

## 1

**A festa não termina nunca**

Interesse. Dinamismo. Energia. Curiosidade.  
Ambição.

Lema Bandeirante.

A Semana de Arte Moderna não passou de uma  
farrá de playboys.

Guilherme de Almeida<sup>1</sup>

**1.2. Rio-São Paulo**

Apesar das divergências estéticas e políticas, quando o assunto foi hegemonia paulista na instauração de um discurso moderno entre nós, a geração de 22 falou em uníssono.

Mário de Andrade: “O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante.”

Oswald de Andrade: “Em 22, nós, da Semana, agimos como semáforos. Anunciamos o que se cumpriu depois, o que está se cumprindo a nossos olhos.”

Menotti del Picchia: “A história da Semana de Arte Moderna não tem sido bem contada (...), foi o marco oficial da renovação espiritual do Brasil. Fixou uma data: foi um divisor de águas”.

Aceitar tal ascendência, desde o início, significava se submeter a um padrão local, o modernismo paulista, para avaliar um fenômeno nacional: a literatura moderna. Contudo, a geração de 22 teve o tempo ao seu lado. Foi ele que advogou a favor dos modernistas paulistas quando o movimento historicizou-se. As primeiras historiografias sobre o modernismo, como *Contribuição à história do Modernismo* (1939), de Alceu Amoroso Lima, fixaram as origens da literatura moderna na cena paulistana, cujo momento culminante foi a Semana de 22. O termo “pré-modernismo”, cunhado por Tristão de Ataíde para designar as obras importantes anteriores a 22, demarcou os limites da área modernista.

A intelectualidade nordestina questionou a autoridade paulista, disfarçada na obsessão pela origem das coisas. Em depoimento para o Suplemento Literário

---

<sup>1</sup> Suplemento literário do jornal Estado de São Paulo, edição comemorativa dos quarenta anos da semana, 17 de fevereiro de 1962.

d’*O Estado de São Paulo*, na edição comemorativa dos quarentas anos da Semana, José Lins do Rego declararia: “para nós, de Recife, essa ‘Semana de Arte Moderna’ não existiu”; Gilberto Freyre, na mesma edição, afirmava que havia em Recife “outro desenvolvimento no mesmo sentido de modernidade inquieta e renovadora das letras, das artes e também dos estudos sociais no Brasil”<sup>2</sup>.

Em entrevista a Homero Senna, Graciliano Ramos, ácido, confessaria: “Nunca fui modernista. Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão”. Para o mesmo entrevistador, Carlos Drummond de Andrade declarou que não recebera nenhuma influência da Semana de 22, pois o grupo de modernistas mineiros formou-se “ao acaso das afinidades e dos achados de livraria”. Para ele, a poesia de Manuel Bandeira fôra a “verdadeira e pessoal” revelação modernista. Somente em 1924, concluía, tomaria contato com o grupo paulista, em particular Mário de Andrade, que representava o “tempo modernista, sua encarnação e exemplificação mais direta e empolgante” (1996, p. 203).

Essas declarações provocaram uma violenta reação do poeta Décio Pignatari. Em 1982, no artigo “Semana de Arte Moderna: 22, 32, 42, 52, 62, 72, 82, 92, 2002...” – o título entrega o jogo -, defende a Semana como uma “musa incompreendida”, negada pelos de dentro e pelos de fora. Há, segundo o concretista, um complô contra uma “linha de pensamento experimental”, anunciada em 22 e levada a cabo pelo Concretismo e pelo Tropicalismo. Em relação à entrevista de Drummond, considera “uma obra-prima de precisão oportunista”. Quanto a Gilberto Freyre, ironiza a “autonomia” do movimento regionalista, apresentando-o como um dos produtos da conspiração sociológica contra o experimentalismo literário (1998, p. 74).

O Modernismo, ao longo dos anos, foi se constituindo num verdadeiro patrimônio paulista. O texto de Pignatari é um exemplo clássico do orgulho da intelectualidade paulista em relação a sua “musa”. Na sua exaltação, a autoridade do modernismo paulista se afirma pela negação aos outros centros, especialmente o Rio de Janeiro. Segundo seu raciocínio, nos últimos sessenta anos, São Paulo passaria de uma “mais-que-vila” a uma das dez maiores “metrópoles do planeta”, única no “hemisfério sul” onde se encontra um padrão de vida desenvolvido”. O

---

<sup>2</sup> cf. *Estudos sobre o modernismo*, 150.

padrão de modernidade derivou da superação do pensamento rural, pois “o país essencialmente agrícola” modernizou-se, isto é, industrializou-se a partir de São Paulo, rompendo com o “universo luso-brasileiro tradicional, rural e agrário”, representado pelo Rio de Janeiro. Não por acaso, finaliza, “a Semana de Arte Moderna aconteceu em São Paulo”:

Ninguém parece ter percebido que a Semana de 22, nossa primeira grande revolução cultural claramente configurada, marcava como que a consciência histórica da luta que a partir de então iria caracterizar e convulsionar todos os aspectos da vida nacional: indústria vs produção artesanal, cidade industrial vs campo. Os poetas de 22 viram isto claramente. Mas os historiadores e ideólogos, não. Por quê? Porque provinham das zonas rurais. (PIGNATARI, 1998, p. 76).

O politicamente incorreto concretista, sem perceber, recorre aos mesmos argumentos de Mário de Andrade em sua conferência no Itamarati para hierarquizar as duas capitais. Conferência, segundo Pignatari, obrigatória para “todos os discursos jdanovistas e neo-jdanovistas”. Para o modernista, o Rio “era muito mais internacional como norma de vida exterior”. Referia-se à subordinação carioca o estilo de vida parisiense? A justificativa recorria a um argumento quase esotérico: “São Paulo era espiritualmente mais moderna [do que o Rio] porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente” (1974, p. 236).

O “espírito moderno” deriva de um processo de importação cultural, mas em que sentido São Paulo estaria mais “a par” com a atualidade do mundo? Quando liga o Modernismo ao fenômeno da industrialização, conexão geral dos outros modernistas, Mário “esclarecia” o que diferenciava as duas cidades, pois, ao contrário do Rio, que adaptava suas estruturas coloniais ao contexto moderno, São Paulo, a partir de uma aristocracia rural, relativamente independente da “aristocracia improvisada do Império”, monopolizava o mercado internacional do café, aumentando o fluxo de capitais estrangeiros, investindo na expansão ferroviária, na criação de bancos e companhias de seguros.

Embora negue veementemente qualquer influência marinettiana em seu pensamento, a visão que Mário apresenta de “modernização” passa por uma equação futurista, segunda a qual moderno = progresso industrial. A imagem de São Paulo está associada justamente os signos futuristas: a indústria, o estilo de vida metropolitano (a primeira loja de departamentos do país, o Mappin Stores), a ruptura com o passado. Desse modo: “É mesmo de assombrar como o Rio

mantem, dentro da sua malícia vibrátil de cidade internacional, uma espécie de ruralismo, um caráter parado tradicional muito maiores que São Paulo” (1974, p. 236).

A reação ao parnasianismo – um dos primeiros *slogans* da Semana de 22 – desencadeou-se também entre os poetas residentes no Rio de Janeiro, tanto que o poema-símbolo do “abaixo o parnasianismo” é “Os sapos”, escrito em 1918 por Bandeira. Aliás, o poema foi lido por Ronald de Carvalho durante a Semana. Em sua conferência, Mário reconhece o valor dos simbolistas cariocas, mas minimiza sua importância para a renovação modernista:

Houve tempo em que se cuidou de transplantar para o Rio as raízes do movimento modernista, devido às manifestações impressionistas e principalmente post-simbolista que existiam então na capital da República. (*idem*, p. 235)

Em termos estritamente estilísticos, a poesia de Manuel Bandeira renunciou vários estilemas da poética modernista: o verso livre, a fusão entre poesia e prosa, o coloquialismo, a valorização do cotidiano. Que sentido poderia ter para ele o receituário modernista? Manuel Bandeira, em resposta a Mário de Andrade, quando este tentava convencê-lo a se assumir como “modernista”, dizia que era simbolista e o simbolismo já era moderno. Em carta a Manuel Bandeira, em 1924, Mário de Andrade, em um de seus arroubos, diria que tinha sido “reacionário contra o simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista, mas moderno como você. Hoje eu já posso dizer que sou descendente do simbolismo” (1958, p. 45).

O desafio para quem se dedica a estudar a literatura moderna, disposto a não repetir velhos chavões, reside em deslocalizar o Modernismo. Em texto da década de 80, “Fechado para balanço”, Silviano Santiago argumentava a favor da necessidade de se ler o modernismo paulista como manifestação de um fenômeno maior: a modernidade (1980, p.2). A geração de 22 soube embaralhar as cartas *modernidade, moderno, modernismo*. Cabe agora desembaralhá-las para começar outro jogo.

A mais recente aventura, nesse sentido, foi o livro de Mônica Pimenta Velloso, *Modernismo no Rio de Janeiro*. Um dos seus questionamentos é a insuficiência do termo “pré-modernismo”. Em referência a que, pergunta-se Mônica Velloso, foi tomado o “pré”? O pai da criança, Alceu Amoroso Lima, respondia: o pré-moderno é anúncio tímida dos temas do “grande”

Modernismo, como a “consciência nacional”. Embora o termo pretenda à inclusão, é excludente. Os “excluídos” são os escritores residentes no Rio de Janeiro: Euclides da Cunha, Lima Barreto, Graça Aranha, João do Rio. O único paulista da turma “pré-moderna” é Monteiro Lobato.

A tese de Velloso prossegue o caminho aberto pelos estudos de Nicolau Sevcenko (1983) e Renato Cordeiro Gomes (1994). Esses autores demonstram que a literatura moderna está baseada na experiência urbana, que moldou uma nova sensibilidade. Argumento este antecipado pelo dinamista carioca Renato Almeida, no seminal livro *Velocidade*, no qual defende a “velocidade” como “a categoria espiritual do homem moderno”. A eletricidade, o avião, o rádio, o motor a explosão, enfim, o progresso técnico, criou uma civilização regida por um modelo de eficiência baseado em fazer o máximo com o mínimo de tempo, assim “resolviam-se as duas incógnitas especiosas: o tempo e o espaço” (1932, p.5). O resultado desta nova sensibilidade na literatura seria a busca pela síntese e simultaneidade.

Para Mônica Velloso, distante do hemisfério da “imaginação técnica”, a inserção dos intelectuais na dinâmica do cotidiano assinala um significado mais profundo do modernismo. A relação crítica de Lima Barreto e João do Rio com a modernidade em seus signos mais evidentes, como a vida urbana e o progresso técnico, ou foi pessimista ou oscilou entre o entusiasmo e a denúncia de seus aspectos excludentes. Não que a relação de um Mário ou de Oswald com a modernidade tenha sido acrítica, pelo contrário, foi exaltada. O modernismo no Rio de Janeiro, argumenta Velloso, não se organizou como “um movimento de vanguarda em torno da idéia de moderno” (1996, p. 32). Quem se organizou assim foi o modernismo paulista, vinculando o moderno à ruptura com o passado. Nesse processo, queria se vincular ao grande movimento da “modernidade ocidental”, expressão usada para se referir às vanguardas.

Ao descrever a inserção da boêmia intelectualidade carioca no cotidiano, a autora argumenta que a *irreverência* local impediu que os modernistas do Rio de Janeiro fossem reconhecidos pelo seu valor artístico e literário, embora a consagassem como uma *tradição cultural*. Há uma interseção entre o ambiente do Rio e de São Paulo, porque o sarcasmo será uma das armas de combate do modernismo paulista contra o academicismo. “A alegria é a prova dos nove”.

Oswald de Andrade freqüentou intensamente a cena carioca dos anos 10. Neste período, como editor do jornal satírico *O pirralho*, conviveu com o poeta Emílio de Menezes. Em suas memórias, escrevia: “Só Emílio podia me interessar porque era um feroz maldizente” (1978, p. 76). Depois, no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, iria menosprezar a amizade com o poeta carioca, com quem fôra um “palhaço da burguesia”. Anos depois, em 1952, como prova de afeto, dedicou três crônicas a Emílio, narrando suas famosas anedotas, dentre as quais a barração de Machado de Assis à sua candidatura a ABL, por causa da fama de bebereão satíro. É claro que esta convivência aprimorou a verve sarcástica antropofágica.

Oswald e Mário de Andrade não ignoram a importância dos poetas cariocas, antes os procuraram desde o início como aliados. Isso não significa que, numa visão mais ampla, fossem aceitar uma subordinação ao Rio de Janeiro. O fato de Graça Aranha ter sido descartado como líder do movimento é uma evidência. Por outro lado, o trânsito entre as duas cidades foi fundamental para a realização da Semana, no propósito maior de sinalizar a existência de uma nova literatura, cuja liderança partia de São Paulo.

Não podemos esquecer que foi no Rio de Janeiro, no apartamento de Ronald de Carvalho, que Mário de Andrade leu pela primeira vez os poemas da *Paulicéia desvairada*. Na ocasião, fez questão da presença de Manuel Bandeira. Esse foi um dos primeiros encontros entre eles, e Mário já adotava uma postura devota – ou humilde –, a qual não adotaria com nenhum outro poeta de sua geração. Bandeira seria chamado, pelo admirador, de “S. João Batista do modernismo”. João Batista foi o padrinho de Jesus Cristo. E talvez tenha ocorrido um batismo naquele apartamento.

Cabe sublinhar o vocabulário católico presente nas iconografias modernistas: Mário, o papa; Bandeira, o João Batista; Anita, a Joana D’Arc; D. Olívia Quedes Penteado, a Nossa Senhora. Raul Bopp, em relação ao grupo formado pelos escritores cariocas e paulistas que idealizariam a Semana de 22, cunhava a expressão “os doze apóstolos do modernismo” (1966, p. 37).

O autor referia-se a Mário como “cristão novo”. A expressão aludia à passagem do poeta parnasiano de *Há uma gota de sangue em cada poema* para o modernista da *Paulicéia*. Curiosamente, o sobrenome “Andrade” foi inventado para sua nova persona poética, já que seu nome completo era Mário Raul de Moraes. Por quê “Andrade”? Haveria aqui um indício do fascínio por Oswald de

Andrade? Mistério. Seja como for, a troca revelava uma consciência aguda sobre a construção de uma nova identidade poética. Em suas primeiras correspondências com o jovem escritor Fernando Sabino, Mário lhe dava o seguinte conselho: “Si você quiser continuar sendo escritor, antes de mais nada tem que encurtar o nome. Tavares Sabino. Fernando Tavares. Fernando Sabino. O que é impossível é Fernando Tavares Sabino” (2003, p. 13).

## 1.2. O Diabo do modernismo.

Sérgio Miceli descreve de modo impressionante o apoio da aristocracia cafeeira e da burguesia industrial à ascensão do discurso modernista. O movimento modernista, diz Oswald de Andrade, foi um diagrama da alta do café. A queda, traumática. O projeto final de Mário, não por acaso, foi a “tragédia secular” (de concepção melodramática) *Café*, na qual pretendia representar a ascensão e queda da aristocracia cafeeira – e, metaforicamente, do modernismo paulista.

Os “feitos” dos escritores modernistas em matéria de decoração, de vestuário, de ética sexual, etc., se inscrevem mais acertadamente na história da importação dos padrões de gosto da classe dirigente ligada à expansão do café do que na história da produção intelectual. (MICELI, 1979, p. 14).

A metáfora “literatura de exportação” foi uma brilhante tradução, no campo das idéias, da euforia e o otimismo proporcionado pelo enriquecimento da aristocracia cafeeira. Ou, na leitura de Miceli, como o modernismo se organiza como “super-estrutura” da oligarquia cafeeira. O mecenato rural, argumenta, criou as condições favoráveis para a geração de 22 impor, como instância de legitimação, seus modelos estéticos estrangeiros. Assim, o reconhecimento das obras ocorreu “de maneira bastante independente das demandas que abrigava o incipiente mercado do livro durante a República Velha” (*idem*. p. 14).

Os primeiros livros do modernismo – *Juca Mulato*, *Paulicéia desvairada*, *Pau-Brasil* – não ultrapassaram oitocentos exemplares, financiados por mecenas como Paulo Prado ou pelos próprios autores, compondo, segundo expressão de Miceli, “uma produção artesanal de luxo”. O contato com a vanguarda européia, fosse a partir de empreendimentos pessoais ou de bolsas de estudos concedidas pelo governo municipal, proporcionou aos modernistas “o papel de inovadores

culturais e estéticos no campo literário local”. A dependência do mecenato possibilitou – para o historiador isso foi “paradoxal” – independência em relação às instâncias legitimadoras locais. Assim, desbancavam seus concorrentes, “os polígrafos anatolianos”, que dominavam o mercado editorial. O “anatoliano” de maior sucesso comercial naquele momento era Monteiro Lobato.

O Lobato que emerge das páginas de Miceli é um ambicioso homem de negócios. Seu primeiro empreendimento, como herdeiro de uma família de fazendeiros de Taubaté, foi a criação de um colégio para meninos ricos, no próprio casarão da família, no qual se ensinava desde esporte e línguas às artes necessárias para as conversas de salão. Não encarava, portanto, o ambiente cultural somente como meio de prestígio pessoal, mas também como meio de enriquecimento. Esta visão é completamente divergente daquela dos futuros modernistas. Isso não significa que não almejassem prestígio e fortuna literária, porém, não se preocuparam em criar condições autônomas. Quando *Urupês* atinge, em 1918, a sexta edição, fato raríssimo para um escritor brasileiro na época, pois o mercado de livro privilegiava (já nesta época!) os policiais estrangeiros, o autor do *Sítio do pica-pau amarelo* investe os lucros na fundação de sua própria editora. Antes da criação da editora, havia assumido o controle acionário e a direção da *Revista do Brasil*, até então um dos principais órgãos de legitimação intelectual.

Fundada em 1916, a Revista do Brasil pretendia restaurar a tradição inaugurada pela Revista Brasileira, porta-voz estético e principal instância de difusão e consagração da geração de 1870. [...]. O cosmopolitismo intelectual, a coexistência de autores provenientes de conjunturas distintas do campo intelectual, a diversidade de áreas e gêneros, o empenho em dar cobertura aos principais tópicos em torno dos quais se articulava o debate político e intelectual da época, evidenciam os alvos comerciais que permeavam a política editorial seguida por Lobato. [...]. Aumentando o volume das tiragens, instalando um amplo circuito de comercialização com pontos de venda para distribuição dos livros da casa e de outras editoras nacionais, abrindo um serviço de importação de livros estrangeiros, a Revista do Brasil tornou-se o empreendimento editorial de maior prestígio antes de 1930 e constitui um marco na história da hegemonia paulista no campo intelectual. (*ibidem*, 1979, p. 5).

Logo, nos anos que antecedem a Semana de 22, Monteiro Lobato, além de escritor de sucesso, é um dos intelectuais de maior influência no meio paulistano. Sua feroz crítica à exposição de Anita Malfatti, considerada por Mário da Silva Brito “o estopim do modernismo”, inicia sua relação conflituosa com a geração de

22, o que lhe valeria a fama de “antimodernista”, responsável pela marginalização de sua produção intelectual no repertório das conquistas ideológicas do Modernismo.

O “caso Anita Malfatti” será recontado num tom melodramático, às vezes maniqueísta, no qual se misturam piedade e condescendência para se referir à pintora. Segundo Décio Pignatari, Anita, “frágil mulher”, “era a artista mais avançada e mais madura do seu tempo”, mas fora “massacrada pelo nacionalismo vesgo que em Monteiro Lobato era cego de inveja e ignorância artísticas” (1998, p. 79). Para Mário da Silva Brito, “Lobato foi cruel” e incompetente para o mister que exercia, pois “Anita Malfatti, jovem e pioneira, em luta contra o ambiente social e familiar, precisava de estímulo e amparo” (1997, p. 54). A “carga emocional” com que foi tratado o caso Anita, pondera Wilson Martins, torna “quase temerário tentar encará-lo com objetividade” (1965, p. 25).

O artigo de Monteiro Lobato, “Paranóia ou mistificação”, publicado na edição noturna do *Estado de São Paulo*, involuntariamente uniu o futuro grupo modernista. Ao afirmar que “futurismo”, “cubismo”, “impressionismo” e “tutti quanti” não passavam de “ramos da caricatura”, “frutos de fim de estação”, “bichados ao nascedouro”, “teratologia” pura, o autor dava um tiro no cosmopolitismo local. Seu objetivo, claramente, é atingir a crescente onda de culto às vanguardas, principalmente entre uma pequena elite de intelectuais, que – seu objetivo final – formava um ambiente artificial e malicioso.

Há de irritar-se os ouvidos, como descortês impertinência, esta voz sincera que vem quebrar a harmonia de um coro de lisonjas [...]. O verdadeiro amigo de um artista não é aquele que o entontece de louvores, e sim o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam dele por trás. (*apud*: Brito; 1997, p. 50).

Lobato acabou atingindo o grupo errado. Grande parte do estigma antimodernista vem do fato de nunca ter mudado de idéia. Vinte anos depois do polêmico artigo, Oswald de Andrade lhe endereçaria uma “carta aberta”, saudando-o como “Gandhi do modernismo”, mas não sem antes lembrá-lo que havia sido responsável por não ter “sua merecida parte de leão nas transformações tumultuosas, mas definitivas, que vieram se desdobrando desde a Semana de Arte de 22” (1975, p. 4). Quando falece, Oswald escreve a crônica “Monteiro Lobato”, saudando-o como “o primeiro reformador da prosa brasileira”, apesar da

“pavorosa injustiça que inutilizou a pintora Anita Malfatti”, de modo algum isso “lhe retira a missão revolucionária que teve na nossa escrita” (1996, p. 276).

Enquanto Mário da Silva Brito atribuiu o caráter de marco ao “caso Anita”, Wilson Martins lhe deu uma importância casual. Na sua opinião, a repercussão posterior do artigo serviu para desvalorizar a figura de Lobato. Segundo sua versão, ele foi o prenunciador do Modernismo, principalmente quando se leva em conta o projeto de literatura nacional elaborado pelos modernistas. Martins tenta corrigir a “injustiça”, argumentando que o artigo “Urupês” (1915), havia sido a “fonte imediata do ‘Manifesto antropófago’”. A injustiça é maior quando se leva em consideração outras reações contrárias à artista e à vanguarda (1965, p. 22).

Oswald, neste momento, era um grande agitador cultural, espécie de divulgador de novos talentos, como o desconhecido Mário Sobral. Quando Oswald publica “O meu poeta futurista”, em 1921, gera o primeiro conflito com Mário, irritado com o adjetivo “futurista” com o qual é apresentado. Ao narrar o episódio, Mário da Silva Brito aponta que o poeta é envolto em um “verdadeiro escândalo”, sofrendo, “em nome da literatura moderna”, “os mesmos vexames sofridos” por Malfatti (1997, p. 227).

Para a opinião geral, futurismo equivalia a algo pejorativo, à “teratologia pura”. Menotti Del Picchia, em 1920, através do *Correio paulistano*, declarava o cubismo como uma “arte doentia” e o futurismo, uma “escola enigmática e doida”; seus seguidores, “apenas uma ridícula memória na história da arte”. Este tipo de julgamento colaborava para configurar o futurismo como algo, no mínimo, suspeito. Oswald de Andrade soube instantaneamente usá-lo como estratégia de propaganda, captando o que havia de explícito choque com o *establishment*.

A pregação modernista começou nas páginas dos jornais. Oswald, o único jornalista profissional do grupo, foi de longe o futurista de primeira hora, o divulgador do “Manifesto futurista” em São Paulo. Em seu estudo sobre o “futurismo paulista”, Annateresa Fabris aponta que, a princípio, havia um entendimento muito superficial sobre as vanguardas, a ponto de futurismo englobar todas as manifestações. Segundo a pesquisadora, o “futurismo como bandeira” adquire três significados: a) o movimento italiano era “o mais abrangente, permitindo a união, num esforço conjunto, de artistas de diversas áreas”; b) era o mais conhecido do público brasileiro; c) tornara-se sinônimo de

“bizarro” e “inusitado”, “sendo aplicado não apenas a toda produção diferente dos modelos convencionais, mas a padrões de comportamento pessoal, social e político que feriam as regras habituais” (1994, p. 74).

Mário de Andrade encarava o futurismo como uma moda (mesma suspeita de Lobato), mas algo necessário para se combater o passadismo. Negá-lo completamente implicaria uma concordância com os “passadistas”; aceitá-lo, uma discordância consigo mesmo. Talvez por isso, tanto na réplica ao artigo de Oswald – “Futurista?!” – quanto no “Prefácio interessantíssimo”, ressaltaria seus “pontos de contato com o futurismo”. Posteriormente, assume-se como “antimarineti”. Em várias cartas a Bandeira, revelaria seu menosprezo por Marinetti, considerando-o fanfarrão e fascista. Seu repúdio ao futurismo paulista – “ele existe?” – foi uma forma de se esquivar do que julgava uma moda e se desvincular do marinettismo. Assim, driblava duas sombras opressoras naquele instante: o julgamento da opinião e a ascendência oswaldiana.

Menotti del Pichia, em um ano, passou de detrator a tenaz divulgador do futurismo italiano, publicando poemas de Marinetti. Segundo Wilson Martins, a adesão de Picchia ao futurismo decorreu da vontade do autor em sair da sombra de Lobato. Ao contrário dos futuros modernistas, Menotti era um jovem talento legitimado pelo *establishment* da época. Raimundo Correa e Coelho Neto, dois pilares da opinião, teceram intensos elogios ao *Juca Mulato*, ao qual Oswald elogiava a “radicalidade impressionante”. O poema, evidentemente, filiava-se ao “caboclismo”, espécie de movimento silencioso, ligado ao Brasil rural, cujo paradigma naquele momento era *Urupês*. Tudo leva a crer que Menotti aderiu ao futurismo por uma questão de oportunidade. O famoso episódio do Trianon, no qual Oswald discursa em nome de “meia dúzia de artistas moços de S. Paulo”, decorreu de um banquete oferecido a Menotti, no qual estavam presentes as principais figuras intelectuais e políticas da cidade. Até então, Menotti estava em cima do muro. Seja como for, sua adesão marcaria o ano de 1921 como um período de intenso debate na imprensa sobre a vanguarda e a existência de um grupo de futuristas que tomariam a literatura de assalto.

Assinando uma coluna no *Correio Paulistano*, sob o pseudônimo Helius, Menotti publicava, em Janeiro de 21, uma série de artigos contra o indianismo romântico. Com o belicoso “Matemos Peri”, denuncia o “índio romântico” como uma fraude ideológica, símbolo do “obsoleto” e do “anacrônico”. Para Annateresa

Fabris, é clara a intenção do autor de substituir o modelo romântico – “um Romeu *doublé* de D’Artagnan” – pelo modelo futurista, baseado no “espírito de independência e altivez revolucionária” (1994, p. 78). A seguir, Menotti iniciou uma campanha contra o regionalismo; aliás, solo sob o qual estava enraizado o seu *Juca Mulato*.

Este episódio tornava mais nebulosa a relação entre Lobato e os futuros modernistas, porque, ao recusar o que “não pode ser o protótipo da alma nacional”, Cândido Mota Filho – com o apoio de Menotti – elegia o Jeca Tatu como símbolo do atraso nacional. Segundo Wilson Martins, “era justamente isso o que dizia Monteiro Lobato!”. É de se perguntar quem poderia ser “o protótipo da alma nacional” em 1921? Seja como for, a (má) interpretação é motivada pela vontade de taxar Lobato como passadista. Uma questão política.

Durante sua campanha, Menotti aproveitava o momento para fazer sua *mea culpa* em relação às críticas à Anita, sem “ao menos ter visto a obra”. Em um dos artigos, acusa Lobato de “tirano do pensamento paulista”:

Como sou rudemente sincero e tenho ilusão de ser justiceiro, não me pejo em fazer aqui minha pública penitência. Fazendo-a, deixo a Lobato a responsabilidade de me ter posto no mau caminho, no julgamento dos quadros da minha ilustre patricia, certo de que o autor de Colchas de Retalhos fará, logo que reconheça o seu erro, sua penitência pública também. Estou certo de que será o primeiro a fazer justiça à vibrante criadora de uma arte moderna, forte, livre, penitenciando-se do mal que, com tanta injustiça e irreflexão, fez. (*apud*. Brito; 1997, p. 110).

Além de imputar ao “tirano” a responsabilidade de seus próprios atos, Menotti impõe uma condição, a qual Lobato nunca aceitou, pelo contrário, quando reuniu em livro seus artigos, manteve “Paranóia e mistificação”; por outro lado, contratou Anita, assim como Di Cavalcanti, como ilustradora de sua editora. A relação entre Lobato e os modernistas não se limitou ao “caso Anita”. Mário de Andrade o procurou para ser o editor da *Paulicéia desvairada*, o que seria um sinal de trégua. Em carta a Mário, o homem de negócios Lobato dizia:

Prezado amigo Mário: Estive relendo a tua Paulicéia e... fiquei sem coragem de editá-la. Está uma coisa tão revolucionária que é capaz de indignar a minha clientela burguesa e fazê-los lançar terrível anátema sobre todas a produções da casa, levando-nos à falência. Não sou dos menos corajosos, mas confesso que neste caso a coragem faleceu-me por completo... Acho que o melhor é tu mesmo editares o vermelho grito de guerra. Vamos. Resolve lá este caso. Lobato. (*apud*: Nossa história, nº 17, 2005).

Lobato condenou veementemente o eruditismo, numa linha de raciocínio muito próxima a dos modernistas após a virada nacionalista em 1924. Em um artigo de 1926, “O nosso dualismo”, argumentava que nossos escritores formavam uma “elite inteiramente divorciada da terra, pelo gosto literário, pelas idéias, pela língua”. Em resposta à queixa de que não eram lidos, aponta que “o público não lê porque não lhes entende nem as idéias, nem a língua”. A solução para acabar com o “dualismo de mentalidade e de língua” reside na tomada de consciência da língua brasileira:

Os gramáticos hão de se convencer afinal de que a língua portuguesa variou entres nós, como acontece todas as vezes que um idioma muda de continente. [...]. Em casos tais, freqüentes na história, a regra é a língua velha ir ficando cada vez mais confinada entre os eruditos, enquanto a nova se expande no povo. Por fim, vence o povo, que é o número e a força. O povo fala brasileiro [...]. Já a falamos e acabaremos, cansados de resistir, por escrever como falamos. Só então a literatura será entre nós uma coisa séria e grafada na língua das gentes que a povoam. (*apud*: Cult, nº 52, 2002).

Esta será – como demonstraremos no capítulo seguinte – a bandeira modernista: uma literatura nacional baseada na “incorporação milionária de todos os erros”. A pregação a favor da gramatiquinha brasileira. Mário de Andrade responde o artigo de Lobato, acusando-o de ter abandonado o início promissor, para cair em um regionalismo “inconscientemente separatista”. Argumenta que, ao insistir em encarar o movimento modernista como “futurismo”, revelava falta de compreensão da arte contemporânea. No artigo sobra uma fagulha para Oswald de Andrade, elogiado no texto de Lobato:

Eu podia ainda continuar meus comentários parando nos outros gomos do bambu de “Nosso dualismo” nos momentos em que afirma as espertezas “geniais” de Oswald de Andrade e as “velhas asneiras” dos “asseclas” do movimento dele. Por enquanto é melhor não mexer nessa mentirada que inda pode ser útil. (*idem*).

Poderia ser leviano creditar ao ressentimento o texto de Mário, embora Lobato defenda o que ele estava defendendo no momento; enfim, como diria Galileu, *eppur si muove*. Ao final do texto, o autor dá vazão ao seu humor negro declarando que recebera um “telégrafo” comunicando a morte de Monteiro Lobato, cujas virtudes a ABL não reconheceu ao negá-lo um lugar, “quem melhor do que ele apresentava todos os quesitos acadêmicos!” A resposta lobatiana é como um tapa de luva de pelica. Em carta datada de 1930, quando residia em Nova York, escreve:

Meu caro Mário de Andrade, muito há de você de espantar-se com esta, vinda d'além túmulo, dum morto que você matou há três anos [...]. O que me traz é um livro seu – *Macunaíma*. Tenho cá um editor que deseja conhecê-lo, com palpite que é coisa editável em inglês. [...]. Vou sair da cova só para isso. (idem).

Mário respondeu a carta, enviou dois exemplares de *Macunaíma*, embora ressaltando que achava muito difícil vê-lo traduzido em outra língua. Pelo exposto, não é possível ignorar que o desentendimento entre Lobato e os modernistas se deu muito mais pela resistência do primeiro à influência da vanguarda do que por divergências ideológicas. A prova mais contundente é a “carta aberta” de Oswald de Andrade.

Hoje, passados vinte e cinco anos, sua atitude aparece sob o ângulo legitimista da defesa da nacionalidade. Se Anita e nós tínhamos razão, sua luta significava a repulsa ao estrangeirismo afobado de Graça Aranha, às decadências lustrais da Europa podre, ao esnobismo social que abria os seus salões à Semana. E não percebia você que nós também trazíamos nas nossas canções, por debaixo do futurismo, a dolência e a revolta da terra brasileira. (ANDRADE, 1975, p. 4).

Para Oswald, o criador do Jeca Tatu deveria ter sido o “líder” do movimento modernista, e não Graça Aranha, o que o impediu foi tê-los confundido com o ambiente afrancesado da elite paulista. No fundo, em 22, Monteiro Lobato não precisava de uma Semana de Arte Moderna para se promover.

### 1.3. Um líder vigiado

A adesão de Graça Aranha, recém chegado de Paris, foi fator fundamental para a oficialização da Semana de 22. Desde o início, os idealizadores projetavam um evento grandioso, um presente para o Brasil no ano do Centenário da Independência. À exceção de Menotti, os participantes iniciavam sua produção. Mário ainda não tinha publicado a *Paulicéia*; Oswald não havia publicado nada no campo da criação literária. Com a chegada de Graça Aranha, surge um nome de respeito, respaldado pela dupla autoridade de diplomata e membro da Academia Brasileira de Letras. Esta já era uma contradição, porque a ABL representava o poder erudito a que visavam romper, porém foi a chancela de um acadêmico que possibilitou a realização da Semana no Teatro Municipal.

Inicialmente, o evento se realizaria em São Paulo, na

Casa Editora O Livro, do livreiro Jacinto Silva, ponto de encontro para discussões e exposições de novos artistas. No ano de 1921, Di Cavalcanti fizera uma exposição com suas obras, inaugurando uma série de debates sobre a arte de vanguarda. Paulo Prado, um dos mecenas da Semana, convidou Aranha para participar da Semana. Aceito o convite, o empresário René Thiollier assume a função de relações públicas. Parte da contribuição da burguesia cafeeira na realização da Semana, o aspecto oficial tomado pelo evento, deve-se a confiança que o nome Graça Aranha assegurava. Grande parte do público talvez nem soubesse direito o que seria o evento, mas o fato dele realizar-se no Teatro Municipal indicava algo solene. Para o público, o que ocorria no Municipal era uma Semana Futurista, era assim que os leitores se referiam na “seção de cartas” dos jornais. O próprio marqueteiro da Semana, Thiollier, ao alugar o teatro municipal, cometeu a “gafe” de trocar “Semana de Arte Moderna” por “Semana de Arte Futurista”. A Semana se iniciou com todos os ingressos vendidos, a cobertura d’*O Estado de São Paulo*, que publicou, na edição seguinte, a íntegra da conferência inaugural de Graça Aranha, segundo o jornal, “muito aplaudida”<sup>3</sup>.

Após a Semana, o grupo paulista, em particular Mário e Oswald, inicia uma campanha de bastidores contra Graça. Oswald cunharia a alcunha “aranha sem graça”. A postura de Mário, como sempre, é ambígua; vê méritos no “imortal”, embora considere superficial sua visão sobre a arte e o “tipão brasileiro”. Em carta a Bandeira, declarava seu desinteresse pelos escritos de Graça – “qualquer livrinho de regionalista besta dá mais documentos verdadeiros”. Sua conclusão é de que “Graça desconhecia inteiramente o modernismo quando chegou no Brasil” (1958, p. 75). Incomodava o título de liderança imposto, principalmente pela imprensa, ao acadêmico, que pegara o bonde andando e já estava sentado na melhor poltrona. Esse foi um ponto divergente entre os cariocas e os paulistas, porque no Rio, Graça Aranha era o líder natural da renovação modernista, liderando o movimento dinamista. Em depoimento a Homero Senna, Agripino Grieco declararia que “Graça nunca foi modernista”, era antes um “espírito clássico”. O envolvimento com os modernistas paulistas ocorreu porque o Sr. Aranha era:

---

<sup>3</sup> cf: Afrânio Coutinho. *Literatura no Brasil*, vol. 5. Wilson Martins. *O modernismo*. Mário da Silva Brito. *Panorama da poesia brasileira*, vol. vi. Massaud Moisés. *Modernismo*. [www.asemanade22.hpg.ig.com.br](http://www.asemanade22.hpg.ig.com.br)

louco por um fotógrafo, gostava de estar sempre em evidência, e sentindo a marcha da velhice, prevendo que não teria senão mais alguns anos de vida, resolveu aderir ao bando novo, [...] acabou um mestre vigiado, policiado pelos discípulos (*apud*. SENNA, 1997, p. 33).

Segundo relato de Mário da Silva Brito, Graça Aranha tomara a Semana como pretexto para ir a São Paulo intermediar relações de exportação de café entre a firma de Paulo Prado e a França, país do qual Graça acabava de retornar de suas missões diplomáticas (1982, p. 139). Sobre esta questão - o que Graça estaria fazendo em São Paulo? - Nazareth Prado, em 1941, numa entrevista, daria outra versão:

A verdade é que eu, acima de quaisquer outros motivos, fui a principal causadora da Semana de Arte Moderna. Explico: naquela época, 1922, eu estava em São Paulo, em casa de minha família. Graça Aranha necessitava de qualquer pretexto para me ver. A Semana de Arte Moderna foi um belo pretexto. (*apud*: MARTINS, 1965, p. 65).

Apesar do curioso anedotário, Graça Aranha não seria o líder porque, se assim o fosse, o movimento paulista teria sua imagem associada e subordinada ao centro cultural carioca. A ruptura de Graça Aranha com a Academia Brasileira de Letras representou seu máximo esforço de identificação com a renovação modernista, além de ter sido uma propaganda convincente. Quando lemos o projeto apresentado aos Acadêmicos, cuja rejeição o levou ao rompimento, entendemos porque Mário dizia “detestar a influência” que Graça exercia sobre ele. O projeto propunha:

a) Um novo dicionário de língua portuguesa, com todos os vocábulos e frases da linguagem corrente, impropriamente chamados de brasileirismos. Os “portuguesismos” [...] não serão introduzidos; b) A Academia não aceitará para os seus concursos poesias parnasianas, árcades ou clássicas, [...] ou qualquer trabalho de ficção, de assunto mitológico, que não seja do “folclore” brasileiro, tratado com espírito moderno; c) A Academia fará imprimir as obras dos jovens escritores, que não encontrem editores e trouxerem à literatura originalidade e modernidade. [...]. (*apud*. TELES, 1978, p. 265).

Se aprovado, Mário de Andrade teria economizado um bom dinheiro na publicação de *Paulicéia desvairada* e de *Macunaíma*. Além de renovar, Graça Aranha pretendia democratizar a ABL, abrir as sessões para o público e promover os estudos brasileiros. Uma compreensão muito aguda da modernidade. O projeto antecipava a proposta modernista e a prática de Mário durante a direção do Departamento de Cultura. Como seu projeto foi recusado, a jovem intelectualidade paulista não ganharia mais nada sob sua liderança.

No depoimento de Mário de Andrade, o verdadeiro fator da Semana foi Paulo Prado. A tese defendida por Sérgio Miceli - a relação de dependência dos modernistas com os setores da alta burguesia - encontrava em Prado uma poderosa confirmação. Ele foi o responsável por introduzir alguns escritores, como Mário de Andrade, no movimento dos salões modernistas. Dentre outras coisas, arrecadou os fundos para alugar o Teatro Municipal para a realização da Semana Moderna. Ao assumir a direção da *Revista do Brasil*, publicou artigos de Mário e Oswald de Andrade. Era amigo pessoal de Graça Aranha e havia concedido, em 1915, ajuda financeira para que este, até então embaixador na França, comprasse um jornal em Paris.

Os modernistas souberam devolver o apoio em forma de dedicatória e prefácio. *Poesia pau-Brasil* foi prefaciada por Prado; *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma* foram dedicados a ele. Em toda a sua atuação como mecenas, arte e negócio se misturavam de modo impressionante e eficiente. Em suas várias viagens de negócios a Paris – chegando a ser condecorado com a medalha de honra da Legião de Honra -, adquire telas de Picasso, Léger, Picabia; além de intermediar o encontro de Oswald e Tarsila com Blaise Cendrars. Seu objetivo último, daí o apoio irrestrito aos jovens modernistas, fazer de São Paulo o centro por excelência da arte moderna no Brasil. Por isso financiaria pessoalmente a Semana de 22.

O objetivo – claro – foi atingido. Tristão de Ataíde, que despontava como uma das vozes mais respeitáveis da crítica literária da década de 20, em exercício de clarividência, declarava: “Se o século XVI pertenceu a Pernambuco, o XVII à Bahia, XVIII a Minas Gerais, XIX ao Rio de Janeiro, o século XX é o século de São Paulo” (1927, p. 13). O projeto modernista após 22, consagrado pela historiografia e pela crítica literária – em particular a da USP -, realiza-se a partir da desvinculação com o futurismo para elaboração de um pensamento nacionalista, ou mais especificamente, uma discussão sobre a identidade nacional, como prenunciara Graça Aranha. Tal projeto ocorre de modo mais contundente nos escritos de Mário e Oswald, ou sobre eles recai a maior parte dos estudos, o que nos leva a pensá-los como uma espécie de alto modernismo. É nesse contexto que a figura de Mário de Andrade será construída como melhor exemplo do modelo intelectual modernista.