el contexto general de esa perspectiva universalista, podría considerarse que, para Graça, la necesidad de subsumir lo particular no implica todo un trabajo de sistematización como el que pretende Mário. Más bien, se trata de desalojar algunas formas ya caducas, resabios del academismo, e integrar algunos “*brasileirismos*” al lenguaje escrito, apagando sus marcas de origen.

de Graça Aranha. Ronald de Carvalho era uno de los amigos más cercanos de Graça, y su obra de los '20 –como señala André Botelho¹⁸⁹– retoma el diagnóstico de *A esthetica da vida*.

Estudos Brasileiros -1ª série, reúne cuatro ensayos, inicialmente preparados como conferencias que el autor dictó en México como parte de sus tareas diplomáticas: en el segundo y tercer ensayo, “Literatura brasileira” y “Arte brasileiro” respectivamente, Ronald resumió trabajos anteriores: en el primero, retoma sintéticamente los juicios críticos expresados en *Pequena historia da literatura brasileira* de 1919, y en el segundo, su conferencia “A pintura e a escultura moderna no Brasil”, pronunciada en la Conferencia de Arte Moderno en 1922. Los otros dos ensayos son “Bases da nacionalidade brasileira”, que abre el libro; y “A psiché brasileira”, que cierra el volumen. Botelho señala que la cuestión central que atraviesa el texto es la pregunta acerca de “cómo podría el Brasil construir una literatura y un arte nacional es decir, 'un arte propio, nacido de nuestra carne y de nuestro espíritu, que venga desde las profundidades de nuestro ser' –en las palabras de Ronald– si la propia sociedad brasilera no constituía todavía, en los años '20, una nación orgánicamente fundada en un conjunto de valores culturales propios que le proporcionarán identidad y cohesión social”¹⁹⁰. La respuesta pasa por una indagación intuitiva de los componentes del alma brasilera que retoma el planteo

¹⁸⁹Véase Botelho, A. (2002). *Um ceticismo interessado: Ronald de Carvalho e a su obra dos anos 20*, Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (Orientadora: Dra. Elide Rugai Bastos), pp. 223 y ss. Véase también Botelho, A. (2005); *O Brasil e os dias: estado-nação, modernismo e rotina intelectual*. Bauru: EDUSC.

¹⁹⁰*Ibidem*, p. 247.

de la *A esthetica da vida* –considera el alma brasilera como un compuesto de tres grandes melancolías, la “*saudade*” del portugués, el “*terror cósmico*” del indio y la “*sensibilidade*” del africano–, a fin de proponer –en “*Bases da nacionalidade brasileira*”– un rescate de la experiencia histórica de las elites tradicionales, ya que ellas serían las portadoras originales y legítimas de la vocación nacional¹⁹¹.

En las páginas de este número de *Estética*, Sérgio y Prudente plantean una crítica profundamente negativa del libro:

“Com esta primeira série de estudos brasileiros, o excelente poeta que é o sr. Ronald de Carvalho nos dá o mais fraco de seus livros em prosa. (...) O que nos falta –um pouco de espírito crítico– falta também ao livro, que não consegue colocar homens e factos á vontade nos seus lugares.

*Sobre a nossa nacionalidade, sobre nossas letras, sobre nossas artes, quasi nada que já não se tenha dito. E todos esses assuntos estão exigindo revisão urgente. Seria necessário estudá-los com espírito novo, ousado, irreverente, sem a menor preocupação com o que escreveram Rocha Pombo o Silvio Romero.”*¹⁹²

¹⁹¹Cfr. Botelho, André; *ibidem*, p. 254.

¹⁹²Moraes, neto de, P. y Holanda, S. B. de (1925). “Ronald de Carvalho – *Estudos brasileiros*, Anuario do Brasil, Rio, 1924”, *Estética*, RJ, ano II, N° 1, jan-março. p. 215 y ss. [“Con esta primera serie de estudios brasileiros, el excelente poeta que es el Sr. Ronald de Carvalho, nos da el más débil de sus libros en prosa. (...) Lo que nos falta –un poco de espíritu crítico– falta también al libro, que no consigue colocar hombres y hechos a voluntad en sus lugares. (...) Sobre nuestra nacionalidad, sobre nuestras letras, sobre nuestras artes, casi nada que ya no se haya dicho. Y todos esos asuntos están exigiendo revisión urgente. Sería necesario estudiarlos con un espíritu nuevo, osado, irreverente, sin la menor preocupación con lo que escribieran Rocha Pombo o Silvio Romero.”].

El problema no es solo la repetición o el carácter de síntesis de estas conferencias –originalmente organizadas para un público extranjero–, sino que “todos estos asuntos están exigiendo revisión urgente”, con lo cual los jóvenes directores parecen sugerir que no es solo la perspectiva de Ronald la que está siendo cuestionada, sino también un espectro más amplio que alcanza, sin nombrarlo, a Graça Aranha. Más adelante, apuntan:

“Outras opiniões muito contestáveis são a que atribúe a Cruz e Sousa 'sensível influência' sobre 'toda a poesia contemporânea no Brasil, ao menos a mais característica' e a que, no capítulo sobre artes plásticas, nega que os negros tenham dado provas de excelência nessas artes; esta última confirmada adiante pela afirmação de que 'o nosso povo é diretamente oriundo de um grupo étnico inferior sob o aspecto artístico'.

Esse mesmo capítulo seria muito mais interessante se o autor dedicasse por exemplo ao Alejandrinho o ao Mestre Valentim as páginas que tratam dos pasadistas impropriamente chamados de contemporâneos.

*Finalmente o estudo Psiche Brasileira, esplêndido pró México, pra nós devia ter alguma coisa mais do que variações sobre o tema 'flôr amorosa de três raças tristes'.*¹⁹³

¹⁹³*Ibidem*, pp. 216-217 [“Otras opiniones muy discutibles son las que atribuye a Cruz e Sousa 'sensible influencia' sobre 'toda la poesía contemporânea en Brasil, al menos la más característica' y la que, en el capítulo de las artes plásticas, niega que los negros hayan dado pruebas de excelencia en esas artes; esto último confirmado más adelante por la afirmación de que 'nuestro pueblo es directamente oriundo de un grupo étnico inferior bajo el aspecto artístico'. Ese mismo capítulo sería mucho más interesante si el autor dedicara por ejemplo a Alejandrinho o al Maestro Valentim las páginas que tratan de pasadistas impropriamente considerados contemporâneos. Finalmente, el estudio *Psiche Brasileira*, esplêndido para México, para nosotros debía tener alguna cosa más que variaciones sobre el tema 'flor amorosa de tres tristes razas'.”].

Entre las “opiniones muy discutibles”, destacan dos que resultan particularmente relevantes. Por un lado, atribuirle al poeta simbolista Cruz e Sousa una “sensible influencia” en la poesía contemporánea significaba en la práctica negarle relevancia al modernismo paulista –que en líneas generales no realizó ese pasaje por el simbolismo, como fue el caso de algunos poetas radicados en capital de la República (Manuel Bandeira, Ribeiro Couto o el propio Ronald de Carvalho). En este sentido, Sérgio y Prudente están impugnando el mapa de lo que Ronald considera como la poesía “más original y característica”, e insinúan muy sutilmente que quizás el centro de la renovación poética actual no se encuentra en Río de Janeiro. Y si esto no es así, afecta al liderazgo indiscutible que Graça pretendía ejercer sobre el movimiento modernista.

Por otro lado, Sérgio y Prudente cuestionan también el panorama que Ronald presenta sobre las artes plásticas, panorama que prácticamente elude considerar la relevancia del barroco en Minas Gerais, experiencia que estaba siendo redescubierta a partir del recorrido colectivo realizado por los jóvenes paulistas en ese mismo año de 1924. Esta crítica que subraya los “errores” u omisiones del libro en la composición de un mapa actual de la literatura y el arte brasileño parece deudora de la perspectiva de Mário de Andrade.

En efecto, meses antes de la publicación de este segundo número de *Estética*, Prudente compartió con Mário su intención de escribir allí una nota crítica sobre el libro de Ronald. En una carta de diciembre de 1924, Mário se manifiesta “*preocupado com o caso de Ronald*”, y aunque recomienda una reseña que resalte los aspectos positivos del libro, reafirma en el contacto epistolar con Prudente las objeciones que ya

había manifestado a Manuel Bandeira¹⁹⁴ y al propio Ronald de Carvalho. Le escribe a Prudente:

“É que eu estou preocupado por o caso do Ronald. Vocês são muito moços ainda e aliás eu nem sei como será a crítica que vocês vão publicar dos Estudos Brasileiros. Não tenho nenhuma pretensão de aconselhar mas raciocino com vocês. Os Estudos Brasileiros forma para mim também uma enorme desilusão. As razões dessa desilusão vocês conhecem também: audácia e vaidade dum título que fazia esperar coisas novas provenientes de estudos brasileiros que afinal não passaram de arguta, útil, clara compilação. Mas sempre ficam compilação e mais nada. Grande abundancia e desperdício de literatura. Frases bonitas, enfeitadas, descrições colocadas a proposito e de proposito. Coisa vã. Erros graves principalmente no estudo sobre artes plásticas, matéria de que o Ronald não sabia nada e foi buscar nos livros para escrever. Esse o capitulo do livro que mais me irrita. Além de erros, alguns tolos como aquele de dizer que os negros não tem predisposição para artes plásticas! Além dos erros, injustiças graves. Naquela enumeração de artistas modernistas por a Zina Aita em primeiro lugar? Eu sou amigo da Zina, com ela me carteio até agora, admiro o talento dela, mas acho impossível numa enumeração pô-la antes de Anita Malfatti. (...) E quanto a gente vê que falando de plástica Ronald enumera os modernistas e falando de literatura deixa de os enumerar, é fatal, vem á lembrança as sutis espertezas da diplomacia. Exclusivismo regionalista, diplomacia, esperteza em não indicar que o movimento modernizante brasileiro partiu inteiro de S.

¹⁹⁴Véase Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, San Pablo, 10 de octubre de 1924, en: Moraes, M. A. de (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., pp. 135-136.

*Paulo, o pior para mim é isso: os Estudos Brasileiros são um livro que me desgosta.*¹⁹⁵

Así expuesta, la molestia de Mário con el libro se centra en los ensayos de “*Literatura Brasileira*” y “*Arte Brasileiro*”, en los que encuentra errores e injusticias, que redundan en una evaluación inexacta del lugar que corresponde a los diversos protagonistas y actores de la renovación estética en el Brasil contemporáneo. Ese “exclusivismo regionalista” que Mário reprocha al texto tiene que ver con la colocación central que Ronald atribuye al movimiento intelectual de la capital de la República. Sérgio y Prudente se hacen eco de esta crítica y la expo-

¹⁹⁵Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, San Pablo, 16 de diciembre de 1924 en: Koifman, G. (org.) (1985). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto 1924-1936*, op. cit., pp. 58-59 [“Estoy preocupado por el caso de Ronald. Ustedes son aún muy jóvenes y además no sé cómo será la crítica de *Estudos brasileiros* que van a publicar. No tengo ninguna pretensión de aconsejar pero reflexiono con ustedes. Los *Estudos brasileiros* también fueron para mí una enorme desilusión. Ustedes también conocen las razones de esa desilusión: la audacia y la vanidad del título, que llevaban a esperar cosas nuevas provenientes de estudios brasileños, que, finalmente, no fueron más que una sagaz, útil y clara compilación. Pero solo compilación y nada más. Gran abundancia y desperdicio de literatura. Frases bonitas, adornadas, descripciones presentadas a propósito y de propósito. Algo vano. Errores graves principalmente en el estudio sobre artes plásticas, un tema sobre el que Ronald no sabía nada y sobre el que buscó en los libros para poder escribir. Ese es el capítulo del libro que más me irrita. Además de los errores, algunos de ellos tontos, como el de decir que los negros no tienen predisposición para las artes plásticas. Además de los errores, injusticias graves. En la enumeración de artistas modernistas, ¿poner a Zina Aita en primer lugar? Soy amigo de Zina, me escribo con ella hasta ahora, admiro su talento, pero considero que es imposible ponerla en una enumeración por delante de Anita Malfatti. (...) Y al ver que cuando habla de plástica Ronald enumera a los modernistas y cuando habla de literatura los deja enumerar, fatalmente, vienen a la memoria las sutiles astucias de la diplomacia. Exclusivismo regionalista, diplomacia, astucia al no señalar que el movimiento modernizante brasileño surgió por completo de San Pablo, eso es lo peor para mí: *Estudos brasileiros* es un libro que me desagrada.”].

nen públicamente en las páginas de *Estética*. Este hecho fue leído como un ataque implícito al liderazgo de Graça, una especie de impugnación a su papel de padrino y orientador general de la revista. De hecho, así le transmite Manuel Bandeira a Mário las repercusiones del caso:

“O Rio-Jornal deu a notícia do aparecimento de *Estética*, assinalando a atitude dos rapazes que 'pareciam querer separar-se de alguns dos elementos primaciais do modernismo, no sentido de se aproximarem do grupinho futurista de São Paulo (Oswaldo e Mário de Andrade)'. Sérgio, que desconfiara da cumplicidade de Ronald na perfídia (o Peregrino está noivo da cunhada de Ronald, a cuja casa, por esse motivo vai diariamente), interpelou o Ronald, que se mostrou alheio. Sérgio escreveu uma carta ao Rio-Jornal, negando qualquer dissídio e reivindicando a liberdade de atitudes dentro da corrente modernista.”¹⁹⁶

Más allá de que Ronald fuera o no el promotor de la nota en el *Rio-Jornal*, esta esboza una escueta imagen de la recepción de este segundo número de *Estética*: la celebración de las *Memórias sentimentais de João Miramar* junto con la dura crítica de los *Estudos brasileiros* fueron interpretados como gestos significativos que exhibían una voluntad de distanciamiento de la figura de Graça. Este distanciamiento se hace

¹⁹⁶ Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1925 en: Moraes, M. A. de (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 198 [“El *Rio-Jornal* publicó la noticia de la aparición de *Estética*, subrayando la actitud de los jóvenes que 'parecían querer separarse de algunos de los elementos principales del modernismo, en el sentido de aproximarse al grupito futurista de San Pablo (Oswaldo y Mário de Andrade)'. Sergio, que desconfió de la complicidad de Ronald en ese rumor (el peregrino está de novio con la cuñada de Ronald, por ese motivo va a su casa diariamente), lo enfrentó a Ronald, que se mostró ajeno a la cuestión. Sergio escribió una carta al *Rio-Jornal*, negando cualquier discrepancia y reivindicando la libertad de actitudes dentro de la corriente modernista”].

explícito en el tercer número, en el cual domina la presencia de Mário de Andrade.

El tercer número: la revista de Mário

El tercer volumen de *Estética* apareció probablemente en junio del 1925, impreso con la fecha errónea de “Janeiro-marzo” de ese mismo año, que corresponde al volumen anterior. El número se abre con el “Noturno de Belo Horizonte”, un extenso poema de Mário de Andrade, escrito inmediatamente después del recorrido de la caravana modernista por las ciudades históricas de Minas Gerais, en el que se destaca la realización poética de ese programa de redescubrimiento de la realidad brasilera. Tal como señala Lafetá, podemos considerar que allí:

*“A intenção é modificar o rosto do Brasil litorâneo, ampliá-lo com os traços de diversidade de nossa gente, e ao mesmo tempo afirmar o desejo de uma possível unificação cultural. Esse desejo de unidade resulta pela tentativa de identificar-se, pelo canto, pela linguagem da poesia, aos vários aspectos diferentes da vida brasileira.”*¹⁹⁷

Es decir, “Noturno de Belo Horizonte” es la transposición poética del programa nacionalista de Mário de Andrade, y su colocación en primer lugar en este número marca de entrada una diferencia con

¹⁹⁷Lafetá, J. L. (1986). *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, p. 23 [“La intención es modificar el rostro del Brasil litoraleño, ampliarlo con los trazos de diversidad de nuestra gente, y al mismo tiempo afirmar el deseo de una posible unificación cultural. Ese deseo de unidad da como resultado el intento de identificarse, por el canto, por la lengua de la poesía, con los varios aspectos diferentes de la vida brasilera.”].

respecto a los números anteriores, en los cuales la colaboración de Mário figuraba en segundo lugar, después de los respectivos artículos de Graça Aranha. Por otro lado, como subraya Leonel, este poema fue una de las intervenciones más significativas de toda la revista, no solo por la importancia que habría de tener en el conjunto de la producción poética modernista posterior, sino también por la repercusión que generó en la prensa de la época¹⁹⁸.

Si el número se abre con esta intervención fuerte de Mário de Andrade, se cierra también con un texto programático, la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, texto dirigido a un poeta parnasiano en el que Mário cierra las cuentas pendientes de la etapa *Klaxon* y expone cabalmente lo que él considera debe ser el programa de esta segunda etapa del modernismo.

De manera similar al número anterior, la primera sección presenta un conjunto de colaboraciones modernistas, mayormente orientadas hacia la ficción y la poesía. En la segunda sección, “*Crônicas e Notas*”, las reseñas dan cuenta de un doble movimiento: por un lado, realizan una especie de “ajuste de cuentas” con Graça Aranha; y, por otro, muestran un nítido acercamiento a la perspectiva de Mário de Andrade. Debe señalarse que no hay un rechazo explícito del programa de Graça, tal como Sérgio va a proponer más adelante en “*O lado oposto e outros lados*”, artículo publicado en la *Revista do Brasil* en 1926¹⁹⁹, pero sí

¹⁹⁸La autora menciona que “*Todos os comentários da imprensa da época sobre Estética referem-se ao 'Noturno de Belo Horizonte'*”. Cfr. Moraes Leonel, M. C. de (1984). *Estética, revista trimensal, e o Modernismo*, op. cit., p. 101.

¹⁹⁹Holanda, S. B. de (1996). “O lado oposto e outros lados”, en: Prado, A. Arnoni (org.). *Sérgio Buarque de Holanda. O espírito e a letra. Estudos de crítica literária I (1920-1947)*. São Paulo: Companhia da letras, pp. 225-228. Refiriéndose al academicismo de Graça-Ro-

aparece reiteradamente subrayado el hecho de que el aporte de Graça es, en todo caso, apenas uno más dentro de la variedad de tendencias modernistas. Este planteo, acompañado de la fuerte presencia de Mário, sugiere que se ha producido un cambio de rumbo en la orientación general de la revista. En este sentido, sobre un total de seis reseñas, dos están firmadas por Mário – un estudio de la poesía de Guilherme de Almeida y otra sobre Blaise Cendrars– y una tercera está dedicada a *A escrava que não é Isaura*: estas tres intervenciones, junto con la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira” terminando componiendo un panorama del modernismo y de las tareas a realizar que difiere sustancialmente del programa que Graça expone en “*Mocidade e Esthetica*” en los comienzos de la revista. Por otro parte, en contrapunto con estas inter-

nald-Renato, Sérgio señala: “*O que idealizam, em suma, é a criação de uma elite de homens, inteligente e sábios, embora sem grande contato com a terra e o povo –é o que concluo por minha conta; não sei outro jeito de se interpretar claramente o sentido dos seus discursos-, gente bem-intencionada e que esteja de qualquer modo à altura de nos impor uma hierarquia, uma ordem, uma experiência que estrangulem de uma vez esse nosso maldito estouvamento de povo moço e sem juízo. Carecemos de um arte, de uma literatura, de um pensamento enfim, que traduzam um anseio de construção, dizem. E insistem sobretudo nessa panacéia abominável da construção. Porque, para eles, por enquanto, nós no agitamos no caos e nos comprazemos na desordem. Desordem de que? É indispensável essa pergunta, porquanto a ordem perturbada entre nós não é decerto, não pode ser a nossa ordem; há de ser uma coisa fictícia e estranha a nós, uma lei morta, que importamos, senão de outro mundo, pelo menos do Velho Mundo.*” [“Lo que idealizan, en suma, es la creación de una elite de hombres, inteligentes y sabios, aunque sin demasiado contacto con la tierra y el pueblo –es lo que concluyo por mi cuenta, no sé otro modo de interpretar claramente el sentido de sus discursos–, gente bien intencionada y que esté de cualquier modo a la altura de imponernos una jerarquía, un orden, una experiencia que estrangule de una vez nuestro maldito atolondramiento de pueblo joven y sin juicio. Necesitamos de un arte, de una literatura, de un pensamiento, en fin, que traduzcan ese deseo de construcción, dicen. Porque para ellos, por ahora, nosotros nos agitamos en el caos y nos complacemos en el desorden. ¿Desorden de qué? Es indispensable esa pregunta, porque el orden perturbado entre nosotros no es ciertamente, no puede ser *nuestro orden*, tiene que ser una cosa ficticia y extraña a nosotros, una ley muerta, que importamos, sino de otro mundo, por lo menos del Viejo mundo.”].

venciones, aparecen las reseñas de *O espírito moderno* de Graça Aranha y la del libro de Joaquim Inojosa, *A arte moderna*, en el que Prudente discute el papel central que el autor otorga al intelectual maranhense en el desarrollo del movimiento modernista.

Comencemos analizando el ajuste de cuentas con Graça Aranha. De hecho, la sección se abre con la nota sobre *O espírito moderno* de este autor, libro que recoge una serie de conferencias de Graça –entre las cuales figura el discurso en la Academia que da título al libro.

La reseña de Rodrigo Mello de Franco Andrade²⁰⁰ es un poco confusa: no presenta al libro, más bien se muestra interesado en discutir si el “objetivismo dinámico” puede considerarse “una norma estética para el artista moderno”. En líneas generales, podríamos decir que el autor se inclina por una conclusión negativa: el objetivismo dinámico es una categoría que deriva más del “*rigorismo teórico do conferencista*” que “*de um exame atento do estado de espírito contemporâneo*”, estado de espíritu que se inclina muchas veces a la “*exasperação subjetivista*”. De todas formas, la argumentación de Rodrigo es muy confusa, y por momentos pareciera que entiende la categoría de análisis propuesta como un rasgo temático o empírico de las obras, pero interesa aquí subrayar la conclusión de esta reseña:

“O que se tentou fazer, nesta nota, não foi o pedantismo de uma divergência, que só poderia abalar a própria reputação já duvidosa do chicanista, sem atingir o vasto prestígio do sr. Graça Aranha.

Reivindicou-se, apenas, para o artista moderno, uma completa liberdade

²⁰⁰ Andrade, R. M. F. (1925). “Graça Aranha –*O espírito moderno*. Cia. Graphica Editora Monteiro Lobato– São Paulo. 1925”, *Estética*, RJ, ano II, N° II, pp. 290-296.

de processos. Liberdade, que não custou nada conquistar, entre nós, mas que não queremos trocar pela mais bela disciplina.”²⁰¹

Pareciera que aquí está expresado el propósito general de la crítica: reivindicar –como Sérgio en su carta de desmentida al *Rio-Jornal*– la libertad de procesos al interior del modernismo, no solo para el artista, sino también para el crítico. Hay aquí una impugnación que afecta al orden de los conceptos y al de las actitudes mediante las cuales se pretende imponer la “*mais bela disciplina*”, con lo cual, muy sutilmente, se alude a la pretensión de Graça de encolumnar tras de sí a las filas modernistas.

Esta misma pretensión es contestada explícitamente por Prudente de Moraes, neto, en la reseña sobre *A arte moderna* de Joaquim Inojosa, quien por su parte era representante de *Estética* en Recife. Por un lado, Prudente celebra la aparición del libro como un “resumen” de los comienzos del modernismo, “*um histórico e uma explicação do movimento*”²⁰². Pero realiza una primera objeción relevante, que indica cómo visualiza la situación del modernismo en el presente:

“Mas Pernambuco, sem exceptuar o sr. Inojosa, ainda está na primeira fase do modernismo. Fase de revolta, de violência destruidora, de desorientação, em que se cultiva o absurdo pelo absurdo, a esquisitice pela

²⁰¹*Ibidem*, p. 296 [“Lo que se intentó hacer en esta nota, no fue el pedantismo de una divergencia que solo podría abatir la propia reputación, ya dudosa, del chicanista, sin alcanzar el vasto prestigio del Sr. Graça Aranha. Apenas se reivindicó para el artista moderno una completa libertad de procesos. Libertad, que no costó nada conquistar, entre nosotros, pero que no queremos cambiar por la más bella disciplina.”].

²⁰²Moraes, neto, P. de (1925). “Joaquim Inojosa- *A Arte moderna*- Recife, 1924”, *Estética*, RJ, ano II, N° II, pp. 318-321.

*esquisitice, as máquinas, modas, invenções, toda essa parte exterior da vida contemporânea, pela aparência de actualidade do aproveitamento delas como motivo artístico. Seria inútil negar que todos tivemos esse período, que o futurismo não conseguiu ultrapassar.”*²⁰³

Prudente describe muy bien esa primera fase, de revuelta, que todavía –según su perspectiva– caracteriza al movimiento modernista en Pernambuco. El texto sugiere que en Río y San Pablo, el modernismo se encuentra claramente en otra etapa, cuyos rasgos Prudente no define, tal vez por considerar que ya están expresos en la propia revista. Esa desorientación, típica de la primera etapa, produce algunos “defeitos” en el mapa que arma Inojosa, entre ellos, uno importante que afecta a la autoimagen del modernismo:

*“Outra coisa: o sr. Inojosa não conhece bem a história do modernismo brasileiro. A semana de arte moderno, contada por êle, só tem de exato a vaia. Além disso, logo nas primeiras paginas êle diz que 'Graça Aranha, como todos sabem, trouxe para o Brasil o credo da Arte-Nova... etc.'. Parece que o sr. Graça Aranha chegou aqui com a conferência de S. Paulo já prontinha, encontrou todo mundo parnasiano, grito –**Sejamos modernos!**– e os actuais modernos aderiram. Ora, sem desmerecer o autor de Malazarte, que ninguém admira mais do que eu, e sem desconhecer o valor da actuação dêle no movimento, não posso aceitar esse 'trouxe para o Brasil'. O sr. Graça Aranha o que fez foi dar inteiro apoio ao movimento que encontrou*

²⁰³*ibidem*, p. 319 [“Pero Pernambuco, sin exceptuar al Sr. Inojosa, todavía está en la primera fase del modernismo. Fase de revuelta, de violencia destructora, de desorientación, en que se cultiva lo absurdo por lo absurdo, lo extraño por extraño, las máquinas, modas, invenciones, toda esa parte exterior de la vida contemporánea, por la apariencia de actualidad del aprovechamiento de ellas como motivo artístico. Sería inútil negar que todos tuvimos ese período, que el futurismo no consiguió superar.”].

*aqui esboçado e já em via de realização. Si o sr. Graça Aranha fosse o único modernista quando chegou ao Brasil, continuaria provavelmente único até agora.”*²⁰⁴

A pesar de la confesada admiración, el párrafo no hace sino alertar sobre el hecho de que Graça Aranha no fue el principal impulsor del movimiento modernista. Esta observación no hubiera figurado en el primer número de la revista. Ciertamente, no hay en las páginas de este tercer número una discusión explícita del planteo de Graça, ni una recusa de su programa, pero la fuerte presencia de Mário refuerza en cada una de sus intervenciones la toma de distancia de las categorías que sustentan ese nacionalismo cosmopolita de Graça.

Así, lejos de plantear la contraposición entre objetivismo dinámico y subjetivismo, con la cual Prudente iniciaba su análisis de *A frauta que eu perdi* de Guilherme de Almeida en el primer número, Mário sitúa la obra de Guilherme en el interior de una tendencia más general, que define de la siguiente manera:

“Talvez o que apresentam de mais curioso os livros do modernismo brasileiro á medida que êste se alastra e fundamenta é a aspiração brutaça

²⁰⁴*Ibidem*, p. 320 [“Otra cosa: el Sr. Inojosa no conoce bien la historia del modernismo brasileiro. La semana de arte moderno, contada por él, solo tiene de exacto el abuceo. Más allá de eso, pronto en las primeras páginas dice que 'Graça Aranha, como todos saben, trajo para Brasil el credo del arte nuevo..., etc.'. Parece que el Sr. Graça Aranha ya llegó aquí con la conferencia de S. Paulo lista, encontró a todo el mundo parnasiano, gritó -'¡Seamos modernos!', y los actuales modernos adhirieron. Sin desmerecer al autor de *Malazarte*, que nadie admira más que yo, y sin desconocer el valor de su actuación en el movimiento, no puedo aceptar ese 'trajo para Brasil'. Lo que hizo el Sr. Graça Aranha fue dar entero apoyo al movimiento que encontró aquí esbozado y ya en vías de realización. Si el Sr. Graça Aranha hubiera sido el único modernista cuando llegó al Brasil, continuaría probablemente único hasta ahora.”].

de nacionalidade revelada pelos autores dêles. Não é nem poderia ser propriamente um nacionalismo no sentido em que esta palavra é geralmente usada. Mesmo assuntando o nacionalismo artístico a gente encontra nêle um sentido político e um movimento de reivindicação que si de vez em quando aparece também na producção modernista brasileira não é positivamente o que dá o tom dela. O tal é dado pelo desejo de nacionalidade, mais do que isso: por uma precisão de nacionalidade a qual sendo fenômeno quase generalizado e por assim dizer inconsciente deve dar muito que matutar pros universalistas. Uma premência, sofreguidão, precisão (determinando gestos imediatos) de figurar dentro duma nacionalidade definida e original. Bonito isso.”²⁰⁵

Es decir, antes de ocuparse de la obra de Guilherme de Almeida, Mário define el clima general en el que esta obra se inscribe, con el fin de realizar un diagnóstico, pero también de trazar el rumbo hacia donde el modernismo debe dirigirse. Y, en este sentido, esa “*aspiração brutaça de nacionalidade*” que se traduce en gestos inmediatos esboza un panorama de la producción actual del modernismo brasileiro, en

²⁰⁵ Andrade, M. de (1925). “Guilherme de Almeida –Meu– Versos– São Paulo 1925”, *Estética*, RJ, ano II, N°. II. pp. 296 y ss. [“Tal vez lo que muestran de más curioso los libros del modernismo brasileiro a medida que este se difunde y fundamenta es la aspiración bestial de nacionalidad que sus autores revelan. No es ni podría ser exactamente un *nacionalismo* en el sentido en que se suele usar esta palabra. Incluso cuando se piensa en el nacionalismo artístico, se encuentra en él un sentido político y un movimiento de reivindicación que, aun si de vez en cuando aparece también en la producción modernista brasileña, no es positivamente lo que da el tono en ella. Este está dado por el deseo de nacionalidad, más aún: por una necesidad inmediata de nacionalidad, la cual, por ser un fenómeno casi generalizado y por así decirlo inconsciente, debe dar mucho que pensar a los universalistas. Una angustia, una ansiedad, una necesidad inmediata (que determinan gestos inmediatos) de figurar dentro de una nacionalidad definida y original. Es algo lindo.”].

el que toda otra preocupación –como sería la del objetivismo dinámico, que plantea una determinada traslación o apropiación del espíritu moderno– aparece relegada a un segundo plano.

Así como la obra de Guilherme de Almeida le sirve para inscribir su propia interpretación del “*brasileirismo*” en el horizonte de las preocupaciones modernistas, en la reseña sobre Cendrars, Mário intenta recolocar el aporte del primitivismo:

*“Com Le Formose Cendrars alcança uma humildade poética emocionante. Uma pobreza de efeitos, nudez absoluta, ingenuidade coitada que Kodak já preanunciava. (...) No resto geral é um primitivismo inventando em vozes turtuveantes sujeito e predicado. Essa maneira não se discute. Aceita-se ou rejeita-se. Aceito. Acredito que êsse primitivismo absoluto, a época não carece de tanto. (...) O livro de Cendrars é um princípio. Mas Cendrars não é o Verbo não. A humildade bonita em que desembocou é a mesma de Sérgio Milliet no Milreis a Duzia, de Osvaldo de Andrade com os poemas Pau-Brasil e outros mais novos como o mineiro Carlos Drummond. Eu não quero dizer com êstes elogios que toda a literatura atual deve ser assim. Embora eu goste dêsse primitivismo e não veja absolutamente nêle a insinceridade que Graça Aranha viu só porquê julga as coisas não pela realidade délas mas em relação as suas teorias pessoais (o que também é comovente embora muito pouco crítico) vejo que tem outras tendências poéticas bem líricas, bem da época e que diferem totalmente disso. Uidobro, Openheim, Ronald de Carvalho.”*²⁰⁶

²⁰⁶ Andrade, M. de (1925). “Blaise Cendrars- *Feuilles de Route* (I. Le Formose)- Desenhos de Tarsila- Paris. 1924 / *L’Or*- Romance, Grasset, Paris, 1925”, *Estética*, RJ, ano II, N° II. pp. 322-327. [“Con *Le Formose*, Cendrars alcanza una humildad poética emocionante. Una pobreza de efectos, una desnudez absoluta, una ingenuidad desdichada que Kodak ya

Mário pretende situar ese primitivismo, no tanto como una corriente de la poesía contemporánea, sino en relación con el panorama de la producción modernista. En este sentido realiza un reconocimiento que señala los aportes y también los límites de ese tipo de producción poética, inscribiendo en esa corriente no solo a Oswald, sino también a Sérgio Milliet, y al por entonces muy joven –y prácticamente desconocido– Carlos Drummond. Deslizándose de Cendrars a la poesía modernista, en una perspectiva que recoge el elogio y la crítica, Mário enfrenta y descalifica el juicio negativo de Graça Aranha.

Este afán de construir un panorama del momento actual del modernismo culmina en la revista con la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”²⁰⁷, texto en el cual ese panorama converge con su propia propuesta de reorientación nacionalista.

Según aparece en la correspondencia, la motivación para escribir ese programa bajo la forma de una carta abierta a este poeta parna-

preanunciaba. (...) En el resto, en general, hay un primitivismo que inventa con voces perturbadas sujeto y predicado. Esa manera no se discute. Se acepta o se rechaza. Acepto. Creo que la época no tiene tanta necesidad de ese primitivismo absoluto. (...) El libro de Cendrars es un principio. Pero Cendrars no es el Verbo. La bella humildad a la que llegó es la misma que la de Sérgio Milliet en *Milreis a Duzia*, la de Osvaldo de Andrade con los poemas *Pau-Brasil* y la de otros más jóvenes como el *mineiro* Carlos Drummond. Con estos elogios no pretendo decir que toda la literatura actual deba ser así. Aun cuando me agrade ese primitivismo y no vea en absoluto en él la falta de sinceridad que vio Graça Aranha solo porque juzga a las cosas no por la realidad de ellas sino en relación con sus teorías personales (lo que también es conmovedor aunque muy poco crítico), veo que hay otras tendencias poéticas muy líricas, muy de la época y que difieren totalmente de eso. Huidobro, Openheim, Ronald de Carvalho.”]

²⁰⁷ Andrade, M. de (1925). “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, *Estética*, RJ, ano II, N° II. pp. 332-339.

siano surge a partir de dos episodios más o menos contemporáneos. Durante 1924 había aparecido una entrevista a Alberto de Oliveira en el diario carioca *A Vanguarda*, en la que el poeta parnasiano exhibía sus simpatías frente al modernismo, lo cual era sin duda un gesto significativo, dado que –como recuerda Prudente– “os intelectuais daquele grupo diziam que éramos malucos, cabotinos, que fazíamos coisas sem sentido”²⁰⁸. Sérgio y Prudente consultaron a Oliveira para reproducir la entrevista en *Estética*, y este último manifestó la intención de corregir algunos “errores”, sacando de allí mayormente todo lo que a estos jóvenes les interesaba de la entrevista. Meses después, este miembro fundador de la Academia Brasileira de Letras es elegido “*Príncipe dos poetas*”. Manuel Bandeira concurre al almuerzo ofrecido en su honor, y aprovecha para recordarle que varios de los que adherían al modernismo –Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto y Guilherme de Almeida– habían votado por él en esa elección del “principado”:

“–E tem mais. O M. de A. que é tido pelo mais louco, o mais absurdo, e o mais extravagante, M. de A., o traga-passadistas, também teria votado no sr. se tivesse sido convidado.

–O Mário de Andrade? Pois eu pensava que esse moço tinha prevenção contra mim.

–Não tem prevenção nenhuma. Todos esses rapazes, impropriamente chamados futuristas, são muito caluniados. Não é verdade que eles odeiem o passado. O que eles odeiam é o passadismo, coisa muita diferente.

²⁰⁸“Entrevista con Prudente de Moraes, neto”, en: Moraes Leonel, M. C. de (1984). *Estética Revista trimensal e o modernismo*, op. cit, p. 185 [“los intelectuales de aquel grupo decían que éramos locos, impostores, que hacíamos cosas sin sentido.”].

*Depois eu vi que tinha feito uma gaffe, dando a entender por essas palavras que o Príncipe era passado.”*²⁰⁹

En su respuesta a Manuel, Mário le comenta que quiere hacer una carta abierta, que sea “*engraçada, sensata, irreverente, amiga, camarada, sem nenhum servilismo e bastante justiça*”²¹⁰. La propia forma de “carta abierta” puede dar a entender que, en principio, Mário se plantea emprender nuevamente la tarea de definir la inflexión modernista frente a esa bohemia simbolista-parnasiana que tenía su centro en Río. Pero esta vez, el programa que va a exponer ya no es el de *Klaxon*, y sus oponentes de otrora no son los interlocutores de la carta: Mário aprovecha la referencia a Alberto de Oliveira para plasmar una versión de su propio recorrido intelectual que culmina con la presentación de una nueva agenda y la delimitación de colocaciones y espacios al interior del movimiento modernista.

Hay un momento en que la “Carta Abierta” retoma el comentario epistolar de Manuel, y aquí aparece muy sintéticamente ese recorrido intelectual del propio autor sobre el cual el texto se explyaya:

²⁰⁹Este diálogo está tomado de la carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, del 17 de abril de 1925, en: Moraes, M. A. de (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 200 [-Y hay más. M. de A. que es tenido por el más loco, el más absurdo, el más extravagante, M. de A. el traga-pasadistas, también hubiera votado por el Sr. si hubiese sido invitado.

-¿Mário de Andrade? Pues yo pensaba que ese joven estaba predispuesto en mi contra. -No tiene ninguna predisposición en contra suyo. Todos esos jóvenes, impropriamente llamados futuristas, son muy calumniados. No es verdad que ellos odien el pasado. Lo que ellos odian es el *pasadismo*, cosa muy diferente.

Después vi que cometí una *gaffe*, dando a entender con esas palabras que el Príncipe era pasado.”].

²¹⁰Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, San Pablo, 18 de abril de 1925, en: *ibidem*, p. 201.

*“A sua frase a meu respeito textual que o Manuel Bandeira me repetiu foi: 'Pois eu pensava que êsse moço tinha prevenção contra mim'. Não tenho prevenção, Alberto de Oliveira. Tive amor. Tive raiva. Agora tenho admiração bem fundada e estas censuras.”*²¹¹

La respuesta a Alberto de Oliveira (“*não tenho prevenção*”) es apenas un pretexto, que le permite iniciar la rememoración de un Mário de Andrade muy joven, que “*tuvo amor*”, es decir, que en sus comienzos fue seducido por la revolución parnasiana, representada por Olavo Bilac, Raimundo Correia y el propio Alberto de Oliveira. La carta comienza poniendo en primer plano la figura del “*joven discípulo*”:

*“Alguém me diz que a culpa era minha de me escravizar assim? Não era não. Mocidade não tem culpa. Vinte-anos é plantinha nova que ainda carece de espeque pra se encostar. O vinte-anos acredita. Acredita principalmente no espeque. Si gosta da gente recebe tudo o que nós falamos se rindo corado que nem cunhatã. Nem sempre aceita não, porem o dito fica martelando e vai mudar a linha do gesto dêle, isso é certo. Eis aí o que é vinte-anos. Pois então a gente pôde ter direito de só pensar na vaidadinha duma reforma petreca, sem profissão espiritual, formalista, fazer versos e não esclarecer, não aconselhar, quando muito, qual Bilac, pregar mas sem agir?”*²¹²

²¹¹Andrade, M. de (1925). “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, op. cit., pp. 336-337 [“Su frase textual con respecto a mí que Manuel Bandeira me repitió fue: 'Pues yo pensaba que ese joven estaba predispuesto en mi contra'. No tengo predisposición, Alberto de Oliveira. Tuve amor. Tuve rabia. Ahora tengo admiración bien fundada y estas censuras.”].

²¹²*ibidem*, pp. 332-333 [“¿Alguien me dijo que era mi culpa esclavizarme así? No lo era. La juventud no tiene culpa. Los veinte años son una plantita joven que aún no tiene un espeque para apoyarse. Los veinte años creen. Creen ante todo en el espeque. Si

Desde esa figura del “joven discípulo” desorientado, Mário subraya que ese ejercicio del magisterio conlleva obligaciones –las de aconsejar, esclarecer y actuar. Despreciando estas obligaciones, los miembros de esa generación parnasiana se quedaron en la “*vaidadinha dum reforma petreca*”. ¿Cuál era esa reforma que Mário les reprocha? Aquella que pretendía acabar con la escritura “*desleixada*” del romanticismo, imponiendo el predominio de la forma, que va a caracterizar a la poesía parnasiana. Si en *Klaxon*, tanto el parnasianismo como el romanticismo eran blancos de ataque, el Mário de *Estética* deja a un lado la crítica al sentimentalismo y rescata positivamente aspectos de la tradición romántica. Y, en este sentido, increpa a Alberto de Oliveira:

“Alberto de Oliveira me desculpe: o senhor, os senhores são culpados. Recalcaram o lirismo bonito que tinha dentro do coração e o que é muito pior, com o mau exemplo de artífices cueras que foram, azaranzaram pelo menos duas ninhadas de poetas brasileiros. Os senhores têm a culpa dos Hermes Fontes, dos Martins Fontes tão pouco fontes. E foi um preconceito que nem pôde ser bem sentido que levou os senhores a imitarem a França e ficarem dentro dêla. E só dêla ainda por cima. O Romanticismo citava Byron, Musset, Espronceda, Goethe. Nosso romanticismo foi justo a pesar de atrasado porque refletia uma comoção universal e não a comoção particular dum país emboaba²¹³. E teve embora idealista e errada uma

les gustamos, admiten todo lo que hablamos riéndose, sonrojándose como una muchacha. No siempre aceptan, pero lo dicho queda machacando y va a cambiar su gesto, eso es verdad. He ahí lo que es veinte años. ¿Entonces podemos tener el derecho de solo pensar en la pequeña vanidad de una reforma sin profesión, sin profesión espiritual, formalista, hacer poesías y no esclarecer, no aconsejar, a lo sumo, como Bilac, predicar sin actuar?”].

²¹³Entre 1707 y 1709, tuvo lugar la Guerra de los Emboabas, un conflicto entre los mi-

*função brasileira. Foi arte tradicional, foi arte interessada, primitiva. Andaram vivendo, sentindo. A obra que deixaram é de função social, religiosa, sexual, nacional. E só pôde ser assim a arte dum país que principia. Arte pura, desinteressada, arte artística é fenômeno de apogeu, de decadência.”*²¹⁴

Mário construye aquí una mirada positiva del romanticismo, hace de este movimiento un precursor del modernismo –opuesto al “mal ejemplo” de los parnasianos, que imitando exclusivamente a Francia, se preocuparon por “*rimas e hemistiquios sem Brasil*”. Anticipando el programa modernista, rescata que el romanticismo fue un arte interesado, un arte entrelazado con la vida, un “arte de acción”. Es decir, Mário esboza una concepción del arte que reclama para sí el poder de cohesión social de los rituales religiosos en las sociedades primitivas:

neros paulistas, por un lado, y los comerciantes portugueses y de otras regiones, por el otro, que pugnaban por acceder a las minas de oro de Minas Gerais. Estos últimos recibieron el mote despectivo de *emboabas* (del tupí, aves con plumas hasta los pies) en alusión a las botas que usaban. [N. de la T.]

²¹⁴*Ibidem*, p. 335 [“Que Alberto de Oliveira me disculpe: usted, ustedes son culpables. Reprimieron el lirismo bello que tenía dentro del corazón y lo que es mucho peor, con el mal ejemplo de artífices intrépidos, arruinaron por lo menos dos camadas de poetas brasileños. Ustedes tienen la culpa de los Hermes Fontes, de los Martins Fontes tan poco *fontes* [fuentes]. Y fue un preconceito que ni siquiera puede ser muy sentido lo que los llevó imitar a Francia y a quedar dentro de ella. Y solo de ella, encima de todo. El Romanticismo citaba a Byron, Musset, Espronceda, Goethe. Nuestro romanticismo fue justo a pesar de ser atrasado, porque reflejaba una conmoción universal y no la conmoción particular de un país *emboaba*. Y tuvo, aun idealista y equivocada, una función brasilera. Fue arte tradicional, fue arte interesado, primitivo. Vivieron, sintieron. La obra que dejaron tiene una función social, religiosa, sexual, nacional. Y solo puede ser así el arte de un país que comienza. Arte puro, desinteresado, arte artístico es fenómeno de apogeu, de decadencia.”].

*“Numa terra nova a arte tem que de ser interessada sinão é falsa e nhan-pam. Então a gente artefaz porquê está com vontade de cavar uma morena pra... bom! Porquê tem medo da tempestade o do Sol que podem espantar o gado e queimar o milho enbonecado, porquê carece de se ajuntar numa tribu tapuia ou tupi. Arte de ação.”*²¹⁵

Esta perspectiva plantea que la acción del arte consiste en elaborar los significados colectivos que permitan la religación de los distintos miembros de la comunidad. La vocación del intelectual y del artista se tiñe también de una dimensión colectiva que asume el carácter de una “misión”: de allí el empeño por sistematizar el uso de la lengua, explorando la espontaneidad de las distintas manifestaciones populares. El arte –para Mário– debe asumir la tarea de revelar una identidad en la que está inscrita el sentido de la vida en común. Y esta tarea implica un sacrificio, el abandono de las pretensiones individualistas de construir –separado de todo valor social específico– una “obra bella”.

Antes de exponer este programa, Mário le presenta a Alberto de Oliveira un cuadro del desarrollo del modernismo, que insiste en señalar que el modernismo “no vino al Brasil en 1921 en la maleta de Graça Aranha”:

“Deixem ao menos o inicio do modernismo brasileiro pra nós. Só o inicio porque hoje me parece que os paulistas estão se esgotando no diletantismo. É pena. Por todo 1920, Alberto de Oliveira, foi uma luta pra nós aqui...!”

²¹⁵ *Ibidem*, p. 336 [“En una tierra joven el arte tiene que ser interesado, si no es falso y *nhan-pam*. Entonces hacemos arte porque estamos con ganas de cavar una *morena* para... ¡bueno! Porque tenemos miedo de la tempestad y del Sol que pueden espantar el ganado y quemar el maíz espigado, porque necesita juntarse a una tribu tapuia o tupí. Arte de acción.”].

Oswaldo escrevia. Eu contra a geração do senhor. O Menotti então bem direitinho. Nêsse mesmo ano Paulicéia era conhecida nos meios mais... adiantados? Adiantados do Rio. Errado ou não deixem ao menos o começo do modernismo pra nós. E como lição espiritual não estava errado.”²¹⁶

Encontramos aquí una reivindicación que subraya la primacía de San Pablo frente a las pretensiones de liderazgo de Graça, pero además una advertencia dirigida a sus amigos paulistas, a quienes también les está proponiendo este programa con el que aspira a conjurar al riesgo de que ese impulso modernista, originado en San Pablo, se agote en el diletantismo. Por eso, sostiene Mário:

“Temos mais que fazer. Estamos fazendo isto: Tentando. Tentando dar caráter nacional prás nossas artes. Nacional e não regionalista. Uns pregando. Outros agindo. Agindo e se sacrificando conscientemente pelo que vier depois. Estamos reagindo contra o preconceito da forma. Estamos matando a literatice. Estamos acabando com o domínio espiritual da França sobre nós. Estamos acabando com o domínio gramatical de Portugal. Estamos esquecendo a pátria-amada-salve-salve em favor duma terra de verdade que vá a enriquecer com o seu contingente característico a imagem multiface da humanidade. O nosso primitivismo está sobretudo nisso: Arte de intenções práticas, interessada: arte sexual ou nacional ou filosófica (no bom sentido) ou de circo pra pagodear. Essas me parecem as

²¹⁶*Ibidem*, p. 338 [“Dejen al menos el inicio del modernismo brasilero para nosotros. Solo el inicio, porque hoy me parece que los paulistas se están agotando en el diletantismo. Es una pena. A lo largo de todo 1920, Alberto de Oliveira, ¡tuvimos aquí una lucha! Oswaldo escribía. Yo en contra de la generación del señor. Menotti iba bien. En ese mismo año se daba a conocer *Paulicéia* en los medios más... ¿avanzados? Avanzados de Río. Equivocado o no, déjennos al menos el comienzo del modernismo. Y como lección espiritual no estaba equivocado.”].

tendências duns e de outros. Estamos fazendo uma arte misturada com a vida. Só assim a nossa realidade, a nossa psicologia se irá formando e transparecerá.”²¹⁷

Mário reescribe el “*Manifesto Pau Brasil*”, sugiriendo que el primitivismo allí proclamado debe interpretarse como un “arte de intenciones prácticas”, es decir, un arte interesado y movilizadado por la elaboración de una cultura nacional. La “*Carta Aberta*” se cierra, invocando la imagen que estaba presente en el comienzo, la del joven discípulo que ahora se ha convertido en maestro:

*“Só respeito os mais moços que eu. Respeitar o passado é sentimentalismo. A gente deve respeitar o futuro porque ele depende de nós e é quem vai nos julgar. Si os senhores tivessem matutado nisso, não sei não... porem me parece que o chamado parnasianismo teria sido bem diferente do que foi.”*²¹⁸

²¹⁷*Ibidem*, pp. 338-339 [“Tenemos más cosas que hacer. Estamos haciendo esto: intentando. Intentando dar un carácter nacional a nuestras artes. Nacional y no regionalista. Unos predicando. Otros actuando. Actuando y sacrificándose conscientemente por lo que vendrá después. Estamos reaccionando contra el preconceito de la forma. Estamos matando a la literatura mediocre. Estamos acabando con la dominación espiritual de Francia sobre nosotros. Estamos acabando con la dominación gramatical de Portugal. Estamos olvidando a la patria-amada-salve-salve en favor de una tierra de verdad que va a enriquecer con su contingente característico la imagen multifacética de la humanidad. Nuestro primitivismo está sobre todo en eso: arte de intenciones prácticas, interesado: arte sexual o nacional o filosófico (en el buen sentido) o de circo para holgazanear. Esas me parecen ser las tendencias de unos y de otros. Estamos haciendo un arte mezclado con la vida. Solo así nuestra realidad, nuestra psicología se irá formando y se revelará.”].

²¹⁸[“Solo respeto a los más jóvenes que yo. Respetar el pasado es sentimentalismo. La gente debe respetar el futuro porque depende de nosotros y es quien nos va a juzgar. Si los señores hubiesen pensado en eso, no sé... ciertamente me parece que el llamado parnasianismo hubiera sido muy diferente de lo que fue.”]

A lo largo de la carta, Mário recorre el pasado y ofrece una versión que matiza considerablemente la crítica al romanticismo, a fin de presentar a este movimiento como un precursor del modernismo. Si en 1922, la impugnación del parnasianismo acentuaba la “inactualidad” de las soluciones temáticas y formales que proponían esos “*mestres do passado*” –entre los cuales figuraba Alberto de Oliveira–, en 1925, el tono cambia: ya no es solo el presente el que impone la urgencia de dejar atrás esa “*reforma petreca*”. Mário invoca a su favor tanto la reactivación de ese pasado romántico, como la necesidad de atender al futuro. En oposición a los parnasianos, que –según sugiere el texto– no podían ver otra cosa que no fuera Francia, con la intención de mirarse a sí mismos en ese espejo; Mário se autopropone como aquel que puede construir un lazo entre las tendencias nacionalistas del pasado y las del futuro, en gran parte porque está dispuesto a asumir las tareas de guiar, enseñar y esclarecer a esas futuras generaciones que lo van a juzgar.

| CAPÍTULO 3 |

Brasileirismos y regionalismo: Terra Roxa (1926)

Introducción

A principios de 1926, unos meses después del último número de *Estética*, aparece en San Pablo el primer número de *Terra Roxa e outras terras*, que se presenta como un periódico quincenal dirigido por Antônio Carlos Couto de Barros y Antônio Alcântara Machado. A diferencia de *Estética*, *Terra Roxa* no es una revista predominantemente literaria: aborda la crítica de teatro, pintura, música, junto con una curiosa sección dedicada al deporte; y las colaboraciones literarias comparten espacio en la misma página con recortes de diarios, fragmentos de crónicas, y algunos reportajes. Además, el episodio central que atraviesa a este emprendimiento –la organización de una suscripción para comprar un manuscrito del padre José de Anchieta, que por entonces se ofrecía en una subasta en Londres– refuerza en conjunto esa pretensión de intervención más amplia en el campo general de la cultura.

Así también, si *Estética* muestra un recorrido que va desde el nacionalismo universalista de su primer número –que aspira a desarrollar un “impulso nítidamente nacional” a partir del reseña de “*todas as tendências modernas do pensamento*”– hacia un planteo que progresivamente se centra en la producción nacional; *Terra Roxa* ya no va a estar

marcada por esa oscilación. Más bien, la revista aparece atravesada por la preocupación en torno al “*brasileirismo*”, preocupación que –como ha señalado Cecilia de Lara– en estas páginas “va más allá del ámbito del arte” y “constituye el verdadero paño de fondo sobre el cual se inserta la totalidad de la *materia do jornal*”²¹⁹. Desde esta perspectiva, podríamos considerar que si bien *Terra Roxa* no es una revista de Mário –como en algún sentido lo era más claramente *Klaxon*–, sí es el emprendimiento que más abiertamente desarrolla el programa que el escritor paulista esboza en la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira” en el último número de *Estética*. En efecto, ese llamado a construir un “arte interesado” que pueda “enriquecer con su contingente característico la imagen multifacética de la humanidad” está presente en los múltiples debates en torno al “*brasileirismo*”, sosteniendo también el interés por la historia, la tradición, y la búsqueda de un “carácter brasileiro” en las costumbres y los lenguajes cotidianos²²⁰.

De hecho, la propia idea de poner en marcha un periódico –con formato de página rectangular, de 33 cm de ancho por 48 cm de largo– surge contemporáneamente a la experiencia del “mes modernista”, desarrollada durante diciembre de 1925 y enero de 1926, en el diario carioca *A noite*. Esta experiencia consistió en la publicación diaria de una colaboración modernista durante seis días de la sema-

²¹⁹Lara, C. de (1972). *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*, op. cit., p. 137.

²²⁰Lara, C. de (1977). “*Terra Roxa... e outras terras, um periódico Pau-Brasil*”, en: *Terra Roxa e outras terras*. Edición facsimilar. São Paulo: Martins, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, pp. VII-X. Todas las citas de *Terra Roxa e outras terras* (TR en adelante) corresponden a esta edición.

na, en el plazo de un mes, distribuida entre tres grupos de escritores: dos de San Pablo –Mário de Andrade y Sérgio Milliet–, dos de Río de Janeiro –Manuel Bandeira y Prudente de Moraes– y dos de Minas Gerais –Carlos Drummond de Andrade y Martins de Almeida. Al parecer, la iniciativa partió del empresario Geraldo Rocha, y su organización fue confiada, a partir de la mediación de Oswald, a Mário de Andrade. Finalmente, el “mes” fue todo un éxito, y reunió colaboraciones de distinto tipo: pequeños relatos, poesías, cuentos e intervenciones de crítica literaria, en un lenguaje ágil, capaz de introducir al lector común en la inflexión modernista.

Conviene detenernos en dos rasgos que llaman la atención en esta experiencia. El primero se relaciona con la elección y la distribución de las colaboraciones. En la primera versión de esta iniciativa²²¹, los integrantes del “mes” provenían mayormente del grupo paulista de *Klaxon*, a quienes se sumaban Manuel Bandeira y los jóvenes directores de *Estética*, Sérgio Buarque de Holanda y Prudente de Moraes, neto. No sabemos por qué ese esquema inicial cambió. No se encuentra en las cartas ninguna referencia a un conflicto con respecto a este tema, con lo cual podemos inferir que posiblemente algunos convidados paulistas desistieron de participar de una iniciativa

²²¹En efecto, en su respuesta de aceptación a participar de esta iniciativa, Prudente de Moraes neto le dice a Mário de Andrade: “*Eu já tinha notícia do tal mês futurista. O Oswald e o Antonio de Alcantara Machado me falaram. Só que o plano era diferente. Seríamos 10 e não 6. Menos os mineiros e mais o Osvaldo, Alcantara, o Ribeiro Couto, o Couto de Barros, o Sérgio e o Rubens.*”, Carta de Prudente de Moraes, neto a Mário de Andrade, Río de Janeiro, 24 de noviembre de 1925, en: Koifman, G. (org.) (1985). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto 1924-1936*, op. cit., p. 161 [“Ya tenía noticia del tal mes futurista. Osvaldo y Antonio de Alcantara Machado me hablaron. Solo que el plan era diferente. Seríamos 10 y no 6. Menos los mineros y más Osvaldo, Alcantara, Ribeiro Couto, Couto de Barros, Sergio y Rubens.”].

que exigía coordinación y puntualidad en la entrega de las colaboraciones –rasgos que Mário enfatizaba constantemente en la correspondencia con Carlos, Prudente y Manuel. Pero lo interesante del caso es que Mário termina sumando a dos jóvenes apenas conocidos en el circuito paulista –los mineros Carlos Drummond y Martins de Almeida. Por un lado, acerca e inscribe la producción de estos jóvenes en el interior de las filas modernistas –y así van a ingresar también en *Terra Roxa*, junto con Cámara Cascudo y Jorge Fernandes, de Río Grande del Norte. Y, por otro lado, su inclusión en las páginas del periódico insinúa una progresiva nacionalización de la inflexión modernista, que –pocos años después de la *Semana de Arte Moderna*– ya no se restringe al circuito Río-San Pablo. Es decir, la incorporación de estos jóvenes sugiere al lector una imagen diversificada del modernismo, enriquecida con nuevos aportes.

Es necesario, además, destacar un segundo rasgo relacionado con el tono y la orientación general de las colaboraciones. Inicialmente, desde las páginas del periódico, el “mes modernista” es presentado como un “mes futurista”. De hecho, anuncian que “*A NOITE contratou seis escriptores futuristas para escreverem durante um mez*”, lo cual muestra que el modernismo es todavía visualizado en relación con aquel primer movimiento inicial en el que se afirmaba la ruptura por intermedio de la adopción provocativa –llena de reticencias y matices– del adjetivo “futurista”. Es decir, pareciera que esa genérica identificación inicial, desmentida ya desde las páginas de *Klaxon*, persiste en el nivel del público, ámbito en el cual la novedad y particularidad del modernismo aparece vagamente asociada con el “futurismo”.

Si la presentación del periódico refuerza esta imagen, Mário rápidamente la desmonta, cambiando el foco de la discusión en la

entrevista que inaugura este “mes modernista”, que lleva por título “Assim falou o papa do futurismo”²²². En la entrevista, Mário explica a un público más amplio esa reformulación de los objetivos del modernismo que había expuesto ya en la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”. Diferenciando este segundo momento del modernismo, el escritor paulista señala:

²²²El título de la entrevista fue considerado una “sacanagem do Viriato” (redactor jefe del diario). Con respecto a esto, Manuel Bandeira le dice a Mário: “A sacanagem do Viriato não tem gravidade nem importância. Por um lado foi bom. Escangalhou com a igreja do Graça e reliquia. Não se incomode com o papado. Não há ninguém menos papa do que você, todo o mundo sabe disso, tanto que nós, eu, Prudentico, Sérgio [Buarque de Holanda], etc., rimos imaginando a sua raiva”, Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, Río de Janeiro, 18 de diciembre 1925, en: de Moraes, M. A. (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 265 [“La jugarreta de Viriato no tiene gravedad ni importancia. Por un lado, estuvo bien. Rompió con la capilla de Graça y reliquia. No te incomodes con el papado. No hay nadie menos papa que tú, todo el mundo sabe eso, tanto que nosotros, yo, Prudentico, Sergio, etc., reímos imaginando tu rabia.”] De todas formas, este era un tema sensible, a punto tal que en una de sus colaboraciones Mário inserta una aclaración jocosa dirigida al “Sr. Diretor da A Noite”: “Dá-se isto: O jornal do senhor além dos 50 bagarotes que me paga me gratificou com a Chefia do Modernismo no Brasil. Ora eu sou um caipira provinciano que vendo discurso pela frente desconfia mesmo e confesso que pra mim toda a importância do negócio está nos 50 bagarotes. Contando que o senhor me pague direitinho não carece vir com lambançadas não, sempre hei de falar que o senhor é homem às direitas. Lhe garanto que não sou chefe de coisa nenhuma. Nem de mim! (...) Além disso estou convencido que pra assumir uma chefia de tanta responsabilidade carece que o sujeito seja absolutamente irresponsável. Eu não sou. Té Logo.”, de Andrade, Mario; “O mês modernista- Amostra de romance”, en: Batista, M. R., Lopez, T. P. A. y Lima, Y. S. de (1972). *Brasil: 1º tempo modernista- 1917/29. Documentação*, op. cit., pp. 256-257. Los “50 bagarotes” aluden al pago de las respectivas colaboraciones. [Sr. Director de A noite: “Sucede esto: su diario, además de los 50 billetes que me paga, me premió con la Jefatura del Modernismo en el Brasil. Ahora bien, soy un provinciano que cuando se enfrenta con un discurso desconfía, y confieso que para mí toda la importancia del negocio está en los 50 billetes. Siempre que usted me pague como corresponde no hace falta que venga con palabrerías, siempre diré que usted es un hombre de palabra. Le aseguro que no soy el jefe de nada. ¡Ni de mí! (...) Además estoy convencido de que para asumir una jefatura de tanta responsabilidad hace falta que el sujeto sea absolutamente irresponsable. No lo soy. Hasta luego.”].

“A revolta é uma quebra da tradição, revolta acabou, a tradição continua evoluindo. Todo mundo dormia na pasmaceira de nossa literatura oficial, nós gritamos 'alarma!' de sopetão e toda a gente acordou e começou se mexendo. Agora querem que a gente continue gritando 'Alarma!' toda a vida... Não carece mais pois tudo já se alarmou e trabalha. Repare que fuque-fuque agitado vai agora por nossa literatura. Pois nós seguimos o nosso caminho sem mais gritos de revolta.

(...) Todo o segredo de nossa revolta estava em dar uma realidade eficiente e um valor humano para nossa construção. Isso estamos descobrindo. Ora o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento de nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita de ambiente físico e dos enxertos de civilização que grelam nele, porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade. Nós só seremos deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia.”²²³

²²³“Assim falou o papa do futurismo”, *A Noite*, 12 de diciembre de 1925, en: *ibidem*, pp. 235-236 [“La rebelión es una ruptura con la tradición, la rebelión terminó, la tradición sigue evolucionando. Todo el mundo dormía en la apatía de nuestra literatura oficial, nosotros gritamos '¡alarma!' de sopetón y todo el mundo se despertó y comenzó a moverse. Ahora quieren que se siga gritando '¡Alarma!' toda la vida... Ya no hace falta porque está todo alarmado y trabajando. Fíjate que fuque-fuque agitado pasa ahora por nuestra literatura. Pues nosotros seguimos nuestro camino sin más gritos de rebelión. (...) Todo el secreto de nuestra rebelión consistía en dar una realidad eficiente y un valor humano a nuestra construcción. Eso lo estamos descubriendo. Ahora bien, el mayor problema actual del Brasil consiste en la adaptación de nuestra sensibilidad nacional a la realidad brasilera, realidad que no está solo hecha de ambiente físico y de los injertos de civilización que brotan en él, sino que comprende también nuestra función histórica respecto de nosotros y nuestra función social respecto de la humanidad. Solo seremos de verdad una Raza el día que nos tradicionalicemos íntegramente y solo seremos una

Un poco más adelante, Mário define esta nueva prioridad, explicando que “*tradicionalizarnos integralmente*” implica tomar conciencia del pasado que está pesando en cada gesto, sistematizarlo y referirlo al presente. Cerrar la etapa abierta en 1922, etapa en la cual se inscribe *Klaxon*, significa entonces dejar de atender y justificar la novedad que se pretende introducir en el orden sincrónico de la “actualidad” para volver la mirada hacia “*nossos costumes, lingua, nosso destino e também nosso passado*”, con el objetivo de construir una “*nação*”, es decir, en las palabras de Mário, “*uma entidade*” que tiene “*cultura e civilização próprias*”²²⁴.

Esta intervención de Mário rectifica la imagen inicial con que *A Noite* presenta ese “*mês modernista que ia ser futurista*”, y al mismo tiempo inscribe en ese nuevo eje las colaboraciones posteriores. Así, los fragmentos humorísticos de la “*Historinha do Brasil*” de Prudente de Moraes, los poemas de Drummond y la discusión sobre la evolución de la tradición que ofrece en el texto “*Ta’i*”, o las deliciosas intervenciones de Manuel Bandeira, como “*Bife à moda da casa*”, pueden ser leídos desde el arco de preocupaciones –con la historia, con la tradición y con la lengua– que Mário expone en la entrevista inicial del “mes”²²⁵.

La idea de armar una revista como *Terra Roxa* surge durante el transcurso de esta experiencia, y en este sentido resulta pertinente sugerir que posiblemente ambas están conectadas: por un lado, desde

Nación cuando hagamos más rica a la humanidad con un contingente cultural original y nacional. El modernismo brasileiro está contribuyendo para la conquista de ese día.”].

²²⁴*Ibidem*, p. 237.

²²⁵Véase *ibidem*, pp. 238-279. Allí puede consultarse el conjunto de colaboraciones del “mes modernista”.

las páginas de *Terra Roxa* domina ese programa que Mário expone en los comienzos del mes modernista; por el otro, también se observa en esas páginas una marcada vocación didáctica que se propone exponer y explicar a un público más amplio ese interés por desenvolver una literatura, una pintura, un teatro, una cultura musical propiamente nacional. Tal como señala Jardim de Moraes²²⁶, es posible considerar a *Terra Roxa* como una de las publicaciones más representativas de la segunda fase del modernismo, en gran parte porque –a diferencia de otros emprendimientos posteriores, como la *Revista de Antropofagia*– aspira a constituirse como un espacio plural, de integración de las diversas vertientes modernistas. De hecho, las cartas de Mário de Andrade²²⁷ y Alcântara Machado²²⁸ a Prudente de Moraes subrayan claramente esa intención: Mário aclara que se trata de invitar a todos, desde Manuel Bandeira a Graça Aranha; tema sobre el que vuelve Alcântara recomendando a Prudente que “*concite os povos*”, extendiendo el pedido de colaboración a los participantes de *Estética*. Y de hecho, junto con la participación más asidua de Mário, Sérgio Milliet y Alcântara Machado, *Terra Roxa* reúne un amplio espectro de colaboradores: al grupo paulista se suman los jóvenes mineros –Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus y Martins de Almeida–, Luis Câmara Cascudo y Jorge Fernandes de Rio

²²⁶Cfr. Moraes, E. J. de (1978). *A brasilidade modernista; sua dimensão filosófica*, op. cit., p. 103.

²²⁷Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, enero de 1926 (fecha probable), en: Koifman, G. (org.) (1985). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto 1924-1936*, op. cit., p. 170.

²²⁸Carta de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto; San Pablo, 31 de diciembre de 1925, en: Lara, C. de (1977). “Terra Roxa... e outras terras. Um periódico Pau Brasil”, *Terra Roxa e outras Terras* (introdução de Cecília de Lara), São Paulo, Martins Fontes/Secretaria de Cultura, Ciencia e Tecnologia, 1977, p. VII).

Grande do Norte, y Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes neto, Manuel Bandeira y Ronald de Carvalho de Río de Janeiro.

Ciertamente, a pesar de la invitación realizada a través de Prudente, Graça Aranha no participó de la revista. Y este hecho encuentra su explicación en las repercusiones que generó el “mes modernista”. Según refiere Manuel Bandeira en su correspondencia con Mário, Graça le transmitió al empresario Geraldo Rocha una firme protesta contra “o ridículo em que *A Noite* estava envolvendo o modernismo”²²⁹. Visiblemente molesto por no haber sido considerado en la organización de esta iniciativa en un diario carioca, Graça Aranha armó un pequeño escándalo en la redacción de *A Noite*, e inclusive movilizó contactos a fin de evitar la colaboración de Manuel Bandeira y Prudente. Irritado por estas intrigas, Mário respondió públicamente, a través de una “Carta Aberta a Graça Aranha”, publicada el 12 de enero de 1926 en el diario *A Manhã*. En esta Carta, el escritor paulista desestimó tajantemente las pretensiones de Graça con respecto al liderazgo del movimiento modernista, subrayando que por “um erro de vaidade”, Graça “confundiui a função de orientar com a de tiranete e chefe político de comarca”. Y, según la perspectiva de Mário, Graça no solo había fallado en la función de orientador del grupo, por no saber respetar las “tentativas alheias”, sino que su proyecto tampoco resultaba representativo del “brasileirismo” de este segundo momento del modernismo:

“Não é representativo duma orientação tão variada e dispersa (além da impossibilidade natural dum homem só representar um complexo que

²²⁹Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, Río de Janeiro, 18 de diciembre de 1925 en: Moraes, M. A. de (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 265.

reúne até coisas opostas) porque nem mesmo o brasileiroismo, nosso mais aparente traço comum, você representa. Porque não sintetiza ou analisa ou procura discriminar os caracteres específicos do brasileiro e do Brasil, em vez cria e prega no seu incurável idealismo um brasileiro com Errata no rabo, talvez mais bonito não discuto, mais ideal porém, integrado no Cosmos e vivendo em perpétua Alegria. Quer impor a uma raça existente uma psicologia nova como si fosse possível a um homem criar ou apenas modificar com idéias a essência psicológica dum povo mesmo ainda em formação ver o da gente. Não nego em você o brasileiroista. Pela ausência total de realidade mesmo sintética no ideal brasileiro que preconiza (e que poderia ser turco o chim) nego que você possa ser o tipo representativo do Brasileiroismo.”²³⁰

Mário subraya aquí su distancia con respecto al proyecto nacionalista de Graça, al que considera tan abstracto y universalista, que también podría ser “turco o chino”. Y si bien ambos están de acuerdo en que solo a partir de la construcción de una cultura nacional es posible el ingreso al canon de la cultura occidental, Mário niega

²³⁰ Andrade, M. de, “Carta Aberta a Graça Aranha” (*A Manhã*, 12/1/1926) en Koifman, G. (org.) (1985). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto 1924-1936*, op. cit., pp. 185-190 [“No es representativo de una orientación tan variada y dispersa (más allá de la imposibilidad natural de un solo hombre de representar un complejo que reúne hasta cosas opuestas) porque ni mismo el *brasileirismo*, nuestro más aparente rasgo común, usted representa. Porque no sintetiza o analiza o busca discriminar los caracteres específicos del brasileiro y de Brasil, en vez de crear y pregonar en su incurable idealismo un brasileiro con errata en la cola, tal vez más bonito no discuto, más ideal por tanto, integrado en el cosmos y viviendo en perpetua Alegria. Quiere imponer a una raza existente una psicología nueva como si fuese posible crear o apenas modificar con ideas la esencia psicológica de un pueblo, todavía en formación como el nuestro. No niego en Ud. al brasileiroista. Por la ausencia total de realidad aún sintética en el ideal brasileiro que preconiza (y que podría ser turco o chino) niego que Ud. pueda ser el tipo representativo del Brasilerismo.”].

que el tipo de nacionalismo de Graça sea representativo del tipo de "brasileirismo" que propugna el modernismo, en gran parte porque ese nacionalismo universalista coloca en un plano subordinado a la propia realidad brasilera. A diferencia de "Modernismo Atrasado" de Oswald de Andrade, este ataque de Mário señala que no solo la figura, sino también –y quizás fundamentalmente– el proyecto de Graça no constituye un punto de referencia central en la inflexión modernista de este segundo momento.

Lógicamente, después de esta impugnación, difícilmente Graça Aranha podía sentirse invitado a participar de *Terra Roxa*, y de hecho Ronald de Carvalho recién se acerca a la revista después de una calurosa recepción crítica de su último libro de poemas *Toda a América*. De todas formas, la disidencia con Graça continuará activa durante 1926, y se hará visible también en ocasión de la visita de Marinetti a Río de Janeiro y San Pablo en mayo de ese mismo año, cuando Graça Aranha intente recuperar una posición de liderazgo en el papel de anfitrión y principal interlocutor del creador del futurismo²³¹. Ante esto, Mário va a promover entre amigos y conocidos una actitud que *Terra Roxa* asumirá como propia: la de una calculada indiferencia, que por un lado aspira a subrayar la distancia del modernismo frente a Marinetti –con los mismos argumentos con los que Mário rechaza la calificación de "futurista" en el mes modernista–; pero, por otro, procura también neutralizar la estrategia de Graça, minimizando el éxito y las repercusiones de las conferencias de Marinetti.

²³¹Cfr. Schnapp, J. y Rocha, J. C. de C. (1996). "As velocidades brasileiras de uma inimizade desvariada. O (des) encontro de Marinetti e Mário de Andrade em 1926", *Revista Brasileira de Literatura Comparada* N° 3. Río de Janeiro: ABRALIC, pp. 42-54.

Terra Roxa: un periódico en la búsqueda de sus lectores

El primer número de *Terra Roxa e outras terras* aparece en la “*quarta-feira, 20 de janeiro 1926*”. En su correspondencia con Prudente, Alcântara menciona también que la revista, de cuatro a seis páginas en formato periódico, sería financiada por “capitalistas de empresa”, como Paulo Prado, René Thiollier, el propio Alcântara, Antonio Carlos Couto de Barros –que figura también como director– y Godofredo Telles, entre otros²³². No queda claro por qué ya a partir del quinto número las apariciones van tornándose más esporádicas, hasta desaparecer completamente después del séptimo número, sin ninguna explicación al respecto. De hecho, la *Revista do Brasil* siguió publicando anuncios de *Terra Roxa*, “*o melhor periódico modernista*” hasta enero de 1927²³³, a pesar de que el último número aparece con fecha del 17 de septiembre de 1926.

En el centro de la primera página del número inicial, encontramos la presentación de la revista –a cargo de la redacción–, rodeada de dos intervenciones de Paulo Prado: la primera lleva su firma, “*Uma carta de Anchieta*”, artículo que propone la organización de una suscripción “*em sacas de café*” a fin de comprar la carta del padre José de Anchieta ofrecida en una subasta en Londres; y la segunda es un extracto de la obra del misionero jesuita Fernão Cardim, que lleva por título “*Uma sugestão para a origem da tristeza e liberalidade dos pau-*

²³²Véase Carta de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto, San Pablo, 31 de diciembre de 1925, en: Lara, C. de (1977). “*Terra Roxa... e outras terras. Um periódico Pau Brasil*”, op. cit., p. VII.

²³³Cfr. Picoli, F. (1997). *Terra Roxa e outras terras: modernismo e paulistanidade*, Disertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, pp. 36 y ss.

listas”. Estas dos intervenciones producen un contraste curioso con la divertida “Apresentação” de la revista:

“Parece que este jornal, ao nascer, dá prova de uma coragem digna de Anhangüera: destina-se a um público que não existe. O seu programa é isso mesmo: ser feito para o homem que lê.

A nossa terra roxa, mercê de sua fertilidade complexa e exagerada, tem dado à luz tudo que é o sonho de uma imaginação de pioneiro: açúcar, café, aranha-céus, trens eléctricos, lança-perfumes, directórios, políticos, omnibus e até literatos. Tudo. Menos ali nesse banco de jardim inglês, ou nessa poltrona de varanda de bengalô, ou nesse clube, ou nesse rêde de fazenda, ou nesse pullman de Paulista, a entidade rara e inestimável que é um homem que lê. Pois é para esse homem imaginário, ou pelo menos ainda incógnito como um rei em viagem de recreio, que decidimos imaginar, criar e jogar no mundo o TERRA ROXA... e outras terras.

Entre nós, o fenômeno é singular: não é o leitor á procura de um jornal, mas o jornal á procura do leitor a lêr. Sem cartilha. Sem bolos. Sem prêmios de fim de ano.”²³⁴

²³⁴“Apresentação”, TR, ano 1, N° 1, quarta-feira 20 de janeiro 1926, p. 1 [“Parece que este diario, al nacer, da muestras de un coraje digno de Anhangüera: se destina a un público que no existe. Su programa es exactamente eso: estar hecho para el hombre que lee. Nuestra tierra, merced a su fertilidad compleja y exagerada, ha dado a luz todo lo que es el sueño de una imaginación de pionero: azúcar, café, rascacielos, trenes eléctricos, lanza perfumes, directorios, políticos, ómnibus y hasta literatos. Todo. Menos allí en ese banco de jardín inglés, en esa poltrona de ese balcón de bungaló, o en ese club, o en esa hamaca de la hacienda, o en ese pullman del tren Paulista, la rara e inestimable entidad que es un hombre que lee. Pues es para ese hombre imaginario, o por lo menos todavía incógnito como un rey en viaje de placer, que decidimos imaginar, crear y tirar al mundo TERRA ROXA... e outras terras. Entre nosotros, el fenómeno es singular: no es un lector en la búsqueda de un periódico, sino un periódico en la búsqueda de un lector. Sin cartilla. Sin budín. Sin premios de fin de año.”].

Como vemos, en esta presentación, el “sueño de una imaginación pionera” aparece proyectado hacia el futuro, un futuro en el que se destaca la presencia de un público que este nuevo periódico se propone crear, enseñando a leer “*sem cartilha*”, “*sem bolos*” y “*sem premios de fim de ano*”. Para ello, pone a disposición una “*bandeja caipira*” en la que se pueden encontrar los alimentos que “*convem a ese apetito virgem*”: crónicas y ensayos de la más variada especie, junto a la creación literaria y de ficción. No hay un esfuerzo por delimitar el carácter de las colaboraciones, de hecho apenas se anuncia que:

*“Os trabalhos publicados obedecerão a uma linha geral chamada do espírito moderno, que não sabemos bem o que seja, mas que está patentemente delineada pelas suas exclusões.”*²³⁵

Si bien en la misma página la redacción anuncia una encuesta para tratar de definir en qué consiste el espíritu moderno²³⁶, esta encuesta nunca se llevó a cabo, lo cual parece sugerir que esta cuestión no constituye un problema central. En las páginas de la revista ya no está presente la preocupación general por el “espíritu moderno”, sino que

²³⁵*Ibidem* [Los trabajos publicados obedecerán a una línea general llamada de espíritu moderno, que no sabemos bien qué sea, pero que está patentemente delineada por sus exclusiones.”].

²³⁶La encuesta aparece en un pequeño recuadro, titulado “*Nossa Enquête*”: “*Mas a final o que é o espírito moderno. Toda a gente fala em modernismo, em mentalidade moderna. Existe ou não esse espírito, essa mentalidade? Existe! Não Existe! 'Terra Roxa' resolveu, por intermédio de seu colaborador Rubens de Moraes, fazer uma grande enquête para esclarecer ou obscurecer ainda mais o problema*”, en *TR*, ano 1, N° 1, quarta-feira 20 de janeiro 1926, p. 1 [“Pero al final qué es el espíritu moderno. Todos hablan de modernismo, de mentalidad moderna. ¿Existe o no existe ese espíritu, esa mentalidad? ¡Existe! ¡No existe! 'Terra Roxa' resolvió, por intermedio de su colaborador Rubens de Moraes, hacer una gran encuesta para esclarecer u oscurecer todavía más el problema.”].

interesa más bien destacar la realización propiamente brasilera de esa “línea general”. Pero además, la disposición a la polémica también aparece desplazada por la voluntad de educar a un público más amplio, a ese ente “imaginario” e “hipotético” que –tal como reconocen– todavía no existe²³⁷.

Si la “Apresentação” remite esa “imaginación pionera” hacia el futuro, invocando aquello que todavía no se ha realizado en el presente, pareciera que las intervenciones de Paulo Prado en esta primera página subrayan el movimiento inverso, que consiste en retrotraer esa “imaginación pionera” al pasado:

“Numa tarde algodoada de neveiro, frio e caligem de novembro londrino, a carta do padre Anchieta evoca a visão da outra Piratininga de hoje, erguendo-se tumultuariamente num claro dia de sol, dos antigos campos que também conhecera o jesuíta. É o documento de família que dá á Cidade moderna o attestado de longa ascendência que não possuem os novos ricos. Da pobreza primitiva, heroica e fecunda, da 'paupérrima e estreitíssima casinha' de 25 de janeiro de 1554, cerca de quatro séculos mais tarde a semente plantada pelo jesuíta frutificaria como talvez

²³⁷ Así, por ejemplo, en el artículo “Guerras literarias”, es notoria la moderación de la polémica: “TERRA ROXA E OUTRAS TERRAS não surgiu para promover o motim, a discórdia, o bate-boca. (...) Não ha duvida que ha sempre algum disposto a fazer gestos desabalados e gritaria ensurdecadora. Contra esses, Terra Roxa e outras terras, dentro da sua fragilidade de papel não poderá servir de mordaza o muito menos de camisa de força. Mas poderá fazer de carapuça, brinquedo amável, que ainda não passou de moda. Pois, para que agredir os irresponsáveis?”, “Guerras literarias”, TR, ano, N° 4, terça-feira 3 de março de 1926, p. 1 [“TERRA ROXA E OUTRAS TERRAS no surgió para promover el mitin, la discordia, el chisme. No hay duda de que siempre hay alguno dispuesto a hacer gestos excesivos y gritos ensordecedores. Contra esos, Terra Roxa e outras terras, dentro de su fragilidade de papel no podrá servir de mordaza y mucho menos de camisa de fuerza. Pero podrá hacer de capucha, juego amable, que todavía no pasó de moda. Porque, ¿para qué agredir a los irresponsables?”].

nunca o sonhara o sua imaginação de poeta e de missionário. Todo o milagre dessa transformação está atestado no papel amarellecido da carta anchietana."²³⁸

Desde ya, vale la pena consignar un dato que Paulo Prado desconocía: que el supuesto autógrafo era falso. En efecto, como ha señalado Fabíola Picoli²³⁹, ya para 1952, el análisis de peritos brasileros había concluido –a través del estudio exhaustivo del léxico, la ortografía y los hechos allí mencionados– que el manuscrito era totalmente apócrifo, posiblemente producto de un grupo de falsificadores brasileños, autores de varios fraudes, que operaron en San Pablo entre 1911 y 1925.

Más allá de la falsedad del documento, es evidente que, así como la “*Apresentação*” se lanza hacia el futuro, el gesto de Paulo Prado afirma la necesidad de retrotraer la mirada hacia el pasado. Y en este punto, la revista acompaña este emprendimiento proponiéndose como organizadora de la “*subscrição em sacas de café*”, que está presente hasta el número 5, cuando finalmente las páginas de

²³⁸ Prado, P. (1928). “Uma carta de Anchieta”, *TR*, ano 1, N ° 1, quarta-feira 20 de janeiro 1926, pág. 1 [“En una tarde algodonada de neblina, con el frío y la tenebrosidad de un noviembre londinense, la carta del padre Anchieta evoca la visión de la Piratininga de hoy, que se erige tumultuosamente en un claro día de sol, de los antiguos campos que también conoció el jesuita. Es el documento de familia que le da a la Ciudad moderna el atestado de la larga ascendencia que no tienen los nuevos ricos. De la pobreza primitiva, heroica y fecunda, de la 'paupérrima y tan estrecha casita' del 25 de enero de 1554, casi cuatro siglos más tarde la semilla plantada por el jesuita fructificaría como tal vez nunca lo había soñado en su imaginación de poeta y de misionero. Todo el milagro de esa transformación está atestado en el papel amarillento de la carta de Anchieta”.].

²³⁹ Cfr. Picoli, F. (1997). *Terra Roxa e outras terras: modernismo e paulistanidade*, op. cit., pp. 114-115.

Terra Roxa anuncian con un título que atraviesa la página principal que “Desde hoje se encontra no museo paulista a carta de Anchieta adquirida em Londres por iniciativa deste quinzenario”²⁴⁰. Sin embargo, en los discursos y artículos referidos a la entrega de este documento aparecen diversas interpretaciones de este gesto. Mientras Paulo Prado subraya la importancia de la “*paixão histórica*” y Affonso D'E Taunay resalta el lugar que la carta ocupa en la construcción de una especie de “álbum de familia” del espíritu bandeirante encarnado en los “*fazendeiros de café*”²⁴¹; las intervenciones de los jóvenes articulistas de *Terra Roxa* insisten sutilmente en otra dirección: la herencia de la que esa carta es portadora es la promesa –aún no realizada, aún inconclusa– del modernismo como movimiento intelectual. Esa “*paixão histórica*” que reclama Paulo Prado legitima una propuesta presente y los moviliza hacia el futuro. Veamos cómo funciona en los textos.

“A mais agreste incultura” y la carta de Anchieta

Tanto Alcântara Machado como Teobaldo Fagundes van a asociar la adquisición de la carta de Anchieta –y la propia figura de este padre jesuita– con la crítica de teatro y pintura, temas a los que se habían dedicado en números anteriores de la revista. Por eso, es conveniente realizar un recorrido por el conjunto de esas intervenciones, a fin de comprender mejor cómo la celebración en torno a la adquisición de esta carta se enlaza con las preocupaciones modernistas.

²⁴⁰TR, ano I, N° 5, terça-feira 27 de abril de 1926, p. 1.

²⁴¹Véase “Discurso de Paulo Prado” y “Resposta de Affonso d'E Taunay”, TR, ano 1, N° 5, terça-feira 27 de abril de 1926, pp. 1-2.

Ya en el primer número, Alcântara presenta un panorama desolador del teatro nacional. En “*Teatro-Indesejáveis*” se queja de aquellos que considera como los “*três factores de nossa miséria em materia teatral*”. El primero remite a la compañía del empresario italiano Walter Mocchi que, con elencos diezmados, “viene tocando organillo italiano para desgracia de los oídos indígenas”. El segundo está asociado con las compañías francesas de muy bajo nivel que llegan a San Pablo, y anuncian con mucha pompa representaciones de piezas insignificantes, mal preparadas. Y, junto a estos dos factores, aparece en tercer lugar el que Alcântara considera más relevante, la ausencia de un teatro nacional:

*“O teatro nacional, como muita história nossa, não é nacional. Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor, o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense. (...) E só vendo a pobreza dos tipos! Sempre os mesmos. Sempre a criada, pernóstica e mulata, que diz cousas em francês do Bangú. Sempre o casal de fazendeiros analfabetos e o moço que chega da Europa. Sempre o novo rico português. Sempre a menina piegas. Sempre essa gente. Só ela. Sempre. A cena nacional não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o italo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada de isso. Não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó.”*²⁴²

²⁴²Machado, A. A. (1926). “Teatro. Indesejáveis”, *TR*, ano 1, N° 1, quarta-feira 20 de janeiro 1926, p. 5 [“El teatro nacional, como mucha de nuestra historia, no es nacional. Los temas vienen de París. O mejor, el comediógrafo brasileño crea un enredo que él cree que es parisino. (...) ¡Basta con ver la pobreza de los personajes! Son siempre los mismos. Siempre la criada, presumida y mulata, que dice cosas en el francés de Bangú. Siempre el matrimonio de hacendados analfabetos y el joven que llega de Europa. Siempre el nuevo rico portugués. Siempre la chica cursi. Siempre esa gente. Solo ella. Siempre. La escena nacional no conoce al cangaceiro, al inmigrante, al usurpador de

Alcântara señala que en San Pablo existen “*companhias nacionais de toda sorte*” pero no existe un teatro nacional, porque dichas compañías incurren en los mismos vicios que las extranjeras: “*caceteam a gente com peçazinhas mal traducidas e bobagens pseudo-indigenas*”. De allí que lo único que es posible rescatar de este panorama como auténtico “teatro brasileiro” son los shows de los payasos Piolin y Alcebíades, quienes –a pesar del desprecio y la ignorancia de sus colegas– “divierten” y “revelan al Brasil”, porque improvisan en un estilo brasileiro, incorporando dicciones y personajes propios.

En los números siguientes, Alcântara insiste en la misma perspectiva: en “*Teatro- Questão de Vergonha*”, se opone enfáticamente a la idea de Cláudio de Sousa –miembro fundador de Academia Paulista de Letras en 1909 y autor de varias piezas teatrales– de organizar una temporada de teatro brasileiro en París:

*“O que temos de interessante em teatro é ainda tentativa. Um embrião informe. E levar para Paris peças que são decalques maus de más peças francezas e actores que são macaqueações más de maus actores francezes é apresentar producto falsificado a quem o fabrica legítimo.”*²⁴³

Y con la misma vehemencia se opone más adelante a la creación de una Academia Teatral –similar a la Academia de Letras–, argumentan-

tierras, al político, al ítalo-paulista, al trapacero, al curandero, al industrial. No conoce nada de eso. No conoce al brasileño. Es una pena. Da lástima.”].

²⁴³Machado, A. A., “Teatro. Questão de Vergonha”, *TR*, ano 1, N° 4, terça-feira 3 de março de 1926, p. 3 [“Lo que tenemos de interesante en teatro está todavía en tentativa. Un embrión informe. Y llevar para París obras que son malos calcos de malas obras francezas y actores que son imitadores de malos actores franceses es presentar un producto falsificado a quien lo fabrica legítimo.”].

do que la fundación de esta institución no se justifica ante el precario panorama del teatro brasileiro:

*“Vamos falar sério. O teatro brasileiro é um pobre desgraçado. Não tem nada por onde se lhe agarre. (...) Nada de nada. Não tem peças. Não tem intérpretes. Em troca terá acadêmicos. Esses acadêmicos por sua vez também não tem nada. Nada de nada.”*²⁴⁴

Alcântara insiste en este diagnóstico negativo con el evidente propósito de educar el gusto del público. En un contexto en el que proliferan compañías teatrales –tanto nacionales como extranjeras– e iniciativas que parecen sugerir cierta conformidad con ese desempeño, nuestro autor subraya las falencias de esa producción teatral en el cual predomina –en términos generales– la mera imitación de este-reotipos y fórmulas europeas.

Podríamos considerar que, en la columna dedicada a la crítica musical, Mário retoma y profundiza esta perspectiva, refiriéndose en particular a los programas de conciertos en San Pablo. Así, en el primer número, junto a la voz de Alcântara que denuncia la inexistencia del teatro nacional, el planteo de Mário señala ya desde el comienzo que los programas de sociedades y concertistas nacionales permiten rápidamente llegar a la conclusión de que *“São Paulo todavía no posee una cultura musical”*. En el diagnóstico de Mário, esta situación general de “incultura” va a estar asociada con la falta de compromiso de dis-

²⁴⁴Machado, A. A., “Teatro. Rir, chorar ou dar?”, *TR*, ano, 1, N° 5, terça-feira 27 de abril de 1926, p. 5 [Vamos a hablar en serio. El teatro brasileiro es un pobre desgraciado. No tiene nada por donde se le agarre. (...) Nada de nada. No tiene piezas. No tiene intérpretes. A cambio, tendrá académicos. Esos académicos a su vez tampoco tienen nada. Nada de nada.].

tintos agentes –de los organizadores de conciertos, músicos, etc.– con las tareas de construcción, consolidación y difusión de una tradición musical propia. Con el fin de desarrollar esta perspectiva, nuestro autor explicita su punto de partida, que involucra una definición del término “cultura”:

*“Dou pra cultura mais ou menos o conceito alemão. Aqui se gosta de música, é certo. Tem mesmo muito praxeano que sabe musica e é bem instruído nela porém a incultura mais agreste torna infecunda essa instrução. Entre os caracteres da cultura um principal é a adaptação do meio a si mesmo. Todo agrupamento culto une a um ecletismo internacional **inteligente** um egotismo, uma preocupação de si mesmo que estabelece relação de prioridade do agrupamento e do presente pra com a sociedade universal e o passado. Em toda cultura verdadeira, se dá uma conformação tornada inconsciente de pessoa, de meio e de tempo, uma recriação permanente de si mesmo que faz com que pra êsse agrupamento ou pessoa, a sua personalidade (e portanto, o presente que ela vive) se torne mais importante que o que vai lá fora. Acaba pra esse agrupamento a superstição subalterna pelo estrangeiro, pelo exótico, pelo passado. O homem e o agrupamento culto possui o orgulho inconsciente de si, isto é se considera não superior porem igual em valor e grandeza a tudo o que é estrangeiro ou passado.”²⁴⁵*

²⁴⁵Andrade, M. de; “Musica, Chaminadismo” TR, ano 1, N. 1, quarta-feira 20 de janeiro 1926, p. 5. El destacado es del autor. [“Doy para cultura más o menos el concepto alemán. Aquí se gusta de música, es cierto. Hay incluso mucho paisano que sabe música y está bien instruido en ella, sin embargo la incultura más agreste torna infecunda esa instrucción. Entre los caracteres de una cultura, uno de los principales es la adaptación del medio a sí mismo. Todo agrupamiento culto une a un eclecticismo internacional **inteligente** un egotismo, una preocupación de sí mismo que establece una relación de prioridad del agrupamiento y del presente para con la sociedad universal y el pasado.

Como primer paso, Mário deslinda la cultura de la instrucción en un movimiento similar al que realizaba en *Klaxon*: así como en 1922 una educación o tradición pianística no constituían “una cultura musical adelantada y completa”, tampoco la mera instrucción es sinónimo de cultura, porque la cultura supone que esas habilidades y conocimientos que conforman la instrucción están en función del desarrollo y afirmación de un núcleo propio.

En esta dirección, Santuza Naves²⁴⁶ ha señalado que el concepto de cultura adoptado por los musicólogos modernistas muestra afinidades con el ideario de la *Bildung*, elaborado por la tradición romántica alemana, que en líneas generales estaba presente en un amplio espectro de pensadores contemporáneos en los veinte, entre los que cabe mencionar a Spengler y Simmel. Lejos del camino homogéneo y lineal implícito en la idea de “civilización”²⁴⁷, ese concepto de cultura, basado en el ideal de autoformación, remite a la propuesta de un desenvolvimiento armonioso de las capacidades naturales de un individuo o de un grupo social. Tal como en la acepción de “cultivo” de Simmel²⁴⁸, ese desarrollo parte de un núcleo original interno, que debe resultar

En toda cultura verdadera, se da una conformación tornada inconsciente de persona, de medio y de tiempo, una recreación permanente de sí mismo que hace que, para ese agrupamiento o persona, su personalidad (y, por lo tanto, el presente en el que vive) se torne más importante que lo que va allá fuera. Para ese agrupamiento acaba la superstición subalterna por lo extranjero, por lo exótico, por el pasado. El hombre y el agrupamiento culto poseen el orgullo inconsciente de sí, esto es considerarse no superior pero al menos igual en valor y grandeza a todo lo que es extranjero o pasado.”]

²⁴⁶Cfr. Naves, S. (1998). *O violão azul. Modernismo e música popular*, op. cit., p. 56.

²⁴⁷Cfr. Elias, N. (1989). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Buenos Aires, FCE, pp. 58-59.

²⁴⁸Cfr. Waizbort, L. (2006). *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, pp. 119 y ss.

progresivamente enriquecido y acrecentado a partir del contacto con aquellos elementos externos que estimulan el despliegue de tendencias inherentes al propio individuo.

El fin –como insinúa Mário– es el crecimiento y la afirmación de esa personalidad propia, fin para el cual debe contribuir un “ecleticismo internacional inteligente”. Pero cuando no existe esa preocupación o “orgullo inconsciente de sí”, la instrucción dispersa se torna infecunda. Se establece una relación supersticiosa con el pasado, con la herencia indígena –aceptada como los restos de un pasado exótico– y con las obras y los intérpretes extranjeros. En la medida en que no están referidos al presente de la cultura nacional, estos elementos no contribuyen con un desarrollo interno y permanecen como meros amuletos mediante los cuales se invoca supersticiosamente a una fuerza externa, poderosa y ajena al propio desenvolvimiento.

En el artículo, Mário excluye de este diagnóstico a la literatura y las artes plásticas:

“Em nosso meio literário o de artes plásticas tais superstições (ao menos no meio verdadeiramente moderno) parecem estar se acabando. Frase de alcance extraordinário Paulo Prado me falou um dia: –Quando observo as obras de alguns artistas modernos brasileiros não vejo por onde considerar superiores a êstes um Picasso ou um Cocteau. Finalmente!”²⁴⁹

²⁴⁹ Andrade, M. de (1926). “Musica, Chaminadismo” *TR*, ano 1, N° 1, quarta-feira 20 de janeiro 1926, p. 5 [“En nuestro medio literario o de artes plásticas tales supersticiones (o al menos en el medio verdaderamente moderno) parecen estar acabando. Paulo Prado me dijo un día una frase de alcance extraordinario: –Cuando veo las obras de algunos artistas modernos brasileiros, no veo por dónde considerar a Picasso o a un Cocteau superiores a ellos. ¡Finalmente!”].

Como veremos más adelante, la revista va a acompañar esta percepción de Mário a través de las reseñas: es la acción del modernismo lo que permite afirmar que, al menos en algunos campos, “*temos um arte nossa*”²⁵⁰. Pero esta conclusión no se extiende al ámbito de la música porque los diversos agentes permanecen presos a supersticiones que impiden la construcción y el afianzamiento de una tradición propia:

“Ora no nosso meio musical as superstições pelo estrangeiro e pelo passado permanecem assustadoras e depreciativas. Basta consultar programas. Considerações de toda ordem impedem que sociedades e recitalistas compondam programas cultos. Tal pianista que foi na Oropa se aperfeiçoar inclui no concerto um ou dois trechos do seu professor de piano ou da tropilha dele... por gratidão. Como si fosse possível a gratidão em mani-

²⁵⁰En el número 5, la revista anuncia de esta manera la próxima apertura de la exposición de Tarsila en París: “*Tarsila de Amaral vai abrir exposição em Paris. É a grande notícia que nos enviam daquela cidade. Já agora podemos apresentar-nos de cabeça erguida perante o culto público da Europa. Os que conhecem os movimentos artísticos europeus sempre se envergonharam dos nossos emissários intelectuais. Com Villa Lobos, Brecheret, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Gomide e agora Tarsila, as cousas mudam. Temos uma arte nossa. Tão grande e tão pura quanto á das outras nações europeus, e acima de todas as nações americanas, que não cessam de namorar as civilizações de além mar. Nós fomos discípulos e emancipamo-nos. Do que nos ensinou a velha Europa só guardamos o abecedário e a taboada. O resto é brasileiro*”, TR, ano I, N° 5, terça-feira 27 de abril de 1926, p. 5 [“Tarsila de Amaral va a abrir una exposición en París. Es una gran noticia que nos envían de aquella ciudad. Ya ahora podemos presentarnos de cabeza erguida delante del público culto europeo. Los que conocen los movimientos artísticos europeos, siempre se avergonzaron de nuestros emisarios intelectuales. Con Villa Lobos, Becheret, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Gomide y ahora Tarsila, las cosas cambian. Tenemos nuestro arte. Tan grande y tan puro como los de las otras naciones europeas, y arriba de todas las naciones americanas, que no cesan de cortejar a las civilizaciones de ultramar. Nosotros fuimos discípulos y nos emancipamos. De lo que nos enseñó la vieja Europa solo guardamos el abecedario y las tablas. El resto es brasilero.”].

festações de ordem crítica. Tal violinista tantana umas variações capadocias de Paganini pra mostrar habilidade. Como si em arte a técnica em si tivesse a mínima importância. Tal cantora se aplica em silabar um canto impossível dum francesinha qualquer porquê agrada ao público. Como si não tivesse um bilhão de cantos populares bem harmonizados e peças de arte erudita que agradam. E tal sociedade executa uma musicalhada nham-pam de tal russo porquê a escola russa é muito importante e esta na moda. Tudo medo. Tudo superstições. (...) Que-dê peças de autores brasileiros em nossos programas? Sobretudo: que-dê peças brasileiras colocadas inconscientemente, por egoísmo de agrupamento nos programas?”²⁵¹

En el panorama que construye el artículo, los criterios que guían la confección de los programas denuncian y prolongan esa situación de incultura, en la cual predomina la vanidad de la exhibición técnica, la sumisión a las modas, y la difusión de obras extranjeras de segundo orden. Así, “o pobre coitado do ouvinte se erudita aos poucos”, familiarizándose con autores y obras efímeras –importantes no por

²⁵¹Andrade, M. de (1926). “Musica, Chaminadismo” TR, ano 1, N° 1, quarta-feira 20 de janeiro 1926, p. 5 [“Ahora, en nuestro medio musical, las supersticiones por el extranjero y por el pasado permanecen aterradoras y despreciativas. Basta consultar programas. Consideraciones de todo orden impiden que sociedades y recitalistas compongan programas cultos. Tal pianista que fue a Europa para perfeccionarse incluye en el concierto uno o dos trochos de su profesor de piano o de su tropa... por gratitud. Como si fuese posible la gratitud en manifestaciones de orden crítica. Tal violinista se arriesga con unas variaciones complicadísimas de Paganini para mostrar habilidad. Como si en arte la técnica en sí tuviera la más mínima importancia. Tal cantora se aplica en silabear un canto imposible de una francesita cualquiera porque agrada al público. Como si no tuviese un billón de cantos populares bien armonizados y piezas de arte erudita que agradan. Y tal sociedad ejecuta una *musicalhada nham-pam* de tal ruso porque la escuela rusa es muy importante y está de moda. Todo miedo. Todo superstición. (...) ¿Qué hay de las piezas de autores brasileiros en nuestros programas? Sobre todo: ¿qué hay de las piezas brasileras colocadas inconscientemente por egoísmo de agrupamiento en los programas?”].

sí mismas, sino por el aporte que realizaron al afianzamiento de sus respectivas tradiciones nacionales-, desconociendo las obras e iniciativas de compositores brasileños. Desde la perspectiva de Mário, estas debieran ser incluidas en los programas, no por “*piiedade*” o por “*nacionalismo*”, sino porque el conocimiento y la difusión activa de dichas obras representan un paso importante en la conformación de una tradición propia, que sostiene e incita la búsqueda contemporánea de soluciones nuevas.

Así, nuestro autor señala que no es posible persistir en una situación en la que el público termina conociendo las “*requéfifes característicos da ruindade musical de França*”, mientras ignora la contribución valiosa de Luciano Gallet o la obra de Francisco Gonzaga. En este sentido, es posible considerar que el planteo de Mário guarda similitudes con la crítica que Alcântara dirige al teatro nacional: así como este desconoce los “tipos brasileiros” y dispersa sus energías en la mera imitación de estereotipos franceses; en el ámbito de la música, los programas de los conciertos revelan una “*profunda e logicamente pedante incultura*”, que se manifiesta en la desvalorización de autores locales en pos de una sistemática y ecléctica difusión de obras y compositores extranjeros de segundo orden, que nada aportan a la afirmación de las “*criações novas*” brasileñas.

Por su parte, Teobaldo Fagundes inaugura la sección de Pintura en el número 2, con una “Carta-aberta ao Illmo Sr. Dr. Alcântara Machado”. Allí, Fagundes remite al artículo de “*Teatro- Indesejáveis*”, señalando que si bien cree necesario una reacción frente a los “explotadores de nuestra buena fe e incultura”, no le parece que la compañía italiana del Sr. Mocchi constituya el peor de los problemas:

*“Onde há crime é nos comboiêros da pintura comercial européia, que volta e meia vemos por aqui em liberdade. Esta gente medra e prolifera mercê de desamparo em que está a crítica artística nos grandes jornais paulistas.”*²⁵²

A lo largo de esta columna, Fagundes va a insistir en diversas oportunidades en la crítica a las galerías de arte, que difunden obras de calidad dudosa a precios exorbitantes. Y esto constituye un problema porque –como señala el autor:

*“Seria um grande beneficio para todos si ao invés daqueles horrores entrassem obras boas no país. Que ensinamento terão as futuras gerações de pintores nos quadros vendidos pelos Banchons, Cornichons, Jorges e demais etceteras?”*²⁵³

Pero la búsqueda de ese “beneficio colectivo” exige involucrar a diversos actores, y en este sentido subraya que la presencia de negociantes inescrupulosos se ve favorecida por la ignorancia de los compradores –*fazendeiros* provincianos y burgueses “*novos ricos*”– y la ausencia de una crítica que oriente y forme el gusto del público. Así, Fagundes subraya:

“Está visto que um meio apenas esboçado como São Paulo não impõe nem aniquila coisa nenhuma. Temos numerosa imprensa, mas completamente

²⁵²Véase Fagundes, T. (1926). “Pintura. Carta-abierta al Illmo. Sr. Dr. Alcantara Machado”, en *TR*, ano I, N° 2 quarta-feira 3 de fevereiro 1926, p. 2 [Donde hay crimen es con los convoyes de pintura comercial europea, que vuelta y media vemos por aquí en libertad. Esa gente medra y prolifera merced al desamparo en que está la crítica artística en los grandes periódicos paulistas.”].

²⁵³*ibidem* [“Sería un gran beneficio para todos si en vez de aquellos horrores entrasen obras buenas al país. ¿Qué enseñanza tendrán las futuras generaciones de pintores en los cuadros vendidos por los Banchos, Cornichons, Jorges y demás etc.?”].

desprovida de critica; temos muitos colecionadores de quadros, porém é tal a confusão do critério deles em arte que seria preferível que odiassem a pintura.”²⁵⁴

En este medio “apenas esbozado” de San Pablo, la voz de Fagundes pretende alertar sobre la necesidad de promover “adquisiciones realmente valiosas”, ya que –sea desde acervos privados o públicos– estas configuran una especie de herencia o legado colectivo que contribuye a formar a las futuras generaciones.

Habíamos dicho que la adquisición de la carta de Anchieta va a ser interpretada en relación con el panorama que exponen estas críticas. En este sentido, Fagundes destaca que el gesto de *Terra Roxa* claramente se contrapone a esas “*compras por preços grotescos da pior pintura dos Salões Oficiais*”²⁵⁵. En una escena en la que no hay galerías que ofrezcan buenas obras de arte ni compradores que las exijan, ni una crítica establecida que contribuya a revertir esa situación, la iniciativa de promover la adquisición del manuscrito para donarlo al Museo Paulista introduce –para Fagundes– una diferencia con respecto a ese presente. Y esta diferencia aparece subrayada por una anécdota que “*foi contada a Blaise Cendrars por Ambroise Vollard, um dois maiores negociantes de quadros da França*”²⁵⁶: si en la Europa de principios de siglo, cualquier

²⁵⁴Fagundes, T. (1926). “Pintura”, *TR*, ano I, N° 4, terça-feira 3 de março 1926, p. 3 [“Está visto que un medio apenas esbozado como San Pablo no impone ni aniquila ninguna cosa. Tenemos numerosa prensa, pero completamente desprovista de crítica; tenemos muchos coleccionistas de cuadros, sin embargo es tal la confusión de criterio en arte que sería preferible que odieran la pintura”.].

²⁵⁵Fagundes, T. (1926). “Pintura”, *TR*, ano I, N° 5, terça-feira 27 de abril de 1926, p. 3.

²⁵⁶*Ibidem*.

mujer burguesa y provinciana podía heredar del refinado gusto de su padre cuadros cuyo valor no sabía apreciar –como un Degas, un Van Gogh o un Cezanne–, esa situación “*jamais poderia acontecer em São Paulo*”. En cierto sentido, lo que Fagundes está señalando es que en América Latina no hay herencia ni casualidad que puede garantizar la posesión de un patrimonio cultural que eduque a las nuevas generaciones: es necesario construir ese legado a partir de la acción consciente y conjunta de diversos actores.

Así también, Alcântara contraponen la figura de Anchieta al panorama crítico del teatro nacional, celebrado como “*nosso primeiro dramaturgo*”²⁵⁷, aquel que construyó un “*teatro moderníssimo*”. Mientras en Europa predominaba todavía el drama sagrado, Anchieta tuvo –para Alcântara– la osadía de romper con los géneros establecidos, explorando e introduciendo la comedia de costumbres. Además, “al contrario de todos sus colegas europeos, ambientaba siempre sus piezas, aun las puramente religiosas”; es decir, Anchieta destaca también por la incorporación del “color local”, que lo aleja de la imitación de modelos europeos. El Anchieta dramaturgo que construye el artículo es aquel que ya realizó en el pasado las soluciones que Alcântara propone para el presente del teatro brasileiro. Esa relación incluso aparece claramente formulada en el texto, en el que ese “*teatro moderníssimo*” de Anchieta realiza, a través de Alcântara, una interpelación al teatro brasileiro actual:

“*Hoje, se Anchieta volvesse á terra, poderia formular uma pergunta pa-recida com aquela da heroína de Shaw ao ver todo o seu esforço perdido:*

²⁵⁷Machado, A. A. (1926). “Nosso primeiro dramaturgo”, *TR*, ano I, N° 5, terça-feira 27 de abril de 1926, p. 2.

—O Deus que inspiraste êste formoso teatro! Quando estará ele preparado para receber os teus santos? Quando, Senhor, quando?

E aqui certamente interviria um corvo parente do de Poe, respondendo em tupi.”²⁵⁸

Por su parte, Sérgio Milliet resalta que la adquisición de la carta muestra “a los que nos tachan de iconoclastas”, que los modernistas también se preocupan por el pasado, pero ese pasado rápidamente se convierte en presente al celebrar a Anchieta como “una figura modernista”, porque “un parnasiano no habría fundado *São Paulo*”²⁵⁹.

Y la intervención de Mário ensalza la actitud pacífica que genera en “*êstes futuristas historientos, pessoal sarado na mofina e no debique*” la presencia corporal del pasado. Esta “*grandeza pacífica*” es la que hará posible “*que o nosso pessoal muchirão modernista ajude a criar pros futuros futuros desta terra que nos deu mãe e cobres, uma existência sincera*”²⁶⁰. Nuevamente, la presencia de ese documento funciona no tanto como testimonio del pasado, sino más bien como primicia de un futuro no realizado.

En este sentido, podría considerarse que las intervenciones de los jóvenes articulistas mudan el foco de la propuesta inicial de Paulo

²⁵⁸*Ibidem* [“Hoy, si Anchieta volviese a la tierra, podría formular una pregunta parecida a aquellas de la heroína de Shaw al ver todo su esfuerzo perdido: —¡O Dios que inspiraste este hermoso teatro! ¿Cuándo estará él preparado para recibir a tus santos? ¿Cuándo, Señor, cuándo? Y aquí ciertamente intervendría un cuervo pariente de Poe, respondiendo en tupi.”].

²⁵⁹Milliet, S. (1926). “30 saccas de café”, *TR*, ano I, N° 5, terça-feira 27 de abril de 1926, p. 3.

²⁶⁰Andrade, M. de (1926). “Ad petendam pacem”, *TR*, ano I, N° 5, terça-feira 27 de abril de 1926, p. 3. [“(…) que nuestra personal multitud modernista ayude a crear para los futuros futuros de esta tierra que nos dio madre y cobres, una existencia sincera.”].

Prado: la carta no interesa tanto como “*attestado de longa ascendencia*”, más bien esa “*desprezados marabas de inquietação*” –como dice Mário– aparecen preocupados por construir una aún más larga descendencia.

Crítica literaria: modernidad y brasileirismo

En el ámbito literario, las distintas intervenciones subrayan en las obras modernistas la búsqueda de una conjunción entre las formas modernas y el tan mentado “*brasileirismo*”, entendido en términos generales como la preocupación con la expresión de la propia particularidad. La centralidad que adquiere esta conjunción permite, por un lado, una recuperación de la tradición romántica, en la misma línea ya explorada por Mário en la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”; por otro lado, diseña un arco de inclusiones y exclusiones –a partir del cual Cassiano Ricardo y Menotti Del Picchia, antiguo miembro de *Klaxon*, pasan a integrar las filas *passadistas*–; y, finalmente, abre un espacio para la polémica que gira en torno a las maneras de entender y practicar ese “*brasileirismo*”.

Comencemos por la polémica. Esta se inicia con un artículo de Sérgio Milliet²⁶¹ sobre *Raça*, un largo poema de Guilherme de Almeida, que había sido publicado recientemente en forma de libro. Milliet comienza exponiendo algunas convicciones compartidas, que mayormente subrayan la modulación moderna que Guilherme imprime al tema de las “*tres raças*” con el cual toca “*na corda musical de nossa brasilidade*”. En esta dirección, el autor destaca que la “modernidad no está tanto en el espíritu como en la forma o en el asunto”. Y compara la poesía

²⁶¹Milliet, S. (1926). “Poesia. *Raça* – por Guilherme de Almeida”, *TR*, ano I, N° 1, quarta-feira 20 de janeiro 1926, p. 6.

de Guilherme con las “casas modernas” que no llaman la atención de los transeúntes, y que sin embargo son inmensas y grandiosas en su discreción y despojamiento. Hasta aquí, el comentario no suscita mayores problemas, pero Sérgio termina afirmando:

*“E Guilherme é profundamente brasileiro. Digo mais: paulista. (...) Isso não é um defeito, porque só se é brasileiro sendo paulista, como só se é universal sendo de seu país.”*²⁶²

Este final suscita una fuerte de réplica de Mário, que se publica en el número siguiente bajo el título de “Carta Protesto”:

“Sérgio Milliet,

*Estou ficando o homem das cartas... Porém a culpa é de você. Que historiada é essa, Sérgio, meu amigo, de falar na sua crônica sobre poesia no numero passado que “só se é brasileiro sendo paulista”. Protesto. É pena que já não tenha saído o número 4 da revista Estética*²⁶³ *porque lá eu ve-*

²⁶²*Ibidem* [“Guillermo es profundamente brasileiro. Digo más: paulista (...). Eso no es un defecto, porque solo se es brasileiro siendo paulista, como solo se es universal siendo de su país.”].

²⁶³Para el número 4 de *Estética*, Mário había enviado una crítica al libro de poesías *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, en la que entre otras observaciones celebra el final de “Canto do regresso a Patria”: “*Não permita Deus que eu morra/ sem que volte pra São Paulo/ sem que veja a rua Quinze/ e o progresso de São Paulo*”, del cual realiza el siguiente comentario: “*Vocês mudem 'S. Paulo' pra Porto Alegre Natal Rio Branco e hão de sentir o mesmo que eu. Pensem que não sou baírrista! Me sinto cada vez mais incapaz de ser de meu Estado. Perdi completamente a noção de limites estaduais. Adoro minha Paulicéa e sou individuo do Brasil*”. Andrade, M. de (1972). (“Oswald de Andrade: *Pau Brasil*, Sans Pareil, Paris, 1925”, en: Batista, M. R., Lopez, T. P. A. y Lima, Y. S. de (1972). *Brasil: 1^{er} tempo modernista- 1917/29. Documentação*, op. cit., pp. 227 [“Ustedes muden S. Pablo para Porto Alegre Natal Rio Branco y van a sentir lo mismo que yo. ¡Pensen que no soy chauvinista! Me siento cada día más incapaz de ser de mi estado. Perdí completamente la noción de límites estaduales. Adoro mi *Paulicéa* y soy individuo de Brasil.”].

rificou que vou perdendo a noção dos limites estaduais. Em qué sentido simbólico heroico grandiloqüente e errado você está empregando a palavra “paulista”? (...)

Você e outros me chamam de sentimental e de romântico porque gosto de gemer no verso e no pinho o amor melado e caricioso de brasileiro e porquê grito “Vem minha gente” pros brasileiros sem limites estaduais de nossa terra. Pois me parece, Sérgio companheiro, que o sentimentalismo no está em gemer gozando os desejos que nascem no corpo e no espírito porém em se deixar levar por vaidadinhas rompantes e afirmativas sem realidade e perigosas. Perigosa como a de você, que é desnacionalizante, irritante e errada. O Brasil é um vasto hospital. Amarelão de regionalismo e bairrismo histórico. Visão de miope sem futuro e sem presente.”²⁶⁴

Mário rechaza fuertemente cualquier regionalismo, incluso el regionalismo paulista, porque para él, el *brasileirismo* claramente remite a la conformación de una tradición nacional, en la que deben fundirse todos los regionalismos –así como la lengua nacional debe fundir,

²⁶⁴Andrade, M. de (1926). “Carta protesto”, *TR*, ano I, N° 2, quarta-feira 3 de fevereiro de 1926, p. 4 [Sergio Milliet, Estoy transformándome en el hombre de las cartas... Sin embargo, la culpa es tuya. Qué historia es esa, Sergio, mi amigo, de decir en tu crónica sobre poesía del número pasado que 'solo se es brasileiro siendo paulista'. Protesto. Pena que no haya salido ya el número 4 de la revista *Estética* porque ahí verifico que estoy perdiendo la noción de los límites estaduais. ¿En qué sentido simbólico, heroico, grandilocuente y errado estás empleando la palabra 'paulista'? (...) Tú y otros me llaman de sentimental y de romántico porque me gusta gemir en verso y en lo alto el amor melado y cariñoso de brasileiro, y porque grito 'Ven mi gente' para los brasileiros sin límites estaduais de nuestra tierra. Pues me parece, Sergio compañero, que el sentimentalismo no está en gemir gozando los deseos que nacen en el cuerpo y en el espíritu, sino más bien en dejarse llevar por pequeñas vanidades rampantes y afirmativas sin realidad y peligrosas. Peligrosa como la tuya, que es desnacionalizante, irritante y falsa. El Brasil es un vasto hospital. Amarillo de regionalismo y chauvinismo histórico. Visión de miope, sin futuro y sin presente.”].

integrar y sistematizar los diversos localismos. Esta intervención de Mário refuerza su respuesta a la ácida crítica de Menotti, expresada en el artículo “*Losango Caqui*” –referido al libro de poemas del mismo nombre²⁶⁵. En la “*Carta Protesto*” a Milliet, Mário da vuelta el argumento que esbozan contra él: si las críticas contra “*Losango Caqui*” se centran en el rechazo de la lengua brasileira de los poemas²⁶⁶ –objetando allí un resabio de “sentimentalismo romántico”– apela al más logrado de sus poemas –“*Vem minha gente*” es un verso de “*Noturno de Belo Horizonte*”– para señalar que ese “sentimentalismo errado” es más bien un elemento de una estrecha perspectiva regionalista.

Ciertamente, en el número siguiente, Sérgio Milliet presenta una explicación que si bien no coincide del todo con la posición de Mário, se acerca a esta perspectiva:

²⁶⁵ “Artigo de Menotti Del Picchia- Resposta de Mário de Andrade”, *TR*, ano I, N° 2, quarta-feira 3 de fevereiro de 1926, p. 4.

²⁶⁶ En “Feitiço contra o feiticeiro”, Mário transcribe el artículo de Menotti, que comienza señalando: “*Meu amigo, Mário de Andrade, acaba de publicar O Losango Caqui. Livro absurdo, injustificado, irritante e pedante.*” [“Mi amigo, Mário de Andrade, acaba de publicar *Losango Caqui*. Libro absurdo, injustificado, irritante y pedante.”]. Mário le contesta párrafo a párrafo, simulando una conversación con el lector. Véase “Artigo de Menotti Del Picchia- Resposta de Mário de Andrade”, *TR*, ano I, N° 2, quarta-feira 3 de fevereiro de 1926, p. 4. De todas formas, Menotti no es el único en plantear reservas frente a las elecciones lingüísticas de Mário. En su reseña de *Losango Caqui*, Sérgio Milliet aprovecha para señalar que si bien está de acuerdo con la experimentación lingüística en la poesía, “*não compreendo obra de crítica, divulgadora por conseguinte ou explicativa, em estilo e língua a tal ponto arrevezados que afujentam os leitores menos prevenidos. Pois si nós, modernistas do grupo gambá, nos irritamos com certos processos de Mário, que seram dos leitores?*”, Milliet, S. (1926). “*Losango Caqui*”, *TR*, ano I, N° 3, sábado 27 de fevereiro de 1926, p. 3 (el destacado es del texto original) [“(…) no comprendo obra de crítica, en consecuencia de divulgación o explicación, en estilo y lengua a tal punto complicado que espanta a los lectores menos prevenidos. Pues si nosotros, modernistas de la primera hora, nos irritamos con ciertos procesos de Mário, ¿qué será de los lectores?”].

“A tendência primitivista de nossa arte está se manifestando pelo nacionalismo. Ora o nacionalismo é um principio e não um fim. O fim só pode e só deve ser geral, e nunca o particular. Mas quem nunca teve nada precisa começar pelo começo, eis porque o nacionalismo nos é urgentemente necessário. Indispensável.

Na minha crônica falava de Guilherme que, só podia ser brasileiro sendo paulista. Isto é: sendo ele. Si se tratasse de um carioca diria: ele só é brasileiro sendo carioca.”²⁶⁷

Tal como explica en un artículo posterior²⁶⁸, la idea de que el nacionalismo constituye un principio y no un fin se entiende desde la perspectiva de una especie de concepción gradual, que afirma diversos estadios en la comprensión del nacionalismo. En el último de esos estadios, el máximo nacionalismo coincide con la máxima universalidad, pero a este llega recorriendo estadios inferiores como el regionalismo o el patriotismo, estadios que no responden del todo al verdadero sentimiento nacionalista, pero que contribuyen a formarlo en los pueblos. Cuando se pregunta “en qué grado estamos?”, la respuesta de Milliet es “creo que todavía en el primero: el de regionalismo. Tenemos que pasar por él”²⁶⁹. En este sen-

²⁶⁷ Milliet, S. (1926). “Pontos nos is”, TR, ano I, N° 3, sábado 27 de fevereiro de 1926, p. 4 [“La tendencia primitivista de nuestro arte se está manifestando por el nacionalismo. Ora, el nacionalismo es un principio y no un fin. El fin solo puede y debe ser general, y nunca particular. Pero quien nunca tuvo nada precisa comenzar por el comienzo, y he aquí por qué el nacionalismo nos es urgentemente necesario. Indispensable. En mi crónica hablaba de Guilherme que, solo podía ser brasilero siendo paulista. Esto es: siendo él. Si se tratase de un carioca diría: él es brasilero siendo carioca.”].

²⁶⁸ Cfr. Milliet, S. (1926). “Poesia- Um homen na multidão, poemas de Ribeiro Couto”, TR, ano I, N° 6, terça-feira 6 de julho 1926, p. 3.

²⁶⁹ *Ibidem*.

tido, apunta aquí que “es preciso comenzar por el comienzo”. Por eso aclara que su afirmación no pretendía exaltar el regionalismo paulista, sino simplemente señalar que, así como solo se accede a la máxima universalidad siendo nacional; solo se accede a la nacionalidad a partir de la propia región.

De todas formas, esta posición se diferencia de la de Mário, porque para este autor el regionalismo conlleva un potencial desnacionalizante: la exaltación de la pequeña parcela puede llevar a perder de vista el todo de la nación.

Pero en esta polémica interviene también Alcântara Machado, impugnando la posición de Mário en la “*Carta Protesto*”:

*“Sérgio acertou quando escreveu que **só se é brasileiro sendo paulista**. Quiz insinuar com isso que é preciso fazer de cada brasileiro um paulista injectando-lhe as qualidades deste. Eduardo Prado declarou bem alto (num discurso) que quem fez o Brasil para os brasileiros foi o paulista. O Brasil quer filhos bandeirantes na vontade e na audácia. Você não quer?”*²⁷⁰

Tenemos, pues, entre los principales redactores de la revistas tres posiciones diferentes en torno a la dialéctica regionalismo-nacionalismo: para Mário, el regionalismo es equivalente a una “*visão de miope sem futuro e sem presente*”; para Sérgio, más bien define un “estadio” del presente; y, por su parte, Alcântara parece defender provocativamente

²⁷⁰Cfr. Alcântara de Machado, A. (1926). “Colhér direita”, *TR*, ano I, N° 3, sábado 27 de fevereiro 1926, p. 4. El destacado es del autor [“Sérgio acertó cuando escribió que **solo se es brasileiro siendo paulista**. Quiso insinuar con eso que es necesario hacer de cada brasilero un paulista inyectándole las cualidades de este. Eduardo Prado declaró bien alto (en un discurso) que quien hizo al Brasil para los brasileiros fue el paulista. El Brasil quiere hijos *bandeirantes* en la voluntad y en la audacia. ¿Tú no quieres?”].

el regionalismo paulista que –identificado con la “audácia bandeirante”– se ofrece en realidad como el futuro o la meta del “brasileirismo”.

La polémica no se dirime en las páginas de la publicación porque Mário no le contesta a Alcântara. Pero en el número inmediatamente posterior, Sérgio realiza una reseña de *Toda a América* de Ronald de Carvalho en la que traza un panorama del modernismo como movimiento nacional, ya que no solo “la nueva generación puede orgullecerse de poseer poetas y escritores iguales a Ronald, Mário, Guilherme, Couto, Oswald, etc.”, sino que, además, esta iniciativa “triunfou lindamente em Minas e se espraia pelo Norte”²⁷¹. El modernismo, como movimiento nacional, es también diverso porque se trata de:

*“Um grupo que não é uma capelinha, que não tem chefes, onde todos são diferentes e, entretanto são iguaes, é uma cousa única na historia das literaturas. Todos são iguaes porque são livres e brasileiros, isentos de influencias imediatas. Poetas primitivos, poetas nacionalistas, filósofos, violeiros, o grupo moderno é um conjunto homogêneo como o Brasil onde a pluralidade de climas e de naturezas não consegue arrebeutar a unidade da raça.”*²⁷²

En cierto sentido, esta caracterización del modernismo por la cual la diversidad converge –como en la nación– en un conjunto homogéneo, modera y apaga la polémica sobre el regionalismo.

²⁷¹Milliet, S. (1926). “Poesia- *Toda a America* de Ronald de Carvalho”, *TR*, ano I, N° 4, terça-feira 3 de março 1926, p. 4.

²⁷²*ibidem* [“Un grupo que no es una capillita, que no tiene jefes, donde todos son diferentes y, por lo tanto son iguales, es una cosa única en la historia de las literaturas. Todos son iguales porque son libres y brasileros, exentos de influencias inmediatas. Poetas primitivos, poetas nacionalistas, filósofos, violinistas, el grupo moderno es un conjunto homogéneo como el Brasil donde la pluralidad de climas y de naturalezas no consigue explotar la unidad de raza”].

Sin embargo, como vimos, Sérgio Milliet vuelve sobre ese debate. En la ya citada reseña del libro de poemas *Um homem na multidão* de Ribeiro Couto, sugiere que la discusión parte de una afirmación ya ampliamente consensuada:

*“Ora, é repetir uma chapa dizer-se que para attingir o nível da literatura universal, é preciso trazer, juntamente, com a máxima personalidade, a sua contribuição nacional. Não será nunca copiando os franceses ou imitando a Papini que conseguiremos um lugar no Conselho da Liga Literária das Nações. Muito pelo contrario.”*²⁷³

La tesis que Mário subrayaba insistentemente en sus intercambios epistolares desde fines de 1924, se ha transformado para 1926 en un lugar común de las diversas corrientes modernistas, pero –como sugiere Milliet– es en la “*aplicação da theoria*” en donde surgen las disidencias:

“Para Menotti, Cassiano e outros o brasileiro está na plumagem das araras, no cheiro das matas, no 'novoriquismo' da Avenida Paulista. São fatores meramente exteriores cuja importância é muito relativa. Nossos arranha-céus nunca farão de nós uns 'americanos'.

Para Mário de Andrade o brasileiro está na língua que falamos e num complexo racial de que elle duvida. Talvez seja Mário quem esteja com a maior parte de razão.

²⁷³Milliet, S. (1926). “Poesias. *Um homem na multidão*, poemas de Ribeiro Couto”, TR, ano I, N° 6, p. 3. [“Ora, es repetir una fórmula decir que para alcanzar el nivel de la literatura universal, es necesario traer, juntamente con la máxima personalidad, su contribución nacional. No será nunca copiando a los franceses o imitando a Papini que conseguiremos un lugar en el Consejo de la Liga Literaria de las Naciones. Muy por el contrario.”].

Para Alcântara o brasileiro está no encanto regional dos bairros ítalo-brasileiros. Está no nossa compreensão bastante rastaquera e cômica das coisas; na nossa mentalidade superficial e prática.

Dahí, dessa diversidade de opiniões, briga e pancadaria.”²⁷⁴

A la hora de exponer las diversas opiniones, Sérgio Milliet muestra un mayor acercamiento a la posición de Mário. Si bien marca cierta distancia con el regionalismo paulista de Alcântara Machado, la posición que claramente impugna es la del *brasileirismo* “exterior” del grupo Verde-Amarelo, representado por “*Menotti, Cassiano e outros*”. No es la primera vez que Milliet pone de manifiesto en la revista cierta hostilidad contra Menotti Del Picchia. De hecho, ya en el primer número, en la reseña de *Raça* de Guilherme de Almeida incluye una “postdata”:

“Recomendo aos nossos leitores ‘Chuva de Pedra’ de Menotti Del Picchia. A discussão que tive com este autor impede-me de criticá-lo. De passagem, afirmo que é um dos nossos bons livros passadistas.”²⁷⁵

²⁷⁴*Ibidem* [“Para Menotti, Casiano y otros el *brasileirismo* está en el plumaje de los guacamayos, en el olor de las selvas, en el 'nuevorriquismo' de la Avenida Paulista. Son factores meramente exteriores cuya importancia es muy relativa. Nuestros rascacielos nunca nos convertirán en 'americanos'. Para Mário de Andrade, el *brasileirismo* está en la lengua que hablamos y en un complejo racial del cual duda. Tal vez sea Mário el que tenga mayor parte de razón. Para Alcântara, el *brasileirismo* está en el encanto regional de los barrios ítalo-brasileños. Está en nuestra comprensión bastante rastacuera y cómica de las cosas; en nuestra mentalidad superficial y práctica. De allí, de esa diversidad de opiniones, vienen peleas y palizas.”].

²⁷⁵Milliet, S. (1926). “Poesia. *Raça* – por Guilherme de Almeida”, *TR*, ano I, N° 1, quarta-feira 20 de janeiro 1926, p. 6 [“Recomiendo a nuestros lectores 'Chuva de Pedra' de Menotti Del Picchia. La discusión que tuve con este autor me impide criticarlo. De pasada, afirmo que es uno de nuestros buenos libros pasadistas.”].

A la crítica extremadamente elogiosa de *Raça* –que celebra en Almeida al “arquitecto moderno” que supo tocar “*na corda musical da nossa brasilidade*”– opone esta recomendación del libro de Menotti, que más bien sugiere la subalternidad de *Chuva de Pedra* con respecto a *Raça*. Es decir, deja planteada la oposición entre ese “poema moderno” de Guilherme de Almeida y el libro *passadista* de Menotti Del Picchia.

En el número siguiente, Milliet refuerza esta idea de que Menotti se encuentra fuera de las filas modernistas. De hecho, comienza su reseña de *Borrões de Verde e Amarelo* de Cassiano Ricardo enfatizando su desacuerdo con el uso de la marca modernista en las ediciones de la serie Novíssima:

*“Este é o segundo volume da serie Novíssima destinada afixar o atual momento literário modernista...”*²⁷⁶

*Deparo com este letreiro ao findar a leitura do livro de Cassiano Ricardo. Já conhecia 'Chuva de Pedra' de Menotti. E agora pergunto: quando aparecerão os primeiros livros, desta serie, que fixarão enfim, o momento modernista? Porque, afinal, parece que até hoje não saímos dos momentos passadistas mais conhecidos. Isto não quer dizer que os livros citados são ruins. Valem por meia produção modernista. Mas, que diabo, não me venham com esse rotulo! Modernismo é uma cousa muito seria e não convém dar ao termino a publicidade errada com que estragaram o futurismo.”*²⁷⁶

²⁷⁶Milliet, S. (1926). “Poesia. *Borrões de Verde e Amarelo* por Cassiano Ricardo”, *TR*, ano I, N° 2, quarta-feira 3 de fevereiro de 1926, p. 3 [“Este es el segundo volumen de la serie *Novíssima* destinada a fijar el actual momento literario modernista...”] Me encuentro con este letrero al terminar la lectura del libro de Cassiano Ricardo. Ya conocía '*Chuva de Pedra*' de Menotti. Y ahora pregunto: ¿cuándo aparecerán los primeros libros, de esta serie, que fijarán finalmente el momento modernista? Porque al final parece que hasta hoy no salimos de los momentos pasadistas más conocidos. Esto no quiere decir que los

El libro puede no ser malo, como sugiere Milliet, pero no es modernista, porque –como señala en la reseña– los procedimientos técnicos de construcción de esta poesía muestran la permanencia del legado parnasiano y simbolista. Tanto en Cassiano como en Menotti se objeta no solo esa concepción puramente exterior del “*brasileirismo*”, sino también –y quizás fundamentalmente– la ausencia de las formas poéticas propiamente modernas.

En “*Artigo de Menotti Del Picchia-Resposta de Mário de Andrade*” se percibe claramente la hostilidad mutua de quienes ya no se reconocen como compañeros en las mismas filas. Así, Menotti –después de expresar una fuerte deslegitimación de *Losango Caqui*, afirmando que se trata de “*um livro absurdo, injustificado, irritante e pedante* –, agrega:

“*Não quero documentar estas asserções com suas poesias, porquê não as compreendo. Já ouço a ninhada futurista que se acocora em torno de Mário e cacareia sistemáticos aplausos, gralhar sacudindo as pennas: ...'que o Hélios é um passadista de chumbo, um cérebro tartigado, uma besta! Conheço bem essa historia. Não me espanta.*”²⁷⁷

Es decir, Menotti no está atacando solo a *Losango Caqui*. Más bien, el rechazo de plano al libro es el pretexto que le permite exponer la

libros citados sean malos. Valen por media producción modernista. Pero, ¡qué diablo, no me vengan con ese rótulo! Modernismo es una cosa muy seria y no conviene dar al término la publicidad falsa que arruinó al futurismo.]”.

²⁷⁷Picchia, P. M. del, “Losango Caqui- Artigo de Menotti Del Picchia- Resposta de Mário de Andrade”, *TR*, ano I, N° 2, quarta-feira 3 de fevereiro de 1926, p. 4 [“No quiero documentar estas asercciones con sus poesías, porque no las comprendo. Ya oigo a la niñada futurista que se acurruca en torno a Mário y cacarea sistemáticos aplausos, grajea sacudiendo las piernas: ... '¡que Helios es un pasadista de chumbo, un cerebro de tortuga, una bestial!'. Conozco bien esa historia. No me espanta.”].

distancia frente a sus antiguos compañeros. En la otra columna, Mário contesta el ataque, refiriéndose a esa historia común,

“Menotti no princípio serviu bem. Nesse tempo tudo servia. E se tinha esperança que mobiliasse a inteligência. Adquiriu processos técnicos dudosamente modernos (sistematização de metáfora, da eloquência, uso de verso-livre, assonâncias, emboladas²⁷⁸) porém a inteligência continuo despida. Hoje é um pedante impréstavel.”²⁷⁹

Muy brevemente, Mário justifica los antiguos elogios, a la par que refuerza esa identificación del autor de *“Chuva de Pedra* con el *passadismo*, identificación que apela a la falta de experimentación y/o ignorancia de los procesos formales propiamente modernos. Tal como habíamos dicho, si bien no hay en la revista una preocupación por definir en general en qué consiste el “espíritu moderno”, la realización de una obra legítimamente universal supone la conjunción de las “tendencias modernas” con el “*brasileirismo*”. La discusión principal en *Terra Roxa* gira en torno a las formas y prácticas que involucran a este segundo término, pero esto no significa que se pierda de vista que la inflexión modernista involucra la conjunción de ambos. En este sentido, las críticas a Menotti y a Casiano van a insinuar en estos autores la ya anacrónica persistencia de técnicas, imágenes y efectos ligados a la poesía simbolista y parnasiana.

²⁷⁸Forma poética y musical del Nordeste de Brasil (N. del T.).

²⁷⁹Andrade, M. de, “Feitiço contra feiticeiro. Artigo de Menotti Del Picchia- Resposta de Mário de Andrade”, *TR*, ano I, N° 2, quarta-feira 3 de fevereiro de 1926, p. 4 [“Menotti en un principio sirvió bien. En ese tiempo todo servia. Y se tenía la esperanza de que movilizara la inteligencia. Adquirió procesos técnicos dudosamente modernos (sistematización de metáforas, de la elocuencia, uso de verso libre, asonancias, *emboladas*), sin embargo la inteligencia continuó desprovista. Hoy es un pedante impresentable.”].

Esa preocupación por la propia particularidad nacional al interior de la iniciativa modernista, va a incitar una revalorización positiva del romanticismo, que será invocado desde las páginas de revista como una especie de “precursor” del modernismo. Así, en el número 2, Motta Filho propone un breve repaso del camino recorrido. Si el modernismo significó en sus comienzos la renovación de un ambiente en el que predominaban los “*versos panazianos*” y la “*critica faminta de Duque Estrada*”, el desafío actual consiste en la construcción de una literatura nacional, tarea que también hizo suya la generación romántica:

“Eu fui republicano histórico e estive naquella deliciosa convenção de Itu' do theatro Municipal! E hoje que a modernidade domina, penso no que podemos fazer para que o Brasil possa largar de vez a mamadeira cômoda de leite importado de Europa!

*Essa, alias, foi a preocupação louvável do Romantismo. Magalhães veio e gritou contra a França e contra o estrangeirismo. Procuraram mesmo os literatos dessa estirpe illustre reagir contra a grammatica enrolada e enjoada de Sá de Miranda e Gil Vicente. Descuidaram-na em affectação e o próprio Gonçalves Dias prestimoso no tratar do fraseado clássico, protestava em favor das construcções rebeldes do brasileiro ingênuo.”*²⁸⁰

²⁸⁰Motta-Filho, C.; “O bom caminho”, TR, ano 1, N° 2, quarta-feira 3 de fevereiro 1926, p. 2 [“¡Yo fui republicano histórico y estuve en aquella deliciosa convención de Itu' del teatro Municipal! ¡Y hoy que la modernidad domina, pienso en lo que podemos hacer para que Brasil pueda dejar la mamadera cómoda de leche importada de Europa! Alias, esa fue la preocupación loable del Romanticismo. Magalhães lo vió y gritó contra Francia y contra el extranjerismo. Aun los literatos de esa estirpe illustre buscaban reaccionar contra la gramática complicada y enferma de Sá de Miranda y Gil Vicente. La descuidaron con afectación y el propio Gonçalves Dias, cordial al tratar con el fraseado clásico, protestaba a favor de las construcciones rebeldes del brasilerismo ingenuo.”].

Tal como Mário había propuesto en la “*Carta Aberta a Alberto de Oliveira*”, se construye una imagen del romanticismo que –dejando de lado el sentimentalismo– subraya las líneas de continuidad con el modernismo: así, por ejemplo, se destaca el trabajo con la lengua, el rechazo a la gramática portuguesa y la incorporación de las “construcciones rebeldes del *brasileirismo* ingenuo”. Del mismo modo, Sérgio Milliet subraya que

“*Nossa poesia brasileira, nossa arte, **nossa**, já foi realizada em certas obras modelos. 'Minha terra tem palmeiras' é uma dessas realizações, quem sabe a mais ingenuamente perfeita. As canções populares. Cabo Machado de Mário. Raça de Guilherme. Advertência de Ronald. Vários poemas de Pau Brasil. Certos versos de Manuel Bandeira, de Carlos Drummond, até um conto de Lobato.*”²⁸¹

En este recorrido en el que Milliet condensa las elecciones de *Terra Roxa*, reconoce como modelo y punto de referencia a la “*Canção do Exílio*” de Gonçalves Dias, en la que ya está realizada esa “*arte nossa*” al que aspira el conjunto de la producción modernista.

Y también Sérgio Buarque de Holanda abre su ensayo sobre *Pathé Baby* de Alcântara Machado, acentuando la filiación del modernismo al romanticismo:

²⁸¹Milliet, S. (1926). “Poesia. Um homem na multidão. Poemas de Ribeiro Couto”, *TR*, ano I, N° 6, terça-feira 6 de julho de 1926, p. 3. El destacado es del autor. [“Nuestra poesía brasileira, nuestro arte, **nuestro** ya fue realizado en ciertas obras modelos. 'Minha terra tem palmeiras' es una de esas realizaciones, quién sabe la más ingenuamente perfecta. Las canciones populares. *Cabo Machado* de Mário. *Raça* de Guilherme. *Advertencia* de Ronald. Varios poemas de *Pau Brasil*. Ciertos versos de Manuel Bandeira, de Carlos Drummond, y hasta un cuento de Lobato.”].

*“O velho jacobinismo dos nossos românticos de 1860, tipo 'todos cantam sua terra vou cantar a minha', começa a ser brilhantemente ressuscitado pelos nossos românticos de 1926.”*²⁸²

No solo el reconocimiento de la herencia del romanticismo marca una clara distancia frente al universo de temas de *Klaxon*. En su artículo “*Pathé Baby*”, Sérgio también subraya la perspectiva brasilera con la que el libro aborda aquel que había sido un tópico cosmopolita por excelencia: el viaje a Europa. Así, nuestro autor resalta esa mirada brasilera con la que Alcântara Machado construye, a través de sus distintas impresiones de viaje, la imagen de una Europa “*gostosa e ridícula*”²⁸³:

*“O que ele fez e talvez sem querer, fornecer um excelente correlativo a quanto alguns estrangeiros cultos e irritados têm escrito de nossa civilização desajeitada. Trata-se positivamente de um tipo de brasileiro que Joaquim Nabuco não previu.”*²⁸⁴

Si *Klaxon* sugería la imagen de un viaje cosmopolita, evocando “*a grandeza dum vôo que persegue a rota indicada pelo 1922 universal*”²⁸⁵, Sérgio se sirve del tema para acentuar el relativismo y la particularidad des-

²⁸²Holanda, S. B. de (1926). “*Pathé Baby*”, *TR*, ano I, núm. 7, terça-feira 6 de julho de 1926, p. 3 [“El viejo jacobinismo de nuestros románticos de 1860, tipo 'todos cantan a su tierra voy a cantar a la mía', comienza a ser brillantemente resuscitado por nuestros románticos de 1926.”].

²⁸³Véase también el prefacio del libro, de Oswald de Andrade, publicado en *Terra Roxa*: Andrade, O. de, “*Carta-Oceano*”, *TR*, ano I, N° 2, quarta-feira 3 de fevereiro de 1926, p. 1.

²⁸⁴Holanda, S. B. de (1926). “*Pathé Baby*”, op. cit., p. 3 [“Lo que él hizo y tal vez sin querer, fue proporcionar un excelente relato a lo que han escrito algunos extranjeros cultos e irritados sobre nuestra civilización desalineada. Se trata positivamente de un tipo de brasilero que Joaquín Nabuco no previó.”].

²⁸⁵“*Luzes e Refracções*”, *Klaxon* N° 3, julho 15, 1922. SP, p. 14

de la cual la mirada brasileña construye sus “*peregrinações pelo outro lado da Terra*”.

La referencia al romanticismo aparece también de una forma curiosa en el reportaje realizado por Prudente de Moraes al poeta parnasiano Alberto de Oliveira, que cierra el último número de *Terra Roxa*. Por un lado, este reportaje pone en escena un juego de reconocimientos mutuos, pero también funciona como una especie de respuesta a la “Carta Aberta” de Mário de Andrade en *Estética*, respuesta que se va a centrar precisamente en la valoración del romanticismo. En la presentación que precede al reportaje, Prudente destaca que:

*“Dentre os senhores da Academia é certamente Alberto de Oliveira o de atitude mais discreta e simpática diante do modernismo. (...) Ele aceita e aplaude o movimento modernista. Sabe que tínhamos chegado em literatura a uma pasmaceira próxima de morte, contra a qual era forçoso reagir. O modernismo representa portanto um principio vital que não é lícito condenar. Entretanto, o aplauso de Alberto de Oliveira ele o reserva para o movimento no seu aspecto de esforço renovador, mais do que ao que se apresenta como resultado desse esforço. Pessoalmente, continua a ser o que sempre foi. As realizações da arte moderna, pelo menos as mais extremistas e ousadas, lhe dão mesmo a impressão de extravagancia pasageira que não pode satisfazer. Ele espera que de tudo isso venha uma novidade menos brusca e mais imediatamente aceitável.”*²⁸⁶

²⁸⁶Moraes, neto de, P. (1926). “Patéfone”, *TR*, ano I, N° 7, terça-feira 17 de setembro de 1926, p. 4 [“Entre los señores de la Academia, Alberto de Oliveira es ciertamente el de actitud más discreta y simpática delante del modernismo. (...) Él acepta y aplaude el movimiento modernista. Sabe que habíamos llegado en literatura a una apatía próxima a la muerte, contra la cual era forzoso reaccionar. El modernismo representa entonces un principio vital que no es lícito condenar. Entretanto, Alberto de Oliveira reserva su

Es decir, nos encontramos con un Alberto de Oliveira que reconoce la legitimidad del esfuerzo de renovación propiciado por el modernismo, aun cuando él mismo sigue siendo “*o que sempre foi*”, esto es: un poeta parnasiano. Y, en la entrevista, realiza un recorrido de su trayectoria intelectual que tiende a matizar la reacción parnasiana contra el romanticismo. Si Mário reprochaba en su “Carta Aberta” que, en clara oposición a los poetas románticos, los parnasianos “reprimieron el lirismo bello que tenían dentro del corazón”²⁸⁷ y este “*preconceito*” contribuyó al predominio vacío de la formas y la imitación francesa; Alberto de Oliveira va a exponer esa “*guerra do parnaso*” como una reacción saludable contra el sentimentalismo, fuente de “inesgotáveis lacrimerais”, de la poesía romántica, aspecto que abría todo un arco de coincidencias con el modernismo:

*“Mas resumindo isto tudo que eu lhe disse repito o que tenho afirmado sempre e que, se não me engano foi dito também pelo Bilac: o **parnasianismo** aqui nunca pregou a impassibilidade; combateu a pieguice, não o lirismo. Mesmo por que ninguém pode escrever sem coração...”*²⁸⁸

aplauso para el movimiento en su aspecto de esfuerzo renovador, más que a lo que se presenta como resultado de ese esfuerzo. Personalmente, continua siendo el que siempre fue. Las realizaciones del arte moderno, por lo menos las más extremistas u osadas, le dan la impresión de ser extravagancia pasajera que no puede satisfacer. Él espera que de todo eso venga una novedad menos brusca y más inmediatamente aceptable.”].

²⁸⁷ Andrade, M. de (1925). “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, *Estética*, RJ, ano II, N° 3. pp. 332-339.

²⁸⁸ Moraes, neto de, P. (1926). “Patéfone”, *TR*, ano I, N° 7, terça-feira 17 de setembro de 1926, p. 4 [“Pero resumiendo todo esto que le dije repito lo que tengo afirmado siempre, y que si no me engaño fue dicho también por Bilac: **el parnasianismo** aquí nunca pregonó la impassibilidad, combatió la sensiblería, no el lirismo. Mismo porque nadie puede escribir sin corazón...”].

Ciertamente, esta afirmación apunta a corregir aspectos del cuadro que planteaba la “Carta Aberta”, pero también matiza la oposición, e incita a un recorrido que más bien afirma la continuidad de una línea que va de Gonçalves Dias y Castro Alves al modernismo, constituyendo estos los dos polos entre los cuales Oliveira sitúa su propia producción poética parnasiana. A través del texto, es posible entrever una especie de clima de despedida, acentuado por el hecho de que, sobre el final, el entrevistado anuncia que, con la publicación de una cuarta serie de *Poesías*, pretende abandonar la tarea de la escritura.

Podríamos señalar que finalmente *Terra Roxa* acoge y realiza en esta entrevista un movimiento que Mário había preconizado en la serie “*Mestres do Passado*” de 1921: de una manera amable, cordial, el antiguo maestro se despide reconociendo la legitimidad del esfuerzo de renovación de estos jóvenes.

El affaire Marinetti

En mayo de 1926, Marinetti realizó en Brasil seis conferencias –dos en Río de Janeiro, tres en San Pablo y una en Santos–, llevado a Brasil por el empresario teatral Nicolino Viggiani, quien, como otros colegas, se especializaba en organizar visitas de artistas y compañías teatrales europeas, especialmente italianas. Desde el punto de vista del público, las conferencias fueron un éxito, particularmente en Río de Janeiro, donde contó con una calurosa recepción por parte de Graça Aranha –quien en su discurso inaugural en el teatro municipal destacó en Marinetti el rol de iniciador de una “*ação libertadora*” de tal magnitud que resultaría pueril discutir

o relegar al pasado, al tiempo que se atribuía un papel similar con respecto al modernismo²⁸⁹.

En contraposición, Mário manifestó y promovió entre sus amigos paulistas una actitud de marcada indiferencia. En una carta a Manuel Bandeira, explica algunas de las razones que avalan esa casi calculada frialdad: por un lado, Mário sospecha que Marinetti se había embarcado en este viaje como un “*delegado do fascismo*”; por otro, apunta un franco desacuerdo con el tipo de *performance* futurista que –según él– incitaba a una reacción violenta del público como medio de sostener el espectáculo –y al mismo tiempo mejorar la recaudación–; y por último, subraya en dicha carta la importancia de marcar las distancias entre el futurismo y las nuevas preocupaciones del modernismo:

*“Estou convencido que convém tratá-lo com a maior desimportância até com uma desimportância afetada pra que ele não imagine que a gente está indo na onda. Mesmo as coisas pesadas que direi pra ele pretendo dizê-las com o ar mais desimportante do mundo, como quem já está acostumado a lidar com uma porção de Marinettis. Esse carcamano, que veio fazer a gente perder quase metade do caminho andado, carece mas é de ser tratado com a importância que tem.”*²⁹⁰

²⁸⁹Para este apartado, véase Schnapp, J. y Rocha, J. C. de C. (1996). “As velocidades brasileiras de uma inimidade desvariada. O (des) encontro de Marinetti e Mário de Andrade em 1926”, op. cit., pp. 53-54.

²⁹⁰Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, San Pablo, 14 de mayo de 1926, en: Moraes, M. A. de (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 296 [“Estoy convencido que conviene tratarlo con la mayor indiferencia, hasta con una indiferencia afectada para que no imagine que estamos en la onda. Mismo las cosas pesadas que voy a decirle pretendo decirlas con el aire más indiferente del mundo, como quien ya está acostumbrado a lidiar con una porción de Marinettis. Ese carcamano, que vino a hacernos perder casi la mitad del camino andado, lo que más necesita es ser tratado con la importancia que tiene.”].

Sabiendo que Manuel había participado activamente en la agenda de actividades del “casal Marinetti” en la ciudad carioca²⁹¹, Mário no menciona una razón adicional para esa indiferencia, relacionada con la voluntad de neutralizar el papel de propulsor y orientador del modernismo que Graça Aranha reafirma a partir de su cercanía a Marinetti. De hecho, Mário no solo rechaza el ofrecimiento de Viggiani de presentar al poeta en San Pablo, sino que también logra que este rechazo sea unánime en el conjunto del grupo paulista, a punto tal que la prensa registra esa significativa ausencia de “os futuristas” en las conferencias²⁹². Y *Terra Roxa* acompaña esa actitud. Sobre la visita de Marinetti, apenas publica una pequeña nota en el último número, dos meses después de la partida del poeta:

“Cidade onde não acontece nada de nada, na capital paulista aconteceu Marinetti”. Com graves prejuízos materiais e intelectuais. Aqueles (a terra é milionária) não tiveram importância. Mas estes!

Balço deles: esguichos verbais do passadismo nativo, confusão nos cérebros ingênuos, clarinadas asnáticas de Marinetti e também de seus adversários e também de seus partidários. Apoteose final e popular do marinettismo.

²⁹¹De hecho, Mário le escribe a Prudente: “O que não compreendo nada é o entusiasmo e a paciência do Manú, desconfio que foi por vontade de carregar nos sonhos eroticos dele a Benedetta [la esposa de Marinetti] Croce tão pouco cristã”. Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, San Pablo, 31 de mayo de 1926, en Koifman, G. (org.) (1985). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto 1924-1936*, op. cit., p. 195 [“Lo que no compreendo es el entusiasmo y la paciencia de Manu, desconfío que fue por el deseo de cargar en sus sueños eróticos a Benedetta Croce tan poco cristiana”].

²⁹²Cfr. Picoli, F. (1997). *Terra Roxa e outras terras: modernismo e paulistanidade*, op. cit., pp. 14-15.

O mais divertido (e expressivo) é que só a avanguarda literária da terra soube manter a attitude indiferente que convinha. O rabo da literatura indígena, que marcha de costas, aproveitou a ocasião para fazer bonito e aparecer. Um descalabro.

Marinetti não se ataca nem se vaia: gosa-se. Que delicia maior do que ouvi-lo afirmar aos gritos que L'UOMO É L'UOMO E LA DONNA É LA DONNA, L'ITALIA É L'ITALIA E GLI STATI UNITI SONO GLI STATI UNITI? Porque arrasa-lo se ele se arrasa a si mesmo? Bobice inútil combate-lo como fizeram. Resultado: um público engraçadíssimo logo depois recebeu com aclamações as suas chatices magistrais.

Enfim tudo isso constituiu para nós um divertimento inigualável. Como se não bastasse Marinetti para gosto da gente, apareceram extra-programa certos cavalheiros com certas atitudes pró e contra que nos fizeram rir tanto, mas tanto!

*Deus lhes pague o bem alegre que nos proporcionaram.*²⁹³

²⁹³“Gostosura da terra”, TR, ano I, N° 6, terça-feira 6 de julho de 1926, p. 1 [“En una ciudad donde no ocurre nada de nada, la capital paulista, ocurrió Marinetti. Con graves perjuicios materiales e intelectuales. Aquellos (la tierra es millonaria) no tuvieron importancia. ¡Pero estos! Balance de ellos: chorreadas verbales de devoción nativa al pasado, confusión en los cerebros ingenuos, clarinadas asninas de Marinetti y también de sus adversarios y también de sus partidarios. Apoteosis final y popular del *marinettismo*. Lo más divertido (y significativo) es que solo la vanguardia literaria nativa supo mantener la actitud de indiferencia conveniente. El rabo de la literatura indígena, que marcha hacia atrás, aprovechó la ocasión para lucirse y mostrarse. Un descalabro.

A Marinetti no se lo ataca ni se lo abuchea: se lo goza. ¿Qué mayor delicia que escucharlo afirmar a los gritos que L'UOMO É L'UOMO E LA DONNA É LA DONNA, L'ITALIA É L'ITALIA E GLI STATI UNITI SONO GLI STATI UNITI? ¿Para qué destruirlo si él se destruye a sí mismo? Es una tontería inútil combatirlo como lo hicieron. Resultado: un público muy jovial terminó recibiendo con aclamaciones sus pavadas magistrales.

Finalmente, todo eso constituye para nosotros un entretenimiento inigualable. Como si no bastase con Marinetti para nuestro goce, aparecieron extraprograma ciertos ca-

La revista destaca que la indiferencia era la única actitud legítima frente a esa situación, y fue precisamente asumida por los “*avanguarda literária*”, esto es, por el grupo paulista, encabezado por Mário. Hay una descalificación de la figura de Marinetti que tiende a desacreditar tanto las presentaciones públicas del poeta, como la de aquellas figuras que acompañaron y produjeron esa recepción.

Tal como señalan Schnapp y Rocha, si en el ámbito público Mário procuró neutralizar los efectos de la presencia de Marinetti, cercando de silencios y ausencias esa visita; en el ámbito privado, activó su sistema epistolar para contar su propia versión de estos acontecimientos, que curiosamente será la dominante en la memoria de las generaciones futuras, eclipsando así el interés y la atención que en su momento generó el poeta futurista²⁹⁴.

Esportes... o Diário de viaje

Ya desde el primer número, *Terra Roxa* expone una sección fija, titulada “*Esportes*”. En la presentación de esta sección, la revista esboza un diagnóstico que se inscribe en la misma línea de lo ya señalado en las páginas contiguas con respecto a la música y al teatro. La falta de atletas revela la ausencia de una cultura deportiva. Y en este sentido, son múltiples los problemas a resolver:

“É preciso tomar mais a sério essa questão da educação física, compreender que o trabalho e o dinheiro e o progresso intelectual e material não fazem,

balleros con ciertas actitudes pro y contra que nos hicieron reír tanto, ¡pero tanto! Que Dios les pague la buena alegría que nos proporcionaron.”].

²⁹⁴Véase Schnapp, J. y Rocha, J. C. de C. (1996). “As velocidades brasileiras de uma inimizade desvariada. O (des) encontro de Marinetti e Mário de Andrade em 1926”, op. cit., pp. 41-54.

sozinhos, uma grande nação. Cuidar do aperfeiçoamento da raça pelo esporte é um dever. Para isso é necessário interessar o grande público com competições numerosas e bem organizadas e, sobretudo, com a construção de acomodações nos estádios. (...) É preciso ainda, interessar pela literatura esportiva, completamente nula entre nós. (...) E revistas? Não há. A melhor 'Terra e mar' não chega aos pés das piores revistas estrangeiras e é caríssima. Trabalhem juntos transformar a literatura esportiva, até hoje insípida, dar-lhe mais vida e mais vitalidade."²⁹⁵

Pareciera, entonces, que esta sección estará destinada al desarrollo de una crítica deportiva de calidad, que tiene por objetivo cubrir el vacío que provoca la ausencia de revistas especializadas sobre el tema y, a la vez, generar en los lectores un interés por las habilidades específicas y los problemas vinculados con el impulso y el crecimiento de las competencias deportivas.

Sin embargo, en los números siguientes, el tono de esta columna muda completamente. Mantiene el título de “*Esportes*”, pero la literatura deportiva cede su espacio a un curioso diario de viaje de Luiza Guerrero, subtítulo “*Excursão automobilística pelo interior*”. El viaje se inicia en San Pablo y tiene como meta las Cataratas del Iguazú. Lejos de

²⁹⁵Teillim, “Esportes. O nossos recordes”, *TR*, ano 1, N° 1, quarta-feira 20 de janeiro 1926, p. 6 [“Es necesario tomar más en serio la cuestión de la educación física, comprender que el trabajo, el dinero y el progreso material no hacen, solos, una gran nación. Cuidar del perfeccionamiento de la raza por el deporte es un deber. Para esto es necesario interesar al gran público con competiciones numerosas y bien organizadas y, sobre todo, con la construcción de asientos en los estadios. (...) Es necesario además interesar en la literatura deportiva, completamente nula entre nosotros. (...) ¿Y las revistas? No hay. La mejor 'Tierra y mar' no llega a los pies de las peores revistas extranjeras y es carísima. Trabajemos juntos para transformar la literatura deportiva, hasta hoy insípida, darle más vida y más vitalidad.”].

problematizar las cuestiones de “educación física” e “interesar al gran público con competencias numerosas y bien organizadas”, el diario describe un viaje de iniciación, en el que un auto avanza, con grandes dificultades, por caminos que no existen. De hecho, con frecuencia, registra que “o carro afundou na lama” o “encalhamos numa forte subida de areia”, o bien “apenas conseguimos fazer doze quilômetros em dez horas”²⁹⁶. Incluso, por momentos es necesario abrir caminos en la floresta:

*“Trabalhamos hoje no corte de arvores para abrir caminho. Ha dois dias que não encontramos ninguém. O nosso único receio é ter errado, pois me parece que impossível que ninguém tenha penetrado nessa floresta, mesmo a cavalo.”*²⁹⁷

Este diario de viaje expone también tradiciones populares y personajes del interior muy distintos al mundo urbano de San Pablo: la autora relata, en las sucesivas entregas, curiosos episodios como las procesiones realizadas en honor a una santa milagrosa que terminan con un diluvio torrencial; el encuentro con jóvenes que “nunca tinham visto escova de dentes, nem de unha”; los ritos y las danzas regionales en una ceremonia de casamiento en Foz de Iguazú, llegando a la frontera paraguaya; es decir, el diario trae a las páginas de la revista el interés por el descubrimiento del interior que contrasta fuertemente con el énfasis paulista de ciertas voces –como las de Paulo Prado o Alcântara

²⁹⁶Guerrero, L.; “Esportes. Diário de Viajem”, TR, ano 1, N° 2, quarta-feira 3 de fevereiro de 1926, p. 3.

²⁹⁷Guerrero, L., “Esportes”, TR, ano 1, N° 6, terça-feira 6 de julho de 1926, p. 2 [“Trabajamos hoy en el corte de árboles para abrir camino. Hace dos días que no encontramos a nadie. Nuestro único recelo es habernos equivocado, pues parece imposible que nadie haya penetrado en esta floresta, aunque sea a caballo.”].

Machado-. En este sentido, podría extenderse a *Terra Roxa* el comentario que João Luis Lafeta realiza sobre *Clã do Jabuti*, el libro de poemas de Mário de Andrade publicado en 1927 que recoge poesías compuestas entre 1923 y 1926:

*“Essas datas são significativas, na medida em que mostram como o movimento modernista, mal acabara de surgir no centro-sul, já adquiria consciência do resto do país e da necessidade de incorporá-lo à sua estética. Ao fazer isso, o Modernismo retomava uma das funções tradicionais da nossa literatura –a de transformar-se em instrumento de descoberta e interpretação da realidade brasileira (...).”*²⁹⁸

Habíamos señalado al comienzo del capítulo que podría considerarse que *Terra Roxa* es la que revista que pone en marcha el programa que Mário presenta en la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, programa sobre el que se explyaba en la entrevista que abre el “*Mes modernista*”. A pesar de los conflictos que suscitan las diversas interpretaciones en torno al “*brasileirismo*”, estas van a partir de lo que ya se reconoce como una “*chapa*” o un “lugar común”, fuertemente asociado al lenguaje y a las fórmulas difundidas por Mário. Por otro lado, *Terra Roxa* retoma la revalorización de la herencia del romanticismo, que el escritor paulista había planteado en el último número de *Estética*. Y, finalmente, encontramos también un intento de nacionalización del movimiento modernista, a partir de la incorporación de nuevos cola-

²⁹⁸Lafetá, J. L. (1986). *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*, op. cit., p. 23 [“Esas fechas son significativas, en la medida en que muestran cómo el movimiento modernista, apenas emergió en el centro-sur, adquirió conciencia del resto del país y de la necesidad de incorporarlo a su estética. Al hacer eso, el modernismo retomaba una de las funciones tradicionales de nuestra literatura –la de transformarse en instrumento de descubrimiento e interpretación de la realidad brasilera (...).”].

boradores de Minas Gerais y Río Grande del Norte, que aparecen en la revista convidados por Mário de Andrade, quien estableció con todos ellos fuertes vínculos epistolares.

En definitiva, el accidentado recorrido por el interior del país que narra el diario de Luiza Guerrero puede ser leído también como una imagen que en cierto sentido condensa las preocupaciones que atraviesan este segundo momento del modernismo.

Tal como exponía Mário en los comienzos del mes modernista, el imperativo de “acomodar la sensibilidad nacional” con “la realidad brasilera”, exige que ese “vuelo universal” de 1922 se transforme en un particular recorrido de automóvil por el interior de las propias tradiciones.

Nuestro recorrido iniciado en el primer capítulo ya sobre fines de la década de 1910 y los inicios de la de 1920, con los nombres de un grupo de amigos que circularon primero en la redacción de *Papel e Tinta* y después en las páginas del *Jornal de Commercio* o en el *Correio Paulistano*, ha pretendido analizar a través de las revistas la trayectoria que va desde esos comienzos –donde Oswald se definía provocativamente como “futurista”– hasta 1926, lo cual implicó indagar en torno a las elecciones, las estrategias y los conflictos que marcaron sucesivamente a *Klaxon*, *Estética* y *Terra Roxa e outras terras*.

En la introducción se ha realizado un panorama exploratorio de los temas abordados en los diversos capítulos, por eso nos gustaría explicar aquí las razones por las cuales este recorrido se cierra con *Terra Roxa* en 1926. Ciertamente, podríamos haber tomado otras revistas, y quizás en ese sentido la exclusión más significativa sea la de la *Revista de Antropofagia*, cuya 1ª y 2ª *dentição* aparecen San Pablo en 1928 y 1929.

El análisis finaliza con *Terra Roxa* porque nos ha interesado particularmente ese primer momento de conformación de la iniciativa modernista, en el que esos jóvenes “futuristas” definen primero su combate con la bohemia simbolista-parnasiana a partir de un planteo internacionalista, que muy rápidamente es desplazado por un cambio de rumbo que sostiene como una cuestión central la construcción de

una cultura nacional, para lo cual se elaboran diversos proyectos que no resultan compatibles entre sí. Para 1926, las principales posiciones ya están definidas, y quizás *Terra Roxa* sea la última revista en la cual el modernismo se propone todavía como un movimiento capaz de reunir personalidades diversas en un conjunto homogéneo. Más allá de los conflictos, de las tensiones, de las diferencias e incluso de los recelos frente al grupo *Verde-Amarelo* –Cassiano y Menotti–, *Terra Roxa* aspira a juntar las diversas tendencias más que a dividir (incluso cuando marca exclusiones, publica reseñas de esos autores). Y esto no sucede después de 1926: la *Revista de Antropofagia* no encolumna tras de sí a figuras con diversos grados de pertenencia a esa “familia” modernista, no crea comunidad, en parte porque la creciente radicalización de Oswald y su provocativo estilo de intervención generan más rupturas que consensos.

Es conveniente señalar que si bien nuestro recorrido tiende a privilegiar la figura, las estrategias y el proyecto de Mário, esto se debe a su activa participación en las revistas y a extensa la red de sociabilidad epistolar que construye a fin de difundir y desenvolver sus ideas en torno a la construcción de la cultura nacional. Por otro lado, si bien personalmente Mário vivió con mucha angustia los constantes impedimentos burocráticos que experimentó en su pasaje por el Departamento de Cultura en San Pablo y su posterior experiencia como director del Instituto de Artes de la *Universidade do Distrito Federal*²⁹⁹, es innegable que su proyecto ejerció una notable influencia en las políticas culturales del *Estado Novo*, a través del Ministro de Educación,

²⁹⁹Cfr. Moraes, E. J. de (2005). *Mário de Andrade. A morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 15 y ss.

Gustavo Capanema, y su jefe de Gabinete, el poeta Carlos Drummond de Andrade³⁰⁰. A diferencia de otros proyectos, el de Mário respondía activamente a una demanda de unificación cultural, a un espíritu de actualización que iba más allá de la esfera propiamente literaria, y una preocupación por lograr una renovadora síntesis entre lo erudito y lo popular. Sin sincretismos, yuxtaposiciones o antagonismos en equilibrio, para Mário, la cultura nacional debía ser –como la lengua– “íntima, popular, y unánime”. Y posiblemente, es por esta apuesta a la síntesis que el proyecto de Mário, elaborado en los años '20 –y expuesto en esos “laboratorios de ideas” que conformaron estas revistas– encontró coincidencias significativas con las políticas culturales llevadas adelante por el Estado en los años '30.

³⁰⁰Véase Bomeny, H. (2001). “Infidelidades electivas: intelectuais e política”, en: Bomeny, H. (org.) *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro/São Paulo: FGV/Ed. Universidade de São Francisco, p. 11-35.

| BIBLIOGRAFÍA |

Revistas

- *Klaxon. Mensario de Arte moderna* (1972). Ed. Facsimilar. São Paulo: Livraria Martins Fonte Editora.
- *Estética 1924-1925* (1974). Ed. Facsimilar. Rio de Janeiro: Gernasa.
- *Terra Roxa e outras terras* (1977). Ed. Facsimilar. São Paulo: Martins, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia.

Bibliografia general

- Almeida, R. (1958). “Apresentação”, en: Aranha, G. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.
- Amaral, A. (1997). *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34/ Fabesp.
- _____ (org.) (1999). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: EDUSP-IEB.
- Andrade, M. de (1960). *A escrava que não é Isaura (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)*, em: *Obra Imatura*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (1974). *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (1976). *Macunaíma. O Héroi sem nenhum caráter*. São Paulo: Livraria Martins.
- _____ (2005). *Poesías Completas* (edición Crítica de Diléa Zanotto Manfio). Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

- _____ (2005). *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- Andrade, O. de (1925). *Pau Brasil*. Sans Pareil, París: Ed. da Caixa Modernista.
- _____ (1973). *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Jose Olimpio Editora/Civilização Brasileira.
- _____ (1981). *Obra escogida* (prólogo de Haroldo de Campos). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Aranha, G. (1921). *A Esthetica da vida*. Rio de Janeiro: Garnier.
- Araújo, R. B. de (1994). *Guerra y Paz. Casa Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Editora 34.
- _____ (2001). “Rayos y Truenos. Ambigüedad y Exceso en la obra de Gilberto Freyre”, en: *Prismas. Revista de Historia Intelectual* N° 5. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 31-40.
- _____ (2005). “*Esau e Jacó: Cordialidade e identidade nacional em Mário de Andrade e Paulo Prado*”, en: Mendonça de Teles, G. y Valadão Diniz, J. C. *Diálogos Ibero-americano*. Rio de Janeiro: Galo Franco, pp. 152-160.
- Artundo, P. (2004). *Mário de Andrade e a Argentina. Um país e sua produção intelectual como espaço de reflexão*. São Paulo: EDUSP.
- Barreirinhas, Y. S. (1983). *Menotti Del Picchia: O gedeão do modernismo*. São Paulo: Civilização Brasileira-Secretaria de Cultura.
- Batista, M. R., Lopez, T. P. A., Lima Y. S. de (1972). *Brasil: 1^{er} tempo modernista- 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.
- Berman, R. A. (1988). *Modern Culture and critical theory. Arts, Politics and the Legacy of the Frankfurt School*. Madison: The University Wisconsin Press.
- Berriel, C. E. O. (1987). *Dimensões de Macunaíma. Filosofia, Gênero e Época*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL/Unicamp.
- Bomeny, H. (org.) (2001). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro/São Paulo: FGV/Ed. Universidade de São Francisco.

- Botelho, A. (2002). *Um ceticismo interessado: Ronald de Carvalho e a su obra dos anos 20*, Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- _____ (2005). *O Brasil e os dias. Estado- Nação, modernismo e rotina intelectual*, Bauru, SP: Edusc, 2005.
- Brito, M. da S. (1972). “O alegre combate de Klaxon”, en: *Klaxon. Mensario de Arte moderna* (edición Facsimilar). São Paulo, Livraria Martins Fonte Editora.
- Bürger, P. (1993). *Teoria da vanguarda* (trad. Ernesto Sampaio). Lisboa: Vega Universidade.
- Candido, A. (2006). *Literatura e sociedade*, 9^{na} edición revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- Chalmers, V. (1976). *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.
- Coli, J. (1998). *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: SP: Editora da UNICAMP.
- Duarte, P. (1977). *Mario de Andrade por ele mesmo* (2^{da} edición). São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia.
- Elias, N. (1989). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Buenos Aires, FCE.
- Eulalio, A. (2001). *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (2^a edición revisada y ampliada por Carlos Augusto Calil). São Pablo: EDUSP-FABESP.
- Fabris, A. T. (1994). *O futurismo paulista*. São Paulo: Fabesp/Editora Perspectiva.
- _____ (org.) (2010). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk.
- Frota, L. C. (org.) y Santiago, S. (2002). *Carlos & Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (prefacio y notas de Carlos Drummond de Andrade y Silviano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi.
- Gomes, A. de C. (1999). *Essa gente do Rio... Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV.

- Gorelik, A. (1999). “O moderno em debate: cidade, modernidade e modernização”, en: Miranda, W. M., *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Harding, J. (2002). *The Criterion: Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-war Britain*. Oxford: Oxford UP.
- Koifman, G. (org.) (1985). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes 1924-1936*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Lafetá, J. L. (1986). *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lahuerta, M. (1997). “Os intelectuais e os 20: modernos, modernista, modernização”, en: Lorenzo, H. C. de y Costa, W. P. de (org.), *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora da UNESP, pp. 93-114.
- Lara, C. de (1972). *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.
- _____ (1977). “Terra Roxa... e outras terras, um periódico Pau-Brasil”, em: *Terra Roxa e outras terras* (edición facsimilar). São Paulo: Martins, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, p. VII-X.
- Leonel, M. C. de M. (1984). *Estética revista trimensal e o modernismo*. São Paulo: HUCITEC/Pró Memória Instituto Nacional do Livro.
- Lima, L. C. (1995). *Lira e antilira. Mário, Drummond, Cabral*, 2da ed. Revista, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.
- Lopez, T. P. A. (1972). *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades.
- Lutero, R. (2007). “Mário de Andrade: ouvinte e leitor de Carlos Gomes”, *Anais XVII Congreso de ANPOOM*. São Paulo: disponible en http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_LRodrigues.pdf
- Mello e Souza, G. de (1979). *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades.
- _____ (2005). *A idéia e o figurado*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34.
- Miceli, S. (2001). *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.

- _____ (2003). *Nacional Estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Monteiro, P. M. (org.) (2012). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras/Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros.
- Moraes, E. J. de (1978). *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal.
- _____ (1988). “Modernismo revisitado”, en: *Estudos históricos*, vol. 1, N° 2, Rio de Janeiro, pp. 220-238.
- _____ (1999). *Limites do moderno. O pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumara.
- _____ (2005). *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (2015). *Mário de Andrade. Eu sou trezentos. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro.
- Moraes, M. A. de (org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB.
- Naves, S. C. (1998). *O violão azul. Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas.
- Nunes, B. (1975). “Estética e correntes do modernismo”, en: Avila, A. (comp.) *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, p. 39-53.
- _____ (1979). *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Oliveira, C. de; Velloso, M. P. y Lins, V. (2010). *O moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Ory, P. y Sirinelli, J. F. (2007). *Los intelectuales en Francia. Del caso Dreyfus a nuestros días*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Paes, J. P. (1989). “As idéias filosóficas em Canaã”, *Revista USP*, Set/Oct/Nov. São Paulo, Universidade de São Paulo, pp. 169-179.

- _____ (1991). “Canaã: o horizonte racial”, *Estudos Avançados*, Año 5, N° 13. São Paulo, USP, pp. 161-179.
- _____ (1992). *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: EDUSP.
- Patiño, R. (2008). “Revistas literarias y culturales”, en: Amícola, J. y De Diego, L., *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Ediciones Al Margen, Colección “Textos Básicos”, pp. 145-155.
- Perloff, M. (2009). *El momento futurista*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Pre-textos.
- Picoli, F. (1997). *Terra Roxa e outras terras: modernismo e paulistanidade*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem.
- Pluet-Despatin; J. (1992). “Une contribution a l'histoire des intellectuels: les revues”, en: Racine, N. y Trebitsch, M., “Sociabilites Intellectuelles. Lieux, Millieux, Reséaux”, *Cahiers de L'IHTP* N° 20. París: CNRS, pp. 125-136.
- Pontes, H. (1998). *Destinos mistos. Os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Prado, A. A. (org.) (1996). *Sérgio Buarque de Holanda. O espírito e a letra. Estudos de crítica literaria I (1920-1947)*. São Paulo: Companhia das letras.
- _____ (2005). *Memorial das desigualdades. Os impasses da cidadania no Brasil (1870-1902)*, Rio de Janeiro: Revan/Faperj.
- Rocha, J. C. de C. (1998). *Literatura e cordialidade. O Público e o privado na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ.
- Rocha, J. C. de C. y Schnapp, J. (1996). “As velocidades brasileiras de uma inimidade desvariada. O (des) encontro de Marinetti e Mário de Andrade em 1926”, *Revista Brasileira de Literatura Comparada* N° 3. Rio de Janeiro: ABRALIC, pp. 42-54.
- Sirinelli, J. F. (1986). “Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier : l'histoire des intellectuels”, en: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* N°9, janvier-mars, pp. 97-108.

- _____ (1998). "De la demeure á l'agora. Pour una histoire culturelle du politique", en: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* N° 57, janvier-mars, pp. 121-131.
- Skidmore, T. E. (1976). *Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Telles, G. M. (1987). *Vanguardia portuguesa e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record.
- Terán, O. (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Fundación Osde/Siglo XXI.
- Travassos, E. (1997). *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok*. Rio de Janeiro: Funarte-Jorge Zahar Editor.
- Trebitsch, M. (1992). "Avant- propos: la chapelle, le clan et le microcosme", en: Racine, N. y Trebitsch, M., *Sociabilites Intellectuelles. Lieux, Milieux, Réseaux, Cahiers de L'IHTP*, N° 20. París: CNRS, pp. 11-21.
- Velloso, M. P. (1996). *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV.
- Waizbort, L. (2006). *As aventuras de Georg Simmel*, São Paulo, Editora 34.
- Williams, R. (1982). "The "Bloomsbury fraction". *Problems in materialism and culture*. Londres: Verso.
- _____ (1997). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península/Biblos.
- _____ (2008). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zilio, C. (1997). *A querela do Brasil* (2^{da} ed.). Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

Ideas en espiral

Debates intelectuales en las revistas modernistas *Klaxon*, *Estética* y *Terra Roxa*

Ideas en espiral se inscribe en la línea de trabajos sobre historia intelectual y se propone analizar un momento fundacional de conformación del ideario modernista a través del recorrido por tres de sus revistas: *Klaxon* (1922-23), *Estética* (1924-25) y *Terra roxa e outras terras* (1926). Estas publicaciones no agotan el panorama de los emprendimientos editoriales juveniles que se inscriben en la estela del modernismo en el Brasil de los años '20, pero sí aspiran a convocar y atraer distintas perspectivas que pueden inscribirse en el amplio arco de la "familia modernista". Desde el internacionalismo de *Klaxon* hasta los diferentes proyectos que piensan cómo construir una cultura nacional que se perfilan desde 1924 y marcan el tono de los debates en *Estética* y desde allí, hacia la amplia convivencia de esos proyectos en *Terra Roxa e outras terras*, este libro plantea un recorrido en el que resaltan tanto las preocupaciones compartidas como los posicionamientos y las estrategias de muchos de sus conocidos protagonistas, entre ellos, Mário y Oswald de Andrade.