

O INTERVALO MODERNISTA: DE 1926 A 1942: LIBERTINAGEM, BANDEIRA, E ALGUMA POESIA, DRUMMOND

Silvana Oliveira (UEPG)¹

Resumo: Este artigo destaca um conjunto de textos marcantes do período modernista brasileiro, aproximando-os e distanciando-os, de modo a perceber as variações de tema e atores no cenário amplo do intervalo de quase 20 anos entre a publicação do livro *Macunaíma*, de Mario de Andrade, em 1926, e o aniversário da Semana de 22, registrado pelo próprio Mario de Andrade, na palestra que proferiu, a convite, no Auditório da Biblioteca do Itamarati, em 30 de abril de 1942, com a apresentação do texto *O Movimento Modernista*. Neste intervalo intenso e produtivo do chamado Modernismo heroico interessam-nos os livros *Libertinagem*, de Manuel Bandeira e *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, postos em relação com as proposições criativas do Manifesto *Macunaíma*, ao lado dos outros dois famosos Manifestos Modernistas, o da Poesia Pau-Brasil e o Antropófago.

Palavras-chave: Modernismo; Modernismo, Manuel Bandeira, Drummond.

Ao lado dos dois Manifestos Modernistas, de Oswald de Andrade, consagrados como registro das proposições do período, o livro *Macunaíma*, de Mario de Andrade está anotado neste artigo também em seu caráter de manifesto, na medida em que se realiza como exercício teórico e formal sobre a produção literária e cultural brasileira; em especial a defesa e a prática de uma língua falada em contraposição a uma língua escrita.

Do livro *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, destacamos, em especial os poemas de cunho metalinguístico, nos quais certo tom de Manifesto pode também ser explorado, como acontece, com ênfase, em “Poética”, cujo teor propositivo atesta o esforço por se definir o “lirismo libertação”, pregado como atitude criativa para a poesia modernista; do livro *Alguma Poesia*, destacaremos o Carlos Drummond de Andrade interessado em expressar a sua “profissão de fé”, marcadamente em “Poema de Sete Faces”, no qual a intenção metalinguística e de construção de uma poética também se observa.

¹ Graduada em Letras (UEPG), Mestre em Estudos Literários (UFPR), Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP) e Pós-Doutora em Literatura Comparada (UERJ). Professora Associada de Literaturas de Língua Portuguesa (UEPG).



A aproximação entre esses dois livros, ambos de 1930, aponta o passo seguinte à *Macunaíma*, no sentido em que os poetas Bandeira e Drummond tomam a voz formativa proposta pelo Modernismo, não necessariamente como teóricos, mas como colaboradores no esforço pela definição das premissas artísticas em construção.

A visada metalinguística e reflexiva, realizada por Mario de Andrade em *Macunaíma* e no texto Movimento Modernista será cotejada, aproximada e diferenciada das posições que conseguirmos destacar em *Libertinagem* e *Alguma Poesia*, de modo a aprofundar a compreensão de algo que podemos dizer como avanço da proposição Modernista a partir das intenções reflexivas que a poesia do momento assume.

O Manifesto *Macunaíma*

A opção por referimo-nos ao livro *Macunaíma* como um manifesto se justifica pelo fato de encontrarmos aí o esclarecimento da tomada de posição antropofágica do Movimento Modernista. A identidade de *Macunaíma* constrói-se por meio da potência antropofágica de seus atos; desde o início da narrativa, no âmbito da família, as ações de *Macunaíma* estão associadas à apropriação indébita de tudo que não lhe pertence. Encontramos aí a concretização da afirmação do Manifesto Antropófago: “*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago*” (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 34).

A desconsideração pelas noções de direito e posse fazem de *Macunaíma* um artista da desvalia; ao ser apresentado como um ente destituído de valores morais que possam ser associados a uma ética integradora, e destituído também de posses de quaisquer natureza, inclusive destituído de caráter, no sentido duplo que a expressão sugere, *Macunaíma* torna-se um agenciador de forças alheias por conta da certeza constante de que tudo pode vir a ser seu, em um plano de usufruto e criação:

A atitude macunaímica de “usufruir” do mundo ao seu gosto e prazer o torna mestre na lição antropofágica, seu interesse e gosto pelo alheio se realiza pelo usufruto e pela liberdade de apropriação. Como artista antropofágico, o *Macunaíma* que devora sua própria família, as cunhadas e a mãe, propriamente, potencializa o grupo de irmãos para a transformação necessária para a viagem até a civilização, até São Paulo. Devorar a mãe é uma forma de expressar a posse da terra de nascimento da brasilidade e dar



lugar para a síntese brasil-áfrica-europa na figura do índio negro que vira um branco de olhos azuis.

Em São Paulo, embora a “maquinaria” da cidade resista à sua dinâmica de apropriação indébita, Macunaíma é capaz de movimentos de adaptação à lógica urbana e capitalista do mundo do dinheiro. Os movimentos realizados pelo herói para dar conta da lógica da cidade também podem ser associados ao modo de percepção da produção da arte pelos modernistas. Em uma afirmação do Manifesto Antropófago, a selva que Macunaíma traz em si é o “Brasil Caraíba”, de Oswald de Andrade:

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 33).

O Instinto Caraíba, o índio negro que habita o branco de olhos azuis, é o elemento capaz de levar o herói a compreender a dinâmica da cidade e desconstruí-la para poder agir antropofagicamente sobre ela.

A lição dada por Macunaíma o aproxima da voz dos Manifestos formais do Modernismo Brasileiro, o *Cosmos* pode ser apropriado e ser parte do *Eu*. A cidade enfrentada, e devorada, por Macunaíma torna-se parte dele. Ao retomarmos a Carta para as Icamíabas, no capítulo 9 do livro, veremos que a sua motivação é já uma marca de apropriação e inserção na lógica proposta pela cidade, ou seja, ao enviar uma carta em português lusitano pedindo dinheiro às súditas deixadas na selva, Macunaíma reproduz astutamente o modo de a metrópole (ou o imperialismo) estrangeiros sustentarem sua superioridade cultural e econômica às custas do tesouro brasileiro. A astúcia vai além, no entanto.

Quando apresenta às suas súditas as informações sobre a cidade, suas mulheres,



seus costumes, sua lógica de máquina, Macunaíma orienta as moças do seu reino a também adotarem a prática antropofágica, no sentido de que os costumes urbanos, embora imorais e longe da ética da selva, podem servir a uso próprio e prazeroso das Icamiabas. O elemento primordial para a boa prática da antropofagia é, no final das contas, a consciência do que se faz. Apropriar-se conscientemente do que é imoral ou antiético oportuniza um movimento de crítica que valida a antropofagia de Macunaíma e a torna subversiva, pois escapa a simples imitação e arremedo.

O gesto infame de pedir dinheiro aos que produzem torna-se, na ação de Macunaíma, um ato de subversão da lógica de exploração de que o país é vítima historicamente. Ao pedir dinheiro para as suas súditas, ele oferece a elas o conhecimento da cidade e seus artifícios, numa oferta de poder inversa, na medida em que aqui são as selvagens que poderão usufruir dos saberes da cidade para a sua própria satisfação, se seguirem os conselhos do herói.

No episódio da recuperação da Muiraquitã, no capítulo 14, Macunaíma enfrenta o gigante Piaimã, empresário Venceslau Pietro Pietra, ladrão de pedras preciosas, seduzindo-o e confundindo o seu desejo de posse. Ao oferecer-se para ser devorado pelo gigante, Macunaíma o espanta e vence quando manifesta ter o desejo e o poder de tornar-se também um devorador por seu turno.

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (...) O que atropelava a verdade era a roupa, **o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior**. A reação contra o homem vestido. (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 32).

A lógica do exotismo que desperta o desejo e insinua que a cultura, a história e a arte brasileiras poderiam satisfazer-se em receber a deferência do desejo expresso pelos poderosos é subvertida pela antropofagia em Macunaíma. O que subverte e constrange essa lógica é que o ente exótico quer também devorar o poder e tudo que vem junto com ele. A fome macunaímica é um ajuste de contas, mas é também uma subversão do



equilíbrio historicamente sustentado pela exploração do mais pobre pelo mais rico.

***Libertinagem*, de Manuel Bandeira**

O papel de Manuel Bandeira no Modernismo Brasileiro é de reconhecido protagonismo, embora sua discrição não o situem na linha de frente, seus poemas estão presentes e marcam o Movimento em momentos chaves, como é o caso do famoso poema Os Sapos, lido por Ronald de Carvalho durante a Semana de Arte Moderna, em 1922.

Para a reflexão proposta neste artigo, interessa-nos, em especial, o livro *Libertinagem*, de 1930, e o seu teor afirmativo do projeto modernista para a arte. O poema emblemático desse caráter do livro como um todo é, sem dúvida, “Poética”, em que se observa a agudeza de Manuel Bandeira em reconhecer o espírito modernista heróico e associar a ele o sentido de “lirismo” como prática urgente e libertadora. O avanço de Bandeira em relação ao primeiro momento modernista está justamente em assumir o compromisso com a dicção lírica em associação com o projeto político. É preciso, afinal, que o Modernismo apresente a sua “poética”, combinada com seu projeto cultural e político para o país. Nesse sentido destacamos os versos do poema de Bandeira:

Poética

(...)

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja

fora de si mesmo

De resto não é lirismo

(...)

Quero antes o **lirismo dos loucos**

O lirismo dos bêbedos

O lirismo difícil e pungente dos bêbedos

O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

(BANDEIRA, 2008, p. 17).

O que apontamos como afirmação do modernismo heróico está marcado nos versos que rechaçam o lirismo namorador e político, típicos de certo romantismo datado; de resto qualquer lirismo que busca fora de si mesmo a sua justificativa, marca do Parnasianismo brasileiro, por exemplo, em que a “deusa Forma” é o elemento transcendente a comprometer a dicção lírica.

A reivindicação do poema na direção da conquista do “lirismo libertador” é, a um só tempo, a afirmação do protocolo subversivo e inovador da proposta modernista e também a inserção do exercício de uma poesia o mais verdadeira possível, em estado bruto, de modo a prescindir de elementos alheios à sinceridade poética que marca os escritos de Bandeira e, sobretudo, o livro *Libertinagem*.

Bandeira dá consistência, no seu fazer poético, ao que é proposto por Oswald de Andrade, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil: “Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.” (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 27).

O “lirismo libertador” de Bandeira ecoa a identidade cultural poética enunciada por Oswald de Andrade; o poeta se apresenta como um ser no mundo, em atualidade plena, anunciando seu comprometimento com uma dicção do presente, sem filiações, sem capitulações de nenhuma ordem. Mesmo que a consideremos temerária e juvenil, a promessa de liberdade absoluta em relação a um ponto anterior ou transcendente vale como exortação a uma poesia do aqui-agora, em tudo novidade e esperança, em afirmação à grande reviravolta cultural e artística que o Modernismo pretendeu ser.

***Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade**

O “Poema de sete faces” abre o primeiro livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, de 1930. Drummond realiza no livro *Alguma poesia* várias das premissas do modernismo, no que tange às mudanças propostas em relação à forma



convencional de se pensar o fazer poético.

Em relação ao tema, o “Poema de sete faces” (Andrade, 2007, p. 4) se configura também como a manifestação de uma intenção metalinguística. Drummond estabelece com esse poema as “sete faces” de si mesmo e de sua poesia: se compreendermos bem o que temos em cada uma das estrofes, seremos capazes de perceber a visão de mundo do poeta para cada aspecto relevante da vida – não só da vida dele próprio, mas da vida humana de modo geral.

A primeira face traz a famosa inscrição “Vai, Carlos! ser gauche na vida”. Trata-se da maldição do anjo torto, que soa como uma determinação do destino – ser *gauche*, esquerdo, errado, torto, como o anjo que acompanha o nascimento do eu lírico. Poderíamos dizer que o anjo fala da vida do poeta; entretanto, é mais enriquecedor pensar nesse vaticínio como algo que se aplica ao modo de fazer poesia de Drummond: poesia sempre comprometida com o lado mais difícil e sombrio da experiência humana.

Nessa estrofe, a ironia se faz presente na inversão feita pelo eu lírico, que converte a imagem do anjo que “abençoa” na do anjo das sombras, que “amaldiçoa” com uma espécie de premonição sobre sua vida e sua poesia.

A segunda face do poema, de forma não sequencial, faz alusão direta ao amor e ao desejo entre homens e mulheres. O ponto de vista apresentado na estrofe coloca o eu lírico “espiando” de dentro das casas. O desencontro amoroso já aparece como referência na relação entre os seres, pois o desejo é apresentado como algo que rompe com o “azul da tarde”. O desejo amoroso é uma angústia que perturba a pretensa paz da vida. O tema do ar está, assim, associado à solidão, na medida em que, mesmo desejando, o ser permanece confinado dentro da casa, e de si mesmo, sem que haja possibilidade de encontro.

A terceira face apresenta a vida em sociedade figurada pela profusão de pernas e cores, criando a imagem de coletividade. A vida em sociedade, no entanto, assim como a experiência amorosa, carrega uma carga de frustração – e, ainda nessa condição, o eu lírico aponta seu desalento e incapacidade de estar junto com os outros e entrar em comunhão fraternal.

A quarta estrofe revela a imagem do homem dentro de si mesmo, atrás dos óculos e do bigode – ou seja, recupera a imagem do homem dentro da casa, espiando o que se passa lá fora. Essa imagem de introspecção é recorrente na poesia e na visão de



mundo de Drummond. A noção de que o trabalho se realiza como atividade solitária e isolada corrobora as faces expostas anteriormente. Embora o trabalho se realize, isso acontece num plano de isolamento.

A quinta face consolida a consciência de fraqueza e solidão. O eu lírico— o ser — está só, sem Deus e sem alento. O abandono de que Deus é acusado evoca a passagem bíblica em que Jesus confronta o Pai e confessa sua fraqueza —entretanto, além de Jesus ser divino (Ele não é completamente humano), Ele é chamado para o lado de Deus. O eu-lírico, ao contrário, lamenta a sua condição de fraqueza absoluta (sua humanidade), pois ela não poderá ser solucionada pelo chamado divino.

A penúltima face traz um trocadilho e uma rima com o nome *Raimundo*, em que o poeta brinca, de forma metalinguística, com o que a poesia pode fazer diante da angústia de viver. A poesia representa uma brincadeira, um alívio, mas não uma solução. A vastidão do coração, de onde vem a poesia, é o alento possível e necessário— embora essa não seja uma solução para a perspectiva realista e algo negativa das estrofes anteriores.

A sétima e última face consolida a perspectiva de que é preciso ironizar a condição de angústia proposta pelo poema como um todo. Isso ocorre na medida em que a leveza desta face se contrapõe ao tom pesado e reflexivo das estrofes anteriores. É como se o poema chamasse a nossa atenção para o fato de que a angústia da vida não pode mesmo ser solucionada, então é preciso aliviá-la de algum modo: pela contemplação da lua, pela fruição do conhaque e pelo exercício da emoção e da poesia. Aqui, a lua, o conhaque e a emoção fazem mover as cordas do coração e motivam a liberdade e o exercício poético.

Neste ponto, e na dobra sobre as estrofes anteriores, vemos o vínculo de Drummond com o protocolo modernismo pela ironia e pela auto exortação ao lirismo libertação, mesmo que pela via do conhaque e do delírio provocado pela visão da lua. A dureza expressa nas estrofes anteriores recebem a sua “nota modernista” e o poeta insere-se no contexto em que nasce a sua poesia, embora possamos dizer que as proposições da fase heróica do modernismo não encontram reflexo direto na dicção poética que Drummond exercitará ao longo da sua produção.

O Movimento Modernista, Mario de Andrade



O aniversário da Semana de 22 foi registrado pelo próprio Mario de Andrade, na palestra que proferiu, a convite, no Auditório da Biblioteca do Itamarati, em 30 de abril de 1942, com a apresentação do texto *O Movimento Modernista*. Nesse verdadeiro inventário do Modernismo brasileiro, Mario de Andrade retoma o momento vivido com a Semana de Arte Moderna e revê, no conjunto de todo o Movimento, também as premissas de Macunaíma.

Mario faz um relato autobiográfico apaixonado e honesto, deixando claro o peso e a importância dos anos heroicos em sua formação. Ao mesmo tempo, entra em cena o analista que busca explicar a realização da Semana na cidade de São Paulo e não em qualquer outra, principalmente não no Rio de Janeiro, dadas as características absolutamente diversas das duas cidades.

Aparecem neste texto também, já amadurecidas, muitas das questões éticas e estéticas que atribularam Mario de Andrade desde sempre. Uma das afirmações que mais chama a atenção no texto é a de que o espírito e a moda modernista no Brasil foram inteiramente importados da Europa.

O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a inteligência nacional. É mais possível imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra. E as modas que revestiram este espírito foram diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos antinacionalistas, é apenas bobagem ridícula. É esquecer todo o movimento regionalista aberto anteriormente pela Revista do Brasil primeira fase, todo o movimento editorial de Monteiro Lobato, a arquitetura e até urbanismo (Dubugras) neocolonial aqui nascidos. Isso sim eram raízes engrossadas desde o início da guerra. Mas o espírito e as modas foram diretamente importados da Europa. (ANDRADE, 1942, p. 14).

Ao afirmar que o espírito e as modas modernistas foram importadas da Europa, Mario faz uma afirmação que não se coadunaria com a pretensa autenticidade local das iniciativas da Semana de Arte Moderna. No entanto, a consciência dessa afirmação faz compreender que a tomada do espírito e da moda europeias naquela ocasião trazia consigo a nova atitude consciente e autocrítica, ou melhor, a atitude de conhecer a si mesmo como aquele que está em segundo plano em relação a uma moda e a um espírito concebido em cenário exterior e alheio.

O esforço e o orgulho de fazer o Modernismo uma coisa brasileira talvez tenha sido a grande novidade no final das contas. É ainda aqui, nesse inventário, que Mario sustenta a diferença entre dois momentos da criação: o estado de poesia e o estado de arte; sendo o estado



de poesia a alteração dos sentidos, da emoção e a percepção que lhe teriam trazido, por exemplo, *Pauliceia Desvairada* em momento agudo de exasperação e inspiração (assim como Macunaíma, concebido, a considerar afirmação do próprio autor, em 15 dias de fôlego e ânimos especiais).

O estado de arte, por outro lado, é apresentado pelo autor de *O Modernismo Brasileiro* como o momento posterior à empolgação e à inspiração, momento de reflexão, de lapidação e aprimoramento de algo que teria vindo ainda sem a forma definitiva no primeiro momento. A sustentação do estado de arte como etapa de consolidação da criação artística parece bem ser a consequência de um pensamento amadurecido pelo autoconhecimento e pela sofisticação da abordagem do processo criativo.

O modernismo heroico não conceberia tal estado de vagar e reflexão como etapa a ser cumprida para a boa realização artística. A urgência da pauta modernista não permitira esse intervalo. O inventário de Mario caminha, ainda, para o diagnóstico do Modernismo heroico da primeira década como expressão de uma aristocracia em decadência. Um último grito agônico e exasperado de uma classe que já se compreendia em extinção:

... o movimento renovador era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela gratuidade antipopular, era uma aristocracia do espírito. Era natural que a alta e a pequena burguesia o temessem. Paulo Prado, ao mesmo tempo que era um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. E foi por tudo isto que ele pôde medir bem o que havia de aventureiro, de exercício do perigo no movimento, e arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional na aventura. (IBID, p. 16).

Pode parecer estranho a um olhar contemporâneo que o autor de um texto tão pouco convencional como *Macunaíma* afirme, 20 anos depois, que o movimento que deu condições de existência a esse mesmo texto foi nutrido e consolidado por uma aristocracia. Na perspectiva de Mario nesse inventário de 1942, a burguesia com o seu pensamento médio e culto ao bom senso não teria condições de digerir *Macunaíma*, muito menos torna-lo seu emblema. O espírito livre, decadente e cômico disso, capaz de sustentar a dar lugar a *Macunaíma*, é o da aristocracia, em sua face decadente, refinada e algo indiferente às noções de brasilidade sustentadas até então.

Na síntese geral que o inventário nos apresenta, Mario aponta três princípios fundamentais, que teriam sido a preocupação e a herança do Modernismo:

- 1.º - o direito à pesquisa estética;
- 2.º - a atualização da inteligência artística brasileira;
- 3.º - a estabilização de uma consciência criadora nacional



Com os três elementos apontados, Mario reconhece não haver ineditismo em relação a outros movimentos artísticos anteriores, mas destaca o aspecto de articulação coletiva desses princípios, o que teria sido, aí sim, mérito modernista:

Nada disso representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do Brasil: a fundamental, a gloriosa novidade, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva. E se dantes, nós distinguimos a estabilização assombrosa da consciência nacional num Gregório de Matos, ou, mais natural e eficiente, num Castro Alves, é certo que a nacionalidade deste, como o nacionalismo do outro, de um Carlos Gomes e até mesmo de um Almeida Júnior, eram episódios como realidade do espírito. E em qualquer caso era um individualismo. (IBID, p. 20)

Se voltarmos a *Macunaíma*, podemos considerá-lo como um dos exemplos que o Modernismo produziu dessa capacidade de articulação dos três princípios apontados por Mario.

Macunaíma é um manifesto, como temos dito aqui, e nessa direção, afirma claramente seu caráter de texto em estado de busca de liberdade expressiva. A atitude criativa que se concretiza na rapsódia livre do herói de um mundo em permanente nomadismo e mutação é a do direito à especulação estética. O livro permanece justamente por gritar na cara do leitor sua condição instável e especulativa em relação aos limites da tradição da narrativa e da verossimilhança. A provocação linguística é só adereço para o tom de questionamento maior que o texto sustenta. Principalmente, neste caso, o questionamento do romance como modelo europeu a ser seguido; a narrativa brasileira é de outra ordem: rapsódia contada por um papagaio a um poeta curioso

Sobre a língua brasileira, o próprio Mario vai assumir o fracasso da empreitada:

Caberia aqui também o repúdio dos que pesquisaram sobre a língua escrita brasileira. Preocupados pragmaticamente em ostentar o problema, fizeram tais exageros de tornar para sempre odiosa a língua nacional. Eu sei: talvez neste caso ninguém vença o autor destas linhas. Em primeiro lugar, o autor destas linhas, com alguma faringite, vai passando bem, muito obrigado. Mas é certo que jamais exigiu lhe seguissem os brasileirismos loquazes. Se os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda um problema que julgava fundamental. Mas o problema verdadeiro não é vocabular, é sintáxico. (IBID, p. 21)

O inventário e a síntese das conquistas modernistas apresentados por Mario de Andrade no texto *O Modernismo Brasileiro* nos levam a reconsiderar o livro manifesto *Macunaíma* como a primeira etapa de um processo de reconhecimento e consolidação de uma atitude artística que passa, logo a seguir, pela produção ativa e consistente dos



autores da geração de 1930, já desobrigados dos “brasileirismos loquazes”, como anotamos aqui os casos de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, cujas produções se colocam entre o aparecimento do Manifesto Macunaíma e do texto de 1942, em que Macunaíma retorna, amadurecido pela voz consciente do seu autor.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago e Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Mario. **O Movimento Modernista**. São Paulo: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Mario. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. 29. Ed. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da Manhã**. Rio de Janeiro: MediaFashion, 2008