

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA
ORGANIZADORA



**100 ANOS DA
SEMANA DE
ARTE MODERNA**



EDITORA
SCHREIBEN

100 ANOS DA
SEMANA DE
ARTE MODERNA



EDITORA
SCHREIBEN

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA
organizadora



EDITORA
SCHREIBEN



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C394 100 anos da semana de arte moderna. / Organizadores:
Ellen dos Santos Oliveira. – Itapiranga : Schreiben,
2022.
373 p. : il. ; e-book

E-book no formato PDF.

ISBN - 978-65-89963-46-2 (físico)

EISBN – 978-65-89963-47-9 (digital)

DOI - 10.29327/557365

1. Arte - Brasil. 2. Música - Brasil. 3. Literatura - Brasil.
4. Semana de Arte Moderna – Brasil. I. Título. II. Oliveira,
Ellen dos Santos.

CDU 7/8(81)“1922”

Bibliotecária responsável Kátia Rosi Possobon CRB10/1782

Editora SCHREIBEN



SC 163, Linha Cordilheira – Itapiranga/SC
89896-000 Tel: (49) 3678 7254



editoraschreiben@gmail.com



www.editoraschreiben.com

Copyright © Ellen dos Santos Oliveira - 2022

Editoração: Schreiben

Capa e diagramação: Ellen dos Santos Oliveira

Projeto editorial: Ellen dos Santos Oliveira

Imagem da capa: do Cartaz criado por Di Cavalcanti

Revisão: dos autores

Conselho Editorial (Editora Schreiben):

Dr. Adelar Heinsfeld (UPF)

Dr. Airton Spies (EPAGRI)

Dra. Ana Carolina Martins da Silva (UERGS)

Dr. Douglas Orestes Franzen (UCEFF)

Dr. Eduardo Ramón Palermo López (MPR - Uruguai)

Dr. Enio Luiz Spaniol (UDESC)

Dr. Glen Goodman (Arizona State University)

Dr. Guido Lenz (UFRGS)

Dr. João Carlos Tedesco (UPF)

Dr. Leandro Hahn (UNIARP)

Dra. Marciane Kessler (UFPEL)

Dra. Natércia de Andrade Lopes Neta (UNEAL)

Dr. Odair Neitzel (UFFS)

Dr. Wanilton Dudek (UNIUV)

A exatidão das informações, das opiniões e dos conceitos emitidos, bem como das imagens, das tabelas, dos quadros e das figuras, é de exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

NOTÍCIA DA SEMANA DE 22 / 11

PROGRAMAÇÃO DA SEMANA DE 22 / 12

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA / 17

Ellen dos Santos Oliveira

PARTE 01

1. Reflexões sobre a modernização e o modernismo brasileiro na cidade de São Paulo / 26
Bruna Araujo Cunha
2. “No fundo do mato virgem”. Apontamentos para uma questão cultural negra na gestação do modernismo / 50
Sebastião Lindoberg da Silva Campos
3. Do pioneirismo de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral à identidade artística feminina no cenário contemporâneo / 74
Isabela Leão Nader
4. A participação de Heitor Villa-Lobos na Semana da Arte Moderna e a formação musical em curso / 89
Alcione Nawroski
Aleksandra Weglarz
5. Máscaras do modernismo e anacronismo em *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade / 115
Selomar Claudio Borges

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA

6. Um diálogo entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda nas páginas de *Klaxon e Estética* / 131
André Augusto Abreu Villela
7. “O poeta das viagens de bonde”: Mário de Andrade em *Klaxon*, o primogênito da Semana de 1922 / 156
Adalberto Rafael Guimarães
8. O propósito internacionalista de *Klaxon*, *Mensário de Arte Moderna, São Paulo* / 182
Ellen dos Santos Oliveira
Vilma Mota Quintela
9. As concepções de história do movimento modernista nos bastidores da revista *Klaxon*: olhares sobre a correspondência de Sérgio Buarque de Holanda (1922-1925) / 200
Júlia Silveira Matos

PARTE 2

10. Blaise Cendrars – o terceiro elemento do Movimento Pau Brasil / 223
Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista
11. Um diálogo entre a psicanálise e o surrealismo / 247
Cassius Assunção Martins
12. O homem moderno da Semana de Arte Moderna de 1922 refletido em *Memórias Sentimentais de João Miramar* / 263
Yanka Fernandes Sena
Eldio Pinto da Silva

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA

13. *Macunaíma*, neto de Leonardo: espaço social e construção do herói em Mário de Andrade e Manuel Antônio de Almeida / 285
Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
14. A variedade cultural brasileira na literatura, na intelectualidade e na política de Mário de Andrade / 307
Luciano Chinda Doarte
15. Poema e teoria, Manuel Bandeira: "O bicho" / 328
Keila Mara Fraga Ramos de Oliveira
16. Modernidade tardia ou alteridade negada? / 345
Adriana Carolina Hipolito de Assis
- SOBRE OS AUTORES / 359
- CRPÉDITOS DAS IMAGENS / 367
- ÍNDICE REMISSIVO / 368



NOTÍCIA DA SEMANA DE 22

Figura 1 - Notícia da Semana de 22 no Correio Paulistano

THEATRO MUNICIPAL

Semana de Arte Moderna

HOJE ——— 13 DE FEVEREIRO ——— HOJE

- 1º GRANDE FESTIVAL -

A'S 20,30 HORAS A'S 20,30 HORAS

No saguão do teatro, exposição ———
———— de pintura e escultura

PREÇOS PARA AS TRES RÉCITAS
Camarotes e frisas, 186\$000 — Cadeiras e balcão,
20\$300.
Bilhetes á venda no teatro Municipal e na séde do
Automovel Club.

Fonte: Correio Paulistano (SP) 1922

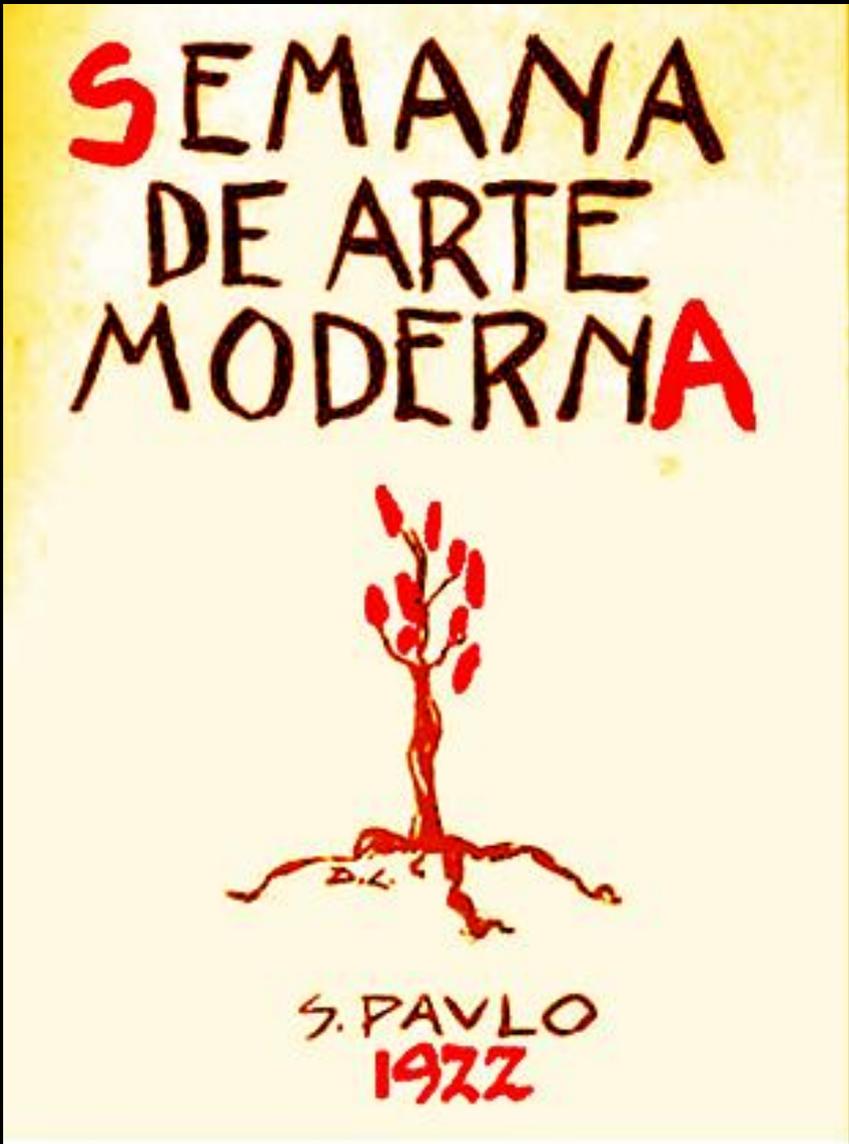
PROGRAMAÇÃO DA SEMANA DE 22

Figura 2- Capa do catálogo da Exposição da Semana de 22



Fonte: Site da Prefeitura de São Paulo

Figura 3- Cartaz criado por Di Cavalcanti



Fonte: Site da Prefeitura de São Paulo

PROGRAMAÇÃO DA SEMANA DE ARTE MODERNA

São Paulo, SP – dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922

PRIMEIRO FESTIVAL – Segunda feira, 13 de fevereiro de 1922

1º PARTE

CONFERÊNCIA DE GRAÇA ARANHA

“A emoção estética na arte moderna”, ilustrada com música executada por Ernani Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald Carvalho.

MÚSICA DE CÂMARA Villa-Lobos

1. “Sonata II” de violoncelo e piano / 1916
 - a. *Allegro moderado*
 - b. *Andante*
 - c. *Scherzo*
 - d. *Allegro Vivace sostenuto e finale*Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos
2. “Trio Segundo”: violino, violoncelo e piano / 1916
 - a. *Allegro moderato*
 - b. *Andantino calmo* (Berceuse-Barcarola)
 - c. *Scherzo-spiritoso*
 - d. *Molto allegro e finale*Paulina d’Ambrósio, Alfredo Gomes e Frutuoso de Lima Viana

2º PARTE

CONFERÊNCIA DE RONALD DE CARVALHO

“A pintura e a escultura moderna no Brasil”

3. Solos de piano: Ernani Braga
 - a. 1917 / “Valsa mística” (da *Simplex coletânea*)
 - b. 1919 / “Rodante” (da *Simplex coletânea*)
4. Otteto: *Três danças africanas*
 - a. “Farrapós” / (“Dança dos moços”) / 1914
 - b. “Kankukus” / (“Dança dos velhos”) / 1915
 - c. “Kankikis” / (“Dança dos meninos”) / 1916VIOLINOS Paulina d’Ambrósio, George Marinuzzi
ALTO Orlando Frederico
VIOLONCELOS Alfredo Gomes
BASSO Alfredo Carazza
FLAUTA Pedro Vieira
CLARINO Antão Soares
PIANO Frutuoso de Lima Viana

SEGUNDO FESTIVAL – Quarta-feira, 15 de fevereiro de 1922

1º PARTE

1. PALESTRA DE MENOTTI DEL PICCHIA

Ilustrada com poesias e trechos de prosa

Por Oswald de Andrade, Luis Aranha, Sérgio Miliet,
Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade,
Plínio Salgado, Agenor Barbosa
E dança pela senhorinha Yvonne Daumerie.

2. SOLOS DE PIANO: GUIOMAR NOVAES

- a. E.R. Blanchet: “Au jardin du vieux sérail” (*Andrinople*)
- b. H.Villa-Lobos: “O Ginete do Pierrozinho”
- c. C. Debussy: “La soirée dans Grenade”
- d. C. Debussy: “Minstrels”

INTERVALO

Durante o intervalo palestra no saguão
Por Mário de Andrade

2º PARTE

1. RENATO ALMEIDA

Perennis Poesia

2. CANTO E PIANO

Frederico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos

- a. 1919 / “Festim Pagão”
- b. 1920 / “Solidão”
- c. 1917 / “Casavel”

3. QUARTETO TERCEIRO (CORDAS – 1916)

- a. *Allegro giusto*
- b. *Scherzo satírico* (pipocas e patocas)
- c. *Adagio*
- d. *Allegro com fuoco e finale*

VIOLINOS Paulina d’Ambrósio – George Marinuzzi

ALTO Orlando Frederico

VIOLONCELOS Alfredo Gomes

TERCEIRO FESTIVAL – Quarta-feira, 17 de fevereiro de 1922

1ª PARTE

VILLA-LOBOS

1. “Trio Terceiro” /

violino, violoncelos e piano / 1918

- a. *Allegro con moto*
- b. *Moderato*
- c. *Allegro spiritoso*
- d. *Allegro animato*

Paulina d’Ambrósio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos

2. CANTO E PIANO

MÁRIO EMMA E LUCÍLIA VILLA-LOBOS

“Historietas” de Ronald de Carvalho / 1920

- a. “Lune d’octobre”
- b. “Voilà la vie”
- c. “Jouis sans retard, car vite s’écoule la vie”

3. “SONATA SEGUNDA” /

VIOLINO E PIANO / 1914

- a. *Allegro non troppo*
- b. *Largo*
- c. *Allegro rondó / Prestissimo finale*

Paulina d’Ambrósio e Frutuoso Vianna

2ª PARTE

VILLA-LOBOS:

4. SOLOS DE PIANO: ERNANI BRAGA

- a. “Camponesa Cantadeira” / (da Suíte floral) / 1916
- b. “Num berço encantado” / (da Simples coletânea) / 1919
- c. Dança Infernal / 1920

5. “QUARTETO SIMBÓLICO” / (IMPRESSÃO DA VIDA MUNDANA)

flauta, saxofônico, celesta ou piano

Com vozes feminina em coro oculto / (1921)

- a. *Allegro non troppo*
- b. *Andantino*
- c. *Allegro, finale*

Pedro Vieira, Antão Soares, Ernani Braga
E Frutuoso de Lima Vianna

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA

Entre os dias 13 a 17 de fevereiro de 2022, no Theatro Municipal de São Paulo, ocorreu a conhecida “Semana de Arte Moderna” ou “Semana de 22” na qual foram apresentadas ao público presente uma nova concepção de arte e cultura que, mascarada de intelectualismo e concepção inconsciente do “fazer artístico”, por meio de pesquisas e estudos, retomando o passado para (re) pensar o presente, tentaram definir o Brasil, sua cultura e sua gente.

A Semana de 22, realizada nesse período, é considerada como um movimento intelectual e artístico no qual seus idealizadores e adeptos, influenciados pelas vanguardas europeias, buscavam questionar o sentido de ser brasileiro e de brasilidade, a fim de descobrir a alma do povo, buscando e rebuscando nas raízes brasileiras o que o Brasil possuía de mais original e que representava sua verdadeira identidade.

Relembrando e refletindo de modo crítico sobre a Semana de 22, e a fase heroica instaurada entre 1922 a 1930, após a célebre Semana organizada por jovens intelectuais e artistas paulistas influenciados pelas concepções artísticas que ocorriam concomitantemente em países europeus, e a influência desse acontecimento histórico nas artes modernas, surgiu esse livro **“100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA”**, que apresenta 16 textos críticos sobre questões relativas a esse momento impactante nas artes e a sua influência imposta bruscamente às demais artes nacionais.

Em **“Reflexões sobre a modernização e o modernismo brasileiro na cidade de São Paulo”**, Bruna Araujo Cunha apresenta um panorama da cidade de São Paulo no século XX, na época dos alvoroços da Semana de Arte Moderna, a

partir de uma reflexão crítica sobre as ideias de modernização e modernismo que animaram o movimento intelectual, artístico-cultural, fazendo da cidade um palco do movimento modernista e modelo de cidade moderna no Brasil.

Em **“No fundo do mato virgem”. Apontamentos para uma questão cultural negra na gestação do modernismo**”, Sebastião Lindoberg da Silva Campos propõe uma reflexão sobre questões pertinentes ao elemento cultural negro na reelaboração de uma identidade nacional no contexto do modernismo e a partir das propostas de renovação cultural estética da Semana de Arte Moderna. Assim, revisitando a Semana de 22, apresenta traços da matriz africana no processo de construção indentitária e no panorama do modernismo brasileiro.

Em **“Do pioneirismo de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral à identidade artística feminina no cenário contemporâneo**”, Isabela Leão Nader analisa os reflexos do protagonismo feminino no contexto da Semana de Arte Moderna de 1922, em especial na pintura e na produção artístico-cultural, com ênfase nas célebres artistas Anita Mafalti e Tarsila do Amaral que participaram e contribuíram ativamente com a Semana de 22 e com a renovação cultural proposta pelo modernismo.

Em **“A participação de Heitor Villa-Lobos na Semana da Arte Moderna e a formação musical em curso**”, Alcione Nawroski e Aleksandra Weglarz abordam a participação do musicista Heitor Villa Lobos na SAM – Semana de Arte Moderna, movimento revolucionário para renovação das artes brasileiras, e sua contribuição com a formação musical no Brasil, em especial a música clássica e seus reflexos na música contemporânea. Conforme revela as autoras, Villa-Lobos foi um exemplo de artista intelectual que produziu uma obra que canta a identidade brasileira e um mapa do Brasil que perscruta a alma brasileira.

Em **“Máscaras do modernismo e anacronismo em Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade”**, o professor Selomar Claudio Borges, analisa o *arlequinismo*, ou máscara, como uma expressão própria do movimento de 1922 e que fortalece o artifício de uma cultura que mascara a natureza ao defender uma nova cultura que eclode a partir de uma familiaridade ou camaradagem com as máquinas, como uma resposta expressiva ao apelo social. Assim, por meio desse mascaramento, defende uma escrita artística que valoriza o inconsciente, ou seja, as primeiras manifestações ou ideias que geralmente não são consideradas criações artísticas, mas os primeiros esboços, em contraposição ao intelectualismo e os excessos no poema. Trata-se, portanto, de conceber a criação artística no seu estado nascente e como um processo inacabado, em devir. Assim, revela a manifestação de um eu mascarado que dialoga com outros textos e tempos, pondo em evidência o mascaramento do escritor intelectual que se opõe ao próprio eu em defesa do saber e da cultura popular.

Em **“Um diálogo entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda nas páginas de Klaxon e Estética”**, André Augusto Abreu Villela observa, a partir da análise de correspondências trocadas entre Mário e Sérgio no contexto de publicações para as revistas *Klaxon* e *Estética*, durante 1922 – 1944, a preocupação dos modernistas em solidificar e unificar o modernismo nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, de modo a engajar artistas e intelectuais nessa “causa universal, bela e alta”. Propondo, ainda, uma reflexão crítica sobre a estética e visão de mundo desses dois autores.

Em **“O poeta das viagens de bonde”: Mário de Andrade em Klaxon, o primogênito da semana de 1922”**, Adalberto Rafael Guimarães propõe uma reflexão sobre o empenho de Mário de Andrade, o primogênito da Semana de Arte Moderna, e um dos principais idealizadores da

primeira Revista Modernista, *Klaxon*, em reparar alguns erros apresentados na Semana de 22 e reafirmar o impacto cultural proposto pela ideologia modernista, buscando a aproximação com o folclore nacional, por meio do diálogo entre a cultura erudita e a cultura popular.

Em **“O Propósito Internacionalista de *Klaxon*, Mensário de Arte Moderna”**, Ellen dos Santos Oliveira e Vilma Mota Quintela abordam três aspectos que contribuíram para a projeção internacionalista de *Klaxon*, primeira revista modernista: a contribuição de autores estrangeiros; o incentivo à leitura de livros e Revistas estrangeiras; e os artigos sobre fotografia e adaptações cinematográficas de obras históricas e literárias, tão em voga no século XX.

Em **“As concepções de história do movimento modernista nos bastidores da revista *Klaxon*: olhares sobre a correspondência de Sérgio Buarque de Holanda (1922-1925)”**, Julia Silveira Matos ao analisar as correspondências de Sérgio Buarque de Holanda, percebe as primeiras preocupações do autor de *Raízes do Brasil* com a História do Brasil, com sua gente, sua cultura, seus hábitos e seus costumes, defendendo que esses são mecânicos, importados ou herdados de influências externas. Percebendo, por meio do estudo dessas correspondências, o germe do pensamento ideológico que impulsionou a participação ativa do historiador, mesmo desgostoso com a Literatura e com os modernistas.

Em **“Blaise Cendrars – o terceiro elemento do movimento Pau Brasil”**, Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista questiona até que ponto a influência do poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961) durante sua passagem pelo Brasil, na década de 20, foi importante na virada nacionalista no modernismo brasileiro, principalmente no que diz respeito à “valorização da estética primitivista”, apontada como principal fonte de renovação vanguardista da Europa, e que repercutiu em nosso país por meio da

valorização de elementos da cultura nacional, como o negro, o índio, o popular e o regionalismo. Contrariamente à visão assentada sobre o tema, que vê Cendrars como guia dos brasileiros nesse processo, especialmente junto ao casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, o artigo revê a relação de influência entre os artistas e sugere que a virada nacionalista no modernismo brasileiro não teria sido motivada pela atuação do poeta europeu.

Em **“Um diálogo entre a psicanálise e o surrealismo”**, Cassius Assunção Martins defende as contribuições do psicanalista Sigmund Freud (1886-1939), conhecido como “pai da psicanálise”, para compreender as obras de artes e os artistas, e propõe um diálogo entre a psicanálise e o surrealismo para compreender as produções artísticas manifestas no contexto da Semana de Arte Moderna, de modo a estabelecer aproximações entre essas duas escolas e suas principais correntes teóricas.

Em **“O homem moderno da Semana de Arte Moderna de 1922 refletido em Memórias Sentimentais de João Miramar”**, Yanka Fernandes Sena e Eldio Pinto da Silva apresentam um estudo sobre a representação do homem moderno nas *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, partindo da reflexão da sociedade durante e após a Semana de 22, de modo a compreender as principais transformações sociais e a proposta modernista de representação artística do modernismo e do homem moderno.

Em **“Macunaíma, neto de Leonardo: espaço social e construção do herói em Mário de Andrade e Manuel Antônio de Almeida”**, Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro analisa as marcas culturais em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, como uma representação literária do Brasil e seu povo, em pleno século XX, quando se comemorava o centenário da Independência do Brasil, e após o marco

histórico da Semana de Arte Moderna, dando ênfase ao perfil do escritor modernista enquanto pesquisador e estudioso do folclore nacional e da gente brasileira.

Em **“A variedade cultural brasileira na literatura, na intelectualidade e na política de Mário de Andrade”**, Luciano Chinda Doarte analisa aspectos políticos na obra literária de Mário de Andrade, como um artista-intelectual e ator social, reconhecendo-as como obras de engajamento intelectual e político na década de 1930, fase de amadurecimento da Arte Moderna, passando os primeiros arroubos da Semana de 22.

Em **“Poema e teoria, Manuel Bandeira: o bicho”**, Keila Mara Fraga Ramos de Oliveira analisa aspectos modernos na poética de Manuel Bandeira, dando ênfase ao poema **“O bicho”**, que é coerente com a proposta estética modernista engajados desde a Semana de 22, e demais características estilísticas adotadas no fazer poético e, também, questões socioculturais e o realismo que passa a integrar as artes modernas de forma mais intensa e amadurecida.

Em **“Modernidade tardia ou alteridade negada?”**, Adriana Carolina Hipolito de Assis partindo da reflexão desses 100 anos de Semana de Arte Moderna, observa de forma crítica que embora foram abordadas, nas artes, questões relativas à mestiçagem, faltou entre os intelectuais a representação de artistas negros e índios, e propõe uma reflexão historiográfica do modernismo pensando a partir da percepção da representatividade faltante desses agentes fenotípicos.

Observa-se abaixo na foto dos organizadores da Semana de 22, tais como Mario de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Victor Brecheret, entre outros, que nenhum deles era negro ou índio:

Figura 4- Registro fotográfico dos organizadores da Semana de Arte Moderna



Fonte: Site Terra. Disponível em: <https://chickenorpasta.com.br/2021/o-centenario-da-semana-de-arte-moderna-de-1922-ja-comecou>

Pretende-se com este livro “100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA” ou da “SEMANA DE 22” contribuir com reflexões sobre a importância desse acontecimento consagrado pela crítica e historiografia literária como um marco do modernismo e da modernidade no Brasil.

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA
13 a 17 de fevereiro de 2022

PARTE 1

CANÇÃO DE REGRESSO À PÁTRIA

Minha terra tem palmares Ouro terra amor e rosas
 Onde gorjeia o mar Eu quero tudo de lá
 Os passarinhos daqui Não permita Deus que eu morra
Não cantam como os de lá Sem que volte para lá

Minha terra tem mais rosas Não permita Deus que eu morra
 E quase que mais amores Sem que volte a São Paulo
Minha terra tem mais ouro Sem que veja a Rua 15
Minha terra tem mais terra E o progresso de São Paulo.

(O. de Andrade – *Pau Brasil*)

Figura 2 - Cartão postal do início do século XX, mostrando o Theatro Municipal de São Paulo



Fonte: Site <https://medium.com/@arteculturaanhemi/teatro-municipal-hist%C3%B3ria-4b225ce44f1d>

1. REFLEXÕES SOBRE A MODERNIZAÇÃO E O MODERNISMO BRASILEIRO NA CIDADE DE SÃO PAULO

Bruna Araujo Cunha

CONHECENDO A TERRA

Quando se ouve a palavra “moderno” pensa-se inicialmente em algo novo, inserido em um tempo presente - a “modernidade” -, que se diferencia das demais temporalidades por apresentar aspectos típicos da atualidade, os quais a fazem ser diferente do passado em virtude de um processo de “modernização”, isto é, um desenvolvimento.

Ao evidenciar tais aspectos no Brasil, percebe-se que a modernização não se deu exatamente como um processo de um desenvolvimento lento e gradual como nos países europeus. Aqui, a modernização aconteceu por meio de rupturas e mudanças econômicas abruptas, como sucedeu em algumas cidades a exemplo de São Paulo, a cidade com maior número de habitantes no Brasil. Fundada em 1554, o pequeno arraial de São Paulo do Campo de Piratininga tornou-se vila em 1560 e cidade em 1711, sofrendo no decorrer dos séculos inúmeras transformações até tornar-se a grande metrópole de hoje.

Candido Malta Campos (2002), um dos autores que realizou estudos a respeito da evolução da cidade paulistana, destaca que as pesquisas feitas sobre as fases da cidade de São Paulo até o período de grande urbanização e industrialização da urbe são vastas e enfatizam diferentes aspectos devido à intensa transformação do espaço urbano.

Assim, em seu livro intitulado *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*, Candido Malta Campos ressalta que

Benedito Lima de Toledo distingue três momentos na evolução urbana paulistana: a cidade colonial, a metrópole do café e a cidade atual. Nestor Goulart identifica quatro fisionomias sucessivas: a cidade de taipa (até 1888), a cidade européia (1889 a 1930), a cidade modernista (1930 a 1960) e a metrópole centralizada e congestionada atual. Adotando ótica semelhante, o prefeito e urbanista Preste Maia identificou quatro “surtos urbanísticos” que teriam alterado a estrutura da capital: as administrações João Teodoro (1872-1875), Antônio Prado (1899-1910), Raimundo Duprat (1911-1914) e a sua própria (1938-1945). (CAMPOS, 2002, p.17-18).

Todas essas fases identificadas pelos autores citados foram significativas para a modernização da cidade paulistana, pois permitiram que a mesma se tornasse palco do movimento modernista e modelo de cidade moderna para o restante do país. Porém, quero aqui enfatizar alguns dos acontecimentos propulsores para a transformação de São Paulo no símbolo de modernização do Brasil no século XX.

Em seu estudo sobre a modernidade, Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, explica a modernidade na Europa dividindo-a em três etapas. A primeira se inicia no século XVI com a expansão marítima; a segunda é suscitada com a Revolução Industrial, através da industrialização que começa a remodelar a vida das pessoas; e por fim, a terceira etapa acontece na virada do século XIX para o XX, realizando-se também por meio das indústrias, mas com um impacto diferente, tendo em vista que a primeira e segunda etapas atingiam uma pequena parcela da população, mas a terceira chega a todos, pois as pessoas

tornam-se dependentes das novas tecnologias, como telefone, automóvel, luz elétrica, entre outros, além de ser acessível a um número maior de pessoas.

No entanto, essas etapas da modernidade defendidas por Berman não se aplicam ao Brasil tendo em vista que a modernização brasileira não acontece de modo lento e gradual como na Europa. Aqui tudo surgiu de uma só vez, em uma só etapa que começou com total vigor na cidade de São Paulo, tal como ressaltou Nicolau Sevcenko (1992, p.162) ao afirmar que nessa cidade “as inovações tecnológicas invadiam o cotidiano num surto inédito, multiplicando-se mais rapidamente do que as pessoas pudessem se adaptar a elas”.

Já na esfera das consequências dessa modernização na vida social, Antonio Candido destaca a criação da Faculdade de Direito (1828) como um marco na iniciação da literatura em São Paulo. Nesse sentido, a modernização da urbe influenciava, também, a “evolução das formas de sociabilidade” humana (CÂNDIDO, 1985, p.166); o que nos faz lembrar Henri Lefebvre quando este afirma que

A cidade sempre teve relações com a sociedade no seu conjunto, com sua composição e seu funcionamento, com seus elementos constituintes (campo e agricultura, poder ofensivo e defensivo, poderes políticos, Estados etc.), com sua história. Portanto, ela muda quando muda a sociedade no seu conjunto. (LEFEBVRE, 2001, p.51).

Logo, a mudança significativa que se pode perceber na cidade de São Paulo, ainda em conformidade com Candido, é, por excelência, o século XX, período no qual a cidade se projeta na literatura e apresenta avanços significativos, modificando o quadro econômico da capital, haja vista que no século XVIII São Paulo vivenciava um surto

econômico, devido à estagnação da economia desde a descoberta do ouro em Minas Gerais, que seria amenizado nos séculos seguintes.

A partir do ano de 1870 a capital paulistana, fazendo uso das palavras de Márcia Camargos (2004), “nascia” novamente. O surgimento do café; a exportação desse produto e também do açúcar, tabaco e algodão; a construção de novas ferrovias e a imigração modificavam a cidade e, conseqüentemente, a sociedade nela inserida, causando “profundíssimas mudanças de costumes derrocadoras das velhas usanças coloniais e imperiais”. (TAUNAY, 2004, p. 313).

As construções das estradas de ferro, por exemplo, construídas nos mesmos caminhos feitos pelas Capitânicas, ou seja, construídas na região de mais fácil penetração, possibilitou a São Paulo a mais nova via de comunicação da época. Essas estradas, além de tornarem a exportação e a comunicação mais ágil, atraíram os fazendeiros que procuravam uma vida mais confortável. Segundo Peter Gay (2009, p.12), que se refere ao tráfego europeu, mas que pode ser também aplicável ao contexto brasileiro, as estradas “criaram uma maneira fantástica de transportar cargas e passageiros, e transformaram em definitivo os padrões populacionais e as oportunidades comerciais”.

Com esse avanço econômico, o estado começou a atrair algumas indústrias que se estabeleceram, principalmente, na capital; pois essa estava próxima de Santos (litoral) e, ao mesmo tempo, ficava localizada no ponto intermediário do Estado, comandando por isso as demais cidades. Neste sentido, a capital conseguia realizar com maior facilidade a exportação de mercadorias e mão de obra, expandindo-as para demais regiões.

Outro fator imprescindível para o crescimento e modernização da urbe paulistana foi a imigração, originando, por sua vez, uma nova forma de sociabilidade

para o sujeito paulistano, que passaria a relacionar-se com pessoas, línguas e culturas diversas, pois “só entre 1870 e 1907 chegaram ao Brasil mais de dois milhões e trezentos estrangeiros” de mais de sessenta nacionalidades diferentes (CAMARGOS, 2004, p.92). Com a chegada dos imigrantes na cidade, a cultura local foi alterada e a convivência dos paulistanos com os estrangeiros suscitou novas manifestações sociais. A cultura francesa, por exemplo, dominava os costumes brasileiros no início do século XX, o comércio Sírio e Libanês predominava na 25 de março, a vida letrada, que se intensificou com a criação da Faculdade de Direito, ganhando forças com o surgimento da imprensa periódica, recebeu interferências diretas dos imigrantes que, de acordo com Heloísa de Faria Cruz (2000, p.121), se expressaram por meio de vários idiomas em mais de quarenta periódicos. O exemplo mais notório é o jornal *Fanfulla*, criado no ano de 1893, que se encontra em circulação até nos dias atuais, sendo destinado à comunidade Ítalo-Brasileira.

Com a criação da Faculdade de Direito, no ano de 1828 no largo de São Francisco, a vida, até então, pacata da cidade começava a ser agitada com “os debates estudantis, com as noitadas boêmias dos jovens acadêmicos e com as conspirações políticas dos republicanos” (CAVALCANTI e DELION, 2004, p.89). A noite na cidade paulistana ganhou nova configuração com iluminação a gás que chegou na cidade no ano de 1870, proporcionada pelo Gasômetro na Várzea do Carmo e intensificada em 1899 com a chegada da empresa canadense “The São Paulo Tramway Light and Power Company Limited”¹. Assim, substituiu-se a energia a vapor e a gás pela energia elétrica, contribuindo para um novo hábito na sociedade de então: o passeio noturno.

¹ Essas informações foram retiradas do livro *São Paulo: a juventude do centro*, de Luciano Delion e Pedro Cavalcanti.

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA

Além disso, a Light ficou responsável pelo serviço de transporte da cidade, mais especificamente pelos bondes elétricos que substituíram os bondes tracionados por animais. Em 1900 chegou em São Paulo o primeiro bonde elétrico, mais uma tecnologia moderna que fazia a capital romper, cada vez mais, com o modelo de vida provinciano.

Por volta deste período, início dos anos 1890, era inaugurada a fase industrial paulistana e, após esta data, São Paulo passou a presenciar o crescimento demográfico em virtude da demanda de mão de obra barata e especializada, originando um alto índice de imigração estrangeira. Com o crescimento industrial surgiu também os bairros operários, como o Brás, Bom Retiro e Barra Funda². Já o centro comercial fixou-se na colina, onde nasceu a cidade (PRADO JR., 1989).

Em virtude de tantas transformações e da pluralidade étnica que vivia a cidade paulista, Nicolau Sevckenko pontua que São Paulo

não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços, nem de estrangeiros, nem de brasileiros, nem americana, nem européia, nem nativa, nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando

² Alcântara Machado em seu livro *Brás, Bexiga e Barra Funda*, faz uma reflexão sobre bairros operários. No livro, o “imigrante” é a figura de destaque, através do qual Alcântara Machado ressalta o processo de adaptação econômica e cultural desse grupo, o qual foi fruto de esforços e dificuldades. Além disso, o autor aborda aspectos da vida urbana paulista do século XX, e os comportamentos modernos dessa população.

entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados (SEVCENKO, 2003, p.31).

Essa identidade plural foi um dos aspectos necessários para a construção da cidade moderna, pois a modernização no Brasil seguia os modelos ocidentais. Logo, procurou-se reconfigurar o espaço urbano, inserindo nele elementos europeus. A exemplo, o centro da cidade passou por um replanejamento urbanístico durante a administração de Raimundo Duprat (1911-1914), que contratou o arquiteto Bouvard³ para remodelar os jardins paulistanos conforme os da Europa. Inspirado no cenário europeu e exibindo uma variedade de plantas dos quatro continentes, alguns dos estrangeiros que visitavam o parque do Anhangabaú, por exemplo, sentiam estar nas ruas da Itália, Londres ou Paris.

A Estação da Luz também “foi totalmente importada da Inglaterra, até os últimos tijolos e os menores parafusos” (SEVCENKO, 2003, p.116). Ainda, segundo Nicolau Sevckenko

o efeito cenográfico do conjunto atingiu uma notável eficácia espacial e plástica. O testemunho dos estrangeiros que vieram por essa época visitar a cidade fenomenal revelava um misto de estupefação e familiaridade. Já pouco antes da Guerra, o ex-presidente do Conselho francês, Georges Clemenceau, registraria em sua crônica de viagem: “A cidade de São Paulo é tão curiosamente francesa em certos aspectos, que ao longo de toda uma semana, eu não me recordo de ter tido a sensação

³ Joseph Antoine Bouvard foi um arquiteto francês que dirigiu o serviço de arquitetura de Paris e assessorou a prefeitura de Buenos Aires. Em 1911, Bouvard foi convidado pelo prefeito Raimundo Duprat para planejar a urbanização da cidade de São Paulo, como o Vale do Anhangabaú. Sobre o assunto, conferir o livro *São Paulo, a juventude do centro*, de Pedro Cavalcanti e Luciano Delion.

de que eu estava no exterior”. Pouco mais tarde, nas suas notas, o escritor Paul Andam fixaria uma impressão diferente... “Existe em São Paulo, nos altos e baixos de suas colinas, uma cidade luminosa, com telhados vermelhos sobrepostos, nas encostas amontoadas ao fundo. Pelas cores do mesmo sol e pelo traçado das ruas, nos vêm lembranças de Verona e de outras cidades italianas”. Já no triângulo sua percepção foi outra. “O centro da cidade e suas ruas estreitas, que os bondes e automóveis atravancam, e suas pequenas casas, as lojas abertas, os claros armazéns, sugerem certos aspectos de Londres” (SEVCENKO, 2003, p.117).

A cidade paulistana dava passos cada vez maiores rumo à modernização, transformando o espaço urbano e seguindo referências da urbanização europeia, destruindo por isso os resquícios da arquitetura colonial como consta nos decretos da Câmara referentes a esse período. Os artigos municipais eram destinados ao uso do solo, à proibição da circulação de animais pelas ruas e praças, à pavimentação das vias públicas e às construções, que deveriam ter no mínimo três andares (em certos locais da cidade); evidenciando o grande desejo paulistano de modernizar a cidade com moldes europeus⁴.

Por esse motivo, Candido Malta Campos (2002, p.27) deixa claro que no Brasil a modernização relaciona-se com o seu oposto, isto é, com o seu “atraso”, por haver uma necessidade de destruição do espaço urbano colonial do passado em virtude da construção de uma cidade, praticamente, nova. E na tentativa de reverter esse quadro provinciano, o governo da cidade de São Paulo investiu na

⁴ Sobre o assunto consultar: ATAS DA CÂMARA DE SÃO PAULO. Publicação da Divisão do Arquivo Histórico do Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo. 2 ed. 1967. V. 1-66.

importação dos mais modernos artefatos europeus para compor o cenário brasileiro: o Viaduto do Chá e o Teatro Municipal foram sustentados com aços de origem alemã, os arcos do Viaduto Santa Ifigênia foram importados da Bélgica, e para concluir o cenário francês do Vale do Anhangabaú importaram da Inglaterra a estrutura de ferro para finalizar a construção de três palacetes da rua Líbero Badaró (CAVALCANTI e DELION, 2004, p.51).

Em contrapartida, os bairros operários cresciam e se formavam ao redor das indústrias, porém não recebiam acompanhamento público governamental adequado no que tange aos princípios básicos de saneamento, como rede de esgoto, construções de casa em áreas de riscos, entre outros. Pode-se dizer que esses bairros faziam parte de uma cidade distinta de seu centro, uma vez que eles estavam à margem do planejamento de São Paulo e não recebiam a metade dos planejamentos urbanísticos que eram elaborados para o centro da cidade.

Essa realidade não era exclusiva da capital paulistana, pois, como bem observou Maura Pardini Bicudo Verás (1992, p.84), a maioria das metrópoles brasileiras desenvolveu-se sobre tais condições, pois “o capitalismo transformou as cidades para o capital” e, por isso, enquanto o centro era renovado e “decorado” para a elite, a força de trabalho se aglomerava nas periferias. Dessa forma, “frutos da urbanização capitalista, nossas cidades foram marcadas pela segregação social e diferenciação hierarquizada dos espaços, correspondendo à participação desigual dos grupos – classes sociais – no espaço” (VERÁS, 1992, p.83).

Os bairros operários de São Paulo, como Brás, Moóca, Bexiga e Barra Funda representavam a pobreza urbana. Esses espaços periféricos, originários desde os primórdios da industrialização, eram habitados pela classe mais pobre da cidade, sendo que alguns deles tornaram-se, até mesmo,

núcleos negros, pois com a abolição da escravidão muitos ex-escravos deslocaram-se para suprir a mão de obra paulistana, fixando-se em bairros como o Bexiga, originário do quilombo do Saracura. Todavia, vale destacar que o trabalho negro foi perdendo espaço com a continuidade da chegada dos imigrantes que passaram a dominar as ocupações mecânicas. Dessa forma, como constatou Raquel Ronilk (1989, p.6), à grande maioria dos negros e pardos restava apenas o serviço doméstico e as atividades manufatureiras e artesanais.

Além desse crescente problema de descaso com os escravos alforriados e de segregação social, havia outros que eram, por sua vez, muito preocupantes, como o trabalho infantil, as greves e as tragédias que marcaram os anos de 1917 a 1920. Neste período, a capital vivenciava a enchente e a gripe espanhola, suportando ainda os prejuízos da primeira Guerra Mundial que trouxeram graves consequências, como a interferência no comércio cafeeiro e o bloqueio da imigração.

Passado esse período conhecido como flagelo dos “5 gêns” (a gripe espanhola, a geada, os gafanhotos, as greves e a Primeira Guerra Mundial), São Paulo viveu o auge de seu processo de modernização, com a junção dos novos cultos característicos das cidades modernas: o motor a diesel, a eletricidade, as novas fontes de energia (óleo e petróleo), o telefone, a máquina de escrever, o gravador, o ônibus motorizado e o automóvel.

O esporte ganhou maior importância diante deste contexto. O corpo humano passou a ser visto com a possibilidade de desempenhar algumas funções similares às funções da máquina, como acompanhar o ritmo acelerado e veloz da modernidade. O automobilismo, a aviação e o Tiro de Guerra tornaram-se modalidades prestigiadas nesse período:

De par com as últimas descobertas tecnológicas, de fato como um desdobramento delas, se destacou a noção de que o corpo humano em particular e a sociedade como um todo são também máquinas, autênticos dínamos geradores de energia. Quanto mais se aperfeiçoassem, regulassem, coordenassem esses maquinismos, tanto mais efetivo seria seu desempenho e mais concentrada sua energia potencial (SEVCENKO, 2003, p.45).

O culto à velocidade alcançava seu ápice, promovendo novos hábitos na urbe como o alargamento das ruas em prol dos novos meios de transporte, promovendo o surgimento da Avenida Paulista, a primeira via asfaltada da cidade, a qual “se transformou em pista de corrida e palco de exibição de automóveis” (CAMPOS, 2002, p.247).

Essa intensa urbanização e industrialização de São Paulo modificavam a fisionomia da cidade, não sendo, por isso, possível que a mesma se expressasse em termos literários simbolista ou parnasiano, pois a rapidez, o tumulto e a agitação da vida nas cidades grandes não mais poderiam ser representados pelo verso tradicional. Ademais, “havia, em São Paulo, uma pequena elite culta, que ia e vinha todos os anos da Europa” (BOPP, 2012, p.29), trazendo para a cidade fundamentos das novas manifestações artísticas europeias que ajudariam a fomentar uma renovação literária no Brasil, tal como observado por Mário de Andrade, um dos principais idealizadores da Semana de Arte Moderna.

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras coisas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internacionais da técnica e da educação, impunha a criação de um

espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. (ANDRADE, 1974, p.253).

Estas palavras justificam a revolução, tanto da linguagem como de conteúdo, proporcionada pelos jovens modernistas de 1922 que buscavam uma forma de representar a cultura do país. Ditas em 1942, vinte anos após a Semana de Arte Moderna, com a conferência “O Movimento Modernista”, Mário de Andrade fez um balanço pessoal, permeado de detalhes dos bastidores da semana de 22, salientando também os antecedentes do modernismo no Brasil, por ele considerado como “o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional” (ANDRADE, p.253).

No Brasil, o início do Modernismo foi oficializado com a Semana de Arte Moderna que aconteceu no ano de 1922, no Teatro Municipal em São Paulo, mas é essencial lembrarmos dos anos que antecederam essa data, uma vez que neles houve acontecimentos primordiais para que a Semana fosse realizada. Foi o que destacou Mário de Andrade (1974) ao dizer que a Semana foi um marco, porém, uma arte nova estava se definindo desde pelo menos seis anos antes no sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas.

Importantes, também, para a culminação do Modernismo em São Paulo foram os salões paulistanos, uma espécie de ponto de encontro onde políticos, escritores, artistas e membros da oligarquia paulistana se reuniam. Iniciados na *Belle Époque* pela elite paulistana, os salões, inspirados nos salões franceses, representavam espaços propícios para a divulgação de textos inéditos, conferências sobre a arte moderna, recitais e exposições. A respeito da constituição desses espaços, Márcia Regina Jaschke Machado salienta que

Esses eventos, que começaram a ser promovidos no Brasil no período do Império, consagraram-se na Belle Époque e foram aos poucos se extinguindo no final da década de 20. Os salões, em seu apogeu, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, eram promovidos por membros da alta burguesia, que disponibilizavam a própria residência para a recepção de um seleto grupo de convidados formado por nomes influentes da alta sociedade, políticos e intelectuais. Era uma oportunidade para ostentar luxo e poder, por parte daquele que recebia, e uma maneira de confirmação de *status* para os escolhidos para frequentar essas reuniões. (MACHADO, 2012, p.22).

Um salão que se enquadra perfeitamente nesta descrição é o Villa Kyrial, consolidado durante a *Belle Époque* no Brasil e que perdurou até o ano de 1924. Propriedade de José de Freitas Vale⁵, localizava-se na Rua Domingos de Moraes, nº 10, no final da Avenida Paulista. O primeiro Ciclo de Conferências desse salão aconteceu no ano de 1914 e foi subitamente interrompido pela primeira Guerra Mundial, porém nos anos de 1921 a 1924 foi dada continuidade a outras conferências. Dessa forma, este ambiente engajado com a arte moderna auxiliava sua concretização, pois como ressaltou Márcia Camargos

Funcionando como centro de convívio e tomada de decisões – verdadeiro sistema de poder informal gerido por uma elite restrita e entrelaçada –, esse salão contribuiu para configurar o campo intelectual

⁵ De acordo com Márcia Camargos (2001), José de Freitas Vale foi poeta simbolista, professor de francês e auxiliava alguns jovens talentosos, como Anita Malfati e Victor Brecheret, por meio de bolsas patrocinadas pelo governo. Na política assumiu cargos como deputado estadual e senador estadual.

do período. E, num movimento dialético, também abrigou tensões que não se fecharam no horizonte do seu espaço, dando ensejo à eclosão de movimentos de vanguarda, como a Semana de 22. (CAMARGOS, 2001, p.16).

Além do Villa Kyrial, havia também o salão da avenida Higienópolis, propriedade de Paulo Prado; o salão da rua Duque de Caxias, sob os cuidados de Dona Olívia Guedes Penteado; e o salão na alameda Barão de Piracicaba, promovido por Tarsila do Amaral. Desse modo, foi com a “proteção desses salões que se alastrou pelo Brasil o espírito destruidor do movimento modernista. Isto é, o seu sentido verdadeiro específico” (ANDRADE, 1974, p.263) de romper com as regras impostas pelas escolas literárias do passado e construir um movimento capaz de representar a cultura brasileira.

Além das reuniões realizadas nesses salões, é importante destacar também as reuniões que aconteciam em outros lugares que não eram exatamente espécies de salões, mas que apresentavam similar importância para a efetivação do modernismo no Brasil. Na própria casa do Mário de Andrade, situada na rua Lopes Chaves, aconteciam reuniões semanais, onde agrupavam-se um seleto número de artistas que discutiam, obrigatoriamente, assuntos relacionados à arte moderna. Ainda neste espaço mais reservado, os artistas sentiam-se mais à vontade para expor ideias, além de dedicarem-se exclusivamente aos assuntos de cunho literários, não se dispersando, portanto, para outras abordagens e atividades corriqueiras ou até mesmo banais⁶. Com esses encontros assíduos entre artistas e intelectuais, na maioria das vezes financiados pela aristocracia paulistana, os jovens modernistas viveram durante “uns oito anos, até perto

⁶ Estas informações foram retiradas do depoimento do próprio Mário de Andrade em “O Movimento Modernista”.

de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra" (ANDRADE, 1974, p.238).

Vale ressaltar também que além dos serões havia o Pensionato Artístico que investia na formação intelectual dos jovens artistas, oferecendo-lhes bolsas de estudos no exterior; e o espaço da imprensa, um meio de propagação primordial para dar voz aos modernistas. Alguns jornais como *O Pirralho*, *o Jornal do Comércio*, *Correio Paulistano*, *A Gazeta*, foram significativos para o acontecimento da Semana, tendo em vista que em algumas colunas desses jornais, que circulavam antes de 1922, continham artigos que propagavam o movimento modernista. Isso era mais um privilégio dos artistas de 22, que tinham, além dos salões da alta burguesia, voz no *Correio Paulistano* e apoio do Governo de São Paulo.

No meio deste ambiente de excitação de ideias modernistas, surgia nas reuniões, almoços e encontros, a iniciativa de expor em São Paulo a nova arte que se firmava no Brasil. Consequentemente, encontramos na história da literatura brasileira múltiplas informações que intercalam fatos pessoais da vida de alguns artistas empenhados com a arte moderna e o surgimento da ideia de realizar uma Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo. Dessa forma, destacamos que, de acordo com Menotti Del Picchia (1992), tudo se tornou possível graças às conspirações feitas por Oswald e Mário; já Raul Bopp afirma o seguinte:

...reuniam-se, num salão do Automóvel Clube, Paulo Prado que ficou sendo o personagem central dessa iniciativa, Oswald de Andrade, Menotti, Di Cavalcanti e Brecheret, para planejar, concretamente, a Semana de Arte Moderna em São Paulo. Em vez da campanha modernista ficar centralizada numa livraria, decidiu-se conduzi-la em

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA

ambiente de maior amplitude, para alcançar uma repercussão adequada. (BOPP, 2012, p.31)

Ainda sobre esse mesmo assunto, Mário de Andrade afirmou que não se sabe de quem partiu a ideia de realizar o evento, afirmou que dele não foi, mas certifica que Paulo Prado foi o grande financiador, desembolsando 847 mil-réis pelo aluguel de três diárias no Teatro Municipal. Mas ainda, segundo Márcia Camargos

... há quem diga que a semana de 22 só aconteceu devido a um simples acaso do destino, a um feliz encontro entre dois opostos que se atraem e se completam. Sem guardar o menor parentesco, os dois Andrades, Mário e Oswald, numa fusão química de impacto, teriam funcionado como catalisadores de uma tendência que se esboçava no cenário do pós-guerra. Dotados de estilo, personalidade, extração social e atitude em tudo inversos, os Andrades conheceram-se em 1917, quando Oswald foi a um recital no Conservatório Dramático e Musical, na avenida São João, 269, do qual Mário era professor. Juntos dinamizaram e deram vida à constelação que se formou em redor deles (CAMARGOS, 2002, p.68).

No mês de fevereiro do ano de 1922, entre os dias 13 a 17, aconteceu a Semana de Arte Moderna, com manifestações inovadoras que tinham como propósito renovar o campo artístico e literário. A programação da Semana contava com exposições (por volta de 100 obras) e sessões literário-musicais que aconteciam à noite.

No dia 13 de fevereiro de 1922, data da abertura da Semana de Arte Moderna, a programação contou com as conferências *A emoção estética na arte moderna*, de Graça Aranha e *A pintura e a escultura moderna no Brasil*, de Ronald

de Carvalho. Além disso, houve a apresentação de Villa Lobos e Ernani Braga. Houve também participação de artistas do Rio de Janeiro: Renato Almeida, Ribeiro Couto, Agenor Barbosa, Álvaro Moreyra, Heitor Villa-Lobos, Di Cavalcanti, Rubens Borba de Moraes e Ronald Carvalho. Apesar de não comparecer no evento, Manuel Bandeira se fez presente através de seu poema *Os Sapos*, e Vicente do Rego Monteiro e Brecheret estavam em Paris, mas suas obras também foram expostas (CAMARGOS, 2002, p.78).

Menotti del Picchia abriu o segundo dia do Festival, dia 15 de fevereiro. Sua palestra foi acompanhada por trechos de prosa e poesia de Oswald de Andrade, Luis Aranha, Mário de Andrade, entre outros. Guiomar Novaes, Renato Almeida, Frederico Nascimento Filho e Lúcia Villa-Lobos também contribuíram com o evento. Durante o intervalo das apresentações, do turno diurno para o noturno, Mário de Andrade explicava através de sua palestra, no saguão do Teatro Municipal as tendências artísticas modernistas, e

Nesse instante, sem que talvez tivesse plena consciência disso, aquele rapaz iniciava um destino: o de esclarecer, durante anos a fio, através de seus escritos, o sentido e os caminhos atuais das várias artes. Seu nome, o leitor já sabe: Mário de Andrade, um dos principais organizadores daquele festival tumultuado que passaria à história da literatura brasileira como acontecimento de maior importância (LAFETÁ, 2004, p. 214).

Mesmo depois das vaias e insultos, os jovens modernistas não se privaram de continuar com o evento, e no terceiro dia da Semana de Arte Moderna, dia 17 de fevereiro, houve novamente apresentações de Villa Lobos, Ronald de Carvalho, Paulina d'Ambrosio, Ernani Braga, Antão Soares, entre outros artistas.

No meio desses dias turbulentos, nascia o termo modernismo:

Criara-se na Semana o termo *modernismo*, para substituir o de *futurismo*, de Marinetti, e com ele se proclamara a independência cultural do Brasil. Ia iniciar-se o grande torneio dos renascentistas brasileiros – poetas, romancistas, críticos, pintores, músicos, escultores, misturados no caldeirão renovador, confirmando o pensamento de Tristão de Athayde de que “não é na uniformidade mas na variedade que se faz a riqueza de uma literatura” (INOJOSA, 1975, p.249).

Após a afirmação de artistas modernistas e das três noites da Semana de Arte Moderna, somente a negação do passado não era suficiente, vinha à tona a necessidade do reconhecimento do evento. “O ideário modernista precisava adquirir uma fase reconhecível, ditar princípios, erigir as bases de uma estratégia cultural” (CAMARGOS, 2002, p. 135) e isso foi possível através das diversas revistas modernistas, como a *Klaxon*, que surgiu no dia 15 de maio de 1922. Esse primeiro periódico modernista se apresentava como “mensário de arte moderna”. A revista era composta por Antônio Carlos Couto de Barros, Tácito de Almeida, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes e Luis Aranha, e destacava-se desde sua capa, com um aspecto gráfico incomum, até o conteúdo que se apresentava em formato de poemas, artigos, piadas, comentários, entre outros, condizentes com o ideal dos jovens modernistas. Além disso, a revista contou com colaborações estrangeiras.

Outras revistas também surgiram após a Semana de Arte Moderna. Entre elas podemos citar *Estética* (Rio de Janeiro), *Terra Roxa* e *Outras Terras* (São Paulo), *Verde* (Cataguazes), *Revista de Antropofagia* (São Paulo), *Festa* (Rio

de Janeiro), *A Revista* (Belo Horizonte), *Maracajá* (Fortaleza), *Arco e Flecha* (Salvador) ⁷. Essas revistas originárias de outros estados além de São Paulo, deixam evidente que o modernismo estava presente em diversas regiões brasileiras, isto é, apesar de toda a agitação e da realização da Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo, em outros lugares do Brasil também havia manifestações modernistas.

Se havia também em outros estados brasileiros manifestações modernistas, o que levou o estado de São Paulo a ser o palco do acontecimento? O Rio de Janeiro, por exemplo, era a capital federal do país, além de contar com a Academia Brasileira de Letras, a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico, a Escola Nacional de Música, o Gabinete Português de Leitura e a Escola Nacional de Belas-Artes, ou seja, o Rio era uma cidade expressiva pelo seu papel de centro de poder, no qual o exercício político e administrativo eram predominantes (CAMARGOS, 2002, p. 48). Por outro lado, a capital federal não recebia inúmeros imigrantes por dia, criando uma pluralidade étnica, nem possuía o crescimento industrial de São Paulo, cidade que no início dos anos 1920 destacava-se pelo seu dinamismo oriundo do surgimento das fábricas e da incorporação das tecnologias na sociedade.

Dessa forma, São Paulo estava mais preparada para se inserir na modernidade do século XX. Berço do bandeirantismo, a cidade mantinha resquícios da vida rural, provinciana, podendo melhor representar, portanto, os valores culturais de seu país em consonância com a modernidade. Mário de Andrade na sua conferência “O Movimento Modernista” afirma que

⁷ Conferir o trabalho de Ivan Marques: *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos de 1920*.

São Paulo estava muito mais “a par” que Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. (ANDRADE, 1974, p.258).

Em conformidade com esse depoimento, é possível perceber que a cidade de São Paulo estava mais desenvolvida culturalmente do que o Rio de Janeiro. Financiada pela aristocracia, na urbe paulistana aconteciam exposições de arte moderna, como a de Anita Malfatti, que rendiam reações publicitárias que “modificavam uma vida”, tal como pontuou Mário de Andrade. Já no Rio, onde existia apenas alta burguesia riquíssima, se sucedessem manifestações públicas referentes à arte moderna, certamente, passariam despercebidas pela população. Mesmo porque como consta no livro de Ivan Marques, *Cenas de um modernismo de província*, no Rio de Janeiro, já nos anos 20, predominava a arte acadêmica, “o convencionalismo da sede do governo, o passadismo da Academia Brasileira de Letras e da Escola Nacional de Belas-Artes” (MARQUES, 2011, p.25) e a pintura moderna que se restringia às telas de Ismael Nery.

O cenário paulistano era, então, mais propício para a assimilação das ideias modernistas, e ainda de acordo com Alfredo Bosi:

No Brasil, a área em que o conflito *provinciano/cidadino* se fazia sentir com mais agudeza era São Paulo. Aqui a ruptura foi possível, porque só aqui o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à qual o resto da Nação parecia ainda uma vasta província do Parnaso (BOSI, 2003, p.209).

A cidade paulistana sofreu transformações intensas que influenciaram, ao mesmo tempo, a cultura, os hábitos e o comportamento da população. Essas mudanças sociais são indispensáveis para converter uma aldeia em uma cidade, visto que o crescimento populacional por si só não é capaz de causar uma evolução em um povoado qualquer, pois (MUMFORD, 1998, p.37-39) “uma revolução implica uma reviravolta”, ou seja, a evolução só acontece quando produz uma “transformação geral, uma nova configuração, que altera suas propriedades”.

São Paulo vivia em meio da tradição e da vanguarda, buscando incessantemente o novo e a velocidade. A cidade estava em contato com a atualidade do mundo, importando da Europa o espírito destruidor do modernismo e era, portanto, espaço cidadão propício para ser o berço do modernismo no Brasil, que surtiria efeitos significativos na vida cultural brasileira, pois como observou Antonio Candido (1985, p. 167) “há uma história da literatura que se projeta na cidade de S. Paulo; e há uma história da cidade de S. Paulo que se projeta na Literatura”.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Mario de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Caros Felipe Moisés, Ana Maria Iovialti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI. “Moderno e modernista na literatura brasileira” e “Mário de Andrade crítico do Modernismo”. In: **Céu, Inferno**. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003, p.209-226, 227-242.

BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928**. Apresentação de Gilberto Mendonça Telles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana**. São Paulo: SENAC, 2001.

CAMARGOS, Marcia. **Semana de 22**. Entre vaias e aplausos. São Paulo: Boitempo, 2002.

CAMARGOS, Marcia. **Em que ano estamos?** Ilustrações Rodrigo Rosa. São Paulo: Companhia das Letras: 2004.

CAMPOS, Candido Malta. **Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo**. São Paulo: SENAC, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CAVALCANTI, Pedro. DELION, Luciano. **São Paulo: a juventude do centro**. São Paulo: Grifo Projetos Históricos e Editoriais, 2004.

CRUZ, Heloisa de Faria. **São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana – 1890-1915**. São Paulo: Educ, Fapesp: 2000.

GAY, Peter. **Modernismo: O fascínio da heresia**: De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

INOJOSA, Joaquim. **Os Andrades e outros aspectos do modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

LAFETÁ. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas cidades, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. **O Modernismo dá as cartas**: circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais nos anos de 1920. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-22102012-122149/pt-br.php>.

MARQUES. **Modernismo em revista**: estética e ideologia nos periódicos de 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. Trad: Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PRADO JR., Caio. **A cidade de São Paulo**: geografia e história. 2.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

ROLNIK, Raquel. 1989. **Territórios Negros nas Cidades Brasileiras**: etnicidade e cidade em SP e RJ, Rio de Janeiro: Estudos Afro-Asiáticos, n.º 17. Acesso em 10/03/2021.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TAUNAY, Affonso de Escragnolle. **História da cidade de São Paulo**. Senado Federal, Conselho Editorial: Brasília, 2004.

VERÁS, Maura Pardini Bicudo. "Cortiços em São Paulo: velhas e novas formas da pobreza urbana e da segregação social". *In*: BÓGUS, Lucia e WANDERLEY, L. E. (orgs.). **A luta pela cidade em São Paulo**. São Paulo: Cortez Editora, 1992, p. 81-126.

2. “NO FUNDO DO MATO VIRGEM”. APONTAMENTOS PARA UMA QUESTÃO CULTURAL NEGRA NA GESTAÇÃO DO MODERNISMO

Sebastião Lindoberg da Silva Campos

QUESTÕES INICIAIS

O modernismo brasileiro ofereceu um horizonte suficientemente interessante à renovação estética e do pensamento nacional. Realocou a forma de produzir arte e elaborou potentes manifestações em que o hibridismo cultural passa a ser positivado no reconhecimento de seu contributo histórico para formação da ideia de sujeito e identidade nacional. Tornou-se quase consenso – ainda que pese uma avaliação que denuncia o autocentramento do movimento – tomar a Semana de Arte Moderna de 1922 como momento singular na estruturação do modernismo brasileiro.

Consenso também é a compreensão de que é imperioso pensar esse movimento dentro de uma perspectiva que abarque a multiplicidade interpretativa gerada a partir daí, manifestando-se como abertura que se estende pelas décadas seguintes. A liberdade de expressão poética que desaguou num verso livre em Carlos Drummond, por exemplo, ou a potência do pensamento que elaborou uma ideia original de antropofagia em Oswald de Andrade são exemplos das rupturas criativas que o modernismo ofereceu quando posto em relação com as heranças estéticas e epistemológicas que o antecederam.

Mas as rupturas que ofereceram novos panoramas de possibilidades estéticas nem sempre se efetivaram em todos os campos do saber e da cultura brasileira. Quando se propôs a pensar a brasilidade, manifestando-a nas cores e composições plásticas, na rima, versificação e elementos narrativos poéticos, o modernismo teve que lidar com um espelho em que se perguntava o que é o Brasil, o que é ser brasileiro. Nesse espelho se exibia um Brasil profundo, forjado nos laços coloniais que ainda resistiam.

O espelho, usado no escambo dos colonizadores europeus com os povos originários, agora se transmutava no espaço e no tempo e refletia uma imagem ainda difusa. País colonizado, língua imposta, cultura e forma de compreensão de mundo transplantada num espaço em que a natureza imprime outro ritmo; experiências de corpos sublimadas, postas em vigilância; expressões ritualísticas genuínas abafadas num sistema em que necessita assimilar para resistir. Exibir um país amplo, múltiplo e dinâmico era uma tarefa em que a aceitação das mazelas sociais como herança de uma recusa cultural era ponto nevrálgico. Num país de dimensões continentais o conhecimento sobre a realidade também é diverso; múltipla é a manifestação do pensamento e do saber que se utiliza de “cores locais” para exibir sua vitalidade. Desde o período da colonização havia uma necessidade de perfazer a(s) imagem(ns) culturais que constituíam esse país. Um processo longo que recolhe toda uma herança que vem desde os relatos dos primeiros exploradores, que nos dão ideia desse panorama e fornecem relevantes materiais de estudo.

O modernismo deveria “reinventar” um Brasil que abarcasse sua amplidão cultural e elaborasse formas próprias de experiências do sujeito. Herdeiro de um processo de recusa do elemento negro na cultura brasileira, validada por um cientificismo que aplicou histericamente teorias raciais e eugênicas aos povos descendentes de escravizados, a

Semana de Arte Moderna, e por consequência o movimento modernista, superficialmente tocou a questão do contributo negro como tema inicial na elaboração de traços estéticos e culturais formativos da nacionalidade brasileira. Os frutos sobre uma reflexão da questão negra ganham pauta mais adiante trazidos pelos “intérpretes do Brasil”, sendo quase imperceptíveis nos primeiros gestos do modernismo. O silenciamento em torno da questão negra era evidente para uma classe financiadora que bebera durante séculos na exploração escravagista.

Romper com paradigmas e grillhões de épocas passadas parece ter caído num pragmatismo cômodo para os integrantes do modernismo, majoritariamente membros da aristocracia, que dialogavam com concepções europeias de vanguarda. O processo de maturação do modernismo nos legou a antropofagia oswaldiana como elemento potente desse movimento e tateou possibilidades de manifestações da produção artística nos experimentalismos poéticos. Ainda que possamos ver tardiamente na Tropicália, na Missa dos Quilombos e nas ações de Abdias Nascimento ecos desse movimento de renovação das artes, valorizando o elemento popular e os contributos da cultura de matriz africana, sabemos que no início do movimento esta questão não ocupou a agenda principal. Apenas alguns lampejos de resgate dos elementos culturais africanos surgem na *Poesia Pau-Brasil* – interessante desaparece no *Manifesto antropófago* –, e nos quadros de Tarsila. Mas é na poética de Mário de Andrade que o apogeu se realiza com *Macunaíma*, “filho do mato-virgem”, ainda que timidamente. Curiosamente foi Mário de Andrade o modernista que mais mergulhou no Brasil profundo, interiorano, das manifestações populares em que o profano e o sagrado realizam manifestações singulares e ricas de significados.

Revisitar a Semana de Arte Moderna e seus depreendimentos, buscando os traços de matriz africana nesse processo de construção identitária, coletiva e individual, nos permite vislumbrar os processos históricos e de interesse que se operam ao longo do tempo perfazendo os modos pelos quais construímos nossas subjetividades. Localizar silenciamentos, identificar motivações e reavaliar conceitos pode nos oferecer novos campos de compreensões que alarguem o panorama do modernismo brasileiro em seu processo de construção cultural diversa e múltipla.

APONTAMENTOS HISTÓRICOS PARA UMA QUESTÃO CULTURAL

Brasil, Brasis. Palavra que condensa em si uma amplitude semântica que tende ao infinito, mas que muitas vezes carrega em seu bojo compreensões antagônicas e díspares. É graças à exploração desenfreada do pau-brasil, cultura mercantilista imposta aos povos originários, a quem devemos o batismo nominal legado pelos colonizadores lusitanos como herança.

Mas não apenas isso. Terra de encontros, exploração, fugas, rebeliões e choques culturais, o Brasil foi terreno fértil para o desenvolvimento de inúmeras ideias e compreensões de nação que se construíram paulatinamente num longo processo de construção de narrativas. Já na carta de Caminha, tida como “evento fundador” daquilo que viria a ser o projeto colonizador, ficava explícita as possibilidades de veredas a serem seguidas. Se é verdade que as cores tropicais, os cheiros locais e a liberdade com que os povos originários viviam nesse território chamaram a atenção da comitiva cabralina, não menos verdade é o fato que isso tornou-se um terreno propício para exploração da terra e dos corpos. Quando afirma que “imprimir-se-á rapidamente neles qualquer cunho que lhes quiserem dar” e acrescenta

que a *Providência Divina* os levou até ali com “o propósito de acrescentar a fé católica”, Caminha (2021, p. 108) estabelece as diretrizes que durante séculos forjará a ideia de brasilidade.

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um evento histórico em que se colocou, mais uma vez, como foco de reflexão o substrato cultural que nos molda enquanto sociedade. Sendo evento histórico que oportuniza um momento de reavaliação dos traços herdados do passado, natural que se tornasse um evento preñado de significados, sentidos e possibilidades. A compreensão de suas consequências só se torna substancial quando se coloca em perspectiva as transformações políticas, econômicas, artísticas, sociais e culturais que se operavam no Brasil e no mundo naquele início de década de 1920.

Enquanto a Europa, tida como centro do pensamento, se modernizava impulsionada pela revolução industrial no campo econômico, e pelas transformações culturais e estéticas, impulsionadas sobremaneira pelas publicações de Darwin, Freud e Nietzsche que reformulavam a epistemologia, o Brasil se debatia com uma questão identitária que tentava estabelecer os modelos de relações sociais, políticas e culturais.

Numa espécie de confirmação do *oráculo* de Caminha – em tudo que se planta dá –, no “decênio que vai de 1868 a 78 (...) *um bando de ideias novas* esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte... Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance (...)” (ROMERO *apud* SCHWARCZ, 1993, p.148), encontrando terreno propício para a elaboração de uma gama considerável de compreensões de mundo, que se manifestavam na produção artística, do pensamento e na formação das instituições. O panorama pintado pelo escritor Silvio Romero, citado acima, é

sintomático de um processo que se instala no Brasil e ocupa durante décadas a agenda de reformulação da compreensão de elementos constitutivos da ideia de nação. O processo estético e cultural tem implicações políticas. Desde o início do Império sabia-se da necessidade de construir narrativas que legitimassem o modelo de poder que se instalava naquele momento. Exemplos disso são os patrocínios de obras de arte protagonizados pelo governo imperial com o intuito de exibir uma determinada imagem de país.

Apesar do modelo de governo brasileiro ser herdeiro do modelo lusitano (inclusive na figura de seu mandatário, Pedro, que ao ver a coroa lusitana ameaçada, renuncia à nacional, deixando seu filho para assumir e assim perpetuar a família Bragança no poder) buscou-se elementos que o dessem identidade e validade próprias. Recorreu-se ao índio como elemento norteador e como sujeito capaz de elaborar a “diferença” que nos constitui em relação à antiga metrópole. Mas se substancializou um arquétipo baseado naquilo que Oswald de Andrade satiriza em seu manifesto literário: um “índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz” (*Manifesto Antropofágo*), e que, portanto, não condizia com uma realidade das imagens, modos, costumes e saberes elaborados pelos povos originários. Tampouco valorizou-se os elementos constitutivos de uma experiência indígena de sua religiosidade e formas de organização. Era o índio teatralizado e deslocado de sua realidade. Os exemplos de José de Alencar, na literatura, e de Carlos Gomes, na ópera, apontam para esse universo em que o elemento autóctone abandona suas antigas práticas em nome da construção de um novo sentido e tecido social.

Na busca pela formulação da identidade da nova nação que se erguia, tornava-se óbvio, pela herança do processo escravagista, que a figura do negro não participaria desse processo. O advento da República pouco mudou nessa

configuração. A ruptura que protagonizou foi apenas no aspecto da disposição do *poder*. Não houve reconfigurações nos valores sociais e culturais. Éramos republicanos, mas as ideias que coordenavam as ações ainda eram permeadas por um mimetismo tacanho que buscava na Europa as novidades do pensamento, costumes, modas, artes etc. O Brasil tornava-se urbano, cosmopolita, mas assentava seu cotidiano numa profunda cisão social que era fruto do processo de colonização e era agravada por um discurso pseudo-científico que validava o preconceito racial, o que incluía a desvalorização do negro no contributo cultural nacional e a deturpação dos costumes e crenças indígenas.

A abolição da escravatura, último ato de relevância do cambaleante Império, não mobilizou uma valorização imediata dos valores e costumes pertencentes à herança africana. Apenas aprofundou as diferenças sociais e lançou parte dessa população na periferia das políticas públicas (marcadamente voltadas a uma concepção europeizante que se manifesta nas transformações urbanas das grandes cidades). A República brasileira trouxe consigo o embelezamento das ruas cariocas, os prédios portentosos e luxuosos no meio da Amazônia tropical, as retas e largas avenidas na então capital federal e em São Paulo, as transformações urbanas num país que transmutava seus valores rurais. Promulgava uma nova forma de governo; republicana que era, trazia em seu bojo novas formas de conhecimento não mais calcado no subjetivismo do Romantismo, mas perfilava seu futuro sob a lente objetiva e universal da verdade científica. Nas escolas politécnicas, institutos etnográficos e museus científicos forjavam-se as bases de um país voltado para o progresso vindouro e com instituições assentes e solidificadas num regime jurídico estável. Nas ruas gracejava os preconceitos arraigados na

marginalização de um povo que tem seus costumes minorizados com frequência.

No processo de assentamento das instituições, enfim a República parecia oferecer um horizonte suficientemente colossal condizente com o grande porte da nação mais poderosa da América do Sul. O Brasil civilizara-se. Civilizar possui conotações abrangentes e significa pôr nos trilhos do progresso intelectual uma mentalidade ainda arraigada numa herança colonial. Pensar o Brasil mediante pressupostos do passado não era mais possível. Religião, metafísica e subjetivismo lírico são substituídos por ciência, investigação e objetivismo analítico, que delineiam as novas bases sobre as quais se assentarão novas formas de construir a tão sonhada brasilidade (cf SCHWARCZ, 1993).

Entretanto, aquilo que parecia ser a síntese inequívoca de um projeto potencialmente exitoso aos poucos revela suas fragilidades práticas. Revela a deficiência de um “país fincado por quatrocentos anos na borda litorânea” (CUNHA, 2005, p.172) que de choque repentino vê-se arrebatado na caudal dos ideais modernos, deixando na “penumbra secular em que jazem, no âmago do país, um terço de nossa gente” (CUNHA, 2005, p. 172). Os projetos da incipiente República não são suficientemente capazes de sanar as diferenças sociais que por séculos se solidificaram no Brasil, ao contrário, parece reforçar ou buscar discursos eufêmicos para o crônico problema, perpetuando a denúncia euclidiana n’*Os Sertões*, ou fazendo do seu povo, nas palavras de Lima Barreto (1997, p. 7), “simples operários, colaboradores anônimos nas glórias futuras da ribalta” nacional. Uma glória e luxo usufruídos por poucos seletos, construídos não mais pelo sangue escravo, mas agora transmutado em suburbanos e reles operários.

Assim a República, à revelia de seu intuito primevo, vai se constituindo numa conjugação genuína de contradições, erguida sobre uma “ruína-que-fermenta ou

resto-que-fecunda” (BARRETO, 1997, p. 190), sintetizando paradoxos, ou como bem exibe sua arquitetura eclética, o hibridismo do povo brasileiro. Dicotomia entre civilidade e barbárie, ao menos sob o olhar astuto do cientificismo. Um marcante contraste do progresso urbano com o primitivismo sertanejo. A riqueza gerada pela borracha e a miséria de seus peões amazônicos. A higienização urbanística e os bafientos cortiços dos morros cariocas. Os contrastes progressistas do sudeste e o atraso econômico e social do nordeste. As lutas independentistas do sul e a forte centralização governamental da capital federal. Esses contrastes se cristalizam na formação da República tropical numa espécie de prenúncio antropofágico oswaldiano.

A Semana de 1922 era filha desse panorama que aspirava à mudanças profundas, mas que carregava uma herança diversa com a qual haveria de saber lidar. Se inicialmente a reflexão sobre câmbios na temática artística era central – num laborioso trabalho para romper com os paradigmas árcades, simbolistas e parnasianos –, o passar do tempo ofereceu novos panoramas para o modernismo que requeriam um amadurecimento de suas reivindicações e propostas passando a pensar a dinamicidade que a *questão Brasil* implica.

Mas a compreensão de Brasil ainda era complexa para ser abarcada em profundidade pelo modernismo paulista. Rio e São Paulo, eixos produtores de então, estavam mergulhados numa sanha de projetar o futuro baseando suas instituições (científicas, educacionais, artísticas, governamentais) nos modelos europeus que efervesciam com novas teorias sociais e científicas que tentavam elaborar bases para constituição de um Estado. Essas bases se manifestavam no campo jurídico como interditos à experiência dos corpos, sobremaneira em seus modos e costumes. O fato da capoeira ser tipificada como crime no

Código Penal de 1890, sendo descriminalizada cerca de 40 anos depois é ilustrativo de um modelo social que põe em constante vigilância manifestações culturais de determinada matriz étnica.

Se de um lado as ideias de revoluções estéticas apontavam um horizonte de novas possibilidades de construção, do outro emergia uma profunda necessidade de “ajustar” essa elaboração da cultura popular aos anseios de um país que se queria mostrar em sua dinamicidade. A manifestação do carnaval nas ruas do Rio de Janeiro foi um fenômeno que passou ignorado pelo modernismo; ali o surgimento das escolas coincide com a “luta dos negros por aceitação na sociedade urbana, ao mesmo tempo em que o Estado tentava disciplinar as manifestações culturais dos descendentes de pessoas escravizadas” (SIMAS, 2015, p. 53).

Apesar de São Paulo tentar liderar o movimento de vanguarda nas artes, o que obrigatoriamente passava pela valorização da questão étnico-cultural, é no Rio de Janeiro que, à revelia de uma organização formal, se realiza uma verdadeira construção da formulação da identidade cultural híbrida brasileira. Nas palavras de Raul Bopp, um expoente do modernismo: “as raízes da renovação literária estavam no Rio e não em São Paulo, que apresentava “um intelectualismo pacato” (BOPP, 2012, p. 51).

A CULTURA DE MATRIZ NEGRA NAS CONFERÊNCIAS DE ABERTURA DA SEMANA DE 1922 E NOS MANIFESTOS LITERÁRIOS

O modernismo é um movimento muito amplo e que ocupa toda a década de 1920 de forma intensa e sempre com padrões reavaliativos. É como uma caixa de ressonância que encontra na Semana de 1922 seu ponto de inflexão. Naquilo que concerne aos eventos desenvolvidos na semana de 11 a 18 de fevereiro de 1922 cabe destaque a palestra

inaugural de Graça Aranha que tenta dar validade institucional àquele movimento de jovens que tentava perfilar novas possibilidades para arte brasileira.

Ainda que buscasse rupturas com modelos estéticos antecessores, a conferência de Graça Aranha torna-se curiosa por apresentar os traços que compõem a emoção estética na arte moderna profundamente arraigados por conceitos metafísicos e devedores de uma herança europeizante. Ainda que se pautasse no reconhecimento que aquilo que se apresentava ante os olhos expectativos do público do Theatro Municipal de São Paulo poderia ser *a priori* uma “aglomeração de horrores” por romper com padrões estéticos já estabelecidos, valorizando o “gênio artístico individual” em que cada sujeito “exprimirá livremente, sem compromissos, a sua interpretação da vida, a emoção estética que vem dos seus contatos com a natureza” (ARANHA, 2012, p. 413), a conferência de Graça não adentra nas questões centrais que perfaziam o caldo cultural brasileiro como elaborador de novas possibilidades. Fixa sua avaliação num profundo diálogo com a episteme europeia em suas formulações metafísicas de elaboração artística.

Apesar de Graça vislumbrar na ação dos jovens modernistas um caminho para renovação da arte no país, e conseqüentemente uma mudança na função social da Academia (cf ARANHA, 2012, p. 416; p. 448), sua ação não abria grandes possibilidades para uma abertura mais efetiva para contribuição cultural dos negros e indígenas na formulação conceitual da manifestação artística. Em conferência à Academia Brasileira de Letras em 1924, o autor de *Canaã* amplia sua avaliação iniciada em 1922 e afirmava que “toda a cultura nos veio dos fundadores europeus”, cabendo à cultura brasileira “servir não para prolongar a Europa, não para obra de imitação, [mas] como instrumento para criar coisa nova com os elementos que vêm da terra,

das gentes, da própria selvageria inicial e persistente” (ARANHA, 2012, p. 456). No entanto, esses “elementos da terra e da própria selvageria inicial” não podem ser interpretados como abertura aos elementos dos povos formadores do caldo cultural brasileiro, dirige-se mais especificamente ao labor dos lusitanos no desbravamento e no estabelecimento da “civilização”. Nesse ponto, deve-se atentar que também a imigração europeia de fins do século XIX torna-se elemento de valorização por significar um estágio de assentamento da influência europeia.

A tensão que Graça aponta não conduz para uma avaliação positiva do elemento negro e indígena, mas como possibilidade dos elementos culturais exógenos serem transformados a partir do contato com aquilo que a natureza tropical proporciona. Não é novidade esse posicionamento provindo de Graça Aranha, o teor de *Canaã* mostrou o tom com que se vislumbrava a composição de uma sociedade fruto da sua herança europeia. Na sua avaliação, ainda que o *espírito moderno* seja “dinâmico e construtor”, capaz de criar uma expressão própria, o fato de “não termos o passado de civilização aborígene [facilitou] (...) a liberdade criadora” (ARANHA, 2012, p. 456). Não explica, no entanto, o porquê. A perspectiva de desdém que lança sobre a cultura de outras matrizes civilizacionais é ignorada pelo membro da Academia, para quem “o Brasil não recebeu nenhuma estética dos seus primitivos habitantes, míseros selvagens rudimentares” (ARANHA, 2012, p. 456).

No conjunto do que nomeia “primitivos habitantes” pode-se incluir a matriz africana, que é totalmente ignorada pelos membros da Semana de Arte Moderna no que tange à sua vertente literária. A conferência de Menotti del Pichia que abriu a segunda noite da Semana no Theatro Municipal de São Paulo, permeada por referências à cultura helênica e fragmentário em suas análises, também passa ao largo da questão da cultura de matriz africana na constituição de uma

nova concepção de arte, e conseqüentemente da ideia de nacionalidade, centrando apenas na ruptura estética que ali se protagonizara no que concerne à tentativa de “atualizar” uma arte que se realizava em meio às transformações urbanísticas e culturais no início do século XX.

Não era de surpreender, ainda que lamentável, que a matriz africana não fosse valorizada no processo de constituição do modernismo. A Semana de 1922 está distante temporalmente apenas 34 anos da abolição da escravatura, mas era financiada por uma elite cafeeira que ainda era sentia os impactos da libertação realizada à revelia dos produtores de café. O poderio econômico também buscava se legitimar no campo das artes e do pensamento. São Paulo ganhava mais espaço no cenário político nacional e buscava estabelecer definitivamente sua influência. Mergulhado no processo do “café-com-leite”, em que alternava com Minas Gerais o poder presidencial, pautou sua agenda numa revitalização artística de matriz europeia.

Nem mesmo a experiência traumática da guerra de Canudos operara grandes transformações nos rumos da compreensão nacional a partir de uma valorização das manifestações culturais e religiosas populares de matriz indígena e africana. A “tapera miserável, fora dos nossos mapas, perdida no deserto, aparecendo, indecifrável, como uma página truncada a sem número das nossas tradições” (CUNHA, 2005, p. 274) que “ameaçou” o desenvolvimento e progresso do país condensava em seu interior uma profusão de manifestações populares que iam desde uma “religiosidade mestiça” à reelaborações míticas, como no caso do sebastianismo que aparecia em poemas populares orais.

Os estudos etnográficos, sobretudo os executados por Nina Rodrigues, validavam uma percepção de menoridade da cultura popular (essa marcadamente de origem africana

ou indígena num país totalmente miscigenado) na contribuição de formação cultural do povo brasileiro. O que nomeia de “animismo fetichista” não condizia com uma expressão religiosa calcada na racionalidade. Desde o contato dos jesuítas como os povos originários, e posteriormente com a consecução da escravização, a religiosidade era posta numa régua de avaliação por pressupostos racionais; tomando a manifestação de uma religiosidade cuja experiência sensorial dos elementos da natureza são partes constituintes como um “estágio atrasado” numa perspectiva de uma concepção de evolução deficitária. Era preciso civilizar o país.

Civilizar significava colocar nos trilhos racionais do desenvolvimento técnico e científico. Civilizar significava, entre outras coisas, apagar um passado monárquico, nos moldes políticos; negro e indígena, nos aspectos étnicos; metafísico no plano ético, e construir, junto com a República e o positivismo, os novos alicerces de uma nação grande e portentosa.

Alguns manifestos literários ocuparam-se, em graus variados, da agenda identitária formativa do nosso espectro cultural. O *Manifesto do Grupo Verde de Cataguazes* (MGVC, 1927) sequer toca na questão da cultura de matriz dos povos escravizados, o *Manifesto Antropófago* (MA, 1928), apesar de sua vitalidade e força expressiva, perfaz um caminho em que coloca o fenômeno da antropofagia com escopo. Revitaliza a concepção do ritual indígena, mas substancializa no elemento autóctone sua realização. O mesmo ocorre com o *Manifesto Nhanguaçu Verde-Amarelo* (MNVA, 1929), que bebe da fonte indigenista originária; ainda que não comungue da “ingenuidade” do indígena do romantismo, aposta numa mescla de culturas que beira uma passividade delirante e utópica. Afirma que a “Nação é uma resultante de agentes históricos” e elenca “o negro, o índio, o espadachim, o jesuíta, o tropeiro, o poeta, o fazendeiro”... e segue numa

lista extensa que culmina na afirmação da necessidade da aceitação desses fatores para o estabelecimento da ideia de nacionalidade. Nada adentra em questões práticas desse processo de valorização.

O *Manifesto Nhenguçu* apontava, “em formas vagas, os enlaces de matéria literária com pensamentos políticos” (BOPP, 2012, p. 159), e muitas vezes validava uma percepção que buscava na miscigenação uma negação da recusa patente da herança negra na formação do país. Em suas linhas o manifesto afirmava que “não há entre nós preconceitos de raça. Quando foi o 13 de maio, havia negros ocupando já altas posições no país” e chegava à absurdidade de afirmar que “antes, como depois disso, os filhos de estrangeiros de todas as procedências nunca viram os passos tolhidos” (MNVA, 1929). Num país marcado pelo sistema escravagista que jogou à sorte milhões de negros nas ruas sem assistência do Estado, e que cerceou as liberdades religiosas autóctones, essa afirmação parece deslocada de uma realidade factual, ou tenta perfazer uma imagem inapreensível de país.

Já o *Manifesto Poesia Pau-Brasil*, 1924, de Oswald de Andrade oferece um panorama singular sobre a avaliação da constituição da cultura brasileira. Nesse manifesto Oswald antecipa uma necessidade de compreender o Brasil a partir dos choques culturais e do que esse contato elabora. A antropofagia foi a apoteose dessa perspectiva. Ao afirmar “que a poesia existe nos fatos” e ilustra com “os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino”, Oswald realoca a percepção de arte que necessita um mergulho efetivo na cotidianidade para extrair daí sua beleza poética que perfaz novas possibilidades de experimentação dos corpos. Ao louvar “o carnaval do Rio de Janeiro [como] o acontecimento religioso da raça”, o manifesto oswaldiano toca numa estrutura determinada de pensamento e

consequentemente de conhecimento e poder sobre o meio. No carnaval, a liberdade dos corpos que se exprime em manifestações artísticas diversas, ganha as ruas e celebra uma democracia étnica necessária. “Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação” (MA, 1928), e isso determina nossa experiência de ser-no-mundo. Na “religião mestiça” exibia-se a mais genuína expressão da experiência humana.

Os jesuítas e os franceses se espantaram com os deuses que dançavam e faziam do conhecimento um louvor da provisionalidade e do corpo. Nossa história como nação se inscreve no corpo sangrado do negro cativo e do indígena apesado, mas também na sua rebeldia silenciosa e na sua penetração cotidiana dos costumes. Produzir pensamento a partir de nossa condição social e geográfica é produzir conhecimento com o próprio corpo que sente em sua materialidade as dores de uma herança desigual. A crença na terra-sem-males tupi alia-se ao rodopio africano de uma divindade interdita e envolvem a sisudez do deus judaico em flores e cantos descompassados pelo interior adentro.

Se “o carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça” (MPPB, 1924) é porque a carnavalização da divindade é a possibilidade da sua melhor expressão. O divino desce dos incólumes altares para encontrar-se com seu povo numa celebração de epifania de ambos. Inebriados, humanos e divindades, compartilhando ambos o mesmo espaço, as mesmas misérias e as mesmas esperanças. O verbo se faz carne na música que ecoa dos lábios e é cadenciada ao ritmo do tamborim. Lança-se no corpo, apossa-se dele, dá-lhe novo ânimo e celebra sua experimentação do tempo. A divindade se faz carne ou a carne celebra o êxtase espiritual? Ambos se celebram mutuamente na única possibilidade de expressão: o corpo.

Nessa valorização oswaldiana a senzala é suprimida, invade a casa grande, “[n]a imersão de tudo, [n]a invasão de

tudo” e protagoniza “uma língua sem arcaísmos, sem erudição” (ANDRADE, 1970, p. 6), “apropriando-se das referências colonizadoras e apresentando a poesia que efetivamente era elaborada a partir dos fatos; sacralizando o profano e profanando o sagrado, fazendo do carnaval o acontecimento religioso da raça rompendo com um estatuto jurídico escravagista e validador de diferenças sociais assentadas” (CAMPOS, 2021, p.437).

É fato que o carnaval era tomado como fenômeno de exotismo. No entanto, com ou sem a “máscara do ‘exótico’, é certo que a cultura negra ganhava mais espaço naquele início de século XX” (GOMES, 2011, p. 412), cabia saber qual lugar ocuparia na formulação de uma nova ideia de nação. O carnaval é a festa popular, construída no contínuo experimentar da vida, na cotidianidade dos fatos; uma celebração que emerge do depurado processo histórico de encontro e possibilidades da experiência humana, na maturação do pensar e experimentar a vida. Ali se encontram, no inebriamento mútuo, deuses e humanos a perfazerem a única história possível. É preciso um mergulho nas contradições coletivas ou privadas, um resgate do momento originário para descortinar daí as possibilidades de se pensar e experimentar o mundo. Como manifesto, o escrito oswaldiano torna-se um desafio e um delineamento do que está por vir; resta, então “a reação contra todas as indigestões de sabedoria” (MPPB)

PARADIGMAS DA CULTURA DE MATRIZ AFRICANA

Picasso tornou-se um expoente do modernismo europeu em grande parte pela forma como absorveu uma herança estética africana, sobretudo seu trabalho de estudos com as máscaras ritualísticas daquele continente. Ao transformar seus traços cubistas a partir da arte africana,

Picasso renova sua expressividade artística e de algum modo lança luzes para essa performance vinda do continente africano. Foi comum nos anos de 1920 o gosto pelo “primitivo”, sendo o fascínio pela “arte negra” a abertura de novas experimentações artísticas (cf RIBEIRO, 2013, p. 42), no entanto, isso não significou grandes modificações no plano político e epistêmico.

No Brasil, no que toca as artes plásticas, Tarsila do Amaral oferece novos horizontes a partir de um mergulho na expressividade africana quando apresenta sua obra *A negra* em 1923. Ainda que não tenha participado da Semana de 22, ela torna-se uma das maiores representantes do modernismo nas artes plásticas. Seguramente, dentro do modernismo, ela é uma das poucas ao trazer nos seus traços pictóricos uma experiência estética que remonta ao mundo de herança escrava de sua formação nas fazendas de café – o destaque ao seio suspenso que ocupa parte do quadro *A negra* estabelece o contato com as amas de leite das antigas fazendas –; ao mundo do carnaval carioca – como em *Carnaval em Madureira-1924* – e o cotidiano dos negros nos morros – como em *Morro da Favela-1924*. É seu contato íntimo com Paris que a faz verter olhos e atenção para os elementos de sua brasilidade. Em outras palavras, só a partir do contato com aquilo que havia de “mais moderno”, só através do contato com o *outro* que o sujeito toma percepção do *eu*. O mergulho na cotidianidade, nos costumes, nas manifestações populares é a possibilidade de expressar aquilo que constituía o Brasil para além da imitação dos elementos exógenos.

Mário de Andrade, em particular, protagoniza uma espécie de mergulho no “Brasil profundo”, aquele que se realiza pelos interiores indômitos, no qual a relação com a terra é genuína e elaboradora de um conjunto de experiências que se entrecruzam e se concretizam nas manifestações de cunho popular. O resgate de manifestações

culturais populares que se entranham numa experiência religiosa mestiça oferece novos panoramas para uma compreensão de brasilidade para além dos modelos miméticos importados. Mário retoma um debate clássico sobre *poética* e *retórica*, mas o coloca em outras perspectivas quando tensiona sua própria concepção com ditames clássicos. Esse posicionamento inicial de Mário ganha corpo com as viagens que empreende pelo interior do Brasil, Nordeste e Amazônia, recolhendo um farto material da tradição popular em que impera o hibridismo cultural que elabora novas e amplas formas de manifestação artística e do pensamento. O contato com a mitopoética do Brasil interiorano em sua manifestação efetiva, ofereceu a Mário novos horizontes de possibilidades em que as matrizes de pensamento estavam em plena formação num contato ainda primevo nos interiores.

Seus trabalhos de etnólogo produziram importantes materiais que fundamentaram políticas públicas que ensejaram a preservação e promoção dessas manifestações, colocando a “periferia” brasileira no “centro” da elaboração dos elementos identitários de cultura de um povo. Em *O turista aprendiz*, fruto das suas viagens pelo Brasil, vemos um Mário encantado com o movimento das ruas de uma Salvador assentada em seu contínuo e histórico contato dos povos a elaborarem novas e infinitas manifestações. Em outros momentos vemos um Mário a recolher cantigas populares no interior pelos rios amazônicos, trazendo o brilho e vivacidade de uma mitopoética que expressava as verdadeiras aspirações cotidianas de um povo.

O silenciamento que uma cultura negra, híbrida e mestiça conheceu no Império, na República emergiu numa recusa dos acontecimentos históricos da escravidão, eufemizada nos versos do seu hino que estabelece uma imagem falsa de unidade: “Nós nem cremos que escravos

outrora/ Tenha havido em tão nobre País (...)/ Somos todos iguais ao futuro”. Assim como o Império, a República necessitou criar seus mitos fundadores (cf CARVALHO, 1990). Nessa construção imagética os modelos ainda continuavam a ser europeus. Marianne, símbolo da República francesa, personificação desse regime, torna-se símbolo da república nacional. O indígena mais uma vez é resgatado de seu limbo histórico e ressurgue com cores e jeitos já deslocados de seu sentido originário. A renovação da antropofagia nos termos oswaldiana, ainda que interessante e necessária, não avança muito para além do campo estético. O fato de Canudos também já evidenciara que o elemento da mestiçagem ainda percorreria longo caminho para um estágio de valorização.

Por isso o trabalho de Mário ganha contornos mais dinâmicos quando posto dentro de um panorama mais complexo das formações das identidades. Legar a *Macunaíma*, 1928, “preto retinto (...) filho do medo da noite”, nascido “no fundo do mato-virgem” (ANDRADE, 2017, p.13) o epíteto de herói de nossa gente é um ato de ruptura pois alça o elemento negro ao posto de símbolo da nacionalidade. Ainda que estejamos de performance estética, não se pode negar o fato das implicações que ação opera. De algum modo, a potência simbólica de *Macunaíma* – e em que pese o hibridismo do mito, desprovido de um puritanismo estranho aos povos originários – ao exibir um herói mítico negro opera transformações na forma como compreendemos nossos substratos culturais e de que forma o reconhecemos em sua tarefa contributiva.

APONTAMENTOS CONCLUSIVOS

A cultura brasileira, portanto seu povo, é fruto de uma colonização mercantil com ares de iluminismo teleológico calcado num catolicismo miscigenado de um “Portugal do século XVI (...), o Portugal mouro, judaico, ibérico, grego,

romano, germânico, enseada de incontáveis afluentes étnicos carregando superstições” (CASCUDO, 2011, p.94). Atrele-se a esse não singelo mosaico lusitano, que entra numa nova era, o contato com uma cosmogonia indígena, temperada com o mito indígena tupi da “terra-sem-males”; e por fim, a mais híbrida, mosaica e diversificada cultura do panteão africano trazida nos porões dos navios tumbeiros. Esse encontro protagoniza o que de mais candente e pulsante temos de uma cultura, misticismo, realidade e religiosidade.

A poésis da Semana de 22 (re)faz o Brasil e implica nisso seu sujeito constituinte. A chave para ler o Brasil enquanto partilha de elementos coletivos passa pela compreensão da sua dinamicidade formativa. Consequentemente, aí também está a chave hermenêutica antropológica. Só posso me compreender enquanto sujeito que se localiza no espaço latino-americano se aceitar minha sede antropofágica que devora a todo conhecimento e o transforma, ressignificando-o, dando novos cheiros e sabores locais de uma arte de experimentação da vida. Na esteira da revolução oswaldiana, Prado Junior, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda lançaram as bases de um pensamento híbrido, ensaístico e dinâmico que exhibe como construímos nossa forma de pensamento e de que forma realocamos nossas matrizes culturais. Por isso uma aceitação de um hibridismo constitutivo identitário se faz imperiosa para o a expressão e o cultivo de uma “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. [que contenha] a contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (MPPB, 1924).

Nessa perspectiva, a valorização da cultura negra constitui uma ferida narcísica pela qual o modernismo não pôde escapar. A carnavalização como antropofagização da herança clássica elabora um novo sentir e experimentar do humano que requer um despir-se de toda e qualquer forma

a priori. A Semana de 22 poderia ser considerada como nossa carta de alforria intelectual e como o roubo prometeico do fogo inaugurador da consciência de si? Difícil resposta, mas de interessante reflexão. De fato, o modernismo rearranja nossa própria forma de pensarmos a nós, mas não rompe de todo com a episteme anterior, nem promove inéditos avanços na elaboração do estatuto de cidadania de pensamentos de grupos minoritários. Cabe refletir, o que pode ainda o modernismo?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANHA, Graça. **A emoção estética na arte moderna**. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia & modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1875 a 1972**. 20^a ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo, ilustrações Luiz Zerbini. 1^o edição. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Ranceiro Fernandes, colaborador. – Brasília, DF: Iphan, 2015.

ANDRADE, Oswald. **Obras completas: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BARRETO, Lima. **O subterrâneo do morro do Castelo**. Organização, [introdução e notas] de Beatriz Resende. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Dantes, 1997.

BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928**. Apresentação Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta de achamento do Brasil**. Introdução e modernização do texto: Sheila Hue. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2021.

CAMPOS, Sebastião Lindoberg da. **“Só a antropofagia nos une”**. **Missa dos Quilombos a partir de uma (est)ética antropofágica**. In: Teotopias - Lugares de encontro entre teologias e literaturas. Revista Teoliterária. Volume 11, Número 23, Ano 2021. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/52412>>. Acesso 20/12/2021.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Religião no povo**. – 2ª ed. – São Paulo: Global, 2011.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Lacerda editores, 2005.

GOMES, Heloisa Toller. **A questão racial na gestação da antropofagia oswaldiana**. In: **Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena**. [organização de João Cezar de Castro & Jorge Ruffinelli. – São Paulo: É Realizações, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

3. DO PIONEIRISMO DE ANITA MALFATTI E TARSILA DO AMARAL À IDENTIDADE ARTÍSTICA FEMININA NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO⁸

Isabela Leão Nader

PREPARANDO O MATERIAL

Este capítulo parte de um estudo desenvolvido no contexto da Iniciação Científica que teve como objetivo geral a análise dos reflexos do protagonismo feminino na Semana de Arte Moderna de 1922 no ingresso e desenvolvimento profissional das mulheres como pintoras e produtoras de bens simbólicos e mercadológicos.

O projeto foi motivado por uma inquietação frente à predominância da atuação masculina, em especial entre nomes de destaque, no universo das artes plásticas, apoiando-se, em um primeiro momento, em pesquisa bibliográfica e documental para compreender, entre outras questões, a partir de que momento as mulheres começaram a despontar e, eventualmente, serem reconhecidas no campo das artes plásticas e quais os aspectos que contribuíram para que isso acontecesse.

⁸ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho 02 - COMUNICAÇÃO, CONSUMO e IDENTIDADE: materialidades, atribuição de sentidos e representações midiáticas do 2º Encontro de GTs de Graduação - Comunicon, realizado dia 14 de outubro de 2016, e publicado na revista Anagrama, edição de Janeiro-Junho de 2017.

Após o levantamento e entendimento das condições de abertura das artes ao público em questão, analisamos como se dá o relacionamento das artistas com o fazer artístico, com os objetos de sua produção e com o ambiente das artes na atualidade, por meio de um estudo empírico constituído por entrevistas com sete mulheres, entre 18 e 49 anos, moradoras da capital e do interior de São Paulo, que se consideram artistas (com educação formal ou não na área) e que têm a atividade artística, principalmente as Artes Plásticas, como fonte de boa parte de sua renda pessoal.

A técnica amostral utilizada foi a não probabilística por conveniência e bola de neve, uma vez que as entrevistadas foram selecionadas de acordo com a intencionalidade das informações de interesse e, em alguns casos, foi-lhes solicitado que indicassem alguém com o perfil especificado.

Como instrumento de coleta de dados, foi elaborado um roteiro buscando estabelecer um diálogo com alguns dos objetivos específicos da pesquisa em curso, entre eles: **I.** Identificar o protagonismo das mulheres no ramo das artes plásticas, mais especificamente da pintura, de 1922 até os dias atuais; **II.** Verificar junto às entrevistadas quais as principais motivações para sua decisão de inserção e profissionalização nesse meio (e se houve influência do protagonismo das artistas da Semana de Arte Moderna de 1922); **III.** Verificar junto às entrevistadas como funciona o processo de divulgação e repercussão de seu trabalho na mídia; e **IV.** Analisar a relação do campo das artes plásticas como espaço de produção de bens simbólicos e mercadológicos.

Realizadas e transcritas as entrevistas, as informações foram organizadas em um quadro, agrupadas segundo os seguintes aspectos: 1) Local de trabalho e/ou estudo das entrevistadas 2) Motivação para a escolha de profissionalização e/ou especialização na área artística 3) Artistas e/ou movimentos artísticos que as entrevistadas

possuem como referência 4) Percepção e relação das entrevistadas com a atividade artística, com o mundo da arte 5) Principais passos para entrar no mercado, ganhar reconhecimento, expor e vender obras e os principais intermediários segundo as entrevistadas 6) Percepções das entrevistadas sobre o consumo da arte 7) O mercado de arte no Brasil e no mundo 8) A Semana de 1922 e as mulheres e sobre 9) A presença feminina e masculina no campo artístico (de contatos, exposições, sala de aula e do corpo docente de cursos de Artes Plásticas/Visuais das universidades da cidade de São Paulo).

O recorte aqui produzido traz a análise e discussão sobre o problema antes colocado a partir da percepção das entrevistadas sobre o reconhecimento da atuação feminina no ramo artístico. O cenário de fundo foi a trajetória das duas principais artistas modernistas, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, abrangendo reflexões acerca da relação do feminino e da constituição de identidade no contexto da sociedade contemporânea, em que arte, comunicação, consumo e estilo de vida se aproximam. Levamos em conta não só considerações culturais mas até mercadológicas.

O DESENHO A SER PINTADO

Segundo os autores Peter N. Stearns (2010), Silvana Mota-Ribeiro (2005) e Gilles Lipovetsky (1944) é com o processo de industrialização, desde o século XIX, que as mulheres integram, em maior número, o trabalho assalariado, iniciando um processo de ruptura com uma longa trajetória que começou antes da antiguidade, quando as funções femininas eram relegadas apenas ao lar, ao cuidado com os filhos, com a casa, com a família.

O século XX traz acontecimentos que, “inaugurando” novas formas de pensar dentro da sociedade, estimulam

mudanças no comportamento feminino. Entre eles podemos destacar a urbanização, a consolidação do capitalismo e a ruptura institucional promovida pela República, no Brasil, que negou às mulheres o direito ao voto e, mantendo-as excluídas da cidadania plena, reforçou a necessidade desse grupo social buscar novas formas de integração e, até, intervenção em uma sociedade em transformação.

É a partir do capitalismo, especificamente, que ocorre também a alteração de valores associados ao trabalho que se constitui, no auge da Era Moderna, a grande referência identitária e o norte da vida social do indivíduo (VELOSO, 2010), incitando o desejo das mulheres de profissionalização e de inserção no mercado de trabalho. Isso ocorre não apenas com a finalidade de conquistarem autonomia (inicialmente econômica, mas, com o tempo, também ligada à realização pessoal) (MOTA-RIBEIRO, 2005), mas também com o objetivo de acessarem domínios que iam além de seus afazeres cotidianos tradicionais, relegados ao lar e à vida privada e de passarem a fazer parte da dinâmica do sistema de produção e de consumo.

Com a abertura gradual dos cursos superiores às mulheres no Brasil, sobretudo a partir de 1892, os sonhos de profissionalização e de afirmação como “ser social” por parte desse grupo se mostraram mais acessíveis, e o mundo das artes plásticas (inclusive) passa a ser um atrativo para aquelas que o viam como um espaço profissional, onde poderiam se tornar produtoras de bens materiais, conseguindo, eventualmente converter sua situação social e cultural, ao mesmo tempo em que participavam ativamente de um importante momento econômico do país.

PREENCHENDO A PINTURA

De acordo com Henrique Maia Veloso (2010), a produção artística faz parte da natureza humana e sempre esteve presente na história, assumindo funções sociais distintas de acordo com cada período e contexto. A arte sempre foi vista como uma forma de expressar ideias, sentimentos, conceitos e como um meio de provocar e inspirar reações em diferentes espectadores.

O primeiro passo dado em direção à institucionalização do ensino das artes foi a inauguração da Academia (inicialmente) Real de Belas Artes, no Rio de Janeiro, pelo imperador D. Pedro I, em 1826. (COSTA, 2002). Isso contribuiu com a disseminação do interesse pela produção artística, na medida em que mais pessoas se tornavam aptas a reconhecer uma obra de arte como tal, nos seus termos mais conservadores, atribuindo-lhe certo valor; e impulsionou o surgimento e a difusão de um mercado de arte no Brasil.

Contudo, esse ambiente institucional artístico e acadêmico, com vieses mercadológicos, permaneceu por um bom tempo concentrado na figura masculina que, historicamente, é considerada superior à feminina na capacidade de pensar e produzir ciência (MORAES, online). Até o século XIX, as artes, para o público feminino, eram classificadas como prendas, como um “refinamento do espírito” (SIMIONI, 2008) e as mulheres que decidiam se “aventurar” nesse meio eram consideradas “amadoras”, em decorrência, entre outras coisas, do recebimento de lições de artes dentro do próprio lar, atendendo às práticas sociais que consideravam de bom tom a permanência, para não dizer, reclusão, feminina na vida privada.

Além do rótulo de “amadoras” e da restrição do espaço para aprendizagem e aplicação dos conhecimentos

artísticos, às mulheres eram associados, ainda, temas considerados próprios ao seu mundo, tais como: pintura de flores, paisagens, miniaturas, natureza morta, quadros de cotidiano, pinturas decorativas e cópias de obras de destaque realizadas por homens, que eram tomadas como “pinturas femininas” (SIMIONI, 2008).

Não só o advento de um movimento modernista, que procurou difundir novas formas de pensamento e reduzir a validade dos ditames acadêmicos sobre o que deveria ser a arte e a própria nação (NUNES, 2011), como também outros eventos e fatores diversos contribuíram para que duas mulheres, de particular interesse nesse trabalho, pudessem despontar nesse meio. Com o auxílio da historiografia e da crítica, nas palavras de Ana Paula C. Simioni (2008), mulheres que podem ter sido as primeiras artistas canonizadas.

O estudo da vida de Anita Malfatti (1889-1964) e Tarsila do Amaral (1886-1973) deixou evidente a existência de um relacionamento intenso dessas mulheres com o mundo das artes, favorecido, sobretudo, pelos respectivos meios familiares do qual fizeram parte, de famílias abastadas e bastante cultas, com relações e trânsito regular no campo artístico.

O início do século XX foi um período marcado por questionamentos acerca dos valores correntes, com predominância da racionalidade, do saber científico, aliado à complexificação da sociedade, delineando um cenário onde era quase natural que também o gênero feminino compartilhasse do desejo de mudança, visando à construção de uma identidade feminina para além daquela dependente do progenitor e, mais tarde, invariavelmente, de um marido, aproximando-se de ideais libertários, mobilizando-se em direção às mudanças, buscando bases para uma ousadia e firmeza para as tomadas de decisões (LEAL, 2012). Com suas características de sensibilidade, expressividade e criatividade

aguçadas desde a infância, Anita e Tarsila disso tudo participaram, sendo capazes de identificar e considerar as oportunidades em meio às diversas limitações impostas ao gênero feminino. Construindo suas carreiras e afirmando suas identidades criativas longe dos estereótipos de subordinação ao masculino e às tendências acadêmicas, as duas artistas tiveram autonomia e força suficiente para protagonizarem a Semana de 1922.

O rótulo hierárquico que discriminava a produção artística das mulheres até o século XIX, excluindo-as do mundo competitivo, profissional e comercial que caracterizava o meio artístico masculino, foi desaparecendo, especialmente, com a ajuda da mídia impressa e dos principais produtores de mensagens relativas às mulheres: homens que se permitiam reconhecer o potencial criativo apresentado pelas composições femininas e começam a adequar suas formas de pensamento à aceitação da entrada das mulheres em um mundo até então considerado “masculino”. (MOTARIBEIRO, 2005).

Fazemos tais considerações em função de uma carta de Mário de Andrade, endereçada à Anita Malfatti, conforme referência bibliográfica indicada, na qual o artista argumenta que a pintura brasileira de então estava nas mãos das mulheres, e dependendo delas, na medida em que os homens decaíam (GOTLIB, 1998, p. 80).

A amizade entre Anita, Tarsila e o grupo de homens influentes no campo das artes e na imprensa, como o próprio Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, foi importante e muito colaborou para o destaque das duas artistas naquele momento. E, embora não tenhamos localizado, durante o levantamento bibliográfico e documental do projeto, documentos referentes a menções das artistas na mídia, além do famoso texto “Paranóia e Mistificação”, escrito pelo crítico Monteiro Lobato acerca dos

trabalhos de Anita Malfatti, assumimos que foram esses intelectuais os maiores produtores de mensagens sobre essas mulheres. Aqueles responsáveis em construir sua imagem na esfera artística e social, especialmente enquanto duraram os reflexos iniciais e finais da Semana, e ao longo da vida (e atuação nas artes) das duas artistas.

Se, por um lado, Anita e Tarsila contaram com o apoio de outros artistas também “(...) vinculados aos extratos mais afortunados e cultos” (GONÇALVES, 2012, p. 31) e tiveram seus nomes inseridos na história das artes no país, canonizadas (SIMIONI, 2008), por outro, não parecem ser aquelas que repercutiram ao longo dos anos, sobretudo entre os interessados no ramo das Artes Plásticas e nas instituições e instâncias vinculadas ao ramo.

Tendo como base respostas obtidas no estudo de recepção, no geral, as entrevistadas graduandas na área, além das outras que resolveram se aprofundar na prática artística depois de formadas em outros campos, discorreram superficialmente sobre as pintoras que despontaram com o movimento modernista; disseram não se identificar com nenhuma delas por considerarem algo muito distante da realidade em que vivem, alegando terem discutido brevemente sobre a Semana e suas protagonistas durante as disciplinas da graduação.

(...) é inevitável a gente falar que a Semana de Arte Moderna é um marco, mesmo, né? E acho que muitos artistas passaram a ser conhecidos em função dessa Semana. (...) acho que, na verdade, de alguma maneira, parece que tá tão longe de mim isso. Porque quando eu comecei a ser artista, isso tudo já tinha passado e faz tempo. Acho que talvez uma artista mais antiga, mais velha um pouco, talvez, ela tenha reflexos maiores (...)

OS RETOQUES FINAIS

Por meio do estudo e contato com as respondentes atuantes nas Artes Plásticas, também pudemos perceber que pouco as inquieta o fato de as mulheres terem conquistado certo reconhecimento e representatividade no campo das artes somente a partir de muito esforço, tendo que ultrapassar barreiras culturais, sociais e até mesmo físicas, visto que lhes era proibido frequentar os mesmo cursos e espaços de arte abertos aos homens (SIMIONI, 2008). Isso em parte ilustra um acanhamento dos esforços das artistas em torno de uma afirmação do gênero como profissionais no Brasil e a inexistência de um movimento organizado pela reivindicação do ingresso feminino nas principais instituições de formação, assim como ocorrera na França e na Inglaterra, de acordo com Simioni (2008).

Mesmo em vista do pioneirismo de Anita e Tarsila e a entrada de outras mulheres neste campo, acreditamos que o aparente esquecimento ao qual foram relegadas pode ser consequência do próprio tempo em que essas novas artistas estão inseridas. Embora estejamos vivenciando um maior acesso do gênero feminino ao campo artístico formal, com um número cada vez maior de estudantes mulheres em relação aos homens nas salas de aula, no ensino ainda predominam os estudos sobre os nomes masculinos que foram (e/ou ainda são) influentes nas artes plásticas. Acreditamos que isso contribua para que a crença na superioridade masculina em diversas áreas do conhecimento permaneça viva até mesmo entre essas alunas que fazem parte de uma geração mais feminina nas artes e, teoricamente, com maior acesso à informação e possibilidade de problematização das posições de gênero.

Um outro ponto observado foi que, quando citados, os nomes de artistas mulheres recordados com maior facilidade

pelas entrevistadas foram os de Adriana Varejão e, em seguida, o de Beatriz Milhazes. Duas artistas que possuem obras avaliadas em mais de 1,5 milhão de dólares e, a segunda delas, aquela que possui o recorde de preço pago pela obra de um artista vivo, de acordo com uma matéria⁹ publicada na revista *Época* do dia 20 de abril de 2015.

A partir disso, observamos que, especialmente no contexto de uma sociedade pautada pela lógica do capitalismo, portanto, do mercado de consumo, o sucesso de uma artista plástica - aquele que interessa à mídia, responsável pela repercussão e consequente sinalização de reconhecimento, garantindo-lhe inserção na pauta das notícias - depende em grande parte do valor financeiro conferido às suas composições em leilões, galerias, ou pelo qual são adquiridas por um colecionador. Isto é, quando se trata de divulgação, a questão econômica parece ser muito mais relevante do que a capacidade artística.

De acordo com algumas entrevistadas, principalmente aquelas que não se formaram nas artes, mas posteriormente decidiram nela se especializar, a principal motivação para atuarem na área relaciona-se ao fato de considerarem o fazer artístico algo prazeroso, que traz grande satisfação pessoal e que vai além da “subordinação total e cínica (...) ao mercado e suas exigências” (BOURDIEU, 1996 *apud* TONDATO, 2009).

(...) pra mim a importância da arte é que ela é uma coisa transformadora na vida da pessoa. Quando você aprende a se expressar através da arte, acho que não existe terapia no mundo que “bata” isso,

⁹ Entrevista com Sarah Thorton - crítica de arte e escritora canadense que entrevistou diversos artistas plásticos a fim de chegar a uma conclusão sobre o que é ser um artista na atualidade. Foi entrevistada por *Época* e falou sobre temas presentes em seu livro recente “O que é um artista?”, na 60ª edição da revista, do dia 20 de abril de 2015.

porque é a forma mais pura de você pôr seus sentimentos para fora. No fundo, a arte é tão importante quanto a história, porque ela fez história, ela tem uma longa caminhada... Mas ela é tão importante quanto a física, a matemática ou qualquer outra coisa... Porque ela tem um poder transformador que nenhuma outra tem.

Para essas artistas, mais significativo do que aparecer na mídia é transformar pessoas através da arte, utilizando a arte como alternativa de inclusão social.

Todas procuram trilhar o “caminho do artista”, preocupadas mais com o fazer artístico, com o aperfeiçoamento técnico e definição de um estilo do que com a venda (e a venda “em massa”) de suas obras de arte e a opinião do público (dois fenômenos bastante relacionados), indicando que a venda é algo (ainda) secundário que, no caso das entrevistadas, ocorre com pouca frequência.

Embora muitas tenham com essa prática uma forma de incremento da renda, negam-se a classificar os produtos da criação artística unicamente como mercadorias e/ou como ativos financeiros. As entrevistadas ainda atribuem à arte a função de “objeto de culto”, que convida à contemplação, quase um aspecto de origem religiosa e mantém o ponto de vista do valor da autenticidade, do valor da “aura” da obra de arte, características perdidas, na visão dos frankfurtianos, com a instauração da indústria cultural, ou mesmo das lógicas artísticas defendidas pelos modernistas da necessidade de exposição da realidade de uma “identidade nacional”.

Na perspectiva do cenário de vanguardismo, não só de estilos, mas também de participação política por parte das mulheres inaugurado no campo das artes por Tarsila e Anita, núcleo da nossa discussão, fica claro que os movimentos do início do século XX não foram suficientes para a abertura de

um espaço estritamente profissional feminino no campo das artes. Como profissional entendemos o cenário artístico no sentido de viabilizar, além da expressão de ideias, sentimentos e conceitos, a interação com um mercado consumidor, a constituição de uma vida econômica a partir daquilo que, na função de artistas, produzem, e, conseqüentemente, a existência de certa competitividade entre seus participantes.

Constatamos isso na observação de que algumas das entrevistadas, como já citado anteriormente, não têm como atividade principal a venda das obras que executam, mas sim o ensino de técnicas artísticas, reforçando o estereótipo da mulher como professora.

Por isso tudo, mas não contradizendo o que já afirmado sobre a relação com as artistas da Semana de 1922, consideramos que, de certa forma, o protagonismo pioneiro de Anita e Tarsila se reflete na ousadia das entrevistadas, não só no processo criativo, mas no desafio que se colocam de resistência a se posicionarem a favor da mercadorização de suas obras, demonstrando uma rebeldia, talvez inconsciente, à dominação masculina que, vimos claramente, se perpetua. A vontade de inovar sem comprometimento com resultados materiais, posicionamento comum entre mulheres que se dispõem a atuar no campo das artes, faz com que se sintam, se coloquem mais livremente em relação à experimentação e adoção de novidades, buscando inspiração aonde possa estar, arriscando-se, mas antes de tudo, fazendo o que querem, com prazer, colocando a satisfação e desejo em primeiro lugar.

(...) a gente escuta falar assim, por exemplo, que tem artistas que saem da faculdade prontos pra galeria, porque tem algumas faculdades que estão interessadas em ter artistas em galeria, então eles já moldam o artista pra: "Oh, essa aqui é a galeria tal,

interessa?"... E aí, se a pessoa tá preocupada com o dinheiro que ela vai fazer com isso, ela faz. Porque vai ganhar bem, vai conseguir vender o trabalho dela, só não sei se vai ser feliz, né? Porque pra mim, não tem dinheiro no mundo que pague a minha liberdade e eu acho que esse é o ponto. (...) Porque eu acho que o que tem de melhor em ser artista é você ser livre, pra criar aquilo que você quer e fazer aquilo que você quer quando você acha que é a hora.

Na medida em que enxergam a possibilidade de expor seus sentimentos, suas percepções, refletindo suas subjetividades em cada obra, em cada tela produzida, as mulheres se sentem seguras para expor suas vontades, identificando-se com e interiorizando modelos do feminino (como sejam o da mulher trabalhadora, o da mulher ativa politicamente, o da mulher emancipada sexualmente, etc.) (MOTARIBEIRO, 2005, p. 29), norteando ações sociais e exercendo poder de escolha na sociedade. Elas, que costumavam ser vistas como modelos, passaram a se tornar visíveis como criadoras, mostrando que, assim como os homens, possuem o direito a uma mente e a um corpo.

REFERÊNCIAS

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira.** Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOTLIB, Nádya Battella. **Tarsila do Amaral, a modernista.** São Paulo: Editora SENAC. 1998.

LEAL, Priscilla C. **Mulheres artistas:** há desigualdade de gênero no mercado das Artes Plásticas no século XXI?. In: ENECULT, 8., 2012, Salvador. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/wp-content/uploads/Mulheres-Artistas-revisado-2.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2014.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. **Retratos de mulher:** construções sociais e representações visuais do feminino. Porto: Campo das Letras, 2005.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Anita Malfatti 1889-1964. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1977. p. 10.

NUNES, Paulo Monteiro. **Academicismo em três tempos:** regulação, adesão e controle. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2011, São Paulo. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300932963_ARQUIVO_artigoprovisorio.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista:** pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras 1884-1922. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.

STEARNS, Peter N. **História das relações de gêneros.** 2ª ed.. São Paulo: Contexto, 2010.

THORNTON, Sarah. **Artistas têm fantasias de onipotência.**
Entrevistador: GRILLO,
Cristina. Entrevista concedida à revista ÉPOCA
[20.abr..2015].

TONDATO, Marcia P.. **Artista-público-obra de arte no espaço social: contemplação, apropriação ou consumo?**
Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade de Santa Marcelina, São Paulo, v.3, p. 69 - 79, 2009.

VELOSO, Henrique Maia. **Trabalho e consumo na construção das identidades sociais.** In: VELOSO, Henrique M.; DADALTO, Maria C.; CORRÊA, Maria L.

4. A PARTICIPAÇÃO DE HEITOR VILLA-LOBOS NA SEMANA DA ARTE MODERNA E A FORMAÇÃO MUSICAL EM CURSO

Alcione Nawroski
Aleksandra Węglarz

NOTAS INTRODUTÓRIAS

A música popular brasileira é um tema frequentemente discutido em livros, artigos, excertos de jornais e revistas; também apresentada em concertos, nos mais diferentes canais de comunicação. Entretanto, a música clássica brasileira ainda constitui um tema raramente abordado pela literatura e imprensa polaca. Há alguns anos, quando estudava música clássica polaca, deparei-me com a informação de que Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro, tinha contato muito próximo com o pianista polaco, Artur Rubinstein. Ao buscar mais informações sobre o musicista brasileiro, interessei-me por sua vida, obra e inspirações de modo a determinarem a escolha do tema de pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), defendido em 2021, no curso de graduação em Língua Portuguesa na variante brasileira, da Universidade de Varsóvia, na Polônia.

Para a construção do corpus desta pesquisa, focar-me-ei principalmente nos livros, jornais, artigos acadêmicos, arquivos e acervos de imprensa, disponibilizados, em sua maioria, na internet, a fim de desvendar sobre a presença de Heitor Villa-Lobos na SAM - Semana de Arte Moderna e como essa participação influenciou a posteriori na música brasileira. Para tanto, foram elencadas algumas perguntas: 1) A obra de Heitor Villa-Lobos, como compositor modernista, foi desde o início compreendida e valorizada pela sociedade

brasileira? 2) Como foi a receptividade dos seus concertos durante a SAM, pela sociedade paulistana? 3) De que forma sua vida e produção influenciaram a música brasileira? 4) Qual a importância do encontro com o maestro Leopold Stokowski para a gravação do álbum *Native Brazilian Music*?

Diante das questões levantadas, o principal objetivo deste trabalho é analisar a participação de Heitor Villa-Lobos no evento crucial para a modernização das artes brasileiras - a Semana de Arte Moderna, e compreender a repercussão desta participação na consolidação nacional da música brasileira, que mais tarde, em 1940, reverberará na gravação do álbum musical com o maestro Leopold Stokowski.

O artigo destaca, por primeiro, uma breve apresentação biográfica de Heitor Villa-Lobos. A seguir, descreve o contexto favorável à Semana da Arte Moderna, para em seguida discutir sobre a participação do musicista na SAM. Adiante, tratará da influência de Villa-Lobos na formação musical brasileira e a gravação do álbum *Native Brazilian Music*. Por último, retomará as questões inicialmente apontadas para respondê-las segundo a pesquisa realizada, destacando por sinal, a importância da atuação de Heitor Villa-Lobos para a música clássica brasileira, a qual reverbera, possivelmente, na música contemporânea.

HEITOR VILLA-LOBOS

Em 15 de março de 1887, nasce no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro, aquele que mais tarde, empresta sua data de nascimento para celebrar o dia "Dia Nacional da Música Clássica" no Brasil, Heitor Villa-Lobos. Heitor era filho de Noêmia Villa-Lobos, dona de casa e Raul Villa-Lobos, empregado da Biblioteca Nacional do Brasil e músico

amador. Entre os anos 1892 e 1893, morou com sua família nas cidades de Sapucaia, Cataguases e Bicas, onde se familiarizou com músicos integrantes do folclore musical e mais tarde, serviram de inspiração para Villa-Lobos. De volta ao Rio, a casa dos Villa-Lobos virou um local de encontro para pessoas estimadas; lugar onde a música ecoava até altas horas, o que verdadeiramente influenciou o tino musical de Heitor.

Influenciado pela melodia dos grupos musicais que se reuniam nas ruas e praças do Rio de Janeiro, começou por conta própria a estudar violão e violoncelo, contra a vontade dos pais que preferiam que fosse estudar medicina. Curioso pela cultura do seu país, vai além, e entre os anos de 1905 e 1912, faz uma expedição pelo país para, segundo suas palavras, palmilhar o mapa do Brasil e prescrutar a alma da terra.

O que escrevo é consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil. Quando procurei formar a minha cultura, guiado pelo meu próprio instinto e tirocínio, verifiquei que só poderia chegar a uma conclusão de saber consciente, pesquisando, estudando obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, o meu primeiro livro foi o mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, estado por estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra. Depois, o caráter dos homens dessa terra. Depois, as maravilhas naturais dessa terra. Prossegui, confrontando esses meus estudos com obras estrangeiras, e procurei um ponto de apoio para firmar o personalismo e a inalterabilidade das minhas ideias. (FILHO, 2003, p.3).

De volta à capital, conheceu Lucília Guimarães, estudiosa da música erudita, especialista em Chopin pelo Instituto Nacional de Música, com quem se casou, em 1913. Lucília foi uma forte influência na formação musical do Villa Lobos, principalmente nos acordes de piano. Além de ser influência para o marido, Lucília preocupava-se com o ensino musical nas escolas e juntamente com seu companheiro desenvolveram um projeto de canto orfeônico. Anos mais tarde, após a separação, Lucília, voltou para sua cidade natal, Paraíba do Sul, onde continuou com o projeto de educação musical, sempre apresentando-se como Lucília Guimarães Villa-Lobos, pois mesmo divorciada não fez questão de retirar o sobrenome do marido.

Em 1923, Villa-Lobos viajou pela primeira vez a Paris, momento em que teve sua entrada marcada no ambiente artístico. Infelizmente por questões financeiras, o músico brasileiro teve de retornar ao seu país. Mais tarde, em 1927, viajou novamente com sua esposa Lucília a Paris, onde conheceu muitos artistas de renome como: Edgar Varèse, Florent Schmitt, Arthur Honneger, Magda Tagliaferro, Joaquin Roca e Leopold Stokowski. Organizou muitos encontros com seus novos amigos artistas, concertos e assim tornou mais e mais conhecidas suas obras.

Na década de 1930, Villa-Lobos foi convidado para dar um concerto em São Paulo, motivo que o fez retornar ao Brasil. Quando chegou ao país, o compositor observou com preocupação a forma como estava sendo trabalhada a educação musical nas escolas, e logo apresentou seu plano inovador de educação musical à Secretaria da Educação do estado de São Paulo. A habilidade pedagógica do músico foi logo percebida por Anísio Teixeira, organizador e executivo da Superintendência de Educação Artística e Musical, que o convidou para a Secretaria de Educação do estado do Rio de Janeiro. Posteriormente, em 1936, Villa-Lobos viajou para

representar o Brasil no Congresso Internacional de Educação Musical, em Praga. Durante a viagem à Europa, enviou uma carta pedindo o divórcio à sua esposa, Lucília Guimarães, após permanecerem casados por 22 anos. O segundo casamento de Heitor Villa-Lobos foi com Arminda, 25 anos mais jovem, a quem dedicou muitas de suas composições.

A SEMANA DA ARTE MODERNA

Após a virada do século, o país começou a absorver os novos ares da modernidade, marcada por mudanças, sociais, econômicas e políticas. Os acontecimentos do início de século XX, impactaram profundamente artistas, escritores e compositores. A arte constituiria uma das principais possibilidades de expressar as emoções e pensamentos que permeavam a elite artística, sobretudo aquela que descendia da oligarquia cafeeira. Entre os anos de 1917-1920, teve origem o movimento artístico que mais tarde passou a ser chamado Modernismo no Brasil, quando por influência das tendências lançadas na Europa, denominadas vanguardas europeias, eram assimiladas por artistas brasileiros, com um diferencial: elementos da cultura nacional, passaram a ser adicionados às novas tendências, com vistas a elevar uma vanguarda artístico-cultural do país. Em sintonia com o sentimento de nação, artistas se perguntavam: — o que significa ser brasileiro? Diante desta questão, o ponto culminante do movimento modernista foi a Semana de Arte Moderna (SAM), que ocorreu entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922, em São Paulo, cujas apresentações se resumiram em três intensos dias de atividades artísticas.

Após a Primeira Guerra Mundial, as ondas nacionalistas se espalhavam pelo mundo. Logo, parecia ser bastante oportuno, artistas brasileiros, contaminados pela arte de vanguarda europeia, questionarem o aporte cultural brasileiro. No Brasil, a busca pelas suas raízes identitárias

realizadas por viagens como está feita por Heitor, com fins de catalogar a alma do povo, era uma forma de mostrar o que o país tinha de mais original no que tange a sua cultura.

Em meio a urbanização e a industrialização, uma classe média se desenvolvia, aliada a um proletariado urbano. Pertencentes a uma elite intelectual, artistas do eixo Rio-São Paulo, que descendiam em sua maioria da elite cafeeira, sentiam uma sensação de atraso, o que os impulsionava a uma ação de atualização da arte brasileira.

Uma vez, numa roda de intelectuais, a conversa se espalhou pelos meandros regionalistas, até escorregar numa pergunta: — Por que é que em São Paulo não se passava a limpo aquele “Brasil” de Paris, para dar início a uma renovação geral das artes? Elas estavam completamente subtraídas da atualidade, numa situação desalentadora. Davam uma melancólica sensação de atraso. (BOPP, 2012, p. 23).

Durante o ano de 1910, iniciativas modernistas já eram relatadas. Alguns anos depois, Oswald de Andrade, escritor, poeta, ensaísta e dramaturgo, inspirado pelo movimento futurista na Europa, trazia inspirações do cubismo, dadaísmo, surrealismo e expressionismo ao Brasil. Posteriormente, Lasar Segall realizou em São Paulo, uma exposição sobre o expressionismo alemão. Nos anos seguintes, ocorreram outros eventos que influenciaram a formação de um grupo de modernistas na arte brasileira. Escritores publicavam poemas nos quais rompiam com os cânones vigentes do parnasianismo, o que significava um ato de ruptura com os padrões tradicionais das escolas de artes. Aliado a isso, em 1917, foi organizada a mostra de Anita Malfatti, que de um certo modo impactou a elite intelectual

do eixo Rio-São Paulo pelas cores vibrantes das suas pinturas.

A exposição de Malfatti, os artigos em jornais sobre o futurismo de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que mais e mais se aproximavam da linguagem oral, aliados a outras ações de desconstrução do formalismo na composição, causaram grande alvoroço. Eram ações que possibilitavam artistas a manifestarem seu ponto de vista, suas opiniões e suas ideias inovadoras. A ideia de organizar o evento para proclamar a nova cultura enquanto se comemorava o centenário da Independência do Brasil, coincidiu com o plano de Di Cavalcanti.

Essas ideias coincidiam com o plano de Di Cavalcanti, já em entendimentos com Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia e Rubens Borba de Moraes, para se realizar, no salão da livraria Jacinto Silva, uma exposição de quadros de vanguarda, existentes em São Paulo, e que seria animada por uma série de conferências de caráter didático. Antes de tudo, era preciso vencer as resistências conservadoras, que dominavam o ambiente cultural de São Paulo. O plano inicial passou das conversas para os fatos. Tomou perspectivas grandiosas. Articularam-se outros elementos, em atitudes de ofensiva, para romper esse estado de coisas. A coincidência com o ano do centenário do Ipiranga daria, ao movimento, uma significação de autonomia, nas letras e nas artes. (BOPP, 2012, p. 23-24)

Destarte, os protagonistas dessa iniciativa, como Paulo Prado, Menotti, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, entre outros, se encontraram para planejar a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Inicialmente, a ideia de organizar a Semana numa livraria revelou-se não ser suficiente, quando

surgiu então a iniciativa de organizá-la no Theatro Municipal. Primeiramente, foi necessário criar uma junta representativa, para agregar prestígio ao evento e, ao mesmo tempo, escolher uma pessoa que fosse responsável pela sua organização. Ao final, René Thiollier, escritor e advogado, foi escolhido como o organizador da Semana.

Em pleno processo de urbanização e industrialização, importante destacar que, naquela época, São Paulo tornava-se um lugar onde a arte acadêmica florescia e o gosto burguês enobrecia. À cidade chegavam pintores, escultores e criacionistas para apresentar suas obras e, muitas vezes, organizar exposições de artes plásticas. “S. Paulo de hoje, o São Paulo tumultuário e nababesco, chegou a tal fastígio econômico que começa a dedicar seus ócios de enriquecido às produções de arte. [...] Registra um duplo progresso: financeiro e cultural”. (BOAVENTURA, 2015, p. 25).

O primeiro a inscrever-se foi Paulo Prado. Posteriormente muitos artistas foram convidados, entre eles Graça Aranha, para divulgarem o evento, mas também assegurar o financiamento da iniciativa. “Era evidente que para nós, sobretudo o apoio oficial de Graça Aranha, representava um presente do céu. Com seu, endosso, seríamos tomados a sério. Do contrário, era difícil”. (ANDRADE, 1954, p. 28). Com nomes de peso, a SAM representou um coroamento dos esforços e trabalhos dos artistas que tentavam manifestar-se e divulgar suas ideias estéticas.

O ano de 1922, marco do centenário de Independência do Brasil, foi o cenário ideal para a renovação das artes nacionais, onde um grupo de artistas apresentou uma nova mentalidade sobre os problemas brasileiros e a variedade cultural. Fruto de um processo em curso, a semana de 13 a 18 de fevereiro de 1922, reuniu a expressão de um

grupo de escritores, pintores, escultores, intelectuais e músicos, os quais uniram seus esforços para apresentar suas produções ao grande público no Theatro Municipal de São Paulo. O evento reverberou na mídia e graças aos debates publicados nos jornais, a sociedade pôde ficar ciente das novas direções e orientações estéticas que se apresentavam.

Visto em perspectiva, ainda que reduzido a um grupo da elite culta, o movimento modernista fez história em seu tempo. Desse modo, entende-se a Semana de Arte Moderna como parte de um processo articulado à vida desajustada do país, em que pesa o estado geral de atraso, compreendendo a exploração social, reviravoltas econômicas, instabilidade política, sempre a desencadear convulsões que afetaram e afetam (...) a vida dos cidadãos. (FONSECA, 2013, p. 17).

As ideias estéticas, com as quais artistas brasileiros tomaram contato durante as viagens à Europa, serviram de inspiração. Os modernistas tentavam apreciar as especificidades da realidade nacional, principalmente as questões sociais e étnicas, mantendo o equilíbrio com o estilo e as tendências europeias mais avançadas, à medida que tomavam conhecimento.

No campo da pesquisa formal, os modernistas vão inspirar-se em parte, de maneira algo desordenada, nas correntes literárias de vanguarda na França e na Itália. (...) Os nossos modernistas se informaram rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro (CÂNDIDO, 1976, p. 120).

O festival revelou-se um grande sucesso; chocou pelo seu arrojo e para os poetas, escritores, músicos e pintores, que participaram do evento, abriu as portas para a carreira na produção artística nacional. A SAM foi o 'ponta pé' de ruptura com o passado, seja no modo de pensar, de se expressar e, por fim, reverberara uma nova cultura, mais original, enquanto dialogava com os movimentos artísticos que se passavam fora do país, principalmente em Paris.

A PARTICIPAÇÃO DE HEITOR VILLA-LOBOS NA SEMANA DA ARTE MODERNA

Aos 35 anos, Villa-Lobos fora convidado para participar da SAM em São Paulo. Interpretou suas composições, criadas entre os anos de 1914 e 1921, as quais posteriormente tornaram-se referências para as produções seguintes, tornando-o um compositor reconhecido mundialmente. Seus concertos foram considerados importante marco na vida do compositor que, desde então, tornara-se um artista "essencialmente brasileiro" (ARCANJO JR., 2007, p. 24). Seu repertório abrangia obras da música romântica, patriótica, mas também da música moderna.

Heitor foi o único músico que teve oportunidade de se apresentar nos três dias do evento. Os concertos de Villa-Lobos não foram totalmente apreciados pelos espectadores. As vaias e urros da plateia pareciam não ter fim. Para Mendes e Pinheiro (2010, p.6), os críticos, consideravam a música dele "moderna demais", por isso criticavam-no ferozmente.

Quando a maré de espectadores voltou aos seus lugares, a orquestra começou, também, a se localizar junto à ribalta e demais filas do palco. (...) A plateia estava rumorejante. Villa-Lobos, ao aparecer no palco, de batuta na mão, foi

entusiasticamente acolhido por palmas prolongadas. Piadas avulsas prenunciavam discordâncias. Villa apumou-se. Deu início à overture. Depois de um prelúdio de violinos, a massa melódica começou a tomar corpo. Ia e vinha, acompanhada de oboés impertinentes. Os clarinetes respondiam, ora aqui, ora acolá. Num momento de profundidade rítmica, ouviu-se, das galerias, um acorde gaiato de gaitinha de boca, que se intrometeu no texto musical, glosando um scherzo. A plateia desatou-se em gargalhadas. A orquestra inalterada prosseguia, rompendo barreiras sucessivas, em assaltos retumbantes pela sala. (...) A orquestra parou. Uma parte da plateia aplaudia freneticamente. Exigia a permanência do maestro no palco. Estrugia um vozerio atordoante. O ruído era de abalar as paredes do teatro. Villa estava desolado, com a incompreensão ambiente. Depois de 15 minutos de desvairamentos, a direção do Municipal mandou baixar o pano, para um ponto final do espetáculo. (BOPP, 2012, p. 22).

Deve-se também sublinhar que no último dia do evento, Heitor Villa-Lobos foi, por todos, o mais esperado.

A plateia, menor que nos dias anteriores, recebeu bem aquela música fora dos cânones tradicionais. Mas quando o maestro e compositor subiu ao palco de casaca e calçando um sapato e um chinelo, o público entendeu seu figurino como futurista e desrespeitoso e o vaiou impiedosamente. Apesar disso, o concerto foi até o fim. (REZENDE, 2011, p. 31).

Após o evento, o compositor tornou-se célebre. Contudo, a influência da SAM na produção posterior do artista é um pouco controversa entre os pesquisadores. Por

um lado, existe a opinião de que a influência da vanguarda paulista, contribuiu para a configuração do caráter individual do compositor e o mais importante “reforçou e sistematizou nele a postura dita nacionalista” (KIEFER, 1981, p.102). Por outro lado, destaca-se que o principal impacto na produção musical de Villa-Lobos, foi a estética dos compositores europeus e suas viagens a Paris.

UMA FORMAÇÃO MUSICAL EM CURSO

A SAM induziu as grandes controvérsias, discussões, manifestações, como também teve méritos grandiosos e inegavelmente reflexos proveitosos. Em grande medida, influenciou para a abertura do pensamento cultural, das manifestações literárias modernas, enquanto ressaltava os valores e as tradições nacionais. Nasceu a necessidade de valorizar os elementos folclóricos da cultura brasileira.

A Semana e, principalmente, o Modernismo de 1922-1930 influenciaram os movimentos culturais posteriores pelo seu caráter de fundadores de uma nova lógica cultural brasileira, aberta ao fluxo dos progressos estéticos de cada época, organizando-se como frentes coletivas de ação artística e, principalmente, garantindo uma memória da transformação cultural brasileira a partir do embate entre o “velho” e o “novo” na cultura e na sociedade. Tanto a Bossa Nova como o Tropicalismo, mesmo que a primeira não tenha nenhuma alusão direta ao movimento de 1922, nutriram-se desses princípios lançados pela Semana e o Modernismo. (MAGALHÃES, 2012, p. 395).

O primeiro período do modernismo brasileiro se estende pelos anos de 1922 até 1930. Na primeira fase, houve a tentativa de especificar as ideias desse movimento e

destacar os principais pontos das Artes Modernas no Brasil. A reconfiguração da cultura brasileira, referindo-se às tradições nacionais; a perspectiva crítica do passado histórico; a luta com o complexo de colonizados tornaram-se os principais pontos de discussão dos então artistas. Portanto, a partir de meados da década de 1920, os representantes do modernismo aprofundavam por meio da publicação de diversos Manifestos, a visão nacionalista, mas ainda crítica, da realidade brasileira, como podemos ver no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, publicado em 1928: “Tupi or not tupi, that the question”.

A INFLUÊNCIA DE HEITOR VILLA-LOBOS NA MÚSICA BRASILEIRA

Leonardo Martinelli, autor do artigo “Visão do Paraíso?: Villa-Lobos e a ideia de Brasil” dividiu em três partes a produção do musicista, as quais refletem os diferentes períodos da sua carreira criativa. A primeira fase durou até o ano de 1922; a segunda foi de 1923, isto é, da sua primeira viagem a Paris até 1931, quando o compositor retornou ao Brasil; por fim, o terceiro período, quando o compositor assumiu a direção da Superintendência de Educação Musical e Artística, no âmbito em que tinha a possibilidade de realizar o seu projeto de educação da música brasileira - canto orfeônico - em parceria com sua primeira esposa. A princípio, o projeto de educação do casal, entrou em vigor nas escolas no Rio de Janeiro e rapidamente tornou-se modelo para as escolas. Todavia, o objetivo principal foi dar possibilidade de difundir o ensino musical pelo país, e em consequência disso, em 1942, foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Heitor Villa-Lobos ansiava em construir uma linguagem nacional, universal que fosse também apreciada por todo o mundo.

Heitor Villa-Lobos defendia o forte controle por parte do Estado em relação às atividades ligadas à educação e à cultura. Este controle visava à ideia de valorização da “verdadeira cultura nacional”, que o levou à busca do elemento folclórico e ao propósito de defender a música brasileira “genuína” e de “valor”, ameaçada pela “baixa qualidade” da música popular, comercial (...). A música popular era vista como uma ameaça à música erudita nacionalista, como algo que representava a confusão e a desordem de uma cultura urbana crescente. Em oposição a essa “barbárie”, o folclore era considerado como fundamento da formação da música brasileira. Era um ponto central usado por Villa-Lobos em defesa da música nacionalista. Ele via no uso do folclore uma maneira de levar a cultura que realmente tinha valor às massas, uma forma de elevar o nível cultural do povo. (NORONHA, 2012, p. 2).

Vale ressaltar que a apropriação por parte de Villa-Lobos dos elementos que representavam a estereotipada imagem do Brasil como um lugar exótico ou uma espécie de éden, era uma escolha intencional e consciente que visava sobretudo romper com o antigo paradigma do fazer artístico. A maravilha da natureza, o exotismo dos povos indígenas e a magia dos mitos e lendas constituíram o fio condutor do projeto estético-ideológico do compositor. Muitas vezes nas suas obras orquestrais, aproveitava a sonoridade exótica dos instrumentos da ala de percussão brasileira para apresentar essa visão “mágica” do Brasil. Heitor Villa-Lobos, como mais adiante veremos nas gravações de *Native Brazilian Music*,

utilizava não apenas os elementos tipicamente nacionais, mas necessariamente ressaltava o exotismo e a singularidade da cultura brasileira para ganhar campo internacional.

Desta forma, constatamos que na base da obra do compositor reside um extenso catálogo de ilustrações musicais de paisagens e passagens pitorescas do Brasil. Obras como “Amazonas”, “Uirapuru”, os ciclos de “Choros” e “Bachianas Brasileiras” o título de alguns de seus movimentos (em especial, a segunda e seus “Canto do Capadócio”, “Canto da Nossa Terra”, “Lembrança do Sertão” e “O Trenzinho Caipira”), as suítes do “Descobrimento do Brasil” e várias de suas peças de câmara e para piano solo – além, é claro, dos números integrantes do “Guia Prático” – são apenas alguns exemplos que reforçam a tese de que a estereotipação da cultura brasileira foi, neste sentido, o principal fundamentador estético de Villa-Lobos. (MARTINELLI, 2009, p.79-80).

Heitor Villa-Lobos aproveitou seu conhecimento musical adquirido desde muito jovem, por influências familiares, aliadas as suas viagens, para criar uma música de estilo próprio. Grosso modo, uma música à brasileira que considerava tudo aquilo que tão bem caracterizava a cultura nacional, como as lendas da Amazônia, as lembranças do sertão e os demais elementos étnicos encontrados durante seu palmilhamento.

Na série de nove suítes, pode-se notar as influências da música de Johann Sebastian Bach. Para Villa-Lobos, a produção do compositor alemão era uma fonte universal de inspiração. Além do mais, “o compositor estava no curso da realização dos seus projetos educacionais e nesse contexto, para Villa-Lobos, o uso da obra de J. S. Bach nas *Bachianas*

Brasileiras possuía um sentido educativo”. (ARCANJO JR, 2007, p. 84).

As Bachianas Brasileiras, em número de 9 suítes, são inspiradas no ambiente musical de Bach, considerado pelo autor como fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais sonoros populares de todos os países, intermediária de todos os povos. ... a música de Bach vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 187 *apud* DUDEQUE, 2009, p. 67)

A intenção do compositor era aproveitar as várias influências musicais das diferentes regiões do Brasil e criar sua própria versão nacional dos Concertos de Brandemburgo. A tendência da sonoridade monumental inspirada na obra de Bach entre os compositores do século XIX, pode-se também encontrar nas suítes de Villa-Lobos. Sobre a presença dos componentes musicais inspirados no compositor alemão, podemos encontrar uma forma cuidadosa e dosada para seguir o tempo atribuído a música brasileira.

Em 1955, o musicólogo francês Emile Vuillermoz parecia estar totalmente influenciado pela construção histórica destacada por Franz Rueb. Ao dizer sobre as relações entre as Bachianas Brasileiras e a obra de Bach, ele não poupou elogios ao argumentar que, com estas nove obras, ‘Villa-Lobos propõe-se a adaptar ao folclore de seu país o estilo familiar e patriarcal de Bach’. Ainda sobre as Bachianas, Vuillermoz afirma que ‘aí está uma linda

idéia' que reafirma o poder que o Grande Cantor exerce sobre todas as classes de ouvintes, pela abundância, espontaneidade e a força de sua inesgotável eloquência. (ARCANJO JR., 2007, p. 76-77).

O modo como Villa-Lobos aproveitou as obras de Bach, permitiu olhar com mais apressado para a música do compositor alemão. É mais importante, a musicalidade brasileira presente na obra de Villa-Lobos uniu a música urbana e popular do Brasil como o choro, a seresta, o samba e as influências musicais pelos quais o compositor inspirou-se durante suas viagens e sua formação musical. Entre as suas produções, podemos dizer que *As Bachianas Brasileiras* tornaram-se uma das suas principais obras de Heitor. Até hoje, sua composição vem sendo gravada e é popular não só no Brasil, mas também no exterior.

O ENCONTRO DE HEITOR VILLA LOBOS COM LEOPOLD STOKOWSKI

O encontro com o maestro Leopold Stokowski para a gravação do álbum *Native Brazilian Music*, em 1940, ficou marcado na história musical do Brasil. Mas, ainda pouco debatido, uma vez que as gravações não foram disponibilizadas ao público brasileiro. Das incontáveis gravações, hoje conhecemos 17 faixas gravadas por alguns nomes da música popular brasileira.

Para compreender o contexto da gravação do álbum, gostaria de apresentar o perfil do compositor britânico de origem polaca, formado pelo *Royal College of Music*, de Londres. Após a formação em música, em 1905, Stokowski mudou-se para os Estados Unidos e tornou-se diretor da Orquestra de Filadélfia. Em 1939, gravou o material sonoro para o filme "Fantasia" da *Walt Disney*, pelo qual ambos

receberam o Oscar honorário. Em 1940, Stokowski fundou a *All-American Youth Orchestra*. Durante sua vida, dirigiu algumas das mais distintas orquestras, como a *NBC Symphony Orchestra* e a *Cincinnati Symphony Orchestra*. Stokowski era um "amador declarado da música brasileira e das obras do compositor brasileiro [Villa-Lobos]" (THOMPSON, 2000, p. 1).

Numa tarde de domingo, em Paris, Heitor Villa-Lobos e sua esposa, como de costume, convidaram personalidades proeminentes do mundo artístico. Lucília preparou um prato de feijoada à moda brasileira. Entre os artistas, encontravam-se Florent Schmitt, Joaquin Roca, Edgard Varèse e Leopold Stokowski. Para Patykula (2017), partir daí, o compositor brasileiro fez amizade com Stokowski que durou por muitos anos.

Anos depois, em 3 de julho de 1940, Stokowski escreveu uma carta a Heitor, solicitando ajuda na coleta e gravação das melodias mais autênticas da música brasileira. Sobre as músicas, solicitou: "derived from old indigenous roots and spanish (sic) origins, as well as the typical popular music of today" (STOKOWSKI (1940)). Além disso, Stokowski anunciou sua chegada no Brasil como parte de uma turnê pela *All-American Youth Orchestra* na América do Sul, acreditando que a oportunidade seria o momento ideal para gravar as obras solicitadas. O maestro visitante também destacou que devido ao seu grande interesse pela música brasileira, cobriria todos os custos associados as gravações, o que não necessariamente se confirmou. Além do mais, especificou os estilos musicais em que estava mais interessado: samba, choro, batucadas, macumba, marchas de rancho, emboladas, cânticos indígenas, frevo e maxixe. Leopold Stokowski queria que as obras gravadas fossem um autêntico reflexo da vida no Brasil. O álbum deveria ser lançado pela *Columbia Records*.

Em 16 de julho de 1940, Heitor Villa-Lobos, encantado com a ideia de Stokowski, aceitou o pedido, solicitou a seus amigos que o ajudassem a gravar o álbum (THOMPSON, 2000). O recém reorganizado grupo “Sodade do Cordão”, após fazer história no Carnaval de 1940, contribuiu fortemente para as gravações, além de outros artistas, íntimos de Villa-Lobos. Sodade do Cordão foi um bloco carnavalesco criado como parte de um projeto de educação musical coordenado por Heitor Villa-Lobos, em 1939, para reviver os cordões tradicionais do início do século XX e fez parte da criação de um passado nacional no carnaval de 1940. A música, a arte e a dança tinham a intenção de retomar os antigos grupos carnavalescos que cessaram suas atividades no início do século XX. Sobre a retomada do evento, Villa-Lobos concedeu um depoimento transcrito por Paz:

Sempre com o intuito de melhor informar e colaborar na educação folclórica nacional, além das pesquisas, colheitas, estudos, seleções, colecionamento e ambientação musical que realizamos, de melodias anônimas de todo o interior do Brasil, desde a melopéia ameríndia, o cântico negro e do mestiço à cantiga infantil, reconstruímos, no ano de 1940, com imensa dificuldade, a organização completa do antigo cordão carnavalesco, gênero de agremiação recreativo-popular que viveu até fins do século XIX. (PAZ, 2000, p.14)

Alguns músicos, compositores e artistas como Zé Espinguela e Donga, integrantes do Sodade, participaram meses depois juntamente com Cartola, Pixinguinha, João da Bahiana da gravação do álbum *Native Brazilian Music*. Para a ideia principal da gravação, não se mediu esforços em representar e estimular um sentimento daquilo que havia de mais original na cultura brasileira. Villa-Lobos pediu ao maestro Donga que reunisse um conjunto de obras que

fossem tipicamente brasileiras para mostrar ao mundo a música brasileira de raiz.

Em turnê por algumas cidades da América do Sul, em 7 de agosto de 1940, Stokowski desembarcou no Rio de Janeiro, como previu na carta. Sob a batuta do amigo brasileiro, na noite de 8 de agosto, ouviu as vozes de Pixinguinha, Jararaca, Ratinho, Luís Americano, Augusto Calheiros, Donga, Zé Espinguela, Mauro César, João da Baiana, Janir Martins e uma ala do Saudade do Condão. Não há um número exato de faixas registradas. Mas, em uma entrevista à revista *Time*, Stokowski disse que mais de 300 faixas foram gravadas. Naquela noite, a Praça Mauá, onde ficou ancorado o navio S.S. Uruguai, tornou-se o coração da autêntica arte e música brasileira, um ponto de encontro para muitos artistas de destaque. Entretanto, das inúmeras faixas gravadas, em 1942, a *Columbia Records* lançou um álbum com apenas 17 músicas, como “Macumba de Iansã”, “Pelo telefone”, “Bambo no bambu” e “Sapo no saco” (THOMPSON, 2003, p. 5), divididas em dois discos.

A gravação do álbum *Native Brazilian Music*, foi para muitos artistas brasileiros, a primeira oportunidade de gravar. Como exemplo, cito Cartola que pela primeira vez gravou sua voz pelo clássico “Quem me vê sorrir”, mas que segundo a exposição “Native Brazilian music: 80 anos”, organizada pelo Museu Villa-Lobos, ouviu a gravação somente ‘alguns bons’ anos mais tarde. Desta forma, pode se dizer que o momento das gravações foi uma grande oportunidade aos artistas brasileiros. Contudo, uma vez lançadas nos Estados Unidos, muitos dos artistas que participaram, não conseguiram ver em vida o resultado do seu trabalho.

O álbum *Native Brazilian Music* tornou-se uma síntese da música brasileira que pode ser mais bem compreendida pela amostra virtual intitulada “Native Brazilian music: 80 anos” organizada em junho de 2020, pelo Museu Villa-

Lobos, em parceria com a plataforma Google Arts & Culture¹⁰. Segundo a exposição, as gravações permaneceram desconhecidas de boa parte dos brasileiros e foram relançadas em 1987, ocasião do centenário de Heitor Villa-Lobos.

Vale mencionar que a gravação do álbum ocorreu durante o período da “política de boa vizinhança”, que perdurou entre os anos de 1933 e 1945, a qual visava um relacionamento cooperativo com as nações latino-americanas para fazerem frente à competição internacional, especialmente com a Europa que se encontrava sob o caos da II Guerra. No Brasil perdurava o Estado Novo, regime ditatorial de Getúlio Vargas, momento em que ocorria a ascensão da música popular na construção da identidade nacional. O samba era o gênero musical escolhido para representar a nação brasileira, e por isso, o morro desceu para cantar como vemos no título de um artigo publicado naquele dia pelo Jornal Diário da Noite.

MUSICA DO MORRO PARA STOKOWSKI OUVIR

Audição especial a bordo do “Uruguay” — As músicas gravadas

Fonte: Jornal Diário da Noite. 8 de agosto de 1940.

Dois meses após as gravações, Villa-Lobos tentou negociar com Stokowski, a possibilidade de fazer uma turnê nos Estados Unidos com músicos que haviam participado da criação da *Native Brazilian Music*, mas, infelizmente as negociações fracassaram. Entretanto, a amizade não cessou.

¹⁰ A exposição está disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/native-brazilian-music-80th-anniversary/9gLC2-gLJSxsJQ>. Acessado em 01 de nov. de 2021.

Em 1945, Stokowski convidou Villa-Lobos para conduzir dois de seus trabalhos com a *New York City Symphony*. Mais tarde, em 1953, a rádio CBS realizou uma série de seis concertos de rádio intitulados *Twentieth-Century Music Hall*, conduzidos por Stokowski com obras de Heitor Villa-Lobos. Stokowski, que era o maestro principal da *Houston Symphony*, convidou o compositor brasileiro a conduzir um concerto inteiro de suas obras. O concerto aconteceu em 6 de fevereiro de 1956 no *Houston Music Hall* (PATYKULA, 2017).

Não podemos dizer que o encontro com Stokowski deu notoriedade internacional aos artistas brasileiros, mas foi sobretudo uma coleta do que havia de mais original na música popular brasileira, fruto de uma política de soberania estadunidense. Só uns bons anos mais tarde que algumas dessas gravações vieram ao conhecimento do público brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Primeira República rendeu muitas mudanças sociais, políticas e econômicas. Por um lado, as regiões cafeeiras desabrocharam, ao mesmo tempo que outras partes do país continuavam estagnadas na pobreza. Os acontecimentos da época impactaram profundamente as obras artísticas por meio de uma nova mentalidade. Inspirados nessas mudanças, um grupo de artistas e intelectuais organizaram a SAM, no Theatro Municipal de São Paulo. Na ocasião, em decorrência dos 100 anos de Independência do Brasil, buscava-se desta vez a independência das artes. Amparado pela oligarquia cafeeira, a SAM foi um evento crucial com a ideia de revolucionar a história da cultura e da arte brasileira. Do evento, participaram Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Heitor Villa-Lobos, Menotti Del Picchia, Di Cavalcanti, Anita Malfatti além de outros artistas.

Cabe mencionar que entre os participantes é notória a supremacia branca de artistas homens, que se esforçavam em trazer as cores intensas do Brasil.

Heitor Villa-Lobos foi especialmente o convidado para se apresentar durante os três dias da semana e por isso foi um dos principais representantes do modernismo a posteriori. Durante a SAM, por causa das suas obras modernas e ousadas demais, causou indignação entre a plateia. Posteriormente a sua participação, mais e mais se dedicou em criar um estilo musical próprio, que unia os elementos folclóricos e as influências de vanguarda europeia. Como músico versátil e compositor, tornou-se conhecido em diferentes partes do mundo.

Como podemos ver nos argumentos e informações que apresentei no trabalho, pode-se concluir que a participação de Heitor Villa-Lobos teve um grande impacto no reconhecimento da música e da arte brasileira. A sociedade inicialmente agitada com as ideias da Primeira República, com o passar dos anos, passou a apreciar o novo estilo musical que ressaltava os elementos da alma brasileira. Após a SAM, Heitor Villa-Lobos ganhou fama e notoriedade mundial. A vontade de ousar na música brasileira por meio daquilo que encontrou na Europa, deu a Villa-Lobos o título de pai da música, dedicando-se a data do seu nascimento ao dia da música.

Embora, durante a SAM, os concertos de Villa-Lobos tenham provocado escândalos e vaís, por não serem compreendidos e aceitos pelas pessoas que o assistiam, tempos depois, o compositor ganhou fama no mundo musical. Entre os compositores brasileiros, ele se destacou por sua originalidade. Em suas obras, usou elementos da música popular e folclórica brasileira orientados pela música europeia, especialmente de Johann Sebastian Bach. À medida que elevava os elementos nacionais, mais e mais despertava o interesse do estrangeiro, fato que justifica o

encontro com Leopold Stokowski para a gravação do álbum *Native Brazilian Music*. Seu trabalho, mas sobretudo sua vida, impactaram profundamente a música brasileira. Heitor Villa-Lobos contribuiu para o desenvolvimento da educação musical nas escolas brasileiras, e graças ao seu trabalho, a música brasileira pôde se espalhar pelo mundo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Álea *et al.* "Native Brazilian Music": 80th anniversary. **Museu Villa-Lobos**, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/exhibit/native-brazilian-music-80th-anniversary/9gLC2-gLJSxsJQ>>. Acesso em: 5 ago. 2021.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3.ed., Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARCANJO JR., Loque. As representações da nacionalidade musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. **Escritas**: Revista Do Curso De História De Araguaína, Araguaína, v. 2, p.1-27, 2010.

ARCANJO JR., Loque. **O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-graduação em História: Tradição e Modernidade) — Universidade Federal de Minas Gerais. Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2007.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. Semana de Arte Moderna: o que comemorar? **Remate de Males**, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, vol.33, n. 1-2, p. 23- 29, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v33i1-2.8636444>. Acesso em: 15 out. 2020.

BOPP, Raul. **Movimentos Modernistas no Brasil - 1922-1928**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1.ed., 2012.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - **Museu Villa-Lobos**. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://museuvillalobos.museus.gov.br/cronologia/>. Acesso em: 10 out. 2020.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. O Canto Orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional. **ArtCultura** - Revista de História, Cultura e Arte, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 13, n. 23, 2012. Disponível em: <http://www-seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/15126/8517>. Acesso em: 22 nov. 2020.

STOKOWSKI, Leopold. [Carta de Leopold Stokowski para Heitor Villa-Lobos]. Destinatário: Heitor Villa-Lobos. Nova York, 20 jul. 1940a. 1 carta. **Museu Villa-Lobos**. Rio de Janeiro. Col. Correspondência, cód. MVL 2008-17A-0063. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/carta-de-leopold-stokowski-para-heitor-villa-lobos-leopold-stokowski/oQGgTtL8K56Usw?hl=pt-br>>. Acesso em: 6 ago. 2021.

PATYKULA, John. A Look at the 1956 Premiere of Villa-Lobos' Immortal 'Concerto for Guitar,' Performed by Andrés Segovia. **Classical Guitar**, 2017. Disponível em: <<https://classicalguitarmagazine.com/a-look-at-the-1956-premiere-of-villa-lobos-immortal-concerto-for-guitar-performed-by-andres-segovia/>>. Acesso em: 5 ago. 2021.

PAZ, Ermelinda A.; **Sôdade de cordão**. Rio de Janeiro: ELF, 2000.

REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**, São Paulo: Editora Ática, 1.ed., 2011.

THOMPSON, Daniella. "Native Brazilian Music": The Columbia 78-rpm albums recorded in 1940 and released in 1942. **Stokowski Stalked**, s. 5, 2003. Disponível em: <<http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/NBM.htm>>. Acesso em: 5 ago. 2021.

5. MÁSCARAS DO MODERNISMO E ANACRONISMO EM *PAULICÉIA DESVAIRADA* DE MÁRIO DE ANDRADE¹¹

Selomar Claudio Borges

Mário de Andrade publica *Paulicéia desvairada* (1986 [1922]) às portas daquele que para muitos é o evento divisor de águas na forma de encarar o fazer literário no país, tanto em suas concepções estéticas quanto no papel mesmo do escritor-intelectual. Precedendo, quase como um prólogo, os alvoroços da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, o texto contém os primeiros poemas publicados por Mário de Andrade sem o uso de um pseudônimo, e se mostra como poética que se disfarça por meio de máscaras.

Contrariando os que o veem somente no seu sabor localista e dentro de um tempo homogêneo, *Paulicéia desvairada* parece conversar com espírito amplo sobre a estética moderna e modernista, em um tempo que são tempos. Com isso, manifesta farto material para reflexões contemporâneas, na abertura ao diálogo com pensadores que tendem à contemporaneidade, esta vista aqui como entrelaçamento de discursos no tempo agora.

Didi-Huberman (2008) trabalha a tese de *tempos heterogêneos, anacrônicos uns em relação aos outros*. No estudo histórico da obra de arte, o anacronismo, visto com desconfiança por historiadores, não é uma fatalidade, mas sim necessário, já que tudo está carregado dele em seu

¹¹ Texto revisitado e revisado a partir de sua publicação inicial na Revista Rascunhos Culturais, Coxim, v. 2, n. 4, p. 91-106, jul./dez. 2011.

interior. Diz ainda: *“Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión”* (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 32).

De aí percebemos que são evocados tempos passados como contaminações que retornam na poesia de Mário de Andrade, mas também na literatura do século XX em geral. Não há, portanto, nessa primeira fase de publicação de suas poesias, uma ruptura radical com o passado, senão uma coincidência de tempos. Benjamin (1994, p. 229) diz que “a idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”, por isso, como assinala Scramin (2007, p. 23):

Sem possibilidade de transcendência e marcada pela negatividade a história se vê compreendida num tempo que nunca deixa de ser presente, [...] a história estaria marcada por um traço de finitude no qual a ideia de progresso e evolução inexistem, tudo muda no processo de “vir-a-ser” e “declinar-se”, porém nada evoluciona ou aumenta infinitamente e tampouco progride. O passado advém em cada momento do presente em que ele é reconhecido

Pois que não pensamos aqui na poética de Mário de Andrade meramente como força que divide a eucronia de seu tempo com os de sua geração. Tampouco como herança evolutiva de um passado, pois assim simplesmente seguiríamos reproduzindo a tendência em ver o tempo como uma linha de sucessão de eventos, sob aspectos meramente cronológicos. Justamente o que tentamos esboçar é a capacidade, apropriando-nos dos conceitos já vistos em Didi-

Huberman, de que a arte tem de recriar-se, convergindo nela tempos múltiplos.

Visualizamos, além disso, em seus primeiros poemas ares de um certo romantismo, ainda que já muito modificado, visto que Mário de Andrade nunca pensou numa arte individualizada e sem função comunicativa. Talvez, melhor, não de um romantismo, senão apelo a um intenso lirismo. Na criação do livro de poemas que agora nos detemos o autor nos conta que após abalos familiares – motivados pela aquisição de *um Brecheret* – a onda de criação poética se dá de repente e se transforma em letra. Deixa as comoções e o lirismo presentes em si aflorarem como em uma sessão psicanalítica, para só depois pôr ordem ao material linguístico. Conta-nos:

Não sei o que me deu. Fui até a escrivãzinha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, “Paulicéia Desvairada”. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. [...] Depois eu sistematizaria este processo de separação nítida entre o estado de poesia e o estado de arte, mesmo na composição dos meus poemas mais “dirigidos”. [...] Escolhido um tema, por meio das excitações psíquicas e fisiológicas sabidas, preparar e esperar a chegada do estado de poesia. Si [sic] este chega (quantas vezes nunca chegou...), escrever sem coação de espécie alguma tudo o que me chega até a mão – a “sinceridade” do indivíduo. E só em seguida, na calma, o trabalho penoso e lento da arte – a “sinceridade” da obra-de-arte, coletiva e funcional, mil vezes mais importante que o indivíduo. (ANDRADE, 1974, p. 234).

Vale destacar o importante contexto em que está inserida a obra que agora pousamos os olhos, ou seja, o que se refere à sua inserção em uma pretensa poesia anti-burguesa, invocando para si o antigo regime, porém,

novamente, diferenciado. O objeto de desejos do eu lírico, este também disfarçado ou mascarado, é visualizado com “Espírito de fidalga” (ANDRADE, 1979, p. 47) e “Meio fidalga” (ANDRADE, 1979, p. 48), não totalmente, já que também é “meio barregã” (ANDRADE, 1979, p. 48). O próprio escritor escreveria:

[...] o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu carácter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem. (ANDRADE, 1974, p. 236).

Se pode ser certo ou não o que Mário de Andrade afirma acerca do modernismo e, talvez, de sua poesia, não impossibilita que pensemos no processo como um disfarce, imaginado ou não, de movimentos temporais que se entrelaçam neste momento histórico em que praticamente nasce o modernismo brasileiro.

Ángel Rama, em *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), reflete sobre a noção de *mascaramento*. Uso de máscaras que, segundo Scramim (2009), são próprias da modernidade, e que refletem, através de personagens e do *mascaramento*, a imagem do sujeito dividido na modernidade. Presentes em *Paulicéia desvairada* também estão os disfarces nas figuras almejantes de personificação, como o Arlequim, que no seu jogo faz uso da maquiagem, mas sobretudo daquilo que Rama (1985) chama de *guardarropía*.

Rama (1985) se detém sobre esses disfarces que serão para ele máscaras que são usadas no curso do processo de

democratização da América Latina e da conseqüente individualização acarretada pelo mesmo. E não só na América Latina, pois Rama busca em Nietzsche a visão do filósofo do velho mundo de que o processo de democratização e o baile de máscaras eram como a mesma coisa, ou seja, a mesma sociedade disfarçada com vestimentas ou máscaras diferentes, no entanto com papéis semelhantes aos já tidos. Assim teríamos uma réplica da ascensão social do terceiro estado, começando pelos burgueses como novos burgueses, logo os proletários que antes eram camponeses. Por tanto, todos aqueles plebeus de sempre.

No seio da literatura de Mário de Andrade ainda encontramos aquilo que Rama diz ser uma revisão da História como uma “guardarropia de teatro”, terminologia acunhada para exemplificar procedimentos artísticos que a partir do final do século XIX, com seu ecletismo artístico, vêm indiscriminadamente vestirem-se com as roupas dos mais variados tempos e estilos passados, como uma operação cultural de simulação de um escape do que se é. Nele é notório o recorrente disfarce de Arlequim. Temos exemplos explícitos em *Paulicéia*:

INSPIRAÇÃO

São Paulo! comoção de minha vida...
 Os meus amores são flores feitas de original...
 Arlequinal!...Traje de losangos... Cinza e ouro...
 Luz e bruma...Forno e inverno morno...
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
 Perfumes de Paris...Anys!
 Bofetadas líricas no Trianon...Algodoad!...

São Paulo! Comoção de minha vida...
 Galicismo a berrar nos desertos da América!
 (ANDRADE, 1979, p. 32).

As figuras de pierrô e arlequim, como já referido, representariam o sujeito moderno dividido, recorrentemente representado na literatura de fins do século XIX (SCRAMIM, 2009). A máscara de arlequim na poesia de Mário de Andrade, relaciona-se com a modernidade ao construir um texto crítico respeito à mesma modernidade. Poderíamos inferir, ainda, que as imagens no livro de poemas que visitamos não tendem a ver o antigo ou o anacrônico como inferior ao que se está produzindo no modernismo brasileiro. Ao contrário disso, fazem jus à escolha estética divulgada pelo escritor em seu *Prefácio interessantíssimo* (1986), o que vai em direção oposta ao que por vezes é evidente nos discursos que querem romper com o passado.

O TROVADOR

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som
redondo
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!
(ANDRADE, 1979, p. 32-33).

Sendo o Arlequim o procedimento de mascaramento para divertir os outros, na poesia de Mário de Andrade a brincadeira se mistura ao querer ser o que se quer ser e àquela voz pronta para dizer as ferinas (suas) verdades carregadas de humor. No entanto, não parece ser uma camuflagem, senão a tentativa de uma voz outra ou vozes

outras; coletiva, impessoal, enfim, mascarada. As relações entre o eu lírico, representando a outros, e o próprio texto poético também com suas diversas facetas, constituem-se em efeito propulsor na sua *maquínica* textual. Com isso vemos potencializada a importância entre o gesto da divisão entre o eu e o outro, e o texto e sua execução.

Outro aspecto relevante ao artifício de mascaramento é o elemento estrangeiro, não mais exótico ao se misturar tanto à outra cultura, e que se soma à linguagem arlequinesca de Mário de Andrade. Se líamos em Rubén Darío (*apud* RAMA, 1985, p. 80): “*amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia*”, o autor de *Paulicéia desvairada* nos estará dizendo constantemente: amo mais que a Europa dos europeus, a Europa da São Paulo. Porém, não como possivelmente o leria Rama, ou seja, como imitação impura de um modelo europeizante, mas sim como construção com tempo anacrônico, na qual supostos modelos europeus se unem à sua escritura, como resposta contrária à radicalidade do pensamento autonomista que exige para a literatura do lugar, neste caso latino-americana e brasileira, ideais geracionais, ou que se deseja pura e original.

[...]

Costureirinha de São Paulo,
 ítalo-franco-luso-brasilico-saxônica,
 gosto dos seus crepusculares,
 crepusculares e por isso mais ardentes,
 bandeirantemente!

[...]

(ANDRADE, 1979, p. 47).

Sabemos da afluência de imigrantes europeus aos grandes centros urbanos da América Latina. E São Paulo, à semelhança de Buenos Aires, irá dever parte do crescimento econômico, bem como sua cultura e tendências políticas, ao

que vinha do exterior, em forma de ideias, gente, letra. É claro que desse contato de civilizações é que surgem as forças pulsantes necessárias para que haja algum tipo de revolução, como as que ocorreram nas letras de São Paulo. Rama, inclusive, lembra que desde a “Conquista” a evolução interna adveio sempre de um impulso externo.

Certamente que toda essa revolução não é obra de um pequeno grupo, como ainda ingenuamente tendem a opinar alguns críticos do modernismo brasileiro, o fato é que mudanças se dão no tempo como enamoramento de ideias e tendências diversas. E se seguimos a linha de pensamento de Rama, sóbria, ainda que por vezes tendenciosa enquanto a provar a tese do jogo um tanto fatalista do liberalismo na América Latina, chegamos a perceber que o processo que culminou na Semana de Arte Moderna de São Paulo, sem ater-nos aqui às ações internas, vinha desde muito gerando-se. Podemos chegar, por exemplo, até o cubano José Martí, que em seus estudos seleciona algumas características do sistema produtivo, o do capitalismo advindo da industrialização, que é também o democrático, na poesia (RAMA, 1985). Citemos apenas duas delas: (1) já não se podiam conceber as obras longas e elaboradas, estas eram substituídas pelo espontâneo poema curto, o texto rápido e certo; (2) já nada podia ficar encerrado em pequenos grupos em tempos em que se encontravam as ideias grandiosas nos jornais e em que tudo é “expansão, comunicação, florescência, contágio”.

Assim sendo, quando Mário de Andrade afirma:

Geralmente os poetas modernistas escrevem poemas curtos. Falta de inspiração? de força para “Colombos” imanes? Não. O que existe é uma necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis. Nossa poesia é resumo, essência, substracto. (ANDRADE, 1960, p. 250)

Não verifica uma novidade de última hora, tampouco é um postulado eurocêntrico, nem o é latino-americano. Já não havia (nem há) lugares para as poses de reclame da origem regional, já que as questões culturais se imbricam de tal forma num contínuo de transformação que o seu local de nascimento quase nunca é o mais importante. Por outro lado, a transformação que propomos, como consequência desse trânsito de ideias, não diminui o mérito dos escritores-pensadores da América Latina. Ao contrário, somente da contribuição deles surge o novo, que é movimento (do velho no novo, do novo no velho). Se temos discutido algo sobre a existência da heterogeneidade do tempo, obviedade maior é a da heterogeneidade dos discursos na poesia modernista, algo que Mário de Andrade captou sob o termo de *polifonia poética*.

Paradoxalmente, o individualismo é algo que se fortalece na modernidade. A possibilidade de mobilidade social dá ao indivíduo a sensação do poder fazer. Nietzsche comentaria:

[...] épocas en que el individuo está persuadido de que es capaz de hacer, poco más o menos, cualquier cosa, que está a la altura de casi todas las tareas, en que cada uno ensaya, improvisa, ensaya de nuevo, ensaya con placer, en que toda naturaleza cesa y se convierte en arte. (NIETZSCHE apud RAMA, 1985, p. 81).

Refere-se, portanto, também à substituição da natureza pelo artifício, fortalecido pela nova cultura que nasce do convívio com a máquina.

Fortalecido o artifício, igualmente fortalecido o mascaramento, tanto individual como da sociedade. A cultura moderna, anacronicamente, dentro de sua função mascarada, apropria-se dos textos do passado, passando-os por próprios, adequados às novas necessidades, não tanto

naturais ou sociais, como textuais mesmo; outro paradoxo. O *arlequinismo* de Mário de Andrade, ou seja, a máscara, tem sua versão no próprio movimento modernista de 22. Essa máscara é o do pretense apelo popular, ou melhor, de que serviria de modelo às expectativas da nova sociedade que surgia com as mudanças modernas da grande cidade. Chamemos novamente Rama, quem comenta:

[...] *se produce en América Latina esa curiosa inversión característica de los períodos ilustrados: el desarrollo que vive la cultura parece nacer de las ideas más que de las transformaciones reales de la sociedad y el movimiento generado responde a la estricta tarea intelectual que busca imprimirse sobre lo real.* (RAMA, 1985, p. 37).

As máscaras também funcionariam como forças do desejo. E a erótica adquiriria toda uma complexidade, já que por um lado, com a modernidade, desperta-se para o amor passageiro, de encanto breve, de mulheres de “toilette”. Mas no momento em que todos descobrem a explosão erótica da modernidade, quase hedonista, também se descobre a insatisfação em que vivem devido à educação católica e às convenções sociais tão aparentemente puritanas. “O sexo *había sido el enemigo de la Iglesia y lo seguía siendo del Estado liberal*” (RAMA, 1985, p. 103). E como se expressa essa nova erótica no livro de poemas aqui relido? Na obra de Mário de Andrade parece aflorar essa luta de forças, nunca resolvida. Em *Amar, verbo intransitivo* é o idílio, em *Macunaíma*, o mítico; nos dois textos, sobrepõe-se o masculino. No entanto, não é o nosso objetivo aqui ir tão fundo em tão vasto panorama. Pese a que o prazer era condenado pela moral reinante, em *Paulicéia desvairada*, ao fazer uso da máscara arlequinesca, a brincadeira se atrela ao

erotismo, ou mesmo ao sexual, e Eros eclode num misto de desejo, sentimento, religião,

[...]

E o leito virginal. . . Tudo azul e branco!

Descansar. . . Os anjos. . . imaculado!

As meninas sonham masculinidades. . .

— Futilidade, civilização. . .

(ANDRADE, 1979, p.40).

E em *Tu*, jogo de sedução à cidade-Colombina, ruído, objeto-objeto, objeto-onírico, “[...] Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros! [...]” (ANDRADE, 1979, p. 48). Ali, toda a emoção dos poemas parece sempre ser intermediada por um eu que se oculta a todo o momento. Numa descrição constante do objeto do desejo, a mulher-cidade, o lirismo parece querer expressar-se através do ver no outro e no ver-se no outro. A máscara de puro observador, de transeunte alucinado frente à visão alucinante, poucas vezes é retirada para que se possa saber algo do eu apaixonado pela cidade-mulher. Mesmo assim, “[...] Gosto dos teus ardores crepusculares, [...] Gosto dos teus desejos de crime turco [...] Amo-te de pesadelos taciturnos, [...]” (ANDRADE, 1979, p. 47), parecem refletir uma paixão não realizada em que o eu é dominado pelo tu, pelo desejo de ver-se no que o outro vê, amor atribulado, sombrio, translação de um tempo obscuro.

“*La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira*”, diz Didi-Huberman (2008, p. 32). Em *Tu*, a visão daquela que é e será, em um princípio, é afastada, por isso a trata com distância, em terceira pessoa. Vai-se acercando aos poucos, timidamente; dela terá crepúsculos e auroras, como que o seu lirismo, o do eu observador do tu, que ao mesmo tempo é o do tu visão do eu, tentasse romper com a frieza da letra. Já referimos o quanto era importante para Mário de Andrade a noção da

poesia como máxima manifestação lírica, refutando o total intelectualismo e o excesso de roupagem do poema. A mão de obra do trabalhador-poeta, artesanalmente, deveria sim trabalhar aquela comoção inicial, aquele frenesi lírico da palavra em bruto, porém dando valor à inspiração inicial, que segundo o autor provém do subconsciente, mas que ainda não é a criação.

Dessa luta entre lirismo e poesia, tradução do eu profundo, nasce em Mário de Andrade uma fascinação, que ao mesmo tempo é de repúdio, semelhante a uma paixão tormentosa, por Edgard Allan Poe. Em dado momento observa: “Edgardo Poe [sic] já observara, na Filosofia da Composição, que construía O Corvo com a precisão e a rigidez dum problema de matemáticas” (ANDRADE, 1960, p. 258).

[...]

Amo-te de pesadelos taciturnos,

Materialização da Canaã do meu Poe!
Never more!

Emílio de Menezes insultou a memória do meu
Poe...

Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros!
Tu és o meu gato preto!
Tu te esmagaste nas paredes do meu sonho!
este sonho medonho!...
(ANDRADE, 1979, 47-48).

Poe é seu acusador, o racionalismo desvairado, não puro desvairismo, que quer controlar o sonho do lirismo, preso ao muro do cerebrismo. “Tal como o muro, a máscara também esconde, vela. Tal como a máscara, o muro é também anônimo, nulo. [...] Se o muro guarda segredos, o

temor acumula poemas, que são silêncio, grau zero dos elementos [...]”. (ANTELO, 2006, p. 78).

A cidade de São Paulo, dúbio gato preto de Poe, representa também aqui o centro do mundo, de onde convergem todas as gentes, todos os tempos. Símbolo do moderno, da modernidade, do modernismo. Fidalga e barregã, Lady Macbeth e madrastra; Lady Macbeth, amante, perversa, mãe. O desejo primeiro e último. Silêncio, reminiscência e esquecimento. Refere Benjamin:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. (BENJAMIN, 1985, p. 37).

A reminiscência será o motor secreto da visão da cidade de Mário de Andrade. Na leitura do poema advém a impressão de que o eu quer dar vazão ao contido adentro, em forma sutil. Possíveis lembranças que serão os fios da trama do tecido que se forma na junção das palavras, que as tornam vivas e cheias de possibilidades. E essas palavras são escritas. A visão de um pintor não é o quadro pintado. O eu lírico que canta, bem pode escrever o que canta para que permaneça o lembrado e o esquecido. E ainda, antes disso, o eu se descobre ao escrever, ou melhor, vai-se fazendo com o ato da escrita. Derrida (1967, p. 218-219) diz: “A escrita substitui a percepção antes mesmo desta aparecer a si própria. A ‘memória’ ou a escrita são a abertura desse próprio aparecer. O ‘percebido’ só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela”. E Agamben (2005),

como que refletindo sobre o assunto, aclara que a experiência somente se sustém na linguagem. A linguagem, portanto, é a única capaz de explicitar o que o eu(s) lírico(s) presente(s) nos poemas reflete(m) de passado, presente e futuro. As visões plasmadas em forma de verso expressariam um desejo de comunicar e comunicar-se, consigo e com o outro.

Portanto, o mundo-cidade não pode no texto ser meramente referencial. É também, e muito mais, artístico, mais natural enquanto linguístico. O fato do eu lírico querer expressar-se através da palavra escrita remete a uma problematização do próprio ato de escrever no interior do texto. E, também, a problematização da autoria. Agamben (2007, p. 61), numa frase já clássica, diz que o autor é “[...] o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha [...]”. Mário de Andrade mesmo marcado em seu texto por meio da função-autor, portanto, na aparência, marcando presença, não está presente por isso, mas sim pelo mesmo gesto de deixar espaços vazios que serão ocupados pela leitura. Como toda obra, está aberta à interpretação, ou melhor, à intervenção do outro. “Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura” (AGAMBEN, 2007, p. 63). E esse outro também está marcado e ficcionalizado no próprio texto, é o mesmo tu a quem são dirigidos os poemas. Recordemos algo de Osman Lins respeito a uma voz outra criada para criar, bem como para ver, ler, escutar:

Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocada por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca, outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra

figura, um cúmplice [...] dividiremos ambos a plenitude e o peso do pronome "eu". (LINS, 1974, p. 17-18).

Finalmente, em *Paulicéia desvairada* vemos signos carregados de significados múltiplos, vozes gritadas, silenciadas e discordantes, tempos que se entrelaçam, contaminados por um agora que dialoga textos e tempos, sob o olhar de um eu que se oculta detrás de uma máscara. Eu que quer-se imagem, num querer ser, num querer fazer.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Mário de. A Escrava que não é Isaura. In: ANDRADE, Mário de. **Obra Imatura**. São Paulo: Martins, 1960.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. São Paulo: Martins, 1979.

ANDRADE, Mário de. **De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ANTELO, Raúl. Visão e Pensamento. Poesia da Voz. In: ANTELO, Raúl (Org.). **Crítica e ficção, ainda**. Florianópolis: Pallotti, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Magia, Técnica. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. 2. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

LINS, Osman. **Os gestos**. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1974.

RAMA, Ángel. **Las máscaras democráticas del modernismo**. Montevideú: Arca, 1985.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente: história e anacronismo dos textos**. Chapecó: Argos, 2007.

SCRAMIM, Susana. Andrade, Darío, Lugones: Indecidibilidad, modernidad y poesía. **Boletim de Pesquisa – NELIC**. Florianópolis, v. 2, p. 106-121, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/11088>. Acesso em: 25 jan. 2011. p. 106-121.

6. UM DIÁLOGO ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA NAS PÁGINAS DE *KLAXON* E *ESTÉTICA*

André Augusto Abreu Villela

QUESTÕES INICIAIS

Há um século acontecia em São Paulo a Semana de Arte Moderna de 1922, nos três famosos dias (13, 15 e 17) de fevereiro, às 20:30 horas, no Teatro Municipal de São Paulo. Contava com a participação de jovens escritores, poetas, pintores e músicos. Nomes como Villa-Lobos, Menotti Del Picchia, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Oswald de Andrade e o arquiteto intelectual da semana paulista de arte moderna, Mário de Andrade. O Teatro Municipal foi palco de uma revolução subversiva, de contracultura, uma ebulição cultural, quebrando paradigmas conservadores, seja na música, na literatura, nas artes plásticas, e na arquitetura. Passados cem anos, o legado que fica, é até hoje sentido e palpável em praticamente todos os meios culturais. O ano de 1922 é simbólico, se comemorava ali o centenário da independência brasileira, nesse mesmo ano, a criação do Partido Comunista Brasileiro, o PCB, e ainda a Revolta Tenentista do forte de Copacabana, o Brasil tendo na sua presidência Artur Bernardes, que se tornara presidente da nação em 15 de novembro daquele ano, substituindo a Eptácio Pessoa. O Brasil naquele momento era um país oligárquico, regido pela constituição de 1891, e pelos cafeicultores paulistas, principalmente na figura do mecenas Paulo Prado, ou seja, a

Semana foi feita por uma elite paulistana tradicional, e não com a participação popular.

Essa barulhenta comemoração, na pior das hipóteses, impulsionou o ressurgimento, naquele momento, em São Paulo, de uma “prodigiosa vida intelectual”, que mais tarde se espalharia pelo país. É claro que nem tudo foram flores, alguns críticos mais conservadores foram duros em suas críticas aos jovens modernistas, como Oscar Guanabarro que disse “Em música são ridículos, na poesia são malucos e na pintura são borradores de tela”. Segundo Monica Pimenta Velloso, a narrativa hegemônica do Modernismo foi uma construção empreendida pelas vanguardas paulistas, que a atualizaram ao longo das décadas de 1930 e 1950. (VELLOSO, 2010). Num recorte de jornal guardado por Mário de Andrade, sem indicação de procedência, encontra-se um artigo de 1922, provavelmente de Ronald de Carvalho, em que os “independentes” paulistas são apresentados como uma frente civilizadora: “O papel histórico de São Paulo é o de produzir bandeirantes”.

O escritor Lima Barreto também era outro entusiasta da importância e protagonismo de São Paulo, quando escreve: “São Paulo tem a virtude de descobrir o mel do pão em ninho de coruja”. Mas no mesmo artigo, publicado em julho de 1922, na revista *A Careta*, manifesta-se contra a revista modernista criada por Mário de Andrade, quando diz: “Recebi, e agradeço, uma revista de São Paulo que se chama *Klaxon*. Em começo, pensei que se tratasse de uma revista de propaganda de alguma marca de automóveis americanos”. (REVISTA A CARETA, 22 DE JULHO DE 1922). Alguns ecos daquela semana ainda reverberaram por muito tempo, vide a construção da Pampulha em Belo Horizonte, e a consagração desse projeto que vai desembocar com o nascimento de Brasília, ambos projetos modernistas de Oscar Niemeyer na área da arquitetura, e como pensar em Bossa

Nova e Tom Jobim, sem pensarmos na musicalidade de Heitor Villa-Lobos. (COELHO, 2012).

CORRESPONDÊNCIAS ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E SÉRGIO BUARQUE (1922-1944)

Ambos, paulistas, participantes diretos e indiretos da Semana de Arte Moderna, sendo Mário de Andrade nove anos mais velho que o então jovem Sérgio Buarque, quando começaram a se corresponder. Essas correspondências irão perdurar durante vinte e dois anos entre ambos, (1922-1944), até um ano antes do falecimento de Mário de Andrade. Sérgio Buarque então com apenas vinte anos de idade, é escolhido para ser o representante da revista modernista paulista *Klaxon*, no Rio de Janeiro, cidade na qual havia acabado de se mudar com a família, onde passaria a estudar direito e a trabalhar como jornalista. Sérgio Buarque não participaria da Semana por conta de exames na faculdade.

Segundo Pedro Monteiro, durante esses vinte e dois anos de correspondências trocadas entre ambos, é possível traçar um paralelo a partir de quatro núcleos, sendo a primeira leva trocada ainda em 1922, quando a circulação e a recepção de *Klaxon* no Rio eram a grande preocupação de Mário e Sérgio. Durante esse período fica claro, a importância da solidificação do modernismo paulista na cidade do Rio de Janeiro, e as redes que se formavam entre os velhos e os novos escritores, artistas e intelectuais, criando uma ponte entre as duas cidades. Dessa leva de cartas, cabe destacar a primeira, datada de 08 de maio de 1922, onde Mário se dirige a Sérgio e diz: “É preciso que não te esqueças de que fazes parte dela. Trabalha pela nossa ideia, que é uma causa universal e bela, muito alta. Estou à espera dos artigos e dos poemas que prometeste. E não te esqueças do teu conto. Desejo conhecer-te na ficção”. (ANDRADE, 1922).

Já em um segundo momento, que irá durar de 1924 a 1928, Sérgio já havia lançado junto a seu amigo, Prudente de Moares, neto, na cidade do Rio de Janeiro, a revista modernista *Estética*, baseada principalmente na *Klaxon*, que havia durado até 1923. Durante esse período, Sérgio já havia publicado artigos que tiveram grande repercussão no meio, como *O lado oposto e outros lados*, de 1926, em que o próprio Sérgio irá romper dentro do modernismo, atraindo a ira de vários colegas modernistas, e a partir do qual se revelam as primeiras diferenças importantes entre sua concepção de mundo e a de Mário. É o tempo em que a voz de Sérgio vai crescendo, e a relação se torna mais equânime entre ambos. Além de eleger Sérgio como seu consultor de história, via nele o único crítico capaz de realmente compreendê-lo, como o próprio Mário se descrevia, como um vulcão de complicações. (MONTEIRO, 2012). Em 22 de abril de 1928, assim escreveu Mário a Sérgio Buarque: “A promessa do artigo é ouro para mim. Você está cada vez mais sutil (não zangue) e me delicio em você. Jamais não consegui saber o que eu sou. Mas ponha reparo no que escrevem sobre mim, sou fácil como água para eles”. (ANDRADE, 1928). Nesse artigo de 1926, citado acima, Sérgio irá fazer interessantes ponderações sobre algumas figuras proeminentes dentro do modernismo brasileiro.

Nesse ponto prefiro homens como Oswald de Andrade, que é um dos sujeitos mais extraordinários do modernismo brasileiro; como Prudente de Moraes, neto; Couto de Barros e Antônio Alcântara Machado. Acho que esses sobretudo representam o ponto de resistência necessário, indispensável contra as ideologias do construtivismo. Esses e alguns outros. Manuel Bandeira, por exemplo, que seria para mim o melhor poeta brasileiro se não existisse Mário de Andrade. E Ribeiro Couto que com

Um homem na multidão acaba de publicar um dos três mais belos livros do modernismo brasileiro. O outros dois são *Losango cáqui* e *Pau Brasil*. (REVISTA DO BRASIL, 15 DE OUTUBRO DE 1926).

A terceira parte das correspondências, se dão entre os anos de 1931 a 1933, quando Sérgio então já regressara de sua temporada na Alemanha, como corresponde dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, (1929-1930), nesse momento Sérgio Buarque já havia trazido de Berlim, um esboço de *Raízes do Brasil*, chamado *Teoria da América*, um calhamaço de mais de 400 páginas, explicando o que seria o Brasil, principalmente pautado na sociologia de Weber. Nesse período publica um artigo intitulado *O mito de Macunaíma*, na revista *O Espelho*, de 1935, onde tece longos elogios a obra prima de Mário de Andrade, publicada originalmente em 1928. "O Sr. Mário de Andrade retirou o personagem mítico cujas aventuras extraordinárias serviram de base para uma versão nova, admirável como trabalho de recriação e também como interpretação desse espírito mágico(...) que empreendeu o escritor paulista em *Macunaíma*". (REVISTA O ESPELHO, 06 DE SETEMBRO DE 1935).

Já a quarta e última leva de cartas, corresponde aos anos de 1941 a 1944, do momento em que Mário regressa a São Paulo, depois de viver entre os anos de 1938 à 1941 no Rio de Janeiro, trabalhando em instituições ligadas à pasta da Cultura, durante o Estado Novo do governo Vargas. Segundo Pedro Monteiro, é durante esses anos em que Mário mora no Rio de Janeiro, sua amizade com Sérgio Buarque de Holanda se torna mais íntima, mais profunda, relação essa interrompida em 1945, com o falecimento de Mário de Andrade. Segundo Eduardo Jardim, em um iluminador estudo sobre os últimos anos de Mário de Andrade, ele desenvolve a hipótese de uma longa e sentida "morte do

poeta”, que teria começado a acontecer quando Mário se mudou para o Rio de Janeiro em 1938, fugindo do espectro da exoneração do cargo de diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, que ele assumira em 1935, a convite do então prefeito Fábio Prado, e ocupara até 1938, depois que o golpe do Estado Novo, em novembro de 1937, redesenhou o campo de forças da política brasileira, com consequências profundas no plano de administração e concepção da cultura. (JARDIM, 2005).

Na última missiva enviada por Mário de Andrade a Sérgio Buarque, datada de 26 de dezembro de 1944, em tom de despedida, assim descreveu ele no fim da carta: “Bom, um bom ano de 1945 para você. Maria Amélia, filhotes e esta nossa triste humanidade. Com o abraço mais grato do Mário”. (ANDRADE, 1944). Essa foi a última correspondência entre ambos, das trinta e uma que se tem notícia. Na sessão especial em homenagem à memória de Mário de Andrade, que promoveu a Associação Brasileira de Escritores, o seu presidente, Sérgio Buarque de Holanda, pronunciou as seguintes palavras na despedida do amigo.

A sessão que à memória de Mário de Andrade consagra hoje a Associação Brasileira de Escritores deseja ser, antes de tudo, um pleito de amizade. Nenhuma outra espécie de homenagem seria mais grata ao nosso grande morto, e nenhum ajudaria a melhor fixar, mesmo para os que o admiram de longe, o perfil do escritor e do homem. Mário de Andrade foi justamente um exemplo de como é possível tão insólita harmonia. Em todas as suas dedicações pôs sempre aquele amor consciente e exato de que fala no final do “Noturno de Belo Horizonte”. Amor que não se abate mas, ao contrário, se acrescenta e se enaltece na lucidez do espírito. (REVISTA SOMBRA, 07 DE ABRIL DE 1945).

Passados exatos trinta anos do acontecimento da Semana de Arte Moderna, Sérgio Buarque publica um artigo no *Jornal Diário Carioca*, datado de 24 de fevereiro de 1952, chamado *Depois da Semana*, comentando e fazendo uma análise profunda, dos acontecimentos daqueles dias, de certa forma uma comemoração do trigésimo aniversário de celebração do modernismo no Brasil em terra paulista. E no texto do artigo, faz um comentário acerca do amigo Mário de Andrade, lembrando-se da primeira carta que recebera do articulador do movimento de 22, e fundador de *Klaxon*, assim cita Sérgio: “De Mário de Andrade guardo uma carta escrita em 08 de maio de 22, onde à recomendação de cooperar ativamente no trabalho comum – trabalha pela nossa ideia, que é uma causa universal e bela, muito alta”. E mais adiante mostra a força que a revista *Klaxon*, representou para toda aquela geração de jovens modernistas, no qual se refere a mesma como “Dinamite do modernismo de guerra”. E termina o artigo desconstruindo a imagem que se tinha acerca do Rio e São Paulo, como rivais, e cita: “Não se trata aqui, como ainda há quem o presuma, de uma simples separação entre os grupos de Rio e São Paulo, pois entre aqueles que procuravam continuou a congregar-se, e não só em São Paulo”. (JORNAL DIÁRIO CARIOCA, 17 DE FEVEREIRO DE 1952).

O MODERNISMO EM REVISTAS (1922-1929)

Segundo Sirinelli, a revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nesta dupla dimensão. (SIRINELLI, 1988). Por meio das revistas, as ideias se propagam, superam fronteiras, e novos movimentos são deflagrados. É durante o período da Primeira República que se inicia, mesmo que em bases precárias, o processo da

moderna comunicação de massa no Brasil. As revistas desempenham papel estratégico e de grande impacto social. Articuladas à vida cotidiana, elas terão uma capacidade de intervenção bem mais rápida e eficaz, caracterizando-se como “obra em movimento”. Essas revistas foram fundamentais na discussão do modernismo, propondo-se, a primeira, a ser o “órgão nacional do movimento modernista” na sua fase de reconstrução e autocrítica. Os jovens Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, neto, foram figuras de fundamental importância na articulação do modernismo no Rio de Janeiro, estabelecendo diálogo com os intelectuais paulistas e de vários estados. Em seus escritos, expressavam uma nova sensibilidade e um novo olhar sobre a cidade, entendendo-a como lugar estratégico de expressão do moderno. (VELLOSO, 2010).

Em ordem cronológica, as publicações modernistas em foco nesse artigo são: *Klaxon* (São Paulo, 1922-1923), *Estética* (Rio de Janeiro, 1924-1925), *A Revista* (Belo Horizonte, 1925-1926), *Terra Roxa e outras terras* (São Paulo, 1926), *Verde* (Cataguases, 1927-1928 – primeira fase), *Festa* (Rio de Janeiro, 1927-1928 – primeira fase) e *Revista de Antropofagia* (São Paulo, 1928 – primeira fase). O eixo central da vanguarda brasileira, é formado por Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. O próprio Carlos Drummond de Andrade afirmou, “essas revistas, lidas, relidas, alisadas no excelente couchê, fizeram minha iniciação literária, muito imperfeita, mas decisiva”. (ANDRADE, 1987). Sendo ele uma das lideranças do modernismo. O que não deixa de ser interessante, o fato de Carlos Drummond, ter participado da terceira e última edição de *Estética*, em 1925, com um texto intitulado “Poemas”, dez anos após, ter entrado em briga física com Sérgio Buarque, como relata carta de Gilberto Freyre, ao amigo Manuel Bandeira escrita em janeiro de 1935.

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA

A última do Sérgio: a namorada (irmã de Germaninho) foi requisitada para trabalhar no Ministério da Educação. O Carlos Drummond engraçou-se com ela, uma coisa à toa, e o nosso Sérgio entrou pelo gabinete um belo dia e atracou-se com o Carlos. Acudiu o pessoal, o Peregrino levou uma sobra na cara, e o Sérgio gritava indignado para Carlos: “seu poetinha de merda!”. (FREYRE, 17 DE JANEIRO DE 1935).

Essas revistas eram dedicadas a um público bem mais restrito, essas publicações não precisavam abusar de apelos visuais, que de qualquer modo seriam inviáveis, por conta da falta de recursos e das enormes dificuldades de produção. Mário de Andrade, na conferência de 1942, vinte anos após a semana, intitulado, “O movimento modernista” diz: “O que nos igualava, por cima dos nossos despautérios individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional”. (ANDRADE, 1974).

REVISTA KLAXON (1922-1923)

O substantivo “Luta”, é a primeira palavra que aparece no texto de apresentação de *Klaxon*, escrito por Mário de Andrade, mas assinado por toda a redação. Esse periódico é uma consequência direta do festival promovido pela vanguarda paulista no Teatro Municipal, sendo seu primeiro número lançado em 15 de maio de 1922, cujo o espírito renovador e polêmico dava imediata continuidade a semana, “queremos construir alegria”, escreviam os redatores, cuja as redes eram muito bem formatas, apesar de ser paulista, tinha representações em diversas cidades, inclusive no exterior. No Rio de Janeiro, temos Sérgio Buarque de Holanda, no Recife Joaquim Inojosa, na França, L. Charles Beaudoin, na Bélgica

Roger Avermaete, e finalmente em Portugal, Antonio Ferro. (MARQUES, 2013). A despeito dessas manifestações, o grupo de *Klaxon* rejeitará o rótulo de futurista. Diziam eles, “KLAXON é klaxista”, afirmava Mário de Andrade no texto de abertura. Assim saía o primeiro capítulo da revista, com o título *Significação*.

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas columnas do “Jornal do Commercio” e do “Correio Paulistano”. Primeiro resultado: “Semana de Arte Moderna” – espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como elle: nem desastre, nem triumpho. Como elle: deu fructos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. E’ preciso reflectir. E’ preciso esclarecer. E’ preciso construir. D’ahi, KLAXON. E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender KLAXON. (REVISTA KLAXON, 15 DE MAIO DE 1922).

Sérgio Buarque de Holanda, em seu artigo intitulado *Em torno da Semana*, afirmou que “*Klaxon*, seria o porta-voz da geração modernista, mas teve seu aparecimento retardado por vários contratempos”. (HOLANDA, 1952). Sendo assim, não há consenso se a ideia de *Klaxon* ocorreu antes ou depois da semana. Em artigo intitulado *Klaxon*, publicado pelo *Jornal do Commercio*, em 1922, assim definiu Oswald de Andrade o que era na definição dele a revista: “*Klaxon* é uma instituição séria, muito séria em meio a balbúrdia das cidades modernas, em que só abre caminho a gritos roucos e apitos esquisitos. *Klaxon* é um descendente direto do maracá de nossos pais silvícolas”. (JORNAL DO COMMERCIO, 30 DE MAIO DE 1922). Quanto ao título, o que provocaria discussões acaloradas quanto ao seu

verdadeiro significado, causando estranheza inclusive a Lima Barreto, mas Menotti Del Picchia, assim definiu e esclareceu, de forma irreverente seu significado: “É uma buzina literária, fonfonando, nas avenidas ruidosas da Arte Nova, o advento da falange galharda dos avanguardistas”. (CORREIO PAULISTANO, 17 DE MAIO DE 1922). Mas talvez quem melhor definiu seu verdadeiro significado, foi Aracy Amaral, que disse: “*Klaxon*, como se sabe, era a denominação da buzina localizada na parte exterior dos automóveis, e tinha um som todo peculiar. Era bem o símbolo de uma época. *Klaxon*: a palavra vê-se repetida em poemas de Cendrars, como em versos da Paulicéia, sinônimo de dinamismo e progresso”. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 03 DE FEVEREIRO DE 1968).

O grupo de escritores que compunham a revista *Klaxon* era bastante heterogêneo, além do próprio arquiteto da revista Mário de Andrade, uma espécie de mentor aos mais jovens, contava também com artigos de Sérgio Buarque de Holanda, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Plínio Salgado, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Sérgio Milliet, Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, Couto de Barros entre outros. Geralmente, o ponto de encontro da turma, se dava no escritório de advocacia de Tácito de Almeida e Couto de Barros, que ficava a rua Uruguai, 14, no bairro Jardim América, endereço esse da esposa de Paulo Prado. Assim recordou Aníbal Falcão em 1935: “O grupo reunia-se quase diariamente. O ponto de encontro era geralmente o escritório do Couto, à tardinha. Ali vinham ter todos”. (IEB-USP, 1972, p. 21).

Outro ponto interessante, que provocava um chamado “escândalo visual”, era sua capa, elaborada por Guilherme de Almeida. Bastante emblemática, ousada e irreverente, assim pode ser caracterizada a capa de *Klaxon*. A discussão em torno da mesma foi grande, correspondências de Sérgio Buarque, Menotti Del Picchia, Rubens Borba, Manuel

Bandeira, escreviam a Mário para ou elogiar, ou reagir negativamente, ao escândalo visual que a capa causava, tudo isso muito bem planejada e arquitetado, afinal a ideia era essa, causar impacto em quem a visse, o que foi conseguido com sucesso. Os empresários não gostaram da ousadia e retiraram os anúncios. Como resposta, *Klaxon* publicaria um anúncio no quarto número da revista, em letras garrafais e caixa alta dizendo: “NÃO COMAM LACTA NEM BEBAM GUARANÁ”, diziam de modo enfático. Os anunciantes não cederam, e *Klaxon* desistiu de publicar propagandas nas páginas da revista, gerando assim um custo maior e dispendioso.

Segundo Ivan Marques, eram os próprios modernistas que bancavam a aventura, fazendo entre eles uma chamada “coleta alegre”. Entre os ensaios mais ambiciosos e de maior fôlego, foram escritos por Couto de Barros, Rubens Borba, e sobretudo, Mário de Andrade. (MARQUES, 2013). Segundo Tania de Luca, a questão do custeio, premente nesse tipo de publicação, era ainda mais agravada em *Klaxon*, que afrontava abertamente o cânone literário e colecionava menções pouco abonadoras. Em carta a Mário de Andrade de março de 1923, Manuel Bandeira afirmava: “Você não me falou de *Klaxon*. Desapareceu? O último número que li foi o de novembro”. Pela correspondência mantida pelos poetas, sabe-se que cada klaxista colaborava com 25 ou 30 mil réis, e Mário chegou a contribuir com 300 mil para viabilizar o número duplo 8-9, o último publicado, números esses mostram que as dificuldades foram constantes. (LUCA, 2001). O próprio Sérgio Buarque, escrevendo a Mário de Andrade, em agosto de 1922, faz a seguinte ressalva quanto a questão de custos, sobre o dinheiro levantado, e sobre a ansiedade da chegada da revista em terras cariocas.

Meu caro Mário, *Klaxon* é esperada com ansiedade aqui no Rio. Já falei ao Schettino, e isso depende

agora de uma resposta, para tratar diretamente com vocês sobre a venda da *Klaxon* aqui no Rio e liquidar mensalmente as contas. Fica assim melhor para vocês por se tratar de uma casa comercial. Nesse caso vocês enviarão juntamente com as revistas, do 4º número em diante, a fatura. O dinheiro que está em meu poder e que ascende quase a 200\$000 enviarei por esses dias a Tácito, talvez até o fim desta semana. Mandarei também algumas belas colaborações de alguns rapazes daqui. Já entrevistei o Ruy Coelho infelizmente só há poucos dias e mandarei a vocês para o 5º número se for possível. Aceite um abraço klaxista do Sérgio. (HOLANDA, RIO DE JANEIRO, AGOSTO DE 1922).

Ainda segundo Marques, a presença de autores estrangeiros, a publicação de textos em outras línguas, e a referência a revista existentes fora do país reforçavam o espírito universalista do periódico, seu desejo de aliar-se ao “espírito moderno” internacional.

Ao todo saíram nove exemplares de *Klaxon*, sendo a última datada de janeiro de 1923, abrindo a revista uma crônica de Graça Aranha, intitulado “INS”, e fechando essa edição um artigo intitulado “Réviviscences”, do francês Charles Beaudouin. Ainda contava com crônicas e textos extras de Tarsila do Amaral e do músico Villa-Lobos. O periódico como um todo durou apenas nove meses, sendo sucedida pela *Novíssima* (1923-1926), pela *Estética* de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto (1924-1925), pela *A Revista* de Belo Horizonte (1925-1926) entre outras. Talvez quem melhor definiu o significado de *Klaxon*, tenha sido Mário Silva Brito, que assim escreveu.

Klaxon fora a trincheira de que os modernistas em dado momento necessitavam para travar a luta pelo poder intelectual e artístico. Nela exerceram

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA / organizadora

aguerrida polêmica estética, exibiram a sua inteligência e o entendimento que tinham das letras e artes, lançaram proposta de novos meios de expressão e, num certo sentido, corrigiram os rumos que vinham sendo seguidos, deram os primeiros passos nesta direção. Consolidaram algumas ideias básicas, mostraram praticamente o que estavam produzindo, impuseram-se como unidade grupal a serviço de um ideário comum e específico. Afirmaram-se numa palavra. (REVISTA DO IEB, nº 19, 1977).

REVISTA ESTÉTICA (1924-1925)

Passados quase dois anos do fechamento de *Klaxon* em São Paulo, terra da Semana de Arte Moderna, eis que surge em novembro de 1924, em terra carioca, a revista *Estética*, capitaneada por dois jovens, um com vinte e outro com vinte e dois anos, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto. A parceria entre os dois começara nos que foram companheiros da Faculdade Nacional de Direito. Essa nova revista modernista tinha uma demanda trimestral, situada á Av. Rio Branco, 157 – Rio de Janeiro. *Estética* foi baseada na revista inglesa *The Criterion*, de T.S. Eliot, o que acabou de certa forma tendo uma boa acolhida, melhor do que a obtida em *Klaxon*, com alguns artigos simpáticos a imprensa. Como gostava de dizer Rubens Borba de Moraes: “Depois da revista de combate que lutava, mordida, arranhava, descabelava. *Estética* oferecia um modernismo triunfante, afirmativo, bem instalado na vida”. Conforme citava Prudente, com seu codinome de Pedro Dantas: “*Estética* representava um sonho de adolescência, longamente acariciado na imaginação; um sonho maquinado as escondidas, apenas segregado a amigos de

confiança; falar, só na hora de dizer". (LEONEL, 1984, p. 170)

Segundo Monica Velloso, a atuação conjunta de Sérgio e Prudente, no interior do debate modernista sugere esse caminho. Como colocando acima, foram colegas de curso na faculdade de direito, assinaram, algumas vezes em parceria, crônicas literárias na imprensa periódica, deram entrevistas conjuntas, dirigiram a *Estética* e tomaram a *Revista do Brasil*, na sua fase carioca, porta-voz de suas ideias. Críticos do futurismo, aderiram ao surrealismo buscando pesquisar outras possibilidades de linguagem. Ambos, interessaram-se pelos escritos da dramática figura de Febrônio Índio do Brasil e de Madame Satã. Tais identificações levariam os autores, então bastante jovens, a ter uma perspectiva bastante singular sobre a nacionalidade entendendo-a, sobretudo, como espaço de experimentações.

Ainda segundo Monica Velloso, na revista *Estética* predomina o foco urbano. São impressões e imagens sensoriais, marcadas pelas novas ritmias da cultura da modernidade. É no Rio de Janeiro, epicentro dessa nova temporalidade, que Prudente de Moraes, neto experimeta, poeticamente, o deslocamento. São camadas que operam simultaneamente. Na *Estética* podemos encontrar uma verdadeira cartografia do imaginário urbano brasileiro. Como centro cosmopolita, metrópole e símbolo da civilização (Rio de Janeiro e São Paulo). Através das poesias, preferencialmente, expressa-se essa multiplicidade de imagens, seja em "Noturno de Belo Horizonte" de Mário de Andrade, ou "Baependi" de Prudente de Moraes, neto, ou em "São Paulo" de Sérgio Milliet, "Bahia de Guanabara", do modernista paulista Menotti Del Picchia, ou então "Copacabana", de Afonso Arinos. Todos esses poemas e crônicas encontram-se em *Estética*. (OLIVEIRA; VELLOSO E LINS, 2010, p. 55).

Fato interessante é como se deu o título de *Estética*, segundo consta em uma tarde de 1924, à porta da Casa Carvalho, no centro do Rio, o então escritor e diplomata Graça Aranha sugeriu, “Eu faço a apresentação. O nome? Está achado: *Estética*”. A sede da revista, Livraria Odeon, mas como disse Prudente, mera formalidade, pois segundo ele, a redação era ambulante, estaria onde estivesse seus diretores. A Livraria Odeon foi importante no quesito de ser um dos principais pontos de venda da revista, que também era distribuída em outras capitais, como Recife, São Paulo e Belo Horizonte.

Em conversa ao *Jornal Correio da Manhã*, publicado em 19 de maio de 1925, Prudente e Sérgio discorrem sobre a criação da revista, as ideias que propunham a partir da criação da mesma, e marcam ponto ao fazerem declarações fortes ao Jornal. “Creio que nossa revolução, que visa principalmente lutar contra toda espécie de lugares comuns, nada valha menos que essa insistência demasiada num dos lugares mais batidos, que é esse horror ao antigo”. (JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 19 DE MAIO DE 1925).

Estética contava também com publicações de autores renomados, e muito próximos ao que publicavam na *Klaxon*, nomes como Graça Aranha, que inclusive é o primeiro artigo a ser publicado pela revista no primeiro número, Mário de Andrade, colaborador incansável da revista, que é o responsável por um dos mais belos poemas intitulado “*Noturno de Belo Horizonte*” que abre o volume 3, e também de sua autoria o que fecha a revista intitulado “*Carta aberta a Alberto de Oliveira*”. Além desses, outros nomes também aparecem nas publicações de *Estética*, como Renato Almeida, Guilherme de Almeida, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Couto de Barros, Ronald de Carvalho, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, além dos fundadores Sérgio e Prudente. Percebe-se assim a formação das redes de

intelectualidade que circundavam o país naquele momento, através dessa constelação de intelectuais, principalmente São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Recife.

Em uma carta escrita a Mário, em maio de 1924, Sérgio relata a fundação de uma nova revista modernista na cidade do Rio de Janeiro, no qual ainda não tinha sido batizada, e pede ao amigo ideias quanto ao título, e pede também crônicas, artigos, poemas no qual possa ser publicado na revista, que sairia em setembro, ainda explica claramente ao amigo, que a nova revista fora inspirada na revista inglesa de T.S. Elliot, *The Criterion*.

Agora um pedido. Vai ser fundada aqui no Rio uma grande revista de "Arte Moderna", de meu amigo Prudente de Moraes, neto, publicação trimestral de grande formato e mais ou menos no tipo da revista inglesa *Criterion*. O primeiro número em setembro próximo e só falta para isso uma colaboração e...título. O pedido você já adivinha, é contribuir para que diminua a primeira (ilegível). Quanto ao título aceita-se também uma sugestão sua. (Propus dois: *Revista Contemporânea* e *Construção* – não foram aceitos com razão – não sirvo para títulos). Mas sem falta. Se você permite peço ao Guy uma cópia das "Danças" para o 1º número. Se não vê se pode enviar o que você quiser, um poema, uma crítica, um capítulo de romance...Encarrego você se não lhe for muito trabalhoso, de arranjar colaboração de nossos amigos daí. Adeus. Aceita abraços de teu Sérgio. P.S.: Perdoa a "saudade" e a "longa experiência". Até breve. (HOLANDA, RIO DE JANEIRO, MAIO DE 1924).

Segundo Pedro Monteiro, a revista que inspirava Sérgio e Prudente, *The Criterion*, passara a circular na Inglaterra no ano de 1922, e permaneceria viva até o começo

da Segunda Guerra, 1939. Os fundadores de *Estética*, chegaram a enviar a Elliot os dois primeiros números da revista brasileira em julho de 1925. Sérgio Buarque explicitaria num artigo sobre “Romantismo e Tradição”, publicado originalmente na revista *Estética* em setembro de 1924, sua atenção extrema aos debates que ocorriam na revista inglesa. Segundo ele, *Estética* que apesar de mover-se por um impulso nitidamente nacional, e talvez por isso mesmo procurará dar aos seus leitores uma resenha de todas as tendências modernas do pensamento, lamenta não poder transcrever por inteiro o notável artigo de Middleton Murry limitando-se a dar um ligeiro resumo. (MONTEIRO, 2012, p. 69). O próprio fundador Prudente de Moraes, neto, chegou a publicar uma nota em *Estética*, tratando sobre esse assunto.

Estética foi o primeiro órgão de expressão do movimento modernista que empreendeu a sua crítica, com liberdade, vivacidade e sinceridade. Por isso mesmo provocou dissensões e a conseqüente dispersão do grupo. Quando *Estética* se permitiu criticar a obra e as ideias de Graça Aranha, o grupo “gracista” brigou. (MORAIS, NETO, 1924).

Graça Aranha que, na opinião dos klaxistas e dos rapazes de *Estética*, não passava de um escritor conservador e oportunista, mas que soubera impor-se tanto a uns quanto aos outros, sendo homenageado na última edição de *Klaxon* e assinando o texto de abertura do número inicial de *Estética*, cujo nome ele próprio tinha sugerido. Na avaliação de seus diretores, havia em *Estética*, uma diferença importante: o esforço de transformar o movimento modernista, fazendo-o passar do período polêmico ao de afirmação construtiva. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, *Klaxon* tinha sido uma revista que rompia com uma porção de coisas. Precisava-se fazer uma revista que passasse a construir

alguma coisa, a partir daquela ruptura, com a mesma gente, e gente que foi aparecendo depois, porque muitos não estavam na Semana de Arte Moderna. (MARQUES, 2013).

Entretanto, brigas, desavenças, ressentimentos, discussões entre os jovens modernistas acabaram por minar a revista, que contou apenas com três números. Segundo Tania de Luca, o mundo intelectual paulista e carioca, no qual transitavam os personagens em questão, era bastante restrito: as instituições literárias e culturais, escassas; as publicações, de curta duração; os empreendimentos editoriais, modestos. Os desentendimentos e disputas tinham de ser temperados pela convivência quase forçada. (LUCA, 2011). O poeta pernambucano, Manuel Bandeira, um dos pais da Semana de 22, respeitado por todos, amigo de Sérgio e Prudente, assim escreveu em 11 de maio de 1925: “Para mim *Estética* devia acabar. Aquilo nasceu, sob uma imposição (de Graça Aranha) que os rapazes (Prudente e Sérgio) não deviam ter aceitado”. Prudente dizia, as dificuldades econômicas eram enormes, como de hábito; as condições de produção precária; a redação era ambulante, estariam onde estivessem os seus diretores. Como descreveu em carta endereçada a Inojosa.

Eu não sei se você sabe que a *Estética*, ideia minha, tem uma vida toda artificial. A redação é numa livraria, isto é, não temos redação. Todo trabalho é repartido entre Sérgio e eu. Brigas com o tipógrafo, revisão, colar as cintas, distribuir nas livrarias, embrulhar para remeter aos assinantes e para São Paulo, tudo nós é que fazemos. Na melhor das hipóteses, quero dizer, vendendo tudo, sem dar um só exemplar de graça à imprensa ou aos colaboradores, esse preço dá prejuízo. Ora, um prejuízo certo não pode ser o ideal de ninguém, por maior que seja o desinteresse. Somos obrigados a subir a 3\$, desde o n. 2. (LUCA, 2011, p. 33).

Como se vê, a história das revistas não é movida apenas por afinidades estéticas e ideológicas, mas também pelos imperativos da política e da sociabilidade. As páginas de *Estética* seriam curiosamente o lugar do conflito entre os realizadores das duas revistas e o grupo de Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato Almeida. Vale dizer, que a primeira cisão dentro da agremiação que fizera o Modernismo da Semana Paulista de 22. Nas palavras de Prudente de Moraes, neto, “a crítica do modernismo ou se fazia dentro do modernismo ou não se fazia”. (LEONEL, 1984, p. 185). Desse modo, embora de curta duração, a revista *Estética*, cujo último número data de junho de 1925, cumpriu o seu objetivo de auxiliar na fase de construção do modernismo brasileiro. Além de revelar nomes como o de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Afonso Arinos, ainda brindou os leitores com clássicos como *Noturno de Belo Horizonte* de Mário de Andrade, e *Não sei Dançar* de Manuel Bandeira. Pode-se dizer que tanto *Klaxon* e *Estética*, participaram ativamente da formação de um pensamento crítico modernista.

CONCLUSÃO

A revista *Estética*, criada no Rio de Janeiro, tinha o mérito de conseguir uma coesão entre modernistas paulistas, cariocas, mineiros e os de Recife. Esboçado em 1922, o nacionalismo toma corpo em *Estética*, o que talvez explique o fato de não existirem nela colaboradores estrangeiros, cuja presença era marcante em *Klaxon*. A revista carioca tinha consciência dessa guinada histórica e assumiu com segurança o papel de continuar a luta da primeira revista modernista, capitaneada por Mário de Andrade, sendo assim, para além das fronteiras do Rio de Janeiro, o “órgão nacional do movimento modernista, em sua segunda fase”.

O movimento estava para expandir-se, o que ocorreria nos anos seguintes, com a criação de revistas em outras partes do país. (MARQUES, 2013). E se pensarmos a médio, e longo prazo, todo esse movimento começado em 1922, acabou por desembocar em movimentos como a *Tropicália*, na Bahia, criada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, que propunha uma estética bastante voltada ao movimento antropofágico de Oswald de Andrade, a criação de Brasília em 1960, e no Cinema Novo brasileiro com Glauber Rocha. Prestes a completar um século de sua realização, a Semana de Arte Moderna, e as revistas de mesmo cunho, ainda continuam a influenciar uma legião de adeptos inspirados naquela geração de 22. Como se diz: “A ambição de toda revista é modelar seu próprio tempo”. Como bradou Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto: “Modernismo não é escola, é estado de espírito”. (JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 19 de maio de 1925).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. **Tempo, Vida e Poesia: confissões no rádio**. Rio de Janeiro, Record, 1987.

ANDRADE, Mário de. Carta (01) a Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo, 08 de maio de 1922. In: **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondências**, org.: MONTEIRO, Pedro Meira. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Significação de Klaxon**. São Paulo, 15 de maio de 1922.

ANDRADE, Mário de. Carta (15) a Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo, 22 de abril de 1928. In: **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondências**,

org.: MONTEIRO, Pedro Meira. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

ANDRADE, Mário de. Carta (31) a Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo, 26 de dezembro de 1944. In: **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondências**, org.: MONTEIRO, Pedro Meira. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**, São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald. **Klaxon**. Jornal do Commercio, São Paulo, 30 de maio de 1922.

AMARAL, Aracy. **A propósito de Klaxon**. O Estado de São Paulo, 03 de fevereiro de 1968.

BARRETO, Afonso Henrique de Lima. **O Futurismo**. Revista A Careta, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1922.

BRITO, Mário da Silva. **A colaboração estrangeira na revista Klaxon**. In: Revista do IEB-USP, p. 184-215, São Paulo, 1977.

COELHO, Frederico. **A Semana sem fim. Celebrações e Memórias da Semana de Arte Moderna de 1922**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.

DANTAS, Pedro. **Vida da Estética e não estética da vida**. Revista Estética, Rio de Janeiro, 1924/1925.

DANTAS, Pedro. **"Klaxon"**. Correio Paulistano. São Paulo, 17 de maio de 1922.

DANTAS, Pedro. **Conversa com Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto.** Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 19 de maio de 1925.

FREYRE, Gilberto. Carta (17) a Manuel Bandeira. 17 de Janeiro de 1935. *In: Cartas Provincianas: Correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira.* Org.: DIAS, Silvana Moreli Vicenti. Companhia das Letras, São Paulo, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque. O lado oposto e outros lados. Revista do Brasil, 15 de outubro de 1926. *In: Sérgio Buarque de Holanda: O Espírito e a Letra.* Org.: PRADO, Antonio Arnoni. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Carta (15) a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 22 de abril de 1928. *In: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondências,* org.: MONTEIRO, Pedro Meira. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Carta (08) a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, maio de 1924. *In: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondências,* org.: MONTEIRO, Pedro Meira. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque. O mito de Macunaíma. Revista O Espelho, 06 de setembro de 1935. *In: Sérgio Buarque de Holanda: O Espírito e a Letra.* Org.: PRADO, Antonio Arnoni. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque. O líder morto. Revista Sombra, 07 de abril de 1945. *In: Sérgio Buarque de Holanda: O Espírito e a Letra.* Org.: PRADO, Antonio Arnoni. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Em torno da Semana. *Jornal Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1952. In: **Sérgio Buarque de Holanda: O Espírito e a Letra**. Org.: PRADO, Antonio Arnoni. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Depois da Semana. *Jornal Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1952. In: **Sérgio Buarque de Holanda: O Espírito e a Letra**. Org.: PRADO, Antonio Arnoni. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: a morte do poeta**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

LEONEL, Maria Cecília de Moraes. **Estética e Modernismo**. *Revista Trimestral*. Editora Hucitec, São Paulo, 1984.

LUCA, Tania Regina. **Leituras, projetos e revistas do Brasil. (1916-1944)**. Unesp, São Paulo, 2011.

MARQUES, Ivan. **Modernismo em Revista: Estética e Ideologia nos periódicos dos anos 1920**. Casa da Palavra. São Paulo, 2013.

MONTEIRO, Pedro Meira. **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência**. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

SIRINELLI, François. **Por uma História Política**, In: RÉMONDE, Réne. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Editora FGV, 1988.

VELLOSO, Monica Pimenta. **História e Modernismo**. Autêntica, Belo Horizonte, 2010.

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA

OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. **O Moderno em revistas**. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. FAPERJ, Rio de Janeiro, 2010.

OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Ed: KBR, Petrópolis, 2015.

7. “O POETA DAS VIAGENS DE BONDE”: MÁRIO DE ANDRADE EM *KLAXON*, O PRIMOGENITO DA SEMANA DE 1922

Adalberto Rafael Guimarães

Vamos! atrelai-vos depressa ao meu carro triunfal, meus farautos modestos e utilíssimos! Continuai vosso caminho, guizalhantes, anunciando, como arautos que sois, minha glória e meu valor! Além! O chicote de meu sarcasmo agiliza vossos músculos enferrujados, assim como dirijo vosso andar com as rédeas de minha ironia! Mais depressa! Áspera e longa é a montanha da glória, e a vós destinei honrosa missão me elevar às alturas que ambiciono! Avante! Senti como o ferro em brasa de minha *blague* caustica vossos focinhos róseos de macróbios! Pinoteai! Não me derribareis nunca de meu carro triunfal! Sou Baco! [...] E vós, farautos, minhas panteras coléricas, escutai o comando do Senhor!

(Mário de Andrade)

Em 1946, ao avaliar a ação dos periódicos modernistas, Antonio Candido destacou que sem as “talentosas erupções das revistas de moços”, responsáveis por “derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores”, seria impossível afirmar que determinado momento de nossa história apresentou “vitalidade literária”. Ao lado de José Aderaldo Castello, acrescentou posteriormente que não haveria como fazer a crônica do Modernismo sem atentar para a importância dessas publicações. Na esfera dos estudos literários, o cuidado em frisar a essência complexa do movimento modernista, reconhecendo como seu verdadeiro espírito um caráter heterogêneo e contraditório, surge em geral acompanhado da ressalva de que, para além de sua natureza ambígua, sua recepção e desdobramentos

enredaram também uma pluralidade de julgamentos, uma vez que despertou em críticos e historiadores curiosidades e avaliações antagônicas a seu respeito. Antonio Candido e José Aderaldo Castello, inclusive, na esteira dessa discussão, advertem sobre a amplitude dessa corrente de pensamento que compreende, na literatura brasileira, três elementos intimamente associados: um movimento, uma estética e um período (CANDIDO; CASTELLO, 1975, p. 07).

Em meio a um panorama de contradições e incompreensão e ainda sob o impacto da Semana de Arte Moderna de 1922 é que surgiu, decorridos três meses de realização do evento, no cenário paulistano que tentava ainda “digerir aquela aberração” (RODRIGUES, 2000, p. 35), a *Revista Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, com a intenção de reparar os erros cometidos pelos saguões e palcos do Teatro Municipal. Concebida com objetivos delimitados, empenhada na missão de buscar a consolidação das propostas modernistas proclamadas durante a Semana, a *Revista Klaxon*, “o primogênito da Semana”, nas palavras de Mário da Silva Brito, desejava apagar a impressão de loucura e agressividade que parecia ter resultado das sessões da Semana (BRITO, 1972, p. 06). Nas páginas barulhentas da revista, declaravam em tom agudo que *Klaxon* não era futurista, pois “*Klaxon* é klaxista” (ANDRADE, 1922, p. 01). O novo epíteto, forjado por Mário de Andrade, pretendia não somente caracterizar a postura ideológica da revista, mas também reafirmar seu propósito inaugural: provocar ruídos estridentes na cultura nacional à maneira das buzinas automotivas nas ruas de São Paulo.

“São Pedro”, primeira colaboração em versos assinada pelo poeta da *Pauliceia* nas páginas de *Klaxon*, ao tomar como assunto a celebração típica do folclore nacional, parece insinuar desde seu título a intenção do projeto modernista do poeta em 1922 de aproximar a literatura considerada erudita da expressão popular. Nesse sentido, o

poema de 1922 revela alguns dos primeiros esforços de Mário de Andrade em “desrecalcar” a expressão cultural brasileira, já nos primeiros anos da luta declaradamente modernista. Nos versos livres de “São Pedro”, estampados no quarto número da revista, a visão lírica do poeta rastreia os efeitos arrebatadores do progresso, constata a presença imponente da máquina no cenário rural – evidenciando o crescimento avassalador da modernização – mas, o que parece despertar sua curiosidade é a imagem da fogueira acesa na noite da fazenda, uma lembrança do passado. No entrechoque dos dois mundos, o que se esvai e o que se anuncia, a euforia pelo progresso anunciada no editorial da revista e a melancolia intermitente nos versos de *Pauliceia Desvairada* se misturam na voz do sujeito poético que, ao sublinhar os costumes nacionais em processo de transformação, vislumbra no brilho da fogueira “que inda se usa” o “fogo rudimentar” da tradição:

São Pedro

Véspera de São Pedro...

Inda se usa fogueira na fazenda!

... rojões, traques danças ao longe...

A Hupmobile na garagem...

Dentro dum mês, grande inauguração da máquina
de beneficiar café,

[movida a eletricidade...

Comp. Força e Luz

de Jaú

Matão

Brevemente telefónio

Comfort

Comfortably

Iluminação a giorno...

Só falta um galicismo!...

A caieira cantarola...
E aos pinchos
 labaredas
 a cainçalha das labaredas
 rápidas
 múltiplas
levadas pelo vento vertical...

Explode a fogueira
 fagulhas no espaço
 velozes
 milhares
espuma de fogo
baralhando-se com as estrelas...
Curioso!
Não há Dona Marocas
nem vestidos de cassa
nem outros assuntos poéticos nacionais...

É a noite papal de São Pedro
Faz um frio silencioso
Umhas crianças
 traques
 saltos
 gargalhadas
derramando reflexos vermelhos
pelos braços, olhos, lábios, pernas, cabelos
selvagens
Encravadas na escuridão
as estrelas internacionais

O verso-livre milagroso da Via-Láctea
Um mugido assustado na várzea
Mais nada.

O FOGO RUDIMENTAR. ¹²

¹² ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 4, jun. 1922, p. 7-8.

Nesses versos iniciais da jornada poético-klaxista de Mário de Andrade, os pressupostos tão caros à atualização da arte brasileira, discutidos pelo autor no artigo de abertura de *Klaxon* parecem ser resgatados. Na liberdade concedida às estrofes irregulares, as palavras se movimentam e ocupam diferentes espaços do poema, lembrando as fagulhas da fogueira carregadas pelo vento, e o elogio do progresso, elemento que orienta a abertura dos novos rumos, torna-se ideia acesa na voz do eu lírico que assiste à mudança dos tempos. O poeta se depara com a modernização do campo que, ao absorver as máquinas e os telefones em seu cotidiano, distancia-se do espaço bucólico reproduzido pela literatura passadista. Como afirma Mário da Silva Brito, enquanto poeta, Mário deseja ser um arauto do progresso. Nesse sentido, “São Pedro” é tecido no qual o sujeito lírico entrelaça a ironia e o sentimentalismo em suas fibras: na fatura do poema, a presença de expressões que remetem diretamente às ideias de modernidade parecem se distanciar do objetivo imediato de criar uma expressão nova, no instante em que o poeta joga livremente com os elementos da tradição revelando o que neles existe de moderno e universal. Nas fazendas do interior de São Paulo, espaço outrora marcado pela tradição cafeeira, as festas caipiras frequentadas pelas donas Marocas, trajando seus vestidos de cassa já não fazem figura: agora, trata-se da fazenda *comfortably*, com iluminação a *giorno*, na qual os galicismos são abolidos.

Esse movimento dialético que se desprende dos versos harmônicos de “São Pedro”, do qual avulta a mistura do “antigo” e do “recente” na construção do poema, além de contribuir para a aclimação do público-leitor às inovações modernistas que se apresentam, parece estabelecer diálogo com as lições do cinema que Mário defende no editorial de

Klaxon.¹³ No desenvolvimento do poema, o movimento descritivo apurado e as enumerações realizadas pelo sujeito lírico registram o acontecimento e o poeta recorre a sentenças breves e libertas das amarras da pontuação que enriquecem as sugestões dos lugares mirados, em planos sequenciais rápidos. O poeta passeia pelos lugares, numa atitude que resgata a ideia da poesia movida pelo lirismo e pelo encantamento com os dados comuns da realidade, defendida por Mário de Andrade nos textos de crítica em *Klaxon*. Vale lembrar que a presença do cinema, nos poemas publicados na revista de 1922, funciona como uma certidão de modernidade, resposta aos que duvidavam da atualidade do grupo.

Conforme se observa, nesse trabalho poético com as contradições do Brasil, este primeiro poema publicado por Mário de Andrade no periódico antecipa a reflexão sobre a imagem da cidade que seria destacada por Benedito Nunes nos versos de *Pauliceia Desvairada*. “São Pedro” revela ainda os primeiros traços que comporiam a máscara do “trovador arlequinal” identificada por João Luiz Lafeté (LAFETÁ, 2004, p. 315) na poesia de Mário de Andrade, pois a partir das imagens captadas no passeio pela paisagem interiorana, o poema chega ao leitor, e o espaço rural em estado de transformação pelo qual o poeta caminha reflete a tensão e a contradição do Brasil em vias de transformação, “onde o novo começa a sobrepujar o velho, onde gentes de várias nacionalidades misturam os seus falares” (NUNES, 1984, p. 65). Entretanto, apesar de em “São Pedro” Mário de Andrade fixar a temática nacional na poesia, por meio da sugestão das festividades típicas do interior, o poeta parece não se

¹³ No manifesto de abertura de *Klaxon*, Mário de Andrade afirma que “A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição”. (ANDRADE, Mário de. “Klaxon”. In: *Klaxon*, n. 1, maio 1922, p. 1-2.)

limitar ao nível regional da representação, no momento em que focaliza “encravadas na escuridão / as estrelas internacionais”. Esse distanciamento da literatura regionalista será, inclusive, preocupação constante dos modernistas que procurarão, na *Revista de Antropofagia*, pensar o Brasil de maneira “desgeografizada”. Irônico, critica a poética que considera ultrapassada, aludida no “verso livre milagroso da Via-Láctea” e nos “outros assuntos poéticos nacionais”. Contudo, revela também fundo social ao problematizar, ainda que de maneira sutil, tanto a dependência mental dos escritores brasileiros quanto os costumes de determinadas classes sociais. A expressão “encravada” parece intensificar a concepção de uma literatura agarrada, presa a uma tradição europeia, na qual Mário de Andrade enxerga apenas escuridão. Preocupado com o aspecto estético, “São Pedro” rompe não somente com a forma engessada dos versos acadêmicos, como também endossa a necessidade de superação dos velhos modelos. Na construção dos versos, buscando captar com precisão o tema, Mário de Andrade associa ideias e impressões, dispensa a pontuação e permite às palavras a liberdade da página; além disso, recorre a termos estrangeiros, recusa a sintaxe corrente, submete suas impressões ao ritmo próprio, rompendo com a métrica louvada pelos tratados de versificação.

Plasmando na criação o que as ideias estéticas defendidas pelo polímata de *Klaxon* almejavam, destacam-se, no periódico, poemas de temática urbana e internacionalista que investem sobre a “psicologia experimental” definida nos textos de crítica como uma das bases sobre a qual a literatura deveria ser construída. No sexto número de *Klaxon*, Mário de Andrade estampa os versos de “Poema” que dialogam com o soneto “Platão”, publicado no número seguinte, possibilitando uma compreensão mais abrangente dos aspectos considerados

normas, abrindo fendas para a subjetividade que, todavia, não prejudicam a fidelidade ao momento. O artista busca preservar a comoção nascida do contato do *eu* com o mundo, transitando entre o interior e o exterior. Estudioso de música, Mário de Andrade apoia motivo e ritmo criando uma espécie de acorde em que surgem harmonizados os elementos que alegam sua vida: amigos, amores e risadas. Envolto nesse fluxo, o poeta parece notar cada atividade humana impõe seu próprio ritmo. Nos versos, o sujeito poético se liberta das preocupações recorrendo aos instantes simples da vida em sociedade e declara sua alegria de viver, contrariando a teoria de Platão. Recusa-se, desse modo, a se desprender da felicidade encontrada nos elementos que alimentam a sua arte e a sua vida em prol de um estado de transcendência. Caminhando pelas ruas de São Paulo, contempla a “manhã sol”, a “vida carnaval”, e observa carinhosamente o imigrante que o rodeia.

Em *Klaxon*, Mário de Andrade parece compreender que a literatura modernista não se escreve somente a partir das operações que se originam do pensamento lógico, pois da atmosfera dos versos de “Poema” distinguem-se laivos de inspiração e sentimento. Contudo, assim que veio a público em outubro de 1922, “Poema” tornou-se alvo de polêmicas e o poeta sentiu-se obrigado a responder publicamente os ataques dos “espíritos antiquados” que não compreenderam sua proposta. Na resposta, a defesa dos ideais estéticos e a postura ética de Mário de Andrade se fundem e a crítica aparece logo na abertura do sétimo número de *Klaxon*, acompanhada pelo soneto “Platão”, composição que retoma o discurso de Paul Valéry, para quem o poema deveria ser “o desenvolvimento de uma exclamação” (VALÉRY, 1991, p. 204). Vejamos o soneto crítico escrito por Mário de Andrade:

Platão

Platão! por te seguir, como eu quisera

Da alegria e da dor me libertando,
Ser puro, igual aos deuses, que a quimera
Andou, além da vida arquitetando!

Mas como não gozar alegre, quando
Brilha esta áurea manhã de primavera
– Mulher sensual que, junto a mim passando,
Meu desejo de gozos exaspera?

A vida é boa! Inúteis as teorias!
Mil vezes a nudeza em que resplendo
À clâmide da ciência, austera e calma!

E caminho, entre aromas e harmonias,
Amaldiçoando os sábios, bendizendo
A divina impureza de minha alma!¹⁵

Com a publicação e instantânea incompreensão de “Poema”, Mário de Andrade vê-se impelido a explicar os versos de sua autoria por meio da crítica intitulada “Farauto”. Na oportunidade, apresenta ironicamente o soneto destacado, que segue rigorosamente os modelos tradicionais e apresenta como epígrafe o fragmento de Platão: “Prazeres e dores prendem a alma no corpo como um prego. Tornam-na corporal... consequentemente é impossível para ela chegar pura nos Infernos”. Na leitura comparativa das duas composições poéticas, Mário de Andrade afirma que o soneto se encontrava bem construído, mas que ainda assim era péssimo, porque não traduzia o que o poeta sentiu e intencionou exprimir. Em sua visão, o soneto só dizia o que nele se encontrava, ideias que não estavam propriamente em si; divergindo de “Poema” que guardava com magnitude as emoções que se apresentaram durante a escrita. Dessa

¹⁵ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 2.

forma, admite que o soneto é fruto de análise intelectual e enganosa, enquanto “Poema” representava a síntese subjetiva do poeta, sua expressão autêntica. Conclusões que contestam uma forma literária que preza, sobretudo, pela aparência, intercedendo a favor da expressão sincera, da poesia livre de artefatos e artifícios.

O movimento de criação artística de Mário de Andrade em *Klaxon*, conforme se observa também na construção de suas críticas, parece se articular a partir das relações entre as esferas da arte e da vida, dialética que se instaura nos versos livres de “Poema” e que sustenta o projeto modernista que Mário de Andrade paulatinamente vai construindo na revista. Ainda que a lembrança da teoria filosófica de Platão – segundo a qual a pureza divina somente seria alcançada se os seres humanos se libertassem das dores e das alegrias mundanas – seja evocada pela memória do poeta, em “Poema” essa recordação causa-lhe singela melancolia. Já no soneto, Mário de Andrade frisa a artificialidade do poema louvando a impureza de seu espírito, atitude que, segundo o crítico, jamais praticaria em sua vida. A resposta de Mário de Andrade aos críticos contribui ao esclarecer o que se deveria considerar realização modernista, perante às formas tradicionais. O poeta declara que “Poema” apresenta sinceridade e modernidade e representa “síntese subconsciente e verdadeira”, opondo-se, desse modo, ao mecanismo intelectual adotado na elaboração do soneto. “O Poema diz um mundo de sensações que estiveram todas em mim”, isto é, conserva a complexidade do momento, privando-se de interferências racionais na seleção das emoções.

Se cada poesia é sempre única na maneira como escolhe dizer aquilo que diz, “Platão” parece representar os sonetos parnasianos enclausurados nos modelos de equilíbrio legados pela tradição clássica, que na perspectiva

dos modernistas não conseguia alcançar a tensão lírica presente na liberdade de "Poema". Nos versos de "Poema", Mário de Andrade preza pela cadência livre e a espontaneidade e a criatividade que defende nos artigos de crítica conferem ao texto a dinâmica que lhe é própria. O ritmo dos versos parece acompanhar a leveza e a liberdade do sujeito lírico que caminha pelas ruas escutando e falando uma linguagem marcada pela simplicidade, flagrante nas construções sintáticas diretas de que se vale o poeta. Por outro lado, do talho de "Platão", eleva-se o trabalho artístico em busca da perfeição formal, visível na presença regular de inversões sintáticas, na adjetivação intensa e na utilização de eruditismos que o polímata censurava nos diversificados textos de crítica da revista. Nesse sentido, percebe-se que o ritmo do soneto não é capaz de traduzir a sonoridade desejada pela buzina literária.

No projeto modernista em construção nas páginas do órgão de 1922, a intenção de elevar ao estatuto literário a expressão e os assuntos cotidianos da vida brasileira parecem se revelar na valorização dos termos simples, da ordem direta e do ritmo franco de "Poema". Mário de Andrade parece compreender que a renovação proposta pela literatura modernista implica em uma nova atitude perante a arte que deveria representar maneiras diferentes de ver o mundo e de vivê-lo. Opondo-se a essa perspectiva libertadora, no soneto, as inversões na construção das frases, a utilização recorrente dos hipérbatos, distanciam o poeta da linguagem cotidiana e a composição parece se desenvolver progressivamente até chegar no desfecho que envolve o leitor na previsível chave de ouro. Na *Revista Klaxon*, Mário de Andrade procura a oportunidade de libertar o lirismo brasileiro dos disfarces com os quais se revestiu a expressão nacional. Na tribuna do periódico, avalia com franqueza o momento por meio das críticas analisadas, mas também de sua poesia. No soneto, as limitações provocadas pelas exigências do esquema

métrico clássico impediram que o trabalho artístico refletisse a espontaneidade da cena, produzindo sensação estética vaga. Por outro lado, em “Poema”, a ausência de artifícios e de imposições externas deformadoras da emoção do artista proporcionou ao poeta o rompimento com a sintaxe padrão e a criação da forma própria. Nela, substantivos destacam-se como adjetivos; expressões ligam-se desprendidas de pontuação; acontecimentos e sensações vinculam-se caoticamente: “Resumi expressionisticamente, por deformação sintética”, explica Mário de Andrade, “E coloquei estas palavras uma sob a outra, (amigos amores risada), sem pontuação porque devem agir como um acorde: não produzem sensações insuladas e seriadas, mas sensação complexa e total”.¹⁶

As noções de velocidade e movimento, predicados da vida moderna, traduzem a experiência interior de um ritmo de vida acelerado, que se entranha na escritura do poema, em processos que primam pela simplicidade e abrem espaço para a ironia do poeta que exclama: “E tenho pressa, farautos! Neste século, quem se atarda, longe do estéril turbilhão da vida, a repolir seus métodos, perde o bonde, perde o trem: não será pontual à abertura da Bolsa ou da repartição”.¹⁷ Desse modo, Mário de Andrade reforça o conceito de arte defendido pelo grupo de *Klaxon*, para quem a arte deveria ser “brinquedo”, afastando-se da aura de misticismo e sofrimento do que chamam de literatura “passadista”. Ressalta a espontaneidade da escritura de “Poema” que prescinde do trabalho torturante de encaixar com “esforço beneditino” o que se pretendia dizer. Afirma, como princípio norteador de seus versos, a libertação dos esquemas rígidos, a substituição da gravidade pela alegria, pelo humor e pela blague, numa posição antirromântica e

¹⁶ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 3.

¹⁷ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 3.

antissimbolista, empenhada em abolir o sentimentalismo e o penumbrismo. Revela, nesse sentido, afinidade com a postura adotada pelos representantes das vanguardas europeias que lutavam em prol da ruptura com a fisionomia séria da arte, recorrendo à ironia e ao sarcasmo.

A resposta ferrenha de Mário de Andrade aos que não compreenderam os versos em *Klaxon*, conforme verificamos anteriormente, lembra, em certos momentos, o tom impetuoso e irreverente dos manifestos vanguardistas. Na réplica, Mário de Andrade declara que os adversários poderiam não compreender da mesma forma o soneto por serem ignorantes e por, talvez, desconhecerem os conceitos de Platão. Assevera, no entanto, que ainda assim os rivais reconheceriam a qualidade da poesia e ironicamente assegura que os críticos só afirmariam o contrário “se lhes perturbar o juízo a inveja sanhuda e esverdinhada”.¹⁸ De acordo com Mário da Silva Brito, Mário de Andrade, de fato, não escreve a crítica e o soneto pensando nos adversários que insultavam ao autor e aos membros de *Klaxon*, mas antes para “os que compreendem ou procuram compreender a modernidade”.¹⁹ Na conclusão, assegura que nunca mais responderá os críticos de *Klaxon* por não ter tempo a perder com os que não procuram apreender a essência do modernismo, declarando seu desprezo por “esses homens de casta bem determinada, anônimos, inalteravelmente anônimos, por mais que assinem todas as letras do nome”.²⁰

“Poema Abúlico” é a quarta e última colaboração poética de Mário de Andrade em *Klaxon* e traz como dedicatória o nome do escritor Graça Aranha. No caudaloso poema, imagens da cidade de São Paulo captadas pelo olhar

¹⁸ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 2.

¹⁹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 2-3.

²⁰ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 7, nov. 1922, p. 3.

do poeta são transformadas e cadenciadas pelo ritmo do bonde:

Poema Abúlico

a Graça Aranha

Imobilidade aos solavancos.

Mário, paga os 200 réis!

Ondas de automóveis

árvores

jardins...

As maretas das calçadas vêm brincar a meus pés.

E os vagalhões dos edifícios ao largo.

Viajo no sulco das ondas

ondulantemente...

Sinto-me entre mim e a Terra exterior.

TERRA SUBCONSCIENTE DE NINGUÉM

Mas não passa ano sem guerra!

Nem mês sem revoluções!

Os jornalheiros fascistas invadem o bonde, impondo-me a leitura

dos jornais...

Mussolini falou.

Os delegados internacionais chegaram a Lausane.

Ironias involuntárias!

Esta mulher terá sorrisos talvez...

Pouca atração das mulheres sérias!

Sei duma criança que é um Politeama de convites, de atrações...

As brisas colorem-me os lábios com as rosas do Anhangabaú.

Sol pálido chauffeur japonês atarracado como um boxista.

Luz e força!

Light & Power

Eu sou o poeta das viagens de bonde!
Explorador em busca de aventuras urbanas!
Cendrars viajou o universo vendo a dança das paisagens...
Viajei em todos os bondes de Pauliceia!
Mas em vez da dança das paisagens,
contei uma por uma todas as rosas paulistanas
e penetrei o segredo das casas baixas!²¹

No verso que abre o “Poema Abúlico” o paradoxo parece se instaurar. O título da composição, estrategicamente pensado, parece ricochetear de imediato na frase que o inaugura, marcando o estado de ânimo da voz lírica. Imóvel em seu lugar, o poeta é submetido às inconveniências do transporte e sente como os demais passageiros os solavancos da máquina pelas ruas da capital. Na voz do trabalhador – “Mário, paga os 200 réis!” – o poeta se lembra de sua condição de homem comum, passageiro. O preço lhe parece justo pela viagem de bonde que, num instante, já pelas primeiras curvas da cidade, o leva a mergulhar em todas as direções poéticas. Imerso horizontal e verticalmente no mar de concreto, capta gradativamente a paisagem com seus elementos naturais e urbanos, enquanto a sensibilidade estética trabalha a linguagem em favor das sensações, realçadas ora pelas consoantes repetidas, ora pelo ruído das ondas, subjacente às nasais.

O sujeito multiplica a si mesmo e a realidade, sendo ele próprio reflexo das coisas. Frases salpicadas por exclamações surgem no texto e parecem, ao mesmo tempo, revelar tanto os comentários dos que caminham pelas ruas comentando os fatos políticos do mundo, quanto a sua própria opinião: “Mas não passa ano sem guerra! Nem mês sem revoluções!”. Inerte em seu assento, seus ouvidos captam as incontáveis vozes que

²¹ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 8-9, dez. 1922/ jan. 1923, p. 13-15.

leem os jornais. O movimento dos versos, que se deslocam na página da revista à maneira vanguardista, acentua o estado abúlico do eu lírico e seu efeito visual na estrutura do poema parece evocar uma espécie de vertigem. Sua atenção, anteriormente roubada pelos comentários esparsos sobre a política mundial, detém-se na figura da criança, imagem que se mantém constante em todos os poemas de Mário de Andrade em *Klaxon*. Por meio do método comparativo, a seriedade da mulher – de quem chega a duvidar sobre a capacidade de encantar e atrair –, destaca o poder de convites e atrações que a alegria sincera da criança propicia. O procedimento realça o ideal de arte do autor que, a essa altura, defende em suas críticas uma literatura que recuse os sentimentalismos, extirpe as lágrimas românticas e evite os clichês passadistas como a representação da mulher séria e indiferente.

Nos versos seguintes, o convite de atrações resultante da vida que acontece nas ruas, os segredos do poeta em suas incursões pelos caminhos da sensualidade e da vida noturna, pelas casas baixas e “quartos de dormir”, teatro no qual se assistem aos espetáculos do cotidiano, são trazidos à tona e fotografados pelo olhar do poeta: pinçando as cores das rosas dos bairros paulistas, vê o retrato do imigrante japonês inserido na estrutura socioeconômica da metrópole. Alusões dessa natureza, se por um lado parecem gratuitas, em outro ângulo contribuem para articular a literatura à preocupação com a consciência social do poeta. Discretamente, elas revelam a opinião positiva do poeta sobre crescente imigração em São Paulo, citada também nos versos de outro poema em *Klaxon*, na referência às crianças italianas que lhe faziam sorrir diariamente. Iluminado pela força da “Luz e força! Light & Power”, define a si mesmo como “o poeta das viagens de bonde!”, conhecedor do universo local que lhe parece tão rico quanto aquele percorrido por Blaise Cendrars.

No entanto, se para Cendrars, “Le paysage ne m’intéresse plus/Mais la danse du paysage...” (CENDRARS, 1987.), a voz lírica do “Poema Abúlico” orgulha-se da paisagem que não deixou passar rápida aos seus olhos: “contei uma por uma todas as rosas paulistanas/e penetrei o segredo das casas baixas” a ponto de conhecer todos os pormenores da vida cidadina:

Oh! quartos de dormir!...
Oh! alcovas escuras e saias brancas de morim!...
Conheço todos os enfeites das salas de visitas!
Almofadas do gato preto;
lustres floridos em papel de seda...
Tenho a erudição das toalhas crespas de crochê,
sobre
o mármore das mesinhas e no recosto dos sofás!
Sei de cor milhares de litografias e oleogravuras!
Desdêmona dorme muito branca
Otelo, de joelhos, junto ao leito, põe a mão no
coração
Have you pray’d to-night Desdemona?
E os bibelôs gêmeos sobre os pianos!
A moça está de azul
Ele de cor-de-rosa...
Valsas lânguidas de minha meninice!
Em seguida: Invasão dos Estados Unidos.
Shimmyficação universal!
O fox-trot é a verdadeira música!
Mas Liszt ainda atrai paladares burgueses...
 Polônias interminavelmente escravizadas!
 Paderewski desiludiu-se do patriotismo e
voltou
aos aplausos internacionais...
 Como D’Annunzio.
 Como Clemenceau.
 Os homens que foram reis não
de sempre

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA / organizadora

[acabar fazendo

conferências!?!...

Mas para mim os mais infelizes do mundo
são os que nascem duvidando si são turcos ou
gregos...

franceses ou alemães?

Nem

se sabe a quem pertence a ilha de Martim Garcia!...

HISTORIA UNIVERSAL EM PEQUENAS SENSACÕES
Terras-de-Ninguém!...

...como as mulheres no regime bolchevista...

No entanto meus braços com desejo de peso de
corpos...

Um torso grácil, ágil, musculoso...

Um torso moreno, brasil...

Exalação de seios ardentes...

Nuca roliça, rorada de suor...

Uns lábios uns lábios preguiçosos esquecidos n'um
beijo de amor...

Crepito.

E uma febre...

Meus braços se agitam.

Meus olhos procuram de amor.

Sensualidade sem motivo...

É o olor óleo das magnólias no ar voluptuoso desta
rua.

Dezembro – 1922 ²²

“Poema Abúlico” parece se produzir a partir do olhar do poeta transeunte: se nos versos iniciais sente-se que o eu-lírico observa imóvel as paisagens paulistanas, em seu desenvolvimento o poema parece se inscrever por si mesmo.

²² ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 8-9, dez. 1922/ jan. 1923, p. 14-15.

Nos versos acima, destacam-se elementos que caracterizam a rotina da metrópole, a partir de sugestões dos costumes e gostos de determinadas camadas sociais. Os detalhes captados pelo olhar atento do sujeito lírico, a referência à música de Liszt, apreciada pelos paladares burgueses; os enfeites habituais das residências paulistanas: as toalhas de crochê posicionadas sobre os móveis da sala e as referências às litografias e oleogravuras; evidenciam a inclinação geral do povo pela arte acadêmica, tratada de forma irônica pelo eu-lírico. Essas figurações da tradição contrastam com as novidades inseridas nesse panorama urbano e social de 1922: a presença do automóvel, e, na condução deste, o imigrante japonês; a *Light & Power*, que vem substituindo a iluminação dos velhos lampiões de gás pela claridade vibrante da luz elétrica; as referências ao shimmy e ao foxtrote, música e dança que favoreciam a proximidade e o contato corporal entre os “almofadinhas e [as] melindrosas”.²³

Nos versos destacados, nota-se influência marcante da linguagem cinematográfica, pois os lugares e as coisas em que repousa seu pensamento são recuperados a partir de elementos simultâneos e de sugestões que parecem ser instigadas pela consciência do poeta. “Poema Abúlico” parece revelar Mário de Andrade enquanto poeta e homem do mundo, enquanto homem das multidões que pega o bonde no final do dia e conhece todas as paisagens secretas de São Paulo. A respeito do poema, cabe lembrar a reflexão baudelairiana de que existe na vida trivial, na metamorfose jornalística das coisas exteriores, motes líricos que movem o poema, um movimento que ordena ao artista uma igual velocidade de execução. Na poesia, Mário de Andrade parece ocupar um espaço semelhante ao de um cineasta que seleciona cuidadosamente as cores, os traços, as imagens e

²³ ANDRADE, Mário de. In: *Klaxon*, n. 8-9, dez. 1922/ jan. 1923, p. 15.

associações entre elas para que seu filme represente o que entende como arte, enquanto oscila pelas ruas e pelas linhas do poema. Nesse sentido, ainda que o poeta mergulhe em subjetivismos, sua poética não se esquece da representação social, articulando pelas vias do lirismo, tanto os dados sociais quanto os individuais, os polos da subjetividade e da participação.

No fluxo da consciência que jorra pelo poema, o plano político vem à superfície durante o trajeto pelas ruas da cidade desvairada: os “jornaleiros fascistas” surgem impondo-lhe a leitura e a opinião; a figura do autoritário Mussolini ganha força na imagem do ponto final que encerra o verso; os congressos em Lausanne; as guerras e revoluções constantes no cenário internacional e nacional; as Polônias permanentemente submetidas à escravidão; o regime bolchevista, as mulheres exploradas pelos soldados e a presença dos Estados Unidos a se infiltrar na cultura; a dramática situação daqueles que desconhecem sua própria nacionalidade – cujos territórios são invadidos por nações mais poderosas – são alguns dos elementos escolhidos pelo eu-lírico para caracterizar o momento. As alusões políticas destacadas nos versos não somente procuram questionar a estética passadista, que se esquivava da participação e encerrava-se no famigerado esteticismo, segundo Mário de Andrade, como também traduzem a urgência de se pensar não só o Brasil, mas o mundo. Conforme adverte Mário da Silva Brito, Mário de Andrade, “arauto do progresso”, pertence agora ao seu tempo e não quer mais isolar-se no seu torrão natal. Cabe salientar que, conforme analisa João Luiz Lafetá, três elementos integram a poética de Mário de Andrade: o social, o estético e o inconsciente. Nos versos em questão, o eu-lírico parece lamentar por meio de uma expressão que sugere tanto a guerra externa, quanto a batalha interna do sujeito sempre em luta consigo e com sua

arte, pois o que acontece externamente encontra ressonância em seu íntimo: “Mas não passa um ano sem guerra!”. Mário de Andrade alude, portanto, a um lugar que não pertence somente a um indivíduo ou a uma nação, compartilhada voluntariamente pela História. O mundo chega a seus olhos, provoca-o com os seus problemas e o faz viver a “História Universal em pequenas Sensações”.

Na escrita dos versos livres, o poeta estabelece suas raízes no cotidiano e, conforme observa Mário da Silva Brito em breve comentário sobre o poema em *Klaxon*, encontra-se inundado de sensualidade. O “eu” parece flutuar com suas múltiplas faces, voltando-se para dentro e para fora. No desfecho do caudaloso poema, os sentidos se entorpecem à medida em que a onda interior de volúpia se intensifica: o abandono do sujeito às flutuações do instante deixam abertas as comportas racionais e camadas mais profundas afloram, em trânsito livre. Apesar dos acontecimentos sociais marcarem a cadência do poema, articulando o ritmo dos versos ao compasso do mundo e do Brasil, aludidos na menção ao fascismo; ao comunismo; às lutas pelo poder em efervescência; no desfecho, o estado inicialmente abúlico do poeta atinge o estado febril e a voz retorna à condição inicial: distancia-se da sensação exterior, liberta-se de tudo para então estender-se sobre seus anseios e desejos. Verifica-se um regresso aos sentimentos do eu-lírico que se revelam agora tingidos pela sua sensualidade, dirigida a “Um torso grácil, ágil, musculoso.../Um torso moreno, brasil...”.

Nome grafado em minúsculo, talvez como estratégia para se referir não ao país, de maneira formal, mas a um lugar pelo qual nutre afeição, espaço íntimo que se confunde na sua terra de ninguém. Brasil que surge associado aos seios ardentes, à enfermidade que o faz arder: “Crepito. /E uma febre.../ Meus braços se agitam”, enquanto no ar voluptuoso da rua se expande oleoso, o odor das magnólias. O poeta que iniciara sua trajetória abúlica pelas paisagens familiares,

pelas classes sociais da sociedade paulista, reencontra sua vontade no captar dos instantes. Parte dos mergulhos ondulantes no “subconsciente” nos quais os elementos sociais alcançam a epiderme do texto e se voltam para a atmosfera estética que Mário de Andrade defende nos textos de crítica: a atmosfera da felicidade, do brinquedo, da alegria, dos beijos de amor e braços agitados, contrapondo-se ao sofrimento e à tendência contemplativa e mística da vida.

A partir dos versos engendrados pela dinâmica da cidade não somente avulta um sujeito poético fundido ao espaço urbano e vivo do poema, como também se veiculam referências reveladoras de uma consciência dos problemas sociais. O poeta converte o registro emotivo das tensões interiores em linguagem poética, abrindo brechas pelas quais o elemento ideológico característico da literatura modernista pode ser captado. Ao discutir a função social da poesia, T. S. Eliot salienta que a tarefa do poeta se baseia, antes de tudo, em uma relação indireta com o povo, uma vez que seu objetivo primeiro se estabelece com sua língua para preservá-la e, na sequência, para distendê-la e aperfeiçoá-la. Em “Poema Abúlico”, assim como nos outros poemas de Mário Andrade estampados nas páginas da *Revista Klaxon*, observa-se que o poeta ainda que mantenha como foco de suas preocupações, a atualização e a renovação dos meios expressivos, a fim de revitalizar a inteligência artística, não deixa, por outro lado, de ensaiar uma forma de se expressar que não fosse somente paulistana, mas brasileira: no itinerário dos versos livres, o poeta passeia de bonde, se envereda pelas ruas e gentes de São Paulo, reverencia o passado a fim de poder compreender o presente, o atual, sem se prender a preocupações com o futuro. Desde os versos publicados na revista de 1922, percebe-se a busca de Mário de Andrade pelo instrumento de trabalho capaz de aproximá-lo do povo e do caráter humano, sem o qual a poesia não

poderia alcançar nem adquirir seu valor primordial: o de servir. Dessa forma, Mário de Andrade parece transportar para os poemas em *Klaxon* a linguagem viva da comunidade, preenchendo-a, como afirma Octavio Paz, com “seus mitos, seus sonhos e suas paixões” (PAZ, 1984, p. 50).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. “Machado de Assis”. In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald de. In: BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRITO, Mário da Silva. “O Alegre Combate de *Klaxon*”. In: **Klaxon**. Ed. fac-sim. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura, 1972.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. 5. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiros” In: **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2006, p. 117-145.

CENDRARS, B. **Brésil, des hommes sont venus**. Paris: Fata Morgana, 1987.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GUIMARÃES, Adalberto Rafael. **Luzes & Refrações: Mário de Andrade polímata e o projeto modernista e coletivo em periódicos (1922-1929)**. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

KLAXON: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: nº. 1-9, maio 1922/jan, 1923. Ed. fac-sim. In: **Revistas do Modernismo (1922-1929)**. Pedro Puntoni, Samuel Titan Jr. (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2015. Reprodução fac-similar dos números publicados do periódico: ano I, nº 1-7, 1926.

LARA, Cecília de. **Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LAFETÁ, João Luiz. "A Poesia de Mário de Andrade". In: **A Dimensão da Noite**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 315.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a Crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da Intimidade: Imagens na Poesia de Mário de Andrade**. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 11.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista – Imprensa e práticas culturais em tempos da República, São Paulo (1890-1922)**. 1. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.

MORAES, R. Gaiotto de. **Críticas cruzadas: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda**. Universidade Estadual de Campinas. (Tese de Doutorado). 2014. 177p.

NUNES, Benedito. "Mário de Andrade: as enfiaturas do modernismo." In: **Revista Iberoamericana**, n. 125, Ene-Mar, 1984.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

NUNES, Benedito. "Mário de Andrade: as enfiaturas do modernismo." In: **Revista Iberoamericana**, n. 125, Ene-Mar, 1984.

8. O PROPÓSITO INTERNACIONALISTA DE KLAXON, MENSÁRIO DE ARTE MODERNA²⁴

Ellen dos Santos Oliveira
Vilma Mota Quintela

À GUIA DE INTRODUÇÃO

A projeção internacional em Klaxon é um tema que traz à tona questões relativas às produções artísticas em pauta no século XX e que revela, de forma crítica, algumas lacunas deixadas na programação da Semana de 22. Assim, a Revista se caracteriza como uma programação cultural extensiva da Semana de Arte Moderna, dando continuidade ao seu projeto cultural.

Com o propósito de romper as fronteiras nacionais que surgiu sob o impacto do projeto artístico-intelectual da Semana de Arte Moderna, a primeira Revista modernista do Brasil, *Klaxon, mensário de arte moderna, São Paulo*, cuja publicação se propagou em 9 números publicados entre 1922-1923, como primeira manifestação da expressão do grupo de intelectuais modernistas idealizadores da Semana de 1922.

Sobre a projeção internacionalista de *Klaxon*, Faria afirma que:

²⁴ Este artigo é uma versão revisada e atualizada do texto publicado inicialmente nos Anais do XIII Encontro da ABRALIC-Internacionalização do regional, ocorrido de 10 a 12 de outubro de 2012, na UEPB/UFPG – Campina Grande, PB.

A questão da projeção internacional de **Klaxon** ainda está por ser inteiramente esclarecida. Segundo podemos ler na introdução de Mário da Silva Brito à reedição da revista (1972), Menotti del Picchia foi talvez o primeiro que divulgou a idéia da "forte repercussão além fronteiras". E mais adiante: "Rompendo as fronteiras nacionais, foi bater nas portas da França, da Itália e de Portugal".¹ Mário da Silva Brito endossa essas afirmações de primeira hora, quando escreve na sua Introdução: "**Klaxon** teve realmente projeção internacional".² Outros críticos, como Afrânio Coutinho **na Literatura no Brasil**, já vinham repetindo a mesma afirmação (FARIA, 1975).

Em nossa análise, consideramos que três atitudes contribuíram para o processo de internacionalização da Revista Klaxon: a contribuição de autores estrangeiros, que permitiu o intercâmbio cultural de ideias além das fronteiras; a divulgação de livros e revistas estrangeiras; e a referência à "Photographia" e ao "cinema", duas linguagens que não foram incluídas na programação da Semana de 22, mas que contribuíram significativamente para a promoção dos ideais modernistas.

2 DA BELLE ÉPOQUE AO MODERNISMO BRASILEIRO: OS INFLUXOS INTERNACIONAIS

De modo peculiar, as correntes estéticas e filosóficas internacionais tiveram significativa influência sobre a produção literária brasileira do fim do século XIX, particularmente, as de origem francesa, que marcaram, de modo característico, os domínios da vida cotidiana das elites. Instaurada nesse período, ao som da *Marseillaise*, e tendo sido inspirada ideologicamente no positivismo de

Auguste Comte, surgiu a nossa República formada por uma sociedade cujas pessoas acreditavam que a viagem a Paris era uma exigência moderna “obrigatória no currículo de todas as pessoas civilizadas”. Por outro lado, paradoxalmente, nessa época, à medida em que essa elite persistia em consolidar a nação brasileira a partir do estabelecimento de uma cultura própria, manifestou-se, cada vez mais veementemente, uma recusa espontânea da imitação pura e simples da França (PERRONE-MOYSÉS, 2007, p. 62).

Desde a fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1896, cópia fiel da Academia Francesa, era tema frequente de discussão entre os acadêmicos a submissão cultural do país, como se pode notar nas palavras de Silvio Romero:

A influência estrangeira, francesa em particular, é infelizmente muito forte no encaminhamento de nossa literatura. Essa influência se faz sentir não apenas na adoção das doutrinas científicas, filosóficas e literárias, mas chega até o recurso vergonhoso do plágio. Se nos aconselham a abandonar a imitação dos portugueses, é para nos impelir a macaquear os franceses (ROMERO *apud* PERRONE-MOYSÉS, 2007, p. 62).

Vale dizer que, nesse período, surgem, na Europa, os movimentos nacionalistas, fruto não só do capitalismo, como também da elephantíase dos estados dinásticos em decadência. Para situar esse nacionalismo oficial, Benedict Anderson, explica que ele se desenvolveu em reação aos movimentos nacionais populares que, desde 1820, proliferavam na Europa. Assim, se as primeiras ideias nacionalistas haviam se modelado pela história política americana e francesa, na virada do século XIX para o XX,

passa-se a pensar em um projeto de nacionalismo por um ângulo, não apenas de estratégia política, mas também e, sobretudo, cultural (ANDERSON, 2008, p.127). Enquanto isso, no Brasil, no século XX, o índio deixa de ser o centro das atenções, pois o ideal era o progresso civilizatório, e o Rio de Janeiro passa a ser uma imitação de Paris (PERRONE-MOYSÉS, 2007, p.62-65). E os modernistas vem romper com essa ideia de progresso nas artes, pois conforme afirma Rubens de Moraes, EM "Aos homens de experiência", ou seja, aos artistas contemporâneos, "Em arte não há progresso. O progresso só existe para as cousas materiaes e na bandeira brasileira" (MORAIS, In. KLAXON, VOL.5, P.9).

Com a hegemonia política das elites de São Paulo e Minas Gerais, nas primeiras décadas do século XX, acentuou-se o desenvolvimento industrial, que marca a decadência da Belle Époque.

Dessas classes elitistas, surge uma literatura acadêmica característica do período histórico antecedente à Semana de Arte Moderna, que está longe de ser apenas um registro histórico devido a seu significado artístico. Essa literatura representou "uma tendência *mais autenticamente nacional*, voltada para os problemas concretos do país, sem idealização das formas europeias importadas" (BENJAMIN; CAMPEDELLI, 1985, p.179-181). Encontramo-nos, então, em um período de transição, no qual, no influxo da industrialização nascente, surge uma literatura de cunho nacionalista. Essa visão de nacionalismo econômico correspondeu ao desejo de emancipação intelectual, ou seja, à busca da realidade brasileira sem idealizações. A ideia de nacionalismo ganha mais profundidade ao entender-se que "a vida política, econômica, social e cultural do país deveria ter um destino social, em função do povo brasileiro" (*idem*, p.182).

Antonio Candido distingue na literatura brasileira

dois momentos decisivos: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o Modernismo, no século passado (1922-1945), pelo fato de que “ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita” (CANDIDO, p.118-119). Para o crítico, essas duas vertentes têm em comum o fato de que ambas se inspiram no exemplo europeu. Contudo, ainda conforme Candido, enquanto o Romantismo procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o Modernismo já desconhece Portugal. É no contexto do Modernismo que são conservados e elaborados os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos. Assim, o Modernismo é a corrente que assimila melhor as influências das vanguardas francesas e do Futurismo italiano, “no que respeita às técnicas de pesquisa e expressão artística” (idem, p.129). No caso brasileiro, pois, os articuladores do Modernismo vão buscar elementos estéticos derivados, em grande parte, das vanguardas europeias:

Como no caso de movimentos literários anteriores, o Modernismo resultou de impulsos internos e do exemplo europeu. No caso, as vanguardas francesas e italianas, a começar pelo Futurismo, que ofereceram modelos adequados para exprimir a civilização mecânica e o ritmo das grandes cidades, além de valorizar as componentes primitivas, que no Brasil faziam parte da realidade (CANDIDO, 1999, p. 68-69).

Particularmente, essa corrente literária é a que assimila melhor as influências das vanguardas francesas e do Futurismo italiano, no que respeita às técnicas de pesquisa e expressão artística (CANDIDO, 1987).

1.1 SEMANA DE 1922 E KLAXON

A Semana de Arte Moderna foi considerada pela crítica posterior como um momento de abertura de uma fase heroica no Modernismo brasileiro. Esta, não só marca, definitivamente, o ingresso do Brasil na modernidade, como também inaugura a visão sistêmica da Arte, isto é, a arte entendida, não mais de forma segmentada. Essa percepção gestáltica promoveu o intercâmbio entre as diversas linguagens artísticas. Com isso, promove-se a interdisciplinaridade entre literatura, pintura, escultura, música, concebendo-se a expressão artística como um Todo maior do que a soma das partes (CONTIER, 2005).

A semana reuniu várias tendências que desde a “I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos e publicação de livros, revista e manifestos, e numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural”. Entre as várias revistas fundadas, a primeira, de “expressão imediata da Semana” (BOSI, 2006, p. 340) foi *Klaxon: mensário de arte amoderna*, cujo primeiro número será aqui analisado, a fim de perceber o seu caráter internacionalista já fortemente expresso.

Surgida em 15 de maio de 1922, em São Paulo, *Klaxon* foi o primeiro esforço do grupo para sistematizar os novos ideais estéticos do período, que misturava duas linhas vanguardistas: a *futurista*, ou, *lato senso*, a linha da experimentação de uma linguagem moderna, aderente à civilização da técnica e da velocidade; e a *primitiva*, centrada na liberação e nas forças inconscientes, ainda românticas, considerando-se o *surrealismo* e o *expressionismo* neo-romantismo radicais do século XX (BOSI, 2006, p.340).

Assim, *Klaxon* surge para veicular e propagar as ideias

então propostas pelo grupo modernista paulista formado por Guilherme de Almeida (1890-1969), Luis Aranha (1901-1987), Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Rubens Barbosa de Moraes (1899-1986), Sérgio Milliet (1898-1966). O grupo, além de ser responsável pelo processo de produção e publicação da revista, participou ativamente de seu projeto editorial, colaborando desde às redações até o projeto gráfico.

No primeiro número de *Klaxon*, é apresentada a problemática com qual pretendeu-se justificar a criação da revista. Conforme anunciado, o grupo modernista intencionou construir a alegria de forma revolucionária e curar os excessos que impregnaram as escolas literárias anteriores ao movimento. A propósito, assim é exposto o problema para a justificação da revista:

Século 19 — Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A própria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dânte, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON (KLAXON, 1922, nº1, p. 5).

a) A CONTRIBUIÇÃO NACIONAL E INTERNACIONAL

Tal como é concebida, *Klaxon* é representada nacional e internacionalmente por artistas que estiveram na linha de frente dos movimentos vanguardistas da época, tendo a primeira edição como figuras de destaque Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), no Rio de Janeiro; L. Charles Baudoin (1893-1963), na Suíça; e Roger Avermaete (1893-1988), na Bélgica. Ao todo, são dez autores estrangeiros que constam no índice remissivo de colaboradores da *Klaxon*. O número de colaborações em língua estrangeira é bem maior, pois às vezes um mesmo autor aparece mais de uma vez, havendo também brasileiros que escrevem em francês. Segundo o critério linguístico, há vinte e três colaborações traduzidas em língua estrangeira: duas em espanhol, quatro em italiano, e as demais em francês, não constando, em nenhum destes, o nome do tradutor.

Desde seu primeiro número, *Klaxon* apresenta a intenção de incluir em suas publicações produções de autores estrangeiros. Quanto a isso, os redatores da revista assim definem o caráter de *Klaxon*: "KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, KLAXON morra e seus membros brasileiros **morram**." (KLAXON, 1922, nº1, p.3).

Percebe-se então a pretensão dos klaxistas de representar o atual de forma universalista, sem os limites de fronteiras impostos pelo ufanismo nacionalista. Por outro lado, embora revele, desde o princípio, sua vocação internacionalista, *Klaxon* não deixa de patentear, em seus artigos, certo patriotismo realista, buscando nem recusar o estrangeiro nem o idealizar, como acontecia no Romantismo, mas antes dar ao nacional uma nova roupagem. A proposta da inauguração de uma nova era

é bem nítida nas publicações da revista, que não se preocupa em trazer o novo, mas, o atual, sendo essa “a grande lei da novidade” para seus colaboradores. (KLAXON, 1922, nº1, p. 5). Como afirma Bosi, em *Klaxon*, foram os experimentos formais do Futurismo, tanto o italiano como o francês (Apollinaire, Cendrars, Max Jacob), que dirigiram a mão dos nossos poetas no momento de invenção artística (BOSI, 2006, p. 341).

Além da contribuição de autores estrangeiros, outro fator que contribuiu para a o propósito internacionalista, foi o incentivo à leitura de livros e revistas internacionais. Em “Luzes & Refrações”, critica o artigo de Snr. João Pinto da Silva, chama atenção para o fracasso artístico de poetas e a crise poética a falta de leituras dos estrangeiros, para sair do desconhecimento da produção artística atual, e diz “Mande buscar livros. Assine revistas. Estude. E volte.” (KLAXON, vol.03, p.14). Em seguida, defende a educação intelectual contemporânea e internacional promovida pela Revista *Klaxon*, que vai além da educação francesa recebida por Alvaro Moreyra, Manuel Bandeira e Ribeiro Couto:

Ora, KLAXON vai mais além. Não se educa só na escola dum Cocteau francês e dum papini italiano, mas também lê a cartilha dum Uidobro espanhol, dum Blox russo, dum Avermaete belga, dum Sandburg americano, dum Leigh inglês. E porquê não Looz um austríaco, ou Becher um alemão? Dizer de KLAXON que copiamos um, quando seguimos a muitos e querer diminuir a grandeza dum vôo que persegue a rota indicada pelo 1922 universal. (KLAXON, vol.03, p.14).

O atual se revela, em *Klaxon*, com seus apelos mercadológicos e com os internacionalismos que se destacam nas publicações de poemas, crônicas, ensaios de

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA
crítica literária, cinematográfica e musical.

b) A FOTOGRAFIA E O CINEMA EM KLAXON

A diversidade cultural que compôs a programação da Semana de 22 foi algo vistoso, notável, extrovertido e barulhento, tal como o espírito modernista de seus idealizadores. Assim, importa lembrar que, na programação estavam presentes por meio de:

Música – Villa-Lobos, Guiomar Novais, Paulina d’Ambrósio, Ernani Braga, Alfredo Gomes, Frutuoso, Lucília Villa-Lobos;

Literatura – Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Elísio de Carvalho, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Renato de Almeida, Luís Aranha, Ribeiro Couto, Deabreu, Agenor Barbosa, Rodrigues de Almeida, Afonso Smhmidt, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado;

Escultura – Victor Brecheret, Hildegardo Leão Veloso, Haarberg;

Pintura – Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ferrignac, Zina Aita, Martins Ribeiro, Oswaldo Goeldi, Regina Graz, Castelo e outros;

Arquitetura – A.Moya e Georg Przyrembel (CORREIO PAULISTANO, 1922 *apud*. BOAVENTURA, 2008, p.400).

Apesar da defesa apológica ao futurismo e ao progresso, observa-se na programação da Semana de 22, que a fotografia e o cinema foram linguagens artísticas ignoradas na Semana de Arte Moderna, embora já fosse amplamente difundida pelos vanguardistas europeus e fosse reconhecida “entre as linguagens mais contemporâneas e revolucionárias do período, sendo festejadas tanto pelo

futurismo italiano quanto pelo dadaísmo” (CAMARGOS, 2007, p.34).

Diante dessa ausência, observa-se que uma das atitudes que contribuíram para cumprir o propósito internacionalista de Klaxon foi a aderência às linguagens fotográficas e cinematográficas, quando ambas foram completamente ignoradas na Semana de 22, apesar de seus principais idealizadores Mario de Andrade e Oswald de Andrade, serem favoráveis ao progresso da indústria cinematográfica.

No século 20, tanto a fotografia e o cinema já eram considerados linguagens modernas. Nota-se que “desde o início do século 20, a fotografia já aparecia em revistas como *O malho*, *Kosmos*, *Fontfon*, *A Cigarra* e *Paratodos*, que utilizavam largamente os clichês para ilustrar suas matérias”. Além disso, a fotografia também fora usada “como experimento artístico e inovação estética”, como no autorretrato *Os trinta Valérios*, de Valério Vieira (1862-1942), na exposição Internacional de Saint Louis, nos Estados Unidos, em 1904, quando recebeu “medalha de prata pela fotomontagem com 30 poses diferentes do autor”. Na Semana de 22, Valério “assinava uma vista panorâmica de São Paulo”, em sete tomadas fotográficas “com chapas de vidro em uma única sequência”, usadas “para representar o estado na Exposição Internacional do Centenário do Rio de Janeiro”. Outrossim, o próprio Mário de Andrade foi destaque “como fotógrafo intuitivo, utilizando as lentes de sua Kodak nas andanças pelo interior do Brasil” (CAMARGOS, 2007, p.34-35).

Assim como a fotografia, o cinema foi uma linguagem artística que não foi inserida na programação da Semana de 22, embora fosse fossem essas duas expressões artísticas já em auge na modernidade, como símbolo de progresso artístico e modernização. Em relação ao cinema, conforme

observa Camargos (2007) “não foi por desconhecimento que ficou de fora”. Assim, a fim de suprir essa falta na programação do evento modernista, desde a primeira edição de “Klaxon – publicação que vinha consolidar e deitar as regras da nova estética modernista – apontava a cinematografia como criação artística mais representativa do período” (CAMARGOS, 2007, p.35).

Verifica-se que desde a primeira edição de Klaxon a busca pela referência internacional cinematográfica contemporânea e moderna, em detrimento à referência do século anterior. É o que se observa na explícita exaltação na escolha consciente quando disse “Pérola White é preferível à Sarah Bernhardt”. EM defesa, justifica que “Sarah é tragédia, romantismo sentimental e technico”, diferente de Pérola que é “raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida”. Ou seja, “Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20”. E ainda defende: “A cinematographia é a criação artística mais representativa da nossa época. E’ preciso observa-lhe a lição” (KLAXON, 1922-1,p.2).

Apesar da opção consciente pelo moderno representado na figura de Pérola White, parece ser sabido pelos intelectuais da Revista, que inevitavelmente o inconsciente coletivo se encarregaria de trazer o passado representado por Sarah Bernhardt, como faz crês Rubens Moraes em seu conto “Sarah”, publicando na segunda edição de Klaxon (p.1 e 2) que permite uma leitura profética do retorno de Sarah junto com o inconsciente coletivo da Semana de 22.

Mesmo ciente disso, o atual ainda é preferível como escolha consciente ao antigo. Assim, o moderno representa o “belo” em oposição “feio”, conforme defendeu o francês Henri Mugnier em seu texto sobre a “Exposição Hermann”, quando afirmou que “Si o “bello” é de todos os tempos de todos os lugares e de todas as espécies, é preciso acreditar que o “feio” também é de todos os tempos, de todos os

logares e de todas as especies..." (MUGNIER In. KLAXON, ed.1, p.14-15).

De modo geral, o assunto relacionado ao cinema, exceto o quarto número, nota-se que foi retomado da 1 a 3 e da 5 a 9, "em artigos do múltiplo Mário de Andrade, sob os pseudônimos de R.de M., G.de M., Interim ou simplesmente "A"." Pois, seguindo o "exemplo de Oswald de Andrade, ele apostava no florescimento de uma indústria cinematográfica paulista". Por esse motivo, "aplaudiu com vigor a tentativa da empresa Rossi Film que rodou "Do Rio a São Paulo para casar" sob a direção de José Medina, a despeito de algumas incoerências do enredo e dos estrangeirismos" (CAMARGOS, 2007, p.36).

Em "Do Rio a São Paulo para casar", Mário de Andrade defende a incorporação da arte internacional, em especial a norte-americana no Brasil, por meio do cinema e da fotografia, não para copiá-los, fazer deles modelos atuais, criar algo atual a partir dos seus exemplos. Veja-se abaixo:

A empresa Rossi apresenta uma tentativa de comédia. Applausos. Transplantar a arte norte-americana para o Brasil! Grande Benefício. Os costumes actuaes do nosso paiz conserva-se-hiam assim em documentos mais verdadeiros e completos que todas as "coisas-da-cidade" dos chronistas.

Photographia nítida, bem focalizada. Aquelas scenas nocturnas foram tiradas ao meio-dia., com sol brasileiro... Filmadas á tardinha, o rosado não sendo fotogênico, a produção ashiria suficientemente escura. Isso enquanto a empresa não conseguir filmar á noite. [...]

E' preciso compreender os norte-americanos e não macaqueal-os. Aproveitar deles o que têm de bom sob o ponto de vista dos costumes.[...]

Applauso muito sincero. Seguiremos com entusiasmo os progressos da cinematographia paulistas (sic. R.DE.M., In. KLAXON, 2.ed., p.16)

Não somente nesse artigo, aplaudem a produção cinematográfica europeia, mas no artigo “Rhe KID – Charles Chaplin”, publicado no segundo número, em que exalta o filme “O vagabundo”, de Carlito, louvando a atuação de Charles Chaplin nele. Ratificando os elogios da crítica europeia, concordando com a produção e a crítica contemporânea internacional. Em “Uma lição de Carlito”, publicada no terceiro número, volta a elogiar Carlito pelos filmes “Vagabundo” e “O Garoto”, e o aponta como exemplo, defendendo que “A evolução de Charlle Chaplin demonstra mais uma vez que por mais novas que as formas se apresentem o fundo da humanidade será sempre um só”. Ou seja, novamente, faz alusão às manifestações do inconsciente coletivo como esse fundo que sempre é pré-disposto a se manifestar. Saindo da estética do sobrepeso da geração ultrarromântica, extremamente nostálgica, sentimentalismo e com evocações de morte, defende uma estética em favor da vida e do riso, ou seja, pois, a vida é formada tanto de bem como mal. Assim diz “Criemos como Carlito uma arte de alegria! Riamos ás gargalhadas” (J.M., In. KLAXON, vol.03, p.14).

Foi com o mesmo entusiasmo e alegria que “os modernistas apropriaram-se da imagética e da narrativa da sétima arte, presentes nos poemas de luís Aranha e do romance *Os Condenados*, de Oswald de Andrade” (CAMARGOS, 2007, p.36). Também, no século 20, influenciados pelo cinema norte americano, já dava início à produção de películas nacionais. Nessa “fase patriótica decorrente do impacto da Primeira Guerra Mundial” e ao lado da temática indígena, surgiu “inúmeras versões de *O guarani* e *Iracema*”, adaptadas para o cinema entre 1913 e

1922, quando “foram produzidos cerca de 60 filmes, muitos deles baseados em assuntos históricos, romances e até na poesia de Bilac”. Foi por causa dessas produções cinematográficas produzidas nesse período, que incluíam adaptações artístico-literárias, que “muitos perguntavam porque não exibiram um filme durante o festival modernista” (CAMARGO, 2007, p.37).

Enfim, apesar de não exibirem filmes na Semana de 22, eles vieram à tona nas discussões em torno da internacionalização da Arte Moderna, vindo a manifestar-se com força do inconsciente coletivo da Semana de 22, e nos textos dos klaxistas que se encarregaram de fazer esse registro nas edições de Klaxon.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Conforme o anunciado, o presente artigo se propôs a refletir sobre alguns aspectos relacionados ao propósito internacionalista de *Klaxon: mensário de Arte Amoderna*, São Paulo, primeira revista modernista publicada no Brasil, que se constituiu de nove números, lançados entre 1922-1923. Vale ressaltar, nestas últimas linhas, a importância de se realizar um estudo mais abrangente sobre o assunto, de modo a se comparar, numa perspectiva crítica, os números da revista entre si. Dessa forma, será possível compreender, com maior propriedade, como se cumpre, no conjunto dessas publicações, o propósito internacionalista de *Klaxon*, já explícito no primeiro número aqui estudado, bem como a relação destas com o primeiro momento modernista.

Contudo, conclui-se que vários fatores contribuíram de modo significativo para cumprir o propósito internacionalista da Revista *Klaxon*, dentre os quais, destacamos: a contribuição de autores estrangeiros; a leitura de livros e

revistas estrangeiras; e a divulgação de produções fotográficas e cinematográficas produzidas no século 20 e que não foram apresentadas na Semana de 22.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. Imperialismo e Nacionalismo oficial. *In: Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.127-162.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). **22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2.ed. ver. e ampl. São Paulo: EDUSP, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BOSI, Alfredo. Moderno e Modernista. *In: Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34 Ltda, 2003, p.209-226.

BOSI, Alfredo. Pré-Modernismo e Modernismo. *In: História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, p.303- 379.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BRITO, Mário da Silva. Introdução. **Klaxon, Mensário de Arte Amoderna, São Paulo**. Facsímile. São Paulo: Martins Editora, 1972.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo, Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. São

Paulo: Humanitas Publicações -FFLCH/USP,1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAMARGOS, Márcia. **Paulicéia**. Semana de 22: entre vaia e aplausos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**.17.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. **Klaxon em Marselha**. Curitiba: Letras, 1975.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TUFANO, Douglas. **Estudos de Literatura Brasileira**. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1983.

PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel (orgs.). **Klaxon: Mensário de arte moderna**. Edição Fac-Similar. Ensaio: Gênese Andrade. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

REFERÊNCIAS DA INTERNET

BRASILIANA arte USP. **KLAXON: mensário de Moderna**. Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/62/search?order=ASC&sort_by=dc.title. Último acesso em: 08/2012.

CONTIER, Arnaldo Daraya; MARTINI, Carina Macedo; HORN, Karen Alonso et al. **Revista "Klaxon": reflexões sobre o modernismo no Brasil.** Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume5/Revista__Klaxon__reflexoes_sobre_o_modernismo_no_Brasil.pdf . Último Acesso em: 08/2012.

LARA, Cecília de. **A colaboração estrangeira na revista Klaxon.** Disponível em: http://143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV019/Media/REV19-03.pdf . Último acesso em: 10/2012.

9. AS CONCEPÇÕES DE HISTÓRIA DO MOVIMENTO MODERNISTA NOS BASTIDORES DA REVISTA KLAXON: OLHARES SOBRE A CORRESPONDÊNCIA DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA (1922-1925)²⁵

Júlia Silveira Matos

Klaxon sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, Klaxon morra e seus membros brasileiros morram. (...) Klaxon sabe que o passado existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para adiante, sempre. (Klaxon, 1922:1)

Não apenas para *Klaxon*, conforme propõe nossa epígrafe, mas para todo o grupo modernista o passado existia, não era negado, e justamente pela integridade da pátria o futuro deveria ser construído sobre novos moldes. A partir dessa premissa, veremos nesse artigo que a História brasileira foi a base das novas ideias e propostas modernistas. O grupo tinha uma concepção clara do que o movimento modernista deveria contribuir para o ensino de História e para as aprendizagens da História. Ancorado nessas bases, o extremamente

²⁵Esse texto é parte revisada, ampliada e atualizada do capítulo intitulado “Cartas a um não missivista: os bastidores da correspondência de Sérgio Buarque de Holanda (1922-1925), publicado no livro *Escritas íntimas, tempos e lugares de memória*, organizado pela profa. Dra. Margareth M. Bakos no ano de 2005.

heterogêneo grupo, que compôs o chamado modernismo brasileiro, materializou suas aspirações e ideais na “meteórica” Revista *Klaxon*, fundada em 1922. Sendo assim, *Klaxon* deixou de ser apenas mais uma revista centrada em discussões sobre arte e literatura para se tornar o ícone do movimento de vanguarda, de debate sobre a História brasileira, contestador das estruturas artístico-culturais e políticas do Brasil. Segundo, Regina Zilberman, *Os principais representantes do projeto modernista explicitam sua arte poética, que visa romper com padrões conhecidos (...)*” (ZILBERMAN, 1994, p. 70). Pela busca desse rompimento, citado por Zilberman, nasceu o mensário de arte moderna.

Em meio a nomes afamados como de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, encontramos Sérgio Buarque de Holanda, só posteriormente consagrado como historiador, em seus primeiros passos no processo de contestação das realidades nacionais, com propostas novas e claras de interpretação da História brasileira. Conforme análise que fizemos em nossa dissertação de mestrado intitulada *Sérgio Buarque de Holanda: Raízes do Brasil, diálogos com a política e a História do Brasil*, PUCRS, 2005, a geração da Semana de Arte Moderna, marcou o processo de re-estruturação e interpretação artístico-literária, histórica e política brasileira nos idos de 1920-1930, “realizando uma revolução cultural no Brasil, com o intuito de repensar e pontuar a identidade nacional (...) Sérgio Buarque de Holanda era um destes, devido a uma prova no curso de direito que cursava no Rio de Janeiro não pode participar da Semana da Arte Moderna em São Paulo” (MATOS, 2005, p. 144). No entanto, essa ausência não o afastou do movimento, mesmo do Rio de Janeiro atuou ativamente na fundação e divulgação da revista *Klaxon*, principal veículo modernista.

Sérgio Buarque consagrou-se por seu conceito de “Homem Cordial”, elaborado em fins dos anos de 1920 e

princípios de 30, que com um olhar histórico-antropológico definiu o espírito cultural do brasileiro e apresentou uma nova concepção de História do Brasil. Sua obra histórica é marcada pela preocupação e centralidade no estudo das gentes do Brasil, suas estruturas sociais, culturais e políticas, ou seja, na busca incessante de compreender essas “terras tropicais”. Nesse sentido, podemos nos perguntar: Como a proposta modernista de *Klaxon*, influenciou em seu desenvolvendo intelectual? Qual sua participação no interior do movimento modernista brasileiro?

Com o intuito de responder esses questionamentos, no presente artigo analisaremos a correspondência de Sérgio Buarque de Holanda nos anos de 1920, como articulador da revista. Seleccionamos sete cartas, sendo duas enviadas a ele por Mário de Andrade, uma por Tácito de Almeida, uma por Ribeiro Couto, uma por Couto de Barros, duas respostas a Mário, uma no mesmo ano de 1922 e outra que consideramos tão importante quanto, apesar de não possuir a mesma temporalidade, pois é do ano de 1925, conserva a temática que é a validação e crítica do discurso moderno de Sérgio Buarque de Holanda. Elas foram agrupadas de acordo com seu período de produção e, ou seja 1922-1923, tema central. Ao lê-las notamos que todas possuíam como elo o mesmo assunto: a publicação e organização da revista *Klaxon*, assim como a avaliação do conto *Antinous* de Sérgio Buarque.

Sendo assim, nosso objetivo é analisar como os princípios ideológicos do movimento modernista impressos em *Klaxon* aparecem nessa correspondência, da mesma forma, as relações entre os sujeitos componentes desse movimento, suas avaliações e administração da revista. Essas cartas, entendidas aqui, como parte da obra de Sérgio Buarque, nos permitem compreender o funcionamento de seu pequeno microcosmos intelectual entre os anos de 1920,

assim como, sua própria constituição enquanto estudioso do Brasil.

Nessa perspectiva, refutamos as oposições entre o quantitativo e o qualitativo e buscamos, conforme Lucien Febvre, estabelecer a relação indivíduo-coletividade, pois a correspondência de Sérgio Buarque de Holanda, aqui selecionadas ao todo sete cartas para analisarmos, se apresentam para nós, conforme nos propõe Angela de Castro Gomes (2005), como um *“lugar de sociabilidade, entendido tanto como espaço de constituição de uma rede organizacional (...), quanto como um microcosmos de relações afetivas (...)”* (GOMES, 2005, p. 13).

Portanto, assim como Febvre, centrados nessa visão do homem como produtor da história, a partir de sua correspondência ativa e passiva, cruzaremos os fatos e ideias de forma a percebermos as aproximações e distanciamentos entre o passado do historiador e os silêncios da memória.

CARTAS A UM NÃO MISSIVISTA

A correspondência passiva de Sérgio Buarque de Holanda é no mínimo intrigante ao pesquisador. De forma aglutinadora vemos nomes que após Klaxon filiaram-se a correntes de pensamento opostas, mas que naquele momento falavam e lutavam pela mesma causa, A revista. No entanto, o mais surpreendente nos foi revelado em conversa com José Carlos Buarque Ferreira, seu neto, e nos foi confirmado por sua esposa D. Amélia Buarque de Holanda: *“Sérgio não era um bom missivista, não gostava de escrever cartas, fazia apenas por necessidade”*.

Essa afirmação em parte se confirma nas próprias cartas recebidas pelo jovem articulador da revista, as quais eram sempre finalizadas com algum pedido, o que o obrigava a responder. Tácito de Almeida, por exemplo, finalizou sua carta de 27/6/1922, pedindo uma listagem dos

assinantes de Klaxon “Vamos enviar os numeros da revista para assignantes dahi. Peço a você enviar com a lista geral todos os endereços”. Da mesma forma, Mário de Andrade não apenas terminou sua carta de 20/07/1922, com uma solicitação, mas iniciou-a também com mais que um pedido, quase uma ordenança, “Cheguei a S. Paulo, depois de um mês de férias. Venho visitar-te e dizer-te que teu conto sairá Klaxon nº4. Está muito bom. Quando vem a Paulicéia? Traze coisas tuas”.

O conto ao qual elogiou Mário de Andrade é *Antinous*, no qual Sérgio Buarque narrou um episódio de uma grande civilização construída por um imperador. O qual somente foi publicado no quarto número da revista.

Sobre esse conto, em nossa dissertação de mestrado fizemos a seguinte afirmação:

Sem nos determos em maiores análises deste conto, um fator nos é peculiar, apenas dois anos antes Sérgio Buarque publicou artigo intitulado Viva o Imperador em protesto ao decreto-lei que mantinha na constituição brasileira o banimento da família real. Neste conto *Antinous*, Buarque de Holanda escreve ‘... Vêde tudo que nos cerca. Tudo, tudo obra de um só homem. De um só cérebro’. É como se o jovem Buarque de Holanda dissesse vejamos tudo que nos cerca não é obra desta República Velha e sim de um governo banido” (MATOS, 2005, p. 159).

Conforme nossa citação, Sérgio Buarque em *Antinous* reconheceu nosso passado monárquico, seguindo o manifesto modernista citado em nossa epígrafe e publicado no primeiro exemplar de *Klaxon*, aludiu a um passado que insistia em enraizar-se na alma da nação. O Brasil não era obra da tão afamada miscigenação racial e cultural, mas dos propósitos e ambições de um povo e sua monarquia.

Primeiramente uma colônia aos serviços do Estado Luso e depois um Império aos gostos de uma monarquia exilada que não abriu mão das riquezas tropicais.

A profundidade de *Antinous* foi reconhecida e aclamada pelos componentes da direção da revista. Em sua correspondência de 22/06/1922, a Sérgio Buarque, escreveu Tácito de Almeida, *"Seu episódio, magnífico. Você soube atravessar a multidão e os oradores exaltados, sem perturbação alguma no sorriso. Também sairá no 4º número, pois o 3º está já entregue completo, á typographia"*. Em seu elogio o missivista, tesoureiro da revista, se referiu ao cenário do conto, no qual uma multidão à espera da passagem do Imperador ouvia os oradores declamarem elogios, os quais diziam: *"... o Sabio ... o Constructor. O Imperador constructor por excellencia. Aquele que soube submeter toda a natureza ás suas ordens e ás suas leis"* (HOLANDA, 1922, p. 01).

Nessa citação vemos o cerne do pensamento moderno, uma terra moldada de acordo com as vontades pessoais de um homem, ou podemos pensar de um grupo de homens, precisava agora parar de ouvir os "oradores" e se descobrir, encontrar aquilo que seria realmente original, próprio, singular e independente de sua cultura. Nesse sentido, segundo Antônio Cândido, os modernos nunca formaram uma escola, mas aglutinaram-se em torno do desejo de libertação dos padrões portugueses e academicistas e afirmou:

Não espanta que, nesse sentido, utilizassem como técnica e atitude de espírito a valorização do prosaico e do bom humor, (...), esta atitude no fundo é um desejo de retificação, de desmascaramento e de pesquisa do **essencial**; a ela se prende o **nacionalismo pitoresco**, que os moderistas alimentaram de etnografia e folclore, **rompendo o nacionalismo enfeitado** dos predecessores

Conforme a citação referida, *Antinous* de Sérgio Buarque de Holanda, apresentou as características mais singulares do modernismo: a valorização do prosaico, ou seja, a acessibilidade da linguagem aplicada, o bom humor, e a pesquisa do essencial, étnico e folclórico. Em seu conto, o jovem poeta não deixou de referenciar as gentes do Brasil e relatou: “*Continua o cortejo. Duas fileiras de escravos, dobrados como canivetes estendem-se desde a porta principal do palácio até Infinito*” (HOLANDA, 1922, p. 01). A figura do negro, escravo, conforme essa citação, não poderia faltar, como forma de lembrança e exaltação da mestiçagem nacional, tão valorizada no pensamento modernista por ser considerada, segundo Cândido, “*a força criadora do primitivo (...) a capacidade de inspirar a transformação de nossa sensibilidade, desvirtuada em literatura pela obsessão da moda européia*” (CANDIDO & CASTELLO, 1983, p. 11).

Essa originalidade de *Antinous* e ao mesmo tempo modernidade ideológica de seu autor não apenas encantou os já citados Mário de Andrade e Tácito de Almeida, como chamou a atenção também de Ribeiro Couto, o qual escreveu em correspondência de 14/10/1922: “*Li na Klaxon a sua deliciosa tragédia. Pois não é uma tragédia legítima o seu Antinous?*”. Essa análise de Couto além de humorada se apresenta provocativa, pois, ao mesmo tempo que se referiu a *Antinous* como “*delicioso*”, o definiu em tom de arguição como uma tragédia. Talvez no sentido grego, a alienação de um povo a espera de seu Imperador rodeado por um cortejo, juntamente com a voz dos oradores que lhe conferiam inúmeros elogios, possa ter parecido a Ribeiro Couto muito com as realidades do Brasil e por isso, seria uma tragédia.

Entretanto, *Antinous* que parecia apenas o primeiro de muitos, foi seu conto escrito e publicado em *Klaxon*. Sérgio Buarque escreveu outros textos ficcionais, para as revistas

Estética e Revista Nova entre outras, mas optou por permanecer na crítica literária, após seu referido período político²⁶, a qual lhe acompanhou toda a vida.

Esse conjunto de elogios recebidos por Sérgio Buarque de seus amigos e componentes do movimento modernista, atuaram além da simples crítica literária ou afetiva e adentraram a validação do discurso do jovem principiante poeta. Dentro desse olhar, vale lembrar que segundo Angela de Castro Gomes: *“a prática epistolar estabelece uma espécie de 'circuito retransmitido de significação', deixa de pertencer ao autor e passa a pertencer ao destinatário”* (GOMES: 2005, p. 14). Sendo assim, mais do que a opinião de colegas e amigos, as cartas recebidas por Sérgio adquiriram uma característica de passaporte para a escritura, a validação de seu discurso e capacidade intelectual frente ao próprio grupo. Para Angela de Castro Gomes (2004), o ponto central dessa prática de produção documental é a construção de uma identidade particular através da escrita, o que para Sérgio Buarque se deu no próprio espaço de discussão da correspondência.

No entanto, Mário de Andrade já cobrava o envio desse conto desde a publicação da primeira edição, conforme sua correspondência de 04/1922,²⁷ *“Estou a espera dos artigos e poemas que prometeste. E não te esqueças do teu conto. Desejo conhecer-te na ficção?”*. A

26Conforme relatou em Tentativas de Mitologia ao referir-se a sua linguagem textual, a qual para ele não era muito clara, essa clareza, que não me era natural, eu vinha tentando realizada de longa data. É provável que ela me tivesse sido vinculada por alguma prática jornalística, mormente de jornalismo político a que me dediquei durante algum tempo. (HOLANDA, 1979:17).

27Conforme nossa dedução pelo assunto tratado, pois a datação da carta está quase ilegível, apenas o ano tornou-se claro, devido a resposta de Sérgio Buarque apresentar a datação de 1922, mas também sem dia e mês.

cobrança do amigo logo foi respondida por Sérgio Buarque em carta, também com data quase ilegível, do ano de 1922, *“Infelizmente porém, ando com o tempo de tal forma tomado que só hoje escrevo. Mando também o artigo e poesias que prometi. Peço, porém, que, se quiser publicar as do Ribeiro Couto mande pedir diretamente a ele pois mandei uma cópia sem sua autorização”*. Com breve justificativa de falta de tempo desculpou-se diante do pedido de Mário e seguiu relatando o envio de textos para publicação no próximo número de *Klaxon*, no entanto, o seu texto não estava entre eles.

Nessa mesma carta, apresentou sua crítica aos textos que enviava, ao de Ribeiro Couto, não precisou referir a qualidade, o simples envio sem autorização já o validou, enquanto que a poesia citada, era de Murilo Araújo, sobre a qual, mais adiante afirmou: *“Tem o grande defeito de ser soneto. Em todo o caso, fica a seu critério a publicação”*. Além da avaliação do artigo e poesia enviados, o final dessa frase demonstra claramente a posição dos missivistas. Mário de Andrade era o mestre, considerado por sua maturidade intelectual, mesmo sem grande diferença de idade, frente a ele, Sérgio Buarque colocava-se como o jovem aprendiz, que mesmo inferindo seu olhar sobre os textos não deixou de afirmar que estava sob o critério do mestre suas publicações. Novamente segundo Gomes (2005), percebermos esses diferentes posicionamentos entre os amigos é um importante recurso analítico, como forma de compreendermos as significações desses discursos trocados.

Como mestre Mário chamara a atenção do pupilo a sua função no movimento e na revista, assim como validou sua atividade, nesta carta de abril de 1922, lembrou a Sérgio: *“É preciso que não te esqueças de que fazes parte dela”*. Apesar de viver no Rio de Janeiro, o jovem poeta recebeu a validação de sua participação e contribuição para a causa

moderna e logo a seguir, foi convocado pelo mestre que escreveu: *“A trabalha pelo nossa Ideia, que é uma causa universal e bela, muito alta”*. O chamado foi atendido, apesar de não permanecer no movimento modernista, seguiu seu trabalho pela causa universal a qual se referiu o mestre e amigo, voltou seu olhar para a crise político-institucional do país e se dedicou ao estudo das gentes e culturas nacionais.

Como aprendiz o jovem poeta fazia as vezes e enviava materiais ao mestre como a revista *“Vanity Fair”*. Sobre a qual Mário de Andrade agradeceu, na correspondência de 04/1922, *“Recebi o nº da 'Vanity Fair'. Interessantíssimos os poemas. Agradeço-lhe cordialmente a valiosa comunicação”*. Essa posição vemos que mudou anos mais tarde em carta de Sérgio a Mário de 02/12/1925, pela crítica do amigo ao seu texto *Perspectivas*, e naquele momento com uma escrita que denunciava sua nova posição, mais madura, escreveu não mais como aprendiz iniciante e sim como formando, apto a discutir temas com o professor, sem, contudo, deixar de reconhecer-lo mestre.

Nessa carta a Mário de Andrade, Sérgio Buarque tentou desculpar-se por não ser um bom missivista, ou seja, por não responder as cartas do amigo, *“é inútil tentar justificar a minha atitude pra com você. Se não tenho respondido às cartas que v. me escreve não é por falta de tempo nem por falta de coragem. Você sabe muito bem que também não é por falta de amizade”*. Além do camuflado pedido de desculpas, Sérgio Buarque estabeleceu importante debate com Mário de Andrade sobre seu *Perspectivas* publicado na *Revista Estética*, do qual afirmou:

Acredito que v. tenha razão em muitas coisas (p. ex. em tudo quanto escreve sobre o mal da sutileza – Gongora, Laforgue etc...), mas penso que principalmente v. erra. Isso porque v. talvez tenha

dado à última frase do “Perspectivas” uma importância que ela não tem. Não sou cético nem pessimista. Mas não é impossível que do seu ponto de vista seja um bocadinho dessas duas coisas. A verdade é que não creio na ' vaidade de todas as coisas' senão como uma das atitudes possíveis neste mundo. De fato, não é a minha atitude. Ou melhor não é minha atitude *permanente*. **Ao contrário quero aceitar a realidade cotidiana tal como é, embora pense que ela vale principalmente pelo que contém de promessa.**

O jovem Sérgio Buarque, nessa correspondência, defendia-se da crítica publicada pelo amigo e já consagrado poeta. Todavia, transcendeu sua defesa e apresentou o centro de suas preocupações enquanto historiador, as realidades cotidianas nacionais e suas possibilidades de transformação, conforme nosso grifo. Mais do que um veículo de comunicação essa correspondência trocada entre os amigos Sérgio e Mário, tornou-se um espaço de reflexão sobre o fazer literário e histórico. O que para o amigo era “pessimista” e “super -realista”, conforme a citação acima, para o autor de *Perspectivas* era o reconhecimento das estruturas mentais que de alguma forma engessariam e dirigiriam os atos dos homens. Na conclusão desse texto, escreveu Sérgio Buarque, “*É incontestável que nossos atos, e mesmo aqueles que comportam uma série de movimentos irremediavelmente previstos pela lógica e pelo cálculo mais precisos, não prescindem dessa parcela de contingente que participa do divino*” (HOLANDA, 1925, p. 03). Como vemos nessa citação, em fins de 1925, ainda de forma embrionária, mas dentro da proposta modernista, já refletia sobre questões centrais e motivadoras de sua obra magistrae *Raízes do Brasil*. Na introdução, revisada, do livro, afirmou que: “*Assim, antes de perguntar até que ponto poderá alcançar bom êxito*

a tentativa, caberia averiguar até onde tempos podido representar aquelas formas de convívio, instituições e idéias de que fomos herdeiros” (HOLANDA, 1973, p. 19). O jovem imerso nos caminhos da literatura apresentava em sua correspondência e artigos suas primeiras inquietações de historiador, as raízes de nossos hábitos, costumes e cultura. Compreender os mecanismos de nossas instituições e sociedade, distinguindo as heranças ibéricas dos desdobramentos frutos do meio, foi uma face da sua inquietação. Em *Raízes* assim como em *Perspectivas*, sua insatisfação era gerada pela percepção de que muitos de nossos hábitos são mecânicos, movidos por uma estrutura mental herdeira de outra cultura, inadequada para as nossas realidades. Sendo assim, a partir dessa comparação, podemos perceber como a proposta modernista de romper com os velhos padrões importados permaneceu no pensamento buarquiano e adentrou sua primeira obra.

Nessa carta, importante, também, é notarmos o reconhecimento de Sérgio Buarque à influência do amigo Mário de Andrade, assim como seu reconhecimento como professor, sábio e mestre em seu desenvolvimento enquanto intelectual, “*Acho que tudo quanto v. me escrever será muito bom para mim. Imagino que v. tenha passado um pouco por uma experiência semelhante à que me trouxe ao meu atual estado de espírito. De qualquer modo a sua influência me fará bem: tenho fé nisso*”. Essa experiência de espírito a qual o jovem poeta se encontrava era justamente o que se revelou através de seu artigo intitulado *O lado oposto e outros lados*, publicado na *Revista do Brasil* em 15/10/1926, uma total decepção com o movimento modernista. Sobre essa “crise” escreveu Sérgio Buarque de Holanda na introdução de seu *Tentativas de Mitologia*:

Devo dizer que nessa crise, de que já tratei em outra oportunidade e que foi comentada na correspondência hoje impressa entre Mário de

Andrade e Manuel Bandeira, a parte que coube a Graça, ao menos na etapa final, foi antes a de um apaziguador, mas eu próprio já me desinteressara bastante das questões de literatura, e pensava em escrever um livro para o qual tinha até nome pronto: deveria chamar-se *Teoria da América* (...) (HOLANDA, 1979, p. 29).

Conforme seu depoimento, havia se desiludido da literatura, em muito por causa dos embates ideológicos dentro do grupo, as rivalidades, intolerâncias e vaidades, mas permaneceu dentro da proposta modernista de renovação da mentalidade nacional e autonomia artística e literária, conforme Mário da Silva Brito (1971). Voltou seu foco para a renovação da vida política do Brasil e para tanto, dedicou-se a obra que se chamaria *Teoria da América*, mas que acabou recebendo o nome de *Raízes do Brasil*.

Esse debate epistolar entre Sérgio Buarque e Mário de Andrade, assim como os elogios recebidos de Tácito de Almeida e Ribeiro Couto, demonstram a importância dessa correspondência como um espaço que revela suas ideias, que constitui suas identidades pessoais e profissionais, de como se constituem as validações dos discursos, conforme refletiu Angela de Castro Gomes em seu livro *Em Família* (2005). Nesse sentido, segundo Gomes,

O convívio entre intelectuais, como a leitura, é fundamental para o desenvolvimento de idéias e sensibilidades. Para escrever, pintar, compor etc., o intelectual precisa estar envolvido em um circuito de sociabilidade que, ao mesmo tempo, situa-o no mundo cultural e permite-lhe interpretar o mundo político e social de seu tempo (...) é a participação numa rede de contatos que demarca a específica inserção de um intelectual no mundo cultural. Intelectuais são, assim, homens cuja produção é

sempre influenciada pela filiação a associações, mais ou menos formais, e a uma série de outros grupos e 'lugares de sociabilidade', que podem ser marcados por práticas culturais de oralidade e/ou escrita (sic. GOMES, 2005, p. 13).

Como vimos, a correspondência passiva de Sérgio Buarque, assim como a ativa, estabeleceu-se exatamente como um espaço de convívio, troca de ideais e construção intelectual, conforme nos propôs Angela de Castro Gomes, na citação acima. A rede a qual Sérgio Buarque principiou sua jornada forneceu-lhe as condições para o desenvolvimento de suas ideais e sensibilidades. Não apenas como espaço para o debate crítico, mas para o reconhecimento da validade de sua escrita. Essa noção nos faz perceber que sua correspondência se integra como parte de sua produção intelectual e por isso, de acordo com Gomes, deve ser analisada “*como um momento e um produto significativos de sua própria obra*” (GOMES, 2005, p. 12). Dessa forma, as cartas aqui analisadas, apesar de não constituírem uma série, formam um conjunto temático pela centralidade da discussão em torno da formação da revista *Klaxon* e da validação do discurso literário do principiante Sérgio Buarque.

KLAXON, UM METEORO MODERNISTA

Entretanto, a correspondência de Sérgio Buarque, não apenas nos revela seus primeiros passos entre os modernistas, conforme afirmou Cândido: “*alguns moços se revelaram como estreantes de espírito moderno: Luís Aranha Pereira, Sérgio Millet, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Buarque de Holanda (...)*” (CANDIDO & CASTELLO, 1983, p. 13), mas também os bastidores da composição da revista e suas dificuldades financeiras, envios de textos e recados enviados

que apresentam-nos a rede de sociabilidades desses intelectuais.

Klaxon para os modernos era a expressão imediata da Semana. Segundo Sérgio Buarque só vagamente eles tiveram noção de terem fundado uma revista que “centralizava todo o movimento modernista (...)” (HOLANDA, 1979, p. 28). Essa lembrança do professor Sérgio pode ser contestada ao ser comparada com as palavras de Mário de Andrade no convite para a Semana de Arte Moderna endereçado a Menotti del Piccha, “Seremos lindíssimos! Insultadíssimos! Celebérrimos. Teremos nossos nomes eternizados nos jornais e na História da Arte Brasileira”. Como vemos, se o grupo todo não tinha total noção da importância de *Klaxon*, para alguns isso parecia claro.

Com a responsabilidade de concretizar os novos ideais estéticos do grupo, foi fundada a revista. No entanto, ela não apresentava nenhuma unidade desses ideais estéticos, todos apenas concordavam com a proposta de renovação. Para Alfredo Bosi (1983) essa falta de homogeneidade configurava uma mistura das diversas concepções estéticas que chegavam da Europa. Nessa perspectiva, segundo Bosi,

pela análise dos textos publicados em *Klaxon* e das páginas mais representativas da fase inicial do Modernismo, depreende-se que foram os experimentos formais do futurismo, não só italiano, mas sobretudo francês (...) que mais vigorosamente dirigiam a mão de nossos poetas no momento da invenção artística (BOSI, 1983:386).

Essas influências exteriores, conforme citado por Bosi, no processo de composição do movimento acabou atuando incisivamente para as posteriores separações e constituições dos sub-movimentos, como: Pau-Brasil e Verde-amarelismo.

Em meio a essa diversidade, o ideal da revista *Klaxon*

nos princípios do movimento conseguiu reunir o grupo apesar de suas particulares diferenças de pensamento. A sobrevivência econômica da revista acabou por sobrepor-se a qualquer antagonismo ideológico dos modernistas. Desde seu primeiro número, veiculado em 15/05/1922, Mário de Andrade, um dos principais expoentes do movimento, apresentou em correspondência a Sérgio Buarque, sua preocupação com as questões financeiras. Por volta de abril de 1922, escreveu Mário à Sérgio, *“quando tiveres algum dinheiro de assinatura por mandar, endereça o cheque para mim”*. Em pouco tempo Sérgio Buarque respondeu a missiva do amigo, na qual compartilhou das preocupações e escreveu *“ao contrário de minha expectativa e da de todos nós só pude por agora conseguir pouquíssimos assinantes. Tenho, porém, inúmeras promessas. Espero a realização destas para enviar todo o dinheiro”*. A expectativa de todos, conforme aqui referida, ancorava-se no cuidado com a própria existência da revista que dependia de investimentos. Esse primeiro número da revista conforme depoimento de Guilherme de Almeida acabou saindo com *“o resultado de uma vaca entre nós”* (BRITO, 1972, p. 01).

Em outra correspondência, agora de 27/06/1922, Tácito de Almeida também se referiu a permanente crise financeira do Mensário de Arte Moderna, *“Klaxon soffreu agora um grande desgosto. A pessoa incumbida de anuncios desanimou-se completamente. (...) É preciso desenvolver o número de assinantes. Contamos com o Rio e achamos que você pôde aceitar mesmo os assinantes do sementre”*. Os pedidos de dinheiro a Sérgio Buarque, representante da revista no Rio de Janeiro, não paravam, em 20/07/1922, em nova carta Mário de Andrade, afirmou: *“Klaxon segue a via muito bem. Mas precisamos de dinheiro. Recolhe o que arranjuste por aí, e o resultado da venda; e é mandar. Envia-o ao Tácito, tesoureiro”*. Todos lutavam para manter a revista circulando, mas faltava dinheiro, preocupação constante na

correspondência passiva de Sérgio Buarque nesse período.

Destarte, o grupo dirigente da revista não trocava cartas apenas para discutir as questões financeiras como já demonstrado, também falavam sobre seus desejos de publicações e enviavam recados aos amigos. Mário de Andrade em carta de abril de 1922 se referiu a sua aspiração de publicar *“é possível que mais tarde, si tempo me sobrar, desenvolva-na mais o tema e publique um o opúsculo sobre a nossa estética”*. De forma semelhante, Ribeiro Couto em sua carta de 14/10/1922, avisou ao amigo de seu livro que sairia publicado por Monteiro Lobato, escreveu ele: *“E mais anterior é o livro de poesias, poemets e etc., que o Lobato publicará no começo do ao vindouro”*. Os recados aos amigos são freqüentes, o poeta Mário também pediu a Sérgio Buarque que dissesse a Manuel Bandeira o quanto se lembrava dele, assim como de Ribeiro Couto. Em outra carta de 20/07/1922, Mário perguntou: *“Os amigos como vão? Renato, Manuel Bandeira, Conte, Ronaldo, Di?”*. As cartas entre os amigos eram um espaço de comunicação, pois segundo Angela de Castro Gomes, quem escreve espera uma resposta, seja escrita ou por ações.

Os problemas tipográficos também são relatados nessa correspondência e Mário de Andrade, Tácito de Almeida e Couto de Barros reclamavam da dependência e demora do serviço, além dos erros cometidos. Mário de Andrade em 20/07/1922, escreveu: *“A poesia de Ribeiro Couto saiu lamentavelmente disposta. Coisas de tipografia, que apesar do cuidado dos rapazes foi impossível concertar”*. Os desafios eram grandes: envios de textos, problemas tipográficos e financeiros, tudo contribuiu para o esgotamento dos criadores e dirigentes de Klaxon.

Como vemos, Klaxon já entrava em agonia, mas resistiu até janeiro de 1923 quando circulou os números 8 e 9, publicados em um único exemplar, devido à greve dos

tipógrafos, e chegava ao fim a meteórica existência da basilar revista de arte moderna. Meteórica porque teve uma breve existência, mas tão impactante que deixou suas marcas na Literatura e História do Brasil.

Em outra correspondência de Couto de Barros a Sérgio Buarque, datada de 03/04/1923, ele se referiu ao que seria o próximo número da revista, "*Klaxon ainda na typographia*", que acabou por nunca sair. Sobre o fim do mensário, comentou Mário da Silva Brito, na introdução do fac-símile comemorativo da revista, "*De maio a outubro de 1922, Klaxon apareceu regular e pontualmente no dia 15 de cada mês. Em novembro, sofreu um pequeno atraso de uma quinzena. O derradeiro número saiu duplo, 'para pegar o atraso da revista' (...) Seus jovens redatores – e financiadores – já estavam fatigados dêsses encargos*" (BRITO, 1972, p. 19). Nesse mesmo sentido, o historiador Francisco Almbert afirmou que o fim de *Klaxon* não ocorreu por nenhum desajuste interno, mas pela "*falta de patrocinadores e pelas tiragens restritas (...)*" (ALMBERT, 2004, p. 60). Acabava assim *Klaxon* enquanto revista, mas não como movimento. Seus componentes seguiram em novas aventuras. Prudente de Moraes Neto juntamente com Sérgio Buarque fundaram *Estética*, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, juntamente com outros, aventuram-se com a *Revista de Antropofagia*, Mário de Andrade com sua *Revista Nova*. Muitos ainda seriam os desdobramentos do modernismo brasileiro, mas, a correspondência passiva de Sérgio Buarque, assim como os trabalhos com as correspondências trocadas entre Carlos e Mário, dão oportunidade ao leitor de "'ler e sentir' o movimento modernista sob outros ângulos", (GOMES, 2004, p. 7) e nos apresenta um pouco do que foi os bastidores da sempre moderna *Klaxon*.

FONTES

Correspondência ativa:

Carta de Sérgio Buarque de Holanda para Mário de Andrade – abril de 1922 – Fonte Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP.

Carta de Sérgio Buarque de Holanda para Mário de Andrade – 02/12/1925 – Fonte Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP.

Correspondência passiva:

Carta de Mário de Andrade para Sérgio Buarque de Holanda – abril de 1922 – Fonte Arquivo Central Unicap – SIARQ.

Carta de Mário de Andrade para Sérgio Buarque de Holanda – 20/07/1922 – Fonte Arquivo Central Unicamp – SIARQ.

Carta de Tácito de Almeida para Sérgio Buarque de Holanda – 27/06/1922 – Fonte Arquivo Central Unicamp – SIARQ.

Carta de Ribeiro Couto para Sérgio Buarque de Holanda – 14/10/1922 – Fonte Arquivo Central Unicamp – SIARQ.

Carta de Couto de Barros para Sérgio Buarque de Holanda – 03/04/1923 – Fonte Arquivo Central Unicamp – SIARQ.

REFERÊNCIAS

ALEMBERT, Francisco. **A Semana de 22: A aventura modernista no Brasil**. 3 ed. São Paulo. Editora Scipione, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura brasileira**. São Paulo. Editora Cultrix, 1983.

BRITO, Mário da Silva. Introdução. *In: Klaxon*: mensário de

arte moderna. facsímile, São Paulo. Livraria Martins Editora, 1972.

GOMES, Angela Maria de Castro (org.). **Em família: a correspondência de Oliveira Lima e Gilberto Freyre**. Campinas, SP. Mercado das Letras, 2005.

GOMES, Angela Maria de Castro (org.). *Em família: a correspondência entre Oliveira Lima e Gilberto Freyre*. In: **Escrita de Si, escrita da história**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004.

GOMES, Angela Maria de Castro (org.). *Escrita de Si, escrita de história: a título de prólogo*. In: **Escrita de Si, escrita da história**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004.

GOMES, Angela Maria de Castro (org.). **Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, nº 21, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 7 ed. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora, 1973.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Tentativas de Mitologia**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1979.

MATOS, Júlia Silveira. Lucien Febvre e a quadrupla herança: aspectos teóricos do campo biográfico. **Biblos: Revista do Departamento de Biblioteconomia e História**. Vol. 20 – Rio Grande, Editora da FURG, p. 165-178, 2006.

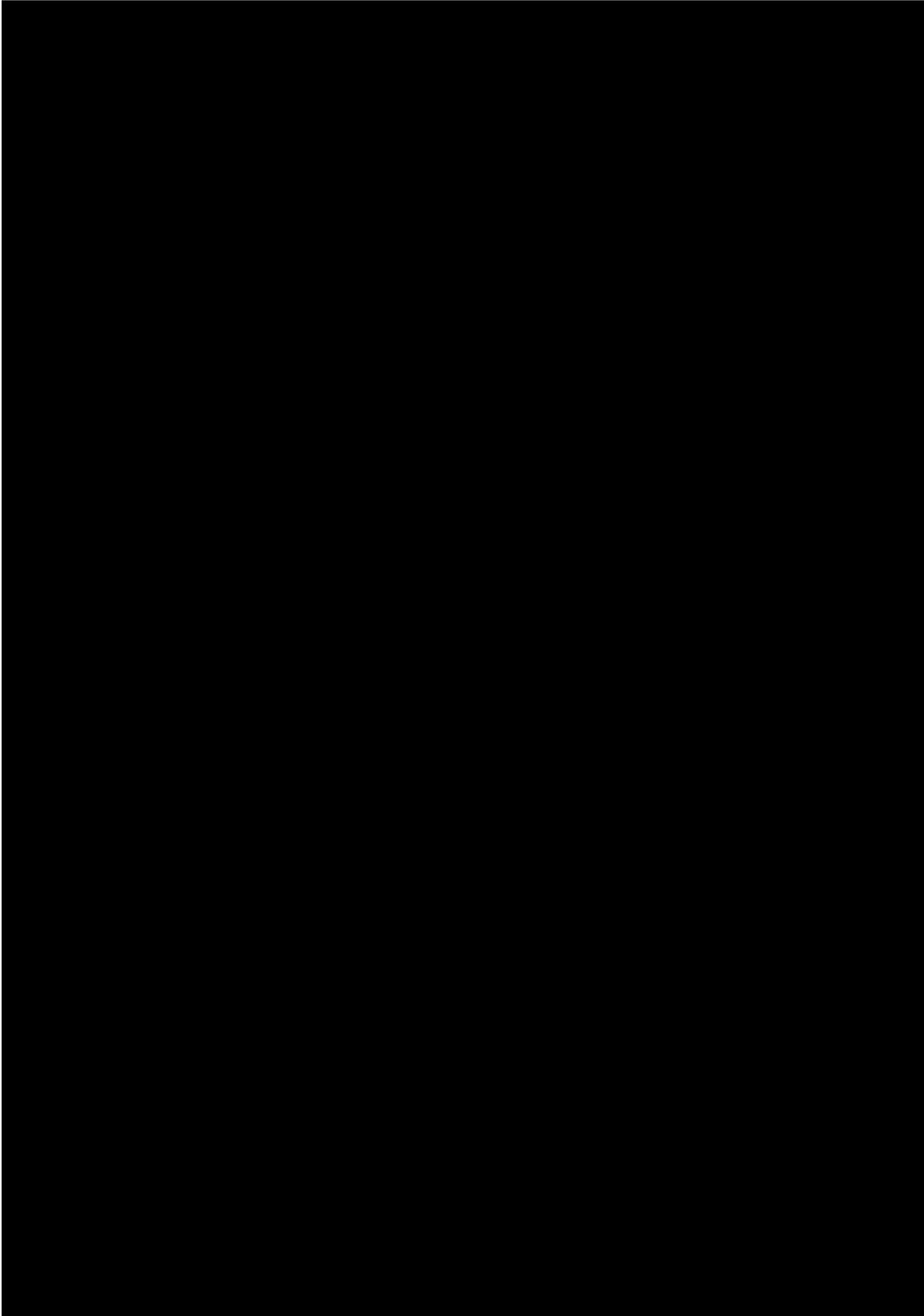
MATOS, Júlia Silveira. **Sérgio Buarque de Holanda: Raízes do Brasil, diálogos com a política e a História do Brasil**. Dissertação. Porto Alegre. PUCRS, 2005.

MELO & SOUZA, Antônio Cândido & CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira**. III vol. Modernismo. 9 ed. São Paulo. DIFEL, 1983.

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA / organizadora

MELO & SOUZA, Antônio Cândido (org.). **Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil**. São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

PARTE 2



10. BLAISE CENDRARS – O TERCEIRO ELEMENTO DO MOVIMENTO PAU BRASIL²⁸

Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista

Entre os diversos desdobramentos relativos à passagem do poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961) pelo Brasil, na década de 1920, cita-se com frequência sua influência no movimento modernista. Alguns autores, como Aracy Amaral, Alexandre Eulálio e Wilson Martins, enfatizam o papel de Cendrars como responsável pela virada nacionalista em nosso Modernismo. A valorização da estética primitivista, uma das fontes da renovação vanguardista na Europa, defendida por Cendrars, aliada ao seu gosto pelo exótico, teriam chamado a atenção dos brasileiros para uma aceitação e uma exploração artística de elementos tradicionais e populares de nossa cultura, até então considerados como sinais de atraso e de subdesenvolvimento. De acordo com esse pensamento, um grupo de nossos artistas, até então voltados para a assimilação dos modelos europeus vanguardistas, especialmente Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, fundadores do movimento Pau Brasil (que repercutiu ainda em outros nomes), passou a se dirigir com novos olhos para seu próprio país a partir do olhar mediador de Cendrars, que se encantou com aquilo que os brasileiros mal conseguiam notar em sua própria paisagem nacional. Entre alguns desses elementos que passaram a ser tratados de forma renovada, encontramos: a valorização da imagem do negro, elemento

²⁸ Artigo publicado originalmente na *Itinerários, Revista de Literatura*, Araraquara, N. 33, p. 139-156, jul/dez 2011.

que ainda permanecia recalcado em nossa cultura oficial; a recuperação da cultura indígena como oposição e crítica à civilização europeia, e como reivindicação de independência cultural; e uma nova visão dos hábitos e tradições populares para além do mero registro folclórico proposto pelo Regionalismo. Neste artigo mostramos que a proposta nacionalista já se encontrava presente nas preocupações de nossos artistas previamente à vinda de Cendrars ao Brasil, e sugerimos que o papel do poeta europeu nesse processo de nacionalização do Modernismo tenha sido antes o de um legitimador do que o de um mentor ou ativador, como foi sugerido pelos autores citados.

Aracy Amaral foi a primeira estudiosa a realizar ampla pesquisa sobre a relação de Cendrars com o Modernismo brasileiro e a ressaltar essa visão do poeta franco-suíço como mentor dos brasileiros em seu livro de 1970, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. Ela resume a questão:

[...] sua vinda [de Cendrars] ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido em que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas. À visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923 [...], segue-se a revisitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os “guiava”, Cendrars, no caso, no Carnaval do Rio, ou na histórica viagem a Minas de 1924. (AMARAL, 1997, p.16)

O lançamento do livro de Cendrars *Feuilles de route* em 1924 é visto pela pesquisadora como uma influência direta sobre a coleção de poemas *Pau Brasil* de Oswald de Andrade (lançado no ano seguinte), e por extensão, do próprio movimento homônimo. Para Amaral, os poemas de *Pau Brasil* seriam “[...] quase um remanejamento, por um Oswald aplicado, aluno de poesia, sobre a poesia de

Cendrars” (AMARAL, 1997, p.94). Entre outras influências, Amaral sugere ainda que o conto de autoria de Cendrars escrito em 1926, “O lobisomem de Minas”, sobre o assassino que devorou o coração de sua vítima (personagem real conhecido em uma prisão na viagem às cidades históricas mineiras, feita pelos modernistas juntos com Cendrars em 1924), estaria na origem do Movimento Antropofágico lançado por Oswald em 1928. Segundo Amaral, “[...] o entusiasmo de Cendrars pelo que viu no Brasil de seus remanescentes coloniais no campo cultural contagiara plenamente os modernistas [...]” (AMARAL, 2003, p.165), sugerindo que o interesse pela história colonial por nossos artistas também houvesse sido despertado pela presença de Cendrars. Amaral destaca a influência de Cendrars especialmente sobre Oswald e sua produção. Para ela, “[...] parece bem claro hoje que, mais que uma influência, Cendrars foi um mestre para Oswald” (AMARAL, 1997, p. 93). Amaral diz que a presença de Cendrars na poesia de Oswald foi intencionalmente buscada pelo brasileiro quando se aproximou do famoso poeta franco-suíço, “[...] daí porque parece quase impossível conceber a realização definitiva de *João Miramar*, realizada em 1923 em Paris [ano em que ambos se conheceram], como a poesia de *Pau Brasil*, sem sua convivência com Cendrars” (AMARAL, 1997, p. 93). Para Amaral, Cendrars teria sido a fonte criativa na qual Oswald se inspirou, tornando-o um mero seguidor das ideias do francês e estabelecendo uma relação unilateral de influência entre os dois artistas.

Alexandre Eulálio é outro pesquisador que se dedicou ao estudo da relação de Cendrars com o Brasil. No ensaio “Brasil: um homem chegou”, de 1976, Eulálio afirma a importância de Cendrars e da viagem a Minas Gerais como um momento de inflexão no Modernismo brasileiro, e enfatiza a participação do poeta estrangeiro na elaboração do movimento Pau Brasil:

O movimento Pau Brasil, de que Tarsila e Oswald de Andrade serão os expoentes, deve muito a Cendrars: nasce e se define na sua companhia. [...] **Assim é o sũço de Paris quem na verdade apita o sinal de partida da locomotiva Pau Brasil**, a qual puxará uma composição formada de vagões de todas as espécies – “trenzinho caipira” (para usar o título de Villa-Lobos) que atravessa resfolegante e entusiasta não apenas as telas de Tarsila, mas o próprio movimento modernista e possui importância definitiva na evolução das letras brasileiras (EULÁLIO, 2001, p.86, grifo nosso).

No trecho citado, Eulálio, além de colocar Cendrars como o maquinista que deu a partida na “locomotiva Pau Brasil”, estende essa influência a todo o movimento modernista. O crítico Wilson Martins também defendeu o papel de Cendrars como descobridor do Brasil para os próprios brasileiros no artigo “Cendrars e o Brasil”, publicado em 1992 na revista *Hispania*. Martins ressalta a curiosidade ingênua de Cendrars pelo exotismo tropical com a qual veio imbuído em sua viagem ao Brasil, que teria se desencantado ligeiramente ao se deparar com o francesismo dos intelectuais brasileiros:

Nesse mesmo ano, entretanto, partindo com os amigos paulistas à descoberta das cidades históricas de Minas Gerais, ele [Cendrars] se depararia na realidade com o Brasil que havia construído na fantasia – **ao mesmo tempo em que o revelava aos próprios brasileiros**. Pode-se ter a viagem a Minas como o momento decisivo em que o Modernismo passa por sua mutação brasilianizante ou abasileiradora, depois da fase internacionalista e vanguardista em que, como observava Cendrars sem indulgência, apenas macaqueava o que se fazia em Paris. **Por inesperado e quase inacreditável**

paradoxo, é Cendrars que força o Modernismo na sua guinada nacionalista, assim como outro francês, Ferdinand Denis, havia apontado a abertura nacionalista um século antes, aos românticos brasileiros. (MARTINS, 1992, p.984, grifo nosso)

Além de colocar Cendrars como o responsável por fazer os brasileiros voltarem seus olhos para seu próprio país, Martins é taxativo com relação à influência do europeu sobre o Oswald de *Pau Brasil*: “[...] que o *Pau Brasil* resultou da viagem a Minas Gerais, isto é, da influência de Cendrars, e de seu contato com Oswald de Andrade, é o ponto sobre o qual já não pode haver a menor dúvida” (MARTINS, 1992, p.984). E vai mais além, ao elaborar um longo raciocínio por meio do qual atribui a Cendrars também a origem do movimento da Antropofagia, mas num raciocínio diferente do apresentado por Amaral, que o havia relacionado ao conto “O lobisomem de Minas”, do poeta franco-suíço. Para Martins, “[...] o que já se sabe menos é que, pelas indicações existentes, Oswald de Andrade ficou igualmente devendo a Cendrars a ideia inicial da Antropofagia, o que, segundo penso teria ocorrido por sinuosas trajetórias” (MARTINS, 1992, p.985). Essas sinuosas trajetórias são explicadas. Martins parte da tese (que por sua vez teria sido divulgada por Tarsila e Raul Bopp) de que a Antropofagia teria nascido em um jantar no qual foram servidas rãs, suscitando a Oswald comentários sobre uma teoria que afirmava encontrar-se o batráquio entre os antepassados evolutivos do homem. Tarsila teria aproveitado para sugerir que estavam então sendo antropófagos. A partir daí brincou-se com a lembrança de Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia, até que dias depois o mesmo grupo reuniu-se novamente em casa de Tarsila para o batismo de seu novo quadro, que recebeu o nome de “Antropofagia”, a partir do qual Oswald decidiu-se a lançar seu manifesto. Esse seria o relato da origem do

movimento divulgado por Tarsila e Bopp. Só então Martins aponta a conexão com Cendrars: seria este quem haveria informado Oswald das ideias do escritor Jean-Pierre Brisset, apresentadas no livro *Les origines humaines*, sobre o lugar das rãs na evolução do homem:

Sem isso, torna-se intelectualmente impossível derivar de um prato de rãs, que nem mesmo pertence à cozinha brasileira, o movimento nacionalista e primitivista proposto por Oswald de Andrade; além disso, a substituição dos antrópodes pelos batráquios na linhagem das espécies é ideia que só ocorrera a Brisset e que com toda certeza jamais surgiria espontaneamente no espírito de Oswald de Andrade (MARTINS, 1992, p.986).

Martins parece forçar um pouco a nota buscando em Cendrars, pelas vias mais sinuosas, como ele mesmo reconhece, as origens do pensamento de Oswald na década de 1920, tornando este quase um mero discípulo do poeta europeu.

Um dos elementos nesse processo de nacionalização do Modernismo cuja visibilidade é atribuída a Cendrars encontra-se na valorização da representação do negro em nossas artes. A presença do negro e de sua cultura nas artes plásticas e na literatura brasileira havia permanecido, até então, recalcada em nossa cultura oficial, aparecendo esparsamente apenas como imagem de denúncia da escravidão. No Modernismo brasileiro o negro passou a ganhar visibilidade nas artes, por via da valorização do exotismo e das origens culturais brasileiras. No movimento Pau Brasil encontramos o negro representado nas pinturas de Tarsila, como sua primeira produção do período, a tela "A negra", de 1923, e em poemas de Oswald, como "O capoeira", no qual o papel de vítima com que o negro foi

tradicionalmente representado é substituído por uma atitude muitas vezes subversiva. Cendrars, que havia publicado em 1921 uma antologia de contos negros recolhidos da África de relativo sucesso na Europa, tendo sido o assunto de umas das três conferências que o poeta realizou em São Paulo em 1924, é considerado como um dos responsáveis por essa valorização do negro no Brasil naquele momento. Gilberto Freyre, um dos primeiros intelectuais a estudar a contribuição da cultura negra para o Brasil, notou, em artigo do *Diário de Pernambuco*, de 19 de setembro de 1926, que um movimento de valorização do negro a grassar no país naquele momento devia-se “[...] à influência de Blaise Cendrars, que vem agora passar no Rio todos os carnavais” (apud EULÁLIO, 2001, p.313). Essa influência sugerida por Freyre, porém, gerou críticas já à época, como a oferecida por Manuel Bandeira, que no texto “Negócios de poesia – Poesia Pau Brasil”, afirmou: “O seu primitivismo [de Oswald] consiste em plantar bananeiras e por de cócoras dois ou três negros tirados da antologia de Blaise Cendrars” (apud EULÁLIO, 2001, p.71). Também Plínio Salgado destilou sua verve a respeito da responsabilidade de Cendrars pela existência de uma poesia negra brasileira no texto “A anta e o curupira – considerações sobre a literatura moderna”, de 1926. Diz ele: “[...] tomamos o Brasil como um tema só porque o Sr. Blaise Cendrars fez uma poesia sobre um negro. Temos a visão seca e formal de nossa terra” (apud EULÁLIO, 2001, p.71). Além de certo recalque quanto à emergência do negro como tema artístico, que ainda persistia em nossa intelectualidade, os comentários reforçam o papel de Cendrars como origem das novas ideias que tomavam as criações de nossos artistas naquele momento.

Se os escritores e críticos que citamos convergem em apontar as diversas influências que Cendrars teria tido sobre nosso Modernismo, inclusive a valorização do negro, há aqueles que mostram uma visão inversa dessa relação,

colocando Cendrars como objeto da influência do movimento Pau Brasil. É o caso de Haroldo de Campos, que em seu texto “Uma poética da radicalidade”, situa Oswald como o verdadeiro influenciador de Cendrars. Segundo Campos, Aracy Amaral teria ido longe demais ao atribuir posição magisterial de Cendrars em relação aos nossos modernistas, sobretudo Oswald. Apesar de reconhecer que Cendrars tenha exercido influência prévia (anterior à sua vinda ao Brasil) em Oswald (e mesmo em Mário de Andrade), para Campos, a partir do encontro entre os dois, a relação se inverteu: “[...] não parece menos certo, quanto à introdução do espírito e da temática Pau Brasil em poemas de *Feuilles de route*, ter havido uma verdadeira permutação dessa influência” (CAMPOS, 2003, p.42). Campos estabelece uma anterioridade cronológica na elaboração dos poemas de *Pau Brasil* frente a *Feuilles de route*, ainda que o livro de Oswald tenha sido publicado após o de Cendrars. Considerando que o estilo dos poemas de *Pau Brasil* já se encontrava presente em alguns trechos de *Miramar*, anterior à vinda de Cendrars ao país, e que o prefácio de Paulo Prado para *Pau Brasil* tenha sido datado de maio de 1924, Campos sugere que muitos de seus poemas já estavam prontos então: “[...] tudo leva a indicar que o poeta suíço, que não ignorava o português, diga-se de passagem, teria tido conhecimento das produções inéditas de Oswald por intermédio do próprio autor, contagiando-se por elas ou por seu espírito” (CAMPOS, 2003, p.44). Esse contágio teria feito Cendrars escrever conscientemente poesia Pau Brasil, invertendo a relação de influências: “[...] é Cendrars, dessa vez, quem se deixa ‘paubrasilizar’ sob o fascínio do autor de *Miramar*” (CAMPOS, 2003, p.44). Além de realinhar a relação de influências entre os dois poetas, Campos situa a poesia de Oswald num patamar superior à de Cendrars, uma vez que o brasileiro teria conseguido ir além do registro superficial do

exótico e do paisagístico apresentado pelo francês em seus poemas sobre o Brasil, inserindo um elemento de ironia e crítica, trazendo à tona as contradições de nossa sociedade. Em sua visão, Campos sugere uma inversão radical da relação unidirecional de influências entre os escritores sugerida pelos autores que citamos anteriormente.

Reduzir o encontro artístico entre Oswald e Cendrars (e eu incluiria Tarsila, que de forma alguma poderia ficar de fora dessa equação), a uma questão de “quem influenciou quem” seria empobrecer muito a relação profícua que os três artistas viveram durante alguns anos da década de 1920. Além do mais, tal perspectiva leva os defensores de um e outro lado a malabarismos interpretativos e de reconstituição histórica que alcançam o limite do razoável, como a tentativa de Martins de ligar a origem do movimento antropófago a uma suposta indicação de leitura a Oswald dada por Cendrars. Aracy Amaral também parece exagerar quando atribui a Oswald uma postura de aluno, um discípulo, “remanejando aplicadamente a poesia do francês” (AMARAL, 1997, p.94), o que atribuiria ao título do segundo volume de poemas do brasileiro, *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*, de 1927, um novo sentido. Por outro lado, Haroldo de Campos recorre ao mesmo malabarismo crítico para tentar, infrutiferamente, reverter radicalmente a situação. Campos faz afirmações taxativas sobre a influência de Oswald sobre Cendrars sem apresentar nenhum argumento sólido, apoiando-se em suposições de anterioridade na escrita dos poemas de Oswald em relação aos de Cendrars e em declarações vagas, como aquela em que Oswald diz que o poeta francês teria “feito conscientemente poesia Pau Brasil”, o que a princípio não comprova nada além de uma identidade poética entre os dois escritores.

Se estabelecer uma linhagem de influências entre o trio Cendrars-Oswald-Tarsila apresenta-se como uma tarefa

complexa, e talvez indesejável, não há, porém, como negar as recorrências encontradas entre o conteúdo dos livros *Feuilles de route* e *Pau Brasil*, que repercutem também diretamente na pintura de Tarsila do período. Nem se pode relegar ao segundo plano o papel fundamental que a viagem de 1924 a Minas Gerais teve no processo de nacionalização da arte modernista brasileira. Foi durante a viagem que Cendrars e Oswald compuseram muitos dos poemas presentes nos dois livros, e que Tarsila produziu uma grande coleção de esboços, utilizados como ilustrações do livro de Cendrars e origem de suas futuras pinturas. Várias referências mútuas, trocadas entre os artistas nas suas obras, revelam esse entrosamento entre os três. O próprio Oswald, em entrevista concedida em Paris a Nino Frank, para a *Nouvelles littéraires*, de 14 de julho de 1928, na qual anuncia o movimento antropofágico, reconheceu a presença de Cendrars em seu pensamento: “Tarsila na pintura, Villa-Lobos na música, reencontraram esse sentido étnico do qual nos tornamos apóstolos. Desse ponto de vista, Blaise Cendrars, pela sua influência e, sobretudo, pelo seu exemplo, nos foi muito útil” (ANDRADE, 2001, p.424).

Seu livro *Pau Brasil* em sua primeira edição foi dedicado a Cendrars, “por ocasião da descoberta do Brasil”, dedicatória que foi excluída das edições seguintes. Cendrars já havia sido citado por Oswald no “Manifesto da poesia Pau Brasil”, de 1924, dando o sinal de partida do movimento: “uma sugestão de Blaise Cendrars: tendes a locomotivas cheias, ides partir”. Em *Pau Brasil* encontramos o poema “versos de dona carrie” [sic], onde Oswald faz uma referência a Cendrars, como o herói da guerra que “salvou os homens na partida de bilhar daquela noite” (ANDRADE, 2003, p.136); enquanto no poema “A partida”, de *Feuilles de route*, Cendrars cita um Oswald melancólico que se despede.

Feuilles de route, por sua vez, foi dedicado aos amigos brasileiros, entre os quais Oswald.

Da mesma forma que em *Feuilles de route*, o livro *Pau Brasil* se estrutura como um relato de viagem, ou de viagens: enquanto o primeiro segue de forma cronológica a passagem de Cendrars pelo Brasil em 1924, o segundo estabelece uma viagem temporal e espacial pelo país que vai de 1500 ao presente. Se os primeiros poemas de *Feuilles de route* reencenam na visão de Cendrars o descobrimento do Brasil, Oswald busca nos relatos dos viajantes coloniais portugueses os elementos para sua própria revelação do país que apresenta em *Pau Brasil*. Algumas peças praticamente se repetem nos dois livros, em seus títulos e temas, como podemos notar nos poemas do descobrimento, que apresentam a mesma atitude de registro objetivo. Cendrars com "Pedro Álvarez Cabral", e Oswald com seu "a descoberta" [sic], da seção "Pero Vaz Caminha".

A recorrência de temas é bastante evidente nos poemas sobre a ilha de Fernando de Noronha presentes nos dois livros, ambos recebendo o mesmo título, e ambos apresentando a mesma imagem que compara a ilha a uma catedral. Igualmente relacionados nos temas, e localizados nos finais dos dois livros, encontram-se os poemas de autoria de Cendrars "Pernambuco" e "Bahia, e, respectivamente, por parte de Oswald, "recife" e "versos baianos", representando as cidades que recebem os visitantes do Brasil vindos da Europa de navio (ou que dele se despedem). No poema "Morro Azul", de Oswald, encontramos a mesma narrativa, aqui concentrada, sobre a visita feita à fazenda homônima, e que Cendrars apresentou em prosa em "A torre Eiffel Sideral". A repetição de imagens e de clichês expressivos encontrados nos dois livros se estende à obra plástica de Tarsila do Amaral do período Pau Brasil.

Um desses clichês expressivos pode ser encontrado no gasômetro (bomba de gasolina), imagem cendrarsiana da

viagem e da modernidade. O gasômetro, parte do vocabulário modernista que invadiu a linguagem da época, é presença marcante nos poemas de Cendrars, como “São Paulo”, em que anuncia a chegada ao centro urbano: “Enfim algumas fábricas um subúrbio [...] / Um conduto elétrico / Um gasômetro / Enfim chegamos na estação” (CENDRARS, 1976, p.58), aparecendo também no conto “Manolo Seca”, no qual descreve um artesão que toma conta da última bomba de gasolina no sertão brasileiro, imagem que aqui marca também os limites da civilização. A mesma imagem aparece na pintura Pau Brasil de Tarsila, em telas como “São Paulo”, e “Gazo”, ambas de 1924, sugerindo a nota urbana e moderna. Os automóveis eram então vistos como síntese desse espírito moderno que nossos escritores buscavam refletir nas artes. Devemos nos lembrar que o título da revista modernista *Klaxon* significa buzina em francês. Em sua pesquisa de documentos, Eulálio nos apresenta a imagem do recorte de uma propaganda de uma revista inglesa, enviado a Tarsila da Fazenda São Martinho, datado de 23 de março de 1924, e assinado por Paulo Prado, Oswald e Blaise Cendrars, que anuncia o lançamento de uma moderna bomba de gasolina, cujo desenho remete à figura presente nas telas de Tarsila (EULÁLIO, 2001, p.451). Estariam os três fazendo alguma sugestão à pintora? Discutir quem foi o primeiro a utilizar a imagem do gasômetro, e de quem partiu a ideia de usá-la não me parece algo importante do ponto de vista aqui assumido, assim como não o é tentar saber quem influenciou quem na imagem da ilha de Fernando de Noronha apresentada como uma catedral. O que importa é reconhecer o compartilhamento dessas temáticas e imagens entre artistas que sugerem um alinhamento poético, e um trabalho quase coletivo de criação, exemplificado na sugestão da imagem do gasômetro pelo trio a Tarsila.

A produção plástica de Tarsila desse período passa inevitavelmente pela experiência desse trabalho em grupo, e aponta claramente seu processo de “abrasileiramento”. Já foi lembrado que os desenhos feitos pela artista durante a viagem a Minas Gerais para ilustrar o livro de Cendrars foram transformados em alguns de seus quadros da fase Pau Brasil. Apenas o desenho que aparece na capa do livro, uma primeira versão do quadro “A Negra”, havia sido feito por Tarsila anteriormente, em Paris em 1923, durante suas aulas com Léger, ao qual fora apresentada por Cendrars. A própria Tarsila faz referência a esse momento de mudança em sua arte, representado pela viagem a Minas, em artigo publicado na *Revista Anual do Salão de Maio*, de 1939, intitulado “Pintura Pau Brasil e Antropofagia”:

Impregnada pelo cubismo, teórica e praticamente, só enxergando Léger, Gleizes, Lhote, meus mestres em Paris; depois de diversas entrevistas sobre o movimento cubista, dadas a vários jornais brasileiros, senti, recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João Del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade (*apud* EULÁLIO, 2001, p.112).

A viagem feita ao Rio de Janeiro, durante o carnaval de março de 1924, em companhia de Cendrars e Oswald, também lhe rendeu os quadros “Morro da Favela” e “Carnaval em Madureira”, que, juntos a “E.F.C.B.”, pintado especialmente para a ocasião, foram expostos na conferência-exposição oferecida por Cendrars em 12 de junho de 1924, em São Paulo – considerada a primeira exposição pública de obras cubistas realizada no Brasil. Em crônica publicada no *Diário de São Paulo*, dezembro de

1937, intitulada "Tovalu", Tarsila descreve um dos encontros ocorridos em seu apartamento em Paris durante aqueles anos 1920, apontando como a imaginação prodigiosa de Cendrars sugeria imagens que ela própria trabalharia em suas obras:

Cendrars descrevia o Brasil: uma terra de maravilhas que eu mesma não conhecia. Meu testemunho era chamado a cada instante para reforçar a descrição. Da sua fantasia brotavam palmeiras finas como seu pulso, subindo, subindo, por encanto, cem metros de altura para rebentar no alto em três palmas silenciosas. Florestas virgens, coalhadas de serpentes, nos arredores de São João Del Rei; crocodilos esfaimados no rio das Velhas entre diamantes e pepitas de ouro [...], o Pão de Açúcar esmagando a Guanabara (PINACOTECA, 2008, p.34).

Não se pode deixar de reconhecer na descrição das palmeiras que Tarsila afirma ter ouvido de Cendrars a imagem perfeita daquelas representadas pela pintora em telas como "Palmeiras", de 1925. Cendrars atuou também na organização da exposição que a artista fez na Galerie Percier, participando do catálogo e fazendo sugestões sobre as obras a serem expostas.

Tendo em vista todos esses elementos, não há como negar o papel importante que Cendrars desenvolveu nesse processo de volta ao Brasil tradicional realizado pelos artistas brasileiros, mais uma vez reencenando-se a tradicional situação de um estrangeiro mostrando nosso país aos seus próprios habitantes. Porém, é preciso reconhecer que esse movimento de redescobrimto do Brasil já se fazia presente nas preocupações de nossos artistas, mesmo antes do contato pessoal com Cendrars e de sua vinda ao Brasil. Sua presença, dessa forma, teria sido importante nesse momento

principalmente como legitimador da estética primitivista e nacionalista que já ocupava as mentes de nossos artistas.

Essa preocupação em voltar-se aos temas brasileiros, assim como à sua história, em busca de elementos que constituíssem um discurso nacionalista nas artes e no pensamento brasileiro, como oposição a uma dependência cultural europeia, pode ser vista, por exemplo, no esforço de Paulo Prado em resgatar e editar documentos e relatos coloniais brasileiros. Segundo Eulálio, Prado teve sua curiosidade por esses assuntos despertada por Capistrano de Abreu e pelo seu tio, Eduardo Prado, e por sua vez “[...] seu agudo interesse revisionista em relação à História, especialmente aquela do período colonial, deveria influenciar todo o ambiente [modernista]” (EULALIO, 2001, p.28). Foi também através dos conhecimentos de Paulo Prado que o próprio Cendrars entrou em contato com nossa história e com os relatos de viagem coloniais, que passaram a constar de seus poemas em *Feuilles de route* e em outros textos de sua autoria. Como diz Eulálio, “assim também, vamos encontrar, aqui e ali, na obra de Cendrars, alusões mais ou menos longas a assuntos históricos brasileiros caros a Paulo Prado [...]. Podem-se enumerar, por exemplo, várias alusões à descoberta do Brasil; à carta de Caminha; a Anchieta, a Caramuru [...]” (EULALIO, 2001, p.29). Se alguns procuram ver na recorrência desses temas nas obras dos dois poetas um índice da influência de Cendrars sobre Oswald, por ter sido o primeiro a utilizá-los poeticamente, a origem dessa valorização histórica colonial encontra-se, porém, em Paulo Prado.

O pensamento primitivista também já se encontrava nas mentes de nossos escritores previamente à sugestão cendrarsiana. Em carta de 15 de novembro de 1923, antes da primeira vinda de Cendrars ao Brasil, Mário de Andrade escrevia a Tarsila em Paris chamando-a de volta para o Brasil, não apenas ao Brasil como espaço geográfico, mas

também cultural, e anunciando a criação (fictícia) de um movimento: “o matavirgismo”, já apontando a virada nacionalista creditada a Cendrars. Diz Mário:

Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma!
Abandona o Gris e o Lhote [...] Abandona Paris! [...] Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. (apud AMARAL, 2001, p.79).

O apelo que a mata virgem fazia ao imaginário de Cendrars, portanto, já se fazia presente na mente de nossos artistas, e a visada primitivista do matavirgismo de Mário antecipou o *Pau Brasil* de Oswald, não fazendo supor nenhuma relação com o poeta franco-suíço. A mesma ideia de oposição entre o Brasil primitivo e a Europa civilizada é encontrada no artigo de Mário de Andrade publicado em recepção a Cendrars, de março de 1924, quando de sua primeira vinda ao país, no qual nosso escritor se apresenta como um “[...] brasileiro, sem quase nenhuma tradição artística, sem a herança de séculos e séculos de inteligência crítica, é como homem livre, sem ligação de escola alguma francesa ou italiana, alemã ou portuguesa, **é como selvagem**, que saúdo o poeta francês” (ANDRADE, 2001, p.394, grifo nosso).

A própria Tarsila também já apontava nessa direção de abrasileiramento, antes ainda de sua “redescoberta” do Brasil na viagem ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais, em 1924. Em carta escrita em Paris, de 13 de outubro de 1923, dirigida a sua família, Tarsila já deixa clara sua proposta de produzir uma arte nacional. Após comentar ter recebido um grupo de brasileiros em seu ateliê, destaca a presença de

Paulo Prado, e registra a opinião dele sobre sua obra: “A opinião do Dr. Paulo Prado é que estou suprindo uma grande lacuna na arte brasileira, sendo genuinamente nacional e a mais avançada possível. Como vêem, não perco tempo.” (AMARAL, 2003, p.408), e completa a carta explicando sua demora em partir como motivada por seu desejo de terminar os estudos com os grandes professores e ficar “de uma vez livre de mestres” (AMARAL, 2003, p.408). Na entrevista que concedeu ao *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, publicada em 25 de dezembro de 1923, assim que desembarcou no Brasil, vinda de Paris, Tarsila demonstra que voltava ao país, depois de seu longo período de estudos na Europa, já com um projeto nacionalista formulado. Após discorrer sobre as últimas tendências das artes na França, e defender o cubismo como um “serviço militar obrigatório”, Tarsila fala sobre seus planos no país: “[...] pretendo, sobretudo, trabalhar. Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias” (apud AMARAL, 2003, p.419).

É difícil reconstituir o processo de abrasileiramento que o casal Tarsiwald desenvolveu em sua obra nesses anos definitivos de 1923 e 1924. Nossos críticos, como Brito Broca, Aracy Amaral, Alexandre Eulálio e Wilson Martins, situam a viagem a Minas Gerais em 1924 na companhia de Cendrars como o momento de detonação desse redescobrimto. Obviamente que há um elemento emblemático na viagem, no qual a vanguarda do modernismo brasileiro decide fazer uma viagem às antigas vilas coloniais e em ruínas do interior do país para mostrá-las ao ilustre visitante estrangeiro. Mas esse redescobrimto, por parte do casal, já havia se iniciado no ano anterior na Europa, como queria Paulo Prado ao afirmar que Oswald descobriu o Brasil em Paris. A distância da pátria, que havia ativado em nossos escritores românticos o sentido de saudade e de valorização nacional que

redundou em nosso Romantismo, também deve ter suscitado as mesmas reflexões em nossos modernistas, influenciados ainda pela moda primitivista que tomava a arte de vanguarda europeia.

Não se pode, no entanto, avaliar até que extensão a convivência do casal Tarsiwald com Cendrars durante esse ano de 1923 na Europa atuou como ativador desse redescobrimto brasileiro. A respeito desse momento preparatório para a eclosão paubrasileira de 1924, comenta Eulálio:

Qual seria em Paris o grau de intimidade de Cendrars com os jovens protegidos de Paulo Prado, antes de sua partida para o Brasil? [...] Até que ponto Cendrars sopraria sugestões a esses jovens reunidos em Paris? Teria partido dele, deveras, a lembrança de se aderir a uma arte recriada segundo certa ordem racional, exata, sabiamente “ingênua”, que apresentava enorme interesse para um país verde? Uma arte “coloquial”, que se propusesse recuperar determinados traços nacionais até então considerados inferiores ou despreciados, numa moderníssima inocência pós-cubista? Uma arte que se aventurasse a recriar com espírito novo tais e quais realidades ora rústicas ora suburbanas, a elas atribuindo determinante carga lírica? Impossível pensar que o dedo de Cendrars estivesse ausente disso tudo (EULÁLIO, 2001, p.29).

É impossível também, de nosso ponto de vista, pensar que o dedo de Cendrars estivesse presente nisso tudo, ou, mesmo que presente, atribuir-lhe totalmente o mérito, ou a origem, dessa atitude nacionalizante, que já se desenhava, sem nenhuma possibilidade de contaminação cendrarsiana, em Mário de Andrade e Paulo Prado. O próprio Mário de Andrade já havia visitado as cidades coloniais mineiras em 1916 e publicado artigos na *Revista do Brasil*. Quando Eulálio

diz que foi Cendrars quem deu o apito de partida da locomotiva *Pau Brasil* deixou de notar, porém, que o roteiro que o trenzinho caipira iria passar, de certa forma, já havia sido elaborado por Mário.

A “adesão” de Cendrars ao movimento Pau Brasil é outra questão polêmica. Como mostramos de forma ligeira, houve uma convergência entre a produção Pau Brasil de Tarsiwald e a de Cendrars do período. Essa convergência é estabelecida, por nós, entre três elementos: os livros *Feuilles de route*, de Cendrars, e *Pau Brasil*, de Oswald, e a exposição de Tarsila em 1926 na Galerie Percier. Por trás dos três pairava a figura de Paulo Prado. Apesar de uma atmosfera comum que condiciona um grupo que trabalha em equipe que vigorou entre os três artistas, não se pode falar explicitamente de uma adesão de Cendrars ao movimento Pau Brasil, como quer Haroldo de Campos, baseando-se na afirmativa de Oswald de que o francês haveria escrito “conscientemente poesia Pau Brasil” (CAMPOS, 2003, p.42). Não descartamos, porém, a possibilidade de que as constantes alusões feitas explicitamente por Oswald a Cendrars, tanto em sua obra e manifesto, como em entrevistas e artigos, possam ter sido criadas para, além de prestar homenagem, dar essa impressão de um trabalho conjunto, de compartilhamento de um programa literário comum. Cendrars, por seu lado, não admitiria a possibilidade de se engajar em nenhum movimento literário, o que sempre havia recusado na Europa, e não seria diferente no Brasil. Que havia o desejo por parte de Oswald de arrematar participantes para seu movimento, não há dúvidas, e ter o nome de uma personalidade literária internacional como Cendrars relacionado ao Pau Brasil traria grande visibilidade ao movimento. Assim como não aceitava a ideia de aderir a nenhum grupo estético, Cendrars também não parecia sentir-se confortável na posição de mestre de movimento que as atitudes de Oswald podiam evocar.

Refletindo sobre o entrelaçamento das obras dos dois poetas nesse momento, Eulálio levanta uma questão:

Trabalhando sobre os mesmos temas de maneira fotográfica, com intenção literária afim, era quase impossível evitar tais coincidências. Entretanto não será inteiramente absurdo pensar que Cendrars tenha renunciado a publicar as últimas partes de *Feuilles de route* [*Le Formose* seria apenas a primeira parte de uma série de volumes que não vieram à luz] a fim de evitar outras “simultaneidades” que tais com Pau Brasil (EULÁLIO, 2001, p.62).

Apesar de que o abandono de projetos de obras ter sido uma constante na vida de Cendrars, não podemos deixar de nos alinharmos junto a Eulálio em sua suposição de que o poeta franco-suíço tivesse deixado propositalmente na gaveta as novas partes de *Feuilles de route* que poderiam reafirmar ainda mais um possível alinhamento seu ao movimento Pau Brasil. Também a recusa de Cendrars em escrever um texto especial de apresentação para o catálogo da exposição de Tarsila de 1926, preferindo enviar-lhe alguns de seus poemas brasileiros, pode fazer parte dessa tentativa de se esquivar de um comprometimento declarado com o movimento. O próprio Cendrars aponta nessa direção quando comentou posteriormente em *Trop, c'est trop*, de 1957, seu encontro com nossos modernistas, que se transformou em uma tentativa de “alistamento”, provavelmente se referindo à sua relação com Oswald:

Foi Oswald de Andrade, o profeta do Modernismo em São Paulo, quem veio me buscar em Paris, e feliz demais de me livrar da maçada e do comércio das manifestações parisienses onde se confinava a poesia [...] agarrei a ocasião pelos cabelos e parti imediatamente, convencido de que a poesia de hoje

não é privilégio de uma escola exclusiva, mas explode no mundo inteiro, **não podendo imaginar (nem em sonhos) que iam tentar me alistar do outro lado do mundo** – e num país novo! – **numa estreita vanguarda de estetas [...]** e não me embarcar numa generosa aventura (CENDRARS, 1976, p. 98, grifo nosso).

Provavelmente Cendrars estava se referindo, nesta declaração, à tentativa de Oswald de alinhá-lo junto ao movimento Pau Brasil. Não se pode, portanto, atribuir a Cendrars ter despertado a consciência nacional em nossos artistas, nem ter lhes apontado o primitivismo e a história colonial como estratégias para revelar essa consciência, uma vez que todas eram preocupações já presentes na intelectualidade brasileira. Houve uma convergência de poéticas e interesses, e talvez pudéssemos atribuir a Cendrars o papel de guia na seleção dos elementos, entre os tantos disponíveis, que pudessem ser aproveitados na construção dessa nova linguagem artística nacional moderna. E nessa seleção entrava o olhar de estrangeiro em valorização do exótico. Além do mais, a presença de Cendrars e sua suposta “adesão” ao movimento ajudavam a legitimar as escolhas e propostas de nossos artistas junto aos próprios brasileiros e, mesmo, ao estrangeiro, permitindo-os se integrarem no circuito cultural vanguardista europeu.

Do nosso ponto de vista, portanto, não diríamos que Cendrars tenha atuado como guia dos modernistas brasileiros no mesmo sentido pedagógico que outro francês, Ferdinand Denis, se propôs a atuar para a primeira geração romântica brasileira. Por mais que se possa falar de uma influência de Cendrars sobre nossa literatura, essa influência não se deu a partir de algum projeto literário proposto aos brasileiros, ou de seu engajamento em algum movimento literário. Apesar de defendermos a presença de Cendrars

como um terceiro elemento do movimento Pau Brasil, essa participação não se realizou a partir de um engajamento, filiação, ou liderança, mas antes de uma confluência de interesses e poéticas. E talvez a tentativa de Oswald de alinhar Cendrars na linha de frente do movimento Pau Brasil tenha sido um dos motivos que acabaram causando divergências entre os dois.

Por causa dessas divergências, a relação entre o grupo não foi além do final da década de 1920. Oswald veio a retirar das edições posteriores de seu *Pau Brasil* a dedicatória a Cendrars. O escritor brasileiro declarou amargamente ainda, no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, de 1933, em sua fase socialista, a respeito de sua relação com o poeta suíço:

Dois palhaços da burguesia, um paranaense e outro internacional – Le pirate du Lac Léman – me fizeram perder tempo: Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe. Acorçoado por expectativas, aplausos e quimeras capitalistas, o meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária (ANDRADE, 2007, p.56).

O próprio Oswald, ainda no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, em seu mea culpa a respeito do Modernismo, consegue fazer um raio x de sua participação no movimento, revelando suas veleidades em inserir a literatura brasileira no circuito internacional, processo no qual Cendrars era visto como uma porta de entrada:

O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos

surrealismos imperialistas? (ANDRADE, 2007, p.57)

Cendrars, por sua vez, lembrou com sarcasmo dos brasileiros anos depois, no seu texto memorialístico *Trop, c'est trop*, de 1957, reavaliando também em cores frias o movimento:

Meus amigos modernistas, eles me faziam rir. Depois de Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris os paulistas acabavam de descobrir sua modernidade [...], macaqueavam de longe o que se fazia em Paris, New York, Berlim, Roma, Moscou. Abominavam a Europa mas não conseguiam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. **Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado.** [...] Tinham talento, mas o que sobraria depois de duas, três décadas? Nada, a não ser a curiosidade. Assim, como era praticado, todo esse modernismo não passava de um mal-entendido. Eles o faziam para entrar no museu. (CENDRARS, 1976, p.96-98) (grifo meu)

As viagens seguintes de Cendrars ao Brasil, em 1926 e 1927-28, não obtiveram a repercussão que a primeira teve, e pouco acrescentaram à trajetória agitada que havia concluído em 1924. O afastamento de Oswald de seus amigos, incluindo Paulo Prado e Mário de Andrade, atacados na revista *Antropofagia*, atingiu Cendrars, que ficou do lado de Prado. A crise econômica de 1929, que afetou fortemente a economia exportadora brasileira e secou boa parte da fonte que alimentava os ímpetus artísticos dos paulistas, pôs um fim definitivo aos movimentados anos 1920, ao casamento de Tarsila e Oswald, e à relação de Cendrars com nossos modernistas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. A. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. São Paulo: EDUSP, 2003.

AMARAL, A. A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: 34, 1997.

ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 2007.

ANDRADE, O. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, O. Malas e valises. São Paulo-Paris. Oswald de Andrade. In: EULALIO, A. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: EDUSP, 2001. p.424-425.

CAMPOS, H. Uma poética da radicalidade. In: _____. **Oswald de Andrade**: obras completas. Rio de Janeiro: Globo, 2003. p.7-72.

CENDRARS, B. **Etc..., etc...**: (Um livro 100% brasileiro). Trad. e sel. de Teresa Thiériot. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CENDRARS, B. **Feuilles de route, I. Le Formose**: Avec 8 dessins de Tarsila do Amaral. Paris, Au Sans Pareil, 1924.

EULALIO, A. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MARTINS, W. Cendrars e o Brasil. **Hispania**: a journal devoted to the interests of teachers of spanish, [S.l.], v.75, n.4, p.979-987, Oct. 1992.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. **Tarsila viajante**. São Paulo: 2008. Catálogo da exposição.

11. UM DIÁLOGO ENTRE A PSICANÁLISE E O SURREALISMO

Cassius Assunção Martins

REFLEXÕES INICIAIS

Embora Freud reconhecesse que aparentemente era visto como um santo padroeiro pelos surrealistas, ele chegara a considerar que esses artistas em sua maioria eram absolutamente loucos. Freud era conhecido por preferir as artes clássicas, compostas por Shakespeare (1564-1616), Goethe (1749-1832) e Da Vinci (1452-1519), mas não por ser um grande apreciador das artes modernas de seu tempo (JUNIOR, 2016).

O pintor Salvador Dalí (1904-1989), um proeminente leitor freudiano e o principal expoente do movimento surrealista, fora o único a levar Freud a reconsiderar seus preconceitos e abrir mais um ramo onde a psicanálise poderia atuar além do tratamento de enfermidades psíquicas: o estudo simbólico e expressivos das artes como produto da mente humana, como mais uma forma de investigar analiticamente o inconsciente:

O jovem espanhol [Salvador Dalí], porém, com seus olhos fanáticos cândidos e seu domínio técnico inegável, me fez reconsiderar a minha opinião. Na verdade, seria muito interessante investigar analiticamente como um quadro como esse veio a ser pintado. Do ponto de vista crítico, ainda poderia ser sustentado que a noção de arte desafia a expansão enquanto a proporção quantitativa de material inconsciente e tratamento pré-consciente não permanecer dentro de limites definidos (FREUD, [1938] 1961, pp. 448-449).

O criador da psicanálise atenta para a necessidade de ampliar os horizontes de estudos de sua disciplina, incluindo o estudo das artes, coisa esta, que o próprio Freud fazia ao interpretar as obras de Leonardo Da Vinci, dedicando um livro seu apenas para este assunto, buscando na literatura, também, as verdades psicanalíticas (SIMANKE, 2008). Tanto a arte, especificamente o surrealismo, quanto a psicanálise, nos seus encontros e desencontros, criam debates frutíferos, propostos desde André Breton no seu livro *O Manifesto do Surrealismo* (1924). Nas artes e teorias surrealistas, a psicanálise é reconhecida explicitamente como a sua base (RIVERA, 2005).

Este presente trabalho buscará contribuir com o debate entre a psicanálise e o surrealismo nos seus encontros e desencontros, criando um diálogo e aproximando as duas escolas quanto às suas teorias.

A PSICANÁLISE E O SURREALISMO

O surrealismo procurava desenvolver críticas sólidas contra a sociedade burguesa e a classe dominante a partir de uma construção revolucionária das artes e da literatura, voltado para os problemas de cunho social, assim, constituindo uma essência de liberdade contra os costumes conservadores da sociedade ocidental, André Breton ([1924], 2001, p. 89) chegara a afirmar: “É preciso fazer de tudo e todos os meios devem ser bons para destruir as ideias de família, pátria, religião”. Para os surrealistas, as revoluções dar-se-iam com o rompimento de correntes em relação às instituições sociais já consolidadas.

Breton ([1924], 2001, p. 44) definirá o termo Surrealismo como um “automatismo psíquico em seu estado puro, pelo qual se propõe expressar (...) o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de

qualquer controle exercido pela razão, isento de qualquer preocupação estética ou moral". Breton baseou-se nas recentes descobertas freudianas sobre os sonhos: "Com toda justiça, Freud centrou sua crítica sobre o sonho. É, de fato, inadmissível que esta porção considerável da atividade psíquica (...) ainda hoje foi tão grosseiramente negligenciado" (BRETON, [1924], 2001, pp. 27-28). Segundo Breton ([1924], 2001) os sonhos são contínuos e possuem traços de organização, onde as memórias fazem recortes e não obedecem à lei da temporalidade, um conceito bem similar com o que Freud chama de inconsciente.

Para Freud ([1915], 2006a), o inconsciente — o seu principal objeto de estudo e maior contribuição para a psicologia moderna — é a sede dos impulsos inatos humanos, regido pelo princípio do prazer, altamente móvel e que busca se satisfazer sem nenhuma consideração pelas leis físicas, morais, éticas ou sociais, por conta do processo primário que trabalha com o binômio: Desejo + Descarga, sem nenhuma barreira entre eles. No processo primário, o tempo é atemporal, ele não reconhece passado e nem futuro, "não há distinção entre fantasia e realidade, entre desejo e ação" (KAHN, 2018, p. 39). O inconsciente não leva em conta a lógica do mundo real, regido pelo princípio da realidade — processo secundário — que põe uma barreira entre o binômio do princípio do prazer: O indivíduo, pela impossibilidade de obter satisfação a todo momento, adequar-se-á às barreiras imposta por leis e lógicas da realidade (MOLLON, 2005). No sonho, no estado inconsciente, há um afrouxamento deliberado destas barreiras, abrindo porta para todos os seus conteúdos virem à tona, satisfazendo desejos inconscientes através de representações imagéticas e sensoriais na mente do sujeito, produzindo cenas alógicas (surrealistas) que, para as leis do processo primário, são perfeitamente possíveis a sua existência. É por este motivo que o sonho acabara se

tornando a estrada (via régia) para o inconsciente. Mesmo que as imagens abstratas careçam de fundamento e compreensão por parte do sonhador no momento, durante a análise terapêutica, aos poucos, os simbolismos são descobertos, levando Freud a afirmar que o sonho seria o guardião do sono; além de ser a via régia para o conhecimento do desconhecido inconsciente (FREUD [1900], 2019a).

É por conta disto que Freud dava muita importância para os fenômenos oníricos. Por estar atrelada ao inconsciente, a memória do sonho é muito mais ampla do que do estado de vigília, ele é capaz de trazer à memórias lembranças esquecidas do sonhador, fazer uso infinito de símbolos linguísticos cujo o seu significado pode ser desconhecido ao sonhador, reproduzir impressões da infância e, ainda, levar à luz conteúdos de herança arcaica perpassada por antepassados, tornando-se uma fonte da pré-história humana: “O trabalho do sonho é portanto no essencial um caso de elaboração inconsciente de processos de pensamento (...)” (FREUD, [1938], 2019b, p. 91).

O inconsciente surrealista é uma mistura do inconsciente psicanalítico com a noção antiga e popular deste fenômeno que as sociedades não conseguiam explicar, ele é o lugar dos sonhos, das intuições, dos impulsos, totalmente amoral, irracional, incivilizado e não dominado, a técnica da cura pela fala, através da associação livre²⁹ — um método freudiano para acessar o inconsciente —, tornou-se o pilar que delinea o processo de automatismo psíquico na escrita e na fala, triunfando a linguagem como aspecto fundamental

²⁹ Afrouxa as resistências criadas por barreiras pré-conscientes que poderiam causar angústia ao sujeito, no entanto, quando as resistências caem, toda a angústia é transformada em expressão verbal, ocorrendo a ab-reação (uma espécie de catarse tardia) que leva à cura pela fala (FREUD, [1910], 2006b).

do surrealismo: “O surrealismo foi um ato de comunicação revolucionária porque pretendia ser um canal entre a realidade e o sonho, o racional e o fantástico, o consciente e o inconsciente” (STOCKWELL, 2017, p. 41).

Todos os fenômenos que criam os sonhos são formados através dos mecanismos de deslocamento e condensação. O deslocamento consistirá em transferir a atenção de uma representação bastante carregada a uma outra que lhe aludirá, substituindo-a sem que a representação original, agora censurada/substituída, deixe de exercer uma força integrante na representação trocada. O deslocamento é um investimento de um elemento a outro de modo que, às vezes, “um elemento aparece como o mais nítido e (...) mais importante no sonho manifesto quando era secundário nos pensamentos do sonho, e, de maneira inversa, elementos essenciais (...) são substituídos no sonho manifesto apenas por alusões insignificantes” (FREUD, [1938], 2019b, p. 93). A condensação — consequência do deslocamento — aglutinará, como o próprio termo sugere, o emaranhado de conteúdos e representações em uma única só imagética: Um exemplo disto é o fato de, às vezes, sonharmos com um conhecido, um amigo, que apresenta diversas características de outras pessoas (KUSNETZOFF, 1982). Nas palavras de Freud, a condensação, por consequência, acaba por revelar que “um único elemento do sonho manifesto substitui uma porção de pensamentos oníricos latentes, como se fosse uma alusão comum a todos eles” (FREUD, [1938], 2019b, p. 92). Kusnetzoff (1982, p. 169) ainda afirma que o mecanismo utilizado para transformar ideias e pensamentos em imagens visuais é a representação verbal plástica, afinal, segundo ele, “um sonho é um pensamento que se vê”. Em um resumo de caráter linguístico, para Lacan, os fenômenos que criam o sonho — deslocamento e condensação — podem ser lidos modernamente como metonímia e metáfora, respectivamente (KUSNETZOFF, 1982).

Neste sentido, Breton coroa sua máxima concordando com uma das maiores afirmações freudianas:

O espírito do homem que sonha se satisfaz plenamente com o que lhe acontece. A agonizante questão da possibilidade não é mais pertinente. Mate, voe mais rápido, ame o quanto quiser. E se você morrer, não tem certeza de acordar novamente entre os mortos? Deixa-se levar, os acontecimentos não vão tolerar a sua interferência. Você não tem nome. A facilidade de tudo não tem preço" (BRETON, [1924], 2001, p. 30).

Segundo Alexandrian (1976, p. 13) "o Surrealismo repousa sobre a convicção de que no espírito humano há tesouros escondidos". Desta forma, os sonhos, para os surrealistas, são as irrupções das maravilhas inconscientes que podem se expressar artisticamente através de uma imagética revolucionária (RIVERA, 2005). Breton ([1924], 2001) acreditava que a liberdade dar-se-ia através da imaginação, unindo a realidade do estado de vigília com o estado do sonho, criando uma nova realidade pela investigação do inconsciente dos sujeitos; trazendo, no seu ponto de vista, um valor mais humano e menos engessado às normas sociais de sua época, em teor mais revolucionário, influenciado por teorias marxistas (BRETON, [1935], 1972).

Pela leitura dos manifestos [de Breton], fica claro que o surrealismo não é simplesmente uma escola literária ou artística; representa acima de tudo uma concepção do mundo. Nesta concepção, são os valores vitais do homem que são classificados no mais alto grau, e entre estes, a imaginação, com seus resultados, ação criativa e amor. Todos esses valores só podem ser realizados quando o homem

desfruta da plenitude de sua liberdade (PELLEGRINI³⁰, 2001, pp. 8-9).

Pontalis (1999) chega a afirmar que os surrealistas, especialmente Breton, em seus delírios de interpretação, negam sistematicamente a realidade, permanecendo em um estado de negação perpétua, movidos por um idealismo que ver a psicanálise dentro de uma visão sintética, ao contrário da visão analítica de Freud. Em sua crítica, os surrealistas tomam a interpretação dos sonhos de Freud para além do interpretar, mas buscando um libertar do sujeito da lógica, das normas e da moral, vontade estas que todos procuram nos sonhos, no entanto, ao mesmo tempo, também procuram-nas em promessas de uma vida no além, em miragens de um outro lugar e em paraísos artificiais, o que levou Pontalis a se questionar se o surrealismo é apenas mais um avatar moderno desta tradição, contradizendo seus ideais revolucionários que combatiam as tradições burguesas vigentes. Freud fora o oposto disto, ele valoriza o poder do pensamento e não do espírito (PONTALIS, 1999). Neste caso, “os surrealistas refletem o fato da psicanálise no surrealismo sofrer uma torção, uma distorção capaz de uma criar uma espécie de ficção de psicanálise” (RIVERA, 2005, p. 22). Pode-se aceitar que, neste ponto, as contradições entre as duas escolas criam um desencontro, uma discordância mínima comparado aos seus campos de mútua influência.

Breton não se aprofundou, por mais que rogue pela importância do caráter subjetivo humano, em questões psicológicas dentro de um enfoque analítico (RIVERA, 2005). Entretanto, Breton assume como inspiração explícita o próprio Freud, ao considerar sua crítica a que realmente fundamenta

³⁰ Prólogo do surrealista argentino Aldo Pellegrini de maio de 1965 que consta no livro *Manifestos del surrealismo*, 2001, p. 7-12.

o surrealismo e a importância do conceito de sublimação³¹ na constituição de um homem visto de forma mais humana por meio das artes:

[A]quela tese freudiana da qual depende a maior parte de tua atividade como homem — o desejo de criar, de destruir artisticamente —, refiro-me à definição do fenômeno da ‘sublimação’, o surrealismo exige que todos contribuam, no cumprimento da sua missão, com uma nova consciência, que procuram uma forma de suprir através da auto-observação (...) a insuficiência de penetração nos estados mentais (BRETON, [1924], 2001, pp. 124-125).

A linguagem, por esse ângulo, seria a fonte do pensamento surrealista, a maneira pela qual a expressão artística libertará o indivíduo para agir de forma que mude a realidade, seja ela interna ou externa: “Quem fala de expressão, fala de linguagem. Não é de se estranhar que o surrealismo se localize, desde o início, quase exclusivamente no plano da linguagem” (BRETON, [1924], 2001, p. 115). A partir desta concepção, os surrealistas se aproximarão mais de Lacan do que de Freud. Breton e Lacan compartilham uma similaridade quanto a esta noção — um mundo permeado pela linguagem — não obstante, enquanto o primeiro a via, na relação com o indivíduo, como uma oportunidade de libertação dos constrangimentos da realidade, Lacan afirmava que a relação do sujeito com a linguagem é a causa

³¹ Mecanismo de defesa bem-sucedido que adapta os desejos inconscientes para contribuir com o contexto social, minimizando o sofrimento intrapsíquico do sujeito através de uma expressão saudável de seus impulsos. Freud considerava como atividades sublimadas a própria atividade artística. As atividades sublimadas “proporcionam imenso prazer, benéfico tanto para o sujeito quanto para seu meio ambiente” (KUSNETZOFF, 1982, p. 217).

de sua divisão, porque o sujeito é o que um significante representa para outro significante³² (SANTOS, 2002). No entanto, ainda segundo Santos (2002), há sim uma aproximação, a aproximação da linguagem surrealista com a linguagem lacaniana se dar quando ambas são expressões livres do gozo: “[P]ara o surrealismo, o abandono do eu à força automática da linguagem é fonte de gozo. Digamos então que o surrealismo enquanto prática de linguagem só é devidamente apreciado pela psicanálise (...) quando Lacan vai propor que a linguagem é um aparelho de gozo (SANTOS, 2002, p. 246).

Apesar deste desencontro, a linguagem do surrealismo sem compromisso com a lógica, o significado e a ordem, com base no automatismo psíquico da escrita e pela livre associação de ideias retornam à psicanálise, porque é a partir deste tipo de linguagem que se constitui a linguagem inconsciente: “A linguagem surrealista, fortemente influenciada pela psicanálise, valoriza o invisível, o mundo dos sonhos e da fantasia, acessível pelo jogo da imaginação livre” (RIBEIRO, 2020, p. 54). Portanto, é justamente pela linguagem surrealista não ter qualquer tipo de compromisso com o sentido dos dicionários ou de caráter etimológico das palavras, elas formam as mais puras expressões do gozo, como uma criança antes de se sujeitar às regras da linguagem materna (SANTOS, 2002).

A linguagem consciente é organizada de forma gramaticalmente lógica e sequencial, o uso de seus símbolos é o que torna a compreensão comum entre os sujeitos.

³² A linguagem é estabelecida pelo significado e o significante, o primeiro é o conceito e o sentido da palavra, a literalidade, o segundo corresponde à palavra, suas letras (símbolos) e a imagem que ela recebeu, é o valor atribuído a um significado. Lacan estabeleceu a primazia do significante, porque é através dele que o inconsciente operará, devido ao fato de cada significante ter um valor subjetivo para cada indivíduo (LACAN, [1957], 1998).

Contudo, a linguagem inconsciente é constituída, especialmente aquelas que consistem os sonhos, por diversas representações visuais que podem misturar muitos significados diferentes de uma vez só, inclusive o caráter ilimitado do inconsciente é capaz de simular conceitos abstratos em representações imagéticas equivalente a uma coisa concreta (o fim de um casamento, por exemplo, é equivalente para o inconsciente a uma ruptura, uma quebra, uma fratura e para representar este abstracionismo, o indivíduo pode sonhar com uma perna sendo fraturada) como se “diversos pensamentos tivessem sido despedaçados ou embaralhados e depois espremidos para formar o que parece ser uma porçãozinha de significado” (MOLLON, 2005, p. 31). Se no pensamento consciente, especialmente o científico, as palavras têm um sentido relativamente preciso a depender do contexto, dentro do pensamento inconsciente é muito fácil ocorrer um deslizamento dos sentidos de uma representação para outra, é o que Lacan se referirá como deslizamento do significante (MOLLON, 2005).

Que o surrealismo tem como inspiração a psicanálise, este é um fato, porém Ribeiro (2020) se pergunta o que os psicanalistas podem aprender com a arte surrealista? A autora propõe que:

Pensando na capacidade associativa do próprio analista, o conhecimento das obras surrealistas pode servir como terreno fértil na busca de imagens que abrem portas para chegar mais perto da compreensão do discurso e afetos dos pacientes. A riqueza da composição e condensação das múltiplas representações de diferentes realidades (externa/visível, interna/invisível) da dimensão da psique humana favorece o nosso próprio trabalho associativo e elaborativo (RIBEIRO, 2020, p. 59).

Na pintura mais célebre do movimento surrealista, *A persistência da memória* de Salvador Dalí (1931) — onde é mostrado relógios derretidos como queijos com uma paisagem abstrata no pano de fundo — ilustra como os objetos concretos podem ganhar novos contornos na vida intrapsíquica, os “ponteiros param tal suspensão do tempo real cronológico em prol do tempo interno” (RIBEIRO, 2020, p. 59). Em outra obra de Dalí, *A Tentação de Santo Antônio* (1946) expressa a maneira ilógica e desproporcional que o inconsciente encara os desejos. O cavalo gigante, prestes a atacar o santo, revela a forma do desejo — grande e poderoso — que tenta o homem a se curvar diante dele, seguido uma fileira de elefantes carregando enormes monumentos pesados, mesmo com patas extremamente finas, não obedecendo às leis da física e as proporções reais que esses animais têm (MURPHY, 2016).

Em obras mais recentes, ainda sem estudos aprofundados, a pintura *Nascer do sol sobre o oceano* de Vladimir Kush (1996), a partir do meu ponto de vista, se encaixa na capacidade do inconsciente tornar conceitos abstratos — a vida — em representações vívidas, por mais que não sejam realisticamente palpáveis. Esta obra descreve uma praia, no centro ocorre a separação da casca de um ovo e bem no meio se encontra um sol amarelo radiante. Ela exemplifica como o inconsciente equivaleu a gema do ovo com o sol, não apenas por uma similaridade na coloração, mas por ambos representarem de alguma forma, a vida. Sem o sol, não há como a vida existe, da mesma maneira que um embrião não pode sobreviver sem um ovo para nutri-lo e protegê-lo, remetendo ao nosso estágio intrauterino. É a maneira que o inconsciente equivaleria o significativo vida com conceitos concretos, o sol e a gema são amarelos, logo iguais na sua linguagem, condensando dois elementos em um só de forma mútua: Um alude ao outro.

Condensar várias imagens e significantes talvez seja o mecanismo mais poderoso do psiquismo inconsciente, isto é o que vemos na pintura *O sol zarpa* de Rob Gonsalves (2001). Para ilustrar este poder, durante o processo clínico, há sempre uma parte do sonho que deve permanecer na obscuridade porque sempre haverá bagunças da qual não se poderão arrumar, o chamado umbigo do sonho: o ponto em que o sonho cai dentro de um completo desconhecido, podendo se ramificar para mil direções (FREUD, [1900], 2019a). Um sonho jamais poderia ser interpretado por completo porque suas associações levariam para infinitas outras associações, da mesma forma como um significante leva a outro significante eternamente; assim sendo, como em *O sol zarpa* (2001), “as artes visuais apresentam uma imagem para transmitir uma profusão de significados simultâneos” (MOLLON, 2005, p. 41).

Em *Abaporu* — pintura icônica da arte nacional — o surrealismo de Tarsila do Amaral (1928) retrata uma figura nua de rosto fino e, à medida que desce, seu corpo vai ganhando dimensões mais desproporcionais e superdimensionadas, simbolizando o poder que vem da terra (GIUNTA, 2012). Em uma carta para a família, Tarsila confessara que seu interesse era catalisar os sentimentos infantis nostálgicos ligados à fazendas (SCHOLLHAMMER, 2017). Esta obra inaugurou o movimento antropófago no Brasil, *Abaporu* quer dizer “O homem que come gente” e Antropofagia significa o ato de devorar a carne alheia, o que denota grande inspiração na obra freudiana *Totem e tabu* ([1913, 2006c) que considera o ato canibalístico — a ingestão do inimigo — a metaforização (condensação), de maneira positiva, da cultura; o homem ingere o homem, ou seja, identifica-se com ele, torna-se homem, um ser humano, introduzindo toda a sua força — a gênese da consolidação do homem como um ser sociável: A refeição totêmica foi a

criação de várias coisas, desde a organização social, as restrições morais e o estabelecimento da religião (FREUD [1913], 2006c).

O objetivo do surrealismo é traduzir a imagem surreal do psiquismo para a materialidade do mundo cotidiano, independente dos meios de manifestações, seja na fala, na escrita, na escultura ou na pintura, cada manifestação surrealista deve ser levada a sério, porque a atividade surrealista ofereceu aos analistas mais uma oportunidade de acesso ao seu objeto de estudo: O inconsciente (STOCKWELL, 2017).

CONCLUSÃO

Assim, a psicanálise marcou a arte do século XX e provavelmente sua influência, ainda que desconhecida, continuará a se fazer sentir no futuro. As artes moderna e contemporânea, por sua vez, vêm deixando na psicanálise profundos traços (...) (RIVERA, 2005, p. 23).

Apesar dos desencontros — as divergências teóricas — a psicanálise e o surrealismo na maior parte das vezes convergem um ao outro. Se este não fosse o caso, Freud jamais admitiria o quanto Dalí mudara sua opinião sobre esta arte: “Se Freud chega a afirmar que os escritores são aliados preciosos é porque, para ele, há dois campos de exposição fenomenal de conceitos metapsicológicos: a clínica e a análise das produções culturais (estética e teoria social)” (SAFATLE, 2006, p. 270). A arte surrealista, neste sentido, é um rico campo de estudos do inconsciente para a teoria psicanalítica e porventura, mais um aliado na estrada que leva a ele, tanto quanto os sonhos, os lapsos de fala e escrita, os atos falhos. O diálogo entre as duas escolas pode ir muito além do exposto neste presente trabalho.

O que é possível concluir é que se os sonhos são a via régia para o inconsciente, o surrealismo é a sua imagética.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**. São Paulo: Verbo Ed., USP, 1976.

BRETON, André. **Manifiestos del surrealismo**. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires. Argonauta, 2001.

BRETON, André. **Position politique du surréalisme**. Paris: Denoël/Gonthier, 1972.

FREUD, Sigmund. [carta] Londres, 20 jul. 1938. In: FREUD, E. **The Letters of Sigmund Freud, 1873-1939**. London: Hogarth Press, 1961.

FREUD, Sigmund. **A história do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916) (Vol. XIX)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Porto Alegre: L&PM Ed., 2019a.

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910) (Vol. XI)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.

FREUD, Sigmund. **Compêndio da psicanálise**. Porto Alegre: L&PM Ed., 2019b.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu e outros trabalhos (1913-1914) (Vol. XIII)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006c.

GIUNTA, Andrea. Viagens culturais, modernidades e anacronismos. **Calibán: Revista Latino-Americana de Psicanálise**, v. 10, n. 1, p. 154-159, 2012.

JUNIOR, Geovane Souza Melo. **Conversações entre Stefan Zweig e Sigmund Freud: um olhar sobre suas correspondências**. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

KAHN, Michael. **Freud básico: pensamentos psicanalíticos para o século XXI**. 4ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

KUSNETZOFF, Juan Carlos. **Introdução à Psicopatologia Psicanalítica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 496-533.

MOLLON, Phil. **O inconsciente: Conceitos de Psicanálise**. São Paulo: Viver: Mente e Cérebro, 2005.

MURPHY, George. **The Surrealist Ideas that Surrounded Salvador Dali's Painting of The Temptation of Saint Anthony in Comparison to Louise Bourgeois' Maman**. Tese (Doutorado em Fine Art, Painting), National College of Art and Design, Dublin, 2016.

PONTALIS, Jean-Bertrand. **Perdre de vue**. Paris: Gallimard, 1999.

RIBEIRO, Ana Eduardo. Associação livre, via régia para o Inconsciente. **Revista Portuguesa de Psicanálise**, v. 40, n. 1, p. 53-61, 2020.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. 2º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo**: Lacan e a dialética. São Paulo: EDUNESP, 2006.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. **Agora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 5, p. 229-247, 2002.

SIMANKE, Richard Theisen. A ficção como teoria: revisitando as relações de Lacan com o surrealismo. **Estudos Lacanianos**, v. 1, n. 2, p. 275-294, 2008.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

STOCKWELL, Peter. **The Language of Surrealism**. Londres: Palgrave Macmilliam, 2017.

12. O HOMEM MODERNO DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 REFLETIDO EM MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR

Yanka Fernandes Sena
Eldio Pinto da Silva

PRIMEIRAS REFLEXÕES

Este artigo analisa o homem moderno da Semana de Arte Moderna de 1922 refletido em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Ao passar um período viajando por países da Europa, Oswald de Andrade testemunha a efervescência histórico e cultural que ocorria por conta do advento científico e tecnológico e das vanguardas artísticas. É inspirado por essas tendências que ele começa a articular uma arte afinada com o que havia de mais inovador. Daí que a obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* é o primeiro sinal na evolução narrativa brasileira do século XX, representando os fundamentos modernistas no romance brasileiro, e exerce uma grande crítica às famílias burguesas da época, mostrando como tudo era banal. No artigo veremos que em vista às transformações sociais, Oswald de Andrade expõe como tudo acontecia na sociedade brasileira depois do advento da arte moderna e mostrou o que havia de mais avançado nas propostas modernistas, que era romper com os padrões vigentes até então.

Observa-se que a Semana de Arte Moderna de 1922 abriu espaço para instauração de um grande movimento cultural/artístico e ganhou adeptos que se engajaram na luta

por mudanças na sociedade brasileira, e teve influência sob o campo da literatura e das artes plásticas. A Semana de 1922 inspirou-se na sequência de tendências culturais e artísticas na Europa, tendências que marcaram o início do século XX e ficaram conhecidas como “vanguardas europeias”. Algumas características do processo da produção artística de Oswald de Andrade é o uso do senso de humor, do uso de ironias e a crítica das situações do cotidiano. A obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* é uma interpretação carnavalesca do cotidiano do homem moderno, que viveu a mecânica da industrialização, do advento da máquina e a arte como forma de expressar as novidades europeias. Segundo Alfredo Bosi (1999), Oswald de Andrade representa o espírito revolucionário do Modernismo e do vanguardismo literário:

É a partir de Oswald que se deve analisar criticamente o legado do Modernismo paulista, pois foi ele quem assimilou com naturalidade os traços conflitantes de uma inteligência burguesa em crise nos anos que precederam e seguiram de perto os abalos de 1929/30. (BOSI, 1999, p. 356)

A obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* insere-se no contexto de inovação iniciado na Semana de Arte Moderna de 1922, pois Oswald de Andrade operou as transformações das vanguardas na linguagem e nas estruturas do romance, experimentando técnicas do gênero poético e cinematográfico. Com seu lançamento em 1924, Oswald de Andrade expressa os anos de agitação instaurados em 1922, João Miramar era para o autor o “primeiro cadinho de nossa prosa nova” (ANDRADE, 1971, p. 45). De acordo com Candido,

Memórias Sentimentais de João Miramar, sobre ser um dos maiores livros da nossa literatura, é uma tentativa seríssima de estilo e narrativa [...], por meio duma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar. Graças a essa língua viva e expressiva, apoiada em elipses e subentendidos, o sr. Oswald de Andrade consegue quase operar uma fusão da prosa com a poesia [...]. Nunca mais o sr. Oswald de Andrade conseguirá realizar obra semelhante. (CANDIDO, 1992a, p. 25-26)

Esta leitura da obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade buscar retratar o homem moderno, que surge na Semana de Arte Moderna de 1922 e só vem aparecer em forma romanesca pela primeira vez na obra de Oswald de Andrade, como referencial teórico teremos a obra *Movimentos Modernistas no Brasil*, de Raul Bopp, os artigos “*Memórias Sentimentais de João Miramar: entre prosa e poesia*”, de Natalia Aparecida Bisio de Araújo e “*João Miramar e as dobras do texto*”, de Susanna Busato e textos críticos de Antonio Candido, Haroldo de Campos, Mário da Silva Brito e outros. É importante destacar que o tema abordado no artigo é de uma influência significativa para compreendermos melhor como a representação social do homem moderno como reflexo da Semana de Arte de 1922 na obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Na concepção de Antonio Candido o processo de composição da obra oswaldiana:

[...] é muitas vezes uma busca de estruturas móveis, pela desarticulação rápida e inesperada dos segmentos, apoiados numa mobilização extraordinária do estilo. É o que explica a sua escrita fragmentária, tendendo a certas formas de obra aberta, na medida em que usa a elipse, a alusão, o

corde, o espaço branco, o choque do absurdo, pressupondo tanto o implícito quanto o explícito, obrigando a nossa leitura a uma espécie de cinematismo descontínuo, que se opõe ao fluxo da composição tradicional. Frequentemente a sua escrita é feita de frases que se projetam como antenas móveis, envolvendo, decompondo o objeto até pulverizá-lo e recompor uma visão diferente. (CANDIDO, 1970, p.78)

Antonio Candido observa que a composição da obra de Oswald Andrade se configura uma desarticulação dos segmentos e um “cinematismo descontínuo” que surge como principal marca na forma de narrar, isto pode ser visto em *Memórias Sentimentais de João Miramar*. A técnica consiste em inverter a posição do leitor, que agora também é responsável por dar plasticidade à narrativa, realizando em sua mente a síntese do romance.

É importante destacar que mesmo publicado em 1924, *Memórias Sentimentais de João Miramar* estava sendo produzido entre o período de 1916 e 1923. Conforme Gênese Andrade (2013, p. 116):

Oswald começou a escrever *Memórias sentimentais de João Miramar*. Seus trechos, antecipados a partir de 1916 em *O Pirralho*, *A Cigarra* e *A Vida Moderna*, não têm vestígios da linguagem inventiva, sintética e cubista que caracterizaria o romance, publicado em 1924.

Alguns críticos avaliam que *Memórias Sentimentais de João Miramar* seja muito importante para a literatura brasileira, é um marco inaugural do romance modernista brasileiro, que pode ter inspirado as pesquisas de Mário de Andrade para produzir *Macunaíma*. Os dois romances representam o esforço pela renovação da ficção nacional,

tanto na estética, na abordagem temática, no rompimento dos padrões da expressão verbal, sendo que *Memórias Sentimentais de João Miramar* representa o homem moderno exposto no radicalismo oswaldiano expressado na Semana de Arte Moderna de 1922, mas que só veio à público com a publicação em 1924.

A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922

O século XX iniciou-se marcado por fatos que mudaram a história, entre eles as grandes descobertas científicas, as revoluções tecnológicas e a Primeira Guerra Mundial, como também instaurou as transformações econômicas e sociais e marcou o novo estilo de vida. Além disso, com o fim da Primeira Guerra Mundial, o mundo ainda vivia em agitação pela mistura do radicalismo social e da exaltação nacionalista. Nesse contexto, o universo artístico absorvia o espírito vanguardista e o desejo de romper com as técnicas estéticas do século XIX e de construir uma nova arte, assim os artistas buscavam novos rumos e, ao mesmo tempo, a expressão da contemporaneidade. A intenção dos organizadores era renovar e recriar a arte brasileira, mas, ao mesmo tempo, de acordo com as tendências de vanguarda da Europa. Dessa forma, os movimentos de vanguarda inspiraram a Semana de Arte Moderna de 1922. Calinescu (1999, p. 104) salienta sobre a ligação entre o discurso de rompimento com a tradição e o anseio de transformação da sociedade vinculados pela vanguarda da seguinte maneira:

[...] aquilo que os artistas da nova vanguarda estavam interessados em fazer – independentemente do seu grau de simpatia pela política radical – era derrubar todas as obrigatórias tradições formais da arte e gozar a liberdade hilariante de explorar horizontes de criatividade

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA / organizadora

completamente novos, previamente proibidos. Porque eles acreditavam que revolucionar a arte era o mesmo que revolucionar a vida.

A Semana de Arte Moderna de 1922 marca o início do Modernismo no Brasil, ficou conhecida como Semana de 22, aconteceu em São Paulo, no Teatro Municipal, entre 11 a 18 de fevereiro de 1922 em comemoração ao centenário da independência do Brasil. Uma característica da Semana foi a adesão de diversas personalidades entre artistas, escritores e também de profissionais, tais como advogados, políticos, jornalistas, entre eles: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral e Victor Brecheret. O evento trouxe inovações na poesia, literatura, pintura, música e escultura, os trabalhos dos artistas expressavam o objetivo de romper e renovar o meio cultural e artístico de São Paulo e, conseqüentemente, do Brasil.

É importante salientar que nas duas primeiras décadas do século XX, o Brasil viveu um tempo de mudanças políticas e sociais como também mudanças culturais com o aparecimento do cinema, dos automóveis nas ruas, da instalação de energia elétrica, etc., e apesar de toda essa modernização, São Paulo ainda vivia no século XIX, isto era contraditório, já que o modernismo paulista tinha financiamento da elite tradicional. Daí que Oswald de Andrade se utiliza dessa contradição para expor o homem moderno vivendo uma realidade entre o moderno e o arcaico para instaurar a arte moderna. Oswald de Andrade teve a experiência de viagem a Europa conforme destaca Mário da Silva Brito (1997, p. 25):

No dia 11 de fevereiro de 1912, praticamente dez anos antes da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade partiu, no navio *Martha Washington*, para

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA

sua primeira viagem à Europa. Regressou em setembro do mesmo ano e se chegou a dizer que ele trazia na bagagem o futurismo, fazia-se o primeiro importador.

A experiência de Oswald de Andrade acontece 10 anos antes da Semana de Arte Moderna e na época já observa os movimentos de vanguarda. Portanto, o evento é um marco do Modernismo literário no Brasil, e isso é tanto por causa das inovações na cultura como também nas expressões linguísticas romanesca, retratando a abordagem de questões sociais, culturais e políticas. E por ter uma linguagem poética mais profunda e característica inovadora, a obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* é uma renovação modernista das técnicas vanguardistas que procuraram na palavra lírica uma maneira de acabar com a tradição literária e ao mesmo tempo com o espaço social conservador. Nesse sentido, com a inovação do gênero romance, se rompe as barreiras entre a prosa e a poesia e *Memórias Sentimentais de João Miramar* significa essa experimentação da linguagem poética e expressiva em uma prosa fragmentada. No que concerne a arte moderna, Raul Bopp (2012, p. 19) salienta:

A arte moderna veio de longe, seguindo os caminhos da máquina. Relacionou-se com o progresso técnico, num incessante encadeamento de causas e efeitos. Foram surgindo, conseqüentemente, problemas de representação plástica, das mais variadas formas.

A renovação veio para dar mais alegria e não só excluiu ideias antiquadas em artes, como também resultou na criação de um espírito moderno. Assim, a atualização das tendências das vanguardas europeias, a oposição ao

domínio político e social conservador, a paródia ao discurso acadêmico e o marco da Semana de Arte Moderna de 1922 são, sem dúvida, experiências inovadoras que se inserem na literatura brasileira como elementos da arte moderna no começo do século XX.

MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR

Memórias Sentimentais de João Miramar é um romance moderno dividido em 163 episódios, que são lapsos de memórias do personagem principal. A história retrata a vida de João Miramar, que fazia parte de uma família da elite cafeeira paulistana e teve sua infância marcada pela morte do pai. Ao formar-se no ensino básico, João Miramar faz sua primeira viagem para a Europa para buscar conhecimento e se depara com o mundo moderno, foi quando ele se apaixonou pela cultura europeia, mas ao mesmo tempo acreditava que algumas coisas deveriam mudar, alguns costumes tradicionais eram “atrasados”. Ao saber da morte de sua mãe, João Miramar volta ao Brasil e tem como responsabilidade assumir, como herdeiro, os bens da família. Na época era muito comum o casamento entre familiares, assim teriam um controle sobre a herança. Assim, casar-se com a prima, Célia, e é levado a uma convivência com os refinados moradores de São Paulo – Dr. Mandarin Pedroso, Dr. Pepe Esborracha, Machado Penumbra e o poeta Fíleas –, enquanto a tia Gabriela, agora sogra, convive com os primos, Nair, Cotita e Pantico, vivem na Europa. João Miramar e Célia têm uma filha, Céliazinha. Ao conhecer a atriz Rolah, João Miramar passa a ter um caso com ela e a transforma em amante. Ao observar as carreiras do homem moderno, João Miramar se torna um produtor cinematográfico, mas, mesmo com muitas ideias, não obtém êxito na carreira escolhida e, conseqüentemente, não consegue sustentar o

poder que tivera no século XIX. Depois de passar por muitas crises matrimoniais, Célia pede divórcio de João Miramar. A crise financeira impõe a João Miramar a falência, que passa a trabalhar em um jornal para enfrentar a crise. Com o falecimento de Célia, a filha, Celiazinha, se reaproxima do pai. João Miramar acaba tornando-se escritor, tal como sugere o prefácio da obra e pela entrevista exposta no último episódio, que fala da produção de suas *Memórias Sentimentais*. As cenas que compõem a obra se passam no estado de São Paulo, entre os anos de 1912 e 1918, onde muitas dessas cenas se passam em alguns lugares da Europa, Santos e Rio de Janeiro. *Memórias Sentimentais de João Miramar* foi uma das primeiras tentativas de inovação da linguagem, conforme afirma Haroldo de Campos (1972, p. XXIV):

[...] verdadeiro “marco zero” da prosa brasileira contemporânea, no que ela tem de inventivo e criativo (e um marco da poesia nova também, naquela “situação limite” em que a preocupação com a linguagem na prosa aproxima a atitude do romancista da que caracteriza o poeta). Romperam escandalosamente com todos os padrões vigentes.

João Miramar é a representação do homem moderno, que vê o mundo em *flashes*, esses clarões se passam em sua memória, característica que rompe com a ordenação sequencial dos fatos. Conforme Haroldo Campos (1972, p. XXIX), “[...] o Miramar, com seu estilo telegráfico é bem um misto de diário sentimental e de jornal dos *faits divers* duma sociedade provinciana e ociosa [...]”. Dessa forma, João Miramar busca revelar, através de sua vida e viagens, o mundo a sua volta, que, em desenvolvimento, se apresenta todo fragmentado. A obra em si é toda fragmentada, não há narração tradicional e sim o uso constante de fragmentos,

acontecimentos em que aparecem sua mãe, os professores, os parentes, cartas, poemas, cartões postais, capítulos curtos, sendo que na maioria das vezes não existe relação sintática, fazendo o leitor ter uma vaga noção do enredo. Assim, Oswald de Andrade expressou com originalidade a veia modernista, destacando uma nova forma de abordar a realidade que a literatura brasileira ainda não tinha experimentado. De acordo com Susanna Busato (2014, p. 6):

As *MSJM*, de Oswald de Andrade, inserem-se dentre aquelas narrativas que ainda incomodam pela sua estrutura fragmentada e pela multiplicidade de vozes que participam da narração das memórias de João Miramar. No contexto artístico em que se insere a obra de Oswald de Andrade, o espaço estético é concebido como “polissensorial”, “operatório”, “prático e experimental”, “aberto, ilimitado”.

No primeiro episódio, vemos o nascimento de João Miramar, temos a representação religiosa das procissões e da figura circense, João Miramar é um ser que oscila entre o sagrado e o profano, que se desloca da vida religiosa para a mundana:

1. O PENSIEROSO³³

Jardim desencanto

O dever e procissões com pálios

E cônegos

Lá fora

E um circo vago e sem mistério

³³ Neste artigo, as citações da obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* serão colocadas com os títulos do episódio, preferimos não definir por páginas, pois existe muitas publicações da obra e a localização do capítulo/episódio atende a localização do texto.

Urbanos apitando nas noites cheias
Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro
do oratório de mãos grudadas.

- O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava
para ser a mãe de Deus.

Vacilava o morrão do azeite bojudo em cima do
copo.

Um manequim esquecido vermelhava.

- Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres,
as mulheres não têm pernas, são como o manequim
de mamãe até embaixo. Para que pernas nas
mulheres, amém.

Nesse capítulo inicial, temos a ideia memorialística de João Miramar em discorrer sobre o seu nascimento sob um fato religioso, mas também há uma crítica social em relação ao mundo em que há o desejo da mãe em lançar o olhar para a divindade, enquanto que João Miramar observa o circo. Para Susanna Busato (2014, p. 10):

O episódio inicial compõe-se hibridamente: poema e prosa conjugam-se na voz do sujeito que narra em primeira pessoa esse seu olhar deslumbrado para a vida. O sujeito lírico do poema seria o mesmo que narra o episódio da infância? O primeiro parece ter o conhecimento do mundo, distanciado, reflexivo: “jardim desencanto”; “um circo vago e sem mistério”; o mundo da ordem e o mundo seguro das noites ao som dos apitos dos vigias. [...] A disposição dos objetos na cena aponta para esse liame entre o dentro e o fora, entre o sagrado e o profano das formas e do pensamento, momento único do qual emanam os demais signos que irão compor a obra, as suas memórias.

Os fragmentos de 1 a 27 são sobre a infância e adolescência do personagem; 31 a 56 viagem até a Europa,

sendo o fragmento 56 marcado pela sua volta ao Brasil em decorrência da morte de sua mãe:

56. ÓRFÃO

O céu jogava tinas de água sobre o noturno que me devolvia a São Paulo. O comboio brecou lento para as ruas molhadas, furou a gare suntuosa e me jogou nos óculos menineiros de um grupo negro.

Sentaram-me num automóvel de pêsames.

Longo soluço empurrou o corredor conhecido contra o peito magro de tia Gabriela no ritmo de luto que cobria a casa.

Os fragmentos de 57 a 63 relatam seu namoro e casamento. Ao reencontrar sua prima Célia (mais rica do que ele), apaixonam-se e decidem se casar após um breve namoro. No episódio 67. *Instituto de Damasco*, vemos:

67. INSTITUTO DE DAMASCO

Célia achava que eu devia ter uma vocação nobilitante. Eu não tinha nenhuma. Pensava vagamente em entrar para um club de box depois de ter sido minha compleição elogiada por um entraîneur da Rua do Catete.

Célia não se sensibilizada ante meus racontares de possibilidades hercúleas entre pesos trampolins argolas. Retorquia mesmo que não achava isso digno de um fazendeiro. Eu era apenas um fazendeiro matrimonial.

João Miramar é um típico burguês que quer ser um notável, quer participar de tudo, dos clubes, isto ocorre porque desde criança sempre foi cercado de toda riqueza e de mimos e ao crescer realizou sua viagem à Europa, na qual

foi muito importante para a formação do seu perfil psicológico. Segundo Haroldo de Campos (1972, p. XXVIII):

(...) no Miramar, embora a pulverização dos capítulos habituais produza um efeito desagregador sobre a norma da leitura linear, não deixa de existir um rarefeito fio condutor cronológico, calcado no molde residual de um “Bildungs-roman” que nos oferece – em termos paródicos, é verdade – a infância, a adolescência, a viagem de formação, os amores conjugais e extraconjugais, o desquite, a viuvez e o desencanto meditativo do herói, “o literato” – memorialista cujo nome lhe dá título.

João Miramar, no episódio 69. *Etnologia*, expressa:

69. ETNOLOGIA

Eu pendia mais para bilhares centrais que para pesquisas científicas. Era dono de casa com safras longínquas livros quadroscriados e a senhora grávida.

Mas aquela noite fui introduzido no enceramento abobadal e branco do Instituto de cadeiras ouvindo mesa oblonga onde meridianos comemoravam fastos fictícios.

Eloqüentes citações diziam sábios lábios trêmulos de moço em nervos.

— Mil outros trechos de mil outros escritores convencer-vos-ão, senhores, que o mundo de hoje anda não só pior que o mundo debochado de Péricles e Aspásia, mas pior que o mundo ignaro do Medioevo trevoso e pior até que o mundo das utopias científicas e revolucionárias da Revolução Francesa! Nessas intermitências de progresso e regresso, círculos de princípios que formam a base de novas babéis, novas confusões de línguas e novos rebanhos voltando a velhos apriscos, só uma

lição nos assoberba, a lição severa da História!
(ANDRADE, 1980, p. 43)

O homem moderno está propício a buscar descobrir novos horizontes, daí a importância das pesquisas científicas, isso nos provoca criticamente do que o personagem está pensando sobre si mesmo, acentuando sua visão enquanto escritor, observando a história da sociedade burguesa, que marca o princípio das mudanças sociais com a Revolução Russa. Dessa forma, João Miramar é esse homem moderno, que, olhando para o passado, navega no universo cultural de sua época e se submete às mudanças.

Os fragmentos 78 a 111 são marcados pela Primeira Guerra e Mademoiselle Rollah, uma atriz que João conheceu em sua viagem à Europa, que logo mais torna-se sua amante ao vir morar no Brasil, onde ele arca com todos os seus gastos, por causa da Primeira Guerra. Os fragmentos 112 a 156 são marcados pelas Negociatas, onde influenciado por Mademoiselle Rollah, João Miramar investe no ramo de produção de filmes, e que devido alguns contratemplos acaba não dando em nada. Ao mesmo tempo que tudo isso acontece, nos fragmentos de 129 a 141 relata o Fechamento, onde Celia descobre sobre as traições de seu marido e seus excessos de ambição e decide pedir o divórcio. João Miramar já abandonado por Célia, seus amigos e agora por Mademoiselle Rollah, decide ir morar com sua filha (que se reaproxima do pai após a morte de sua mãe) e interromper suas memórias.

Portanto, a fusão fragmentada dos *flashes* que marcam as memórias de João Miramar assemelha-se ao princípio técnico da colagem vanguardista, consiste na inserção de vários fragmentos da realidade, dando a impressão de acontecimentos simultâneos. Dessa maneira, a escrita de *João Miramar* reúne imagens provindas da memória de formas diversas, assim, os procedimentos

utilizados por Oswald de Andrade passam com excertos de linguagem da prosa e, em outros, da poética, com a junção de fragmentos de textos de diversos gêneros, como bilhetes, cartas, cartões postais e imagens desordenadas, e a entrevista de Miramar, que se destaca como o encerramento do romance.

A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 INSPIRA A MARCA DO HOMEM MODERNO

O primeiro contato que o leitor tem com *Memórias Sentimentais de João Miramar* já permite estabelecer que ele está diante de um romance que transgride todas as normas da narrativa convencional, já que propõe uma grande mistura de prosa e poesia. É por isso que *Memórias Sentimentais de João Miramar* é um desafio para a leitura, principalmente por criar imagens e significados em sua estrutura prosaica. O leitor encara o texto como uma série de recortes da memória de João Miramar de maneira fragmentada em episódios que formam um complexo imagístico que decompõe a vida do personagem desde a infância até a maturidade. Cada episódio refere-se ao momento em que o personagem estava vivendo. As memórias são escritas de diversas formas como cartas, poemas, citações, convites, anúncios, algo bem diferente da narrativa comum, e isso já representa um rompimento com os padrões tradicionais de se escrever um livro, característica do modernismo iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922. Segundo Raul Bopp (2012, p. 19):

No mundo atual, o homem é continuamente sitiado pelos reflexos do meio em que ele se agita. Ele nunca está propriamente "só", afirmava um pensador italiano. A sua sensibilidade vive atormentada pelas inquietações da existência

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA / organizadora

moderna. O exterior, com as suas influências anônimas, o domina. Imperceptivelmente, solidariza-se com os movimentos da civilização contemporânea. Por essa razão, a sua atitude, ante as realidades, não pode ser a mesma da de um arcade, que se abandonava em manifestações sentimentais, num mundo manso.

Uma das características marcantes do homem moderno no texto é a influência de opiniões e pensamentos, que acontece quando o artista expressa sua opinião na obra, tal como no fragmento 31, a sua visão sobre o Brasil, e ao mesmo tempo identifica o homem moderno em sua busca interna. Dessa forma, o homem moderno sofre os reflexos do meio em que vive, assim suas sensações vivem sob o tormento da vida moderna, das inquietações da existência:

31. PRIMEIRAS LATITUDES

A costa brasileira depois de um pulo de farol sumiu como um peixe. O mar era um oleado azul. O sol afogado queimava arranhacéus de nuvens. Dois pontos sujaram o horizonte faiscando longínquos bons dias sem fio.

Tal como no fragmento 62, que surge a questão social, onde Celia, prima de João Miramar e então esposa, era mais rica do que ele:

62. COMPROMETIMENTO

O Forde levou-nos para igreja e notário entre matos derrubados e a vasta promessa das primeiras culturas. Jogaram-nos flores como bênçãos e sinos tilintintaram. A lua substituiu o sol na guarita do mundo mas o dia continuou tendo havido entre nós apenas uma separação precavida de bens.

A partir daí surge a crítica das situações do cotidiano, pois João não tinha um certo apressamento por estudar ou trabalhar, apenas em gastar a fortuna do casal.

O homem moderno também está presente nos vários recursos de expressão, e no fragmento 138 existe uma forte crítica sobre questões sociais quando ele cita a palavra "ourinóis", uma crítica à burguesia, como se eles fizessem xixi de ouro:

138. MEMENTO HOMO

Joãozinho

Ontem fui com Celiuzinha passar o último dia do Carnaval na cidade e nos hospedamos em casa de D. Teresinha. O Dr. Pepe Esborracha nos influenciou muito para ir, visto ser ele o organizador das festas do Clube. Fiz uma fantasia para Celiuzinha de Fada do Bem que ficou muito graciosa e ela divertiu-se muito com a Bilu e as outras meninas. Passaram a tarde toda na calçada jogando confetti e lança-perfume. * O maior sucesso do dia foi um grupo de cinco estudantes que passou pelas ruas bebendo cerveja em ourinóis e comendo lingüiça que molhavam na cerveja. Quase morremos de rir e só depois é que soubemos que foi o Dr. Pepe Esborracha que teve essa idéia tão engraçada! As filhas de D. Balbina foram as moças mais bem fantasiadas da cidade. O largo da Matriz estava repleto de moças e moços em luta acesa com confeti e lança-perfume. O baile do Clube começou às nove e meia e durou até 5 da manhã e esteve muito animado. Espero que você venha no fim do mês, como prometeu. Um abraço da tua Célia.

No fragmento 15, o homem moderno é caracterizado pelo uso de liberdade de formas e de criação, onde naquela época, na literatura modernista, qualquer assunto tinha a permissão de virar uma obra literária:

15. CONSELHOS

No quarto de dormir raios queridos não queriam que eu andasse com meu primo. Pantico não tivera educação desde criança e por isso amava vagamundear. Que diriam as famílias de nossas relações que me vissem em molecagens gritantes ou com servos? Só elas é que devíamos frequentar. Eu achava abomináveis as famílias das nossas relações.

Na obra, o homem moderno se compromete com o novo através de várias situações, tal como sua viagem à Europa, em busca de conhecimento, e se compromete com uma quebra de todas as estruturas tradicionais, em prol de uma busca de estudos e de criatividade, de uma nova linguagem. Igual como a Semana de Arte Moderna de 1922, que foi uma agitação de novas ideias, completamente libertadas, e busca de uma identidade própria. Para Raul Bopp (2012, p. 19):

A visão que o homem moderno forma das coisas funde-se em valores dinâmicos. As conquistas incríveis da técnica vão preparando um mundo novo para os seus sentidos. Por isso, as percepções acumuladas incessantemente nessas experiências traduzem-se em formas intuitivas e autônomas, sem sujeições a moldes clássicos, nas tentativas de explicar o “seu momento”.

O homem moderno também se mostra envolvido em elementos sociopolíticos, crítica à tradição literária e possui uma liberdade formal. Além do que, usava uma linguagem bem mais informal, como mostra o fragmento 78, “Isto aqui está pau pra burro principalmente depois que o Pantico chegou.”. A sua ruptura com o passado fala alto. Ao se tornar pai, ele não mostra muita ligação com sua família, pois ao

voltar da lua de mel o seu casamento já não era mais o mesmo, e foi aí que ele começou a trair sua esposa/prima.

Disposto a dar visibilidade a um mundo novo e mostrar um novo de olhar de tudo, João resolveu investir em uma carreira de produtor de filmes, para ele a sociedade da época estava totalmente atrasada em relação a cultura, isto revela que homem moderno que a arte se transformando da vanguarda para o modernismo. Nem o próprio autor poupou a si mesmo na grandiosidade de dados para a configuração da obra. O homem moderno tinha sede de vida e de ação, e sua visão veio misturada em valores dinâmicos. A velocidade que as informações são dadas e que os fatos acontecem são representados pelo texto sem pontuação e dinâmico, característica do modernismo, a liberdade da criação muitas vezes deixa o texto com um formato caótico, e ao mesmo tempo acompanha as novidades das vanguardas, com o uso de neologismos e estrangeirismos, como “norteamericanizava” e “guardanapavam”

Memórias Sentimentais de João Miramar foi a única obra que conseguiu unir todas as características do modernismo da época, pois o autor conseguiu polemizar e quebrar parâmetros que foram preestabelecidos por outros movimentos literários. O homem moderno, com seu espírito de inovação, tinha habilidade de transformar textos da era colonial em poemas (críticos ou irônicos), como uma forma de negar o passado.

Enfim, o homem moderno, representado em *Memórias Sentimentais de João Miramar* possui um espírito vanguardista, o discurso na obra é de rompimento com a tradição narrativa, percebe-se nela uma busca constante de revolucionar, através da fragmentação, a sociedade. O romance envereda nas forças de transformação que marcaram as artes a partir da Semana de Arte Moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o homem moderno em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, publicada em 1924, percebeu-se que ele tem grande reflexo da Semana de Arte Moderna de 1922, que significa um divisor de águas na cultura brasileira, sendo que a obra de Oswald de Andrade foi a primeira experiência estética do romance ao intercalar diversos gêneros literários em uma nova forma prosaica que mistura paródias, sátiras e poemas. Vale ressaltar a importância da Semana de Arte Moderna de 1922 na produção da obra de Oswald de Andrade, portanto este artigo propôs a análise da obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* e do homem moderno inserido nela, que, por suas características inovadoras, significam uma atualização modernista das técnicas vanguardistas.

Memórias Sentimentais de João Miramar apresentou o homem moderno que refletido na Semana de Arte Moderna de 1922, Oswald de Andrade recorreu a correntes de vanguarda e vai inovando a técnica romanesca, pois insere a oposição ao domínio político e social conservador e critica a sociedade urbana paulistana que, ao se modernizar, acompanha as inovações do início do século XX, mas ainda estava vinculada às tradições do passado. Oswald de Andrade repreende o conservadorismo da burguesia cafeeira que não se dava conta do descompasso da modernidade.

A mensagem que a obra nos quer passar em relação ao mundo novo é que é tempo de atualização/modernização. Do quão é importante compreendermos o modernismo brasileiro e não apenas na década de 1920, e a forma como a obra em si nos mostra isso com uma linguagem brasileira e com a junção das estéticas de vanguarda vindas outros lugares. Nesse sentido, Oswald de Andrade soube assimilar as técnicas da renovação da linguagem e da expressão

artística, produzindo através dessas técnicas uma obra que espelhava a revolução da linguagem iniciada na Semana de Arte Moderna de 1922 para uma profunda crítica social. Portanto, *Memórias Sentimentais de João Miramar* é essa obra revolucionária, que, entre a sátira, a crítica social e a inovação da linguagem, expõe no gênero romanesco um exercício inovador na literatura brasileira.

Portanto, Oswald de Andrade promoveu em *Memórias Sentimentais de João Miramar* rupturas na narrativa de produção brasileira inspirado pelos ideais da Semana de Arte Moderna de 1922 e pelas propostas das vanguardas europeias. Percebeu-se neste artigo que o romance em questão possui uma escrita fragmentada, os *flashes* de memória expostos por João Miramar representam o homem do moderno do início do século XX, um homem que narra suas recordações sem ordenação, que impõe uma sequência de fatos de forma aleatória como se fosse reunido pela técnica da colagem de diversos gêneros para inovar o gênero romance. Oswald de Andrade demonstrou um trabalho de linguagem em que as estruturas narrativas são transformadas pela inserção de formas poéticas, com a criação de imagens que assemelham a um roteiro cinematográfico. Com isso, *Memórias Sentimentais de João Miramar* rompeu a barreira do gênero narrativo para tornar o romance através linguagem mais pura e poética, inovando a estrutura da narrativa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 3ª edição. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1971.

ARAÚJO, Natalia Aparecida Bisio de. Memórias Sentimentais de João Miramar: entre prosa e poesia. In: **Cadernos do IL**, Estudos Literários, n. 60, ago. 2020.

BOPP, Raul. **Movimentos Modernistas no Brasil-1922-1928**. Sabor Literário. Apresentação de Gilberto Mendonça Teles. José Olympio LTDA. Rio de Janeiro, 2012. Equipe: Le Livros. ISBN: 978-85-0301-166-2.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BRITO, Mário da Silva. **Ângulo e horizonte: De Oswald de Andrade à ficção-científica**. São Paulo: Martins, 1969.

BUSATO, Susanna. João Miramar e as dobras do texto. In.: **FronteiraZ**. São Paulo. ISSN-e 1983-4373, Nº. 12, 2014. p. 3-16.

CALINESCU, Matei. **As cinco faces da modernidade**. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. **Obras completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar, Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972a. p. xi-xlv.

CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira e outros ensaios**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 116-145.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

13. MACUNAÍMA, NETO DE LEONARDO: ESPAÇO SOCIAL E CONSTRUÇÃO DO HERÓI EM MÁRIO DE ANDRADE E MANUEL ANTÔNIO DE ALMEIDA

Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro

QUESTÕES INICIAIS

Há mais de noventa anos, Mário de Andrade lançava *Macunaíma* em um dos momentos de maior efervescência cultural do país: a época da fase heroica do modernismo, iniciada em 1922 com o marco da Semana de Arte Moderna, movimento que propunha, além de uma revolução estética nas artes pátrias, pensar o Brasil e o povo brasileiro no ano do centenário da independência.

Nesse sentido, o escritor paulista foi um dos que mais obteve êxito em pensar as marcas culturais de sua terra e levá-las à representação literária, uma vez que era exímio pesquisador do folclore nacional e estudioso, além de letras, de música e artes plásticas. Esse fascínio pelas raízes do Brasil fez com que Mário viajasse demoradamente pelo país, anotando lendas, histórias, mitos e manifestações artísticas populares.

Além disso, as leituras sobre tais temas eram constantes nos estudos do intelectual e foi através de um presente recebido pelo amigo Luís Aranha (LOPEZ, 2013, p.153), poeta de *Cocktails*, que surgiu a inspiração para a escrita da narrativa. Trata-se do livro do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, intitulado *Von Roraima zum Orinoco*, em que encontrou o mito de Makunaíma que não

era brasileiro, mas venezuelano. A partir de então, constrói sua rapsódia, aproveitando diversas histórias folclóricas.

Nas palavras de Alfredo Bosi (2006, p.354, grifo do autor), "*Macunaíma*, meio epopeia meio novela picaresca, atuou uma ideia-força do seu autor: o emprego diferenciado da *fala brasileira* em nível culto; tarefa que deveria, para ele, consolidar as conquistas do Modernismo na esfera dos temas e do gosto artístico.". O livro é aproximado da epopeia pela saga do protagonista, herói da nossa gente, na busca da muiraquitã e, talvez, da novela picaresca pelo fato de não se apresentar como um herói tradicional, mas ostentar diversas características mais recorrentes no pícaro: "[...] cúpido, lascivo, glutão, indolente, covarde, mentiroso [...]" (BOSI, 2003, p.201).

O próprio Mário de Andrade qualificou de pícaro outra personagem da literatura nacional: Leonardo das *Memórias de um sargento de milícias*, que apresenta diversas similaridades com *Macunaíma* e que, recorrentemente, tem o caráter ligado ao modo de o brasileiro ser.

Aprofundando o tema em um dos ensaios sobre literatura mais exemplares da crítica nacional, a "*Dialética da malandragem*", Antonio Candido (1993, p.25) conclui que Leonardo é "[...] o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil." Malandro que seria elevado a símbolo em *Macunaíma*, segundo o estudioso. A malandragem está no fato, por exemplo, de se praticar a astúcia pela astúcia, o que vai além das atitudes do pícaro que sempre age com a finalidade de tirar proveito de algo.

Partindo dessa semelhança apontada por Candido, podem-se destacar outras similaridades entre a personagem romântica e a modernista. Segundo José Luiz Passos (1998,

p.39) "[...] muito do que se encontra em *Memórias de um sargento de milícias* pode ser verificado em *Macunaíma*: combinações de planos arquetípico e histórico, mistura, degeneração, semelhança de motivações dos heróis."

A mistura, por exemplo, é algo bem detalhado pela dialética da ordem e da desordem que rege a sociedade representada nas *Memórias de um sargento de milícias*. Para Antonio Candido (1993, p.36), tal dialética, presente no sistema de relações das personagens, mostra:

(1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX.

Essa mescla de ordem e desordem aparece também em *Macunaíma*, como no episódio da macumba e nas diversas rixas que ajudam a mover a história central - e as acessórias do livro. Portanto, o ambiente propício para a construção do herói malandro é comum às duas obras.

Assim, pretende-se, com este trabalho, estabelecer algumas relações possíveis entre o romance de 1928 de Mário de Andrade e o de 1852/1853 de Manuel Antônio de Almeida, em especial no que diz respeito à construção dos dois protagonistas. Para tanto, levar-se-á em consideração duas outras situações: a forma de cada uma das narrativas e o espaço social das relações intersubjetivas das personagens.

DAS FORMAS: ENTRE O ROMANCE CÔMICO E A RAPSÓDIA

As *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida foram publicadas originalmente em folhetins entre 1852 e 1853. Em narrativa linear, é contada a história de Leonardo, filho de imigrantes portugueses que vieram para o Brasil no tempo em que o príncipe regente Dom João VI estava com a corte lusitana no Rio de Janeiro. Ao ser abandonado pelos pais, é criado pelo padrinho barbeiro, cego de amor pelo afilhado. Porém, o protagonista tinha, desde cedo, vocação para a desordem, para a traquinagem e para a malandragem, o que era evidenciado pelas peças que pregava em religiosos, pela participação em pândegas e modas de viola e pela propensão à vida vadia. Entretanto, acaba incorporado à ordem graças às ações de vários personagens que gravitam a seu redor: o padrinho, a madrinha e dona Maria, amiga destes. As duas últimas, arquitetando planos e trocando favores, convencem o major Vidigal, chefe da polícia, a endireitar o vadio rapaz, que se torna sargento de milícias.

No referido ensaio "Dialética da malandragem", Antonio Candido (1993, p.51) postula que "[...] o livro de Manuel Antônio é talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante." O espaço social do romance consiste na camada de homens livres daquela época que, em geral, agiam numa espécie de mundo sem culpa. Segundo o crítico, emerge do romance uma dialética da ordem e da desordem, extremos que se tocam e que se afastam ao longo da história e pelos quais o protagonista passa até ser, definitivamente, incorporado à ordem.

A sociedade do Rio de Janeiro do período joanino é representada pelo narrador através de tipos em constante

movimento (CANDIDO, 2007, p.533) porque a ação das personagens é de muita intensidade. Tal movimentação define o fim do protagonista Leonardo: formado sargento de milícias e casado com Luisinha, pupila de Dona Maria, que viria a receber uma gorda herança.

Nesse diapasão, Antonio Candido (2007, p.533) compara a importância do movimento na forma do romance com a dança:

A impressão que nos deixa é de sarabanda - bizarra e alegre sarabanda em que os grupos vão e vêm, os pares se unem e separam, as combinações são por vezes estranhas, mas nada é irremediável. A própria morte, nas duas vezes que aparece, é oportuna e discreta. E quando o mestre de dança, isto é, o narrador, acha que todos já deram de si o que lhes caberia dar sem prejuízo da coreografia, corre no livro uma cortina de reticências antes que a vida, sempre igual, recomece *da capo*.

Outra questão formal que merece destaque nas *Memórias de um sargento de milícias* é o tom fabular ou de conto de fadas, o que o aproxima do folclore, a começar pela frase inicial, "Era no tempo do rei" (ALMEIDA, 1978, p.5), que nos remete ao "Era uma vez" das narrativas populares, até a representação dos caracteres, muitas vezes não nominados, como o padrinho, a comadre e a vizinha.

As personagens contribuem para o movimento dos acontecimentos que, não raro, sequer contam com a participação do protagonista. É esse outro ponto que diferencia a obra da novela picaresca, pois o "[...] o herói é um personagem como os outros, apesar de preferencial; e não o instituidor ou a ocasião para instituir o mundo fictício, como o Lazarillo, Estebanillo, a Pícara Justina ou Gil Braz de Santilhana" (CANDIDO, 1993, p.22).

Já *Macunaíma* é o centro de todos os eventos narrados no livro cujo título carrega seu nome. A rapsódia de Mário de Andrade tem um fio condutor da história que é a conquista, perda, busca e reconquista da pedra muiiraquitã, que o herói ganhara da amada Ci, embora muitos outros episódios paralelos a esse fio sejam também relatados. Alfredo Bosi (2003, p.187-188) aponta duas motivações básicas do escritor para compor *Macunaíma*:

a) desejo de contar as lendárias aventuras de um herói;

b) desejo de pensar o povo brasileiro.

Assim, representa-se o herói sem nenhum caráter, malandro, brasileiro que, ao viver suas aventuras, dá ao narrador oportunidade de contar diversas lendas e mitos americanos. Como nas *Memórias de um sargento de milícias*, o folclore é importante e tem muito mais relevo. Afirma José Luiz Passos (1998, p.38),

Na realidade, a estrutura fabular dos dois romances - a tradição oral popular nas *Memórias* e a coleção de mitos indígenas em *Macunaíma* - revela o interesse de ambos os escritores em utilizar formas populares para a execução das suas obras simultaneamente tão "realistas" e tão intemporais; cada qual respectivamente em seu século.

Há, porém, uma diferença significativa a ser, desde logo, destacada entre as duas obras e que parte da colocação sobre o livro de Mário de Andrade feita no estudo *O tupi e o alaúde* de Gilda de Melo e Souza: "A originalidade estrutural de *Macunaíma* deriva [...] de o livro não se basear em mimesis [...] mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma" (SOUZA, 1979, p.10). Assim, o espaço geográfico e o tempo são muitas vezes distorcidos na

narrativa e, por vezes, eventos contados não parecem ter verossimilhança, como as feitiçarias feitas por Maanape, irmão do herói.

Já o livro de Manuel Antônio de Almeida tem a estrutura baseada em *mimesis*, apesar de apresentar alguns exageros que se ligam mais ao aspecto da comicidade do romance como, por exemplo, o fato de que Leonardo, "[...] logo depois que nasceu, mamou duas horas seguidas sem largar o peito." (ALMEIDA, 1978, p.7). Exagero esse que, caricaturalmente, mostra que o herói da história, desde o nascimento, era muito guloso.

Por fim, outro aspecto formal a ser salientado em *Macunaíma* também por Gilda de Melo e Souza (1979, p.14) é a comparação de sua estrutura com a música e a dança, através das formas de composição popular "suite" e "variação". A primeira, segundo a estudiosa "Constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores" (SOUZA, 1979, p.14). A autora aproxima esse processo do fato de haver diversos episódios no livro que não se ligam ao evento principal:

Aliás, eram essas aposições discricionárias ao núcleo básico que esclareciam em grande parte a ambiguidade da linha narrativa, cujo episódio nuclear, embora bem definido e dramaticamente conciso - a perda e a busca da muiraquitã - não conseguia se impor com exclusividade, vendo-se eclipsado permanentemente pela multiplicação incessantes dos episódios secundários" (SOUZA, 1979, p.16).

Em seguida, explica-se o processo de variação que é regra básica de composição "[...] e consiste em 'repetir uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais

elementos constitutivos dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade" (SOUZA, 1979, p.19).

Assim, as formas das duas narrativas apresentam diferenças significativas, mas ambas aproximam-se do folclórico, do popular e também da música e da dança, seja pela composição similar à suite e à variação de *Macunaíma*, seja o movimento de sarabanda que Antonio Candido comparou com as *Memórias de um sargento de milícias*.

O MOVIMENTO: ESPAÇOS SOCIAIS DAS DUAS NARRATIVAS

Para Antonio Candido (1993), diferentemente da maioria dos livros do século XIX, as *Memórias de um sargento de milícias* parecem criar um universo livre do peso da culpa e do pecado. Trata-se de uma sociedade em formação regida por leis distantes da própria realidade e em que ordem e desordem se misturavam.

Exemplo desse amálgama é a festa de batizado do protagonista. O narrador deixa claro que o pai do menino planejara um evento de pompa, inspirado na nobreza de Portugal mas, com o passar do tempo, as formalidades são deixadas de lado e tudo termina em comemoração desordenada: "Depois do minuete foi desaparecendo a cerimônia, e a brincadeira *aferventou* como se dizia naquele tempo. Chegaram uns rapazes de viola e machete: o Leonardo, instado pelas senhoras, decidiu-se a romper a parte lírica do divertimento." (ALMEIDA, 1978, p.7, grifo do autor).

Nota-se que a pompa que deveria caracterizar a festa de batizado a princípio é logo substituída pela informal e popular moda de viola. O leitor percebe, portanto, que a ordem permanece apenas no nível da aparência e, logo, as personagens rendem-se à desordem. Trata-se de uma

sociedade originalmente portuguesa que tenta manter a postura de corte aristocrata em um espaço diferente, espaço este que os deturpa e os leva à desordem.

Outro momento importante é o relato de quando Leonardo Pataca, pai do protagonista, vai à casa de um feiticeiro tentar obter sorte na conquista de uma cigana por quem estava apaixonado. O narrador salienta que "[...] não era só a gente do povo que dava crédito às *feitizarias*; conta-se que muitas pessoas da alta sociedade de então iam às vezes comprar aventuras e felicidades pelo cômodo preço da prática de algumas imoralidades e superstições." (ALMEIDA, 1978, p.19, grifo do autor). Isso mostra que a sociedade representada no romance, da mesma forma que participa assiduamente, por exemplo, de cerimônias e festividades católicas, que era a religião oficial, procurava feiticeiros sem o menor receio, embora houvesse o veemente combate de tais práticas pela ordem policial comandada por Vidigal.

Se situações como essa são recorrentes nas *Memórias de um sargento de milícias*, podemos perceber também, em alguns momentos de *Macunaíma*, a junção de ordem e desordem como marca da sociedade brasileira que o herói toma contato ao ir à cidade. Exemplo disso é o capítulo "Macumba", que, em muitos aspectos, assemelha-se com o episódio do feiticeiro no livro de Manuel Antônio de Almeida. Trata-se da tentativa do protagonista de fazer mal a Venceslau Pietro Pietra, que estava com a muiraquitã perdida, através da prática da macumba. Isso não levaria a pedra de volta às mãos de Macunaíma, apenas faria mal ao desafeto, mas era o suficiente para aquele.

No capítulo, é relatado que um rapaz, o filho de Oxum, "[...] distribuiu uma vela acesa pra cada um dos marinheiros marcineiros jornalistas ricaços gamelas fêmeas empregados-públicos, muitos empregados-públicos! todas essas gentes e apagou o bico de gás alumando a saleta" (ANDRADE, 2016, p.85). Observa-se que, da mesma

maneira como a sociedade do século XIX, em diversas camadas sociais, praticavam cerimônias de feitiçaria nas *Memórias de um sargento de milícias*, a despeito de a religião oficial ser o catolicismo, a do século XX entrega-se à prática da macumba, com a presença de pessoas das mais distintas profissões e classes econômicas.

A prática narrada tem ainda um final que a aproxima da situação da festa de batizado de Leonardo: "E para acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arramba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas" (ANDRADE, 2016, p.92). É, como se vê, também a representação de uma sociedade em que tudo termina em agitada festa nessa espécie de "mundo sem culpa".

Voltando às *Memórias de um sargento de milícias*, o crítico Edu Otsuka (2007), partindo da ideia de Candido sobre a malandragem na sociedade em que ordem e desordem encontram-se misturadas, chama a atenção para o fato de que a rixa pessoal permeia a ação dos caracteres nesse espaço social. Revela o estudioso que é estrutural a ação vingativa: "[...] a maneira como as vinganças estão encadeadas segue uma lógica específica. As desavenças se multiplicam, gerando outras, que geram outras, contaminando os personagens, como em uma reação em cadeia." (OTSUKA, 2007, p.112).

Sobre isso, salienta Otsuka (2007, p.112) que a rixa torna-se, por mais das vezes, um fim em si mesma e a busca pelo êxito consubstancia-se no fato de se conseguir uma superioridade pessoal qualquer sobre o outro. É o caso, por exemplo, da vizinha de Leonardo que provoca o barbeiro ao dizer que o menino nunca conseguiria ser padre. Este, para vingar-se, une-se a um amigo e, ambos, derrubam cera de vela na mantilha da mulher, além de enchê-la de fumaça de incenso. Por sua vez, a senhora denuncia os garotos ao

mestre-de-cerimônias que os repreende duramente, dando ensejo a novo projeto vingativo que fará com que este acabe sendo envergonhado em meio aos fiéis.

Como visto, a rixa é estrutural no romance e tem o objetivo principal de estabelecer a superioridade pessoal de uma personagem sobre a outra. Já em *Macunaíma*, esse elemento também aparece, não da mesma forma estruturante, mas incidentalmente. Porém, muitas vezes, apresentando-se como um fim em si mesma: mais de uma vez os caracteres praticam a vingança pessoal pelo simples fato de a praticar, ensejando desforras.

Há vários exemplos de como isso acontece na narrativa, como: "E quando foi para repartir não deu nem um pedaço de carne pra Macunaíma, só tripas. O herói jurou vingança" (ANDRADE, 2016, p.42). É o caso de quando Jiguê não dá nenhum pedaço de carne de anta para o herói, seu irmão, porque este dormia com Sofará, sua mulher. Macunaíma, pelo prazer da vingança, volta a ter com a cunhada relações sexuais reiteradamente e Jiguê, vingando-se também, agride o protagonista com pancadas nos glúteos por um rabo-de-tatu.

Ademais, as brigas entre os irmãos são constantes e acabam se tornando pretexto para Mário de Andrade relatar lendas e aspectos folclóricos do Brasil. Um exemplo é quando Macunaíma coloca um bichinho no pó de café que seria tomado por Maanape e uma taturana na cama de Jiguê. Os dois, então, vingam-se e transformam um tijolo numa bola dura que jogam no nariz do herói.

Tal situação vai ao encontro do que Alfredo Bosi coloca como as duas motivações do romance: o desejo de contar lendas e aventuras do protagonista e o desejo de pensar o povo brasileiro, como visto. Afinal, a rixa dá margem para o narrador contar, lendariamente, a origem de três pragas nacionais: "O bichinho caiu em Campinas. A taturana caiu por aí. A bola caiu no campo. E foi assim que Maanape

inventou o bicho-do-café, Jiguê a lagarta-rosada e Macunaíma o futebol, três pragas" (ANDRADE, 2016, p.76).

A rixa pessoal tem lugar de destaque também na relação do protagonista e seus irmãos com Venceslau Pietro Pietra: "E virou Jiguê na máquina telefone, ligou pro gigante e xingou a mãe dele" (ANDRADE, 2016, p.74). Como mostrado anteriormente ao tratar do episódio da macumba, ofender o desafeto não seria algo que ajudaria Macunaíma a reconquistar a muiraquitã, servindo apenas como forma de desforra.

OS HERÓIS DA NOSSA GENTE

Nesses ambientes sem culpa, em que ordem e desordem encontram-se misturadas e rixas pessoais dão a tônica das relações intersubjetivas, são formados os heróis da nossa gente: dois malandros, preguiçosos, com diversos outros pontos em comum e também uma diferença significativa: o fato de Leonardo adaptar-se ao meio e Macunaíma não, marca da modernidade deste.

Inicialmente, há a malandragem que une as duas personagens. Não à toa, as descrições iniciais de ambos é bastante parecida. Vejamos, primeiramente, as *Memórias de um sargento de milícias*:

[...] teve a Maria um filho, formidável menino de quase três palmos de comprido, gordo e vermelho, cabeludo, esperneador e chorão; o qual, logo depois que nasceu, mamou duas horas seguidas sem largar o peito. E esse nascimento é certamente de tudo o que temos dito o que mais nos interessa, porque o menino de que falamos é o herói desta história (ALMEIDA, 1978, p.7).

Antonio Candido (1993, p.26) afirma tratar-se de um herói popular, de origem folclórica, que não pratica a astúcia por necessidade mas pelo próprio gosto dessa prática. Tal origem folclórica pode explicar algumas manifestações de arquétipos no romance. Além disso, logo no nascimento, percebem-se características marcantes no protagonista: chorão, esperneador e guloso.

Já a personagem central de Mário de Andrade é descrita logo no início do discurso narrativo:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (ANDRADE, 2016, p.39).

Nota-se que ambos são qualificados, pelos próprios narradores, como heróis e, já no começo, apresentam características pouco típicas para tal qualificação: o primeiro é guloso e chorão, o segundo é uma criança feia. Sobre este, Cavalcanti Proença (1978, p.15), valendo-se de postulações de Mário de Andrade, considera que "Macunaíma não é imoral nem amoral. Pertence, antes, à categoria de 'seres nem culpados nem inocentes nem alegres nem tristes mas dotados daquela soberba indiferença que Platão ligava à sabedoria'[...]'".

Se a gula é característica crucial de Leonardo, Macunaíma prima pela preguiça: "De primeiro passou mais de seis anos não falando" (ANDRADE, 2016, p.39). Porém, o atributo desaparecia se o assunto fosse dinheiro ou de cunho sexual: "[...] si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus" (ANDRADE,

2016, p.39). E ainda: "No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela [...]" (ANDRADE, 2016, p.39).

Exemplo da esperteza que tem para conseguir dinheiro é, já na vida adulta, o famigerado capítulo da "Carta para as Icamíabas", em que o herói assume a voz narrativa. Trata-se de paródia de cartas do descobrimento e discursos de intelectuais como Rui Barbosa. Mostra para as índias que, em São Paulo, as pessoas "[...] falam numa língua e escrevem noutra." (ANDRADE, 2016, p.110). Mas mesmo escrevendo da forma mais culta possível, comete o jocoso erro de, ao referir-se à Bíblia, trocar a palavra "versículos" por "testículos". O grande objetivo da correspondência é pedir dinheiro às nativas, algo que nos lembra a correspondência de Eugène de Rastignac às irmãs em *O pai Goriot* de Balzac, em que o provinciano relata a vida na capital francesa para que as parentes lhe enviem justamente uma ajuda pecuniária.

Voltando-se para a meninice da personagem, percebem-se as travessuras que fazia e que eram famosas no espaço onde vivia: "Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem" (ANDRADE, 2016, p.40). Por causa de peripécias como essa, "Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto era sempre as peraltagens do herói" (ANDRADE, 2016, p.40).

Leonardo, da mesma maneira, ainda criança já mostrava "[...] muita velhacaria para aquela idade [...]" (ALMEIDA, 1978, p.15) e a fama do menino era comentada largamente na vizinhança. Dentre as diversas artimanhas, fazia caretas para os fregueses do padrinho e "[...] entendia com quem passava e com quem estava pelas janelas, de maneira que ninguém por ali gostava dele." (ALMEIDA, 1978, p.16). Além do mais, astuto, percebeu muito cedo o amor cego que o barbeiro tinha por ele, aproveitando-se disso para

fazer tudo que lhe passasse pela cabeça sem receio de castigo.

Também Macunaíma aproveita-se da forma como os adultos veem as crianças. Um exemplo é o fato de só chorar para chamar a atenção: "Mas não tinha ninguém por ali, não chorou não" (ANDRADE, 2016, p.46). Porém, o traço pueril é algo que permanece no herói pelo decorrer dos anos, como bem explica Gilda de Melo e Souza (1979, p.43, grifo da autora):

[...] a cabeça pequena e a carinha enjoativa de piá da personagem não são características guturais, mas sinais externos de uma desarmonia essencial: marcam a permanência da criança no adulto, do alógico no lógico, do primitivo no civilizado. O herói é assim definido por fora como um ser híbrido, cujo corpo já alcançou a plenitude do desenvolvimento adulto, enquanto o cérebro permanece imaturo, preso aos esquemas lógicos do *pensamento selvagem*.

Outra situação que une os dois protagonistas, além das traquinagens, são os impulsos carnavais que configurariam pecados capitais. Em Leonardo, o pecado seria o da gula, sempre destacada, principalmente na infância: "[...] além de traquinas, guloso; quando não traquinava, comia. A Maria não lhe perdoava; trazia-lhe bem maltratada uma região do corpo; porém ele não se emendava, que era também teimoso, e as travessuras recomeçavam mal acabava a dor das palmadas." (ALMEIDA, 1978, p.9).

Já Macunaíma é marcado pela luxúria, pois o tempo todo "brinca", ou seja, relaciona-se sexualmente toda vez que alguém lhe chama a atenção, como, por exemplo, quando conhece Ci e, mal tendo-a visto, já pensa no ato carnal: "O herói se atirou por cima dela pra brincar" (ANDRADE, 2016, p.51).

Com esses atributos bem destacados, vão sendo construídas as personagens centrais dos dois livros, com mais um ponto em comum: o fato de, mesmo passando boa parte de suas jornadas longe dos pais, terem sempre a proteção de pessoas próximas. No caso de Leonardo, após os pais deixarem-no sob os cuidados do padrinho, obtém deste todo o cuidado demandado, uma vez que o homem quer vê-lo padre ou formado em direito. Portanto, é uma personagem que nasce essencialmente malandra e que não tem que lidar com o problema da subsistência como os pícaros, subordinados à condição servil, lidam (CANDIDO, 1993, p.22).

Macunaíma mostra-se mais independente desde o nascimento. A princípio, o pai sequer é citado na narrativa. Em seguida, durante a infância, é abandonado pela mãe, que diz: "- Agora vossa mãe vai embora. Tu ficas perdido no coberto e podes crescer mais não" (ANDRADE, 2016, p.46). Entretanto, velhaco, consegue unir-se de novo à genitora, mas por pouco tempo, pois ela acaba morrendo pelas mãos do filho, involuntariamente. Sobre sua origem, Cavalcanti Proença (1978, p.127) postula que "Macunaíma não tem pai; nasce, como os verdadeiros heróis, de mãe virgem". Apesar disso, o herói tem sempre o amparo dos irmãos, que o acodem diversas vezes como, por exemplo, quando apanha de Ci. Maanape e Jiguê lutam contra ela e a vencem, detendo-a para que o protagonista possa controlá-la.

Entretanto, tais auxílios distanciam-se bastante daqueles recebidos por Leonardo. Se é verdade que a personagem de Mário de Andrade recebe tais cuidados, a de Manuel Antônio de Almeida é efetivamente 'arranjado' pelos caracteres que zelam por si, em especial pelo compadre e pela comadre, que conseguem casá-lo com uma jovem rica e fazer dele sargento de milícias. Isso só é possível porque a vontade dos outros age muito mais no modo de viver de

Leonardo do que sua própria vontade, tendo em vista que é preguiçoso, nunca quisera trabalhar e preferia dedicar-se à vadiagem, às súcias e às modas de viola no Rio de Janeiro informal.

Entretanto, falar de preguiça é justamente chegar a um dos traços mais marcantes do outro protagonista, que também não pensava em trabalho. Exemplo é que, ao tomar conhecimento da lógica capitalista paulistana, "Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói!..." (ANDRADE, 2016, p.66). Esse traço, porém, pode ser visto como forte resistência que Macunaíma, nascido no mato virgem, tem ao mundo capitalista. Nas palavras de Simone Rufinoni (2016, p.22): "[...] é, sobretudo, o estatuto da preguiça que figura como resistência ao mundo hostil, que anseia por matar o mito e cujos enigmas têm fundo opressor". Outras questões que a autora coloca sobre o protagonista têm bastante relevância, como os traços considerados positivos de caráter: "Além disso, se o herói é mentiroso, malandro, lúbrico ou imoral não deixa de ser apaixonado, poeta, sincero e, por vezes, curiosamente solidário (lembrese a historieta do tico-tiquinho e chupinzão) [...]" (RUFINONI, 2016, p.16-17).

Nesse sentido, não podemos esquecer que o memorando de Manuel Antônio de Almeida também ama verdadeiramente. Aliás, se formos mais longe e trouxermos aqui outra personagem brasileira, o Brás Cubas de Machado de Assis, veremos que preguiça e amor são traços que unem os três: Leonardo, Brás Cubas e Macunaíma têm em comum o fato de não gostarem de trabalhar. Não é por isso que são mau caráter, aliás, a lógica do trabalho capitalista distancia-se do estilo de vida do mato virgem e até mesmo do Brasil colonial em que principalmente Leonardo vivera. Ademais, os três são figuras que se apaixonam: Macunaíma por Ci, Brás Cubas por Virgília e Leonardo por Luisinha.

Deixando o defunto autor machadiano de lado e voltando à comparação do herói romântico com o modernista, é de grande valia finalizar com uma diferença crucial entre eles. Começando por Leonardo, vê-se que ele, não por vontade própria, termina a história adaptado à ordem: casado e com o trabalho formal de sargento de milícias.

Em torno de Leonardo, agem personagens ordeiras e desordeiras, cada uma a seu modo, adaptando-se às necessidades, ajeitando-se nesse modelo socioeconômico que é delas distante. São as ações desses caracteres que formarão o destino do herói que passa de menino traquinas a sargento de milícias. Isso porque Leonardo não é "[...] um homem que se faz por si, os outros é que o fazem por ele [...]" (ANDRADE, 1978, p.312). É, portanto, "[...] uma dessas figuras que encontram seu caminho aplainado pelos outros, apenas jogando com a simpatia irradiante do corpo." (ANDRADE, 1978, p.312). No final, adapta-se ao que dele esperam.

Já Macunaíma é mais complexo e é moderno: não consegue se ajustar. Ele "[...] participa daqueles heróis da literatura popular. Não tem preconceitos, não se cinge à moral de uma época, e concentra em si próprio todas as virtudes e defeitos que nunca se encontram reunidos em um único indivíduo. Por isso é excepcional" (PROENÇA, 1978, p.9). O herói não consegue a adaptação nem a felicidade nos espaços por onde se aventura. O único momento de calma e gozo é encontrado com Ci, quando surge o "inútil da felicidade", que dura pouco. A mãe do mato engravida, mas a cobra morde seu seio que a criança suga, envenena-se e morre. Não suportando a perda, Ci sobe para viver no céu, mas, antes deixa a Macunaíma sua muiiraquitã, que se torna símbolo dos dias felizes que este passara com ela.

Pouco tempo depois, o amuleto é perdido e encontrá-lo passa a ser meta.

Porém, quando consegue a muiraquitã de volta, Macunaíma chora gemendo o seguinte: "- Muiraquitã, muiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela!..." (ANDRADE, 2016, p.162). Isso mostra que Macunaíma não deixa de ser um herói moderno por ser lendário. Ele faz toda a saga por uma busca, mas quando atinge o objetivo pelo qual tanto lutou, não se vê feliz. Ele chora. Percebe que tudo o que fez não foi o bastante para resgatar-lhe a felicidade que um dia tivera com Ci.

O herói sem nenhum caráter perde a felicidade no mato, não a encontra verdadeiramente na cidade e continua infeliz de volta para o mato: "- Então Macunaíma teve saudades do sucedido na taba grande paulistana." (ANDRADE, 2016, p.166). O tempo todo sentindo saudades é algo que denuncia o fato de não se ajustar, de não se adaptar, ao contrário de Leonardo, personagem plana e adaptável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muito em comum entre as *Memórias de um sargento de milícias* e *Macunaíma*: na forma, a presença do folclórico e os movimentos das composições aproximados da música e da dança popular; a ordem e a desordem misturadas nas representações sociais e, por fim, a malandragem, a prática da astúcia pela astúcia une o modo de ser dos dois.

As diferenças também são significativas: Leonardo passa por diversas desventuras na vida malandra e desordeira para, enfim, após a participação efetiva de várias pessoas em seu trajeto, possa o livro acabar "[...] quando o inútil da felicidade principia." (ANDRADE, 1978, p.312).

Macunaíma, diferentemente do outro, age muito mais por si mesmo, apesar do cuidado dos irmãos; Leonardo, apesar de ter vontades próprias - o fato de deixar de ir à escola, por exemplo, foi escolha do protagonista quando ainda infante -, é mais recipiente de ações. Isso é visível até mesmo na quantidade de falas dos personagens: "É interessante notar que o herói do romance de Almeida é um depósito passivo de resultados e não um princípio particular de ação. Leonardo é sempre recipiente." (PASSOS, 1998, p.38). Aliás, Leonardo fala muito pouco ao longo do romance. Macunaíma já fala mais: "[...] é bem possível que da timidez do avô tenha se originado a tagarelice do neto." (PASSOS, 1998, p.39).

Porém, a malandragem de ambos acabou em rumos diferentes: Leonardo, personagem plana, consegue seu lugar na sociedade do Rio de Janeiro do século XIX; mas Macunaíma, cuja fixação de um caráter era impossível, daí sua complexidade, não se adaptou no mato, nem na cidade, conseguindo apenas lugar no céu, ao se tornar a Ursa Maior.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, 1978.

ANDRADE, M. de. Introdução. In.: ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, 1978, p.303-315.

ANDRADE, M. de. **Macunaíma**. Estabelecimento de texto de Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

ASSIS, J. M. M. de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Apresentação de Isabella Lubrano. Ilustrações de Candido Portinari. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

BALZAC, H. de. **O pai Goriot**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

BOSI, A. Situação de *Macunaíma*. In: _____. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p.187-207.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993, p.19-54.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

LOPEZ, T. A. O *Macunaíma* de Mário de Andrade nas páginas de Koch-Grünberg. In: **Manuscrita**: revista de crítica genética, n. 24. São Paulo: IEB, 2013, p.151-161.

OTSUKA, E. T. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*. **Revista do IEB**, USP, n.44, 2007, p. 105-127.

PASSOS, J. L. **Ruínas de linhas puras**: quatro ensaios em torno a *Macunaíma*. São Paulo: Annablume, 1998.

PROENÇA, M. C. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA / organizadora

RUFINONI, S. R. Entre o erudito e o popular: Macunaíma, a Pauliceia e o Uraricoera. *In*: ANDRADE, M. de. **Macunaíma**. Estabelecimento de texto de Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016, p.7-34.

SOUZA, G. de M. e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de *Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

14. A VARIEDADE CULTURAL BRASILEIRA NA LITERATURA, NA INTELECTUALIDADE E NA POLÍTICA DE MÁRIO DE ANDRADE

Luciano Chinda Doarte

PRIMEIROS APONTAMENTOS

Neste capítulo nos debruçaremos sobre fases e obras específicas de Mário de Andrade, mas não para analisa-las do ponto de vista da crítica literária – o que já foi muito bem feito de forma extensa ao longo dos tempos. A intenção é, objetivamente, perceber em algumas obras do literato enraizamentos do que ele mesmo propõe como política de Estado no campo da cultura em meados da década de 1930. Com isso se quer dizer que a atuação de Mário de Andrade, na Semana de Arte Moderna de 1922 e para além dela, com temas e propostas específicas eivou uma proposta legislativa para a qual ele fora convidado a escrever.

Esta proposta de lei, como se verá, versava sobre o patrimônio histórico e artístico brasileiro, mas com diferentes teores de profundidade acabou por propor também sobre os temas dos museus e da educação no campo da cultura. A recepção desta proposta não se deu de forma insípida pelo então governo nacional administrado pelo regime autoritário de Getúlio Vargas, mas, isto sim, foi alterada ao bel prazer daqueles que geriam a coisa pública antes de tomar forma e poder de lei.

Destarte, o foco aqui se dá, em primeiro lugar, à uma localização histórica de Mário de Andrade e suas relações, sobretudo iniciadas com a Semana de Arte Moderna de 1922 (aporte este já feito em larga qualidade no Brasil) e, em

segundo lugar, intenta-se articular como temas já trabalhados pelo autor anos antes da escrita do projeto de lei acabam por ser incorporados na proposta, demonstrando algo de bastante mais plural e/ou em favor da variedade cultural encontrada no Brasil, sobretudo se contraposta ao que de fato se tornou a lei assinada por Vargas – parte esta que tem a pretensão de ser a contribuição mais específica deste estudo.

Exatamente nestas condições, a proposta do presente trabalho é a de contribuir não só com a retomada do nome de Mário de Andrade por conta do centenário da Semana de 22, mas também com a valorização e avaliação sempre atualizada das ações mariodeandradianas inclusive para além do campo da literatura ou da música, como na política – caso deste estudo –, “com propensão a ampliar o conhecimento sobre a vida e as principais realizações do poeta, a exemplo de enfoques mais abrangentes do conjunto da obra [...]” (SILVA, 2018, p. 19).

MÁRIO DE ANDRADE: ARTISTA-INTELECTUAL E ATOR SOCIAL

Inicialmente cumpre estabelecer um lugar de ação social para Mário de Andrade do ponto de vista biográfico. Mário Raul de Moraes Andrade nasceu em 1893, na capital paulista, cidade na qual também faleceu em 1945. Sua educação formal foi voltada às artes, tendo estudado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo entre 1911 e 1917. Após a formação, tornou-se professor de piano.

Interessado em atividades artísticas, conheceu pessoas como Anita Malfatti e Oswald de Andrade em eventos literários, tornando-se muito próximo deles, o que foi, como se nota, determinante na sua atuação cultural e política.

Ainda em 1917, publicou *Há Uma Gota de Sangue em Cada Poema*, sob um pseudônimo.

Em 1922, ano central para o movimento vanguardista no qual se envolveu, Mário de Andrade se tornou professor do conservatório do qual estudara e, sobretudo, atuou em escala profunda na Semana de Arte Moderna, não se restringindo a uma área das artes (como a música que estudou formalmente), mas alcançando as produções visuais e mormente a literatura, afetando de maneira ampla as áreas da cultura por muito tempo depois do ano da Semana de Arte Moderna (FOSTER, 1965).

Junto do chamado Grupo dos Cinco, formado, além dele mesmo, por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, Mário de Andrade foi uma força geradora e provocadora tão intensa do movimento que chegou a ser chamado na tese Maurício Trindade da Silva de “Mário de Andrade epicêntrico” (2018), tamanha a importância de si e das ideias que apresentou e executou. Para fazer a leitura de algumas das obras de Mário de Andrade, tomam-se as ponderações feitas por José Miguel Wisnik em uma aula ministrada em dezembro de 2003, pelo Instituto CPFL, intitulada *Mário de Andrade e a construção da cultura brasileira*. Na fala, Wisnik separa a produção mariodeandradiana em três fases que serão aqui utilizadas como marcadores temáticos. A primeira está constituída pela percepção da cidade de São Paulo como o lugar de realização exatamente do Modernismo, levado a cabo na Semana de Arte Moderna de 1922, da qual Mário de Andrade fora um epicentro, estando muito voltada às percepções da velocidade, da grande cidade, da megalópole e, por conseguinte, da inclusão do Brasil no cenário tido internacionalmente como “moderno” e industrial.

A segunda fase é aquela constituída da preocupação cada vez maior de Mário de Andrade pelas culturas populares, sobretudo às dos sertões brasileiros, não

esquecendo das dinâmicas urbanas, mas atento às “descobertas” das dinâmicas próprias das áreas dos povos da floresta, das populações rurais e outras que não são a urbanidade paulistana antes privilegiada. Por fim, o terceiro momento seria aquele constituído pela preocupação de teor político socialista, quando, pelos horrores da Segunda Guerra Mundial, Mário de Andrade – como muitos artistas de seu tempo – se alinhou sociopoliticamente com as propostas de liberdade de classes e o enfrentamento às estruturas hegemônicas. Vamos nos deter sobre os dois primeiros.

Para cada momento destes pontuados por Wisnik, tomam-se trabalhos de Mário de Andrade como seus sintomas. Da primeira fase, por óbvio, *Pauliceia Desvairada*, publicada contemporaneamente com a Semana de Arte Moderna de 1922, é um tipo de auge. A atenção do autor nesta obra estava voltada exatamente às dinâmicas de intensa modificação de São Paulo à luz de movimentos como a industrialização, a imigração e as tecnologias do progresso, o que acelerava o tempo antes experimentado e, infiro do ponto de vista da cultura em sentido antropológico, complexificava cada vez mais qualquer oportunidade de se dar forma concreta às identidades haja visto o trânsito de diferentes indivíduos no mesmo espaço.

A vida citadina de São Paulo virou motivo dos poemas de *Pauliceia Desvairada*, num momento em que estavam à vista as fortes transformações pelas quais a cidade passava no plano econômico, social, político e cultural, a exemplo do quadro de composição étnica populacional que rearranjava a estrutura social, do surto industrial em processo de aceleração e da urbanização crescente, todos os quais influenciando os contornos da realidade cultural local. Esse mundo em ebulição estava refletido nas transformações, em âmbito local e também nacional, que ocorreram entre o fim do

século XIX e início do século XX, pelo lado do acelerado processo de transição demográfica que modificou o convívio em São Paulo e no país como um todo. No caso específico paulista, o estado tornou-se um dos principais polos de recepção de imigrantes (SILVA, 2018, p. 57-58).

Na própria *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade denuncia a velocidade que demanda cada vez mais rápido as ações e reações dos indivíduos em face dos diferentes desenvolvimentos, chegando a reconhecer certa inabilidade e algum “atraso” a tratar do assunto, dizendo:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem (ANDRADE, [1922] 1987, p. 60).

E com isso estava, de alguma maneira, forjado o movimento do qual Mário de Andrade fora motor e núcleo, servindo o início do seu livro de poemas como uma espécie de manifesto sobre a própria Semana de Arte Moderna de 1922 e sobre as pretensões de trabalho que ele e outros artistas – como os seus colegas do Grupo dos Cinco – passariam a dar forma nos tempos seguintes. É nesse sentido que *Pauliceia Desvairada* constitui, nesta leitura, o sintoma da primeira fase materializada por Wisnik sobre o trabalho mariodeandradiano.

O segundo momento, aquele caracterizado pela atenção às culturas brasileiras em sentido plural, diverso, encontra seu sintoma em outra obra muito famosa do autor: *Macunaíma*, publicada em 1928. Para a composição da obra, que iniciou em 1926, é importante lembrarmos que o

poeta viajou longas distâncias pelo Brasil durante a década de 1920. O livro póstumo *O Turista Aprendiz*, escrito em forma de diário em colunas no jornal *O Diário Nacional*, registra estas expedições a partir de 1927. Por exemplo, do dia 26 de maio de 1927, Mário de Andrade registrou suas atividades em Belém/PA, dizendo:

Mercado, está claro. Visita demorada ao Museu Goeldi, cerâmica de Marajó. Compras. Visita de despedida ao presidente e ao prefeito Crespo de Castro. Noite com gente modernizante. Tenho me esquecido de falar no Gastão Vieira, médico, com intenções de literatura, se acompanhado comigo desde o primeiro dia, me admira! Informes vagos, vaguíssimos sobre pajelança, esta gente não se interessa! (ANDRADE, 2015, p. 81).

Em outra passagem do diário, registra:

A noite já entrara quando portamos num porto de lenha. Céu do Equador, domínio da Ursa Maior, o grande Saci...¹³¹ Estávamos excitadíssimos, com vontade até de crimes. Atrás, na lagoa, ficava o lugarejo Caiçara, onde tinha festa. Fomos lá e encontramos o bailado da "Ciranda", que vi quase inteiro, registrei duas músicas numa caixa de cigarro, e tomei umas notas como pude, tinha esquecido o livro de notas (ANDRADE, 2015, p. 107).

Com estes dois trechos dos muitos que poderiam ser recortados do livro, o que se quer registrar é a percepção de Mário de Andrade sobre as diferentes culturas com as quais se deparava. Seja com o tema da pajelança ou com a materialidade arqueológica guardada em um dos museus mais antigos do Brasil, seja com a cultura caiçara, seus

bailados e as músicas que ele porventura conseguiu anotar, a atenção deste momento estava sobre o que anos mais tarde se chamaria de diversidade cultural.

Mário de Andrade executava, também pelas páginas dos jornais, mas principalmente pelas suas notas de pesquisa, uma imersão de quem se vê defronte da diferença cultural, sobretudo sendo ele um homem que não só fora nascido, criado e formado na urbanidade do desvario paulistano como o era, isto sim, um defensor da percepção deste movimento em anos anteriores. Nas palavras de José Tavares Correia de Lira, “tais entradas em campo do escritor antecipam muito do que doravante viria a abastecê-los em termos de pesquisa etnográfica, arqueologia colonial e história das artes no Brasil” (2015, p. 365), sublinhando a importância destas viagens e do encontro com o que Lira chama de “(des)Brasil”, ou seja, aquelas formas de ser e estar no mundo que estavam à margem do que se entendia como a constituição do Brasil enquanto território e nação.

Assim sendo, a segunda fase está profundamente atravessada pelo contato com as diferenças que formam o mesmo Brasil, com a percepção e com o encontro físico com vários tipos de “(des)Brasil” dentro do mesmo Brasil político. Em seus estudos sobre a música brasileira – como em *Ensaio sobre Música Brasileira*, publicado em 1928, e em *Aspectos da Música Brasileira*, de 2012 (uma reunião de textos sobre música nacional editado pela editora Nova Fronteira) – é notória a presença de considerações acerca das tradições não centrais no tema musical brasileiro. Um exemplo desta preocupação técnica, musicológica, com as culturas populares pode ser percebida no trecho a seguir, nas considerações sobre ditongos e hiatos:

Francisco Mignone, por sua vez, no “Noturno sertanejo”, segue uma tendência muito frequente na música popular brasileira, que consiste em fazer do

ditongo nasal ão um hiato, quando ocorrente num fim de frase musical. Porém não me lembro de exemplo popular em que os dois sons do hiato *ã-um* formem intervalo melódico ascendente (ANDRADE, 2012, p. 44-45).

Em outro trecho, sobre o samba – manifestação muito popular no sentido de classes no Brasil –, o autor aponta:

Já por quatro vezes tive ocasião de ver o samba rural de São Paulo. Embora nunca fizesse estudo perfeitamente sistemático, me creio em condições de dar uma descrição dele. As primeiras observações foram devidas ao simples acaso, pelos carnavais paulistanos de 1931, 33 e 34. Já neste ano de 1937 parei propositalmente em Pirapora, na noite de 4 de agosto, com a intenção determinada de assistir aos sambas (ANDRADE, 2012, p. 122).

A questão da presente leitura não está em nenhum juízo sobre a música popular, mas, isto sim, no fato de que sobre ela e sobre outras formas de manifestação de culturas não urbanas e não centrais, Mário de Andrade despendeu esforço intelectual, artístico e, como será mostrado, político em favor de sua valorização como um item cultural digno. Portanto, seja sobre a canção sertaneja ou sobre as batidas do samba da urbe, estava posta também a preocupação com a variedade cultural.

Estas observações afetam de diferentes maneiras o coroamento desta segunda fase mariodeandradiana com a escritura e publicação de *Macunaíma*, sobre o qual o próprio autor registrou em uma carta para Sousa da Silveira que “sinto este livro como um coroamento de período” (2013, contra capa). A história de *Macunaíma* e sua saga em busca da pedra muiiraquitã que estava sob a posse de Piaimã em São Paulo, demonstra uma larga experiência literária da

personagem em relação ao tempo cronológico e às diferentes manifestações culturais brasileiras. Nesta obra, aproveitando o estudo etnográfico do alemão Theodor Koch-Grünberg – a saber: *Vom Roraïma zum Orinoco*, de 1924 – e, infiro, das suas experiências de viagens como a registrada n’*O Turista Aprendiz*, Mário de Andrade compõe uma festa de manifestações de diferentes ideias e formas de cultura, criando mais um sintoma da sua preocupação com o assunto.

Para finalizar o primeiro movimento deste texto, cabe sublinhar algo essencial para a análise a ser apresentada a seguir: Mário de Andrade preocupou-se especialmente com a possibilidade da constituição de uma identidade nacional brasileira. Esta ainda não estaria feita, não fora forjada ainda, na visão do autor, e isso seria um movimento consciente importante para o estabelecimento do Brasil em um lugar de dignidade para si e para o mundo.

O Brasil não se conhecia, continuava prisioneiro da herança colonial e do cosmopolitismo que o impedia de se ver e pensar-se a partir da sua própria realidade. Daí a dificuldade do país em constituir-se enquanto nação, dotado de povo e identidade próprios. Para Mário de Andrade, o brasileiro como síntese nacional ainda não existia; em sendo assim, o país condenava-se a não ter caráter (SILVEIRA, 2010, p. 59).

E esta não é uma análise apenas pelas obras de Mário de Andrade, mas uma demanda feita por ele mesmo, como no trecho a seguir de uma carta escrita a Carlos Drummond de Andrade:

De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em

que nós formos brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, a combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. [...] Nós só seremos civilizados o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais (ANDRADE, 1988, p. 30-31).

Assim sendo, a formulação de características identitárias para o país como um todo não é só essencial para o autor, mas um item perceptível ao longo do conjunto da sua obra, especialmente a partir da segunda metade da década de 1920. E, exatamente pelas dicotomias entre particular vs universal e nacional vs regional, a solução mariodeandradiana está no campo simbólico da unidade cultural. Para isso, o *locus* de realização desta identidade estaria nas manifestações folclóricas, “no folclore residiam as fontes da nacionalidade, como sentimento e manifestação da unidade do povo brasileiro” (SILVEIRA, 2010, p. 42), o que consideraria as heterogeneidades empíricas dos diferentes grupos e, ao mesmo tempo, respeitaria no tempo da imaginação e da utopia a nação em sentido estrito.

A integração do Brasil como um, chamemos, “país brasileiro” foi premissa irreduzível no trabalho de Mário de Andrade, que disse ainda que “[...] misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abrasileirar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil” (AMOROSO *apud* ANDRADE, 2010, p. 3). Para seguirmos, nos interessa aqui exatamente a percepção de Mário de Andrade de que alguma identidade brasileira se daria muito mais no campo simbólico da cultura que em qualquer outro.

DA LITERATURA PARA A POLÍTICA DE ESTADO: A PROPOSTA DE LEI SOBRE PATRIMÔNIO ESCRITA POR MÁRIO DE ANDRADE

Nos anos finais de sua vida, a atuação de Mário de Andrade não abandonou o campo do artista, mas se integrou ao campo da política institucional, em modelo talvez simbiótico dada a complexidade da construção identitária. Inicialmente sua atuação se deu na própria cidade de São Paulo, aquela que chamou de desvairada. No ano de 1935, passou a atuar no recém-criado Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, participando de uma proposta política social-democrata com base na gestão desde as elites locais que visavam, naquele tempo, a democratização dos bens culturais.

Para além da gestão da política cultural, Mário de Andrade foi catalisador de nomes importantes para o pensamento e a prática em cultura daquela década – sendo, novamente, um tipo de epicentro –, pois ele:

[...] também emprestaria o seu prestígio e rede de relacionamentos ao conjunto de iniciativas do departamento, que contou com a colaboração de nomes importantes da cultura e da arte – Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Roquete Pinto, Francisco Mignone – e mesmo de professores franceses da recém-criada USP – Claude Lévi-Strauss, Paul Arbousse-Bastide, Pierre Monbeig (SENA, 2019, p. 8).

Para além dos feitos em São Paulo, interessa aqui o fato de que no ano seguinte, em 1936, Mário de Andrade fora convidado para participar de um projeto na esfera federal. Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde Pública o convidou para escrever o que ficou

conhecido como *Anteprojeto do SPHAN* (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Este vínculo de Mário de Andrade com o ministério muito provavelmente se deu porque Oswald de Andrade, seu amigo muito próximo, foi assessor do ministro Gustavo Capanema durante todos os quinze anos da Era Vargas (1930-1945).

O que cabe ressaltar deste documento redigido por Mário de Andrade – em papel timbrado da Prefeitura de São Paulo, dada a sua atuação no Departamento de Cultura e Recreação – como um projeto de regulamentação de um novo departamento e, com ele, de uma nova política de Estado para a cultura, é exatamente o caráter amplo atribuído ao entendimento da cultura e suas diversas manifestações no Brasil.

Um dos sintomas desta ampla gama de possível reconhecimento de algum objeto partícipe da cultura (de qualquer forma de manifestação em sentido antropológico) como um possível patrimônio em sentido nacional pode ser encontrado nas categorias elencadas pelo autor do projeto, que são: “1 – Arte arqueológica; 2 – Arte ameríndia; 3 – Arte popular; 4 – Arte histórica; 5 – Arte erudita nacional; 6 – Arte erudita estrangeira; 7 – Artes aplicadas acionais; 8 – Artes aplicadas estrangeiras” (ANDRADE, 2002, p. 274).

Cabe perceber que o tema da arte sobrepunha qualquer outro como categoria organizadora, mas ainda assim história, arqueologia, etnologia, arquitetura e outras formas de ação do homem na realização cultural estavam ali contempladas, mesmo que tangencialmente. Outro sintoma interessante é que o patrimônio (bem como o museu, a rebote), desde sua criação e regulamentação no século XVIII francês, é instrumento de tentativa de coesão de um corpo social diverso em uma operação política e simbólica que atribui a ideia de interesse público às coisas ordinárias

(CHOAY, 2001, p. 97), articulando, inclusive, certa “vocação educativa” para a pedagogia cívica.

  possível desde logo perceber como esta proposta de “patrimônio nacional” brasileiro pode ter provocado muito positivamente Mário de Andrade, tendo em vista que ele esteve preocupado, sobretudo após o início dos anos 1930, com alguma ideia de possível identidade nacional brasileira, que nos era ainda faltante. Poder forjar um instrumento que atuaria exatamente nesta coesão no campo simbólico da cultura, como ele mesmo entendia ser o ideal, foi uma chance aproveitada.

Ainda acerca do caráter pedagógico do patrimônio em sentido amplo (aqui incluídos monumentos, memoriais, museus, etc.), no próprio *Anteprojeto* Mário de Andrade sublinha este uso viável e, com base em suas propostas de produ o de uma brasilidade, de uma identidade ao Brasil, necessário. Em uma passagem, ele registra que “museus de caráter essencialmente pedagógicos” (2002, p. 279) são, por exemplo, os que valorizam a técnica industrial e a expõem com vistas a criar um vínculo positivo entre cidadão-técnica- o. O exemplo por ele citado é o da imaginada “Sala do Café”, em que os visitantes veriam todo o processo da produ o cafeeira nacional com vistas, que se registre, a conceber em suas próprias vidas, subjetividades, atua es políticas como algo benéfico também para si.

Neste caso é bom ter em conta que “o patrimônio – cultural, histórico, científico, técnico, social etc. – não fala por si. É preciso interpretá-lo, ou seja, explica-lo, extrair dele um significado para o público” (GOB; DROUGUET, 2019, p. 277). Assim sendo, está concebido o poder “de cima para baixo” que o patrimônio pode exercer na forja de uma comunidade que por mais que imaginada, abstrata como é a na o, entra como existente, validada e necessária política e culturalmente, e novamente aí as pretensões mariodeandradianas se inserem.

Ainda, cabe ressaltar que o patrimônio é um instrumento também de normatização do que é aceito ou do que será considerado desviante ou sem importância em sentido coletivo:

A palavra “instituição” designa tanto “a ação pela qual se estabelece, se institui” como a coisa instituída. A instituição é o resultado de uma decisão voluntária, coletiva e pública, que se inscreve na duração, que apresenta um caráter de permanência. Assim, a existência do museu [e do patrimônio em sentido amplo] é decidida por um grupo de homens, uma sociedade [...]. Isso o distingue definitivamente do organismo e o classifica na ordem das instâncias deliberadas e providas de normas baseadas num sistema de valores. Se a instituição é dotada de regras socialmente aceitas que regem seu funcionamento, ela é também muitas vezes encarregada de estabelecer ou controlar as normas ou as modalidades de existência de um segmento da sociedade (GOB; DROUGUET, 2019, p. 319).

Isto posto, e tendo no horizonte as pesquisas em cultura, os textos intelectuais e literários e o projeto de política pública de cultura feitos por Mário de Andrade, é notória, já na década de 1930, uma tentativa de reconhecimento mais amplo das culturas em mesmo caráter de dignidade. Portanto, apesar da legitimidade do papel do Estado em prover discursos paternalistas sobre o que seria ou não cultura ou reconhecido como importante nacionalmente, o anteprojeto mariodeandradiano considera em pé de igualdade, por exemplo, a arquitetura com traços da *Art-nouveau* e as práticas culturais dos povos originários, ambas com a mesma potência de patrimonialização.

Infere-se que esta proposta de política de Estado mais ampla, mais democrática, de maior envergadura da dignificação cultural está intimamente relacionada com as pesquisas e as produções literárias feitas pelo autor nos anos anteriores (ações estas que tiveram continuidade após 1936, com novas viagens a outras áreas do Brasil). Novamente, basta perceber no documento feito ao Ministério da Educação e Saúde Pública a contemplação de categorias sociais não necessariamente nuclearizadas em um só modelo identitário, mas em grupos abstratos de interpretação.

Todavia, Mário de Andrade escreveu apenas o anteprojeto, ficando a cargo de um governo autoritário – o governo Vargas – a implementação desta política, o que resultou no Decreto-Lei N. 25/37 que apresenta um caráter muito mais restrito, com menor envergadura ao que se passaria chamar de diversidade cultural brasileira. É claro que a letra da lei não excluiu grupos sociais, colocando a possibilidade ampla de patrimonialização, mas diferentes estudos, como o de Silvana Rubino (1996), demonstram que categorias empíricas foram privilegiadas na construção simbólica da cultura nacional pelo patrimônio, a saber: o século XVIII, os movimentos do Barroco e do Rococó, as regiões baiana, carioca e mineira, a religião católica e seus templos e os prédios de Estado, não alcançando, assim, populações afetadas por marcadores sociais que as diferenciavam da hegemonia eurocentrada, como negros, mulheres, indígenas, etc.

Esta relação íntima entre a identidade forjada no patrimônio, as categorias empíricas sobre as quais se aplica a dignidade cultural e o campo da criação imaginativa das dinâmicas da diversidade cultural no Brasil revelam com facilidade a aproximação da chave “centro-patrimônio” (DOARTE; DANTAS, 2021). Nesta relação, o patrimônio apresenta não só uma aproximação com as centralidades geográficas, mas também simbólicas, validando como

benéfico, como “bem” cultural o que ele mesmo institucionaliza como tal e, ao mesmo tempo, negando todo o resto que despreza.

Apesar do problema evidente de desigualdade operado no patrimônio e sua sensível dissonância para com a proposta mariodeandradiana no *Anteprojeto do SPHAN*, o próprio autor, defendendo exatamente a inclusão das categorias não hegemônicas no panteão da cultura nacional, comentou por vezes benefícios da proposta tornada política de Estado, como no texto *O Folclore no Brasil*, de 1942 (ANDRADE, 2019, p. 22-102), no qual diz:

Cumprir indicar ainda que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nos museus que está criando, auxiliando ou orientando no país, por vezes já tem conseguido adquirir peças populares selecionadas, principalmente de escultura religiosa. Ainda recentemente por iniciativa desse Serviço o Museu Nacional adquiriu um pequeno mas magnífico grupo de esculturas de origem negra, provavelmente afronegras algumas, encontradas no país (ANDRADE, 2019, p. 49).

Neste e em outros textos de Mário de Andrade – como nos reunidos por Telê Ancona Lopez na obra póstuma *Aspectos do Folclore Brasileiro*, de 2019 – há uma preocupação íntima com as manifestações culturais negras no Brasil, como parte fundamental da constituição do corpo diverso da sociedade. É ideal lembrar que a ele era caro o folclore propriamente como substância da cultura nacional, estando no campo do simbólico cultural a construção da identidade brasileira.

Notavelmente, a patrimonialização e a extensão do caráter de dignidade cultural aos diferentes povos partícipes de grupos minorizados, marginalizados, violentados ainda é,

em pleno século XXI, insuficiente no Brasil, apesar do esforço importante e, à época, impressionante de Mário de Andrade em favor de uma cultura mais democrática e democratizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim, cabe estabelecer neste estudo não uma frustração do ponto de vista da política cultural operada no Brasil, mas, isto sim, uma percepção sobre o trabalho de Mário de Andrade a favor de uma política de Estado mais ampla no campo da cultura. Como demonstrado, o poeta e pesquisador conduziu sua atuação – não por fatalidade do destino, mas por escolhas – em favor de uma ampliação cada vez maior do entendimento de cultura. Ao iniciar seu trabalho com a Semana de Arte Moderna de 1922, com foco na cidade de São Paulo, sua “pauliceia desvairada”, Mário de Andrade já percebera a complexidade crescente do campo da cultura em sentido antropológico na urbanidade com as ondas imigratórias, por exemplo. Com isso, além da velocidade, do avanço, da tecnologia, do progresso, da técnica produtivista, somava-se ali os saberes, os fazeres, os afetos, os vestires, comer e cozinhar de uma gama enorme de pessoas, alterando o espaço paulistano de maneira profunda.

Em seguida, é notória a preocupação com uma “descoberta” das outras culturas, um encontro com os “diferentes”, os não paulistanos (negros, indígenas e demais não hegemonicamente eurocentrados), oportunidade na qual as viagens e as pesquisas sérias sobre manifestações culturais, sobretudo sobre o folclore como forma de cultura popular maior, se dão e fornecem material para argumentação e construção teórica e literária, desaguando tanto em *Macunaíma* quanto nos livros técnicos de filosofia sobre a cultura, musicologia, etc.

Infere-se, por fim, que foram estes movimentos diferenciados por Wisnik e aqui caracterizados os que

marcam com intensidade a proposta de uma política cultural escrita por Mário de Andrade em 1936. Apesar de viver em um contexto autoritário e de articular a máquina do Estado (enraizada no modelo colonial, por isso, desigual, violento), o autor propôs uma ideia que, em comparação com o que de fato se executou em 1937 pelo governo Vargas, por até ser entendida como generosa da perspectiva do reconhecimento.

Isto porque com a possibilidade de defender a poesia parnasiana, Mário de Andrade articulou o modernismo brasileiro; mesmo com a possibilidade de defender unicamente a música das cameratas, ele se debruçou sobre os cantares e oralidades tradicionais do país; mesmo podendo privilegiar, por exemplo, seus amigos artistas visuais ao pensar os museus, também considerou as “artes ameríndias”, a produção gráfica dos povos originários. No caso dos negros, como visto, inclusive acompanhou anos depois do seu documento de 1936 as ações do Estado em favor da patrimonialização de bens culturais relativos aos povos africanos e afro-brasileiros.

Novamente, é fato que a proposta generosa de reconhecimento e de dotação de dignidade às diferentes práticas culturais deve ser vista ainda sob dois pontos: o uso positivado do Estado enraizadamente colonial e segregador; e a não consolidação da proposta mais democrática em face do decreto-lei assinado por Getúlio Vargas – e suas afetações consequentes quando da prática da lei. Entretanto, apesar das amarrações históricas e de seus limites e possibilidades próprios, é reconhecível o esforço em foro íntimo (de artista e intelectual) e público (de gestor público) que Mário de Andrade realizou em favor de entendimentos mais horizontais, calcados na dignidade e na cidadania independentemente de serem as práticas culturais realizadas em museus clássicos ou em terreiros de batuque.

Aos cem anos da Semana de Arte Moderna de 1922, estas provocações mariodeandradianas não são assunto encerrado, pois nosso presente – que é formado por um sem número de passados – ainda não tem resolução integral às temáticas por ele suscitadas, como especialmente a desigualdade no campo da cultura. Por isso mesmo, revisitar o trabalho e a obra intelectual, literária e política de Mário de Andrade é não só interessante pela efeméride, mas necessário pelas lacunas históricas que o país conduz por vezes com aceitação e conformismo, ora com revolta e incredulidade, mas que, de alguma maneira, ainda mantém.

REFERÊNCIAS

AMOROSO, Marta. **Os Sentidos da Etnografia em Câmara Cascudo e Mário de Andrade**. São Paulo: Global, 2010. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/rieib/a/fHRbRVPxvk6TzBXkSfjnZcd/?lang=pt>>. Acesso em 16 dez. 2021.

ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. São Paulo: Editora da USP, 1987.

ANDRADE, Mário de. **A Lição do Amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, (1924/1945)**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Mário de. Anteprojeto para a Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 30, 2002, p. 270-287. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf>. Acesso em 16 dez. 2021.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Recurso digital.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Brasília: IPHAN, 2015.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2019. Recurso digital.

CHOAY, François. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

DOARTE, Luciano Chinda; DANTAS, Mirian Letícia Mazzardo. Dos Sintomas sobre a Relação Centro-Patrimônio: centralidade e periferia física e simbólica no patrimônio cultural no caso curitibano. In: DOARTE, Luciano Chinda. **Patrimônio Cultural, Direitos Humanos e Democracia: da experiência cultural às questões sociopolíticas**. Curitiba: Instituto Memória, s.d. P. 01-31. No prelo.

FOSTER; David. Alguns tipos formais na poesia de Mário de Andrade, **Luso-Brazilian Review**, 2,2, 1965, P. 75-95.

GOB, André; DROUGUET, Noémie. **A Museologia: história, evolução, questões atuais**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

LIRA, José Tavares Correia de. O Estranho Patrimonial: Mário de Andrade e o (des)Brasil. In: ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Brasília: IPHAN, 2015. P. 362-391.

RUBINO, Silvana. O Mapa do Brasil Passado. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, N. 24, 1996. P. 97-105. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>>. Acesso em 16 dez. 2021.

SENA, Eduardo Augusto. Um Turbilhão Sublime: Mário de Andrade e o Departamento de Cultura de São Paulo. **Seminário Internacional de Políticas Culturais**, 2019, Rio de Janeiro. Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2019. Disponível em <http://www.iea.usp.br/pesquisa/catedras-e-convenios/catedra-olavo-setubal-de-arte-cultura-e-ciencia/textos/catedraos_eduardo_sena_mario_de_andrade_final>. Acesso em 16 dez. 2021.

SILVA, Mauricio Trindade da. **Mário de Andrade epicêntrico**: estudo sobre a sociabilidade do Grupo dos Cinco paulista (1920-1930). Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-13032019-120137/pt-br.php>>. Acesso em 15 dez. 2021.

SILVEIRA, Sirlei. A Brasilidade Marioandradina. **Polifonia**, Cuiabá, MT, v.17, n. 22, p.38-44, jan./jun., 2010. Disponível em <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/13>>. Acesso em 14 dez. 2021.

WISNIK, José Miguel. **Mário de Andrade e a construção da cultura brasileira** (aula gravada), Instituto CPFL, São Paulo, 2 dez. 2003. Disponível em <<https://vimeo.com/124834746>>. Acesso em 15 dez. 2021.

15. POEMA E TEORIA, MANUEL BANDEIRA: O BICHO³⁴

Keila Mara Fraga Ramos de Oliveira

○ Modernismo foi um grande movimento internacional, ocorrido também no Brasil, organizado por jovens paulistas entre os anos de 1922 e 1930. Como movimento internacional, surge mais ou menos ao mesmo tempo em vários países europeus, traduzindo de maneira rica os efeitos da modernização que, segundo Gonzaga (2009 p. 270), apresenta “múltiplos aspectos temáticos, revoluções formais de toda ordem e visões de mundo renovadoras. Na verdade, mais do que profunda revolução artística, ele expressou uma nova forma do homem ocidental ver, sentir e interpretar a existência.”

No Brasil, teve muita importância e curta duração e indica “tanto a adoção de inovações estéticas, originadas no contexto europeu, quanto o combate ao passado artístico (e mental) do país” expõe-nos Gonzaga (2009 p. 271). A importância das vanguardas modernistas foi a concepção inteiramente libertária da criação artística. Como fruto dessa liberdade alcançada, Manuel Bandeira, em seu poema “Poética”, expressa seu pensamento sobre o tema (“Estou farto do lirismo comedido / do lirismo bem comportado”). Verdadeiro manifesto modernista, defende a liberdade criativa e rejeita a poesia sujeita às regras da tradição.

○ Movimento Modernista foi marcado pela liberdade de expressão, pela incorporação da linguagem coloquial, do

³⁴ Publicado inicialmente em:

http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Keila%20Mara%20Fraga%20Ramos%20de%20Oliveira_texto%20completo.pdf

cotidiano, inovações técnicas (como o verso livre, a destruição de nexos, a paronomásia, a enumeração caótica, o fluxo de consciência, a colagem e montagem cinematográfica, a liberdade no uso dos sinais de pontuação), a ambiguidade e a paródia, enumera Gonzaga (2009).

A participação de Manuel Bandeira (1886-1968) no Movimento Modernista foi sempre um pouco à distância, segundo Gonzaga (2009), pois não se sentia tão à vontade para atacar, juntamente com os jovens modernistas, os parnasianos e simbolistas que o influenciaram. Por isso, não participou da Semana de Arte Moderna, em 1922. Mas foi através dos modernistas que entrou em contato com a arte de vanguarda europeia. Possuía estilo simples, de acordo com Gonzaga (2009 p. 306), “ninguém consegue como ele, capturar a complexidade da existência com recursos de expressão aparentemente tão humildes.” Sua simplicidade estilística é observada nos temas de seus poemas que tratam do desejo insatisfeito, da evocação da infância, da tristeza da vida, de sua preparação para a morte e por último a temática social. O poema selecionado “O Bicho”, publicado em 1948, encontra-se na coletânea em que o autor denominou *Belo Belo*, confirmando as qualidades de seu amadurecimento, revelando um fundo humano mais transparente e atraente.

CONCEITOS

Foi Platão quem primeiro classificou a teoria dos gêneros literários. Segundo ele, todos os textos literários são uma narrativa de acontecimentos passados, presentes e futuros. Ele a distingue em três modalidades: a simples narrativa, a imitação ou mimese e a mista da narrativa. Dando continuidade aos estudos sobre tais fundamentos (divisão tripartida dos gêneros), Aguiar e Silva (1997) explica que para Aristóteles a matriz da poesia está na imitação e

que esta não é uma literal e passiva cópia da realidade e para Horácio, os gêneros literários eram concebidos como:

[...] entidades perfeitamente diferenciadas entre si, configuradas por distintos caracteres temáticos e formais, devendo o poeta mantê-los cuidadosamente separados, de modo a evitar, por exemplo, qualquer hibridismo entre o gênero cômico e o gênero trágico. (AGUIAR E SILVA, 1997, p. 347)

Desde o Renascimento tardio até o barroco, a classificação tripartida dos gêneros literários adquiriu o estatuto de uma verdade inquestionável, mas apresentando progressivamente uma modificação. Foi Diomedes quem incluiu a lírica no sistema dos gêneros literários, ao lado do drama e da narrativa, explica Aguiar e Silva (1997). Já para Staiger, o lírico é caracterizado como recordação, o épico como observação e o dramático como expectativa e para Todorov a poesia caracteriza-se pela sua natureza versificada.

A palavra lírica segundo Cara (1989 p.13) é ambígua, pois “entre os gregos era feita para ser cantada ou acompanhada pela música, mas com a invenção da imprensa, no século XV passou para o campo da palavra escrita para ser lida, abandonando seu antigo acompanhamento musical.” Paz (1982, p. 16) nos traz o conceito de que “nem toda obra construída sob as leis da métrica contém poesia.” De acordo com ele, um “soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico, estrofes, metros e rimas, foi tocado pela poesia.” Ainda acrescenta que “há máquinas de rimar, mas não de poetizar.” Ele explica que:

A história e a biografia podem dar a tonalidade de um período ou de uma vida, esboçar as fronteiras

de uma obra e descrever, do exterior, a configuração de um estilo; também são capazes de esclarecer o sentido geral de uma tendência e até desentranhar o porquê e o como de um poema. Não podem, contudo, dizer o que é um poema. (PAZ, 1982, p. 19)

A única característica comum a todos os poemas, observa o autor, é serem obras, produtos humanos. Paz (1982, p. 25) acrescenta que “a linguagem falada está mais perto da poesia que da prosa; é menos reflexiva e mais natural.” Sendo o homem um ser de palavras, “assim, num extremo, a realidade que as palavras não podem expressar; no outro, a realidade do homem que só pode se expressar com palavras.” (PAZ, 1982, p. 36). A palavra é um símbolo que emite símbolos, justifica ele.

O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e reiteração, participação, assim Paz (1982, p. 47) define poema como “o poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade.” Sem leitor a obra só existe pela metade. A linguagem do poeta é a mesma de sua comunidade, qualquer que esta seja, Paz (1982) assim apresenta que toda palavra implica dois elementos: o que fala e o que ouve.

Candido (1996 p. 22) concorda com Paz ao dizer que “pode ser feita em verso muita coisa que não é poesia.” Para Shelley (2008 p. 78) a poesia em seu sentido comum pode ser definida como “a expressão da imaginação: e a poesia é inata à origem do homem.” Explica que um poeta participa no “eterno, no infinito e no único,” e que um “poema é a própria imagem da vida, expressa em sua verdade eterna.” E que a “poesia está acompanhada do prazer.” Shelley continua sua definição dizendo que

[...] desperta e alarga a própria mente por fazê-la o

receptáculo de mil combinações de pensamentos misteriosos. A poesia ergue o véu da beleza oculta do mundo, e torna familiar objetos como se não fossem familiares; reproduz tudo o que representa e as interpretações revestidas nesta luz. [...] a poesia é o registro dos melhores e dos mais felizes momentos das melhores e mais felizes mentes[...] ela transforma todas as coisas em encanto; exalta a beleza daquilo que é mais belo e acrescenta beleza ao que está mais deformado (SHELLEY 2008, p. 89 - 122).

No Romantismo o lugar de destaque é resultado previsível da valorização da produção literária como expressão individual, o que implica uma revisão da classificação tripartida clássica dos gêneros literários, Cara (1989 p.32) explica que o mais interessante para a nova ideia de lirismo “é a modernidade de sua concepção da poesia como linguagem de sons, tons e metro: uma concepção que, embora moderna, acaba sendo uma recuperação da unidade original de poesia e música.” Além do aspecto da eufonia da linguagem. Ela destaca que o som, o tom e o metro são os elementos propriamente líricos do poema. Assim, Cara (1989 p.33) esclarece que o Romantismo “dá lugar de destaque ao ritmo e as relações entre imagens, ritmos e sonoridades e que prevalecem sobre a lógica de uma sintaxe submetida à versificação.”

Já no lirismo moderno Cara (1989 p. 40) explicita que ao contrário do poeta romântico, que ainda acreditava na poesia como expressão do “eu”, o poeta moderno “sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem e não lhe é possível mais do que isso: o poeta moderno se vê projetado no mundo exterior, sabendo que deste mundo poderá fazer apenas uma tradução parcial.”

Para Cara (1989 p. 44) o novo papel do poeta (do sujeito lírico) diante da cidade moderna e ao mesmo tempo

em que se acentua sua importância, “pelo traço característico e insubstituível de seu olhar, de seu recorte de mundo, acentua-se também sua impotência em dar um sentido definitivo aquilo o que está falando e em dominar o próprio instrumento que usa.”

[...] ao caminhar cada vez mais em direção às próprias possibilidades internas da linguagem - ritmo, sonoridade, ambiguidade de sentidos, organização inédita de imagens e associações criativas, abandonando regras e modelos, o fenômeno lírico se expande e se emancipa (CARA 1989 p. 46).

Assim, o sujeito lírico sempre existe através das escolhas de linguagem que o poema apresenta e mesmo “naqueles textos para cuja total compreensão a biografia do autor pode ajudar, o 'eu' que fala no poema, a subjetividade, não se refere apenas ao poeta que escreveu o texto” explica Cara (1989 p. 48).

Júdice (1998 p. 20-25) reforça que “quanto mais concreta é a impressão inicial do poema, mais força terá a formação da imagem.” Ele classifica as imagens em dois tipos: retrospectivos e prospectivos, ou seja: os primeiros ligam-se à memória – e por isso, “encontram na coincidência vivencial poeta-leitor a sua motivação;” e os prospectivos, que são criativos, “obrigam o leitor a entrar no imaginário do poema para descobrir o que dá consistência à imagem, assim encontrando uma nova experiência.” Justifica o autor que a imagem poética, “é a introdução de um segundo sentido, analógico, simbólico, metafórico, numa porção de texto delimitado e extremamente curto.”

Assim “[...] a poesia tem por missão conjugar os contrários, realizar na linguagem a coincidência *oppositorum*, permitir ao homem superar os seus limites ou, pelo menos,

dar-lhe a ilusão duma tal superação.” Lefebve (1980 p. 109) ilustra que essa “explicação liga-se ainda a ideia de harmonia, mas uma harmonia que viria a ser, por assim dizer, provada pelo absurdo: a discordância das aparências seria reveladora da unidade do real (ou do sobrerreal).” De acordo com Lefebve (1980 p. 121), “a obra abre-se sobre a totalidade do mundo, mas o que ela visa não é uma explicação: será, antes, uma tomada de consciência relativamente ao próprio ser das coisas: uma interrogação.” O ser é sua própria interrogação. Para o autor

[...] o termo imagens é vago. Recobre realidades diversas: representação mental, imitação pictural, decalque, cópia figura de estilo em geral, ou mais particularmente, metáfora. Digamos, desde já que, por imagem, entendemos sempre imagem fascinante, isto é, um fenômeno que, como sabemos, implica a interrogação sobre a Realidade, a presentificação” (LEFEBVE 1980 p. 135).

Afirma Lefebve (1980, p. 135) que a vida prática não distingue o real do irreal, ou antes, ela aceita igualmente o real e o irreal com a condição de não se arriscar a confundilos. “Mas há momentos em que [...] a nitidez da distinção entre real e imaginário é ludibriada.” Acrescenta que “a imagem fascinante consiste, pois, no fenômeno pelo qual o objeto da nossa consciência, seja qual for, se vê subitamente posto em dúvida na sua realidade e na sua presença.”

Já para Bosi (1983 p. 15) “a imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído,” pensamos em dado enquanto matéria e construído enquanto forma para o sujeito. Assim, dado “não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca”, e o construído “a imagem resulta de

um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância.” Desta forma Bosi explica que a imagem “nunca é um 'elemento': tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência.” Bosi (1983 p. 21) faz uma indagação pertinente “o que é uma imagem no poema?”, e ele mesmo responde que imagem “[...] é uma palavra articulada.” Assim resume Bosi (1983 p. 36) “a verdade da imagem está no símbolo verbal.”

É com a analogia que o discurso recupera, segundo Bosi (1983 p. 29), “no corpo da fala, o sabor da imagem.” Sendo considerada então a responsável pelo “peso da matéria que dá ao poema as metáforas e as demais figuras”. Assim, para Aristóteles “a metáfora consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a alguma outra coisa, vindo a ser a transferência ou de gênero a espécie, ou de espécie a gênero, ou de espécie a espécie, ou na base da analogia.” Desta forma resume Bosi (1983 p. 30) “uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva da semelhança entre coisas dessemelhantes.” Assim define Bosi (1983 p. 132) “a poesia nada mais é do que invenção disposta em figuras e em música”.

Finalmente, na interpretação de Barthes (1982) a obra literária não é uma mensagem, mas sim “um fim” em si própria, pois segundo ele “a linguagem nunca pode dizer o mundo, pois ao dizê-lo está criando um outro mundo, um mundo em segundo grau regido por leis próprias que são as da própria linguagem” afirma Barthes (1982, p. 9). Desta forma, para o autor há uma distinção entre sentido e significação: “Entendo por sentido o conteúdo (o significado) de um sistema significante, e por significação o processo sistemático que une um sentido e uma forma, um significante e um significado”, assim a literatura é significação, um processo de produção de sentidos, conclui Barthes (1982, p.

9).

A linguagem literária nunca aponta o mundo, aponta a si própria: O escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta (BARTHES, 1982, p.9).

Vale ressaltar que para Barthes (1982, p. 212) “a obra detém ao mesmo tempo vários sentidos. [...] Nisso que ela é simbólica: o símbolo não é a imagem é a própria pluralidade dos sentidos.” Posto que o símbolo é uma constante considera-se que segundo o autor “a obra é *eterna* não porque ela impõe um sentido único a homens diferentes, mas porque ela sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma língua simbólica através dos tempos múltiplos: a obra propõe, o homem dispõe”, completa Barthes (1982, p. 213).

Posto que a simbologia da língua

[...] à qual pertencem as obras literárias é por estrutura uma língua plural, cujo código é feito de tal sorte que toda palavra (toda obra) por ele é engendrada tem sentidos múltiplos. [...] a obra não está cercada, designada, protegida, dirigida por nenhuma situação, nenhuma vida prática está ali para nos dizer o sentido que lhe devemos dar [...] e, no entanto, aberta a vários sentidos, pois eram pronunciadas fora de qualquer situação (BARTHES, 1982, p. 214 – 215).

É importante ressaltar que se pretende sempre que o símbolo “não seja mais do que uma propriedade da imaginação, pois o símbolo tem também uma função crítica

e o objeto de sua crítica é a própria linguagem” frisa Barthes (1892, p. 216). Desta forma, podemos depreender que a significação da obra literária passa também pelo leitor e que para o escritor, segundo Barthes (1892, p. 229) “[...] escrever é de certa forma fraturar o mundo (o livro) e refazê-lo.” E é assim, que o leitor construirá o sentido para si.

Para Candido (1996 p. 21) a diferenciação entre poema e poesia é que “pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre.” Sendo assim, o verso livre que é ressaltado no Modernismo tem como “pioneirismo no uso desse tipo de verso [...] Bandeira na literatura brasileira” como afirma Costa (1982 p. 28), e é no período modernista que, “associado às postulações revolucionárias de estrofação, rima e assunto, o verso livre ganha funcionalidade e vigor extraordinário.” Para Costa (1982 p. 47) “a busca de um novo código literário que viesse substituir a retoriquire desgastada da geração parnasiana caracteriza todo o período inicial do Movimento Modernista de 1922.” Assim o Modernismo evita a adoção de formas fixas, lembranças dos Parnasianos e dos Simbolistas e com esse movimento de renovação, Friedrich (1991 p. 33) justifica que já era o conceito apresentado por Victor Hugo em que ele “acentua de maneira nova o papel do feio: já não se trata apenas do oposto do belo, mas de um valor em si.”

Aparece na obra de arte como o grotesco, como uma imagem do incompleto e do desarmonico. Vê-se como, sob a designação harmonia já tão mudada de seu significado, vai progredindo o conceito da desarmonia: desarmonia dos fragmentos. O grotesco deve aliviar-nos da beleza e, com sua voz estridente afastar sua monotonia. Reflete a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem. [...] Para ele só existem seus fragmentos nas caricaturas do grotesco

e, mesmo estas, já nada tem a ver com o riso. O riso grotesco, assim interpretado, cede lugar ao sorriso irônico ou à horripilação. Torna-se trejeito, excitação provocante e estímulo de uma inquietude a qual a alma moderna aspira mais que à distensão. (FRIEDRICH 1991 p. 33)

No Modernismo, de modo geral, “todos os poetas e grupos modernistas preocupavam-se com a língua e a expressão poética de uma temática alicerçada na simplicidade, praticidade e atualidade.” Desta forma entraram na poesia definitivamente “o cotidiano e o prosaico [...], não só nos temas, mas por intermédio da linguagem coloquial, familiar e até vulgar”, relata Costa (1982 p. 100). A rima nunca foi abandonada, mas os poetas adquiriram grande liberdade no seu tratamento, esclarece Candido (1996 p. 62), desta forma, o “uso do verso livre, com ritmos muito mais pessoais, podendo esposar todas as inflexões do poeta, permitiu deixá-la de lado.” De modo geral, “a poesia moderna se apoia mais no ritmo do que na rima, e esta aparece como vassala daquele” afirma Candido.

A função principal da rima é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema. Frequentemente a nossa sensibilidade busca no verso o apoio da homofonia final; e do sistema de homofonias de um poema extrai um tipo próprio de percepção poética, por vezes independentes dos valores semânticos. E o esqueleto sonoro formado pela combinação das rimas (CANDIDO 1996 p. 62).

Nos poemas de Manuel Bandeira, observa-se que o modo de transferir o sentido das palavras, ou de grupos de palavras, varia. Candido (1996 p.121) explica que “mesmo

quando usa linguagem direta, o poeta acaba por lhes dar uma força poética especial, devida a transfiguração operada pelo sentido geral do poema (ou de parte do poema que forme unidade).”

A partir do Modernismo, os poetas, através da experimentação, perseguiram formas novas, buscavam novas linguagens condizentes com a sua época e adequadas à expressão de sua visão de mundo. O poeta passou a valorizar os recursos inventivos, que como explica Costa (1982 p. 100) a invenção “passou a ser a palavra de ordem na poética do Modernismo, que se ligava à liberdade e à originalidade perseguidas.” Desta forma a liberdade de criação, aliada à originalidade, era o ponto de partida para a rejeição do velho gosto e a projeção de um novo, expõe Costa que “o gosto novo significava novas soluções para a poesia, principalmente técnica.”

LEITURA DO POEMA E APLICAÇÃO DAS TEORIAS

O poema *O Bicho* publicado, inicialmente, em 1947, de Manuel Bandeira, foi uma abertura para a temática social, ainda que esta temática não seja dominante em sua obra. “Alheio às tendências ideológicas da época, o poeta simplesmente apresenta os problemas sociais, sem propor uma solução, mas permeado de grande indignação” justifica Gonzaga (2009 p. 307). Como marca do Modernismo a liberdade de expressão, a incorporação do cotidiano e também as inovações técnicas como o verso livre se encontram no poema.

O Bicho

*Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos
Quando achava alguma coisa,*

*Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.*

*O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.
O bicho, meu Deus, era um homem
(MANUEL BANDEIRA)*

O título do poema, *O Bicho*, é emblemático. No decorrer da leitura, leva-nos a buscar a imagem de um animal. Na primeira estrofe encontramos a descrição de um bicho, que está sujo e que come entre a sujeira, imagem que causa sentimento de repulsa. A cena ocorre em um pátio, onde, provavelmente, acontece o processo de exclusão social do indivíduo. Havia imundície nesse pátio, lugar de miséria e fome (“Na imundície do pátio / Catando comida entre os detritos”). Na segunda estrofe, o primeiro verso revela a animalização do homem, pois não selecionava o que comer e quando encontrava comida, saciava a fome vorazmente (“Quando achava alguma coisa / Não examinava nem cheirava: / Engolia com voracidade”). Na terceira e última estrofe, os versos revelam a realidade da representação anteriormente construída, ao repetir a negação “*não é um cão*”, “*não é um gato*” e “*não é um rato*”, imagens carregadas de negação que provocam surpresa e indignação no verso final: “O bicho, meu Deus, era um homem!”

Em total estado de miséria, o homem foi comparado a animais que comem nos lixos das cidades ou dos bueiros, como os ratos, sugerindo a animalização do ser, a partir da precariedade de sua situação de miséria. Há, sem dúvida, um estranhamento necessário e um questionamento de uma triste realidade.

Esse tipo de anormalidade estabelece um dos modos de constituição do discurso poético, ao formar a disparidade entre um substrato “normal” possível e um superestrato

"anormal", causando choque e efeito de surpresa. Há também contradições, os contrastes e o conflito entre dois elementos que se opõem, tensões que se misturam e se combinam. No poema, existem algumas oposições que são explícitas e outras são implícitas, como *bicho x homem; imundície/detritos x limpeza; catando x comprando; achava x não achava; não examinava x examinava; não cheirava x cheirava; voracidade x calmamente*.

Vistas num conjunto sistematizado, parecem mostrar que o poema repousa sobre um movimento que as integra e supera, construindo a unidade que gera a imagem e nos traz o sentido da expressão. Atuam, assim, os princípios organizadores da unidade, responsáveis pelo impacto final em nossa sensibilidade. Desta forma, a poesia tem por missão conjugar os contrários, realizar na linguagem a coincidência, a discordância das aparências, mas o que ela visa não é uma explicação, mas uma tomada de consciência, uma interrogação frente ao mundo em que vivemos, para que o ser seja sua própria interrogação.

A musicalidade e a sonoridade do poema são elaboradas em passagens de pleonasma "não era um" que está em todos os versos da terceira estrofe e só tem razão de ser para conferir maior rigor à frase, e não se torna assim vicioso. A anáfora, repetição de uma ou mais palavras no início de várias frases, cria um efeito de reforço e de coerência encontrado com a palavra /*não*/ e /*O bicho*/. Pela repetição, a palavra ou expressão em causa é posta em destaque, permitindo uma valorização de determinado elemento textual. Por outro lado, a aliteração encontrada em todas as estrofes com a bilabial sonora /*M*/ expande-se pelos versos, uma vez que estes intensificam a sonoridade. O /*T*/ surdo é encontrado no terceiro verso em /*gato*/ e /*rato*/ que consiste na repetição de consoantes como recurso para intensificação do ritmo ou como efeito sonoro significativo, e que essa

frequência sonora, dá ao poema um tom lamentoso, próximo à entonação de uma ladainha a um discurso de censura que atinge o sentir.

Na tessitura do poema, observamos, que há uma aparência do real pois /não era um cão [...] era um homem/, um exercício de trabalho com a linguagem. Desta forma, mostrando o real, a própria realidade é vivenciada poeticamente aos novos moldes do Modernismo, tornando-se, não somente uma incidência no texto, mas sua própria essência, uma vez que esse poema representa o real. Nesse caso houve a obtenção do efeito poético e se formos descrever diremos que o poeta se valeu das imagens, segundo Bosi (1983) e Júdice (1998). E este, com efeito, o nome à figuração de sentido faz as palavras significarem algo diferente de seu estrito valor semântico. E assim, quando lemos pela primeira vez o poema, esperamos no final a confirmação de que o animal seja um rato, mas na terceira estrofe ele desconstrói essa imagem e afirma não ser nada do que pensamos, mas, sim, um homem em estado lastimável.

Para dizermos o indizível, citando Candido (1996), é necessário que seja através de analogias, símbolos e metáforas entre outras figuras de linguagem. A imagem poética, é a introdução de um segundo sentido, numa porção de texto delimitado e extremamente curto. Para o poema o símbolo é uma tendência, que resulta do jogo em que se faz com a utilização dos sentidos das palavras. Para que esse poema possa tecer uma rede de significações, através das imagens e dos símbolos, essa transposição se dá no poema através da comparação do homem com um animal. Desde o primeiro verso percebemos a construção de imagens em torno de um bicho, ampliando os signos em busca de uma maior precisão para expressar aquilo que se deseja dizer, mas que somente com imagens seria possível mostrar a precariedade de vida de tal pessoa, assim o poema

desencadeia uma série de imagens para compor a pretendida paisagem, desta forma, a verdade da imagem está no símbolo verbal.

A representação que vem sendo formada no poema por Bandeira, busca na imagem mental que fazemos de um animal asqueroso que come sujeira e restos para poder materializar a maneira sub-humana do ser. Assim, o poeta não deu nome ao bicho, mas ele estava presente até ao último verso do poema. Metaforicamente ele deu a uma coisa um nome que pertence a alguma outra coisa, pois segundo Bosi (1983), uma boa metáfora sugere uma agudeza intuitiva da analogia entre coisas distintas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontramos no poema, implicitamente, o processo de animalização, a perda da identidade e da dignidade do ser humano. O homem é fruto do meio, assim ele perde sua cidadania e como é excluído da sociedade necessita de uma inclusão. É através da linguagem, produto social, que transmitimos, justificamos, explicamos ou contestamos o mundo em que vivemos. Nesse sentido, Bandeira o faz muito bem em seu poema.

Assim, as teorias necessárias sobre poesia foram abordadas para melhor compreendermos a construção formal e a significação do poema *O Bicho*, de Manuel Bandeira. Pois Barthes (1982) escreve que a linguagem é a matéria própria da literatura e que é possível aos escritos manejar os símbolos com (o) coexistência de sentidos. Mas também como ele explica é possível falarmos de uma obra literária sem qualquer referência ao simbólico.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1997. BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983. CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 1996.

COSTA, Marta Morais da. **Estudos sobre o modernismo**. Curitiba: Criar, 1982.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GONZAGA, Sergius. **Curso de literatura brasileira**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2009. JÚDICE, Nuno. **As máscaras do poema**. Lisboa: Aríon, 1998.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

PAZ, OCTAVIO. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. São Paulo: Landmark, 2008.

16. MODERNIDADE TARDIA OU ALTERIDADE NEGADA?

Adriana Carolina Hipolito de Assis

MOTIVAÇÃO DE BASE PARA REFLEXÃO

No ano comemorativo dos 100 anos da *Semana de Arte Moderna*, considerado o marco ou o divisor de águas da modernidade brasileira, observei que havia uma ausência de representatividade fenotípica. Embora Oswald de Andrade tenha feito importantíssima contribuição com o movimento *Pau-Brasil* ao conceituar a antropofagia pela deglutição da cultura estrangeira por meio de paródias como a de Hamlet: “*Tupy or not tupy, that is the question*” para explicar a herança miscigenada conciliando “a cultura nativa e a cultura intelectual renovada [...] que ajustasse [...] “o melhor de nossa demonstração moderna” (ANDRADE, 1970, p. xxiii); e que todos os componentes da *Semana de Arte Moderna* se propuseram a repensar criativamente a identidade brasileira pela miscigenação, inclusive Mário de Andrade, único mulato do grupo que, além de escrever sobre nossa modernidade urbana em *Pauliceia Desvairada* também escreveu sobre a mestiçagem em *Macunaíma*. Cabe aqui refletir sobre essa representatividade faltante – enquanto agente fenotípico - da *Semana de Arte Moderna*. Parte dessa discussão é observada no texto *O negro drama - a cor duvidosa* de Mário de Andrade, de Oswald de Camargo como preconceito racial:

[...] os males do preconceito racial que fez com que vários escritores e artistas negros e mulatos brasileiros

adotassem atitudes escorregadias diante de sua cor. A cor negra da pele, após a abolição da escravatura, continua a figurar, no imaginário do Brasil, como indicadora de inferioridade e isso fará com que os mulatos, como Mário de Andrade, sejam ora considerados positivamente, porque estão mais próximos da cor branca, ou negativamente, porque, apesar de não serem negros, não podem ser considerados brancos³⁵.

Dos nove componentes da *Semana de Arte Moderna* nenhum era negro e nenhum era indígena. Neste sentido, a *Semana de Arte Moderna* surge como um motivo para uma reflexão sobre esses fenotípicos excluídos da modernidade. Portanto, não nos interessa aqui fazer uma reflexão historiográfica da modernidade brasileira, mas compreender que essa ausência de uma presença crítica no espaço da *Semana de Arte Moderna* repercute até hoje nas discussões decoloniais e descoloniais³⁶.

SOMOS MODERNOS?

Octavio Paz discute em quase todos seus ensaios a concepção da modernidade hispano-americana. Observa-se que esta discussão é muito próxima da apontada acima. A modernidade latina seria um prolongamento da espanhola, pergunta Octavio Paz no texto: “¿És moderno nuestra literatura?” (1994). Seu questionamento se deve a crítica

³⁵ Ver mais em Literafro: *À guisa da apresentação* de Oswaldo de Camargo em *O Negro Drama – ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade*, disponível no site: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ensaio/1160-oswaldo-de-camargo-negro-drama-ao-redor-da-cor-duvidosa-de-mario-de-andrade>, acessado em dez./2021.

³⁶ A diferença entre os dois termos: **des**colonização refere-se a ao processo de superação do colonialismo, associado as lutas anticoloniais. **De**colonidade designa a busca pela transcendência da opressão colonizadora historicamente construída.

como fator decisivo para inserção da latinidade na modernidade. A crítica associa-se ao espelho constantemente observado nas discussões descoloniais? A modernidade latina seria um reflexo da modernidade europeia? Afinal, não haviam “avançado” na crítica iniciada desde o iluminismo com o nascimento dos burgos e da aristocracia burguesa europeia?

O programa do Iluminismo livrou o mundo de uma concepção teocêntrica, mítica para uma concepção racional, científica. Não tivemos um Fausto – ícone da transição da Idade Média para Revolução Industrial - que vendeu a alma ao Diabo em troca de conhecimento e glórias, a modernidade sempre foi tardia para a periferia. A modernidade crítica nasce com a concepção de indivíduo e com a liberação dos desejos: intelectual, moral, econômico, social, mas o desejo indígena e afro-latino-americano foi suplantado desde a aculturação. A modernidade surge da negação do mal – enquanto superstição – afirma Goethe, no poema faustico: “Eu sou o espírito que tudo nega! “. Essa passagem expõe as forças destrutivas encarnadas pelo mal da modernidade que liberaram a criatividade de Fausto, ele passa a criar, eis a metáfora do movimento antropocêntrico iniciado pela modernidade. As ruínas sociais fomentam o desejo de uma ação crítica, de uma economia psíquica capitalista. Fausto, afirma M. Berman (2020, p. 49) se “tornará uma espécie de capitalista simbólico, mas seu capital, que ele colocará incessantemente em circulação, no enalço de expansão ininterrupta, será ele próprio”. Os desejos, o juízo de escolha de Fausto perpassa pela faculdade de escolha racional e subjetiva do sujeito (KANT, 2021). O juízo crítico passa a ser o gosto estético que entra na lógica mercadológica capitalista. Mas, a escolha para esse fenotípico é ainda sobrevivência, sua subjetividade, assim como a filosofia é do outro, logo as escolhas estéticas visam

a uma lógica de dominação branca. O indígena, o africano, o latino e o asiático não têm consciência-de-si são selvagens eternamente zoomorfizados.

A obra de arte, antes, fixada em seu domínio sagrado e profano desliga-se da magia propiciatória – da arte como *mana* – para ser trabalho estético. A relação mitológica desde o iluminismo europeu ressurge como objeto simbólico da ciência e depois como fetiche mercadológico dos novos burgueses. Afirma Horkheimer:

A essência do Iluminismo é a alternativa cuja inevitabilidade é a **dominação**. Os homens sempre tiveram que escolher entre sua própria submissão à natureza e da natureza ao si-mesmo. Com a propagação da economia mercantil burguesa, o horizonte obscuro do mito é iluminado pela solda a razão calculadora, sob cujos raios gélidos amadurece a semente da nova barbárie. Coagido pela dominação, o trabalho humano desde sempre se distancia do mito, em cujo encantado recai sempre de novo sob a dominação. (HORKHEIMER, 1983, p.109). (Grifo meu)

A dominação, a técnica, a crítica situa a passagem do mundo oral, das narrativas épicas e míticas para concepção do romance moderno. No texto *O Narrador*, de Walter Benjamin (1983) observa-se a experiência do fim da arte de contar, da mudança da técnica artesanal para formas sintéticas de narratividade e de reprodutividade do texto devido a influência da imprensa, da fotografia e do cinema. Há nesta relação uma perda da experiência artesanal. O trabalho artesanal, pré-capitalista se opõe a velocidade da era industrial. O processo artesanal conhece todo o feitio de um artefato, a indústria apresenta uma fragmentação no processo, cria departamentos, séries de produção que, muitas vezes, não dialogam. O homem passa a não conhecer o

processo de feitiço/construção de um artefato. A tradição artesanal mantinha a memória comuns, a degradação da tradição põe fim a *aura* do objeto único, a obra perde seu valor de culto e o ideal estético se distancia de sua raiz histórica real.

Dom Quixote não é Baudelaire – o pintor-crítico da modernidade parisiense –, mas é um exemplo de mudança narrativa, sobretudo a psicológica, da concepção do herói modelar para o anti-herói que recria, entra no imaginário de um mundo medieval decadente. Dom Quixote equipara-se a esgrima baudelairiana pelo riso, pela crítica paródica da sociedade medieval. Mas, Dom Quixote é branco e europeu, portanto, é moderno. A técnica industrial expulsou o pensamento para esfera lógica, mecanicista que possibilitou o aparecimento da imprensa, da fabricação em série de artefatos industriais, da máquina intelectual da razão alienada: a mesma que domesticou a paisagem urbana criando espaços – penitenciárias, escolas, hospitais - para corpos dóceis como afirma Michel Foucault (2020, p. 29): “o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo, corpo submisso”. De outro modo, a arquitetura urbana da modernidade observada por W. Benjamin expõe a fisionomia de uma cidade pelo avesso: inconsciente e perversa. O ensaio de Benjamin sobre Baudelaire mostra a origem histórica do escritor moderno em um ambiente *bohème*. O *flâneur* penetra na cidade com a força de um *páthos* rebelde para mostrar a figura marginalizada desse novo ambiente urbano: o trabalhador, o operário de fábrica, o lixeiro, a prostituta. O escritor moderno é um detetive e a cidade, assim como a *flanerie* é um lugar de crimes onde o poeta transpõe a fantasmagoria coletiva, o devaneio, o sonho, o delírio para a arte. A vida urbana é descrita pelo choque ameaçador das grandes metrópoles que passam a ser o cenário literário de grande parte das obras de Edgar

Allan Poe, como *O homem na multidão* e de Charles Baudelaire com as *Flores do Mal*. Aqui se observa a crítica sob dois ângulos: o primeiro mantém o espelho na relação - dominante, dominado - de poder do capital sobre o trabalhador, a disparidade econômica, a mais valia social; o segundo expõe conjuntamente a mudança de foco do ideal burguês criticado pelo poeta, a crítica a linguagem poética, a metalinguagem. O que se pressupõe aqui é um nível de abstração conceitual que um selvagem, um latino, um africano ou asiático não fariam? Octavio Paz observa que o Ocidente necessita os fazer inferiores, mas o cenário *bohème* descrito por Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire não está distante desta latinidade que hoje vemos incluída à sociedade como um lugar de fala:

Para o mulçumano ou o cristão, a inferioridade do estranho consistia em não compartilhar sua fé; para o grego, o chinês ou o tolteca, em ser um bárbaro, um chichimeca; desde o século XVIII, o africano ou o asiático é **inferior por não ser moderno**. A estranheza – inferioridade – vem do “atraso”. **Seria inútil perguntar: atraso em relação a quê e a quem?** O Ocidente se identificou com o tempo e não há outra modernidade senão a do Ocidente. Só restam bárbaros, infieis, gentios, imundos; ou melhor, os novos pagãos e pulhas se encontram aos milhões, mas se chamam (nós chamamos) subdesenvolvidos... (PAZ, 2013, p. 31) (grifo meu)

O iluminismo, como dizíamos, assim como a modernidade romântica sempre foi tardia, pois viveu a cisão da aculturação e o domínio europeu/imperialista, religioso. O negro, o indígena, o asiático e o latino não tiveram Revolução Francesa, sua guilhotina sempre foi primitiva, *náhuatl*, canibal, embora estivessem no âmbito da magia como forma de manifestação de poder. Não tiveram uma

revolução burguesa aos moldes do pré-capitalismo londrino, sua ruptura crítica, situo a brasileira também lutou por um espaço geográfico e imaginário imanente, altero. Fincaram-se, enfim, pela miscigenação, pela hibridização do alheio pelo riso, pela ironia, pela antropofagia para marcar a crítica em identidade e oposição indo da picaresca à malandragem plagiocrópica como a de Gregório de Matos. As bases da crítica brasileira e dos latinos mexicanos fizeram da rebeldia heroica/pícara de um Zorro que, embora lutasse pelo povo tinha linhagem, logo a crítica sempre saiu por uma vertente nobre, mas inclusiva.

Octavio Paz pretendia uma concepção de modernidade hispano-americana que fosse dialógica, analógica, comparativista e, sobretudo dialética, crítica:

A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é afirmação de um princípio atemporal, mas desdobramento da razão crítica que incessantemente se questiona, se examina e se destrói para renascer mais uma vez. **Não somos regidos pelo princípio de identidade e suas monótonas tautologias, e sim pela alteridade e pela contradição, a crítica em suas vertiginosas manifestações. No passado, a crítica tinha o objetivo de chegar à verdade; na idade moderna, a verdade é a crítica.** O princípio que fundamenta nosso tempo não é uma verdade eterna, mas verdade da mudança. (PAZ, 2013, p.37)

Se a dialética hegeliana é para Octavio Paz um dos maiores traços da modernidade por arriscar e transformar a forma pela negação, então a modernidade cintila como um vagalume de tempos em tempos se autodestruindo para criar. O que se pressupõe que a luta dialética pela dominação da natureza possibilite a inovação, mas historicamente a latinidade, assim como a negritude ou os indígenas sempre

caíram como dominados, por isso a mais valia do lugar de fala primitivista fincada em um tempo mítico, cosmogônico. Não é um tempo racional, industrial, tecnológico capaz de girar capital.

Foram muitos os movimentos modernos: da crise romântica, do estranhamento e do choque vanguardista à concepção de uma poética híbrida sem limites estéticos. Suplantadas as fronteiras a ideia de que somos *tardios* em relação a esse ou aquele espaço nos conduziu a alteridade crítica. Somos modernos porque somos críticos? Exercemos um lugar de fala que só existe na hibridização pós-colonizada e pós-letrada, por isso somos modernos.

Grande parte dessas mudanças de paradigma se deve ao legado das discussões modernas que, aliás, estão bem antigas. A *crise de verso*, de S. Mallarmé é ainda a mesma discussão metalinguística sobre o verso que apontamos acima e que reaparece nas discussões da literatura concreta na junção do *verbocovisual*:

A literatura aqui sofre uma extraordinária crise fundamental. [...] Hugo, em sua tarefa misteriosa, reduziu toda prosa, filosofia, eloquência, história em versos, e, como era o verso em pessoa, confiscou de quem pensa, discursa ou narra, quase o direito de se enunciar. Monumento nesse deserto, com o silêncio longe; em uma cripta a divindade assim de uma majestosa ideia inconsciente, a saber que a forma chamada verso é simplesmente ela mesma a literatura; que verso há tão logo se acentue a dicção, ritmo, desde que estilo. O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava com sua mão tenaz e firmíssima de forjador, viesse a faltar; para ele, quebrar-se. Toda língua, ajustada à métrica, recobrando seus cortes vitais, evade-se, como uma livre disjunção de mil elementos simples; e, indicarei, não sem semelhança com a

multiplicidade dos gritos de uma orquestração, que permanece verbal. (MARLLAMÉ, 2020, pp.1/2)

A crise apontada por Mallarmé se deu a partir de um conjunto de reflexões estéticas e filosóficas que tratam da perda, da falta de dicção do verso, da mudança de concepção do verso que sai do encadeamento métrico e rítmico fixo, próprios dos versos alexandrinos para o verso livre. O poema se especializa tal como *Un coup de dés* com dicção e sonoridade de intervalos de silêncios, diagramados em espaços em branco. Espaços inconscientes, vazios. Se poesia e prosa perdem os limites entre o que é verbal ou não verbal a crise sempre existiu irmanada à crítica, a metalinguagem. Se a crise, a destruição, a falta são elementos dialéticos constitutivos de mudanças radicais no cenário estético desde a afamada *Semana de Arte Moderna*, cabendo nesta discussão tanto a estética primitiva quanto a industrial por que então a exigência emancipatória de lugar de fala? A pergunta feita por Octavio Paz ecoa ainda como algo mal resolvido. Somos modernos? Octavio Paz insiste a

[...] **modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra.** O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela **heterogeneidade**. [...] a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era a mesma, a moderna é sempre **diferente**. (PAZ, 2013, p. 15/16)

Enrique Dussel (1993), no livro *1492 O encontro do outro, origem do mito da modernidade* apresenta como tese que a modernidade iniciou em 1492, muito antes da *Semana de Arte Moderna*. Segundo Dussel a modernidade apresenta-se como mito, na medida em que a civilização moderna eurocêntrica se autodenominou superior quer como exigência moral civilizada, quer como aparato técnico, bélico superior, fatores que justificaram a práxis de violência no processo de

aculturação. O mito da modernidade se deve a culpa (pecado original) que o bárbaro, o primitivo inocente sempre carregou, logo a modernidade iniciada em 1492 teve a intenção de purificar o indígena e o negro para que fossem modernos, civilizados. Dussel enfatiza que o mito da modernidade encobriu o Outro, o bárbaro. Embora a modernidade marque a relação de alteridade entre o Eu e o Outro, o Outro é sempre periférico, pois só existe como projeção do eu do europeu. A tese de Enrique Dussel nos mostra que a modernidade nunca foi tardia se pensarmos em termos cronológicos, ela sempre esteve na origem da modernidade eurocêntrica como apontamos inicialmente com o nascimento do Iluminismo. Dussel termina sua tese proponho uma mudança que também é dialética, a *transmodernidade*. A *transmodernidade* deve negar o mito da modernidade para que o Outro encoberto pelo europeu seja incluído e tenha um rosto representativo na comunidade, enquanto agente comunicativo, produtivo. De certa forma, o que Dussel propõe é o que hoje se discute como Decolonidade que, no entanto, é criticada como falseamento crítico encoberto pelo Ego inclusivo do branco. Somos periféricos, herdeiros do domínio estrangeiro e do capitalismo. Deve-se incluir para modernizar o Outro, o diferente-alter. O conceito de alteridade pressupõe interação, mas, ainda, é preciso dar concessão inclusiva, cotas para se ter alteridade.

O fenotípico faltante na *Semana de Arte Moderna* teve sua alteridade negada. Jean Paul Sartre em *Orfeu Negro* (2019) observa que somente quando a experiência poética é produzida pelo negro, inclui aqui o indígena latino ou brasileiro é que se conquista a alteridade e se toma consciência-de-si como um lugar de fala revolucionário. É claro que não se pode, sobretudo na atualidade, pensar a alteridade sem pensar no conceito de *différance* derridiano, no qual Stuart Hall fez uso em seu texto *Da diáspora*

identidades e mediações culturais (2013) enfatiza que não se pode pensar a alteridade de forma binária, na fronteira de exclusão entre eu (branco) e o outro (periférico). A diferença passa a ser importante na cultura hibridizada, heterogênea onde os limites se desfazem como um mundo ideal cheio de pertencimento cultural e paisagístico. Mas, a realidade não conceitual nos mostra que a diferença quase sempre é binária haja vista as discussões descoloniais nas quais se destacam a “diferença” quer como retorno do oprimido, quer potência estética hibridizada. A tardividade nos mostra que ainda somos modernos: estamos sempre em crise, marginalizados procurando um espaço de alteridade estética que nos caiba como presença.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Mário. *Pauliceia Desvairada*. IN: **Poesias Completas**. Belo Horizonte, Itatiaia, SP: USP, 1987.

ANDRANDE, Oswald. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida moderna**, disponível no site: BAUDELAIRE_O pintor da vida moderna.pdf, acessado em dez. /2020.

BENJAMIN, W; HORKHEIMER et all. **Textos escolhidos – Os Pensadores**. SP: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Modernidade e os Modernos**. RJ: Tempo Brasileiro, 2000.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha pelo ar, a aventura da modernidade**. SP: Ed. Schwarcs/digitalsource, 1986.

CAMARGO, Oswaldo de. **O Negro Drama** – ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade, disponível no site: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ensaio/1160-oswaldo-de-camargo-negro-drama-ao-redor-da-cor-duvidosa-de-mario-de-andrade>, acessado em dez./2021.

DUSSEL, Enrique. **1492, o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2013.
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/71111/mod_resource/content/1/crise%20de%20verso.doc, acessado em 2021.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade e do juízo**. Disponível no site: Immanuel Kant_crítica do juízo.pdf (afoiceeomartelo.com.br), acessado em janeiro 2021.

MALLARMÉ, Stéphane. **A Crise de Verso**. Disponível no site: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/71111/mod_resource/content/1/crise%20de%20verso.doc, acessado 2020.

PAZ, Octavio. ¿Es moderno nuestra literatura? IN: **Fundación y disidência. Dominio hispânico**. Obras Completas. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PINHEIRO, Amálio. **Aquém da Identidade e da Oposição formas de culturas mestiças.** Piracicaba/SP: Unimep, 1994.

SARTRE, J. P. **Orfeu Negro.** Disponível no site: *Sartre- Orfeu Negro.pdf, acessado em 2019.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. *IN: Subjetividades em Devir*, RJ: 7letras, 2008.

SOBRE OS AUTORES

ORGANIZADORA

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA

Graduada em Letras Português e suas respectivas Literaturas pela Faculdade São Luís de França (FSLF). Mestra em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutora em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Especialista em Cultura e Literatura pelo Centro Universitário Barão de Mauá (CUBM). Especialização em andamento em Literatura Infante Juvenil, pela Faculdade Única. Especialização em andamento em Psicanálise, pela Faculdade Única. Membro do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da UFS (CIMEEP/UFS). Foi membro do NEC – Núcleo de Estudos de Cultura da UFS.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0243081448488165/>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4728-5766/>

E-mail: profa.ellen.oliveira@live.com

AUTORES COLABORADORES

ADALBERTO RAFAEL GUIMARÃES

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Graduado em Letras Português pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). É professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), no campus Euclides da Cunha e membro do Grupo de Pesquisa “Linguagens, Culturas e Identidades” (LICURI-IFBA).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7872377450338242>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7867-7631>.

E-mail: adalbertorafael@hotmail.com e

adalberto.guimaraes@ifba.edu.br

ADRIANA CAROLINA HIPOLITO DE ASSIS

Possui graduação em Língua e Literatura Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, especialização em Semiótica e Linguística USJT, mestrado em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. É graduanda em filosofia pela UFSC e membro associada da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Octavio Paz, picaresca, corpo em Jacques Lacan, mitopoética, literatura infantil, poesia concreta, Mia Couto e José Saramago.

ALCIONE NAWROSKI

Pós-doutora pela Universidade de Varsóvia/PL. Doutora em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Realizou doutoramento "Sandwich" nos anos na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto/PT, pelo Programa Erasmus Mundus. Mestrado em Educação e graduação em Pedagogia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente trabalha como professora de história, literatura e cultura brasileira na Universidade de Varsóvia/Polônia. Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0040026117770498>
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9036-7169>
E-mail: a.nawroski@uw.edu.pl

ALEKSANDRA WEGLARZ

Licenciada pelo Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos da Universidade de Varsóvia/PL. Atualmente, cursa o primeiro ano do mestrado no Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos da Universidade de Varsóvia. Além disso, estuda na Academia de Música, em Bydgoszcz/PL.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1068-7814>
E-mail: a.weglarz4@student.uw.edu.pl

ANDRÉ AUGUSTO ABREU VILLELA

Possui graduação em História (Bacharelado e Licenciatura) pelo Centro Universitário de Belo Horizonte - UNI BH (2014). Tem experiência na área de História, com ênfase em Historiografia Brasileira, História da Historiografia, Modernismo Brasileiro e História Intelectual. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de Franca (2020), com experiência em Antropologia, Ciência Política, Relações Internacionais, Políticas Públicas e Pensamento Político. Especialização em Africanidade e Cultura Afro-Brasileira. É autor do livro "As Raízes de uma Nação Moderna: Nacionalismo, Modernismo e Historicismo na obra de Sérgio Buarque de Holanda". (2017)

E-mail: andrevillela2000@hotmail.com

BRUNA ARAUJO CUNHA

Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Atualmente, é professora na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4212-7187>

E-mail: brunacunhaufv@yahoo.com.br

CASSIUS ASSUNÇÃO MARTINS

Sob graduação em Psicologia pelo Departamento de Saúde do Centro Universitário do Norte (UNINORTE).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0729252202555590>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3079-9995>

E-mail: csamartins2000@gmail.com.

EDUARDO LUIS ARAÚJO DE OLIVEIRA BATISTA

Doutor em Teoria e História da Literatura pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Letras, com habilitação no bacharelado em Tradução da Língua Inglesa, pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Realizou pós-doutorado em História da Arte pela

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA / organizadora

Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente é professor substituto no bacharelado de Tradução da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Participa do grupo de pesquisa e tradução Prisma, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6201592444616798>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5230-8483>

E-mail: eduardolaob@yahoo.com.br

ELDIO PINTO DA SILVA

Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Pós-graduação em Literatura Luso-Brasileira pela UFRN. Mestre em Literatura Comparada (Estudos da Linguagem), pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL-UFRN). Doutor em Literatura Comparada (Estudos da Linguagem) pelo PPGEL-UFRN. Revisor de Texto da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) de 2011 a 2017. Atualmente, é Professor Adjunto de Teoria da Literatura e Literaturas na Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA) - Campus Caraúbas.

E-mail: eldio.pinto@ufersa.edu.br

GUSTAVO DE MELLO SÁ CARVALHO RIBEIRO

Doutor em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara-SP. Mestre também em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara-SP. Bacharel e licenciado em Letras (Português/Francês) e bacharel em Letras (Inglês) pela UNESP de Araraquara-SP. Bacharel em Direito pela UNIARA. Autor do livro *Direito, justiça e literatura*, publicado em 2021 pela CRV. Pós-doutorado em andamento pela UFSCar, com projeto sobre ensino de literaturas africanas de língua portuguesa. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2592986683469801> / ORCID: 0000-0001-9271-7612 / E-mail: gustavo.fcl2010@yahoo.com.br

ISABELA LEÃO NADER

Graduada em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SP) e bolsista no Projeto de Iniciação Científica na área de Comunicação, Consumo e Identidade (PIC/ESPM), de 2015 a 2016. Pós graduada em Marketing Digital pela Fundação Instituto de Administração (FIA/SP). Atualmente atua com Comunicação Corporativa e é amante das artes. E-mail: bela.nader@hotmail.com.

JÚLIA SILVEIRA MATOS

Professora da Universidade Federal do Rio Grande - FURG, doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul -PUCRS e pesquisadora em Ensino de História e Educação Histórica. E-mail: jul_matos@hotmail.com

KEILA MARA FRAGA RAMOS DE OLIVEIRA

Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Especialização em Metodologia do Ensino em Língua Portuguesa pela Faculdade Eficaz. Especialização em Educação Especial pela Faculdade de Tecnologia América do Sul. Especialização em Educação de Jovens e Adultos: Ênfase em Socio educação e Unidades Penais pela Faculdade de Tecnologia América do Sul. Graduada em Pedagogia pela Uninter. Graduada em Letras Português/ Francês pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8301222791382680>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7689-9604>

E-mail: keilapietra@hotmail.com

LUCIANO CHINDA DOARTE

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (bolsista CNPq). Licenciado em História pela Escola de Educação e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Atualmente é Professor-

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA / organizadora

Coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Patrimônio Cultural (GEPPC); Presidente do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural de São José dos Pinhais (COMPAC/SJP); e Titular da cadeira de História da Comissão de Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco (MuMAR).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3782280699572868>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6987-0755>

E-mail: lucianochinda.lcd@gmail.com

SEBASTIÃO LINDOBERG DA SILVA CAMPOS

Ensaísta, produtor cultural e doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Graduado em Letras pela Universidade Veiga de Almeida. Pós-graduado (lato sensu) em Filosofia Moderna e Contemporânea pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro e Língua Latina (UERJ-2014). É membro da Associação Latino-Americana de Literatura e Teologia (ALALITE) e editor-associado da Revista Teoliterária (Qualis A2) da PUC-SP. Colabora escrevendo artigos de cunho literário, crítico e histórico para plataformas, periódicos e jornais, tais como Ateliê de Humanidades, Jornal do Brasil e Revista Rascunho. Fundador-proprietário da marca Rodeador Cultural. Atualmente é professor substituto do Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto-MG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5329896612783625>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3877-9833>.

E-mail: lindoberg_pe@hotmail.com

/rodeadorcultural@gmail.com

SELOMAR CLAUDIO BORGES

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com Mestrado em Literatura, Licenciatura e Bacharelado em Letras (Língua Espanhola e Literaturas) pela mesma instituição. Professor do Instituto Federal de Santa Catarina, com atuação na área da educação, com ênfase no

ensino da língua espanhola e literatura hispano-americana. Pesquisador do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos da UFSC e do Grupo de Pesquisas Interfaces da Educação no IFSC.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1419907237705467>.

E-mail: selomar.borges@ifsc.edu.br.

VILMA MOTA QUINTELA

Professora adjunta na Universidade Federal de Sergipe (UFS). É graduada em Letras Português (Universidade Federal de Sergipe - UFS, 1993); mestre em Teoria e História Literária (Instituto de Estudos da Linguagem - IEL, UNICAMP, 1996) e doutora em Letras (Universidade Federal da Bahia-UFBA, 2005-6) na área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, com estágio doutoral na Universidade de Paris X (2004-2005). Foi professora efetiva da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (1997-2000) e, desde 2014, atua como professora adjunta na Universidade Federal de Sergipe, sua Alma Mater. Coordena, nessa mesma universidade, o projeto de pesquisa "Estudos sobre a poesia oral e a narrativa popular tradicional ou tradicionalizada: mapeamento e estudo". Desenvolve, atualmente, pesquisa de pós-doutoramento intitulada "Figurações do feminino na narrativa tradicional popular: a emblemática história da bela Magalona", no CICS.NOVA? Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa. Áreas de interesse: Teoria, História e Crítica Literárias, Literaturas de Língua Portuguesa, Literatura Comparada e Outras Literaturas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4256840557467681>

YANKA FERNANDES SENA

Nasceu em 10 de março de 1996, na cidade de Itaú/Rio Grande do Norte. Estudou em escolas particulares, fez curso básico de Informática e no ano de 2013 terminou o ensino médio. Em 2015, concluiu um curso básico de Inglês pela UERN (Campus Pau dos Ferros). Em 2018 ingressou no curso de Letras/Inglês

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA / organizadora

pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido, Campus Caraúbas. Tem interesse em literatura norte-americana e linguística aplicada, e possui facilidade em aprender com rapidez sobre qualquer assunto que lhe dispõem a falar ou escrever. Em 2021, teve seu primeiro contato com alunos em sala de aula, virtualmente, com a disciplina de Língua Inglesa, pela Escola Estadual Antônio Carlos, da cidade de Caraúbas/Rio Grande do Norte.

E-mail: yankafsena10@gmail.com

CRÉDITO DAS IMAGENS

Figura 01 – Notícia da Semana de 22. *In.* Correio Paulistano (SP) 1920-1929. Disponível em:
http://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pagfis=7853 Último acesso em fev.de 2022.

Figura 02 – Capa do catálogo da exposição da semana de 22. Disponível em:
<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/noticias/?p=9997> Último acesso em jan.2022.

Figura 03 – Cartaz criado por Di Cavalcanti. Disponível em:
<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/noticias/?p=9997> Último acesso em jan.2022.

Figura 4 - São Paulo no início do século XX.
Site <https://medium.com/@arteeculturaanhemi/teatro-municipal-hist%C3%B3ria-4b225ce44f1d> Último acesso em jan.2022.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Anita Mafalti · 18
Anita Malfatti · 8, 18, 22, 46, 76, 79,
80, 94, 110, 132, 192, 268, 309
arlequinismo · 19, 124
arte · 14, 17, 20, 23, 38, 39, 40, 41, 42,
44, 46, 50, 55, 60, 61, 62, 65, 67,
71, 76, 78, 79, 82, 83, 84, 86, 88,
93, 94, 96, 97, 107, 108, 110, 111,
116, 117, 124, 130, 132, 160, 164,
166, 168, 169, 172, 175, 176, 177,
182, 183, 185, 187, 188, 194, 195,
196, 199, 201, 217, 219, 231, 234,
237, 238, 239, 247, 256, 258, 259,
263, 264, 267, 268, 269, 270, 281,
317, 318, 327, 330, 338, 349, 351,
357
Arte Moderna · 8, 18, 22, 45, 90, 148,
157, 180, 196, 202, 215, 282, 309,
346, 347
artes brasileiras · 18, 90

B

Blaise Cendrars · 9, 20, 173, 222,
223, 228, 231, 233, 243, 245, 246
Brasil · 9, 14, 17, 18, 20, 21, 23, 26, 27,
28, 29, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 44, 45, 47, 48, 51, 52, 53,
54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 65, 67,
68, 69, 70, 72, 73, 76, 77, 78, 82,
90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 101,
102, 103, 104, 105, 106, 107, 109,

110, 113, 132, 135, 137, 138, 141,
146, 154, 155, 161, 177, 178, 183,
185, 186, 187, 193, 194, 195, 197,
198, 199, 201, 202, 203, 205, 206,
211, 212, 215, 217, 219, 220, 222,
223, 224, 225, 226, 227, 229, 230,
231, 232, 233, 234, 235, 236, 237,
239, 240, 241, 242, 243, 244, 245,
246, 258, 265, 268, 269, 270, 274,
276, 278, 284, 286, 287, 288, 296,
302, 308, 310, 312, 313, 314, 315,
316, 318, 319, 321, 322, 323, 327,
329, 346, 347, 356, 363
brasileiro · 8, 17, 18, 20, 30, 34, 50,
51, 53, 55, 58, 60, 61, 63, 71, 89,
92, 93, 97, 98, 100, 105, 106, 108,
110, 112, 118, 120, 122, 135, 146,
151, 152, 168, 179, 186, 187, 195,
201, 202, 217, 223, 224, 227, 230,
233, 236, 237, 238, 239, 243, 245,
263, 267, 282, 286, 287, 290, 296,
307, 313, 315, 316, 319, 324, 356
brasilidade · 17, 51, 54, 57, 68, 319

C

cultura · 17, 19, 20, 21, 31, 38, 40, 47,
49, 51, 52, 53, 59, 61, 62, 63, 64,
65, 66, 69, 70, 71, 91, 93, 94, 95,
98, 100, 101, 102, 103, 107, 110,
121, 122, 124, 136, 146, 158, 176,
180, 184, 205, 211, 222, 227, 258,
269, 270, 281, 282, 285, 307, 309,
310, 313, 315, 317, 318, 319, 320,
321, 322, 323, 325, 327, 328, 346,
356, 360

D

Di Cavalcanti · 7, 22, 41, 43, 95, 110,
132, 192

E

Estética · 9, 19, 44, 134, 139, 144, 145,
146, 147, 148, 149, 150, 151, 153,
155, 207, 210, 217

Europa · 20, 28, 29, 33, 37, 47, 54, 56,
61, 92, 93, 94, 97, 109, 111, 121,
185, 214, 222, 228, 232, 234, 237,
238, 239, 240, 244, 263, 264, 267,
268, 269, 270, 274, 275, 276, 280

F

fazer artístico · 17, 75, 83, 84, 102
folclore nacional · 20, 21, 158, 286

H

Heitor Vila Lobos · 18
história nacional · 21

I

identidade · 8, 17, 18, 33, 50, 55, 56,
59, 76, 79, 84, 109, 113, 202, 207,
231, 280, 315, 316, 317, 319, 321,
323, 344, 346, 352
índios · 22

K

Klaxon · 9, 19, 20, 44, 133, 134, 137,
139, 140, 141, 142, 143, 144, 145,
147, 149, 151, 152, 153, 157, 158,
160, 161, 163, 164, 165, 166, 168,
169, 170, 171, 172, 173, 175, 177,
178, 179, 180, 183, 184, 188, 189,
190, 191, 192, 193, 194, 196, 197,
198, 199, 200, 201, 202, 203, 204,
205, 206, 207, 208, 213, 214, 215,
217, 219, 233

L

Literatura · 20, 47, 48, 113, 115, 130,
156, 179, 180, 183, 191, 198, 199,
217, 219, 220, 222, 285, 305, 344,
346, 359, 361, 363, 364

M

Macunaíma · 10, 21, 53, 69, 72, 125,
136, 154, 267, 286, 287, 288, 290,
291, 292, 294, 295, 296, 297, 298,
299, 300, 301, 302, 303, 304, 305,
306, 312, 315, 324, 326, 346

Manuel Bandeira · 10, 22, 43, 132,
135, 139, 142, 143, 147, 150, 151,
153, 191, 212, 216, 228, 317, 329,
339, 340, 344

Mário de Andrade · 8, 9, 10, 15, 19,
21, 22, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45,
46, 48, 53, 68, 80, 95, 110, 115,
116, 117, 118, 119, 120, 121, 123,
124, 125, 126, 127, 128, 132, 133,
135, 136, 137, 140, 142, 143, 146,

147, 151, 152, 153, 154, 155, 156,
158, 160, 161, 163, 164, 165, 166,
167, 169, 170, 172, 176, 177, 178,
179, 180, 181, 188, 191, 193, 194,
201, 202, 204, 206, 208, 209, 211,
212, 214, 215, 216, 217, 218, 229,
237, 240, 244, 267, 268, 286, 287,
288, 290, 291, 296, 297, 298, 301,
306, 307, 308, 309, 310, 311, 312,
313, 314, 315, 316, 317, 318, 319,
320, 321, 322, 323, 324, 325, 326,
327, 328, 346, 347, 357

matriz africana · 18, 53, 62

Memórias Sentimentais de João

Miramar · 9, 10, 21, 263, 264, 265,
266, 269, 270, 272, 277, 281, 282,
283, 284

modernismo · 8, 17, 18, 19, 20, 21,
22, 23, 38, 40, 43, 44, 45, 46, 47,
49, 50, 51, 52, 53, 58, 59, 60, 62,
67, 71, 100, 111, 112, 118, 120,
122, 127, 130, 134, 135, 137, 138,
139, 145, 151, 170, 181, 199, 201,
206, 217, 238, 244, 268, 277, 281,
282, 286, 324, 345

modernização · 8, 17, 27, 28, 29, 30,
33, 34, 36, 48, 72, 90, 158, 160,
193, 268, 282, 329

N

negro · 18, 21, 22, 36, 52, 56, 61, 63,
64, 65, 70, 107, 206, 222, 227, 229,
274, 347, 352, 355, 356, 357

O

O bicho · 10, 22, 340, 341, 342

Oswald de Andrade · 15, 21, 22, 41,
43, 44, 51, 55, 65, 73, 80, 94, 95,
101, 110, 132, 135, 141, 142, 152,
188, 191, 192, 194, 196, 201, 217,
222, 223, 225, 226, 227, 230, 242,
245, 263, 264, 265, 268, 269, 272,
277, 282, 283, 284, 309, 318, 346

P

Pau Brasil · 21, 222, 223, 225, 226,
228, 229, 231, 232, 233, 234, 240,
243

psicanálise · 9, 21, 247, 248, 253, 255,
256, 259, 260, 261

R

renovação · 18, 20, 37, 50, 53, 59, 61,
69, 94, 96, 163, 167, 178, 212, 214,
222, 267, 269, 270, 283, 338

representatividade · 22, 81, 346

Rio de Janeiro · 19, 39, 42, 44, 45, 46,
48, 49, 59, 65, 72, 73, 78, 86, 90,
91, 92, 101, 108, 112, 113, 114,
134, 136, 139, 140, 145, 146, 147,
151, 152, 153, 154, 155, 179, 180,
181, 185, 189, 193, 198, 202, 209,
216, 219, 234, 237, 245, 260, 261,
262, 271, 284, 285, 288, 289, 301,
304, 305, 306, 325, 326, 327, 345,
356, 363

S

São Paulo · 8, 9, 14, 17, 19, 26, 27, 28,
29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,

100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA

- 38, 39, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 57, 59, 60, 62, 72, 73, 74, 75,
76, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 96,
97, 110, 113, 114, 115, 119, 120,
121, 122, 127, 129, 130, 132, 133,
136, 138, 139, 145, 146, 147, 150,
152, 153, 154, 155, 156, 158, 161,
163, 164, 170, 173, 176, 179, 180,
181, 183, 185, 188, 193, 194, 197,
198, 199, 202, 219, 220, 228, 233,
234, 242, 244, 245, 246, 259, 261,
268, 270, 274, 284, 285, 298, 305,
306, 309, 310, 314, 315, 317, 318,
323, 325, 326, 327, 328, 344, 345,
357, 358, 359, 361
- século XX · 17, 20, 21, 26, 28, 29, 31,
32, 45, 62, 66, 76, 79, 84, 93, 107,
116, 183, 185, 188, 259, 263, 264,
267, 268, 270, 282, 283, 294, 311
- Semana de 22 · 17, 18, 20, 21, 22,
23, 40, 48, 67, 70, 71, 150, 183,
184, 191, 192, 193, 194, 196, 197,
198, 219, 268, 308
- Semana de Arte Moderna · 9, 10, 17,
18, 19, 21, 22, 23, 37, 38, 41, 42,
43, 44, 51, 52, 53, 54, 62, 74, 75,
81, 89, 90, 93, 95, 97, 113, 114,
115, 122, 132, 133, 137, 141, 145,
149, 152, 153, 157, 179, 183, 186,
187, 192, 197, 198, 201, 214, 263,
264, 265, 267, 268, 269, 270, 277,
280, 282, 283, 286, 307, 308, 309,
310, 311, 323, 325, 329, 346, 347,
354, 355, 356
- Sérgio Buarque de Holanda · 9, 19,
20, 71, 136, 137, 140, 141, 142,
144, 145, 149, 152, 153, 154, 155,
181, 189, 200, 201, 202, 203, 206,
212, 214, 218, 220, 360
- Sigmund Freud · 21, 260
- surrealismo · 9, 21, 94, 146, 188, 247,
248, 250, 252, 253, 254, 255, 256,
258, 259, 262
-
- T*
- Tarsila do Amaral · 8, 18, 21, 40, 67,
76, 79, 86, 144, 201, 217, 222, 233,
245, 258, 268, 309
-
- V*
- Victor Brecheret · 22, 39, 192, 268

Este livro reúne 16 textos críticos que relembram e analisam um dos acontecimentos histórico-cultural mais impactantes do século XX, a SEMANA DE ARTE MODERNA ou SEMANA DE 22, ocorrida de 13 a 17 de fevereiro de 1922, e organizada por um grupo de intelectuais e artistas paulistas que influenciadas pelas estéticas das vanguardas europeias.



100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA


EDITORA
SCHREIBEN

