

2

Um antropófago forjado em aço: a construção de uma cidade futurista por Oswald de Andrade e seus interlocutores

Estamos no Trianon, devassando a cidade panorâmica no recorte desassombrado das suas ruas de fábricas e dos seus conjuntos de palácios americanos. É a cidade que, nas suas gargantas confusas, nos seus desdobramentos infindáveis de bairros nascentes, na ambição improvisada das suas feiras e na vitória dos seus mercados, ulula uma desconhecida harmonia de violências humanas, de ascensões e desastres, de lutas, ódios e amores, a propor, às receptividades de escol, o riquíssimo material das suas sugestões e a persuasão imperativa das suas cores e linhas.¹

A preocupação inicial deste capítulo é abordar a relação de Oswald de Andrade com outros modernistas - principalmente Mário de Andrade - e com a cidade de São Paulo, como uma tentativa de entrada para a análise de sua atuação como um vanguardista. O leitor perceberá também que dentre as suas proposições estéticas ainda não consta, nesse momento, o primitivismo. Por ora, é como se os olhares de Oswald estivessem concentrados em atacar um passado que não cabia mais e em erigir uma cidade que se vestia de aço, reivindicando o futuro para si, com o intuito de alavancar o país, deixando para trás tudo o que pudesse significar atraso. Neste sentido, é interessante levantar as questões que emergem dessa situação histórica, na medida em que elas fundamentam – mesmo que pelo avesso – o eixo central defendido neste estudo, qual seja, a guinada no pensamento de Oswald em relação ao primitivismo.

2.1

Os Andrades

No dia 21 de novembro de 1917, o então repórter Oswald de Andrade fora cobrir uma palestra de Eloi Chaves, secretário de segurança de São Paulo, que falaria em favor da tríplice entente, pedindo o fim da Primeira Guerra Mundial. Atento ao discurso do professor que fazia as honras ao convidado, Oswald se encanta com as palavras bem colhidas do homem desconcertado e tímido, que proferia um vigoroso discurso nacionalista. Decidido a publicá-lo, briga para ter em mãos as primeiras

¹ Oswald de Andrade. “O Discurso do Trianon”. 09-01-1921. in: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. P. 177.

páginas datilografadas de Mário de Andrade. “Com tapas, enfrenta-se com um colega. Sai vitorioso.”²

Pode-se dizer que Oswald de Andrade era também um descobridor de talentos. E, seguramente, o mais brilhante de todos eles foi Mário Raul de Moraes Andrade, então professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. O irmão de Carlos de Moraes Andrade, um seu contemporâneo do Ginásio São Bento, foi um dos amigos mais próximos, no período de 1917 a 1929. A partir daquela data, a trilha das mudanças estéticas que agitavam São Paulo e depois o Brasil, seria pavimentada por essa fecunda aliança. Os Andrades iniciaram anos de discussões, elaboração de propostas, polêmicas e muitas leituras. De Oswald se ouviria mais tarde que, “sem a presença catalítica de Mário de Andrade, o modernismo teria sido, pelo menos, retardado”³, posto que a relação entre ambos foi fundamental para a propulsão de tal movimento no Brasil. Igualmente, Mário reconhecia no *blagueur* Oswald “a figura mais dinâmica e característica do modernismo” e, talvez, o mais curioso dos modernistas brasileiros⁴.

Se a personalidade de cada um por vezes os coloca em posições opostas e inconciliáveis⁵, até extrapolando o plano literário, fica evidente que são estes dois os responsáveis pela perspectiva estética central do modernismo, formulada no início dos anos 20.⁶ Vale a pena notar como Sérgio Buarque de Holanda comenta algumas impressões suas sobre a recepção do público diante da realização da Semana de Arte Moderna(1922), quando tinha, então, dezenove anos. No dia 15 de fevereiro, Sérgio Buarque viu Oswald de Andrade ser calorosamente vaiado:

Havia sempre um velho acompanhando os passos dos modernistas. Saía invariavelmente revoltado dos eventos por eles produzidos e certo dia, lhe perguntaram por que comparecia a tais promoções. Declarou que continuaria a persegui-los para os vaiar onde quer que fossem, ao que Oswald de Andrade respondeu: ‘É um burro acompanhando uma locomotiva’.⁷

² FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia*. 2ª. Ed. São Paulo: Globo, 2007. P. 111.

³ Oswald de Andrade. “O modernismo” Apud: FONSECA, Maria Augusta. p. 112.

⁴ Idem, FONSECA, P. 152.

⁵ Oswald diz que brigou com Mário por motivos “Morais de Andrade”, em 1928. Ficou ofendido com uma declaração de Mário: “Oswald é uma pedra no sapato da literatura brasileira” – “Se sou uma pedra, devo ser eliminado”. ANDRADE FILHO, Oswald. *Dia seguinte e outros dias*. São Paulo: Códex, 2004. p. 60-61. Cf. BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O Salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora Ex-libris, 1995. P. 141. Ver também: SILVA, Anderson Pires da. *Mário & Oswald : uma história privada do modernismo*. (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica- Rio de Janeiro (PUC-RJ): Departamento de Letras, 2006.

⁶ NUNES, Benedito. “Estética e correntes estéticas do modernismo” in: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. Ed. Perspectiva, 1975. P. 42

⁷ Sergio Buarque de Holanda (depoimento prestado à biógrafa de Oswald em 1982). Apud. FONSECA. P. 133.

Ao final deste depoimento, o historiador tira as seguintes conclusões: “Mário era realmente o cérebro, mas o Oswald fazia ebulir os movimentos.”⁸

Uma das proposições em comum, a valorização da língua nacional, é um dos aspectos de uma reforma com base nos padrões lingüísticos da realidade brasileira que desafiavam a norma culta, mas já estavam incorporados na comunicação oral. Um bom exemplo dessas afinidades “andradianas”, expressas na “contribuição milionária de todos os erros”, está em poemas como “Pronominais”:

Dê-me um cigarro
 Diz a gramática
 Do professor e do aluno
 E do mulato sabido
 Mas o bom negro e o bom branco
 Da Nação Brasileira
 Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro⁹

Gilberto Freyre considera este aspecto duplo da colocação pronominal como um traço distintivo da formação psicológica brasileira, que se traduz em dois modos antagônicos de expressão: um modo “bom, doce, de pedido” e outro que evidencia “necessidade de mando ou cerimônia”, por sua formalidade. Conclui o antropólogo pernambucano: “A nossa língua nacional resulta da interpretação das duas tendências. Devemo-las tanto às mães Bentas e às tias Rosas quanto aos padres Gamas e aos padres Pereiras”¹⁰.

A análise deste antagonismo, decorrente da coexistência das duas tendências, terá lugar no próximo capítulo da Dissertação.

Por ora, entendo ser oportuno um comentário que justifique a conotação polêmica atribuída ao poema acima. A legalidade estética controlada pela gramática é expressa pela fala em norma culta. A partir daí, pode-se explicar a tentativa de ruptura com a norma culta representada pela gramática, já que esta, por definição, possui a

⁸ Idem. P. 133.

⁹ ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de Poesia do aluno Oswald de Andrade Obras completas. Volume 7: Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

O estilo parnasiano é duramente criticado por Mário em “Mestres do Passado”, *Jornal do Commercio*. Cf. BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de 22*. Capítulo 15.

¹⁰ Gilberto Freyre *Casa-grande & Senzala*. pp. 376-377. Op. Cit. ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Ed. 34, p. 92

pretensão de ser a ciência do bem falar, postulando a linguagem como expressão *a posteriori* do pensamento, ou instrumento das manifestações da atividade intelectual. Completamente ordenadas pela lógica, as operações do pensamento são as idéias e suas relações correspondem a dois aspectos gramaticais, a palavra e a frase. Desta maneira, a lexicologia seria a expressão das idéias, e a sintaxe o estudo das palavras combinadas para a expressão do pensamento.¹¹

Além disso, há uma questão bem datada do início da década de 20. Há aqui uma insurgência contra um passado que se mostrava incapaz de captar uma nova sensibilidade, caracterizada pela “simplicidade sintética e empolgante, flagrante de emoção e dinamismo, objetivada com uma visão mais precisa e íntegra das coisas e da existência, mais representativa e impressionante”.

No artigo “Na Maré das Reformas”, Menotti Del Picchia utiliza o termo com uma conotação combativa. Para o autor, a palavra “reforma” significava o “repúdio das velhas técnicas e das velhas temáticas, [e a] renovação da linguagem e dos sentimentos” que haviam se tornado anacrônicos diante do uso reiterado de modelos estrangeiros e fórmulas poéticas gastas.¹²

Assim, a comemoração do centenário da independência, em 1922, iniciou uma profunda (re)avaliação do nosso passado. A muitos intelectuais ocorria que era hora de afastar das letras a influência portuguesa e de apagar as formas tradicionais de expressão presentes na gramática, herdada dos nossos descobridores após “três séculos de carne de vaca!”¹³. Para Marly Motta, esta tentativa de sistematizar a fala brasileira numa língua própria e o desejo de tornar válida a fala nacional parecia, tanto aos modernistas, quanto aos adeptos da Propaganda Nativista e da Ação Social Nacionalista, o modo mais efetivo de marcar a nossa independência¹⁴. E neste sentido, os Andrades se aproximam, inclusive, do projeto romântico, especialmente o da primeira geração, na medida em que compartilham a idéia de que a construção de uma língua nacional é um passo importante para a construção de uma nação. Guardadas as devidas proporções, é possível dizer, por enquanto, que estes intelectuais são defensores

¹¹ CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades : o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. P. 37.

¹² Menotti Del Picchia. “Na maré das reformas”, 24-01-1921. Apud. BRITO, p. 185.

¹³ Oswald de Andrade. “Manifesto antropófago”. *Revista de antropofagia (ediçãoofac-similar)*. Ano 1, No. 1, maio de 1928 Ed. Abril – Metaleve. São Paulo, 1975.

¹⁴ MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas – CPDOC, 1992 P. 18 e 19. A autora aponta o antilusitanismo como um dos fatores que teriam contribuído para esta motivação.

de uma língua que seja a expressão imediata da realidade brasileira. “Em comum, há entre ambos o desejo de abrir caminhos, procurando novos rumos para as artes e para a compreensão da cultura brasileira.”¹⁵

Para Mário principalmente, a ênfase na questão do nacional passava pela criação/estilização de uma “língua brasileira”. E esse possivelmente é o ponto de maior confluência com o Oswald de Andrade do Manifesto Pau-Brasil.

Mas antes deste momento, Oswald de Andrade toma como gancho as comemorações do Centenário da Independência, sublinhando que esta data não deveria ser considerada apenas como um fato político, mas, sobretudo, de ordem moral e mental: “São Paulo, a melhor fatia racial a expor na vitrine do Centenário, tem a decidir o que dará em matéria de arte (...) senhores, é isso que vamos apresentar como expressão de cem anos de independência: independência”.¹⁶

Debatendo a questão da Arte Moderna, “Arte do Centenário” se junta a outros núcleos temáticos que serão apresentados e discutidos neste capítulo, como a consciência da mudança na vida transformada pela técnica e a conseqüente necessidade de atualizar a expressão estética ao novo tempo. Mas o que primeiro chama atenção é, indubitavelmente, a questão racial que poderia passar despercebida.

Acredito não ser um exagero levantar a suspeita de que a tentativa de Oswald ao afirmar que São Paulo é “a melhor fatia racial” do país é deslocar, de cima de um Brasil não-moderno, os holofotes naquele momento. Este desvio sugere a presença de um sentimento de vergonha pela persistência de traços primitivos e coloniais, que nem mesmo um possível contato com as poéticas primitivistas européias seria capaz de fazer superar. E esta rejeição do primitivismo se daria por razões de ordem ideológica:

Postular o primitivismo – e mesmo o regionalismo – significaria assumir-se como não-modernos, implicaria o reconhecimento de uma sociedade ainda arcaica ou, pelo menos, pré-moderna. A estratégia dos modernistas [e mormente de Oswald] é outra: deslocar a ênfase do atraso para *bolsões do atraso*, denunciar o marca-passo cultural, apontado suas possibilidades de superação, a partir de um lugar privilegiado – a primeira cidade futurista do Brasil.¹⁷

Desta forma, Oswald joga as luzes apenas sobre São Paulo, deixando nas sombras todo o incômodo arcaísmo do nosso passado, visto como um conjunto de

¹⁵ FONSECA, M. p. 111

¹⁶ Oswald de Andrade. “Arte do centenário”, *Jornal do Commercio*, 16-05-1920.

¹⁷ FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo: Perspectiva: 1994. P. 89. [Ênfase minha]

cicatrizes num corpo que começava a se esculpir moderno. Somente com as proposições da poética Pau-Brasil, iniciada em 1924, é que o autor apresentaria o paralelismo entre a busca das fontes originárias da nossa cultura no passado e as instâncias da sociedade industrial, que apontavam para o futuro.

Assim, o que está em jogo neste capítulo é o fato de que, no período compreendido entre 1917-1923, antes, portanto, do seu encontro com as vanguardas em Paris, o lugar do primitivismo e das fontes bárbaras como alimento da imaginação oswaldiana era secundário ou quase inexistente.

Por outro lado, isso não significa dizer que esse conceito estava totalmente ausente no ideário estético dos modernistas. No “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada* (São Paulo, 1922), Mário de Andrade diz textualmente: “Quando sinto a impulsão lírica, escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi.”¹⁸

No momento em que funda o “Desvairismo”, Mário revela também que sua preocupação de romper com a métrica, que seria prejudicial à “naturalidade livre do lirismo objetivado”, não deveria ser confundida pelo leitor com a tentativa de construir um “primitivismo vesgo e insincero”.

Com isso, Mário de Andrade quer dizer que reconhece que as autênticas fontes estéticas da arte eram primitivas, mas seriam inacessíveis, sem o aporte moderno do conhecimento científico, por exemplo. Para ele, “Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte.”¹⁹

O conceito de *moderno*, reivindicado pelos modernistas e propagado durante a Semana de Arte Moderna (1922), era, assim, o equivalente semântico de “novo”, assumindo uma carga imediatista e incontornável, se analisado do ponto de vista temporal. Para os participantes da Semana e de certa forma, dos movimentos de vanguarda em geral, essa palavra não pertencia a qualquer época, sendo um traço específico de sua época, em que “o futuro era hoje”²⁰.

¹⁸ Mário de Andrade. “Prefácio Interessantíssimo”. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. P. 150.

¹⁹ Idem. *Ibidem*. p. 154.

²⁰ Beatriz Sarlo apud. SCHWARTZ, J. p. 88

É muito apropriada, a respeito disso, a observação de Rosalind Krauss, que define a ação de vanguarda como uma atuação a partir do nada:

Mais do que rejeição ou dissolução do passado, a originalidade da vanguarda é concebida como origem literal, início a partir do zero, nascimento...O eu como origem está a salvo da contaminação da tradição, pois possui um tipo de ingenuidade originária²¹.

Voltando à leitura do artigo de Oswald de Andrade supracitado, é possível perceber que esta idéia de *ação* como um início preside as suas intenções naquele momento. Oswald anuncia os preparativos para a comemoração do Centenário da Independência em 1922, mas deixa de lado a conotação oficial da festa. “Cuidado, senhores da camelote, a verdadeira cultura e a verdadeira arte vencem sempre. Um pugilo pequeno, mas forte, prepara-se para fazer valer o nosso Centenário”.²²

Nesta advertência, a cidade do Rio de Janeiro é representada como “a grande camelote acadêmica”, identificada como o lugar do parnasianismo fora de uso, do espírito contemplativo e do desinteresse pela verdadeira cultura. Desqualificar a então capital federal como centro produtor de cultura e matriz da nação era parte da movimentação inicial deste “pugilo pequeno”, ainda em *rounds* de estudo, proposto por Oswald. Ao realizar este movimento de crítica, era preciso manter a guarda erguida, protegendo o rosto da capital bandeirante.²³

A desconfiança em relação ao Rio de Janeiro unia setores intelectuais bastante heterogêneos, que encaminhavam suas críticas por veredas diferentes, mas tinham em comum o diagnóstico da falência da capital federal como o grande centro da nação. Este diagnóstico alimentava um prognóstico: o papel de São Paulo como a metrópole moderna do país.

Essa visão de São Paulo é muito mais projetiva do que efetiva, porém não se pode esperar que, na sua operação inventiva, os modernistas desconhecem o acelerado processo de modernização que estava em curso, e isso reforça as críticas de

²¹ KRAUSS, Rosalind. *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, p. 157.

²² ANDRADE, Oswald. “Arte do centenário”, *Jornal do Commercio*, 16-05-1920. Apud. BRITO, Mário da Silva. P. 181.

²³ VELLOSO, Monica Pimenta. Afirma que a liderança do movimento de rejeição do Rio de Janeiro coube sem dúvida aos modernistas, e destaca ainda o papel desempenhado pelo grupo verde-amarelo na elaboração de uma argumentação destinada a eleger São Paulo como matriz da nação, ao mesmo tempo que desqualificava o Rio de Janeiro para exercer tal papel. “A ‘cidade-voyeur’: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas”, *Revista do Rio de Janeiro*, 1 (1986), p. 55-56 e *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*.

Annateresa Fabris de que esta geração de novos elaborou um “mito tecnizado”, que nem sempre respeitou a complexidade do processo de modernização no Brasil.²⁴ Em seu importante estudo sobre o futurismo paulista, a autora assinala ainda que esta visão dos modernistas prolonga-se na percepção de intelectuais que eram próximos a eles, como a do poeta suíço-francês Blaise Cendrars, que havia escrito um poema para o catálogo da mostra de Tarsila do Amaral em Paris (1926)²⁵, no qual São Paulo seria o auge do espírito moderno:

(...) a concretização da “cidade futurista”, ritmada pelo trânsito, pelas multidões, caracterizada por uma paisagem artificial, na qual soam buzinas e piscam letreiros. Mas há dois quistos “não-modernos” nesta paisagem: um fogareiro recortado numa lata de biscoitos e pequenos burros puxando carroças. (...) Mas é justamente por ser acelerado que tal processo [de modernização] exhibe tantos choques e contradições, obliterados na construção épica da cidade, que leva em conta tão somente seus aspectos positivos, coincidentes com as conquistas da burguesia industrial. Mesmo depois da Semana da Arte Moderna, mesmo depois da instalação do debate moderno, São Paulo continua sendo visto como um fruto da modernização “positiva” mais do que como resultado de um processo mais complexo e dialético. (...) São Paulo é vista como a concretização do ideal moderno por sua ausência de tradições e de preconceitos, por seu “apetite furioso”, sua “confiança absoluta”, seu “otimismo”, sua “audácia”, seu “trabalho”, seu “labor”, sua “especulação”, por sua preocupação exclusiva de “seguir as estatísticas” prever o futuro conforto, a utilidade, a mais-valia e atrair uma grande imigração”²⁶

Dessa forma, a cidade de São Paulo, mesmo mantendo a ambigüidade de um cenário perturbador na sua monumentalidade, tornar-se-ia fonte e foco da criação cultural, constituindo-se como um tema dominante, explícita ou implicitamente, para as artes plásticas e a literatura; fornecendo mais elementos para a reformulação da composição das obras do que propriamente argumentos precisos, que poderiam acabar se traduzindo numa expressão anacrônica e falsa.

Fica claro que a participação dos jovens intelectuais paulistas no Centenário se dará em clima de confronto com a “Corte imperialista”. E como boxeadores na arena, alguns modernistas se lançaram à luta francamente, sem qualquer ponderação ou tentativa de compreender a natureza contraditória da modernização em São Paulo.

²⁴ FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. P. 31.

²⁵ AMARAL, Amaral. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. “Saint-Paul”, no fac-símile da página. 8. Ver também os três poemas “Debout”, “La ville se reveille” e “Klaxons électriques” que foram enviados por carta a Tarsila e Oswald em 25 de abril de 1926 nas páginas 147-149.

²⁶ FABRIS, A. P. 32. Ver também: SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?-ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. FABRIS, P. 31 e 32.

De Oswald de Andrade parte o alerta aos opositores e partiria também a convocatória aos aliados, um chamamento ao que ele entendia ser a responsabilidade de São Paulo no centenário. Afinal de contas, ele compartilhava a mesma opinião de Mário naquele momento, e possivelmente a mesma crença de que, naquela disputa, os modernistas estavam inventando um novo tempo, acreditando que “O Modernismo no Brasil, convém lembrá-lo, foi uma ruptura, um abandono de princípios, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional”²⁷.

A depreciação do Rio de Janeiro é evidente nos textos de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Mário de Andrade, e pode ser bem medida no balanço crítico que este último fez em 1942, intitulado “O movimento modernista”.

O poeta parece estar preocupado, não apenas em afirmar sua revolução como uma transformação estética, mas também como o produto de uma “necessidade histórica”, determinada por um novo modo de vida e por um diferente tipo de percepção, semelhante à idéia de uma “missão histórica”, que, aliás, já havia sido defendida por Picchia antes, em um artigo de 1921²⁸.

Para Mário de Andrade, os movimentos espirituais precedem as mudanças de ordem social. A “antecipação do futuro” seria, assim, uma das principais características do modernismo como movimento, o que revelava um dos eixos de sua *forma mentis* vanguardista neste balanço realizado anos mais tarde.

Mário de Andrade reforça a invenção de que a cidade de São Paulo seria o berço do modernismo, principalmente porque era “espiritualmente muito mais moderna”, e isso o levava a concluir que, no Rio, “a grande camelote acadêmica”, “Corte imperialista” falsamente aristocrática, seria impossível a eclosão desse movimento. O que significava dizer que, necessariamente, a invenção de São Paulo deveria se fazer com a negação do Rio de Janeiro. Marcado pelo atraso cultural, pelo exotismo folclórico do samba e pela falta de um “espírito aristocrático”, o distrito federal estaria muito longe de ser o espaço da modernidade de espírito, já ocupado pela metrópole bandeirante.

São Paulo estava mais ‘ao par’ que o Rio de Janeiro (...) estava, ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual, mais

²⁷ “inventamos o mundo” diz Mário de Andrade (p. 241). ANDRADE, Mário. “O movimento modernista” in: Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo, Livraria Martins editora, p. 235.

²⁸ “O apostolado do verbo novo”. *Correio Paulistano*, 10 de janeiro de 1921. Este artigo será retomado mais adiante, no tópico “Um antropófago forjado em aço”.

técnico, com a atualidade do mundo. É mesmo de assombrar como o Rio mantém (...) um caráter parado, tradicional...²⁹

Evidenciando a impossibilidade da contemplativa e decadente capital da república abrigar o movimento modernista, os intelectuais de São Paulo pretendem afirmar que é ela, a operosa e dinâmica capital bandeirante, que dá forma ao todo. Antônio Candido concorda que o “modernismo seria um ‘momento paulistano’, quando a capital bandeirante se projetara sobre a nação, buscando ‘dar estilo às aspirações do país todo’.”³⁰

Nestes momentos iniciais do modernismo, a tentativa de legitimar a cidade de São Paulo como berço do movimento passa pela construção de uma monumentalidade, capaz de ser vista de fora dos seus limites urbanos. O que pode causar espécie é o fato de que esse mito – genuinamente paulista –, possivelmente se beneficiou da falta de obrigações políticas com a nação, surgiu desinibido, justamente por não ter que carregar o peso político de ser a capital, sem ter que dividir, assim, os esforços daqueles que foram os arquitetos de uma cidade modernista e futurista em diversas frentes. Mas não, antes disso, a disputa pela hegemonia cultural passava obrigatoriamente pela questão da nação.

A estes jovens intelectuais coube elaborar imagens fundadoras da nacionalidade, indispensáveis na definição dessa identidade de São Paulo como cidade moderna e irradiadora de brasilidade. Um exemplo disso é a metáfora da bandeira desbravadora, que foi levantada por Menotti Del Picchia, num artigo do *Correio Paulistano*, em outubro de 1921. Narrando uma visita de Oswald e Mário ao Rio de Janeiro, ele escreve para contar os desafios no caminho dos paulistas, que entrariam nos territórios bárbaros, mostrando a nação moderna.

Os bandeirantes de hoje (...) seguem (...) rumo da Capital Federal. (...) foram arrostar o perigo de todas as lanças (...) do parnasianismo ainda vitorioso na terra do defunto Estácio de Sá (...) em lugar das onças, das tribos selvagens, (...) a ‘bandeira’ futurista terá que afrontar os megatérios (...) da literatura pátria(...) Belo exemplo de São Paulo! Gloriosa esta terra, fonte inexaurível de iniciativas, de liberdades, de belos gestos. (...) Sirva isso de exemplo à Capital federal...³¹

²⁹ Idem, p. 226. Mesmo com as mudanças que ocorreriam na visão dos modernistas acerca de São Paulo, é possível verificar ainda em “capital da república”, poema escrito por Oswald em 1924, uma percepção de que o Rio de Janeiro é a cidade onde a proximidade com a natureza produz descontração, amolecimento da disciplina e a desaceleração do ritmo do trabalho. Cf. *Obras completas. Volume 7. Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

³⁰ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. P. 189. Apud. MOTTA, M. p. 93.

³¹ Menotti del Picchia, “A bandeira futurista”, *Correio Paulistano*, 22-10-1921.

Interessa menos o teor de verdade nestas imagens simbólicas do que o seu poder de convencimento. O importante, aqui, é a força com que elas se incorporaram à vida, tornando realidade o que de início parecia simples invenção. Os símbolos geralmente “só deitam raízes quando há terreno onde possam se firmar”³² e certamente as palavras de Menotti tinham destinatários certos. Até que ponto esses destinatários não seriam os próprios intelectuais paulistas é uma boa questão, considerando que a criação desses símbolos associados a uma espécie de mito de origens não é aleatória ou construída no vazio social. É importante observar como esta tentativa de criação de um consenso – pela sua difusão e reprodução – tem a pretensão de assegurar um impacto sobre as condutas e atividades individuais e coletivas, influenciando as escolhas em situações de resultados ainda imprevisíveis.³³

Arquitetos de uma nova identidade para a capital paulista, apresentada, agora, como o mais importante centro urbano e intelectual do país, os modernistas não se dariam por satisfeitos apenas com a definição de que falavam diretamente do lugar da modernidade e de onde partiam as imagens formadoras da brasilidade. Movidos também pela necessidade de se apresentar como uma elite intelectual de expressão nacional, não é um exagero dizer que, de fato, consideravam-se os portadores da modernidade universal.

2.2

Futuristas!?

O futurismo desempenhou um papel decisivo nas projeções utópicas dessa geração do início dos anos 20, enfeixando na emblemática imagem de São Paulo um exemplo combativo de ação e a explicitação de uma modernidade positiva. E no ano de 1921 esse conceito se converteu num debate público. Por isso, a discussão sobre o futurismo importa, ao passo que evidencia nuances – uma antes do primitivismo e outra primitivista – tão diferentes na obra de Oswald. Se nesse primeiro momento modernista ainda não se percebe o lado aborígine de Oswald, ou seja, sua busca pelos traços arcaicos e folclóricos da cultura brasileira que se fazem presentes no cotidiano, ainda

³² MOTTA, M. p. 84.

³³ MOTTA, p. 85.

que mesclados a elementos de uma sociedade moderna e industrial, fica claro que ele é quem possui a relação mais violenta com a tradição e com o passado.

Reforma literária, publicado no *Jornal do Comércio* a 19 de maio, é paradigmático nesse sentido. Neste artigo, a rebeldia da nova geração contra o *status quo* e as convenções sociais, literárias e estéticas se traduz, não só na sátira, mas também numa percepção “urgente da imperativa corrida a dar na maratona elançada dos valores atuais na literatura e na arte de todos os povos cultos”³⁴. Essa proposta de atualização aos novos tempos é evidente também em outros modernistas como Menotti del Picchia e Mário de Andrade, e significa a assimilação “da psicologia do telégrafo sem fios, do aeroplano [e] da estrada empedrada de automóveis”³⁵, retomando alguns núcleos temáticos do primeiro manifesto do futurismo, com o objetivo explícito de adequar a arte brasileira à modernidade de São Paulo e “de todos os povos cultos”.

Ao contrário do que pode parecer, não há aqui uma rejeição do passado em si, mas observa-se uma forte crítica a um passado que ocupa o plano secundário nas cenas da vida. Entendido enquanto retrógrado, este tempo resiste, teima em não deixar o proscênio. Isso significa dizer que, apesar de o passado não ser mais algo central na vida cotidiana, é particularmente o seu aspecto de *atraso* que o tornava incômodo e merecedor das críticas elaboradas por Oswald. Se isso ainda não significa fazer *tabula rasa* do passado, denuncia, por outro lado, o poder paralisador do passadismo, a “prender a vitalidade que sofre em nós, que bate em nosso juvenilismo profundo, na nossa máscula sede”³⁶, contrariando a altivez da mentalidade paulista, que apertava “o passo na corrida soberba da metrópole, a que tem direito com as suas irmãs empenachadas da fumaça de mil fábricas e sonoras do bater de mil motores”³⁷.

As imagens futuristas multiplicam-se: a modernidade reclamada para a arte é um fruto direto da modernização da cidade e de uma nova mentalidade, vazada nos valores do ativismo e da juventude. Dessa forma, a questão da arte moderna não é apenas um fato estético, mas também um fenômeno sociológico. O progresso técnico e o progresso humano tornam-se uma equação perfeita na fala de Oswald. Se ficou claro que São Paulo é considerada a cidade futurista por excelência, “suas irmãs” seguramente não serão outras cidades brasileiras, ainda mais se for possível perceber que a polêmica

³⁴ Oswald de Andrade. “Reforma Literária”. Apud. FABRIS, A. P. 84

³⁵ Idem. p. 87.

³⁶ Idem. p. 85.

³⁷ Idem. p. 85.

contra o passadismo, trazida pela relação entre o homem e a cidade, é pensada a partir da multidão.

Discutindo esse aspecto, Vera Maria Chalmers sinaliza com a possibilidade de se empregar os conceitos de multidão em Walter Benjamin e Baudelaire para discutir esse caráter da cidade moderna. A autora aproxima ambos os autores de Marinetti, que em seu conceito de “homem multiplicado” alude a um sujeito cuja sensibilidade está relacionada à

percepção da simultaneidade dos fenômenos modernos, sinônima da velocidade, resultado da aceleração elétrica do movimento mecânico” e para quem “o prazer de estar entre a multidão é uma expressão misteriosa do gozo pela multiplicação do número.”³⁸

Oswald parece querer divulgar as novidades poéticas que ele entendia já serem de domínio público, como se as atirasse pela janela, dentro da vida, entre as pessoas na multidão. Parecia que, já naquele momento, Oswald pretendia romper as barreiras existentes entre o mundo e o texto, a realidade externa e a representação artística dela decorrente.³⁹

Essa idéia já estava presente no referido “discurso do Trianon”, uma homenagem de Oswald a Menotti del Picchia, proferida em janeiro de 1921. Ao evocar a imagem da cidade que “ulula uma harmonia desconhecida de violências humanas, de ascensões e desastres, de lutas, ódio e amores”, Oswald apresentava, assim, imagens da cidade moderna, núcleo essencial da nova arte, revestidos de tons unanimistas⁴⁰ e futuristas.

No futurismo paulista, entendido em sentido amplo como sinônimo de “novo” e aplicado a “toda tendência mais ou menos inovadora”⁴¹, não há destaque para a máquina: Em “O meu poeta futurista”, de 27 de maio de 1921, o que define a paisagem paulistana é a “população heterogênea e violenta” em suas idas e vindas, é a presença “de gente nova, de gente ávida, de gente viva”, que “estrutura um tempo épico, próximo

³⁸ Walter Benjamin. “O flâneur”. Apud. CHALMERS, Vera Maria. P. 81-82.

³⁹ Tal entendimento é também o que define a iniciativa do poema “Contraste” de Blaise Cendrars. Apud. PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993. P. 43

⁴⁰ A simbiose entre a cidade e seus habitantes é um tema fundamental da literatura unanimista. E a união unânime dos homens, proposta por Jules Romains como uma nova sensibilidade, corresponderia ao modo de vida urbano. Cf. “Manifesto Unanimista”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas*. 4ª.ed. Petrópolis, Vozes, 1977.

⁴¹ FABRIS, A. P. 94.

dos termos de Romain, como configuração de uma consciência efetivamente coletiva, em que o nós sobrepuja o eu.”⁴²

Enganam-se sinistramente os que acreditam que S.Paulo estaciona nas suas pequenas mãos moles de detentores de santinhos em corridas de literatura colegial. S.Paulo? É ver-lhe o espetáculo de febre nas horas de marcha, quando os ateliers, as oficinas, as lojas mandam no cair insensível das noites acesas, a população heterogênea e violenta para os refúgios dos grandes bairros comovidos. E com a mudança diária e formidável da própria graça fisionômica, a metrópole incontida, absorvente, diluviana de gente nova, de gente ávida, de gente viva, pensa outras idéias, escuta outros carrilhões, procura novos ritmos, perscruta e requer horizontes e futuros. Não pára ao chamado aflito dos velhos sineiros celebrantes de cultos vencidos. A juventude extravasante nas escolas, nas calçadas, nos jardins citadinos aí está reclamando pelos cem poros ativos de sua sensibilidade apurada nas viagens atávicas uma arte à altura da sua efusiva aspiração vital e de compasso com o senso profundo da sua responsabilidade americana.⁴³

O tema da grande cidade resume o que o autor considera a “modernolatria” de Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada*. Uma modernidade sem maquinismos na qual o essencial não é a relação homem-máquina, mas pode ser a reação de uma coletividade humana aos fenômenos resultantes dos progressos técnicos, diferente, portanto, de um escrito futurista. No texto de Oswald sobre Mário, o poeta, o poema e a cidade se confundem. A vida, a coletividade humana, é o ponto central do debate sobre as possibilidades estéticas de uma arte nova. E o artista desta cidade é Mário de Andrade, o próprio criador de uma arte nova, a *Paulicéia Desvairada*:

Esse lívido e longo Parsifal bem educado é conhecido pelo seu saber crítico. Publica-se no armário bem fornido da *Revista do Brasil*, escreve no *Jornal de Debates*, faz parte relevante de *Papel e Tinta*, leciona com rara honestidade de erudição no nosso Conservatório. Mas o que adoro nele, na sua aristocrática alma íntima, é o artista imenso da nossa cidade. Ele é o autor de um supremo livro neste momento literário. Chamou-o *Paulicéia Desvairada* – cinquenta páginas talvez da mais rica, da mais inédita, da mais bela poesia citadina.⁴⁴

“O meu poeta futurista” é, juntamente com a descrição de São Paulo, uma introdução rudimentar de uma teoria da arte nova paulistana. No artigo, o futurismo é concebido, antes de tudo, como um dos momentos históricos de animação utópica e

⁴² Idem, p. 98.

⁴³ Oswald de Andrade. “O Meu poeta futurista”. 27-05-1921.

⁴⁴ Idem.

atuação da vanguarda⁴⁵, sem deixar, porém, de ter um referencial concreto no movimento de Marinetti.

Contudo, a apresentação de Mário de Andrade ao público é uma espécie de gafe, por causa da utilização do adjetivo “futurista”, que lançou Mário no fogo dos debates que antecederam a Semana de Arte Moderna. O epíteto havia sido estrategicamente escolhido, e além do já referido significado de “novo”, “moderno”, assumia também o sentido de “bizarro”, “extravagante”, “louco”, “patológico” e trazia em si o ataque implícito à tradição.

Mário de Andrade recusaria o rótulo, mas depois o utilizaria com o intuito de causar um choque no leitor do sétimo artigo da série “Mestres do Passado”:

Mas este Prelúdio é a explicação do meu intento. É o prefácio. Colocado no fim: porque assim é mais futurista. De nada valeu esquivar-me ao ágape do futurismo e rir-me dele como de todas as escolas. Depois que o autor de “Estrela de Absinto” – estrela do calvário – me chamou de futurista, não posso nem mais espirrar: é futurismo. Pois seja!⁴⁶

A idéia de que existem dois futurismos é bastante corriqueira entre os novos paulistas em 1921, mas o que seguramente causava espanto e aversão nesses escritores era a filiação a uma escola, a de Filippo Tommaso Marinetti. O futurismo paulista se considera propositivo e não-dogmático, e assim dirá, com Menotti Del Picchia: “Queremos exprimir nossa mais livre espontaneidade dentro da mais espontânea liberdade”⁴⁷, tentando todo o tempo manter distância daquilo que Oswald chamou de “acrobacias tipográficas de Marinetti” e “asnicas intrujadas de Max Jacob”.⁴⁸

Esse gesto, não era apenas um capricho dos três paulistas. A respeito do mesmo debate, na ocasião da publicação de *sua Prose du Transsibérien*, Blaise Cendrars, disse: “A inspiração deste poema [*La prose Du Transsibérien*] veio-me de maneira natural e [...] não tem nada a ver com a agitação comercial de Marinetti.”⁴⁹

Ser futurista era, dessa forma, uma anomalia que caracterizava um certo *ethos*, marcado pela violência, pela ruptura e pela transgressão dos valores do passado; uma

⁴⁵ Este é o ponto de partida de Marjorie Perloff sobre o futurismo. Cf.: PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993.

⁴⁶ Mario de Andrade. Apud FABRIS, A. p.61.

⁴⁷ “Arte Moderna” – Conferência de Menotti Del Picchia, em 15-02-1922, na segunda noite da Semana de Arte Moderna. Publicada também em *O curupira e o carão*. São Paulo. Ed. Hélios limitada, 1927. in: TELES, Gilberto Mendonça. P. 228.

⁴⁸ Oswald de Andrade. “Literatura contemporânea” op. Cit. FABRIS, 96.

⁴⁹ Apud. PERLOFF, M. p. 37.

série de negatividades que, nem os paulistas, nem poetas de renome internacional estavam dispostos a aceitar. E a recusa em aceitar esse apelido se deve, sem dúvida nenhuma, a sua associação ao nome de Marinetti.

Se atentarmos para algumas avaliações sobre o futurismo presentes em artigos de Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Mário de Andrade, talvez fique claro como estes autores – principalmente os dois últimos – defendiam um modernismo ordeiro e pacífico e se empenhavam na construção de uma modernidade moderada.

A resposta de Mário de Andrade ao artigo de Oswald é bastante enfática na recusa do adjetivo futurista e se articula com uma concatenação de perguntas cujas respostas implícitas são negativas. Vejamos algumas delas:

Os futuristas visam o futuro. Futuro da humanidade, da Terra, da arte, que sei lá?...Mas haverá por acaso um livro mais atual que “Paulicéia Desvairada” – uma análise do que é o estado momentâneo, passageiro e que não subsiste mais?(...) Quanto ao futurismo brasileiro, ou por outra de São Paulo, Oswald de Andrade estará mesmo convencido que ele existe?⁵⁰

Pode-se dizer que sim. Ao afirmar “Esta arte existe.” Oswald de Andrade de certa forma ratificou sua participação nessa polêmica. Entretanto, é interessante como a negação do futurismo revela uma postura conservadora, ética e esteticamente, por parte de Mário, naquele momento. Em 1921, o poeta não se considera um “reformador, revolucionário, iconoclasta” porque entende que, para destruir, deverá ter a certeza de que pode construir melhor, e assim, não apenas rejeita, “o futurismo funambulesco das Europas, como repudia o futurismo vago do Brasil”⁵¹.

Annateresa Fabris sublinha que Mário de Andrade “não concorda com o futurismo europeu por seus erros, que não explicita, e não acredita no futurismo brasileiro, cujas idéias desconhece”⁵². A historiadora cita ainda algumas idéias que, segundo pôde entrever, provocam horror no poeta: “o banimento de Deus, o desrespeito da língua, o abandono da tradição e da noção de pátria em prol de um ‘internacionalismo quimérico e sem caráter’.”⁵³

⁵⁰ Mário de Andrade. “Futurista!?”. Apud: BRITO, M. P. 232-233.

⁵¹ Idem, Apud: BRITO, M. P. 232-233

⁵² FABRIS, P. 99

⁵³ FABRIS, A. Idem. p. 99 e segs. A primeira indicação para estas críticas de Mário de Andrade ao Futurismo veio do trabalho de Eduardo Jardim de Moraes. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

Em síntese, as críticas à resposta de Mario podem ser orientadas em três níveis: 1) O fato de que o futurismo se refere muito mais ao presente do que ao futuro; 2) A descoberta de um novo tipo de percepção em consonância com o espírito materialista e anti-sublime da sociedade industrial e 3) A confusão que Mário de Andrade faz entre a atuação de grupo e a de escola.⁵⁴

Se a relação do artista com a sociedade é marcada por um conjunto de recusas que fazem do futurismo o modelo antagonista por excelência, se é sua meta derrubar o que está instituído, então seu sistema de valores deve substituir crenças consagradas. É evidente que uma atuação desse tipo requeria uma força supra-individual, uma organização que só poderia desembocar no grupo, o que não tem necessariamente a ver com a imposição de dogmas estéticos.

Com uma plataforma de propostas articuladas em várias direções, um dos traços distintivos do momento futurista é o mergulho total na contemporaneidade, o que marca uma nova concepção de tempo e de espaço, na qual estão enraizados os princípios da multiplicidade e da simultaneidade, tão valorizados quanto à derrubada dos velhos mitos, que faria surgir a beleza futurista.

O fato de o futurismo ser o primeiro movimento artístico que se utilizou das estratégias de propaganda e mercado do capitalismo para quebrar uma concepção idealista da obra de arte como objeto autônomo é também importante, pois expõe o alcance e a abrangência do processo de mercantilização da produção na construção dos modelos estéticos da sociedade moderna.

Não é menos importante a relação com o passado que deste artigo de Mário pode ser depreendida. Colocado junto aos “mestres calmos”, Guilherme de Almeida e Menotti Del Picchia e aos “inéditos divinos”, Clemóstenes Campos e Agenor Barbosa, o nada anônimo “poeta futurista”, autor de *Paulicéia Desvairada*, pergunta indiretamente a Oswald de Andrade:

...porque o autor salta por cima de certos pragmatismos sintáticos a que aliás não fugiram o numeroso Frei Luís de Sousa, o oceânico Camões e o rendilhado Garrett, o sinfônico Latino, o ático Machado, que deixaram obras-primas incontestáveis do bem falar?⁵⁵

⁵⁴ FABRIS, A. Ibidem. p. 99 e segs.

⁵⁵ “Futurista!?”. Apud: BRITO, p. P. 232-233

Um ano depois, no já citado “Prefácio Interessantíssimo”, Mário seria mais esclarecedor na sua defesa da tradição, ao afirmar que “O passado é lição para se meditar, não para reproduzir.”⁵⁶ ele chama a atenção do leitor para uma concepção da tradição que é uma espécie de memória viva, um legado que é capaz de irrigar de vida o presente, sem que isso necessariamente implique numa dívida impagável para os homens do futuro.

Em Menotti Del Picchia, a tópica da superação e incorporação do passado aproxima-se das discussões levantadas por Mário acerca da tradição. “Na maré das Reformas” e “Arte Moderna”, sua conferência na Semana de Arte Moderna, são documentos emblemáticos nesse sentido.

O primeiro artigo, de 24 de janeiro de 1921, foi publicado no *Correio Paulistano* duas semanas depois do “discurso do Trianon”, cujo trecho está em epígrafe neste capítulo. Pensando a arte como um encadeamento de movimentos que se sucedem e sobrepõem, Menotti Del Picchia estabelece um paralelo entre esses movimentos e as mutações da moda, fazendo transparecer a importância do mercado na constituição dos novos modelos, pois fala de uma “liquidação” de estoques velhos, em uma “nova série de mercadorias espirituais à disposição dos consumidores”. Em outras palavras, assim como passa a moda, passarão “os torcicolos parnasianos, as longas páginas descritivas dos romances à Zola” e o “arrastar perro das descrições de minúcias, periférico e fotográfico, à boa maneira dos Aluísios, ou à “esgaravatação” psicológica dos Bourgets”⁵⁷. E passarão porque a obra destes autores é o resquício de um passado não condizente com a vida do século XX. Incapazes de se adaptar à nova sensibilidade da era máquina e da eletricidade, são peças de estoque dignas de queima.

Contudo, é um erro imaginar que o descarte do passado é feito sem a estrita observância de alguns critérios. Na conferência que abriu o segundo dia de eventos da Semana de Arte Moderna, percebe-se o que é a “estética de reação”, de Picchia. Se “Na maré das reformas”, artigo anterior às agitações da Semana, salvam-se apenas Euclides da Cunha e Machado de Assis, considerados dois cumes daquela “cordilheira de picos escassos”, que era a literatura nacional, neste discurso, o poeta revela como entende ser conveniente a incorporação do passado: “No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a

⁵⁶ Mário de Andrade. “Prefácio Interessantíssimo”. In: SCHWARTZ, J. P. 155. O organizador deste volume aproxima Mário de Apollinaire em estudo *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20...*p. 54.

⁵⁷ Menotti del Picchia. Apud: BRITO, M. P. 184. FABRIS, A. P. 76.

liberdade de ser futura”.⁵⁸ Menotti del Picchia vai mais longe ainda nesse aspecto reacionário. Esclareço, aqui, que o termo reacionário não possui qualquer conotação política. É utilizado para designar a presença da tradição como um fundamento metafísico, tomado de empréstimo ao passado, para que o poeta possa articular sua crítica contra os princípios revolucionários da modernidade⁵⁹.

Ao defender a proposta de dar maior “elasticidade e amplitude aos processos técnicos”, Picchia imagina até mesmo a possibilidade da cultura clássica se fundir com a arte moderna, contanto que desça “a montanha olímpica dos deuses”.

Júpiter poderá entrar na nossa Arte, mas não o admitiremos nu, inatural, cabeludo, como o aceitam os parnasianos. Não queremos saber de escândalos, nem de ter que ajustar contas com a polícia. O pai dos deuses, para transitar nas nossas ruas, é mister que vá, antes, ao barbeiro, vista uma sóbria sobrecasaca, deixe em casa o perigoso revólver olímpico, que era a caixinha dos raios, e, burguês e pacífico, tal qual o pintou André Gide, se anule na vida comum, na tragédia comum dos outros homens.⁶⁰

Se ainda há lugar para os deuses, não há mais para o sublime, o que não significa dizer que esta característica congenial ao futurismo marinettiano promovesse a aproximação de Menotti com o movimento italiano.

Este é o estilo que esperam de nós os passadistas, para enforcar-nos, um a um, nos finos barços dos assobios das suas vaias. Para eles nós somos um bando de bolchevistas da estética, correndo a 80 H.P. rumo da paranóia. Julgam-nos uns cangaceiros da prosa, do verso, (...) amotinados na jagunçada do Canudos literário da Paulicéia Desvairada...

Que engano! Nada mais ordeiro e pacífico que este bando de vanguarda, ... atualizado na vida policiada, violenta e americana de hoje. Ninguém respeita mais o “casse-tête” do guarda-cívico da esquina que esse pugilo de facínoras aparentes, (...) ⁶¹

Essa idéia de vanguarda ordeira e pacífica presente na citação não é gratuita. Nela se percebe o fundamento da caracterização do “futurismo paulista” como sinal positivo, que se opõe à violência e à soma de negatividades representada pelo futurismo italiano. A esta concepção estreita contrapõe-se um “futurismo profético e largo que

⁵⁸Menotti del Picchia. “Arte Moderna” in: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1987 até hoje*. 4ª.ed. Petrópolis, Vozes, 1977. P. 228.

⁵⁹Silviano Santiago atribui a Cioran o sentido que assume este termo. O crítico se serve dele para caracterizar o que ele chama de tradição da analogia, a partir do livro *Os filhos do barro* de Octavio Paz. SANTIAGO, Silviano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: *Nas malhas da letra – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 103-104.

⁶⁰ Menotti del Picchia. In: TELES, G. Idem. P. 230.

⁶¹ Idem, p. 227.

vem abençoando de êxtases novos o século novo”⁶², no qual estes novos tinham a esperança de se tornarem os neoclássicos no futuro.

Essa reação anti-acadêmica contra o futurismo “idiota e dogmático, que a liturgia artística dos alucinados reformistas italianos inventou”⁶³, possibilitaria a abertura de um caminho à independência criadora. “Nós somos o Alfa do novo ciclo. Queremos esfarelar apenas os últimos destroços do Ômega do ciclo morto, para desenvolvermos a autonomia vibrante da nossa maneira de ser no tempo e no espaço.”⁶⁴

É como se dessa vez e numa clave diferente, a busca pelo novo se manifestasse como uma necessidade de todos os tempos, podendo, inclusive, contemplar o barroco em relação ao romantismo, o renascimento em relação ao classicismo, o simbolismo em relação ao realismo e as esperanças, de mais de um modernista de São Paulo, de que o tempo se encarregaria de torná-los clássicos ou de destruí-los.

Apesar do título, em “O meu poeta futurista”, há uma caracterização *moderna* e que não é plenamente futurista, como pode ser percebido pelos “equivalentes” estrangeiros de Mário de Andrade – Paul Fort, Claudel e Vildrac –, os quais, com exceção de Govoni, nada têm a ver com o movimento italiano. Também não se pode afirmar que o artigo é um escrito futurista apenas pela sua descrição da velocidade, agressividade e anti-tradicionalismo. Fato que deve chamar a atenção do leitor é a maneira como Oswald de Andrade aproveita a oportunidade de enumerar essas características, todas derivadas da vivência urbana, para propor que, se *Paulicéia Desvairada* existe, isso prova que o “futurismo paulista” existe. E esse conceito amplo se configura principalmente a partir dos critérios de atualização a um tempo caracterizado pela presença da técnica, da não aceitação de dogmas e escolas estéticas, e pela defesa da criatividade individual, para além do grupo.

Dito de outra forma, em que pesem as diferenças entre Oswald e os demais, os modernistas consideravam a arte e a literatura manifestações peculiares de um momento histórico e se posicionavam favoravelmente a isso na imprensa. Ainda que a vontade de atualização estética e a antecipação do futuro fossem comuns a todos eles, talvez tenha sido Oswald de Andrade, aquele que conseguiu levar os efeitos dessa busca até mais longe, ao longo da polêmica suscitada por “O meu poeta futurista”.

⁶² Menotti de Picchia, “Redenção”. Apud. FABRIS, P. 95

⁶³ Idem. P. 95

⁶⁴ Menotti del Picchia. In: TELES, G. Idem. Idem, p. 229.

Após a publicação deste artigo, Aristeu Seixas escreveu outro, atacando a incapacidade manifesta da “geração futurista” fazer uma poesia “perfeita”, ou seja, dotada de senso comum e devotada ao culto da beleza. Da mesma forma que Oswald, o autor não cita o nome de Mário, repetindo o mesmo procedimento para derrubar seus argumentos.⁶⁵ Esta réplica mostra o acerto da ação de Oswald de Andrade: mesmo sendo negada, em nome do parnasianismo, os representantes da nova poesia brasileira seriam promovidos a um patamar mais alto, se tornando interlocutores daqueles a quem chamavam de passadistas no debate cultural.

2.3

Um antropófago forjado em aço

Roda roda São Paulo
 Mando tiro tiro lá
 Da minha janela eu avistava
 Uma cidade pequena
 Pouca gente passava
 Nas ruas. Era uma pena
 [...]
 Os bondes da Light bateram
 Telefones na ciranda
 Os automóveis correram
 Em redor da varanda
 Roda roda São Paulo
 Mando tiro tiro lá
 [...]
 Depois entrou no brinquedo
 Um menino grandão
 Foi o primeiro arranha-céu
 Que rodou no meu céu[...]⁶⁶

Para que se possa adentrar na análise das concepções estéticas que presidem a interpretação oswaldiana da cultura e história do Brasil, que, no meu entendimento, somente a partir do biênio 1923-1924, são vincadas pelo conceito de primitivismo, é importante compreender a complexidade de relações que a sua criação artística estabeleceu no momento em que emergiu (1917-1922); e também qual o seu lugar na vida social e cultural; para que, assim, afaste-se o risco de reduzi-la a meros caprichos formais, ou até mesmo experimentos de real interesse, mas que estariam circunscritos a um âmbito limitado de questões.

⁶⁵ FABRIS, P. 97.

⁶⁶ ANDRADE, Oswald. “Brinquedo” in: *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade. Obras completas. Volume 7. Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. P. 96.

É importante agora reforçar e reconstituir como foi se definindo o lugar de São Paulo como epicentro do movimento modernista, e, não menos importante que isso, como a Paulicéia Desvairada “emerge como um símbolo complexo dos desejos, das aspirações e dos sonhos”⁶⁷ de Oswald de Andrade.

Destarte, a investigação sobre o papel desempenhado pelas projeções culturais na São Paulo dos anos 20 e o “grupo interessantíssimo” de interlocutores de Oswald se constitui como parte deste estudo. Segundo Nicolau Sevcenko⁶⁸, os anos 20 são uma etapa decisiva para a sociedade paulista, que passava por um processo de exacerbação de tensões, em vias de se tornar uma megalópole moderna. A singularidade dos anos 20 residiria, então, nas iniciativas de definição de um padrão cultural de identidades que caracterizam aquele período.

Tais iniciativas, deliberadas ou reativas, e até mesmo surpreendentes para os agentes que as assumiam, por um lado se destinavam a mediar os conflitos sociais que afloravam neste momento, e, por outro, a reorganizar os sistemas simbólicos e perceptivos das coletividades, em função das demandas do ritmo, da escala e da intensidade da vida metropolitana moderna. A adaptação dos corpos e a invasão do imaginário coletivo pela técnica adquirem, portanto, uma função central nessa experiência de reconfiguração dos papéis e repertórios culturais herdados, composta sob a presença dominante da máquina na cidade, como sugere o título deste capítulo.

Mesmo que a máquina desempenhasse um papel menor na poesia urbana de Mário de Andrade, considerada por Oswald como o indício mais flagrante da existência de uma arte nova, a presença da máquina é importante. Ainda que paradoxalmente, o tema da industrialização revela uma tentativa de encontrar uma homologia entre a multidão e a máquina, que embora pareça um tanto vaga e imprecisa para esboçar o primitivismo de Oswald de Andrade, não embaça a crença que o poeta tinha de que falava de uma metrópole moderna, candidata a centro cultural mais importante do Brasil.

O poema “Brinquedo”, escrito em 1924, é, assim, mais uma possibilidade de entrada para a abordagem do nosso problema, que será verticalizado no capítulo seguinte. Por ora, pode-se dizer que neste poema de Oswald, o menino que acompanha atentamente o crescimento de São Paulo da sua janela, observa a entrada de novos

⁶⁷ Italo Calvino, *As cidades invisíveis*. Op. Cit. MOTTA, p. 106.

⁶⁸ SEVCENCKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole*. “Introdução”; p. 18

elementos nesta espécie de moldura – os bondes da *Light*, os telefones, automóveis e o arranha-céu. Essa mudança, ao invés de entristecê-lo, é motivo de empolgação, como pode ser visto no título - que sugere os momentos mais alegres de uma criança - e o uso reiterado das expressões “Roda roda/ Mando tiro tiro lá”, que o poeta toma *ipsis literis* das cantigas de roda, aludindo à formação das crianças de mãos dadas a girar.

A cidade cantada pelo menino está longe de ser considerada uma estranha criação antinatural, onde o carvão envenena o ar e as “pessoas vivem acamadas nos prédios como o paninho nas lojas.”⁶⁹ Aqui, o reconhecimento de uma mentalidade industrial, presente na estética urbana desse poema, contribui ainda mais para fundamentar a descrição de São Paulo como uma cidade moderna, pelo acréscimo de detalhes que são marcas do seu progresso material, mesmo com a persistência de contradições.⁷⁰

Outrossim, Marly da Silva Motta retoma um aspecto de caráter político que também parece ser central para a discussão. O raiar dos anos 20 foi um momento chave de discussão de novos projetos nacionais, redefinição de políticas econômicas, contestação ao pacto federativo vigente e busca de renovação do panorama cultural. Era hora de se fazer opção por caminhos que finalmente garantissem a redenção do país. E “os contemporâneos percebiam as rápidas transformações operadas na capital bandeirante, eixo principal do súbito crescimento da indústria paulista e responsável por cerca de 50% da produção industrial do estado.”⁷¹ A historiadora é enfática ao dizer que

Para os modernistas paulistas, a ‘nova’ cultura brasileira precisava se fixar no solo sólido de uma cidade ‘moderna’, capital do estado mais desenvolvido da federação. Em suma, era preciso garantir para a ‘febricitante’ São Paulo, o lugar central nas decisões do concerto político nacional e de eixo da produção cultural brasileira e moderna.⁷²

Contudo, se estas afirmações parecem apressadas ou até simplistas demais, colocando a industrialização como único caminho proposto, sinônimo de

⁶⁹ QUEIRÓS, Eça de. A cidade e as serras. São Paulo : Ática. (Série Bom Livro)

⁷⁰ No poema, há ainda um desenho feito abaixo da última estrofe. A garatuja é uma ilustração da cidade de São Paulo descrita ao longo dos versos: se por um lado é moderna, com a presença do automóvel, da fábrica, grandes prédios e postes de iluminação elétrica, Oswald não se esqueceu de inserir uma igreja na paisagem para marcar o conservadorismo do local. A exclamação “Viva Tarsila!” marca o momento da escritura, pela homenagem à Tarsila do Amaral, então esposa de Oswald, que naquele momento (1924) exerceu uma grande influência sobre sua criação poética. ANDRADE, Oswald. “Brinquedo”. *OC. Vol.7*. p. 96.

⁷¹ MOTTA, M. P. 86.

⁷² Idem, p. 86.

cosmopolitismo e civilização, e ignorando inclusive o fato que alguns autores, adeptos de um pensamento mais conservador, fariam a apologia do agrarismo, a autora é feliz ao fazer a ressalva de que, a inevitabilidade da conquista da hegemonia industrial pela cidade de São Paulo, solidamente firmada na tradição historiográfica⁷³, obscurece algumas questões de grande interesse teórico e prático.

A primeira diz respeito ao fato de que essa dianteira industrial foi conquistada após uma forte disputa com o Distrito Federal, ao longo da década de 20, quando então se iniciaria o que Wilson Cano chamou de ‘preparação do terreno’⁷⁴, o que, de certa forma, derruba a crença de Oswald de que

... o fenômeno modernista se processou em S.Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, [porque] que ele foi a consequência de nossa mentalidade industrial. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com a sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso, fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividade.⁷⁵

Numa outra comunicação, o poeta faz uma revisão crítica do momento, enfatizando esta idéia: “É preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos no período áureo-burguês do primeiro café valorizado...”⁷⁶

Se o tom de inevitabilidade pretendido por Oswald nestes artigos certamente é um equívoco, que beira a defesa de São Paulo como o foco irradiador da atualização estética, para além do passado e do futuro; em Menotti Del Picchia a inevitabilidade é defendida no calor da hora, e toma as vestes de uma “missão” da qual São Paulo estaria investida por força da própria fatalidade histórica do momento:

Deixastes de ser o adorno de estufa, inda quente do ontem romântico, para serdes os fixadores dos novos gestos, os Walt Whitman de uma vida máscula e violenta, os d’Annunzios das atitudes epopéicas, os Verhaerens das cidades, polvos tentaculares.⁷⁷
A morena da carne de bronze e dos olhos largos ficou para o choro dos violões capadócijs; o amor ubíquo e multiforme, imanente e eterno, universaliza-se num

⁷³ A autora cita o estudo de Maria de Lourdes M. Janotti, “Historiografia, uma questão regional – São Paulo no período republicano, um exemplo” in: SILVA, Marcos A. (coord.) *República em migalhas – história regional e local*. P. 86-88. Op. Cit. MOTTA, p. 86, nota 26.

⁷⁴ Apud: Cf. MOTTA, p. 88.

⁷⁵ Oswald de Andrade. “O modernismo”. Revista *Anhembi*, n.49, dezembro de 1954, vol. xvii

⁷⁶ “O caminho percorrido”(1944). In: *Ponta de Lança*. P.110.

⁷⁷ Segundo Mário da Silva Brito, Whitman e Verhaeren podem ter sido citados por Menotti numa alusão ao “Prefácio Interessantíssimo” de Paulicéia Desvairada, de Mário de Andrade. Segundo o autor, o poeta tinha forte admiração por D’Annunzio. VERHAEREN, Emile. “Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires.” Paris: Galimard, 1982. BRITO, M. P.

panteísmo vasto, que vai da gleba às estrelas, do tear ao último escândalo aromal de Atkinson. Um transformação de cenário se opera na vida brasileira – inda melhor – paulista.”⁷⁸

Como se depreende das citações, a posição de Oswald na defesa de que São Paulo seria a capital do modernismo, não me parece tão diferente da de Menotti, a não ser no tom. Além do traço marcante do paulistismo, que sugere um percurso predeterminado de modernização, cujo ponto de partida e de chegada é São Paulo, persiste a importância da indústria para configurar uma representação moderna e ambivalente desta cidade, que passava, agora, a exprimir uma “desconhecida harmonia de violências humanas”, sendo o local de origem de um caos avassalador, mas, ao mesmo tempo, a matriz de uma nova vitalidade emancipadora.⁷⁹

Produto de uma modernização “positiva”, São Paulo apresentava credenciais de capital moral do Brasil, dotada de uma visão prospectiva em contraposição ao Rio de Janeiro, a capital política, mais contemplativa e ainda presa aos velhos costumes e cenários do Brasil oitocentista e rural. É por isso que a cidade é retratada por Oswald de Andrade em imagens fortemente relacionadas com a modernidade, como uma cidade pulsante, com seus ritmos e sua efervescência, constituindo um painel inequívoco da típica “vocação futurista” de um “povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias”.⁸⁰

Mas segundo Motta, “seria no campo da cultura que se travaria a mais explícita batalha pela conquista da difícil hegemonia paulista no conjunto nacional”⁸¹. E cabia aos modernistas de São Paulo esta tarefa decisiva.

Cumpria, pois, firmar, ao lado da fama de povo ‘rico, forte e generoso’, o lugar de São Paulo como fonte das mais ‘desassombradas’ expressões de autonomia intelectual e de ‘notável’ produção literária e artística; era preciso afastar dos paulistas o epíteto de ‘práticos’, de espíritos absorvidos pela luta material e incapazes de duradouras construções intelectuais, pois São Paulo era “com suas fábricas, com a sua riqueza (...)”

⁷⁸ Menotti del Picchia. “O apostolado do verbo novo”. *Correio Paulistano*, 10 de janeiro de 1921.

⁷⁹ MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, P. 106. O paulistismo se liga a uma vertente regionalista que acredita ser possível definir o todo (Brasil) por uma parte (São Paulo). Annateresa Fabris ajuda também a compreender esta característica, ao comentar como Ronald de Carvalho, a partir de suas leituras de Hippolite Taine, funde momento e meio na visão das energias novas, traçando o perfil da raça, entendida no caso como “caráter regional”. As máquinas, teares e polias teriam dado origem a uma *gens* vigorosa, varonil, “cheia de juventude e coragem”, capaz de transformar em “paulista”, em filha da terra, a contribuição de todos os povos de além mar. “Os independentes de São Paulo”, in: M. ROSSETI et AL. *Brasil: 1º. Tempo modernista – 1917-1929*, São Paulo, 1972. PP. 197-198. Apud. FABRIS, A. P. 4

⁸⁰ Oswald de Andrade, “Reforma literária”, *Jornal do Commercio*, São Paulo, 19 de maio de 1921. Apud: FABRIS, A. p.3

⁸¹ MOTTA, p. 91.

o sonho de todos aqueles que tragam quer um ideal de arte, quer um ideal realizador de trabalho”⁸²

Fazia-se necessário exprimir e impor certas crenças comuns, plantando modelos formadores, e um dos mais importantes, naquele momento, era a vocação renovadora de São Paulo a ser afirmada.

Na verdade, a idéia majoritária neste primeiro momento modernista (1917-1924) era uma busca pela consolidação de modelos que garantissem o ingresso do país na modernidade, entendida esta como uma totalidade universal.⁸³ Por isso se fazia necessário fortalecer a posição de uma cidade cuja formação havia se dado no desenrolar de um processo de integração, dissolução e assimilação das diferenças regionais.

Era preciso fazer aflorar uma unidade subjacente, capaz de definir de uma identidade nacional, para que ficasse clara a contribuição que o Brasil poderia dar ao concerto das nações. “É a hora oportuna, enfim, para o delineamento do perfil da nação que se quer, a partir da identificação daquela que não se quer, ou seja, a antinacão.”⁸⁴

2.4

Antes da poética do Modernismo

O estudo do momento anterior à Semana de Arte Moderna (1922) é importante para este capítulo, na medida em que auxilia no delineamento de algumas relações pessoais e de concepções estéticas de Oswald, antes do biênio 1923-1924. Nos debates e encontros que tento analisar brevemente aqui, evidencia-se a defesa da arte moderna por parte de Oswald, mesmo que sem um argumento teórico a opor ao grupo chamado de passadista. Essa insuficiência não é menor do que a ausência de qualquer indício primitivista nas suas considerações sobre arte, ou seja, no momento anterior à sua viagem à Paris, mesmo atacando aqueles que não conseguiam compreender as experiências e impressões do novo tempo, Oswald defende, em arte, uma modernidade

⁸² Idem, p. 91. Op.cit. “Nós – O correio Paulistano por dentro”. *Correio Paulistano*, 07-09-1922. .

⁸³ MORAES, Eduardo Jardim. *A constituição da idéia de Modernidade no Modernismo Brasileiro*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Rio de Janeiro: janeiro de 1983.

⁸⁴ MOTTA, M. passim.

que ainda está completamente desvinculada da busca por elementos originários da nossa cultura.

Benedito Nunes, em seu artigo “Estética e correntes estéticas do modernismo” aponta as diferenças de perspectiva entre o realismo psicológico de Mário e o realismo mais empírico de Oswald⁸⁵. O primeiro se caracterizaria pela idéia de um potencial psicológico que se descarrega na expressão lírica, ligando-se, pela busca da emoção e do sentimento espontâneo, à tônica primitivista do Expressionismo e do Dadaísmo; ao passo que o realismo de Oswald iniciado posteriormente com o Manifesto da Poesia Pau-Brasil apostava num índice de potencial poético a ser extraído da forma e dos materiais no poema, que sairiam do seu estado bruto (de coisas) e elevariam-se a um evento simbólico significativo. E, respeitando esse critério, o poeta faria afirmações como esta: “A poesia existe nos fatos – Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.”⁸⁶

Embora seja um termo comum aos dois Andrades, o conceito de realidade, entendido enquanto percepção concreta diante de um acontecimento exterior é qualificado de maneira muito distinta em Mário e Oswald, no período compreendido entre 1917 e 1924.

Se em Mário há uma visão mais reflexiva e sintética do fazer artístico, que o considera “o desejo de expressar sentimentos e pensamentos de significação lírica” ou uma espécie de “objetivação do humanismo psíquico”, sob forma de liturgia, operação mágica, canto de amor, de guerra e de dor⁸⁷; Oswald defende, neste momento anterior, que a função da arte é criar uma segunda realidade, negando a cópia e a oleografia. Fica evidente que esta proposta não significa ainda o afastamento da realidade e a saída do referente, pois, para ele, a busca fundamental da arte é a “realidade na ilusão”⁸⁸, entretanto, abre-se o espaço para ações mais agressivas, que tentam persuadir o leitor pelo choque causado pelo uso de imagens em *flashes*.

⁸⁵ NUNES, Benedito. “Estética e correntes estéticas do modernismo”. P. 46 e 52; e 50.

⁸⁶ “Manifesto Pau-Brasil” *Obras Completas (OC) Vol. 6: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias – Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. P.5.

⁸⁷ ANDRADE, Mário. Citado por FABRIS, A. p. 60. A autora diz que estes são alguns dos núcleos temáticos mais importantes do “Prefácio Interessantíssimo” e *A Escrava que não é Isaura*.

⁸⁸ ANDRADE, Oswald. “A exposição Anita Malfatti” (Jornal do Comércio, São Paulo, 11 de janeiro de 1918) Transcrita por Mario da Silva Brito; op.cit. p. 62.

A afirmação de Oswald de Andrade de que a arte não é fotografia, de que sua função é criar uma outra realidade, diferente daquela fenomênica é a tônica do momento, embora não haja aprofundamentos ou maiores explicações do conceito. A antítese da “realidade bruta” é a estilização, mas nem sempre sua avaliação é de todo positiva. Se Oswald de Andrade, a partir do exemplo de Brecheret, estigmatiza aquelas expressões que se contentam em ser “uma grosseira e inútil reprodução de exemplares de zoologia”, Mário de Andrade parece hesitar ainda diante da aceitação de certos princípios da arte moderna, notadamente o afastamento progressivo da natureza.⁸⁹

Começa a se delinear, aqui, uma visão não sincrética de Oswald de Andrade sobre arte, que está na base de sua defesa de um novo movimento que começava a surgir. Defensor de uma visão sobre arte que é uma espécie de realismo distorcido pela interferência da técnica na natureza, mas que ainda possui uma relação com a natureza primeira, ele reivindica o antiacademicismo, a crítica à racionalidade e ao naturalismo que vigoravam no século XIX, como uma de suas bases.

Na sua busca por atualização estética, Oswald consideraria Vitor Brecheret, que em sua escultura conjugava elementos da “realidade bruta” com uma reprodução do real que no seu entendimento estava longe da reprodução, um exemplo de artista moderno. Reforçando a função artística de transformação do real, Oswald de Andrade possivelmente endossaria esta declaração de Maliévitch, seguindo então as pistas sugeridas pelo pintor russo:

A academia é uma câmara mortuária mofada em que a arte está sendo flagelada. Guerras gigantes, grandes invenções, conquista do ar, velocidade da viagem, telefones, telégrafos, grandes navios de guerra, são o reino da eletricidade [...] A nova vida de ferro e a máquina, o rugir dos motores dos automóveis, o brilho das luzes elétricas, o rosnado das hélices, despertaram a alma, que estava sufocando nas catacumbas da velha razão e emergiu na interseção das trilhas do céu e da terra. Se todos os artistas vissem os cruzamentos dessas trilhas celestes, se compreendessem essas monstruosas pistas e intersecções de nossos corpos com as nuvens nos céus, então não pintariam crisântemos.⁹⁰

Tomando como gancho o trecho acima, a reeducação da sensibilidade moderna passaria a ser um tema presente nos debates de Oswald contra o que se definiu como passadismo.

É nesse sentido que o crítico de arte Oswald de Andrade tomaria partido da pintora Anita Malfatti, numa polêmica iniciada por um artigo de Monteiro Lobato.

Recém chegada dos Estados Unidos ainda em 1917, e entusiasmada para mostrar o produto do amadurecimento de sua formação artística, ela expôs uma série de

⁸⁹ FABRIS, Annateresa. P. 85. Cf. pps. 50, 120, e 165

⁹⁰ MALIÉVITCH, Kazimir. Apud. Citado por PERLOFF, Marjorie. P. 46.

53 trabalhos, entre gravuras, telas, caricaturas e aquarelas, em uma galeria na rua Líbero Badaró, entre 12 de dezembro e 10 de janeiro de 1918. Nesta mostra estavam expostos quadros como *A mulher russa*, *O homem amarelo*, *A mulher de cabelos verdes* e *O Japonês*.

Tudo parece calmo e sem pretensão de novidades, até que o leitor de *O Estado de S. Paulo* se depara com a crítica de Monteiro Lobato (então amigo de Oswald), à exposição de Anita Malfatti. Lobato, que reconhecidamente tinha suas veleidades de pintor⁹¹, publica, em 20 de dezembro do mesmo ano, um violento artigo em defesa da arte acadêmica, rechaçando qualquer desvio desses padrões:

Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem da latitude nem do clima (...) As medidas da proporção e do equilíbrio na forma ou na cor decorrem do que chamamos sentir. Quando as coisas do mundo externo se transformam em impressões cerebrais, “sentimos”. Para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em desarranjo por virtude de algum grave destempero. Enquanto a percepção sensorial se fizer no homem normalmente, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá “sentir” senão um gato; e é falsa a “interpretação” que o bichano fizer do totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes.⁹²

Tais argumentos eram bastante razoáveis para os contemporâneos de Lobato, fora do círculo dos jovens reformadores. Salvo raras exceções, o público letrado que visita a exposição Malfatti parece ter uma limitada informação sobre arte e um senso estético medíocre. Alguns compram quadros expostos, mas, depois do impacto dessas palavras, os compradores chegam a devolvê-los. Para exemplificar tal comportamento pode-se utilizar um artigo do próprio Lobato, também de 1917, ano da exposição Malfatti, em que o autor denuncia a relação superficial e contemplativa do público no Rio de Janeiro – incontestavelmente o grande centro de produção intelectual do país na época:

Está aberta no Rio a 24^a. Exposição Geral de Belas Artes (...) o que nunca se abre (...) é o apetite do público para estas coisas de arte (...) a exposição está às moscas (...). Perto dali, no entanto, a goma alta do Rio disputa a chuçadas de cotovelo cadeiras de cinema para emparvecer o olho...⁹³

⁹¹ LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. Volume I. P. 366.

⁹² LOBATO, Monteiro. “Paranóia ou mistificação? - A propósito da Exposição Malfatti” (O Estado de São Paulo, 20 de dezembro de 1917). Transcrito por Mário da Silva Brito. *Ibidem*. P. 52 e segs. Lobato já havia inclusive utilizado a palavra “mistificação” para tecer duras críticas a João do Rio. Cf. *A Barca de Gleyre*. P.

⁹³ Monteiro Lobato, “O salão’ de 1917, *Revista do Brasil*, 6(1917), p. 169-171.

Talvez neste aspecto (manifestações e eventos culturais) os paulistas ainda não conseguissem se distinguir tanto dos provincianos cariocas. Embora Menotti Del Picchia tenha afirmado que São Paulo “é o estado que mais lê” com base nas estatísticas da editora do próprio Lobato⁹⁴, um outro paulista, Paulo Prado, não encorajaria tanto as pretensões de São Paulo, de considerar-se a capital artística do país naquele momento:

Se por acaso aqui aparecessem o *Balzac* de Rodin, os quadros de Cézanne e Matisse, ou no Municipal a *Heure espagnole*, Ravel – que homérica gargalhada sacudiria a tristeza do nosso público conselheiro! Como essas obras primas da verdadeira Arte assanhariam o ódio dos filisteus!⁹⁵

A década de 20 é justamente o momento de constituição de um mercado de bens culturais, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Segundo Marly Motta, a atuação do próprio Monteiro Lobato, como editor e distribuidor, foi decisiva para a expansão do campo editorial, mas, em paralelo a isso, o aumento da participação de intelectuais no serviço público também significou “a abertura de áreas específicas para a atuação desses novos profissionais, onde, com certa autonomia, buscaram assegurar a legitimidade da sua produção.”⁹⁶

Lobato havia ridicularizado ao extremo o arrojo da pintora, e aproveita o ensejo para atingir em outros campos os defensores da arte moderna. De acordo com Mário da Silva Brito, essas insinuações seriam possivelmente endereçadas à Oswald de Andrade:

Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti* não passam de ramos da arte caricatural (...) Arte moderna, eis o escudo, a suprema justificação. Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos, e a justificativa é sempre a mesma: arte moderna.⁹⁷

A pintura naturalista, nos moldes do representativismo do século XIX, erigia-se em definição universal de pintura, apesar de servir-se das armas de um cientificismo simplista. Essa conformação do gosto do público naquela época foi chamada por Mário

⁹⁴ Hélios, “Cérebro Paulista” *Correio Paulistano*, 23-02-1920. Op. Cit. FABRIS, P. 26.

⁹⁵ PRADO, Paulo. Editorial da *Revista do Brasil*. Abril-1923. Citado por FABRIS, P. 31.

⁹⁶ MOTTA, p. 94

⁹⁷ Monteiro.Lobato. Citado por BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. P. 114.

de Andrade de “plástica histórica”⁹⁸ e, anos mais tarde, seria ironizada por Oswald: “Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo não prestava.”⁹⁹

No entanto, parecia ainda que, tanto Mário quanto Oswald continuavam preocupados em convencer seus leitores de que sua adesão à arte moderna não era superficial, mas pelo contrário, algo diretamente relacionado à percepção do tempo que era compartilhada pelos Andrades e pelos demais intelectuais modernistas, como uma parte integrante de seus argumentos no debate sobre a arte moderna. No “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada* (1922), o primeiro denotaria a preocupação de dizer que

Escrever arte moderna não significa jamais
para mim representar a vida atual no que tem
de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si
estas palavras frequentam-me o livro não é
porque pense com elas escrever moderno, mas
porque sendo meu livro moderno, elas têm nele
sua razão de ser.¹⁰⁰

Se em 1924, a proposta de subversão do comum defendida pelo programa estético do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” – que se pautou pela defesa d’“O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*”¹⁰¹-, já não seria tão enfática, ao conferir à arte uma dimensão de lente transformadora/deformadora; o que, de certa forma, já havia ocorrido no momento em que o poeta se juntou ao grupo da revista *Klaxon*, meses após à Semana de Arte Moderna(1922)¹⁰². Entretanto, acredito que, de alguma forma, as linhas a seguir sinalizarão que, desde o final da década anterior, Oswald de Andrade já rejeitava uma concepção de arte entendida como cópia da natureza.

A defesa de Anita Malfatti, numa edição do *Jornal do Commercio* de janeiro de 1918, vai nesse sentido. Oswald de Andrade elogia a coragem da jovem artista, ao desafiar um ambiente tão refratário às novidades, apresentando seus trabalhos. E, embora Oswald seja um crítico que se valha apenas de argumentos de opinião, não

⁹⁸Mário de Andrade. “O movimento modernista” In: *Aspectos da literatura brasileira*. p. 232. Op. Cit. MORAES, P.56.

⁹⁹ ANDRADE, Oswald. “Manifesto Pau-Brasil” In: *OC. Vol. 6. P. 7*

¹⁰⁰ Mário de Andrade. “Prefácio Interessantíssimo”. In: SCHWARTZ, Jorge. P. 154.

¹⁰¹ Idem, p. 8.

¹⁰²Sobre esta participação de Oswald na revista *Klaxon* ver “Significação” e “Estética” - *Klaxon* 1, São Paulo, 15 de maio de 1922. In: SCHWARTZ, J. P. 259.

habituação à reflexão sobre as formas da obra de arte mediante um embasamento teórico, sua falta de informação sobre o assunto não inibe o tom polêmico com que ele responde aos ataques do meio retrógrado à pintura de Anita:

Possuidora de uma alta consciência do que faz, levada por um notável instinto para a apaixonada eleição dos seus assuntos e da sua maneira, a vibrante artista não temeu levantar com seus cinquenta trabalhos as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades. Era natural que elas surgissem no acanhamento da nossa vida artística. A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia... Na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram. E os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir.¹⁰³

O texto se destina mais à adesão das pessoas que se submetem a certas idéias cristalizadas do que oferece a elas uma proposição nova. Segundo Vera Maria Chalmers, aqui, “o fundamental é agir sobre a disposição do público, para que este assumira uma atitude de abertura e receptividade ante o que desconhece em matéria de arte”¹⁰⁴. Era preciso fazê-lo abandonar convenções, melhor dizendo, velhas posições, perspectivas e regras poéticas deveriam ser rompidas numa reação contra o realismo. “Fugir da natureza” era a palavra de ordem de Oswald, anunciando uma forma de encarar a modernidade radicalmente oposta à daqueles que pregavam um retorno à natureza, como era o caso de Lobato¹⁰⁵. Mas recorrendo a uma estratégia puramente combativa, Oswald de Andrade parece ser pouco tolerante com o gosto do público e, na falta de um conhecimento técnico a ser transmitido ao leitor, transforma o debate de idéias (quase) numa erística. É como se, nessa impaciência, ele já soubesse a resposta dessa indagação, também deixada por Maliévitch: “Pode alguém que sempre andou num cabriolé compreender de fato as experiências e impressões de quem viaja num expresso ou voa pelo ar?”¹⁰⁶

A uma nova realidade corresponderia um espírito novo, que deveria ser expresso por uma nova linguagem. Mário de Andrade se posiciona de maneira similar a Oswald neste aspecto, pois ao tomar contato com o trabalho de Anita, ele se encantou imediatamente. Para ele a qualidade das telas era fruto de uma incorporação sólida das

¹⁰³ Oswald de Andrade. “A exposição Anita Malfatti” (Jornal do Comércio, São Paulo, 11 de janeiro de 1918) Apud: op.cit. p. 62.

¹⁰⁴ CHALMERS, Vera Maria. P. 69.

¹⁰⁵ Devo reconhecer que as concepções de Lobato sobre arte são de fato mais complexas do que expus aqui. Para um bom exemplo disso veja-se, FABRIS, p. 44, 45 e segs.

¹⁰⁶ MALIÉVITCH, Kazimir. Citado por PERLOFF, Marjorie. P. 29.

novas técnicas da vanguarda estética. Naquele mesmo momento, o poeta adquiriu *O homem amarelo*, obra que o acompanharia até o fim da sua vida.

Segundo Benedito Nunes, a ânsia de renovação estética também havia definido favoravelmente a posição de Mário diante das idéias de vanguarda em geral e de *L'Esprit Nouveau* em particular. E a proposição marioandradiana de que a atualização da arte às condições de vida moderna se processaria como uma recuperação ou um retorno às possibilidades constantes do espírito humano¹⁰⁷, que foram desviadas e recalçadas pelo primado da ordem intelectual, sustentara a convenção do belo e da natureza, bem como a fixação dos temas poéticos. Isto foi o que aproximou inicialmente Mário de Andrade da obra de Anita¹⁰⁸.

Além da constatação de que, neste momento anterior à Semana de 22, talvez seja Mário de Andrade quem, na verdade, mais parece se aproximar de uma discussão do conceito de primitivismo, fica evidente que esse primeiro modernismo defendia a quebra da autonomia da obra de arte. A crítica de Monteiro Lobato à “mistificação”, que tanto o incomodava nos quadros de Anita Malfatti, tinha suas bases numa concepção fixa de obra de arte. O escritor, que havia inclusive elogiado a técnica de Anita Malfatti, estava realmente preocupado com os rumos da arte nacional, mas denunciou asperamente o divórcio da pintora com as convenções exteriores. E a crise provocada pela exposição Malfatti constituiu-se, assim, como um marco inicial da polêmica com os passadistas no Brasil. A reação de Monteiro Lobato parecia valorizá-la ainda mais: ele não percebeu que reconhecia tacitamente o lugar da arte moderna como um fenômeno e os representantes da geração futurista de São Paulo como seus interlocutores.

É importante pontuar que esse grupo de inovadores entendia ser necessária outra forma de narrar para que pudesse traduzir o ineditismo da experiência da metrópole. Era preciso uma escrita breve, mais ágil, plástica e descontínua, que

¹⁰⁷ “O poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso: renovação da sacra fúria”. ANDRADE, Mário. “A Escrava que não é Isaura (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)” in: *Obra Imatura*. Livraria Martins editora, p.224.

¹⁰⁸ O distanciamento de Mário se deve às mudanças observadas na mostra da pintora em 1920, na qual Anita Malfatti fizera concessões ao meio tentando “construir obras mais acessíveis ao nosso público”. FABRIS, P. 51.

possibilitasse a exposição de idéias reduzidas ao mínimo telegráfico da palavra¹⁰⁹. Esse tipo de linguagem viria das redações de jornal.

A atividade jornalística foi exercida por Oswald durante toda a sua vida, com breves intervalos apenas nos anos 20, quando esteve na Europa a negócios e também como escritor. Mário também havia se tornado colaborador de alguns jornais e revistas. Após a conclusão de seu curso de piano no Conservatório Dramático e Musical, inicia a carreira de professor, mas utilizando o pseudônimo de Mário Sobral publica *Há uma gota de sangue em cada poema*, posteriormente incluído em *Obra imatura*.

No biênio 1917-1919, Oswald já conhecia um número significativo de pintores e escritores¹¹⁰ e passa a ampliar seus contatos, gozando de maior visibilidade e influência junto aos artistas de São Paulo. Utilizando sua função de crítico para articular encontros entre estes, ele enseja um diálogo que renderia frutos posteriormente.

Encontros com Mário de Andrade. Em leiterias. Descoberta de Brecheret, por mim e por Menotti. A nós ele deve a sua apresentação e a defesa de sua arte nova. É um moço que parece idealista, bem diverso do avarento sórdido que se tornou depois de milionário. A exposição de Anita Malfatti, em 17, provocara o coice monumental de Monteiro Lobato, inteiramente ignaro e maldoso. Sou o único a defender timidamente Anita pelo Jornal do Comércio com iniciais. Agora em 1919, encontro-a com Di, Guilherme de Almeida e outros literatos.¹¹¹

O amigo Mário assim cantaria esse clima agitado pelo interesse de Oswald em sucessivos contatos com intelectuais: “[...] na Cadillac mansa e glauca de ilusão / Passa o Oswald de Andrade / mariscando gênios entre a multidão!...”¹¹²

Menotti Del Picchia foi possivelmente o escritor de maior êxito naquele momento, gozava do respeito e leitura, tanto dos passadistas quanto de seus pares. Possuía uma intensa atividade como crítico literário e de arte na imprensa paulista, antes da Semana de Arte Moderna. Foi também um dos responsáveis por *Papel e Tinta* – “Ilustração Quinzenal Brasileira”, “publicação da elite paulista, circulando em todo o país e no estrangeiro”. A revista é bom exemplo dos encontros intelectuais que tiveram lugar na São Paulo dos modernistas.

¹⁰⁹ “A Escrava que não é Isaura (Discurso sobre algumas das tendências da Poesia Modernista)” in: SCHWARTZ, J. P. 150 e p. 155.

¹¹⁰ Oswald já conhecia Di Cavalcanti e Anita Malfatti em 1918 e neste mesmo ano acabou conhecendo Vitor Brecheret. Cf. ANDRADE, Oswald de, *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. P.130

¹¹¹ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. p. 135.

¹¹² ANDRADE, Mário de. “Paulicéia Desvairada” In: *Poesias Completas* p. 94.

Fundada em 1920, contava com Léo Vaz, Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Menotti como colaboradores. Oswald de Andrade era o editor. Cultivava um tom irônico e cerrava suas fileiras em favor das mudanças na literatura.

Em 31 de maio de 1920, o artigo “Nós”, assinado pela “Direção”¹¹³ apresenta o programa da revista. Tecendo considerações em torno da idéia de progresso em meio às conseqüências do pós-guerra, atesta-se que o país abandona o estreito regionalismo em que se fechava, devendo agora partir em busca de uma aproximação cultural com os outros países sul-americanos:

É inútil querer por mais tempo desconhecer nossa função social no mundo do ‘post-guerra’. À America caberá a fatal liderança do universo. A civilização desloca-se segundo a fatalidade das leis sociológicas; o Brasil necessita, desde já, preparar-se para que não seja secundária a sua missão neste futuro próximo. (...) Nossa aproximação definitiva com as nações sulamericanas é uma necessidade quer para o equilíbrio continental, quer para a nossa eficaz atuação na vida internacional.¹¹⁴

Com uma visão ufanista do presente e do futuro (reforçada pela constatação do progresso brasileiro) e levando em conta o nosso adiantado estágio cultural, a revista é criada com a função educativa de divulgar o pensamento nacional para as massas. Contudo, Vera Maria Chalmers pondera que, diante de propósitos que revelam todo um projeto ideológico, o projeto estético da revista, de apenas democratizar a literatura parecia pouco ambicioso.¹¹⁵

Não são poucas as contradições. Embora faça a ressalva de tentar distinguir-se de outras publicações deste tipo, *Papel e Tinta*, que se dirige a um público não especializado, veicula uma literatura de peso, fundamentada na reflexão sobre os problemas da época.

(...) como imediato complemento a nossa cultura – impunha-se uma publicação como a nossa que, a par de ser popular e leve, forra-se à pecha de puerilidade, que ainda eiva muita revista pátria, gorda de literatice pouco séria e magra de pensamento e sobriedade.¹¹⁶

Vera Maria Chalmers interpreta que o “projeto ideológico de uma arte nacional sobrepõe-se, enquanto produto acabado, à pesquisa dos novos meios de expressão em andamento, sobretudo na Europa”. Para a autora, a apresentação da revista não

¹¹³ Segundo CHALMERS, Vera Maria. Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia. Cf. p. 58

¹¹⁴ “Nós”. Citado em CHALMERS. P. 59.

¹¹⁵ CHALMERS, Vera. p. 59.

¹¹⁶ “Nós”. Citado em CHALMERS. P. 59

menciona a necessidade de uma pesquisa estética, nem configura os participantes¹¹⁷ como pertencentes a um grupo de renovadores em oposição à produção anterior, o que demonstra, de certa forma, o caráter ambíguo do grupo chamado, anteriormente aqui, de futurista.

Entretanto, o que pretendo frisar é que aquele momento nebuloso era de proposições. Um grupo de jovens intelectuais vai ganhando contornos mais nítidos no centro de São Paulo, no chamado “Triângulo”, encontro das ruas 15 de Novembro, São Bento e Direita, onde circulavam os jornalistas, intelectuais, estudantes e escritores, dividindo mesas e calçadas com homens de negócios.

“Reúnem-se no *Café Guarani*, no *Café Papagaio*, na *Livraria Garraux*, nas redações de jornais. Com o fim d’*O Pirralho*, Oswald continua no *Jornal do Commercio* e na *Gazeta*”¹¹⁸, sem falar de *Papel e Tinta*. A configuração desse espaço paulista propiciava encontros e intensa troca de idéias, gerando um clima de novas propostas, rebeldia e criações coletivas cujo principal núcleo temático seria a consciência de um espírito novo.¹¹⁹

Para Mário da Silva Brito, a virada dos anos 1920-1921 é o momento decisivo para o grupo modernista marcar sua diferença.

É indispensável, agora, teorizar, doutrinar, granjear prosélitos, polemizar, provocar, arrogantemente, a gente do outro lado. (...) impõe-se, enfim, a ruptura, que, de fato já se deu, mas que urge seja agora declarada como atitude de um grupo, proclamada como resolução de uma coletividade de escritores e artistas.¹²⁰

E este desafio também seria levado a cabo por Oswald. Em 09 de janeiro de 1921, um banquete é oferecido a Menotti del Picchia no *Trianon*, local onde os representantes mais conservadores da política, da sociedade e das letras faziam seus *meetings*. Mas os jovens escritores de São Paulo também se fazem presentes, mesmo que sem nenhum intuito de se juntarem aos demais convidados. Oswald faz um discurso de homenagem, a fim de marcar a posição do novo grupo “numa tecla de sonoridade diferente”, e evitar que a imagem de Menotti fique apenas associada às expressões de

¹¹⁷Os colaboradores artísticos eram: Paim, Di Cavalcanti, Brecheret, Com. Petrilli, Voltolino, Borgognoni, Prof. Manuicci, Nello Benedetti e outros. Colaboradores literários: Monteiro Lobato, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, João do Norte, Mário de Andrade, Homero Prates, Claudio de Souza e Leo Vaz.

¹¹⁸ FONSECA, Maria Augusta. P. 112.

¹¹⁹ Mário de Andrade, “Fazer a história”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 24 de agosto de 1944. FABRIS, P.43.

¹²⁰ BRITO, Mário da Silva. P. 152.

um pensamento retrógrado. Delineando seu próprio território e as fronteiras, ele busca definir como serão as relações com os opositores, formando imagens de seus amigos e inimigos, rivais e aliados; ao mesmo tempo em que tenta conservar e modelar as lembranças de um passado recente desse grupo, bem como projetar sobre o futuro do mesmo, temores e esperanças.

A motivação deste texto, além de apresentar a negação às antigas propostas, é de solidariedade a Menotti, não nos louros, mas no chamamento “para combates mais vivos”. Esse aspecto estratégico é central: “O poeta homenageado e os seus amigos são como soldados em campanha”, e o teatro de operações onde estão Menotti Del Picchia e os demais modernistas é hostil. Assim, as palavras de Oswald, segundo Mário da Silva Brito, assumem um tom de assalto. “É o ataque surpresa no campo do adversário distraído...”¹²¹ Daí este ato de fala assumir um sentido inicial forte, como se fosse a investidura na luta pela arte nova.

Eis o cenário perfeito para o batismo do antropófago forjado em aço. Falando de Menotti, Oswald de Andrade anuncia o combate e o seu lugar de proa, sublinhando a vocação de São Paulo como a metrópole da renovação estética que “agita as revoluções criadoras de imortalidades”, e considera esta festa “a primeira quietação de uma etapa já vencida (...) Para ter que aspirar e perseguir o incerto sonho eterno e ideal da Terra Prometida”¹²².

Nesse “rufar de tambores”, só interessa aos escritores o futuro, não lhes servindo mais o passado e a repetição do que já foi feito. A palavra de ordem é “Daqui para diante”. Mário da Silva Brito continua:

Observe-se ainda que o discurso liga também a idéia de fim do mundo europeu à de aurora da vida americana, em que São Paulo aparece como o símbolo da prometida Canaã. A renovação literária, sob outro aspecto, está associada, direta e profundamente à paisagem social e psíquica de S.Paulo.”¹²³ (...)

Depois desse discurso-manifesto em homenagem a Menotti, é possível dizer que o modernismo toma um rumo mais definido, que seria tornado concreto nas agitações de 1922. Devo repisar aqui a importância do discurso de Oswald para a definição do grupo de modernistas, que tomaria parte nas polêmicas subseqüentes e

¹²¹ BRITO, Mário da Silva. P. 179.

¹²² ANDRADE, Oswald. “O Discurso do Trianon”. 09-01-1921 Apud. BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. P. 177.

¹²³ Idem. p. 180.

seria considerado pelo poeta “uma das mais fortes, expressivas e orgulhosas gerações de supremos criadores” que passaram por São Paulo¹²⁴.

A Semana de Arte Moderna, assim, é o coroamento espetacular de uma campanha esboçada a partir da exposição de Anita Malfatti, intensificada em 1920 e levada ao extremo em 1921. Para os modernistas de São Paulo parecia que, durante a realização do evento, a disputa pela hegemonia da cultura nacional finalmente havia chegado ao fim:

A hegemonia artística da Corte não existe mais. No comércio como no futebol, na riqueza como nas artes, São Paulo caminha na frente. Quem primeiro manifestou o desejo de construir sobre novas bases a pintura? São Paulo com Anita Malfatti. Quem apresenta ao mundo o maior e mais moderno escultor da América do Sul? São Paulo com Brecheret. Onde primeiro a poesia se tornou veículo da sensibilidade moderna livre da grisalhada da rima e das correias da métrica? São Paulo.”¹²⁵

São Paulo de fato progredia. E não podia parar. Entretanto, parecia ainda que esses jovens artistas, que se diziam vitoriosos, não sabiam se valer da sua sensibilidade moderna para compreender a cultura de seu próprio país: ainda muito presos a uma idéia de modernidade e civilização que era o sonho do século XIX, foram incapazes de elaborar uma interpretação autêntica da cultura do seu país.¹²⁶

Com seu orgulho de construtores, perderam-se na vertigem do crescimento da Paulicéia, uma ciranda que girava-embalava a idéia de que o futuro confirmaria que estavam certos, mas esqueceram-se de que ainda eram incapazes de elaborar uma interpretação da cultura que nos permitisse fazer parte de um ente maior.

No próximo capítulo pretendo analisar mais detidamente como Oswald de Andrade propôs sua solução para tal problema.

¹²⁴ ANDRADE, Oswald. Apud. BRITO, p. 180.

¹²⁵ ANDRADE, Mário. “Notas de Arte”. *A Gazeta*, 13-02-1922

¹²⁶Cf. acima o trecho em que Blaise Cendrars faz uma crítica aberta à arrogância dos paulistas. P.16, nota 18.