

I

“Como se escreve a História”

De acordo com a versão historiográfica mais corrente, o movimento modernista brasileiro veio renovar através de uma sadia ruptura o que seria o então marasmático ambiente cultural do país e é dessa ruptura que advém a renovação cultural vivida pelo Brasil durante o século vinte. Essa interpretação, esposada pelas mais conceituadas histórias da literatura e do pensamento brasileiros no século XX é em parte verdadeira, e pode-se dizer que hoje ela é canônica. O movimento modernista teve uma profunda influência sobre o pensamento e a prática artística que lhe são posteriores.

Entretanto, a visão de sadia ruptura ficou tão arraigada no imaginário de nossa cultura que é comum, entre os historiadores, a divisão da história cultural do Brasil em duas etapas – antes e modernismo –, considerando que tudo que se fez e se faz culturalmente no país após a Semana de 22 é consequência direta, continuação do modernismo. Essa idéia falseia grandemente o aporte e a amplitude do movimento.

Desde a propaganda e a propagação inicial do movimento nota-se a preocupação dominante de aparecerem os modernistas caracterizados com o ideário do novo. Mas por que essa vestimenta idealizada do novo?

O fato símbolo tido como o deflagrador do movimento, a Semana de Arte Moderna ou, como também é conhecida, a Semana de 22, é apenas um dos acontecimentos que estão relacionados com a chegada da modernidade ao Brasil e não, como querem fazer crer muitos dos historiadores do evento “o acontecimento”. Ao assinalar o fato de que a Semana de 22 é *apenas* mais um dado que se acrescenta à construção da idéia de *uma certa modernidade* no Brasil, pretendo trazer à discussão crítica o argumento central desta tese.

Quase todos os historiadores que tratam de alguma forma dos acontecimentos da Semana de 22 (e daqueles que imediatamente a antecedem) afirmam que não só o que foi apresentado na Semana propriamente dita mas principalmente no tempo que imediatamente se lhe segue não apresenta praticamente nada das

características de “modernismo”, *se a esse termo dermos o sentido que a historiografia cultural atribui ao movimento de inovação estética, artística, cultural e mesmo política que se desenvolveu no Ocidente*, movimento que se inicia no final do século XIX e vai desabrochar plenamente nas vanguardas do início do século XX. O impacto maior do movimento simbolizado pela Semana de 22 se dá no campo da poesia, na tentativa de destruição do código literário parnasiano e se coloca nos seus inícios dentro de um quadro modernizante estritamente estético, sem qualquer preocupação com outros aspectos da vida social do país.

Alceu Amoroso Lima, por exemplo, nas suas *Memórias Improvisadas*, afirma que o modernismo, no que chamou de seu primeiro período (1922-1924), “produziu mais idéias do que obras”¹. Nelson Werneck Sodré parece compartilhar da mesma idéia. Ao fazer a gênese do surgimento, no nosso país, de “uma fisionomia literária autêntica”, procura estabelecer quando é que surgem as condições para isso. Desprezando a Semana de 22 (“a significação da Semana foi muito menor do que tem sido comentado”), Werneck Sodré vai dar mais importância ao que se produziu literariamente a partir da década de 30, afirmando (e então concordando e citando Amoroso Lima) que na sua fase inicial o modernismo foi um movimento *contra*². Silviano Santiago, citando Brito Broca, diz que este foi muito feliz mostrando o dilaceramento do modernismo logo no seu início, com isso querendo significar o rompimento do movimento com o que seria a sua mais importante premissa: a desvinculação com o passado³.

Ronaldo Brito, escrevendo criticamente dentro do campo das artes plásticas, afirma que chega a irritar “assistir à procissão cívica da Semana (de 22), sua ascensão à Categoria de Símbolo da Modernidade Brasileira”. Para ele, as vastas sínteses estéticas do modernismo oriundo em 22 “talvez aspirassem uma eficácia mítica: cumpriam o nosso rito de passagem para a modernidade”, “um desejo de positividade moderna”, e conclui: “Todo o problema é que em parte o fazia, paradoxalmente, às custas da conquista cultural moderna por excelência: a

¹ Ver LIMA, Alceu Amoroso – *Memórias Improvisadas (Diálogos com Medeiros Lima)*.

² SODRÉ, Nelson Werneck – *História da Literatura Brasileira*.

³ SANTIAGO, Silviano – *Permanência do discurso da tradição no Modernismo*. In BONHEIM, Gert et alli – *Cultura Brasileira: Tradição/Contradição*.

autonomia da experiência do Eu lírico moderno e sua entrega total à aventura da obra”⁴.

Novamente no campo literário propriamente, o historiador da literatura brasileira Massaud Moisés vê, também, o movimento modernista como um movimento *contra*. Chamando o primeiro momento (que data até 1928) de período de destruição, deixa subentendido que só a partir desse ano é que começam as verdadeiras obras do modernismo⁵.

Entretanto, a historiografia mais difundida – podemos dizer quase que canônica – vê a Semana de Arte Moderna como o emblema, o símbolo de uma ruptura. Uma revolução. A Semana teria sido uma mudança radical na forma de como o Brasil encarava a si mesmo e lhe é atribuída não só o papel de iniciadora, deflagradora da era moderna no país, como o de arauto, de anunciadora das mudanças que advirão com a Revolução de 1930. Nosso intuito nesse capítulo é procurar mostrar de que forma e porque se deu essa construção historiográfica que transformou o modernismo em uma saga, adotando-se diante dele uma postura referencial, carregando a data – 1922 – “de dramaticidade e peso simbólico”. Afinal, 1922, repete-se sempre, foi o ano do Centenário da Independência, da fundação do Partido Comunista e do Centro Dom Vital, da Semana de Arte Moderna e do episódio dos 18 do Forte, em Copacabana, dado como o marco inicial do Tenentismo. Em consequência, como afirma Tânia Regina de Luca. “estabeleceu-se uma associação tão poderosa entre 1922 e a idéia do novo que qualquer afirmação em contrário parece desconcertante”⁶.

A construção dessa associação se dá acompanhada de um processo de mitificação historiográfica, que vem repetindo os mesmos argumentos ao longo do tempo. Embora seja difícil estabelecer com precisão quando começa esse processo, podemos, com certeza, procurar suas raízes no entusiasmo propagandístico que tomou conta dos participantes iniciais do movimento modernista em São Paulo. A historiografia do modernismo começa a se corporificar a partir dos anos 40 do século passado e, como bem lembrou Márcia Camargos, data de então, entre os críticos e historiadores, o início da

⁴ BRITO, Ronaldo – *O jeitinho moderno brasileiro*. In *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*. PUC, Rio de Janeiro, v.1, n° 1, pp. 7-10.

⁵ Ver MASSAUD, Moisés – *História da Literatura Brasileira*.

⁶ LUCA, Tânia Regina – *A Revista do Brasil*, p.22.

“cristalização da idéia de um modernismo revolucionário, renovador, contrapondo-se a toda produção artístico-literária imediatamente anterior, marcada por estigmas desabonadores”.

Até recentemente a história do modernismo brasileiro (na sua versão literária ou artística) vinha sendo escrita quase que exclusivamente pelos participantes ou herdeiros diretos do movimento. E chamo de herdeiros diretos não apenas aqueles que foram os discípulos imediatos dos “papas” do movimento, mas também os discípulos dos discípulos, os propagandistas da terceira geração dos modernistas. Como diz Annateresa Fabris, “boa parte do que conhecemos do modernismo foi produzido por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna que freqüentemente esposou as razões da primeira hora sem constestá-las ou questionando-as timidamente”⁷.

Posição semelhante é assumida por Francisco Foot Hardman: “Boa parte da crítica e histórias culturais e literárias produzidas (no Brasil), desde então (de 1922 para cá), construíram modelos de interpretação, periodizaram, releram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 22”⁸.

O que pretendo levantar é que ao examinarmos um problema antigo cremos deparar-nos com uma solução que se tornou clássica mas que, apesar disso, não é mais satisfatória: “É necessário renovar tanto as respostas quanto a pergunta”⁹.

Assim, é preciso de alguma forma distanciarmo-nos do passado. Com isso o que quero dizer é que, no caso específico do modernismo brasileiro, estamos de tal forma “conformados” pelos seus proclamados valores que não tem sido possível fazer-se uma apreciação do evento *modernismo* com um distanciamento crítico.

*

⁷ FABRIS, Annateresa – *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In *Modernidade e Modernismo no Brasil*.

⁸ HARDMAN, Francisco Foot – *Antigos Modernistas*. In NOVAIS, Adauto (org.) – *Tempo e História*..

⁹ “Les citations invoquent de plus souvent l’autorité qui doit cautionner un pas en avant que l’on vient de faire dans la réflexion scientifique. Mais elle peuvent aussi rappeler les termes d’un problème ancien, et servir à montrer qu’une solution devenue classique n’est plus satisfaisante, qu’elle appartient elle aussi à l’histoire et qu’il est nécessaire de renouveler à la fois des réponses et la question”. In JAUSS, Hans Robert – *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, Paris, p.25.

Em relação à construção do imaginário sobre 22 cabe perguntar por que ou em função de que os historiadores do movimento se repetem, repetindo a mesma argumentação sobre o modernismo, numa visão unilateral, sem submetê-la a uma cerrada crítica.

Ao examinarmos esse problema não podemos deixar de levar em conta, como diz Edward W. Said, que “idéias, culturas e histórias não podem ser estudadas sem que a sua força, ou mais precisamente, a sua configuração de poder seja também estudada”¹⁰.

A idéia de Said é examinar o discurso do Ocidente como uma forma de “dominar, reestruturar e ter autoridade” sobre o Oriente. Essa noção de discurso assim empregada (noção que Said foi buscar em Foucault) pode ser “transplantada” para a situação em que os historiadores se debruçaram sobre o modernismo brasileiro, isto é, sobre a forma como o discurso historiográfico se propôs a “dominar, reestruturar e ter autoridade” sobre o modernismo no Brasil. Assim, pode-se dizer, parafraseando Said, que sem examinar o modernismo como discurso não se pode entender a forma enormemente sistemática por meio da qual a cultura brasileira, ou pelo menos parte dela, conseguiu administrar e até produzir o modernismo político, sociológico, ideológico e até mesmo científico – e obviamente, o artístico. De tal forma o modernismo ganhou tanta autoridade que não se tem podido – ou querido – levar em conta as limitações ao pensamento e à ação impostos no Brasil pelo modernismo¹¹.

Qual a configuração de poder onde a versão modernista da história cultural do país vai-se impor?

Antes de estudar como as configurações de poder vão influenciar a historiografia do modernismo, tentarei mostrar, em traços amplos, o que entendo por versão modernista da história cultural brasileira. Nessa versão, já se viu, o

¹⁰ SAID, Edward W. – *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*.p.15.

¹¹ A afirmação completa de Said, da qual me apropriei adaptando-a para examinar o problema historiográfico do modernismo, é a seguinte: “A minha alegação é que, sem examinar o orientalismo como discurso (o orientalismo como produzido no Ocidente), não se pode entender a disciplina enormemente sistemática por meio da qual a cultura européia conseguiu administrar – e até produzir – o Oriente político, sociológico, ideológico, científico e imaginativamente durante o período pós-Iluminismo. Além do mais, o orientalismo tinha uma posição de tal autoridade que eu acredito que ninguém que escrevesse, pensasse ou atuasse sobre o Oriente podia fazê-lo sem levar em conta as limitações ao pensamento e à ação impostas pelo orientalismo”. SAID, Edward W. – idem, ibidem.

modernismo procura ser ou se declara instaurador de uma nova leitura cultural do país.

Antônio Cândido, um dos principais críticos e historiadores da literatura brasileira, acha que talvez pudéssemos dizer que nossa vida espiritual se rege pela dialética entre localismo e cosmopolitismo. Isto é, tudo se passaria como se na nossa história cultural vivêssemos pendularmente, entreolhando, em certos momentos, quase que exclusivamente para dentro do país e, em outros, quase que exclusivamente para fora. E é dentro dessa dialética que localiza os “dois momentos decisivos que mudam o rumo e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945)”.

Depois de considerar a história da literatura brasileira no século XX dividida em três etapas (1900-1922, 1922-1945 e 1945 e depois), denomina o primeiro período de pós-Romântico, que cobriria, grosso modo, os anos 1890-1922, de tal forma que para ele o século XX literário começaria em 1922.

Ao caracterizar essa época de pós-Romântica, Antônio Cândido define a literatura que nela se pratica como sendo essencialmente uma literatura de permanência, que conservava e elaborava “os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos; e o que é mais, parece acomodar-se com prazer nesta conservação”. Seria essa então uma fase que nos seus últimos anos daria a impressão de estagnação, “uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos”, que acabou no academismo¹².

Com esse quadro o historiador e crítico paulista arma o cenário para poder definir a encarnação histórica do modernismo – a Semana de 22 – como o catalizador do que chama de nova literatura.

Do mesmo modo, um outro historiador da literatura brasileira, Alfredo Bosi, também paulista, estabelece o Modernismo (e, conseqüentemente, a Semana de 22) como ruptura, como o grito de inconformismo contra a estagnação literária, o início de uma nova literatura, não admitindo sequer a existência de escritores que representariam uma fase de transição. Diz ele: “Se por Modernismo entende-se *exclusivamente* uma ruptura com os códigos literários do primeiro vintênio (do

¹² CÂNDIDO, Antônio – *Literatura e Sociedade*. Publifolha, São Paulo, 2000, pp.101/126.

século XX), então não houve, a rigor nenhum escritor pré-modernista”, desse modo estabelecendo um caráter de novidade radical deslançado pelo movimento¹³.

Em *A Literatura no Brasil*, editada sob a direção de Afrânio Coutinho, o capítulo sobre o Modernismo é chamado de “A Revolução Modernista”, mais uma vez caracterizando o movimento como um momento de ruptura¹⁴.

Os historiadores nada mais fazem do que seguir a versão criada pelos primeiros modernistas (voltarei ao assunto mais adiante), de que o modernismo viera instaurar uma etapa absolutamente nova, estabelecendo uma cesura, um antes e um depois. A geração que antecedeu o modernismo é uma geração pré-Pré-modernista, sem nenhuma realização. Ela não chega a ser historiograficamente aniquilada, apenas é tachada de estagnada, ou conformista, ou acadêmica, como diz Antônio Cândido. Essa geração – “pós-romântica” – que contou com Euclides, Lima Barreto, Cruz e Souza ou Alphonsus de Guimaraens é, de uma certa forma, jogada para os desvãos da história, transformada em alguma coisa que não chegou a ser, que não aconteceu (“sem angústia formal, sem rebelião nem abismos”), vista, quando muito, como uma espécie de S. João Batista do Modernismo¹⁵.

A descrição do modernismo como um movimento sistemático de ruptura e permanente renovação é obra, repetimos, de uma historiografia umbelicalmente ligada ao movimento, politicamente com ele comprometida, que uniformizou visões e levou os historiadores à prática daquilo que Tânia Regina de Luca, chama, no seu belo estudo sobre o papel da *Revista do Brasil* na cultura brasileira do período, de *linearidade simplificadora*, onde, de bom grado, a historiografia “prestou importante colaboração no sentido de consagrar a de um no lugar da fala

¹³ BOSI, Alfredo – *História Concisa da Literatura Brasileira*.

¹⁴ COUTINHO, Afrânio (org.) – *A Literatura no Brasil*.

¹⁵ A propósito diz Sérgio Miceli: “O termo pré-modernismo constitui um recurso político dos modernistas com o qual dataram os detentores da autoridade intelectual dos anos vinte: seriam os epígonos das escolas dominantes no final do século XIX, os desertados das grandes causas políticas – como, por exemplo, a Independência para os românticos, o abolicionismo e o movimento republicano para a geração naturalista –, os importadores otimistas das escolas européias periféricas ao simbolismo, os descristianizados. Também se conseguiu eufemizar o fato de que a maioria dos autores da primeira geração modernista havia estreado em plena República Velha, alguns bem antes de 22: escritores como Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade e outros que, em geral, por razões extraliterárias, tiveram condições de reverter sua trajetória intelectual na direção do modernismo”. In MICELI, Sérgio – *Poder, sexo e Letras na República Velha*. p.13.

de muitos”. Citando ainda Regina de Luca: “A desqualificação pelos modernistas de seus antecessores, resultado da posição hegemônica que passaram a desfrutar, acabou por projetar sua sombra sobre toda e qualquer produção dos derrotados, que por extensão passou a ser considerada como indigna de atenção”¹⁶.

Voltando agora nossa atenção sobre as linhas de poder, podemos dizer que a configuração onde vai vicejar o modernismo e sua historiografia (ambos estreitamente ligados) podem ser apreciados em duas situações específicas que talvez nos ajudem a entender a instauração e expansão do modernismo, bem como a posterior construção historiográfica do movimento.

A primeira consideração prende-se à afirmativa da inevitabilidade de ser a cidade de São Paulo a *alma mater* do modernismo. O que habitualmente se lê nos trabalhos sobre o modernismo é que ele só poderia ter nascido na cidade de São Paulo, visto que o modernismo só poderia ser gerado onde as condições de modernização (principalmente na economia) tenham-se dado em grau agudo. Argumentam os historiadores que São Paulo se industrializou e esse processo de industrialização teria transformado de tal forma a sociedade paulista que ela exigia uma nova linguagem e uma nova imagística para representá-la. Ora, nessa argumentação esquece-se de que a economia predominante em São Paulo era ainda a agrária-exportadora (que também era a do país como um todo) e que os gostos e os hábitos culturais da sociedade eram ainda extremamente conservadores. Essa versão determinística encobre o que é na verdade o fato de se estar frente a uma historiografia criada para justificar ou dar substância ideológica a uma luta por hegemonia.

São Paulo já era economicamente o estado hegemônico e, politicamente, alternava com Minas Gerais, pelo menos nos anos 20, no comando do poder político federal, através do que se convencionou chamar de “política do café com leite”¹⁷. Entretanto, todas as instituições culturais oficiais e, principalmente por isso mesmo, a criação da cultura do país e do seu imaginário estava na Capital Federal.

¹⁶ LUCA, Tânia Regina di – *A Revista do Brasil*, p. 24 e p. 30, respectivamente.

¹⁷ A tese consagrada de que a aliança Minas-São Paulo, a chamada “política do café com leite”, dominou a Primeira República, já começa a ser questionada. Ver, por exemplo, o livro de Cláudia Maria Ribeiro Vicardi, *O Teatro das Oligarquias*.

Por outro lado, a produção artística, literária e cultural consagrada pelas instâncias oficiais e pelo público consumidor de então estavam estagnadas. Repetitiva e de pouca invenção, como que se refestelava em sua auto-satisfação: era o “riso da sociedade”.

Era contra essa cidadela do conservadorismo e do conformismo literários, e apenas literários, que os jovens paulistas, inicialmente, se lançam iconoclastamente. Mas quem são esses jovens paulistas? O que representavam?

Alfredo Bosi afirma: “(...) só um grupo fixado na ponta de lança da burguesia culta, paulista e carioca, isto é, só um grupo cuja curiosidade intelectual pudesse gozar de condições especiais como viagens à Europa, leitura dos *derniers cris*, concertos e exposições de arte, poderia renovar efetivamente o quadro literário do país”¹⁸.

Da mesma forma se manifesta Aracy Amaral:

*“Não se pode, ao mesmo tempo, deixar de assinalar uma das características do movimento modernista que, ao mesmo tempo que desejava reformulações estéticas radicais, se apoiava por suas reivindicações no campo das idéias, no “sistema, ou seja, no momento, a oligarquia dominante; o único núcleo que por sua formação de elite tinha acesso à informação atualizada e que apoiava essas reformulações – enquanto restritas ao campo estético, bem entendido”*¹⁹.

Para Aracy Amaral já se havia criado em São Paulo, desde o início do século XX, entre os fazendeiros tradicionalmente ligados ao café, um clima que permitia a ampliação de seus interesses, a procura de outros horizontes “que a fortuna então lhes permite”. E prossegue:

“Uma minoria dentre eles – entre os quais citamos D. Olívia Guedes Penteadó, Tarsila (do Amaral). Rubens Borba de Moraes, Paulo Prado, na aristocracia rural, e na alta burguesia urbana Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, entre outros – agirá como autêntica aristocracia ‘de espírito refinado, apta a contrariar preconceitos do gosto policiado, a estimular as novidades e as audácias do pensamento”.

É esse punhado de membros da “aristocracia do espírito”, e mais Mário de Andrade, Menotti del Picchia e outros, que irão formar o primeiro grupo modernista de São Paulo. As ligações deles com o que Aracy Amaral chama de

¹⁸ BOSI, Alfredo – ob. cit., p. 377.

“sistema” eram grandes. Menotti del Picchia, por exemplo, que foi um dos maiores propagandistas da Semana de 22 na fase de sua preparação, era o redator político do jornal *Correio Paulistano*, órgão oficial do PRP, facção que detinha então o poder político em São Paulo e que seria derrotada pela Revolução de 30. Graça Aranha, diplomata aposentado, além de sua ligação afetiva com a irmã de Paulo Prado, atuou durante algum tempo como advogado dos Prado junto ao governo francês, em um contencioso sobre venda de café pelo grupo Prado, durante a I Guerra Mundial. Tarsila do Amaral era filha de um dos fazendeiros mais ricos de São Paulo e que pôde financiar seus estudos e sua vida no exterior de forma mais do que generosa. Oswald de Andrade teve seu jornal satírico *O Pirralho* sustentado pela fortuna paterna durante muitos anos. Paulo Prado, talvez o mais refinado deles todos, era herdeiro e dirigente do rico e poderoso clã dos Prado, plantadores e exportadores de café.

O que caracteriza esse grupo, além de sua pertinência às camadas dominantes da sociedade paulista, e talvez por isso mesmo, é não apenas o desejo de inovar culturalmente, mas de pela inovação elevar São Paulo ao lugar de centro hegemônico da cultura no país. Predomina, nos relatos e na propaganda inicial do movimento modernista, em São Paulo, a euforia, uma espécie de versão rebarbativa da obra de Afonso Celso – “porque me ufano do meu São Paulo”, porque ele é modernista. A idéia de hegemonia, parece-me, já está arraigada desde o início nos modernistas paulistas. Mário de Andrade, escrevendo na *A Gazeta* de São Paulo, em 04.02.22 (portanto, poucos dias antes da Semana) afirma que “a Semana de Arte Moderna será um divertido e porventura magnífico estalão, de uma renascença paulista”²⁰.

Continua Mário no mesmo jornal, em 07.02.22:

“A Semana de Arte Moderna que constará de três noites literárias e musicais e de uma grande e complexa exposição de escultura, pintura e arquitetura, revelará o que São Paulo possui de mais culto, de mais sensacional em arte, realizar-se-á no teatro máximo da cidade, como disse, sob os auspícios da elite paulista, devendo a ela comparecer o nosso mundo oficial.

¹⁹ AMARAL, Aracy – *Tarsila, sua obra e seu tempo*.p. 63.

²⁰ BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.) – 22 por 22: *A Semana de Arte Moderna pelos seus contemporâneos*, p. 43.

“São Paulo, no mundo do pensamento, como em todos os ramos da atividade humana, é ainda o Estado que dá a nota e dita o figurino do País. É na sua terra miraculosa e fecunda que todas as tentativas, as mais audazes, encontram apoio e florescem. E esse gesto de aliança entre o escol social e seu escol mental é o gesto mais belo para a afirmação da sua alta cultura e a segurança absoluta do seu predomínio espiritual em todo o país ”²¹.

Registrando que “há um pouco do meu obscuro esforço nessa vitória da causa comum”, Mário deixa claro que a justa causa era, evidentemente, a luta contra as hostes parnasianas. Mário de Andrade já iniciara a sua luta particular contra os parnasianos quando da publicação da série de sete artigos a que denominou “Mestres do Passado”, de 1921, onde analisa não só o parnasianismo como, especificamente, desenvolve sua visão crítica a respeito de cinco poetas representativos daquele movimento: Francisca Júlia, Raimundo Correa, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho. As análises são precedidas de uma introdução e acabam em uma conclusão onde, no “Coral”, Mário proclama “Malditos para sempre os Mestres do Passado”.

Mas essa luta contra o parnasianismo é desde logo modificada. A propaganda e posterior promoção da Semana de Arte Moderna logo se transformam em uma campanha para fixar no imaginário, se não popular, pelo menos no de uma certa intelectualidade, a idéia de ser ela, a Semana, a representação da causa da renovação artística do país, a idéia de que ela só poderia ter nascido em São Paulo e, ainda, a de ser marco fundador.

Vejamos como Oswald de Andrade enuncia os fatos que gerarão a posterior saga modernista:

“De fato é de São Paulo a glória de abrigar os primeiros portadores comovidos da nova luz...”.

“Como Roma primitiva, criada nos cadinhos aventureiros, com o sangue despótico de todos os sem pátria, S. Paulo, cosmopolita e vibrante, prestava-se como poucas cidades da América a acompanhar o renascimento anunciado nas artes e nas letras pelos Rimbaud e Whitman, pelos Cézanne e Rodin,, pelos Debussy e Erik Satie”²².

²¹ Idem, p.48.

²² BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.) – Ob. cit., p. 40.

É ainda Oswald, escrevendo três dias antes do início da Semana, em 08.02.22, que fornece, talvez, pela primeira vez, os argumentos que mais tarde alimentarão a construção do imaginário modernista. Oswald afirma ser 1917 um ano chave para o Modernismo, porque nele se dá a chegada a São Paulo de Di Cavalcanti (apontado por alguns historiadores como sendo o responsável pela idéia da organização da Semana, juntamente com a mulher de Paulo Prado), a exposição da pintura de Anita Malfatti e a crítica demolidora de Monteiro Lobato a essa mesma exposição:

“Foi quando expondo-se a um erro brilhante – que as Idéias de Jeca Tatu guardam – Monteiro Lobato pretendeu fulminar a arte vigorosa e nova de Anita Malfatti. Jeca falara. Falara tudo o que há de mais vantajoso para a o cara evoluída e de mais grave para uma reputação literária. Aquilo que a moça pintora trazia da produção de sua sensibilidade admirável – através da técnica dos mais avançados ateliês de Berlim e Nova York – era considerado paranóia ou cinismo”²³.

Insera-se, também, na ereção dessa mitologia a proclamada genialidade de Brecheret²⁴. Mas o ponto culminante da vitoriosa guerra que os *novos paulistas* vêm fazendo *contra os academismos inglórios* e as artes da bajulação produziu-se sem dúvida com a volta à pátria desse genial Brecheret²⁵ (grifos meus).

Oswald deixava claro o objetivo da luta. É preciso acabar com a ambientação cultural reinante, comandada por “amadores parvos e ignorantes”. São esses donos da cultura que decidem o que “a cidade e o país continuará (sic) a pensar como atraso, a ver como atraso”. Tudo isso justifica a necessidade da Semana, e implicitamente o assalto às atrasadas práticas e instituições culturais. A idéia do atraso cultural, e principalmente literário, é predominante entre os propagandistas da Semana de 22. Provavelmente, seja essa idéia o motor mais forte nas motivações que levaram à concepção do evento. Indaga Oswald por que “havemos de andar sempre cinqüenta anos atrás de outros povos?”²⁶. E continua:

²³ Idem, p. 48.

²⁴ Note-se que também Monteiro Lobato que “fulminava” a “arte vigorosa e nova” de Anita Malfatti é, ao mesmo tempo, um campeão da genialidade de Brecheret. O que mostra a confusão de conceitos que reinava nos arraiais culturais dos modernistas de São Paulo... e não só de São Paulo como veremos mais tarde.

²⁵ BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.) – Ob. cit., p. 48. (Grifo meu).

²⁶ Essa idéia de que aqui as coisas culturais chegam sempre com cinqüenta anos de atraso também é esposada por Paulo Prado em seu artigo sobre Brecheret, de 1923. Esse diagnóstico leva o grupo, parece, a querer se pôr em dia com o que acontece culturalmente na Europa, e pode indicar o

“O século contemporâneo do cinema, do telefone sem fio, das travessias aéreas intercontinentais, exige uma maneira nova de expressão estética – talvez ainda eivada de absurdos aparentes, chocantes, rascante, brutal portadora de germes esplêndidos para uma primavera”²⁷.

Um outro dos publicistas de primeira hora do modernismo, talvez então o mais destacado deles, foi Menotti del Picchia. Embora sua pregação pareça, às vezes, um pouco confusa, Menotti, escrevendo sob o pseudônimo de Hélios, nas crônicas do jornal *Correio Paulistano*, não recusa polemizar sobre o que considerava a nova estética. Entre os seus primeiros objetivos estava o de considerar o regionalismo como corrente morta na literatura brasileira. Nesse sentido, procura opor-se a José Maria Belo, que em artigo no *O Jornal*, do Rio de Janeiro, afirmara que fora o regionalismo que havia assegurado a hegemonia literária de São Paulo. (José Maria Belo referia-se a *Urupês*, de Monteiro Lobato, *Juca Mulato* do próprio Menotti e *Dialeto Caipira*, de Amadeu Amaral). Para Menotti o regionalismo já era. Contrapõe-se a Maria Belo declarando, mais uma vez, ser São Paulo a sede do novo:

“Ninguém mais – refiro-me aos que acompanham com carinho o movimento mental paulista – acredita no regionalismo. Não era ele uma derivante sincera do nosso meio, senão artifício quase cabotinamente jacobino, destinado ao dedilhar as atrofiadas cordas sentimentais que uma raça que se transforma, dia a dia, numa estirpe decidida e máscula, americanizada – ou, melhor – abasileirada na luta de conquistas econômicas que a violência de um choque de nacionalidade e uma maior densidade de população exarcebaram”.

E a invocação de São Paulo como o *locus* do Brasil moderno:

“Claro era que o cérebro paulista não se anquilosaria no fatalismo da jeremiada, nem pararia fulminado, como a mulher de Lot, a contemplar as ruínas das últimas taperas sob as quais agonizavam os últimos Jecas. O neobrasileiro de São Paulo, caldeado sob este sol do trópico, com o sangue de cem raças radicadas à terra dadivosa em que nasceu, como as perobas e os cedros, é um homem de ação, pragmático, ativo. A arte que decorre de tal tipo humano não podia ser faquirizada, inerte, mas fatalmente nervosa e

caráter artificioso da Semana. Modernista *avant la lettre*. Uma espécie de modernismo por contágio.

²⁷ BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.) – Ob. cit. p.48.

dinâmica, haurindo sua inspiração no levedar intenso de nossa diuturna batalha.

“Acompanhando o ritmo universal de novas correntes estéticas post bellum, a mentalidade daqui enfileirou-se entre os mais ousados reformadores, quebrando, com violência, os moldes anacrônicos que encarceravam a Beleza, pobre mulher mutilada no leito de Procusto, dos losangos e quadrados das formas parnasianas”.

Esses exemplos, além de mostrarem um certo desconhecimento sobre o que é ser modernista e de trazer laivos de romantismo na idealização do homem contemporâneo paulista (que é o que aparece caracterizado), são parte da intensa campanha que os jovens intelectuais paulistas desenvolvem nas semanas que antecedem a inauguração da Semana de 22. Mostram também, claramente, que o espírito de luta manifestado então envolvia objetivos específicos, visando uma hegemonia cultural do grupo, que Mario de Andrade definia como sendo “um grupo de rapazes sabedores da mais recente arte universal. Não se limitavam eles, porém, a conhecer novas orientações, senão que as praticavam em obras, porque independentes de Chinas e Groenlândias, perfeitamente atuais e brasileiros”²⁸.

Em concerto com Mário, Menotti afirma:

“Foi assim que surgiu em São Paulo um grupo reacionário de novos, mal etiquetados com o rótulo de futuristas, os quais deram um novo caminho às causas da arte em todos os seus ramos. A sua primeira aparição oficial será na Semana de Arte Moderna, a realizar-se daqui a alguns dias no Municipal, sob os auspícios do que São Paulo tem de mais representativo”²⁹.

No seu discurso como orador oficial da Segunda noite da Semana de Arte Moderna – em 15 de fevereiro – Menotti assim se manifesta, recusando o termo de futurista, como eram chamados comumente os rapazes do grupo:

“A nossa estética é de reação. Como tal é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram-na, aceitâmo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do Parnasianismo, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um ariete. Não somos nem nunca fomos ‘futuristas’. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é

²⁸ Idem, p. 61.

²⁹ Idem, p.55. (Grifo meu).

para nós um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga o seu front em todo o mundo”.

E introduz o que acha ser a diferença de fundo histórico/cultural entre o que considerava a visão do fundador do futurismo e a que tinham alguns dos modernistas brasileiros, mostrando que a semente da permanência da tradição ou, talvez, de conservadorismo, já existia no modernismo desde o seu início: o nosso passado não tinha poder de tolher o nosso futuro. Mais tarde, esse passado será incorporado à visão de modernismo que a corrente modernista paulista passará a esposar:

“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 liberdade de sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com o nosso temperamento, dentro da mais arraigada sinceridade”

O que querem (talvez porque ainda não tenham) esses modernistas não futuristas?

“Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismo, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho na nossa Arte. E que o ruído de um automóvel nos trilhos de dois versos espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente a dormir e a sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a frauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena”³⁰.

A intenção de pugnar³¹ por uma reforma apenas estética é explícita (embora, no texto de Menotti haja, *en passant*, menção às reivindicações obreiras) e a ausência de críticas à ordem política e social, bem como qualquer tipo de justificativa detalhada para a não adoção do futurismo ortodoxo já deixa antever que o nosso modernismo vai se propor a uma reforma que venha a se coadunar com os padrões culturais existentes, embora lhe repugne “o mármore de Carrara do Parnasianismo”.

Esses exemplos nos mostram um momento inicial do movimento modernista – já predominantemente paulista em suas conotações políticas –, em que a

³⁰ Apud COUTINHO, Afrânio – Ob. cit. p.18. (Grifo meu).

³¹ Os textos de propaganda do modernismo, nessa época, estão cheios de termos que evocam luta, agressividade. Os seus autores lançam mão, sistematicamente, de vocabulário ligado à atividades militares.

configuração de poder vai permitir não só a incipiência do movimento com a sua divulgação e é essa proteção do “sistema” que chama a atenção.

Para Nelson Werneck Sodré a ruptura que o modernismo proporciona se faz “sob a proteção das representações mais consagradas do regime, as mais austeras, as mais conservadoras” e, mais ainda, “a ruptura dos renovadores da Semana e depois, vinha condicionada pelo avanço da burguesia brasileira, ascendendo novo patamar, na sua revolução por etapas, sempre recusando as viradas radicais”³².

Em um segundo momento, o modernismo se torna hegemônico e vai aparecer quase que como política oficial única no campo cultural. A fase culminante dessa institucionalização se dá durante a gestão de Gustavo Capanema, no Ministério da Educação e Saúde, no governo de Getúlio Vargas.

Aqui nos defrontamos com alguns problemas que devem ser mencionados. O primeiro deles, ao qual já me referi anteriormente, é a tendência da nossa historiografia de dividir nossa história cultural em antes e modernista. E conseqüentemente atribuir a tudo o que se produziu culturalmente a partir de 22 o qualificativo de modernista. Difícil também de se entender é a adesão de grande parte da intelectualidade dita modernista (nos termos historiográficos que coloquei acima) ao programa cultural que a Revolução de 30 vai procurar desenvolver no país, principalmente depois de 1937, após o golpe de estado que implantou o Estado Novo.

No livro *Tempos de Capanema*³³, seus autores argumentam que na visão do Ministro “era necessário desenvolver a alta cultura no país” e, para isso, era preciso “compôr, transigir ou enfrentar” as várias correntes culturais existentes no país. O movimento modernista se dividira em várias correntes – embora todas de tendência nacionalista – sob o influxo das várias crises políticas que abalaram e por fim derrubaram a República Velha. Entretanto, essa divisão do modernismo não impediu que muitos dos seus representantes colaborassem com o governo. As vinculações entre o Ministério e esses intelectuais eram particularmente aquelas “com alguns dos expoentes principais do movimento modernista, vinculações mantidas e constantemente realimentadas por seu Chefe-de-Gabinete (de

³² SODRÉ, Nelson Werneck – Ob. cit. p. 525.

³³ SCHWARTSMANN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria – *Nos Tempos de Capanema*.

Capanema), Carlos Drummond de Andrade”³⁴. As vinculações aludidas decorriam do “envolvimento dos modernistas com o folclore, as artes, e particularmente com a poesia e as artes plásticas”.

João Luíz Lafetá destaca dois planos no projeto do modernismo: um, estético, diretamente ligado às modificações operadas no universo da linguagem e outro, ideológico, diretamente ligado ao pensamento (visão-de-mundo) de sua época”³⁵. É justamente essa característica ideológica ligada à “visão-de-mundo de sua época” – o nacionalismo – que vai dar o embasamento, quase que diria moral e ético, que permite a colaboração efetiva dos vários modernistas, independentemente de suas inclinações político-ideológicas *stritu sensu* no ministério chefiado por Capanema e, conseqüentemente, no governo Vargas. Do contrário seria muito difícil entender e explicar como tantas e tão distintas personalidades, ligadas ou não ao modernismo, pudessem colaborar com o projeto cultural do Ministério Capanema.

O já referido *Tempos de Capanema*, através da correspondência selecionada que é apresentada em apêndice ao livro, fornece-nos uma amostra bastante significativa dos intelectuais que dialogam e colaboram de uma forma ou de outra, com o Ministério Capanema. (Como exemplos, podemos citar Alceu Amoroso Lima, Padre Leonel Franca, Ciro dos Anjos, Murilo Mendes, Rubem Braga, Augusto Frederico Schmidt, Gilberto Freire, Cândido Portinari, Mário de Andrade, Lúcio Costa, Augusto Meyer, Villa-Lobos, etc.). Por esse elenco de nomes pode-se ter uma idéia de quanto o espírito e ação do modernismo de 22 penetrou no aparelho e na ação do Estado.

*

Ainda sobre as configurações de poder onde deita raízes o modernismo e sua historiografia, cabem algumas outras observações.

Existe um nítido descompasso entre o discurso e a prática do modernismo entre nós e aquilo que poderíamos chamar de grau de modernização da sociedade brasileira como um todo. Como já vimos, na ânsia de ser moderno, Oswald de Andrade, tal como Paulo Prado, já falava, em 1922, que estávamos sempre 50 anos atrasados em relação à Europa, no que se referia ao nível de desempenho

³⁴ Idem, p.79.

artístico. Ambos os intelectuais paulistas estão manifestando o desejo de ver nosso desenvolvimento artístico emparelhar-se com o da Europa e, para isso, é que mergulham na promoção e propaganda do modernismo. Mas esse desejo corresponderia à nossa realidade cultural?

Quem mais diretamente diagnostica o problema, já agora na década de 70, é Ronaldo Brito, que atribui a nossa tímida modernidade “ao caráter incipiente de nosso desenvolvimento tecnológico e científico, que levava o artista a introjetar essa problemática fundamental na constituição do ‘real moderno’, antes de vivê-lo objetivamente”³⁶.

Essa tentativa estética de vivência de um incipiente “real moderno” talvez possa explicar a reivindicação de uma hegemonia paulista. São Paulo já assumira, desde o início do século XX a liderança econômica do país. Mas a liderança econômica, ou os fatores econômicos não explicam tudo. Há outras instâncias mediadoras. Luis Costa Lima analisando o sistema intelectual no Brasil levanta o problema da permanência, ao longo da nossa história, de um certo tipo de sistema intelectual, adiantando, como hipótese, que o conformismo que caracterizava esse sistema era devido ao fato de que, em essência, “os donos do poder” eram os mesmos, de modo que não haveria necessidade “por parte dos grupos sociais em condições de se expressar, de forjarem linhas idológicas contrárias à cordialidade oficializada”. Prossegue Costa Lima:

“No império, isso não se impunha porque os partidos existentes representavam o mesmo grupo social. E tão-pouco na república recém-proclamada, porque, dando razão a Machado, os novos ‘donos do poder’ não representavam outra classe social, mas apenas um setor da mesma burguesia, não mais agora os intitulados do açúcar, mas os barões do café, os militares e os banqueiros”³⁷.

Embora assinale a precariedade da hipótese, Costa Lima ressalta que ela se funda nas razões que na década de 30 provocaram a formação da Universidade de São Paulo. Parte dos “donos do poder” querem e precisam falar. A instituição paulista vai representar no sistema intelectual brasileiro uma nova voz que vai lançar o protesto de segmentos sociais paulistas que são desprivilegiados com a

³⁵ LAFETÁ, João Luis – *1930: A crítica e o modernismo*.

³⁶ Apud FABRIS, Annateresa (org.) – *Modernidade e modernismo no Brasil*, p.15.

³⁷ LIMA, Luis Costa – *Difusa Demanda (Ensaio sobre Literatura e Teoria)*, p. 12.

Revolução de 30, e que tentam recuperar a hegemonia perdida. Esse fato fica bem definido na fala de um dos fundadores da Universidade, Roberto Simonsen:

“Em princípios de 1933, numa atribulada fase da vida paulista, considerável plêiade de intelectuais lançava, nesta cidade, um manifesto, que se há de tornar memorável com o correr do tempo. Nesse documento, demonstravam que não tendo podido ver triunfante pela força das armas o seu ponto de vista, compreendiam, mais do que nunca, a profunda desarmonia existente entre as aspirações e a realidade político-econômica-social do país. Pregavam a urgente necessidade de se criarem escolas de formação de ‘elites’ em que se divulgassem as noções de política, sociologia e economia, despertando e criando em consciência nacional capaz de orientar a administração pública, de acordo com a realidade do nosso meio...”

Prosseguindo em sua análise Costa Lima afirma que, na USP, constituiu-se uma primeira geração (que inclui Rui Coelho, Antônio Cândido, Florestan Fernandes), geração na qual o movimento de 22 “encontrou o necessário complemento universitário, capaz de levar adiante a proposta, ainda um tanto anárquica de 22, de repensar o país”³⁸

Independente de se concordar ou não que 22 se propôs a repensar o país, fica claro que a USP, por essa primeira geração, se colocou a tarefa, senão de repensar o país nos termos do modernismo, pelo menos a de historiografá-lo sob as luzes dos interesses políticos paulistas, como afirmou Simonsen.

O campo de pesquisa era virgem – e fértil – pelo menos do ponto de vista acadêmico. O momento pedia uma afirmação de São Paulo que, apesar da hegemonia econômica no país, se via como derrotado pelo movimento getulista de 1930, principalmente depois do fracasso de 1932.

Se nos anos 20 uma elite quase que inteiramente ligada ao café apoiou e ajudou a disseminar certas vertentes do modernismo cultural, nos anos 30 essa mesma elite pugnou e implantou a primeira universidade brasileira em termos de “universidade”. E cabia a essa nova instituição estudar e justificar o universo que a criou. Se em 30-32 esse universo se apresenta ou se representa como derrotado dentro do contexto mais amplo do país, a reação teria que vir. E viria, entre outras

³⁸ Idem, *ibidem*.

maneiras, na forma de narrativa histórica, explicando e validando o que havia sido feito em termos de modernismo desde o início dos anos 20.

Não se conclua dessas observações que a USP se tornou porta-voz da uma oligarquia condenada a desaparecer com o Brasil arcaico, da qual era fruto. A leitura historiográfica do modernismo a que aqui me refiro, feita pelos primeiros integrantes da USP envolve muitos outros componentes, além da defesa de um mero ponto de vista paulista. O assunto será discutido com mais detalhe no decorrer do trabalho. De qualquer modo vale citar Antônio Cândido: “...a oligarquia suscitou um ‘aprendiz de feiticeiro’: criou condições para formar intelectuais que a exprimissem, mas estes desenvolveram uma atitude e um pensamento radical de pequena-burguesia, que a negaram”³⁹.

Obviamente as coisas não se passam de modo tão simples assim.

Esse mesmo Estado que em 1930, de uma certa forma, derrotou ou corroeou o poder político da oligarquia cafeeira paulista, assume “ideologicamente” os valores “nacionais” culturais declarados e defendidos pelo “modernismo paulista”.

Então, parece-me, correm paralelas as duas configurações – ou representações – da cultura brasileira: a do Estado nacional e a dos paulistas, que são no fundo muito parecidas. Mas por serem representações, são vocalizadas para atender a fins diferentes, embora possa haver entrecruzamentos – e os há e muitos – entre os seus porta-vozes. Creio que é consequência das representações do que seria a “cultura nacional”, ou “cultura brasileira” ou mesmo “brasilidade modernista” que levou – pelo menos em parte – tão grande número de modernistas a participar nos esquemas culturais do governo Getúlio Vargas até 1945. Voltarei, mais tarde, ao assunto, mais detalhadamente.

*

Como se dá a propagação dessa versão do modernismo como emblema de uma cultura que se quer inteiramente nacional e que viera para modernizar o país? A manutenção desse mito, de que o modernismo “modernizou” o Brasil talvez tenha servido como plataforma ideológica para não modernizá-lo, pelo menos totalmente. Por que o controle? Isso porque, de alguma forma, o avanço, mesmo tímido das forças econômicas em direção a formas mais modernas (capitalistas) de

produção e de mercado e as conseqüentes modificações que começam a aparecer no chão infra-estrutural estavam contribuindo – quisessem ou não as forças dominantes – para que começasse no país um processo de democratização fundamental⁴⁰.

O processo era irreversível. Discipliná-lo, orientá-lo para caminhos que não colocassem em perigo as estruturas dominantes existentes, este o papel que o modernismo, revestido de roupagem nacionalista (e, não mais, nu, como ficara a poesia depois do chute do poeta em *A Escrava que não era Isaura*), vai desempenhar, ajudando a propagar a ideologia orientadora e controladora do processo de modernização do país.

Nessa manipulação, que não é só historiográfica mas, talvez, principalmente política, podemos verificar que o chamado modernismo vai-se impor como formador de vocabulário, imagística e retórica para o Estado, transformando-se no “poder” ou “sistema intelectual” mais importante aparecido na história cultural brasileira. E é essa interpretação, essa versão historiográfica paulista que passará a ser dominante, e que após a virada nacionalista ocorrida nos meados dos anos 20 do século passado terá em Mário de Andrade o seu principal teórico e propagandista, o seu “papa”.

Então, se correta a minha hipótese, a partir dos anos 40 a versão que chamarei de marioandradina da história do modernismo vai-se tornando hegemônica, adquirindo ao longo do tempo caracteres que serão tidos como caracteres gerais de uma cultura, corporificando-se naquela “linearidade simplificadora” a que tão bem se referiu Regina Tânia de Luca.

Mas seria primarismo atribuir apenas à tentativa de manipulação política e ideológica a permanência hegemônica de uma das versões historiográficas do modernismo. Não se pode ignorar a presença de forças culturais atuantes, que ajudavam e ajudam a manutenção de um poder cultural e de uma geografia imaginativa que tem sua origem em uma “dialética de reforço” advinda de uma “atitude textual”, tal como as define Edwar W. Said.

³⁹ In LIMA, Luis Costa – Ob. cit., p. 13.

⁴⁰ “Como as transformações econômicas e tecnológicas que impactaram o país na virada para o século XX colocavam em risco a estratificação por *status*, empurrando para o primeiro plano a situação de classe, as elites nacionais procuravam assimilar as mudanças e, paralelamente,

A “atitude textual” estaria bem caracterizada se considerarmos, por exemplo, “o tipo de visão atacado por Voltaire em *Candide* ou mesmo a sátira da realidade retratada pelo *D. Quixote*, de Cervantes”:

“O que parece ser um inquestionável bom senso para esses escritores é que é uma falácia presumir que a imprevisível e problemática desordem em que os seres humanos vivem possa ser entendida com base naquilo que os livros – textos – dizem. Aplicar o que se aprende em um livro à realidade literalmente é arriscar-se à loucura e à ruína. (...) Parece ser uma falha humana comum preferir a autoridade esquemática de um texto às desorientações de encontros diretos com o humano”

Partindo dessa colocação, Said pergunta se essa atitude esta sempre presente ou se existem circunstâncias que “tornam mais provável a prevalência da atitude textual”. Lista então duas situações que se prestam a isso.

“Uma é quando um ser humano enfrenta de perto algo relativamente desconhecido e ameaçador, e anteriormente distante. Nesse caso, recorre-se não apenas àquilo com que na experiência anterior da pessoa, novidade se parece, mas também ao que leu (livros de viagem, por exemplo).

A outra situação que pode favorecer a “atitude textual” é aquela que tem a aparência de sucesso.

“Se lermos um livro que afirma que os leões são ferozes e depois encontramos um leão feroz (estou simplificando, é claro, continua Said) é provável que nos sintamos encorajados a ler mais livros do mesmo autor”⁴¹.

No caso da historiografia do modernismo brasileiro podemos detectar algo semelhante. Se lemos um grande número de críticos e historiadores afirmando a respeito de um acontecimento – no nosso caso, o modernismo – que ele foi fundador da nossa literatura genuinamente nacional, causador de uma ruptura inédita no desenrolar de nossa história cultural, a tendência é que aceitemos acriticamente essas afirmativas e passemos, ainda, a repetí-la, incorporando-a ao nosso universo e vocabulário mentais. É a isso, acho eu, que Said chama de “dialética de reforço”. A citação é longa, mas vale a pena transcrevê-la, pois isso nos permitirá meditar um pouco mais criticamente a respeito não só do que muito

preservar a hierarquia social e os privilégios adquiridos desde a colônia”. (CAMARGOS, Márcia – *Semana de 22: entre vaías e aplausos*, p. 20.

⁴¹ SAID, Edward W. – Ob. cit. pp. 102/103.

se escreveu sobre o modernismo brasileiro, mas de como a historiografia incorporou as *idées reçues*, lembrando sempre que os escritores são também leitores:

“Existe uma dialética de reforço bastante complexa, pela qual as experiências dos leitores na realidade são determinadas por aquilo que leram, e isso, por sua vez, influencia os escritores a escolherem temas definidos antecipadamente pela experiência dos leitores. Um livro sobre como lidar com um leão feroz poderia então causar toda uma série de livros sobre temas tais como a ferocidade dos leões, as origens da ferocidade e assim por diante. Do mesmo modo, à medida que o foco do texto se concentra mais estritamente sobre o tema – não mais os leões, mas a ferocidade deles –, podemos esperar que as maneiras pelas quais se recomenda se lide com a ferocidade do leão irá, na verdade, aumentar essa ferocidade, forçá-la a ser feroz, posto que é isso que ela é, e é isso que, essencialmente, sabemos ou podemos saber sobre ela”.

*“Um texto que pretenda conter conhecimento sobre algo real e que surja de circunstâncias similares às que descrevi, não é posto de lado com facilidade. Atribui-se-lhe conhecimento de causa. A autoridade de acadêmicos, instituições e governos é-lhe apresentada, rodeando-o com um prestígio ainda maior do que lhe é devido por seus sucessos práticos. O mais importante é que tais textos podem criar, não apenas o conhecimento, mas também a própria realidade que parecem descrever. Com o tempo, esse conhecimento e essa realidade produzem uma tradição, ou o que Michel Foucault chama de discurso, cuja presença ou peso material, e não só a autoridade de um dado autor, é responsável pelos textos que dá origem. Esse tipo de texto é composto por aquelas unidades de informação preexistentes depositadas por Flaubert no catálogo de *idées reçues*”.*

(Uma *idée reçue* que vem fornecendo munição a essa dialética de reforço, aquela de que foi com o modernismo que começou-se a procura das verdadeiras raízes da formação de uma consciência nacional, de uma cultura verdadeiramente brasileira, pode ser vista não do ponto de vista da ruptura, mas de um outro ângulo, este conservador. Seria o fato de podermos atribuir a procura de raízes nacionais encetada pelo modernismo como uma ‘idéia romântica de reconstrução restauradora’⁴², já que ele vai procurar no passado colonial ainda não conspurcado

⁴² Ibidem, p.176.

pelo internacionalismo ou cosmopolitismo o solo puro onde teria germinado a nossa essência)⁴³.

A “atitude textual” e a “dialética de reforço” tiveram a consequência de estiolar, em parte, o olhar crítico da historiografia sobre o modernismo brasileiro. Quero referir-me à forma de como críticos e historiadores vêm fazendo uso das fontes primárias e dos relatos iniciais sobre o movimento modernista. De uma maneira geral, a utilização de fontes e relatos primários é a forma canônica de proceder ao se fazerem estudos acadêmicos, fontes e relatos que devem ser sempre submetidos, segundo a boa regra, a uma análise crítica. No caso específico do modernismo brasileiro, de uma maneira muito peculiar, abdicou-se, pelo menos em parte, de uma atitude crítica em relação a essas fontes. (A utilização, como fonte, da conferência de Mário de Andrade em 1942 – *O Movimento Modernista* – é um bom exemplo do que estou aqui falando, como procurarei mostrar mais adiante). Historiadores e críticos mesmo quando revelam algumas posições que possam fornecer perspectivas novas ou diferentes das até então seguidas, acabam por adotar “as perspectivas, ideologias e teses condutoras”⁴⁴ até então esposadas pelos seus antecessores ou pelos pais fundadores.

Mais uma vez parafraseando Said, direi então que se pode ler o modernismo, que aparece aos olhos de nossa história como um modernismo *tout court*, manifestação cultural abrangente de uma modernidade vivenciada, como sendo nada mais do que um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças que introduziu esse conceito de modernismo na consciência cultural brasileira.

Explico bem. Repetindo o que anteriormente já foi dito, não se trata de afirmar que não houve um movimento de tentativa de renovação cultural a que se chamou de modernismo. O que se pretende discutir é que ele não tem nem a abrangência nem o vanguardismo apontados pela historiografia e pela crítica. Mais ainda. O que se quer lembrar é que o movimento só mantém seu ímpeto vanguardista no seu início. Depois, torna-se conformista, conservador.

⁴³ Idéia que é, em parte, adotada por Mário de Andrade e, então talvez possamos ver aí um pouco das inclinações românticas de Mário, apesar da negação que ele sempre opõe ao romantismo.

⁴⁴ SAID, Edward W. – Ob. cit. p. 184.

Tentarei mostrar como se dá essa “dialética de reforço”, derivada de uma “atitude literária”, tomando como exemplo textos dos primeiros modernistas (no caso aqui os dois Andrades, Mário e Oswald) . A utilização desses textos posteriormente serve para que se possa ver como se cria uma “linearidade simplificadora”, que tende a se tornar um consenso, e não só acadêmico.

Aqui já se fez referencia a um texto de Oswald de Andrade, publicado três dias antes do início da Semana, em 1922, no qual, partindo da afirmativa que 1917 foi um ano chave no desenrolar do movimento modernista (chegada de Di Cavalcanti a São Paulo, exposição de Anita Malfatti, a crítica de Monteiro Lobato a essa mesma exposição, etc), ele, Oswald, insere esses fatos concatenados, como se tivessem uma relação obrigatória de causa e efeito.

Essa mesma idéia de uma sucessão de eventos levando a um desfecho inevitável, a Semana de 22, é utilizada por Mário na conferência de 1942⁴⁵.

Muitos historiadores apontam essa conferência como sendo a confissão de Mário face ao que considerava ser o fracasso do movimento modernista, sua “mea culpa”, e refletiria a angústia sentida por Mário àquela altura da vida. Se for contextualizada a conferência, ver-se-á que o Mário desiludido que a pronuncia talvez se ressentisse ainda do golpe sofrido com o término abrupto de sua gestão frente à Secretaria de Cultura da Prefeitura da Cidade de São Paulo, e com o conseqüente degradingolar de seus planos culturais. Quero crer que também se somava a isso tudo o fato de que sua vida no Rio revelou-lhe a incompatibilidade visceral que tinha com o *modus* da cidade. (Isso tudo está expresso em suas cartas). E ainda: a angústia que a guerra lhe causava. Esta é uma leitura, e a mais aceita. Existem, porém, outras motivações para justificar os termos da conferência, acho eu. Mário, principalmente na primeira parte da sua exposição, configura sua versão historiográfica do movimento modernista. É sobre ela que pretendo agora me fixar.

No texto marioandradino podem-se distinguir três núcleos que servirão de fontes para as posteriores construções historiográficas e que assim se

⁴⁵ Essa famosa conferência foi pronunciada em 30 de abril de 1942, no salão de conferências do Ministério das Relações Exteriores, por iniciativa do Departamento Cultural da Casa do Estudante do Brasil, para comemorar o vigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna. O texto foi publicado nesse mesmo ano com o título *O movimento modernista*, e foi depois incorporado ao volume *Aspectos da Literatura Brasileira*, das obras completas organizadas por Mário.,

caracterizariam: um primeiro núcleo faz a história dos antecedentes e de como ele, Mário de Andrade, se situa em relação à época; um segundo núcleo vai tratar da Semana como ruptura, como um novo início da nossa vida cultural, donde, finalmente – terceiro núcleo – vêm as conseqüências, na versão marioandradina da influência do modernismo⁴⁶, a “alienação” política do movimento, sua *mea-culpa*.

A preparação, os antecedentes do movimento modernista do qual a Semana de 22 foi “o brado coletivo principal”, se situa nos seis anos anteriores.

E tudo começa com a exposição dos quadros de Anita Malfatti: “Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação”. Segue-se Brecheret: “Pouco depois Menotti del Picchia e Oswald de Andrade descobriram o escultor Victor Brecheret... Victor Brecheret, para nós, era no mínimo um gênio”. E dentro dessa cadeia de causa e efeito prossegue afirmando que Brecheret seria “o gatilho que faria *Paulicéia Desvairada* estourar”. Num ano de incertezas intelectuais, “dificuldades morais e vitais de vária espécie”, ano de descobrimento, por Mário, do poeta belga Verhaeren, e das suas *Cidades Tentaculares*, nosso poeta conta que Brecheret lhe concede “imprimir” no Bronze uma “Cabeça de Cristo”, que ao ser levada para sua casa causa o maior escândalo. Relata Mário: “Fiquei alucinado, palavra de honra (...). Não sei o que me deu. Fui até a escrivadinha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, *Paulicéia Desvairada*. O estouro chegara afinal, depois de quase um ano de angústias interrogativas”⁴⁷.

E vão sendo expostos em uma estreita relação de concatenação os fatos que se tornarão as famosas causas do outro “estouro”, o de 22: O artigo “contra” do pintor Monteiro Lobato⁴⁸ (‘contra’ a pintura de Anita Malfatti), Oswald de Andrade (“a figura mais característica e dinâmica do movimento”), a adesão de outros jovens intelectuais (“E a falange engrossando com Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, chegados sabidíssimos da Europa”...).

E São Paulo, o epicentro: “Socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado, arrebentar na província” porque, embora “caipira serra-

⁴⁶ Todas as citações que se seguem são de *O Movimento Modernista*, in ANDRADE, Mário – *Aspectos da Literatura Brasileira*, pp. 231-255.

⁴⁷ Esse “estouro” também é narrado em correspondência de Mário tanto com Manuel Bandeira como com Carlos Drummond de Andrade.

acima”, “São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo”.

O movimento era “nitidamente aristocrático” e, por isso, teria que acontecer em São Paulo, detentor de uma aristocracia tradicional. “Não da aristocracia improvisada do Império, mas da outra mais antiga, justificada no trabalho secular da terra e oriunda de qualquer salteador europeu, que o critério monárquico do Deus-Rei já amancebara com a genealogia”. É dessa aristocracia que surge, no entender de Mário, o grande faustor da Semana, “um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista”, “uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional”, Paulo Prado.

Envolvendo a sua narrativa em um halo romântico, Mário faz a descrição desse período como a luta de Davi contra o Golias da mentalidade acadêmica. Mas é um Davi muito bem armado, pois a aristocracia tradicional paulista consagrara o movimento e mesmo se “ainda sofreríamos (durante) algum tempo ataques por vezes cruéis, a nobreza regional nos dava mão forte e...nos diluía nos favores da vida”. Começa o movimento dos salões modernistas paulistas.

É enorme a importância que Mário de Andrade dá ao papel que os salões desempenharam no início do movimento modernista em São Paulo. São quatro os salões que identifica e exalta. O primeiro deles, o seu próprio, na rua Lopes Chaves, que precedeu mesmo a Semana e que, como nos relata, era freqüentado exclusivamente por artistas. A arte moderna era o assunto obrigatório, cercado de um intelectualismo “intransigente e desumano”. Os outros dois que nomeia a seguir são aristocráticos: o de Paulo Prado e o de Olívia Guedes Penteado. Mário se derrama em elogios a esses dois salões e às suas figuras tutelares.

O de Paulo Prado, que “com o seu pessimismo fecundo e o seu realismo, convertia sempre o assunto das livres elucubrações artísticas aos problemas da realidade brasileira”, mantinha também um tom estritamente intelectual e era o mais selecionado. O de Olívia Guedes Penteado foi o “mais verdadeiramente salão”, no sentido mundano do termo, onde que a freqüência era maior e mais variada e, às vezes, em certas festas especiais, no estúdio moderno decorado por

⁴⁸ Vinte anos depois, Mário não teria ainda perdoado Lobato. Talvez daí a ironia de apoda-lo “pintor”.

Lasar Segall, o grupo se tornava mais coeso. O salão se findou com a eferverscência política “que estava preparando 1930”.

O último dos salões referidos por Mário de Andrade na sua conferência é o de Tarsila do Amaral. Embora não tivesse o encanto das reuniões acontecidas no antigo ateliê da pintora, era no terceiro dos salões aristocráticos referidos por Mário de Andrade (o de Tarsila) onde se tinha mais independência e comodidade: “O mais gostoso dos nossos salões aristocráticos”.

A conclusão: “E foi da proteção desses salões que se alastrou pelo Brasil o espírito destruidor do movimento modernista”.

Sintomaticamente, Mário de Andrade não faz nenhuma referência ao salão da Villa Kyrial, residência do senador estadual e poeta simbolista José de Freitas Valle, que ocasionalmente freqüentou. Parece-me importante assinalar essa omissão, porque apesar de Freitas Valle não ser “modernista” e não estar no grupo aristocrático paulista que apoiou diretamente os modernistas, ele era figura importante na engrenagem cultural do estado, por ser o membro mais poderoso do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Através de seu poder no Pensionato Artístico, o senador foi responsável pela concessão do que hoje chamamos bolsa de estudos a artistas que tiveram papel importante no desenvolvimento do modernismo, dentre os quais Francisco Mignone, Victor Brecheret, o maestro e pianista Souza Lima, Anita Malfatti.

Nos anos anteriores à Semana, o papel do salão de Freitas Valle foi muito importante no processo cultural paulista. Márcia Camargos ressalta esta importância quando assinala que São Paulo “apesar de se haver tornado um dos principais pólos industriais, comerciais e políticos do país, praticamente não contava com instituições culturais”⁴⁹. E completando: “Na falta, portanto, de espaços de sociabilidade formais como a Academia, ou de bares para encontro da intelectualidade boêmia (como os que existiam no Rio de Janeiro), o salão de Freitas Valle oferecia oportunidade para conversas, discussões e trocas de idéias”.⁵⁰

⁴⁹ CAMARGOS, Marcia – *Villa Kyrial*, p. 16.

⁵⁰ Idem, p.48.

Apesar do conservadorismo do anfitrião, os modernistas não se furtavam a freqüentar a Villa Kyrial, onde eram realizados periodicamente ciclos de conferências sobre temas culturais. Mário de Andrade não só freqüentou a Villa Kyrial como participou, como palestrante, depois de 1922, dos ciclos de conferências⁵¹; e entre os modernistas, não só ele. Oswald de Andrade, Couto de Barros, Lasar Segall, Guilherme de Almeida e, inclusive, Blaise Cendrars, todos participaram dos ciclos como conferencistas.

Esse fato mostra o enorme imbricamento, nos meios cultos da elite paulista, entre modernistas e “passadistas”, o que é absolutamente compreensível já que as discussões e a tomada de posições estéticas se davam quase que exclusivamente no seio dessa pequena elite interessada em problemas culturais. Mostra também quanto de recordação construída se contém na afirmativa de Mário de Andrade de que ele e seu grupo viviam “isolados do mundo ambiente” e que eram “caçoados, evitados, achincalhados, malditos”. Eis como Mário idealiza e romantiza esse período:

“Durante essa meia dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo ambiente, caçoados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém não pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação em que vivíamos era incontável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os outros a comoções prodigiosas, mas aquilo era genial”.

“Éramos uns puros. Mesmo cercados de repulsa cotidiana, a saúde mental de quase todos nós nos impedia qualquer cultivo da dor. Nisso talvez as teorias futuristas tivessem uma influência única, benéfica sobre nós. Ninguém pensava em sacrifício, ninguém bancava o incompreendido, nenhum se imaginava precursor nem mártir: éramos uma arrancada de heróis convencidos”.

Esses são os antecedentes e também a razão de o modernismo explodir em São Paulo, na versão dos modernistas paulistas. E essa versão será a adotada pela maior parte dos historiadores e críticos da Semana, que assumirão frente a esse texto a “atitude literária” a que me referi, iniciando o processo da “dialética de

⁵¹ “O Amor em Dante e Beethoven”, incluído posteriormente em *Música, doce música*, foi originalmente uma conferência que Mário pronunciou na Villa Kyrial, em 1924.

reforço”, que caracteriza grande parte (pelo menos até os meados dos anos 80 do século passado) da historiografia do movimento.

Um bom exemplo da adoção dessa versão marioandradina dos antecedentes é o primoroso trabalho de Mário da Silva Brito, talvez o mais completo levantamento e o mais citado dos livros que trata dos antecedentes do movimento modernista e da Semana de Arte Moderna. Se seguirmos com atenção o desenrolar da narrativa de Silva Brito, nos seus 16 capítulos, veremos nela, enriquecida com outros documentos e fatos, a mesma estrutura dos antecedentes narrados por Mário em 42, de tal forma que os acontecimentos culturais nos quais participavam os jovens modernistas paulistas aparecem caminhando com fatalidade (palavra e conceito tão queridos a Mário de Andrade), com inevitabilidade para o desfecho, a Semana de 22.

Mas, de qualquer modo, Mário afirma que foi sob a proteção dos salões aristocráticos que o “espírito destruidor” do modernismo se espalhou pelo resto do país.

Os aristocratas estavam longe, nesse momento, das posições consideradas como sendo as do “bom senso” nacional, as quais seriam aquelas defendidas pelos “aristôs do dinheiro” (os burgueses enriquecidos), que desse “bom senso” se faziam melhor guardiães que os tradicionais Prados, Penteados e Amarais. A coragem de apoiar o novo estava com a aristocracia tradicional. Foram eles que deram mão forte ao movimento e apoiaram o seu espírito destruidor.

Com essas afirmativas, Mário abre o segundo núcleo dessa conferência: o que considera o movimento como ruptura com o passado, o modernismo iniciando uma nova etapa na nossa vida cultural.

É célebre a passagem: “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”.

Mário, com essa colocação, prepara o terreno para fazer, a meu ver, a mais importante afirmativa da conferência e que viria a ser o cerne de como ele via historicamente o movimento modernista, afirmativa que ficou emblemática e é a justificativa e a qualificação do modernismo pelos historiadores que vieram depois:

“O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.

Aqui Mário se liberta do tempo cronológico e coloca no mesmo momento temporal duas fases do movimento, que não são simultâneas: o direito permanente à pesquisa estética e a estabilização de uma consciência nacional, já aqui se referindo à fase “nacionalista” do movimento.

É importante chamar a atenção sobre esse ponto, pois que é quase unanimidade considerar-se a passagem do experimentalismo inicial (o direito permanente à pesquisa estética) ao nacionalismo posterior como uma evolução natural e conseqüente das premissas iniciais do movimento, e não o seu dilaceramento.

Porém, ainda para Mário, “nada disto (ruptura, abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, revolta contra a inteligência nacional) representa uma inovação...”. A novidade fundamental “imposta pelo movimento, foi a conjugação dessa três normas num todo orgânico de consciência *coletiva*”.

Mário vê o movimento como sendo a proposta de sua geração (e é para defendê-la e difundi-la que vai dedicar grande parte do restante de sua vida intelectual). Essa idéia fica mais clara se adotarmos as colocações feitas, em outro contexto, sobre geração, por Ângela de Castro Gomes:

“(...) a conformação social de um grupo geracional por ser traduzida por uma dimensão simbólica e por uma dimensão organizacional, ambas materializadas numa rede de relações que é, ao mesmo tempo, pública e privada. A noção de geração, por essa via, integra-se e complementa-se com a noção de sociabilidade, essa também considerada possuidora de uma feição subjetiva – marcada pela afetividade, pela competição e pela cumplicidade – e de uma feição objetiva quer institucional formal, quer voluntária e extremamente informal e antiinstitucional”⁵².

Para Mário, o modernismo foi um evento fundador, que cimentou uma rede de sociabilidade que permitiu ao grupo agir – e interagir – em conjunto, pelo menos durante certo tempo, como atestam suas reminiscências na conferência em

⁵² GOMES, Ângela de Castro – *História e Historiadores*, p. 41.

questão, até que o grupo, nas palavras do próprio Mário, tivesse “cumprido seu destino legítimo”.

Essa ação do grupo, que se dava através de colaboração em jornais e na frequência aos salões da aristocracia cafeeira paulista, vai-se manter razoavelmente coesa até o final da década de 20.

O movimento, para Mário “movimento de Inteligência”, se na sua fase verdadeiramente “modernista” não foi o fator das mudanças político-sociais posteriores a ele, no Brasil, foi, entretanto, um preparador, criando ou propiciando um “estado-de-espírito revolucionário” e um “sentimento de arrebatamento”. Essa visão política mostra Mário corrigindo *post facto* as intenções iniciais do movimento. Destarte, Mário lança a interpretação de que o “sentimento de arrebatamento”, que identifica no modernismo, funcionou como estopim político das mudanças que advirão, invertendo os termos da equação e, mais uma vez, assumindo uma visão “romântica” sobre as origens e objetivos do movimento. Mário identificará no nosso romantismo esse mesmo “sentimento de arrebatamento”, para ele o outro único momento “nacional” da nossa história.

Por trás da análise que faz da conquista, que atribui ao movimento modernista, do permanente “direito à pesquisa estética e atualização universal da criação artística”, estão duas implicações: o academismo foi a base de “todos os movimentos históricos das nossas artes (com exceção do romantismo)”⁵³, ou seja, “os artistas brasileiros jogaram sempre colonialmente certo” imitando modelos dos centros hegemônicos, e por isso não havia o direito presumido de pesquisa e, conseqüentemente, a possibilidade de atualização. Tal não se teria dado com o modernismo, que não jogou no “colonialmente certo”.

Por outro lado, aquelas características que atribuiu ao modernismo se revestiam de caráter coletivo. As realizações que antes do modernismo se concretizaram na nossa cultura, principalmente aquelas que possam ser qualificadas como esforço ou tentativa – ou mesmo realização – para a “estabilização de uma consciência nacional” (expressão que para Mário implicava “brasilidade”), eram sempre episódicas, resultado de manifestação de

⁵³ Mário não desprezava esse academismo. Muito pelo contrário: “E foi dentro desse academismo inelutável que se realizaram nossos maiores, um Aleijadinho, um Costa Ataíde, Cláudio Manuel,

individualismo, nunca coletivas. O esforço coletivo se dera somente a partir do modernismo.

É então que se passa a pesquisar atualizadamente, isto é, a se tentar construir uma “consciência nacional” dentro do espírito modernista, contemporâneo, isto é, modo de pesquisa que já estaria “irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional”⁵⁴.

Entretanto há um texto de Mário, publicado no *Jornal do Comércio*, de Recife, em 24 de maio de 1925, em que as afirmações sobre a indenpendência estética do modernismo eram diferentes, o que mostra como variavam no tempo, em função dos interesses do momento, os acontecimentos narrados por Mário.

“Todos os movimentos artísticos brasileiros têm sido até agora de imitação. O modernismo também”.

*“O novo!... Esse foi o pensamento estético que nos agitou aqui durante a guerra (a Primeira Guerra Mundial). Onde estava o novo? Lá fomos, que macacos! buscar o novo nas Europas. E imitamos os ‘ismos’ europeus. Duas coisas diferenciavam as nossas imitações das anteriores: imitávamos o presente e não orientação já fundada fazia muito; e tal e qual o Romantismo, seguíamos uma tendência universal”*⁵⁵.

Mas logo em seguida Mário parece rejeitar sua própria leitura, já que afirma que os modernistas, ao seguirem “uma tendência universal”, demonstravam que isso era muito mais uma “necessidade fatal” do que uma “simples macaqueação”, sem mencionar ou se dar conta de que mesmo essa “necessidade fatal” de seguir

Gonçalves Dias, Gonzaga, José Maurício, Nepomuceno, Aluízio. E até mesmo um Álvares de Azevedo, até mesmo um Alphonsus de Guimarães”.

⁵⁴ O Romantismo, no entender de Mário, foi um movimento necessário. Essa necessidade ele a entende como sendo a presença historicamente exigível, do “espírito revolucionário”, reflexo de um “espírito romântico” que identifica na Inconfidência, no *Uruguai* de Basílio da Gama, e também tanto nas “liras de Gonzaga” quanto nas “Cartas Chilenas”. É a esse “espírito romântico” que atribui a criação do estado revolucionário “do qual resultou a independência política” e “teve como padrão bem briguento a primeira tentativa de nacionalização da linguagem”. Mário está fazendo a identificação dos dois momentos, o romântico e o modernista, e não se furta a dizer que “A similaridade é muito forte”.

Seriam então o romantismo e o modernismo os dois grandes momentos fundadores da nossa nacionalidade, o entremeio nada mais sendo que uma macaqueação acadêmica que, repete ele mais uma vez, refletia “obediências culturalistas que denunciavam muito bem o colonialismo da Inteligência nacional”.

⁵⁵ In AZEVÊDO, Neroaldo Pontes de – *Modernismo e Regionalismo (Os anos 20 em Pernambuco)*,p.223.

uma “tendência universal” já estava defasada⁵⁶. Ao reivindicar, ainda nesse mesmo texto de 1925, que os modernistas “descobriram” novidades que já haviam sido descobertas por artistas que eram ignorados por eles, os modernistas, Mário procurava afirmar que os modernistas não pensavam no “colonialmente certo”, já que essas “coincidências” seriam uma prova da independência de pensar atingida pelos modernistas brasileiros.

Voltando à conferência de 1942, podemos ver como se desenvolve, no pensamento de Mário, a afirmativa de que o modernismo introduziu no país o conceito do “direito permanente à pesquisa estética”.

Para ele, o Brasil, até o modernismo, jamais pesquisara “nos campos da criação estética”. Importávamos tudo da Europa, mas só depois que as correntes inovadoras já lá estivessem estabilizadas. Era ainda, diz Mário, “um completo fenômeno de colônia”, inelutável face à “nossa escravização econômico-social”. Logo depois do período destruidor da primeira fase do modernismo o que se manifesta é uma “normalização do espírito de pesquisa estética anti-acadêmica, porém não mais revoltada e destruidora” e foi, na opinião dele “a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira”, agora não mais colonialmente submissa.

Com essa afirmativa Mário de Andrade estabelece mais outro alicerce na construção do conceito de que o Modernismo foi um movimento fundador, para chegar à seguinte colocação:

“E como os movimentos do espírito precedem as manifestações das outras formas da sociedade, é fácil de perceber a mesma tendência de liberdade e conquista de expressão própria, tanto na imposição do verso-livre antes de 30, como na marcha para o Oeste posterior a 30; tanto na Bagaceira, no Estrangeiro, na Negra Fulô anteriores a 30, como no caso da Itabira e na nacionalização da indústria pesada, posteriores a 30”.

Porém Mário não podia fugir de sua conjuntura. Falando em 1942, no limiar do final da ditadura Vargas, a sua visão está condicionada pelos acontecimentos da época. Ao dedicar amplo espaço, nas suas considerações sobre o modernismo, sobre suas pesquisas e suas intenções ao procurar escrever em “língua brasileira”

⁵⁶ “(...) a arte moderna produzida no Brasil, pelo menos no caso das artes plásticas, é moderna numa acepção peculiar e local, mas não se pensada no âmbito das propostas européias”. FABRIS, Annateresa - , Ob. cit. p.20.

(tema fundamental do modernismo na sua fase nacionalista, e ao qual voltarei mais adiante), Mário faz como que uma ponte para o que será o terceiro importante núcleo de narrativa que se está analisando, a auto-crítica de suas posições durante aqueles vinte anos e, ainda, uma cerrada crítica ao movimento como um todo, e que é a parte mais ostensivamente política do seu pensamento sobre o modernismo.

Passado o primeiro momento iconoclasta, Mário observa a formação de um grupo numeroso de “gente modernista”, dotada de “uma cínica satisfação”. Esse grupo, cuja “radicação na terra, gritada em doutrinas e manifestações”, não passava de um conformismo acomodaticio, era bastante acadêmico e não tinha uma “verdadeira consciência da terra”. Embora de modo implícito, Mário estaria condenando, ao se referir às doutrinas e manifestações, os movimentos tipo Anta, (que considerava conformistas visto que a “verdadeira consciência da terra levava fatalmente ao não-conformismo e ao protesto, como fizera Paulo Prado quando escrevera *Retrato do Brasil*), ou “os vasqueiros ‘anjos’ do Partido Democrático e do Integralismo”.

Para aqueles conformistas, o Brasil se tornara uma dádiva do céu e o exegeta desse nacionalismo conformista, o seu porta-voz, fora Graça Aranha.

Notemos o fato da permanência de ressentimentos e distorções em Mário de Andrade, fazendo com que ele escreva versões diferentes do mesmo acontecimento, conforme seus interesses políticos do momento, político aqui tomado no seu sentido mais amplo. Em 1942 Mário estava apresentando o que viria a ser a versão final de sua narrativa sobre o modernismo. Essa observação não é para demonizar a figura de Mário, pois afinal nada disso chega a diminuir a sua estatura e a importância do seu papel na história da cultura brasileira, mas para apontar, mais uma vez, como a historiografia ignora essas contradições, apegada que está na criação de uma “mitologia modernista”. Afinal, para ela, a historiografia, Mário de Andrade é uma figura apolínea, incapaz de cometer injustiças de modo consciente, incapaz de querer se sobrepor a quem quer que seja, sempre justo e objetivo em seus julgamentos. E capaz de gestos de extrema grandeza, como o de fazer publicamente a confissão do que considerava os seus erros e os seus fracassos, como na parte final dessa conferência de 1942:

“Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas de meu tempo e da minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muitas coisas! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram de uma ilusão vasta. E eu sempre me pensei, me senti mesmo sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram”.

Essa amarga reflexão foi feita no momento em que o político dominava o pensamento de Mário de Andrade. A guerra lá fora e a ditadura aqui dentro ocupavam o centro de suas preocupações e o levaram à certeza, vocalizada então, de que sua luta pela estabilização de uma consciência nacional se passara apenas no plano estético, reconhecendo assim que por trás disso estava uma posição política, manifestada no seu aristocracismo e no seu individualismo, duas características que julgara sempre ter combatido ao longo de toda a sua vida.

Mário nunca se imaginou homem de ação política. Ao perceber que estava vivendo “uma idade política do homem”, percebeu também que sua “omissão” tivera conseqüências que não previra. Acaba sua longa confissão com uma convocação à ação: “(...) que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar”.

Qual a significação dessa *mea-culpa*? Já vimos que Mário criticara aqueles grupos que com “cínica satisfação”, com “conformismo acomodatório”, com “academismo” tinham-se aliado ao poder e para os quais o Brasil se tornara “uma dádiva do céu”. O que fica implícito é que, por contraste, os outros seriam os modernistas verdadeiros, os não-conformistas, os que protestavam. E o seu grupo estava colocado entre estes. Talvez fosse o único.

Embora essa conferência possa parecer paradoxal, quase que esquizofrênica, com uma primeira parte toda de exaltação ao modernismo e um final condenatório, o que ficou para a historiografia foi, não o retrato de um fracasso, mas o de uma vitória.

Apesar do pessimismo final de Mário de Andrade, a impressão que fica é a de que ele se orgulhava do que fizera. Citamos, antes, um artigo de 1925, em que

Mário utilizava já um tom laudatório ao movimento, três anos após sua instalação oficial. Laudatório também é o de Paulo Prado quando se refere ao movimento, no seu artigo sobre Brecheret, de 1923, ao qual aqui já se aludiu: “Dentro de pouco tempo – talvez bem pouco tempo – o que se chamou em fevereiro de 1922, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, marcará uma data memorável no desenvolvimento literário e artístico do Brasil”⁵⁷.

O tom de todo o artigo é de exaltação ao acontecimento, reação contra tudo o que era diagnosticado nas artes como característica do que chamavam de passadismo: o mau-gosto, a chapa, o já visto, a velharia, a caduquice, o mercantilismo. Foi a vitória do novo contra o velho, da renovação contra a estagnação. O mesmo tom de exaltação pode ser detectado em Mário de Andrade, quase dez anos depois, quando, no ensaio sobre “Luiz Aranha ou a Poesia Preparatoriana”, reproduzido no seu *Aspectos da Literatura Brasileira*, assim se refere à Semana:

*“Demonstração, tão inconcebível, em nosso meio culto, de falta de seriedade acadêmica, de coragem intelectual e confiança no presente, de coletivismo condescendente mas libérrimo, de processos americanos de anunciar, meio que parece vanglória a gente se rever nessas grandezas. Porque só muito pouca gente poderá aceitar como grandezas essas qualidades. São sim. Quem considere a história do nosso passado artístico, há de perceber o que representa como conquista creio que habituada agora à vida brasileira, esse fenômeno espantoso”*⁵⁸.

E já antecipa o teor do que diria em 1942 ao classificar o modernismo como “fenômeno espantoso”, que permitiu à literatura brasileira adquirir os seus aspectos mais essenciais: “atualismo, universalismo pragmático, realismo psicológico”, que permitiu que nos tornássemos “imediatamente atuais”, o que para ele é “conseqüência direta da realidade contemporânea”, para concluir:

“Ainda a observação da realidade nos permitiu conceber o que temos de ser, brasileiros e americanos, para contribuirmos de alguma forma ao enriquecimento na humanidade. Daí o universalismo pragmático, a pesquisa (de primeiro forçada...) do nacional, ao mesmo tempo que nos

⁵⁷ Ver BATISTA, Marta Rosseti, LOPEZ, Telê Porto Ancona e LIMA, Yone Soares - *1º Tempo Modernista*.

⁵⁸ ANDRADE, Mário – *Aspectos da Literatura Brasileira*, p.

libertávamos da tendência estreitamente regional; a relativa descentralização da arte nos paí; e, melhor que tudo isso, a procura das tradições que obnumbra Marajó e favorece o Aleijadinho, ignora o Indianismo e revitaliza o ameríndeo, desdenha o “porque me ufano” e buscar fixar a ressonância histórica da nossa tristeza”⁵⁹.

A interpretação marioandradina sobre a Semana e o Modernismo já estava cristalizada em suas linhas básicas, linhas de interpretação que serão as adotadas pelos seus seguidores⁶⁰.

Wilson Martins designa esse processo de narração da Semana e do Modernismo de “mitologia historiográfica” e, referindo-se à obra de Mário da Silva Brito, a quem classifica de “um dos ‘netos’ dos primeiros modernistas”, lembra que ela também sucumbe um pouco, no seu livro, “as tradições da canônica heróica que o Modernismo veio formando através do tempo”. Na realidade, Wilson Martins está apontando, quando designa o fato como construção circular da história, para aquilo que já apontara no início deste capítulo, a dialética do reforço.

Dentro dessa mesma linha de construção da “mitologia historiográfica” do modernismo podemos lembrar ainda o artigo publicado em 21 de fevereiro de 1970, no *Correio Brasiliense*, de Brasília, “Recordações de um Sobrevivente da Semana de Arte Moderna”, de autoria de Rubens Borba de Moraes. Apoiando-se na sua autoridade como participante do núcleo inicial dos modernistas paulistas e, também, na sua condição de profundo conhecedor da bibliografia e literatura brasileiras, Rubens Borba contribui com mais uma versão para a construção do mito, onde acentua o caráter de ruptura que o modernismo teria efetuado na vida artística brasileira.

Cometendo o anacronismo comum aos memorialistas que participaram de 22, Rubens Borba de Moraes defende o ponto de vista de que o modernismo vindo de Paris nos chegou “quase que simultaneamente à sua chegada na França”, para logo afirmar que os modernistas paulistas fizeram o mesmo que os franceses: “revolucionaram tudo para pôr o seu país dentro das idéias do momento, criaram

⁵⁹ Idem, p.

⁶⁰ A se notar nessa citação, a referência à “ressonância histórica da nossa tristeza”, eco do pensamento de Paulo Prado.

uma arte e uma literatura que exprimia a época em que viviam. Por isso eram modernos”⁶¹.

Não há nada de surpreendente no depoimento citado, porque afinal de contas o que Rubens Borba de Moraes está fazendo é defender os pontos de vista de sua corrente – a marioandradina – no movimento. Que cometa exageros (por exemplo: “Mário de Andrade... foi o criador da língua brasileira escrita”), é compreensível. Mas o que há a ressaltar, mais uma vez, é o comportamento, esse sim, pouco compreensível, conformista, de uma corrente da historiografia paulista, que aceitava esses tipos de afirmações sem o sal da crítica⁶².

O mesmo tipo de anacronismo *post facto*, dando como concomitantes dois momentos diferentes no tempo – a revolta contra o passadismo na poesia e o nacionalismo literário – está também presente em Alfredo Bosi⁶³, que declaradamente segue o esquema cristalizado por Mário da Silva Brito, o qual, por sua vez, segue a versão de 1942, de Mário de Andrade.

Essas repetidas referências ao que seria uma mesma fonte-raiz (a conferência de 1942), pretendem mostrar como se foi construindo uma versão que se torna dominante e que, no final das contas, pretende defender o argumento de que houve um papel hegemônico de uma cidade (São Paulo) e de um certo tipo de grupo social (a aristocracia paulista) desempenhado na construção e na implantação do modernismo.

Vimos acima Mário fazendo uma cerrada auto-crítica à sua possível alienação – e a do seu grupo modernista – em relação ao chamado problema brasileiro. Dizia ele que “(...) o movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário” no processo de atualização da inteligência artística brasileira. No seu caso específico, embora reconheça que sua obra “representa uma dedicação feliz aos problemas do seu tempo e de seu país”, Mário confessa que lhe faltou humanidade, vítima que foi de seu próprio individualismo. Enganou-se, diz, desvirtuado por esse individualismo e combateu “lençóis superficiais de fantasmas”, errando ao não dar uma forma mais

⁶¹ Apud AMARAL, Aracy – *As artes plásticas na Semana de 22*, p. 299.

⁶² Dissemos que aceitava, porque, como veremos, a partir do final da década de 1970 já é possível detectar mudanças de pontos de vista sobre o movimento modernista.

utilitária ao seu discurso, onde deveria ter manifestado a “maior revolta contra a vida” tal como ela estava. Reconhece-se filho final de uma civilização que se acabou e se justifica dizendo “que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre”.

Reconhece ainda que o sacrifício de suas aspirações artísticas maiores em prol de uma função utilitária da arte acabou levando-o para o que chama de “um paradoxo irrespirável”: “Tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais do que um hiperindividualismo implacável”.

A conclusão amarga dessa confissão é de que ele, Mário, e os modernistas, não participaram do “amihoramento político-social do homem”.

Essa confissão, como toda bela confissão, é, no fundo, uma tentativa de justificação, onde Mário de Andrade atribui primordialmente às circunstâncias históricas da sua juventude as culpas dos seus pecados. E nisso é também seguido pela historiografia canônica, que se recusa a ver em Mário de Andrade o ideólogo e porta-voz de uma oligarquia que reconhecia a necessidade de modernização, desde que esse processo fosse controlado e atendesse aos seus desígnios hegemônicos. Ao recusar-se a ver que a estetização efetuada pelo movimento modernista paulista era uma construção política, a historiografia tradicional está apenas encobrando o fato de que as declarações e escritos de Mário de Andrade nos anos finais de sua vida refletem a permanente luta que manteve para tornar as posições de sua corrente modernista a predominante, predominante pelo menos nos textos históricos.

Sabemos que o movimento modernista foi pouco a pouco se dividindo em várias correntes (o verdeamarelismo, o Anta, o pau-Brasil, o antropofagismo etc.) e que todas elas tinham em comum o objetivo de praticar o nacionalismo cultural. Mas vimos também a forma com que, na conferência de 1942, Mário de Andrade desqualifica aqueles modernistas que não comungavam com os seus pontos de vista, quer estéticos, quer políticos. Se, como afirmamos no início deste capítulo, devemos renovar as perguntas e reexaminar as respostas a questões que

⁶³ Para Alfredo Bosi, desde os seus início “já se configurava a dupla direção que os modernistas irão dar ao movimento: liberdade formal e idéias nacionalistas” . Ver *História Concisa da Literatura Brasileira*.

aparentemente já estão resolvidas, é necessário que nos libertemos de certos medos e pré-conceitos, que têm obumbrado a análise do modernismo.

Já foi exposto aqui a tese de que muito do movimento modernista de São Paulo estava preso a um projeto de hegemonia cultural. Óbvio, me parece, que essa idéia não surge *ex abrupto*, sem quê nem para quê. Ela se vai construindo no tempo, construção que tem que se adaptar às exigências políticas conjunturais e a interesses culturais específicos, em consequência dos acontecimentos políticos. 1922 se destaca, no plano maior da nossa história como o ano da eclosão de vários movimentos ou acontecimentos que expressavam uma insatisfação ainda difusa e cuja cadeia causal só é construída *a posteriori*, construção que procura atender aos objetivos de grupos dominantes. É nessa construção que o modernismo vai adquirir o seu maior conteúdo político. E, nesse processo de construção o político vai-se juntar ao estético, conformando uma ideologia que se quer nova.

É-se tentado a examinar esse processo de construção. Veja-se, em primeiro lugar, como é narrada a forma em que se deu a opção do grupo paulista pelo nacionalismo.

O nacionalismo, a procura da identidade nacional, o voltar-se a inteligência nacional para o nacional, quaisquer que sejam as designações empregadas, todas designam o mesmo fato, fato que é permanente na história cultural do país. A propalada virada dos modernistas paulistas do cosmopolitismo inicial para um nacionalismo militante tem várias paternidades.

Paulo Prado atribui a mudança em Oswald de Andrade ao fato de que, estando em Paris, olhando da praça de Clichy “umbigo do mundo”, ele redescobre o Brasil. Paulo Prado não faz a menor ligação dessa descoberta com a moda de arte primitiva que então assolava a vanguarda parisiense e que deve ter tido influência decisiva em Oswald, principalmente se levarmos em conta que o antropofágico escritor era um enorme deglutidor de modas. E teria sido através dele, Oswald, que o nacionalismo penetra nas hostes modernistas.

Uma outra versão, a que aqui já foi referida e é a mais difundida, foi que em 1924, na viagem feita pelos modernistas para mostrarem ao poeta Blaise Cendrars as cidades históricas mineiras (Mário já havia visitado algumas, em 1919, quando foi procurar o poeta Alphonsus de Guimaraens), o impacto da arte colonial

brasileira os transformou, de chofre, em nacionalistas. Nessa narrativa, por exemplo, Tarsila do Amaral teria ficado tão encantada com as ingênuas cores de pinturas e imagens “primitivas”, que se convertera à prática de uma arte pictórica de caráter nacional. Essa versão pode ser um pouco desmiticada se lembrarmos que ainda em Paris, em 1923, Tarsila fizera os primeiros estudos para o quadro *A Negra*, já com os traços marcantes que se consolidarão mais tarde.

Há ainda uma outra hipótese. A “conversão” nacionalizante teria sido consequência da revolta de Isidoro, em 1924, em São Paulo. Mário de Andrade, em carta a Manuel Bandeira diz que começou a “pensar brasileiro”, em arte, por influência das conversas com Paulo Prado e Oswald, versão um pouco modificada na conferência de 1942, quando atribui o fato unicamente às suas conversas com Paulo Prado, confirmando mais uma vez a influência de Paulo Prado sobre sua concepção de brasilidade, influência ainda pouco estudada, inclusive na construção de sua rapsódia macunaímica.

Do mesmo modo que, como foi dito, aconteceu com Oswald de Andrade, é possível que para os modernistas paulistas, principalmente aqueles que freqüentavam o circuito São Paulo-Paris, a influência que a arte primitiva, principalmente a arte negra, estava ainda exercendo na vanguarda francesa tenha tido, talvez, papel preponderante nessa virada à procura da identidade.

Mas, repito, a procura de identidade era um traço permanente, ou como diria Mário de Andrade, uma constância da cultura brasileira desde a Independência e o início do movimento romântico. Mesmo a argumentação de Mário de que o que distinguia essa procura no modernismo era o fato de que ela viera concomitante com a conquista do direito de pesquisa e com a atualização da inteligência nacional não se sustenta, a não ser como reescrita de uma história com fins bem determinados.

Entretanto é possível que as coisas não se tenham passado bem assim. A virada nacionalista ou seja qual for o nome que se queira dar à mudança de perspectivas estéticas que acontece com o modernismo, dando-lhe uma nova feição como afirma a historiografia canônica, é possivelmente a absorção pelo movimento paulista de um surto de nacionalismo que se manifestava no país mais agudamente devido à guerra de 1914.

Wilson Martins detecta o fato, quando afirma que “a consciência nacionalista foi a atmosfera em que se envolveram todos os espíritos a partir de 1916”⁶⁴.

Em 1916 começa a publicação da *Revista do Brasil*⁶⁵, de propriedade do grupo do jornal *O Estado de São Paulo* e que foi, por alguns anos, a mais importante publicação cultural do país. Na sua apresentação, o seu proprietário Júlio de Mesquita (dois anos depois, em 1918, a revista passa para a propriedade de Monteiro Lobato) escrevia:

*“O que há por trás do título desta Revista e dos nomes que a patrocinam é uma coisa simples e imensa: o desejo, a deliberação, a vontade firme de constituir um núcleo de propaganda nacionalista. Ainda não somos uma nação que se conheça, que se estime, que se bate, ou, com mais acerto, somos uma nação que ainda não teve o ânimo de romper sozinho para a frente numa projeção vigorosa e fulgurante da sua personalidade”*⁶⁶.

O trecho acima poderia ser assinado sem nenhuma inconsistência por qualquer um dos nacionalistas modernistas pós-22. Wilson Martins lembra que “o editorial de lançamento da *Revista do Brasil* bem poderia ser tido como o primeiro manifesto nacionalista do modernismo”⁶⁷.

A pregação do nacionalismo na literatura era manifesta nesse mesmo ano de 1916, no artigo que a referida revista publica em fevereiro, com o título de “Nacionalização da Arte” :

“A idéia de nacionalismo anda agora em todos os espíritos. Esta mesma revista, na sua pacífica missão civilizadora, é um fruto dessa idéia. Um dos aspectos mais interessantes que ela apresenta é o que diz respeito à literatura. Até que ponto será lícito a um escritor ou um artista, sem cair na imitação ou perder o cunho nacional, até que ponto lhe será lícito nutrir-se das idéias, da forma, do estilo que lhe fornecem as artes e as literaturas estrangeiras? Eis aí uma difícil questão que o Sr. Afonso Arinos, ocultando-se sob o velado pseudônimo de Gil Cássil, deu, há anos, uma resposta brilhante. (...).

⁶⁴ MARTINS, Wilson – *O Modernismo*, p.138.

⁶⁵ Dela diz Sérgio Micelli: “Fundada em 1916, a *Revista do Brasil* pretende restaurar a tradição inaugurada pela *Revista Brasileira*, porta-voz estético e principalmente instância de difusão e consagração da geração de 1870. A *Revista do Brasil* se propunha a suscitar uma tomada de consciência por parte da nova geração de intelectuais e políticos da oligarquia”.

⁶⁶ MARTINS, Wilson – Ob. cit, p.138.

⁶⁷ Idem, *ibidem*.

Nós não somos um povo inferior nem decadente. Apenas não atingimos ainda a maturidade de nação no sentido científico do vocábulo, isto é, de agremiação política e social, tendo um pensamento, um sentir, uma ação, que sejam verdadeiramente a síntese da energia coletiva. E assim não devemos consentir que a arte brasileira, recém-nascida à coesão do sentimento autônomo, se sirva de formas peregrinas, quando lhe devemos imprimir o sinete propriamente nacional”⁶⁸.

A referência a Afonso Arinos traz à baila um outro ponto que não tem sido discutido com a clareza devida e que está umbelicalmente ligado ao nacionalismo. Refiro-me ao problema do regionalismo na literatura. Sabemos que uma das bandeiras do modernismo inicial foi o categórico repúdio ao regionalismo, considerado manifestação passadista. Nesse primeiro momento – cosmopolita – é óbvio que na recusa estava embutida uma posição contra o nacionalismo literário. Um dos argumentos centrais para essa rejeição era o fato de que a linguagem regionalista contrariava os valores estéticos defendidos então pelos modernistas.

Além disso, acho que há, muito arraigado, nesse momento inicial do movimento modernista paulista, um enorme preconceito elitista a respeito de qualquer coisa que se referisse a uma cultura popular, seja qual for o sentido que se dê a essa expressão, isto é, seja a cultura de origem folclórica, seja a cultura popular urbana, que mais tarde se chamaria cultura de massas⁶⁹.

É um paradoxo da história literária, como assinala ainda Wilson Martins, que mais tarde “o Modernismo restaurasse a tradição ainda mais longe, no território pré-histórico do folclore e, por esse caminho, retornasse ao regionalismo (que floresceria, com sucesso conhecido, na década de 30⁷⁰).

Pode-se dizer que até esse novo surto de nacionalismo manifestado a partir da eclosão da Primeira Guerra Mundial, a literatura se mantinha ainda acomodada, pelo menos para parte representativa da intelectualidade e do público consumidor. Entretanto as condições do viver literário, como nos assinala Sérgio Micelli, estavam mudando, conseqüência do avanço das forças do capital, com a

⁶⁸ Idem, p. 139.

⁶⁹ Creio que muito desse preconceito que aqui aponto tem origem nas condições ambientais onde conviviam os modernistas paulistas. Os escritores, músicos e artistas do Rio de Janeiro que aderiram ou simpatizavam com o modernismo paulista conviviam, além dos salões do Rio, muito mais assiduamente com a boêmia, tradição marcante da vida cultural da então Capital Federal. Devo voltar ao assunto quando tratar das características diferentes do modernismo no Rio de Janeiro.

ampliação do mercado consumidor para a literatura e para o jornalismo. Isso se refletia na mudança de padrões de criação literária e produção jornalística, bem como na exigência dos leitores⁷¹.

Apesar dessas mudanças, predominava ainda, na poesia, um formalismo cediço, repetições de formas e fôrmas parnasianas e, na prosa, submissão completa às normas de escrita de Portugal, sem se levar em conta o falar novo que o país ia criando. Nesse clima pode-se ler o regionalismo como uma prática literária nacionalista e, mesmo, reformista. E talvez seja por isso que ele é tão rejeitado pelo modernismo, não só no seu primeiro momento, quando o que é condenado é sua estética, como também no tempo nacionalista do movimento, porque reconhecer o regionalismo como uma prática literária nacionalista com linguajar brasileiro (mesmo que regional, entre aspas, e não respeitador das regras canônicas) seria renunciar a ser movimento fundador.

De qualquer modo, já se detectava antes do modernismo nacionalista um “estado de espírito coletivo” que tendia para o nacionalismo literário. Ao resenhar um livro em 1916, a *Revista do Brasil* escrevia:

“A preocupação nacionalista já está passando do jornalismo e da tribuna pública para o livro. É que, naturalmente como a cristalizar-se, generaliza-se a convicção de que é preciso que alguma coisa se faça para revelar o Brasil aos brasileiros e de que nada ou quase nada ainda se fez para isso”⁷².

O que vemos é que esse “estado de espírito coletivo” a que nos referimos acima, se manifesta na criação da Liga Nacionalista, na Liga de Defesa Nacional, no movimento da “Colmeia”, na campanha de Olavo Bilac em favor do serviço militar, etc., e que já despertava preocupações com o “problema social brasileiro”, como podemos ver no que escrevia, em 1915, Bilac sobre Afonso Arinos⁷³, ou na

⁷⁰ “MARTINS, Wilson – Ob. cit., p. 143.

⁷¹ Ver MICELLI, Sérgio – *Poder, Sexo e Letras na República Velha*, in *Intelectuais à Brasileira*, pp.13-68.

⁷² Apud Wilson Martins, ob. cit., p. 140.

⁷³ Diz Bilac, referindo-se à conferência de Arinos “A Unidade da Pátria”: “N’A Unidade da Pátria...Afonso Arinos resumiu, com precisão cruel, os males que nos adoecem e envergonham: a dispersão dos bons esforços, o desamparo do povo do interior, dócil e resignado, roído de epidemias e de impostos; a falta de ensino, a desorganização administrativa; a incompetência econômica; a insuficiência, e muitas vezes os criminosos desvios da justiça; a ignorância petulante e egoísta dos que governam esse imenso território, em que ainda não existe nação...”. Apud, Wilson Martins, p.139.

denúncia que explodia no reconhecimento literário da existência de Jeca Tatu: é o “caboclisto”, o regionalismo do Rio Grande do Sul, etc.

Evidentemente, esses posicionamentos refletem posições políticas. A geração do primeiro modernismo, era esteticista e cosmopolita, e ignorava a política *strictu sensu*, pelo menos até 1925, período durante o qual as propostas de renovação se atêm estritamente ao plano estético.

Dois exemplos dessa “alienação”, pelo menos em relação a Mário de Andrade podem ser aqui citados. Na correspondência com Manuel Bandeira, não há por parte de Mário (e de Bandeira também) nenhuma referência política, ou mesmo aos problemas políticos, sociais e econômicos que então eram debatidos no país. Da mesma forma, na *Klaxon*, primeira revista porta-voz do movimento e que foi publicada de maio de 1922 a janeiro de 1923, não há em todos os seus artigos, comentários, críticas, etc. qualquer referência a problemas outros que não fossem os de ordem estética. Parece-me que, nesse sentido, o da “alienação”, Mário de Andrade estava sendo verdadeiro quando na conferência de 1942 se confessa culpado pelo seu absentismo da vida nacional. Absenteísmo dele e de seus companheiros.

Entretanto esse absentismo político não se estendia ao plano da cultura. Nesse primeiro momento, se são cosmopolitas, os modernistas não deixam de atacar as instituições culturais dominantes.

Que parte dos intelectuais no Brasil, naquelas duas décadas iniciais do século vinte, estava, de um modo ou de outro, se preocupando ou se envolvendo com o “problema nacional”, como o chamava Tristão de Ataíde, era um fato que não passava despercebido. Assim é que em 1919, portanto bem antes do modernismo, ele chamava atenção para o que, já em 1906, afirmava Nestor Vitor, ou seja, que a preocupação comum dos escritores de então era o problema nacional.

Embora possa se dar 1924 como sendo o ano da virada nacionalista do modernismo paulista, 1926 é o ano do início do envolvimento dele na política propriamente dita, com a criação do Partido Democrático, em São Paulo, sob a inspiração do Conselheiro Antônio Prado, pai de Paulo Prado, partido que se dispunha a disputar o poder com a outra facção da oligarquia, aquela representada pelo PRP, o Partido Republicano Paulista.

Por qualquer forma que se veja ou se interprete o “período heróico” do modernismo, o que se pode constatar é que com a virada nacionalista fica inevitável a retomada da grande tradição literária brasileira, o regionalismo, que também começava a tratar do problema nacional, como bem o demonstra a obra de Monteiro Lobato. Ora, nada mais é do que regionalista o chamado ciclo do romance nordestino que começa um pouco mais tarde. O que se põe em questão é se ele é, ou não, uma manifestação literária modernista.

O grupo modernista paulista tinha, nesse momento, uma visão unilateral do processo de modernização. Acho que, sem exagero, eles estavam estetizando o “problema nacional”. Para eles a modernidade já teria acontecido e era necessário fazê-la também exprimir-se na arte. Para Menotti del Picchia, por exemplo, quando responde ao discurso-saudação de Oswald de Andrade, na homenagem que lhe foi prestada no Trianon, em São Paulo, em 1921, era em virtude da modernização da vida que se tinha como obrigação fazer a atualização, a modernização da arte⁷⁴.

De futuristas a modernistas, a passagem se faz não só no nome. O aparecimento ou a adoção, na esfera pública, de uma nova terminologia ou de uma terminologia antiga com novo significado⁷⁵, serve-nos de indicador da emergência de um novo fenômeno social⁷⁶. Quando começa no Brasil a se chamar de “futuristas” os membros do grupo paulista que se propunha a renovar a literatura de então vemos que, socialmente falando, um novo fenômeno estava aparecendo. Com o correr do tempo o termo “futurista” vai sendo substituído pelo “modernista”, e isso devido à propaganda e ao esforço do próprio grupo modernista, que rejeitava a nomeação⁷⁷.

⁷⁴ Ver MORAES, Eduardo Jardim – Ob. cit. p.60.

⁷⁵ José Veríssimo já havia empregado o termo modernista”, na sua História da Literatura Brasileira.

⁷⁶ Ver Karl Mannheim, *Conservative Thought*, p.150.

⁷⁷ Cabe fazerem-se algumas considerações sobre isso. Em primeiro lugar, o termo “futurista” estava ligado ao movimento iniciado por Marinetti, em 1909, que se revestia de uma iconoclastia total em relação às tradições culturais. No Brasil, o termo vai ser utilizado em contraposição ao termo “passadista”, que designava aqueles que estariam ligados a formas ultrapassadas de fazer literatura, e que eram os alvos da campanha de destruição cultural por parte dos jovens renovadores. Pelo menos nesse primeiro momento o debate se dá no âmbito da poesia e, talvez por causa do “caso” Anita Malfatti, nas artes plásticas. (É de se notar, nesses primeiros momentos que não existe uma crítica consequente – como no caso da poesia – em relação à produção da ficção. A crítica, quando existe, é apologética, como podemos observar no que foi publicado nas duas primeiras revistas modernistas, Klaxon e Estética. Os dois “manifestos” de Mário de

Talvez tenha sido Oswald de Andrade o responsável maior pela generalização do emprego do termo futurista, quando escreveu o artigo sobre *Paulicéia Desvairada*, apresentando o seu autor, Mário de Andrade, como “O meu poeta futurista”.

Mas “futurista” tem ainda uma ulterior conotação, já que a palavra indica uma expectativa, uma referência ao futuro, possivelmente indicando um reconhecimento de que ainda se será – no futuro. Esse significado está explícito em Ronaldo Brito, que define a Semana de 22 como “um empreendimento de conotações utópicas que denunciava um desejo de ser moderno e, portanto uma modernidade ainda não efetiva”⁷⁸.

À medida que os “renovadores” de São Paulo vão ganhando confiança e, apesar da oposição, começam a marcar presença crescente no ambiente cultural da cidade, vão deixando de ser “futuristas”, passando a ser “modernistas”. E se voltam para a tradição.

A utilização do passado – da tradição – como matéria-prima para a construção de uma arte que se pretendia voltada para o futuro: é isso o que vai acontecer e tornar peculiar o modernismo brasileiro. Deixe-se claro que aqui matéria-prima não significa necessariamente material a ser copiado. O presente está sendo visto apenas como aquela etapa em que o artista, tendo despertado do estado de inconsciência sobre seu passado cultural, toma conhecimento dele, de uma tradição que se vem paulatinamente acumulando, de tal forma que se ele, o artista, quiser criar algo que seja genuinamente nacional terá que “fatalmente” prosseguir na construção dessa tradição. É a inevitabilidade do “estilo nacional”.

Como chegaram os nossos modernistas paulistas à tradição? Se se está pretendendo estabelecer uma ligação forte entre tradição e conservadorismo, cabe indagar se essa característica de conservadorismo vai ser uma manifestação individual (em Mário, por exemplo) ou se se pode atribuí-la ao grupo como a um todo. Ou, formulado a pergunta de outro modo: em que medida o tipo de

Andrade, o “Prefácio Interessantíssimo” e *A Escrava que não era Isaura*, tratam basicamente de poesia. Mesmo quando a crítica se refere a obras de ficção dos membros do grupo, como é o caso das que foram publicadas em Klaxon sobre os livros de Menotti del Picchia (*O Homem e a Morte*) e de Oswald de Andrade (*Os condenados*), não se nota o teor de renovação que podemos observar nos trabalhos sobre poesia.

⁷⁸ FABRIS, Annateresa – *Modernismo e modernidade no Brasil*.

convivência, de sociabilidade, que os modernistas paulistas mantinham entre si pode ter influenciado esse pensamento modernista inicial, de forma a encaminhá-lo para um modernismo “tradicionalizante” e em que medida, se for o caso, esse fato está ligado à luta pela hegemonia cultural de São Paulo?

O meio em que viviam os modernistas de São Paulo (Mário, entre eles) foi, acredito, muito importante na formação da *visão de mundo* do grupo. O próprio Mário de Andrade reconhecia a importância desse fato, quando fala em mais de uma ocasião, como já vimos, sobre a formação de sua “brasilidade artística”.

A admiração de Mário pelas velhas formas de convivência social, “lugares de sociabilidade” onde era inerente a manutenção das tradições aristocráticas, é manifesta. Mais do que ver essa convivência como apenas propícia à manutenção de um tradicionalismo “inconsciente”, o que se pode constatar é que esse grupo, que é muito fechado, preserva formas conservadoras de ver e agir no mundo...como grupo. É evidente que, individualmente, existem muitas diferenças e que, mais tarde, as definições políticas individuais dos membros desse grupo inicial serão das mais diversas e conflitantes. O que se está querendo analisar, nesse momento, é o grupo. Mais tarde se verá como isso se configura no pensamento de Mário de Andrade.

Como essa *weltanschauung* tropical vai-se manifestar em formas bem comportadas de modernismo artístico não é muito difícil de perceber. Cultos, viajados, são capazes de absorver com relativa facilidade mudanças no universo estético em que foram formados⁷⁹.

Sérgio Micelli no recente *Nacional Estrangeiro* aborda o assunto, onde estudando o modernismo paulista com ênfase centrada nos seus aspectos sociais, históricos e econômicos, procura desvendar as regras de mercado que, em certa medida, condicionaram as fronteiras estéticas do movimento.

Toma como exemplo, para delinear os limites desse modernismo, uma tela cubista de Fernand Léger, de 1921, *L’Homme au chien*. Essa tela é uma segunda

⁷⁹ Essa mistura do novo com o tradicional foi bem explicada por Mannheim: “*Our position, then, is that old ways of life and thought do not become superfluous and merely dies off, as would be assumed by someone thinking in purely progressive terms. On the contrary, in so far as these elements of the past are really alive and have a real social bases, they will always transform and adapt themselves to the new stage of social and mental development, and then keep alive a*

versão, atenuados os elementos cubistas mais agressivos da primeira versão, que ficaram bem mais de acordo com as convenções da pintura figurativa.

A tela teria sido pintada para atender encomenda de Paulo Prado e fazia parte de uma série de “paisagens animadas”, criadas pelo pintor. Essas “paisagens” foram pintadas de forma mais bem comportada em seu caráter vanguardista, nos informa Micelli, para atender clientes cujo gosto não era tão avançado a ponto de aceitar os quadros cubistas de ponta, do pintor, e “atestam a margem de gosto, um bocado passadista, desses clientes não-europeus, entre os quais se incluíam magnatas brasileiros como Paulo Prado”.

Para Micelli, serão as circunstâncias “então prevalecentes no incipiente mercado de arte local (paulista)”, apreendidas e interpretadas pelos artistas, que irão determinar as nascentes diretrizes na estética moderna que irão praticar e que acabará se tornando, a partir de 1930, em uma estética acomodatória:

“Num mercado de arte habituado a representações apaziguadoras, balizado por uma concepção elitista demasiado receptiva a fórmulas, logo convertidas em estereótipos e clichês do que se definiria como cultura popular autêntica, os reclamos por uma arte brasileira inconfundível soaram como refrão doutrinário e justificativa política do que viria a ser a tardia estética acomodatória do movimento modernista”⁸⁰.

Mas qual será o termo principal dessa equação, o mercado ou o nacionalismo?

*

Há um outro viés político ainda pouco explorado no enfoque do modernismo: a política cultural “nacionalista”, adotada pela nova República pós-30, vinha contrapor-se à política cultural da República Velha, visceralmente ligada a uma prática cosmopolita de influência predominantemente francesa⁸¹, como bem notou Arnaldo Contier. Diz o historiador paulista:

“Muitos dos intelectuais aderiram às propostas do Partido Democrático, fundado em São Paulo, em 1926. Tais propostas portavam críticas virulentas ao ideal cosmopolita dos republicanos paulistas

‘strand’ of social development which otherwise have become extinct”. MANNHEIM, Karl – Ob. cit. p.175.

⁸⁰ MICELLI, Sérgio – *Nacional Estrangeiro*, p.92.

⁸¹ Ver CONTIER, Arnaldo D. – *Brasil Novo: Música, nação e modernidade- Os anos 20 e 30*. p.9.

(correligionários do PRP). Os modernistas tentaram se opor a essa concepção de arte que dominava o panorama intelectual dos anos 10 e 20, apoiando-se no folclore, tido como algo puro, original, verdadeiro depositário de nossas tradições culturais oriundas do passado, ainda não contaminadas pelas culturas alienígenas”⁸².

Ainda a propósito das limitações ou do conformismo nas práticas artísticas do modernismo brasileiro, cabe dizer que quando os modernistas se decidem pela adoção do nacionalismo ancorado nas tradições e no folclore, implicitamente estavam também optando por um certo grau de primitivismo, latente nas manifestações folclóricas⁸³. Por outro lado, face às condições culturais do país, teriam que aceitar que o nível de pesquisas e de técnicas empregadas no arte-fazer (para utilizar um outro termo tão querido de Mário) sofreriam limitações.

O advento do problema da brasilidade, ou o nacionalismo, tal como foi colocado pelo modernismo, isto é, como sendo um bloco de pensar e de agir artisticamente comum a todos os artistas, algo quase que unitário, teve como consequência básica a recaída numa ordem de idéias já não mais modernistas, mas francamente reacionárias⁸⁴. Sociológica e politicamente falando, o surgimento do nacionalismo no modernismo é facilmente explicável. Difícil é encontrar uma justa justificação estética para enquadrá-lo como consequência lógica ou etapa “fatal”, como queria Mário de Andrade, do desenvolvimento do modernismo.

O paradoxo entre um modernismo que se quer livre para pesquisar e a necessidade de obedecer a determinadas limitações que um estilo nacional necessariamente impõe nunca foi satisfatoriamente resolvido. O resultado foi, possivelmente, a estagnação, como afirma Micelli. Se se acrescentar que, no caso de Mário de Andrade havia ainda, subjacente, a idéia da função social da arte e da obrigatoriedade, naquela etapa do desenvolvimento artístico nacional, de o artista sacrificar sua individualidade criadora para submeter-se às necessidades do momento histórico (necessidade de “nacionalizar” a produção artística, a cultura), vê-se que a estagnação tende a uma categoria a ser cultivada.

Poder-se-ia afirmar que o que caracteriza em essência uma arte modernista de vanguarda, e é como vanguarda que os modernistas paulistas se definiam, é sua

⁸² Idem, p.12.

⁸³ Ver-se-á, mais tarde, o que Mário de Andrade entendia por primitivismo no Brasil.

⁸⁴ Ver BRÜGER, Peter - *The decline of modernism*, p. 35.

capacidade de perturbar, de alterar o esquema estético vigente. Mas essas alterações e perturbações devem-se caracterizar por uma ruptura e devem conter também um conteúdo de arte como sistema. Não é esse o caso da chamada arte modernista brasileira, que desde o seu início caracterizou-se por uma marcada auto-complacência e em nenhum momento se criticou como sistema, muito pelo contrário.

*