

Capítulo 3

Contrastes do modernismo

Afinal, o que terá realmente representado o modernismo brasileiro no panorama de nossa literatura e das artes em geral, quando são hoje notórios os questionamentos que se fazem a respeito dos conceitos de vanguarda e ruptura que foram atribuídos às nossas expressões artísticas com o advento da Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922?

A versão aceita durante décadas sobre a História do Modernismo Brasileiro foi a contada (e saborosamente contada, é verdade!) por Mário da Silva Brito em livro dedicado à memória de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Impossível deixar de mencionar esses dois nomes quando se pensa em modernismo no Brasil. O próprio Mário de Andrade, em 1942, na sua conferência em que avaliava os vinte anos da Semana de Arte Moderna, afirmou:

“E eram aquelas fugas desabaladas dentro da noite, na cadillac verde de Osvaldo de Andrade, a meu ver a figura mais característica e dinâmica do movimento...”¹

É Mário da Silva Brito quem reforça a imagem de Oswald de Andrade como descobridor do futurismo ou, mais propriamente, o primeiro importador, no Brasil, do movimento idealizado por Marinetti:

“Regressando da Europa, em 1912, Oswald de Andrade fazia-se o primeiro importador do ‘futurismo’, de que tivera apenas notícia no Velho Mundo. O Manifesto Futurista, de Marinetti, anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academicismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às palavras em liberdade, foi-lhe revelado em Paris”.²

Esse entusiasmo pelo futurismo faria com que, num primeiro momento, nossos modernistas fossem vistos, de fato, como futuristas. Tanto assim que, em dezembro de 1925, a convite do jornal carioca *A Noite*, Mário de Andrade, Carlos Drummond de

¹ Andrade, Mário de. *O Movimento Modernista. Aspectos da Literatura Brasileira*. 4ª edição. São Paulo, Martins/MEC, 1972. P. 248.

² Brito, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. P. 87.

Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Martins de Almeida e Prudente de Moraes, neto participaram de uma série de colaborações a que se deu o nome de O Mês Modernista.

No entanto, a confusão que ainda se fazia entre futurismo e modernismo fica clara logo no anúncio que o jornal faz dos artigos a serem publicados: “O mez modernista que ia ser futurista”.³

Na verdade, a troca do título deveu-se a uma objeção de Mário de Andrade que já havia recusado ser chamado de futurista por Oswald de Andrade. No entanto, essa confusão entre futurismo e modernismo fica evidente na quantidade de artigos publicados à época da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, e que foram cuidadosamente reunidos por Maria Eugenia Boaventura. *Futurismo Racial*, *Futurismo no Municipal*, *O Futurismo em São Paulo*, *Arte Futurista* são alguns dos artigos publicados na imprensa entre janeiro e março de 1922.⁴

Mas o que de fato teria representado todo esse movimento no panorama da cultura nacional? Mário de Andrade estava convencido de seu caráter de ruptura:

“O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional”.⁵

Mas é veemente ao afirmar que:

“... uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade”.⁶

Moacir Werneck de Castro, ao lembrar, cinqüenta anos depois, a conferência de Mário de Andrade sobre o Movimento Modernista, nota:

“Ao criticar o movimento modernista de 22 pelo seu caráter gratuito, de escândalo,

³ Senna, Homero (org). O Mês Modernista. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994. P. 10.

⁴ Boaventura, Maria Eugenia (org). 22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo, Edusp, 2000.

⁵ Andrade, Mário de. O Movimento Modernista. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4ª edição. São Paulo, Martins/MEC, 1972. P. 251.

⁶ Idem

manifestação espalhafatosa de ‘uma aristocracia de espírito’, Mário chega à autoflagelação, é relamente cruel com ele mesmo. Como que vira às avessas o achado Marx-hegeliano: o que um dia foi farsa festeira, vinte anos depois aparece como drama ao escritor insatisfeito consigo mesmo. E à distância de mais de cinquenta anos, ainda é um tema palpitante, sempre a desafiar as argúcias interpretativas”.⁷

Mário de Andrade defende que o modernismo só poderia ter acontecido primeiramente numa cidade como São Paulo:

“... o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior...”⁸

Mas o que teria sido o modernismo no Rio de Janeiro, cidade na qual Mário de Andrade conheceu Manuel Bandeira no ano anterior à Semana de Arte Moderna? A historiadora Mônica Pimenta Velloso procura analisar esse modernismo carioca e o porquê dele ter ficado em segundo plano. E vai buscar a modernidade carioca em muitos caricaturistas, em compositores populares num estudo pormenorizado do personagem D. Quixote, que dera nome a uma importante revista carioca.

“... Era a tentativa de buscar outro caminho para compreender o modernismo fora do paradigma paulista em que forçosamente acabou se convertendo o movimento de 1922...”⁹

Curiosamente, ao citar o samba de Noel Rosa *Feitiço da Vila*, Monica Velloso refere-se aos versos “São Paulo dá café/ Minas dá leite/ E a Vila Isabel dá samba” mas se esquece de destacar que eles foram feitos pelo carioca Noel Rosa sobre melodia do paulistano Vadico. Osvaldo de Almeida Gogliano, o Vadico, era filho de imigrantes italianos do bairro do Brás, onde nasceu em 1910, mesmo ano em que

⁷ Castro, Moacir Werneck de. *Cinquenta anos depois*. Jornal do Brasil, 1º Caderno, 02/05/1992. P. 11.

⁸ Andrade, Mário de. *O Movimento Modernista*. Op. Cit. P. 236.

⁹ Velloso, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro, FGV, 1996. P. 17.

nasceria seu futuro parceiro, Noel Rosa. Um irmão de Vadico, também músico, cursou o Conservatório Dramático Musical de São Paulo, a mesma instituição que teve como professor, durante muitos anos, o modernista Mário de Andrade. Vadico começou a compor sambas ainda em São Paulo e transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1931, onde pouco depois conheceria Noel Rosa com quem iria compor algumas obras-primas da MPB, como o já citado *Feitiço da Vila*, e também *Conversa de botequim* e *Feitio de Oração*. Portanto, sambas considerados cariocas tiveram como melodista um paulistano.

É claro que não se poderia atribuir a esse fato a idéia de que sambas de Noel em parceria com Vadico seriam paulistas. Afinal, foram todos criados durante o período em que o melodista residia no Rio de Janeiro. No entanto, vale frisar que Vadico teve sua formação musical em São Paulo e lá começou a compor seus primeiros sambas. E não se trata aqui de querer definir ou reforçar o que seja um samba paulista ou um samba carioca, ou um poema paulista ou um poema carioca. Muito menos, um modernismo paulista ou um modernismo carioca. Interessa-nos aqui, sim, é a possibilidade de uma esquina entre o samba de São Paulo e o samba do Rio. Esquina semelhante àquela das afinidades poéticas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

No caso do compositor paulista Paulo Vanzolini, essa esquina estaria presente na sua própria formação como compositor. Autor de clássicos como *Ronda e Volta por cima*, nascido em São Paulo, passou alguns anos de sua infância no Rio de Janeiro, no final da década de 1930, onde seu pai, engenheiro, construía o prédio do Instituto de Educação, no bairro da Tijuca. Vanzolini costumava ouvir no rádio sambas nas vozes de Aracy de Almeida e Francisco Alves, sambas que o marcariam para o resto da vida.

Só para continuar mais um pouco no terreno da música popular brasileira, podemos citar o compositor Chico Buarque de Hollanda, carioca de nascimento e que morou grande parte dos primeiros tempos de juventude em São Paulo, lá gravando seus três primeiros LPs.

Admirador do compositor Paulo Vanzolini, e filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda (“O meu pai era paulista”), Chico foi, logo no início da carreira, comparado a Noel Rosa, por críticos como José Ramos Tinhorão. Mas é interessante notar que havia alguém com forte influência de Noel e Ismael Silva (e, num certo sentido, Vadico) compondo sambas na metade da década de 1960 em São Paulo.

As primeiras composições de Chico Buarque, na verdade, referem-se a situações observadas em seu cotidiano paulista. E vale também lembrar que a questão da brasilidade foi despertada nele quando passava pelo prédio da Escola de Arquitetura da USP, que largaria ainda no terceiro ano, carregando debaixo do braço a primeira edição de *Macunaíma* autografada pelo próprio Mário de Andrade a seu amigo Sérgio Buarque de Holanda. Um professor chamou a atenção do rapaz então com cerca de dezenove anos, pois, segundo ele, era uma irresponsabilidade andar por aí com aquela raridade. E da descoberta de *Macunaíma* para os primeiros acordes de *Pedro Pedreiro*¹⁰ pouco tempo se passou.

De certo modo, podemos visualizar aí também uma outra esquina entre Rio e São Paulo.

A afinidade entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda está ainda por ser mais detalhadamente analisada, a partir da publicação da correspondência entre os dois, já em fase de preparação pela coleção *Correspondência de Mário de Andrade*, que vem sendo publicada pelo IEB/Edusp. Sérgio Buarque foi dos primeiros a escrever sobre a Semana de Arte Moderna, em 1922 e a partir da publicação de *Raízes do Brasil*, em 1936, se tornaria um de nossos mais comentados historiadores, mas teve também papel marcante como crítico literário entre as décadas de 1920 e 1950, como comprovam os dois volumes de *O espírito e a letra*, lançados pela Companhia das Letras em 1996. Entre 1924 e 1925 dirigiu, juntamente com Prudente de Moraes, neto, a revista *Estética*¹¹, que teve como colaboradores Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros importantes modernistas. *Estética* não passou do terceiro número. Sua redação funcionava no Rio de Janeiro, onde o paulista Sérgio Buarque cursava direito. Juntamente com a paulista *Klaxon* e a mineira *A Revista*, *Estética* teve importante papel para a reafirmação dos ideais modernistas, ainda que a circulação dessas publicações tenha sido restrita.

Sérgio Buarque de Holanda é ainda quem propicia o início da correspondência entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Após os dois terem se conhecido na casa

¹⁰ Este samba seria gravado pelo compositor num compacto lançado pela RGE em 1965, e seria seu primeiro sucesso antes de *A Banda*, vencedora do Festival da Canção da TV Record, no ano seguinte, ao lado de *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros.

¹¹ O nome da publicação fora sugerido ou quase imposto por Graça Aranha, autor de *A Estética da vida*, e que chegaria a pronunciar um caloroso discurso na Academia Brasileira de Letras em favor dos modernistas. Mário de Andrade iria depois desentender-se com o autor de *Canaã*, considerando que este buscava ser reconhecido como “chefe” do Movimento Modernista. As divergências e aproximações entre as idéias de Graça Aranha e as dos modernistas foram analisadas por Eduardo Jardim de Moraes em *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica* (Rio de Janeiro: Graal, 1978).

de Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira procura por Sérgio Buarque para saber o endereço de Mário de Andrade com quem gostaria de se corresponder. Bandeira envia a primeira carta em 25 de maio de 1922:

“... ignorava o seu endereço. Um dia deste encontro o Sérgio Buarque de Holanda, com aquele ar metálico e laminado, aquele ar que faz compreender de chofre a pintura moderna...”¹²

No Rio, morando próximo da Lapa, reduto de boêmios cariocas, Bandeira convivia com alguns personagens emblemáticos do samba, como o compositor Sinhô. Foi esse aliás o tema que levou o pesquisador e músico André Gardel a escrever *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. É inegável, portanto, que o modernismo brasileiro não possa nem deva ser considerado exclusivamente paulista. Mas muito menos devemos nos deixar levar por uma espécie de bairrismo em que a briga pela legitimidade do movimento, se já existia no Rio ou se em São Paulo é que explodiu com maior vigor, não nos permita enxergar a valiosa importância de Mário de Andrade como articulador de um movimento que redefiniu e reestruturou os conceitos de arte no Brasil.

Trata-se, é verdade, de um movimento contraditório, como bem analisa Silviano Santiago, em *A permanência do discurso da tradição no modernismo*:

“O caso mais interessante, a meu ver, para se falar de tradição no modernismo, e aí desvinculo-a da noção de neoconservadorismo, seria a viagem feita pelos modernistas, em 1924, a Minas Gerais...”¹³

Paulo Herkenhoff é mais ácido ao salientar:

“Embora escritor e musicólogo, um malandro Mário de Andrade centrou o foco em artes visuais, ainda que mais distantes de seus interesses, pois sabia que São Paulo era uma

¹² Andrade, Mário de & Bandeira, Manuel. *Correspondência*. Moraes, Marcos Antonio (org). São Paulo, IEB/Edusp, 2000. P. 59.

¹³ Santiago, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

cidade antimusical e temia a poética e a fala do real na literatura do Rio”.¹⁴

Apesar de concentrar-se mais em situações ocorridas em São Paulo e no Rio, o modernista Raul Bopp, autor do clássico *Cobra Norato*, assinala a importância para o modernismo de grupos aparecidos em Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Amazonas, Pará e Rio Grande do Sul. O título que Bopp dá ao livro em que procura analisar aspectos do movimento do qual participou é bastante sugestivo: *Movimentos modernistas no Brasil*. Publicado pela Livraria São José, em 1966, assinala a preocupação em deslocar o eixo modernista para um cenário mais amplo que não se atenha somente a São Paulo ou ao Rio. Era já um esforço em relativizar a supremacia paulista. No entanto, é inegável que houve uma conexão entre Joaquim Inojosa, em Pernambuco, Luís da Câmara Cascudo, em Natal, Drummond e Pedro Nava, em Minas Gerais, Manuel Bandeira e Prudente de Moraes, neto, no Rio. E essa conexão tinha um nome: Mário de Andrade.

Se, num primeiro momento, a necessidade de romper com os “Mestres do Passado” o leva aos desvairios da paulicéia, é interessante notar como seu interesse pelas coisas do Brasil “profundo” tangencia aspectos do pensamento estético de adversários do Modernismo como Monteiro Lobato:

“Todas as escolas são aceitáveis quando sinceras e honestas. Só não se salva a escola do Ruim. Do lambido ao bisnagado há campo para todas as obras primas. É arte a que é feita com emoção, carinho e verdade, sejam quais forem os amaneiramentos de técnica. A moda hoje quer pintura larga, e os entendidos têm muxoxos nos lábios quando topam algum desrespeitador do figurismo do dia. Com medo a este muxoxo muitos artistas mentem ao temperamento, falsificam-se, ‘insincerizam-se’, caindo em ‘larguras cômicas, como por exemplo, o impressionismo futurista, cubóide, tetraédrico ou paralelepídico de alguns paredros que julgam sem paelação por meio de uma só palavra:
- É moderno. Não é moderno”.¹⁵

¹⁴ Herkenhoff, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietude moderna à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. P. 32.

¹⁵ Lobato, Monteiro. “Exposição Campos Ayres”. O Estado de S.Paulo. 5 de fevereiro de 1919. Citado por Fabres, Annateresa. *Futurismo e Cubismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999. P. 76.