

SEMANA DE ARTE DE 1922, RAZÕES E CONSEQÜÊNCIAS

Roberto Pontes

Poeta, crítico, ensaísta. Professor de Graduação e Pós-graduação do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará e Doutor em Literatura pela PUC-RJ.

A leitura e a reflexão críticas dos principais documentos e textos deixados pelos intelectuais brasileiros que promoveram a *Semana de Arte de 1922*, em São Paulo, transcorridos oitenta anos daquele histórico evento, nos levam obrigatoriamente a pensar naquilo que o Modernismo procurou destruir, ou seja, os resíduos do Romantismo e do Naturalismo/Parnasianismo ainda vigentes entre nós na primeira vintena do século XX.

Os documentos e textos aos quais nos referimos são basicamente: 1) Os principais manifestos e textos teóricos do processo iniciado em 1922 – a) *A Emoção estética na arte moderna*, conferência inaugural da Semana de Arte, proferida por Graça Aranha no Teatro Municipal de São Paulo, a 13 de fevereiro de 1922; *O espírito moderno*, conferência proferida pelo autor de *Canaã* na Academia Brasileira de Letras, em 19 de junho de 1924, e o *Projeto* por ele apresentado à Academia Brasileira de Letras, em 3 de julho de 1924, mas rejeitado em outubro do mesmo ano; b) *Arte moderna*, conferência de Menotti del Picchia, proferida na segunda noite da Semana; c) *Editorial* da revista *Klaxon*, primeira publicação modernista saída a 15 de maio de 1922; d) *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, de 18 de março de 1924; e) *Para os cétricos*, editorial do primeiro número de *A Revista*, de Belo Horizonte, redigido por Carlos Drummond de Andrade em julho de 1925, e *Para os espíritos criadores*, editorial do segundo número da mesma publicação, redigido por Martins de Almeida; f) *A arte moderna*, carta-mani-

festo de Joaquim Inojosa, de Recife, remetida a 5 de julho de 1924 a Severino de Lucena e S. Guimarães Sobrinho, diretores da revista *Era nova*, de João Pessoa; g) Editorial da revista *Terra Roxa e outras terras*, de São Paulo, editada em 20 de janeiro de 1926; h) Manifesto Regionalista de 1926/1952, apresentado por Gilberto Freyre; i) Editorial do primeiro número da revista *Festa*, editado a 1º de agosto de 1927, em forma de poema e de autoria de Tasso da Silveira; j) *Prefácio interessantíssimo, A escrava que não é Isaura e O movimento modernista*, de Mário de Andrade; 2) Poemas programáticos de – a) Mário de Andrade; b) Manuel Bandeira; c) Oswald de Andrade; d) Carlos Drummond de Andrade; e) João Cabral de Melo Neto.¹

Estes são os trilhos teóricos e ideológicos sobre os quais deslizou célere o movimento modernista brasileiro, com sua artilharia verbal assestada contra o Classicismo, o Arcadismo, o Romantismo e o Naturalismo/Parnasianismo residualmente enquistados na cultura brasileira, após a Primeira Guerra Mundial.

Entretanto, antes de prosseguir temos que recuar em nossa história literária, a fim de lograr melhor compreensão do processo estético a ser estudado.

O início da oficialização da cultura brasileira e, naturalmente, da literatura, se dá naquela que ficou conhecida como a “célebre década das polêmicas (1870/1880)”, que “estabelece, no seu desenvolvimento posterior, verdadeira oficialização e codificação do sistema concepcional brasileiro e sua linguagem literária. O marco concreto do processo de oficialização da linguagem literária é a fundação da Academia Brasileira de Letras (1897). Este processo estava visceralmente embasado na europeização do pensamento e da literatura. Tratava-se de buscar na Europa aquilo que a ela interessava exportar e não aquilo que ao Brasil interessava importar, em termos de um instrumental adequado àquela fase da nossa história.”²

1 As indicações destes textos fundantes do Modernismo brasileiro foram extraídas, em parte, do livro *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro* (Petrópolis: Vozes, 1985), de Gilberto Mendonça Teles.

2 SALLES, Fritz Teixeira de. *Das razões do Modernismo*. Brasília-Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1974, p.29.

É preciso lembrar que neste período ocorreram certas transformações de monta no cenário sócio, político e cultural brasileiro, basta lembrar o lançamento do “Manifesto Republicano” de 1871, a criação do jornal A República em 1874, o lançamento e divulgação do Positivismo a partir de 1875, a Abolição da Escravatura em 1888, a Proclamação da República em 1889 e a edição da Constituição Republicana de 1891, pois no centro do torvelinho histórico abolicionista-positivista-republicanista é que se dá a eclosão do Naturalismo-Parnasianismo-Regionalismo.

Deixando de parte a dinâmica dos acontecimentos políticos, sociais e econômicos de então, quando se deu um realinhamento nas elites condutoras da vida nacional, mediante o confronto e a acomodação entre as partes mais expressivas dos estratos agrários e urbanos, centremos nossa atenção no processo literário subjacente às mudanças ocorridas.

Nos anos setenta do século XIX ocorrem as polêmicas que se travam entre o Romantismo e o Naturalismo, combate vencido por este último, a advogar a chamada Idéia Nova, expressão indicativa de um punhado de princípios delineadores de uma nova concepção literária de cunho liberal e materialista, na perspectiva dos intelectuais que a defendiam, extremamente revolucionária.

Os marcos mais representativos deste período da nossa literatura são: a atividade crítica de Sílvio Romero iniciada em torno de 1870; a estréia de Aluísio Azevedo com *O Mulato* (1871); o lançamento do livro de poemas de Lúcio de Mendonça, *Névoas matutinas* (1872); a edição de *Cantos do fim do século*, de Sílvio Romero (1878); o lançamento de *Fanfarras*, de Teófilo Dias (1882); a publicação de *Teorização*, de Martins Júnior (1881), e *Estilhaços* (1885); o lançamento de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em 1889.

Fritz Teixeira de Salles nos diz sobre este momento: “É a época da ‘poesia científica’ de extraordinário mau gosto. O dogma é o abandono radical das idealizações românticas. Passaram os escritores para outras idealizações, tais como: a raça branca superior, a civilização britânica, o ceticismo requintado. Do norte, aliado de Sílvio Romero, surge Tobias Barreto, arquiteto-pensador da *idéia-nova*, teórico e jurista, pois

esta foi por excelência a hora nacional do jurismo. Conseguiram um fato concreto que permanece até hoje, cravado no subterrâneo, no superego coletivo: o preconceito contra o Romantismo. (...) Entretanto, este programa tão renovador durou pouco tempo. Com o desenvolvimento do Parnasianismo, a escola sempre vinculada ao *Parnasse Contemporain*, se volta naturalmente para a arte pela arte, centrando sua atenção em Leconte de Lisle e principalmente Théophile Gautier ou Théodore de Banville, o que significa a palavra objeto e arte pela arte. Portanto, há um processo rápido no qual os escritores vão abandonando os compromissos iniciais para adotar os princípios da arte pela arte e uma posição definida de 'função' no contexto."³

A essa mudança corresponde uma linguagem, uma expressão no plano retórico, academizante, arcaizante, francamente moldada pelo estilo bacharelesco. A educação superior tinha por finalidade preparar gente qualificada para a defesa jurídica ou o exercício político-administrativo⁴ no âmbito estatal, ou para escrever folhetins dirigidos aos privilegiados intelectuais da nascente burguesia num sistema social estratificado.

João Pacheco aponta as características mais marcantes do novo estilo: descrição, peroração e eloquência.⁵ E Fritz Teixeira de Salles esclarece o que se compreende por cada uma delas: "Descrição é o enfoque de fora para dentro, o verismo do discurso naturalista, 'a topografia' na expressão de Todorov. Eloquência é a linguagem exortativa e exclamativa. Peroração é a linguagem da súplica e da ameaça. A intenção de destruir a retórica do Romantismo, cria nova retórica."⁶

Ora, a substância do novo discurso intelectual das elites brasileiras identificava a Europa com o progresso, do mesmo modo como nos dias atuais somos induzidos pela propaganda a identificar os Estados Unidos com a sociedade mais avançada tecnologicamente. A suposição que se impunha e continua a ser imposta aos brasileiros era: "aquilo que

3 Op. cit., p.30-31.

4 FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: Formação do patronato político brasileiro*. Porto Alegre: Editora Globo, 1958, p.261.

5 PACHECO, João. *A literatura brasileira: o Realismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

6 SALLES, op. cit., p.31.

é estrangeiro é superior ao nativo, o que correspondia ao culto da forma perfeita (arcaizante): frase gramaticalmente correta, sonora, explícita e descritiva. A preocupação descritivista e formal leva ao uso das construções adjetivantes. A estrutura discursiva baseia-se na tese ou na ‘intenção persuasiva’, segundo expressão de Eco. O Romantismo era marginal como em Fagundes Varela, andrajoso e dispersivo, recusando a família e as conveniências. Mas agora Olavo Bilac torna-se o símbolo do escritor *patriota*. Os românticos ao escrever dirigiam-se à nação que nascia. Os parnasianos cantavam a Grécia para as delícias da *polis*, templo da dignificação da linguagem clássica, fria, realista, polida e sobretudo – uma linguagem *distinta*.⁷

O momento capital da disputa entre românticos e naturalistas é aquele em que estas escolas se digladiam na polémica Alencar-Nabuco (1875), o cearense, naturalmente, a expor e defender as teses da tradição literária nacional; o pernambucano, por sua vez, como defensor das idéias europeizantes.

A tese da europeização do Brasil leva a melhor no confronto, que também era geracional, mas nosso País sai perdedor da peleja, pois daí em diante, com os olhos voltados para o exterior, a elite brasileira passa a ver negativamente seu caráter mestiço, mulato, pitoresco e caipira. Tal atitude mental recusa o esforço romântico de construção da nossa nação. Daí haver Antonio Candido escrito em um de seus livros: “Na nossa cultura há uma ambigüidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambigüidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. Assim o índio era europeizado nas virtudes e costumes.”⁸ Das palavras de Candido podemos deduzir uma espécie de vergonha nutrida por alguns brasileiros contra o Brasil.

7 Ibidem.

8 CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1965, p.143.

Mas, qual o fundamento teórico de tal atitude? Os realistas-naturalistas tinham como base de sua formação intelectual o conjunto de idéias providas de autores como Vacherot, Lamarck, Littré, Huxley, Scherer, Burke, Darwin, Comte, Spencer e, muito especialmente, Taine. Dois livros se sobrepunham aos demais na biblioteca do Realismo-Naturalismo: *História da literatura na Inglaterra*, de Hippolyte Taine, e *História da Inglaterra*, de Edmond Burke. Levando em consideração esse elenco de nomes e as obras capitais concebidas por tais pensadores, principalmente os dois últimos, podemos refletir com Fritz Teixeira de Salles do seguinte modo: “O condicionamento mesológico era a mola do progresso, tornando-se o clima responsável quase exclusivo por todos os fracassos dos ‘povos primitivos’. Havia também a antropologia garantindo que as raças se dividem em superiores e inferiores. Chegava-se a afirmar que o humor era específico das raças saxônicas... E portanto, a conclusão tácita e clara era gritante: com o nosso clima tropical, o impudismo, variedade de moscas daninhas e serpentes inéditas, além das ‘três raças tristes’, tristíssimas e tão indolentes no supor de Oliveira Viana – a que progresso poderíamos almejar?”⁹

O olhar brasileiro voltado para o exterior e a quase vergonha sentida pelo homem nacional relativamente aos valores que deveria tomar como pontos basilares de identidade, levaram a literatura a uma retórica bacharelística cujo predomínio se fará sentir de modo absoluto de 1875 até 1919. “*Luzia Homem* de Domingos Olímpio, a obra de Coelho Neto e a poesia parnasiana são demonstrações concretas do fato. A estilística está marcada pela construção tríptica, pela enumeração brilhante em polissíndeto e assíndeto, além da construção silogística da frase (Rui e Euclides). A linguagem se estratificou no círculo da sua representação social, isto é, dentro do círculo do pensamento do grupo. O grupo (todo grupo social) pensa voltado para si mesmo, no quadro dos seus valores próprios que armam aquele conjunto de opções, conceitos e direções mentais do próprio código. Esse pensamento grupal é uma *estrutura significativa* (Goldmann) que possui e exerce sua função.

9 SALLES, op. cit., p.34-35..

No caso, trata-se da classe média citadina e bacharelística que chega à República, mas não rompe nem consegue afastar do poder as oligarquias rurais. A sociedade brasileira de então era por excelência estratificada em senhores e escravos.

Nesta travessia histórica, o ato de se repensar o Brasil significa pensá-lo de forma urbana, pensá-lo segundo o interesse da *urbe* contra o *campo*. Por isso um ensaísta modernista escreverá: “A nossa oligarquia, que é a expressão política do nosso patriciado latifundiário, já manifestou inequivocamente no poder a sua inaptidão para dirigir os nossos destinos.”¹⁰ Esse estado de espírito é a pura expressão, no plano do pensamento modernista, do tenentismo que se desenvolve ao lado do Modernismo e, tal qual este, chega em 1930 como a um novo patamar do seu caminho. O ano de 1930, assinala Mário de Andrade na célebre conferência, é um ano-marco da literatura brasileira que se volta para a saga social nordestina, para o linguajar desbacharelado e é – ao mesmo tempo – o ano da vitória política do tenentismo que vai iniciar a industrialização do País.”¹¹

Esboçado o quadro histórico e cultural do Brasil antecedente ao movimento modernista de 1922, compete iniciar o exame dos textos teóricos e programáticos inicialmente anunciados, pois à realidade contida nos limites da conjuntura até aqui traçada se contrapõe a ação dos participantes da Semana de Arte, que vai além dela, abrindo-se assim um leque de conseqüências muito importantes para configurar a nova feição que nossa cultura e o País hão de tomar.

A conferência de Graça Aranha, que inaugurou a Semana de Arte Moderna começa com uma instigante discussão do conceito de Belo nas artes plásticas e anuncia as inovações a serem vistas e ouvidas, do seguinte modo: “Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de ‘horrores’. Aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos da fantasia de artistas zom-

10 ALMEIDA, Martins de. *Brasil errado: Ensaio político sobre os erros do Brasil como País*. Rio de Janeiro: Schimidt Ed., 1932.

11 SALLES, op. cit., p.3

beteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros 'horrores' vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado. Para estes retardatários a arte ainda é o Belo."¹²

Desde o primeiro momento discutem os modernistas de 1922 o conceito estético que vinha orientando através dos tempos a produção da arte; o conceito de beleza passa a ser anatematizado. A atualização com as pesquisas antropológicas então mais recentes sugeria aos nossos intelectuais que o feio também podia ser estético e, paradoxalmente, bonito. Essa foi a compreensão surgida a partir do valor dado às máscaras primitivas africanas e asiáticas que infundiam horror a quem as contemplava.

No segundo trabalho de Graça Aranha, de 1925, escreve o autor de *Canaã*: "Que é o espírito moderno? No ardente e perpétuo movimento da sensibilidade e da inteligência, como distinguir a expressão inequívoca do momento fugitivo, o propulsor espiritual que nos separa do Passado e nos arrebatava para o Futuro? (...) Tudo é móvel, tudo se esvai, e tudo se transforma. O espírito moderno é uma abstração. No momento em que o definimos e o captamos, entrou no passado. Os efêmeros humanos sentem esta impossibilidade absoluta, mas persistem fatalmente em buscar na mobilidade a eternidade."¹³

Nesta segunda conferência, mantendo seu registro filosófico, Graça Aranha discute o ser moderno e logo põe a indissociabilidade do passado em relação ao futuro, enquanto procura fixar o espírito moderno como a busca da eternidade na mobilidade. A conferência é longa, mas esta é sua idéia central.

Para dar uma idéia de como aos poucos se tornava apurado o movimento modernista com o correr dos anos, passemos ao "Projeto" que Graça Aranha apresentou à Academia Brasileira de Letras, em que se tem a medida de seu empenho pelo Modernismo: "1) O dicionário,

12 ARANHA, Graça. "A emoção estética na arte moderna" in *Espírito moderno*. São Paulo: Cia. Gráfica-Editora Monteiro Lobato, 1925.

13 _____. "O espírito moderno" in *Espírito moderno*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1925.

que a Academia pretende fazer, será o *Dicionário da Língua Portuguesa*. Nele serão incorporados todos os vocábulos e frases da linguagem corrente brasileira, impropriamente chamados brasileirismos. Os 'portuguesismos' ou expressões da linguagem usada exclusivamente em Portugal, sem uso corrente no Brasil, não serão introduzidos nesse dicionário brasileiro da língua portuguesa. 2) A Academia não aceitará para os seus concursos: a) poesias parnasianas, árcades ou clássicas; b) poesias, romances, novelas, contos ou qualquer trabalho de ficção, de assunto mitológico, que não seja do 'folclore' brasileiro, tratado com espírito moderno; c) obras de história estrangeira, antiga ou moderna. As obras históricas brasileiras devem ser tratadas com espírito crítico moderno, que sabe situar o passado e libertar-se do passadismo. 3) A Academia promoverá conferências públicas, feitas pelos acadêmicos, exclusivamente de assuntos atuais filosóficos, estéticos, literários ou sociais, que tenham relação com a cultura brasileira. 4) Todos os trabalhos publicados pela Academia, as conferências dos acadêmicos e as obras premiadas pela Academia serão em linguagem corrente, usual, expurgada de todo o arcaísmo ou de expressões do denominado classicismo verbal português. 5) A Academia fará cada semestre um estudo crítico moderno do movimento literário brasileiro, tendo em atenção principalmente as novas correntes filosóficas, literárias e artísticas. 6) A Academia fará imprimir as obras dos jovens escritores, que não encontrem editores e trouxerem à literatura brasileira originalidade e modernidade. 7) A Academia solicitará dos escritores modernos, premiados ou não por ela, trabalhos originais para a sua revista."¹⁴

Este "Projeto" foi rejeitado pela "casa de Machado de Assis", mas passou à História como documento claro da consciência e da ação pragmática dos modernistas no plano da língua e da literatura brasileiras.

Outra peça importante da Semana, foi *Arte moderna*, conferência de Menotti del Picchia que começa assim: "Pela estrada de rodagem da via-lactea, os automóveis dos planetas correm vertiginosamente. Bela, o Cordeiro do Zodíaco, perseguido pela Ursa Maior, toda dentada de

14 Ibidem.

astros. As estrelas tocam o 'jazz band' de luz, ritmando a dança harmônica das esferas. O céu parece um imenso cartaz elétrico, que Deus arrumou no alto, para fazer o eterno reclamo da sua onipotência e da sua glória'. Este é o estilo que de nós esperam os passadistas, para enforcar-nos, um a um, nos finos barços dos assobios das suas vaías. Para eles nós somos um bando de bolchevistas da estética, correndo a 80 H.P. rumo da paranóia. Somos o escândalo com duas pernas, o cabotinismo organizado em escola. Julgam-nos uns cangaceiros da prosa, do verso, da escultura, da pintura, da coreografia, da música, amotinada na jagunçada do Canudos literário da Paulicéia Desvairada..."¹⁵

Menotti del Picchia abre seu discurso pastichando o estilo retórico, empolado, bacharelístico, dos passadistas, para ironicamente afirmar que se assim os modernistas escrevessem incorreriam no desagrado dos adversários manifestado através de apupos e até de um metafórico justificação. Na verdade, os modernistas tinham plena consciência da reação contrária do gosto estabelecido contra a arte que estavam a realizar.

Passemos ao editorial da edição de estréia do primeiro órgão impresso do Modernismo, a revista *Klaxon*.¹⁶ Divide-se o texto em quatro seções: a) Significação; b) Estética; c) Cartaz; e d) Problema. Na primeira, a revista situa o início da luta modernista em começos de 1921, declara seu intuito de refletir, esclarecer e construir, adverte que ao Brasil compete entender *Klaxon*; na segunda alguns princípios estéticos são declinados, como a integração da revista com o presente, o novo, o atual, o internacionalismo ao lado do patriotismo, a natureza deformadora da intervenção artística bem sintonizada com as propostas do Impressionismo estético, o equacionamento da dialética passado/progresso (ou futuro), a valorização da pesquisa, das linguagens técnicas e ainda da arte cinematográfica típica do século XX industrializado, a opção pela qualidade textual a ser exigida, a negação do Futurismo pelo klaxismo. A última seção alude aos adversários situados no século XIX: Romantismo, Torre de Marfim, Simbolismo, ao fato marcante e

15 PICCHIA, Menotti del. "Arte moderna" in *O Curupira e o carão*. São Paulo: Editorial Hélios Limitada, 1927.

16 KLAXON, nº 1, São Paulo, 15 de maio de 1922.

divisor da realidade histórica mundial que foi a guerra de 1914, e à opção pela alegria, que os deterministas achavam ser exclusiva dos anglosaxões dolococéfalos. Estas diretrizes compõem o universo do Modernismo, como se pode notar.

O *Manifesto da poesia Pau-Brasil*,¹⁷ lançado por Oswald de Andrade, significou a radicalização das propostas modernistas dois anos após a momentosa Semana de Arte. Em suas linhas lemos uma ruptura mais profunda com o ambiente cultural e literário passadista. O tom da abertura retoma as preocupações com o social e, pode dizer-se, mesmo de caráter neo-realista,¹⁸ como observa Sílvio Castro. Lê-se no texto: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.”

Comenta Sílvio Castro: “Um nacionalismo lírico é a tônica da poética pau-brasil; expresso através da valorização do ingênuo, numa quase recuperação da pesquisa romântica do espírito brasileiro”.¹⁹

E o manifesto continua: “Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jóquei. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil. (...) Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram. A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas-de-casa tratando de cozinha. A poesia para poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

Esta especialização foi um grande achado no momento da elaboração do manifesto, mas se bem observarmos, hoje, por pura falta de atenção ao que se disse antes, por mera falta de leitura dos documentos básicos do Modernismo, parece estarmos novamente vivendo o tempo dos onificientes.

17 ANDRADE, Oswald in *Correio da manhã*, 18 de março de 1924.

18 CASTRO, Sílvio. *Teoria e política do Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1979.

19 Op. cit., p.63.

Mas o texto oswaldiano não poderia esquecer a questão da língua, porque ela é o instrumento de trabalho fundamental dos escritores. E então lê-se o seguinte: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”

Esta é uma proposta lingüística; já vimos que no mesmo sentido estava posicionado Graça Aranha, de modo que ela será uma preocupação de todos os escritores vinculados ao Modernismo brasileiro: o escrever como falamos. E a proposta de Oswald se acompanha da necessidade de pesquisa estética livre, numa perspectiva nacionalista mas pronta à comunhão universal, quer dizer, ao internacionalismo já proclamado no editorial primeiro de Klaxon. No primeiro número da *Revista de Antropofagia* as teses evoluem para um radicalismo ainda maior. É quando no texto do *Manifesto antropófago* o poeta localiza o paraíso perdido brasileiro em nossa origem: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o carnaval. Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti/ Imara Notiá/ Notiá Imara/ Ipeju.”²⁰

Deixemos de lado alguns dos documentos mencionados para tratar da ação crítico-criativa de Mário de Andrade que parece ser a síntese de todos eles e do ideário modernista.

Prefácio Interessantíssimo é o texto teórico inicial e base da elaboração poética posterior de Mário de Andrade. Precede *Paulicéia desvairada*, livro de poemas que data de 1922. O prefácio foi escrito porque Mário desejava não só manifestar sua poética, mas igualmente alinhar os partidários da ação nele esboçada: ‘Leitor: Está fundado o desvairismo. (...) Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que o meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo’. E logo lhe ocorre declinar os termos da poética que propõe: “Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de

20 O poema em tupi consta originalmente em *O Selvagem*, de Couto de Magalhães. Oswald dele se apropria, fazendo uma colagem, isto é, inserindo-o em texto próprio, processo muito comum em literatura. O poema intitula-se “Invocação à Lua Nova” e seus versos significam: “Lua nova, ó lua nova, assopra em (fulano) lembranças de mim.”

pormenores inúteis ou inexpressivos.” Conceituando a arte poética que lhe parece de ruptura, permite-se indicar o caminho para atualização do processo lírico que acha mais condizente com a verdadeira poesia: “Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada”.

Por essa via, rápido chega a intuir e reivindicar a liberdade da pesquisa estética: “Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso”. Essa liberdade de pesquisa se exprime através do grande e centralizante problema da língua: “A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo ‘ão’ ”.

A Escrava que não é Isaura desenvolve amplamente o escorço de poética modernista trazido no *Prefácio Interessantíssimo* e consiste num ensaio programático imprescindível à compreensão do Modernismo brasileiro. Nele Mário de Andrade tenta sintetizar o repertório de idéias expressas por todos os manifestos modernistas, sobretudo os de mais impacto até a data da publicação do ensaio em 1925. Entretanto, *A Escrava que não é Isaura* não traz ainda a poética do primitivo, razão do vigor de *Macunaima* e do *Manifesto Antropófago*.

A Escrava que não é Isaura contém a análise da evolução do conceito de poesia da vanguarda brasileira a partir de 1922, do cabedal retórico que essa vanguarda inventou e usou ao modelar uma nova expressão, um novo poema. Começa declarando o Simbolismo como pedra angular da arte moderna, marco divisório entre a poesia anterior e a proposta em 1922.

“Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. 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 causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento

modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal.”²¹

As palavras preliminares desta exposição, lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil no dia 30 de abril de 1942, logo repetida na Casa do Estudante do Brasil, no mesmo ano, dão-nos idéia de como foi abrangente e profunda a ação do Modernismo, vista por seu principal mentor, Mário de Andrade, vinte e dois anos após a Semana de Arte.

Todos sabemos, hoje, como se deu aquele evento; aos mais jovens cumpre ler a *História do Modernismo Brasileiro*, de Mário da Silva Brito, obra insubstituível no conhecimento deste importante capítulo da luta pela identidade nacional.²² O que nos parece ser oportuno fazer e cabe muito a propósito neste momento é indicar, mesmo sob viés impreciso, as conseqüências da Semana de Arte de 1922 na vida brasileira, com seu conseqüente influxo cultural.

A investigação mais árdua da nossa vanguarda se deu no âmbito da literatura. A tentativa continuada de substituir a expressão literária do século XIX, gasta e sem mais novidade, frutificará na institucionalização de um gosto mais consentâneo com a atualidade do século XX. O gosto pelas formas novas, revolucionárias, atentas não só aos padrões universais então vigentes mas também à raiz cultural do nosso povo, modelará o Brasil moderno e mesmo este que vivemos na atualidade.

Esta preferência dos líderes do Modernismo implicou num programa de ação vanguardista, não só iconoclasta dos valores antecedentes, mas também construtivo, de premissas a serem observadas praticamente quando da elaboração das obras literárias e artísticas de modo geral.

A língua foi a primeira preocupação dos escritores modernistas. Havia que radicalizar contra o uso de um idioma eminentemente lusificado, de uma Língua Portuguesa regida pela norma lusitana no

21 ANDRADE, Mário. “O Movimento modernista” in *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, [s.d.], p.231.

22 BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

Brasil. O peso da argumentação modernista estava em ressaltar a força da tradição lingüística na literatura e na cultura brasileiras. A escrita é levada a incorporar um discurso mais popular, consoante os modos brasileiros, importando tal fato em maior liberdade artística para os nossos escritores. Enfim, os modernistas defendiam uma expressão independente, marcada pela brasilidade. Naturalmente surgem os exemplos dessa nova literatura com *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; e trinta e quatro anos depois da Semana, *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

A questão da língua brasileira não se dissocia de outra: a do nacionalismo. 1922 foi o ano de comemoração do centenário da Independência política do Brasil. Proclamada a Independência política formal em 1822, a cultural e a lingüística continuavam renitentes, sendo imperioso que tanto no plano da expressão quanto no da matéria tratada, o Brasil e sua cultura estivessem em destaque. Os modernistas passaram a tomar a nação brasileira como referência de suas criações poéticas. E vieram à luz *Martin Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo e *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp, poemas em que o nacionalismo e a expressão brasileira pontificam.

O propósito modernista de atualizar e deslusificar a linguagem literária aqui produzida, ao lado da preocupação nacionalista motivadora de obras como as duas últimas citadas, vai somar-se à valorização do primitivismo, do modo de ser ingênuo que o europeu diz “naïf”, do típico. Para os modernistas, o primitivismo vem a ser “um valor normativo e metodológico que permite a revisão da cultura nacional a partir da total tomada de consciência da realidade brasileira.”²³ Na teoria modernista o primitivismo está disseminado nas mais variadas obras do Modernismo brasileiro pelo aproveitamento dos mitos, lendas, arquétipos indígenas e sincretismos, que fazem a substância de tantos poemas, obras dramáticas e narrativas.

Para que pudesse atingir o máximo de modernidade revolucionária no ambiente artístico brasileiro, o Modernismo julgou conveni-

23 CASTRO, Op. cit., p.111.

ente o abandono das velhas estruturas expressivas e substituiu-as pelos avanços obtidos na moderna pesquisa estética internacional. Assim, incorporou a seu sistema criativo todas as aberturas conseqüentes das novas propostas culturais: psicanálise, marxismo, modernismo religioso, cubismo, expressionismo, entre outras. A peça de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, e o livro de Carlos Drummond de Andrade, *Rosa do Povo*, são cabais exemplos da adequação da nossa dramaturgia e da nossa poesia ao marxismo, então em plena vigência política e ideológica.

Na Semana de Arte Moderna de 1922 a pintura teve papel preponderante. Aliás, esta tem sido par constante das letras na ruptura de situações culturais e estéticas. Assim foi na vanguarda européia, assim ocorreu com a brasileira, na qual Anita Malfatti já impunha o traço e a tinta distintivos desde 1917. Oswald de Andrade e muitos outros escritores logo vêem na exposição expressionista de Anita ocorrida naquele ano, a pedra de toque contra as estéticas plásticas tradicionais. A exposição de Anita demolia, pela novidade formal trazida da Europa, os estilos Clássico, Neoclássico, Romântico, Realista, e o tímido Impressionismo em voga no Brasil. O gosto em artes plásticas começa a mudar desde 1917. A reprodução dos modelos e da realidade deixa de ser o paradigma dos pintores. Contra a indigência pictórica brasileira do início do século XX são administrados antídotos estéticos como o Expressionismo, o Cubismo, o Abstracionismo, e por último o Surrealismo, visando revigorar a sensibilidade plástica do homem brasileiro.

Assim, um punhado de artistas vigorosos como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Ismael Nery, Oswaldo Goeldi e Brecheret constrói o novo cânone das artes plásticas nacionais que vai florescer anos depois com Vicente do Rego Monteiro, Djanira, Volpi, Carlos Scliar, Lasar Segal, Antônio Bandeira, Samico e Aldemir Martins para ficar apenas em alguns.

No governo de 1930 de Getúlio Vargas, a arquitetura brasileira dos modernistas começa a surgir. Chega a parecer que este ditador quis projetar em novas linhas arquitetônicas de edifícios públicos a ideologia do Estado Novo. Entretanto os arquitetos decidiram institucionalizar com a colaboração do Estado a moderna arquitetura já vitoriosa na Europa com a Bauhaus e com a ação de Le Corbisier. A construção do

edifício do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, põe um grupo de novos arquitetos (Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e Ernâni Vasconcelos) em contato constante com Corbísier por intermédio de Lúcio Costa. A partir do edifício do Ministério se “estabelece um novo sentido de monumentalidade para a operação arquitetônica brasileira”.²⁴ E assim, surgem o Conjunto da Pampulha em Belo Horizonte, a cidade de Brasília, o paisagismo de Roberto Burle Marx visível tanto nos descampados do Distrito Federal quanto no Aterro do Flamengo, e tantas outras obras importantes de finalidade viária, habitacional ou pública.

Os mesmo fatores que desencadearam o Modernismo na literatura, nas artes visuais, na arquitetura e noutros setores da cultura brasileira, também determinaram uma produção musical renovadora, quer no domínio do erudito quer no do popular. Devido à ênfase posta no nacionalismo, no primitivismo e no universo musical popular urbano, vai Heitor Villa-Lobos construir uma poética sonora nacionalista, mesclada ao que de melhor havia no impressionismo e no expressionismo europeus. A marca de brasilidade e de raiz das peças que compôs universaliza-se. Participante da conturbada Semana de Arte, foi vaiado impiedosamente, mas não perdeu a compostura. A pálida produção erudita entre nós se avigora com as famosas e formosas “Cirandas”, “Saudades da Selva Brasileira”, “O Descobrimento do Brasil”, os 16 “Choros”, “Prole do Bebê”, “Saci Pererê”, as nove “Bachianas Brasileiras”, e o hoje assobiado por qualquer homem do povo, “Trenzinho caipira”, todos repletos de espírito nacional e popular.

Além da obra de Villa-Lobos, a força do Modernismo musical brasileiro chega a se fundir nas obras pessoais e autônomas, tão expressivas quanto a de Villa-Lobos, em compositores como Lorenzo Fernández, Leopoldo Miguez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Guerra Peixe, Marlos Nobre, Cláudio Santoro, Edno Krieger e Antônio Madureira.

A música popular, na qual Villa-Lobos foi buscar o material poético que cristalizou, deu aos teóricos do Modernismo uma inesgotável

24 CASTRO, op. cit., p.117.

fonte de pesquisa, a começar por Mário de Andrade, que investigou o cabedal de cantigas, de modinhas imperiais, de choros. Entrando em contato com um vastíssimo repertório, no qual pontificavam Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e compositores populares como Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Sinhô, Donga e Noel Rosa, Villa-Lobos estabeleceu uma ponte constante entre a pesquisa do Modernismo e a expressão musical consumida pelo povo entre 1920 e 1930.

Podemos mesmo dizer que se não houvesse acontecido a Semana de Arte de 1922, talvez não tivesse ocorrido a posterior subida do nível qualitativo da nossa música popular de raiz, que, em decorrência de estar mais sintonizada com a produção dos maestros de 1922 ganhou em complexidade e riqueza da frase musical e melhor qualidade do texto-letra.

Esta reformulação lenta e difícil, dadas as implicações sócio-econômicas e políticas, toma definitiva feição com o movimento “Bossa Nova” e atravessa os anos dando à música popular brasileira, de 1960 até hoje, o exuberante patrimônio sonoro que se pode sintetizar nas contribuições de Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda.

Assim, já no século XXI, continuamos a ter no nosso dia-a-dia, nas leituras, nas viagens que fazemos, nos sons que ouvimos, nos objetos estéticos que contemplamos e usamos, a força poética expressiva de um punhado de homens e mulheres que durante uma Semana de Arte, no remoto ano de 1922, propuseram e fizeram conscientemente o que lhes competiu, para sermos hoje o que somos: brasileiros, não mais que brasileiros, certos de seu processo de identidade no mundo, porque só há espaço na comunidade universal para o povo que se souber profundamente arraigado no seu espírito nacional.