

RODRIGO ALDEIA DUARTE

MEMÓRIA, HUMOR E BRASILIDADE

modernidade e tradição na visão de intelectuais do Rio
de Janeiro e São Paulo durante a década 1920

Rio de Janeiro

2004

Rodrigo Aldeia Duarte

MEMÓRIA, HUMOR E BRASILIDADE

modernidade e tradição na visão de intelectuais do Rio
de Janeiro e São Paulo durante a década 1920

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Memória Social e Documento, do Centro de Ciências Humanas da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito para obtenção do título de mestre. Orientado pelo professor Roberto Charles Feitosa.

Rio de Janeiro

2004

Rodrigo Aldeia Duarte

MEMÓRIA, HUMOR E BRASILIDADE

modernidade e tradição na visão de intelectuais do Rio
de Janeiro e São Paulo durante a década 1920

Avaliado por:

Prof. Antônio Edmílson Martins Rodrigues
(UERJ/UFF/PUC)

Prof. Miguel Angel de Barrenechea
(UNIRIO)

Prof. Roberto Charles Feitosa
(UNIRIO)

Rio de Janeiro

2004

DEDICATÓRIA

AOS MEUS QUERIDOS AVÓS,
GELZA MARQUES ALDEIA E
ODYR GERALDO ALDEIA.

AGRADECIMENTOS

À AJUDA INESTIMÁVEL DE
LAURA LIMA E DE MINHA MÃE,
ELISABETH ALDEIA.

A MEU PAI, ARTHUR DUARTE.

EPÍGRAFE

Entre projeções futuristas e revalorizações do passado, escritores do Brasil na passagem de século tentavam fazer o que o modernismo, depois, adotaria como programa: redescobrir o país.

Francisco Foot Hardman, 1992: 289

RESUMO

Na história da cultura literária brasileira a década de 1920 e especialmente o marco de 1922 ficaram emblematicamente caracterizados como sendo o momento por excelência do modernismo, entendido como movimento de renovação cultural e constituição de uma arte nacional. Porém, esse modernismo ultrapassou em muito essa década; pelo menos desde as últimas décadas do século XIX podemos encontrar indícios de uma mentalidade moderna em formação. A partir da Proclamação da República começaram a aparecer variadas leituras acerca dessa idéia de nação brasileira, que influenciaram a cultura e as manifestações artísticas do país. Este trabalho visa focar uma dessas visões específicas, a dos modernistas humoristas cariocas (Calixto Cordeiro, Bastos Tigre, Lima Barreto, Emílio de Menezes, J. Carlos, entre outros), mostrando as semelhanças entre esse grupo e os modernistas paulistas em relação às idéias sobre a identidade nacional e a modernidade, questionando a divisão de grupos intelectuais em rótulos como modernista ou pré-modernista. Dessa forma, pretende-se relativizar – através de uma comparação entre os dois grupos – a idéia de ruptura com o passado normalmente atribuída ao movimento modernista de São Paulo, demonstrando o quanto este grupo estava também imerso em relações de continuidade com elementos já então presentes na memória do campo de produção literária brasileiro. A comparação será baseada na análise dos periódicos *Klaxon* (São Paulo, 1922-3), *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo, 1926) e *D. Quixote* (Rio de Janeiro, 1917-27), vistos como documentos de propagação das idéias modernas, os lugares de memória dos dois grupos.

Palavras-chave: memória social, modernismo, identidade nacional, campo literário, modernidade, caricatura.

ABSTRACT

In the history of Brazilian literary culture the 1920s, especially the landmark of 1922, have been characterized as the very time of modernism, seen as a movement of cultural renewal and constitution of a national art. But the modern ideas have been present for much longer than that decade. At least since the last decades of the XIXth century we can find traces of a modern Brazilian mind in formation. From the founding of the republic on, it started to appear several different conceptions of the idea of the Brazilian nation that have influenced the country's culture and artistic manifestations. This work intends to focus on one of those visions, the one from the humouristic modernists of Rio de Janeiro (Calixto Cordeiro, Bastos Tigre, Lima Barreto, Emílio de Menezes, J. Carlos, among other intellectuals), showing the similarities between this group and the modernists from São Paulo, on issues such as national identity and modernity, aiming to question the division of intellectuals groups in categories as modernists or pre-modernists. This way, we wish to reconsider – by means of a comparison between the two groups – the idea of the separation from the past, normally granted to the modernists from São Paulo, thus showing how this group was also tied in strong bonds of continuity with elements already present in the Brazilian literary production field. The comparison will be based upon the analysis of the magazines *Klaxon* (São Paulo, 1922-3), *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo, 1926) and *D. Quixote* (Rio de Janeiro, 1917-27), all seen as divulgation documents for the modern ideas, or as the “lieux de mémoire” of the two groups.

Key words: social memory, modernism, national identity, literary field, modernity, caricature.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I – FUTURISMO E TRADIÇÃO

- . “FUTURISMO” PAULISTA..... 17**
- . A PRODUÇÃO MODERNISTA DE SÃO PAULO PELOS PERIÓDICOS..... 29**
- . MODERNISTAS DO RIO DE JANEIRO..... 43**
- . A CAMPANHA ANTI-FUTURISTA E A VISITA DE MARINETTI..... 55**

CAPÍTULO II – MODERNIDADE E NACIONALIDADE

- . NACIONALISMO E REGIONALISMO 66**
- . NAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL..... 75**
- . COMUNICAÇÃO E ARTE..... 85**
- . MODERNIDADE COMO INTERVENÇÃO SOCIAL..... 95**

CAPÍTULO III – MEMÓRIA E HUMOR

- . A MEMÓRIA COMO FRUTO DA MATERIALIDADE..... 116**
- . INTELECTUAIS DO RIO E DE SÃO PAULO..... 126**
- . HUMOR COMO PROJETO POLÍTICO..... 134**
- . PATRIMÔNIO E RELEITURA DA HISTÓRIA..... 145**

CONCLUSÃO – 156

BIBLIOGRAFIA – 162

INTRODUÇÃO

No discurso corrente sobre o modernismo brasileiro, confere-se usualmente um papel de destaque ou primazia às figuras envolvidas com a Semana de Arte Moderna de 1922, ou seja, daquela facção do modernismo associada à vanguarda estética e à arte nacionalista¹. A década de vinte sugere a idéia de renovação completa do imaginário e da mentalidade nacionais, não só por haver transcrito a arte moderna para o cenário nacional, abrindo frentes de batalha contra o “passadismo”, mas por haver mesmo iniciado a constituição de um sentimento nacional, de uma identificação com valores e características nacionais.

Contudo, o modernismo não se restringiu àquele momento, sendo antes um processo amplo de transformação que já vinha se caracterizando. O modernismo representava um conjunto de idéias que se expandiu e circulou através das principais cidades do país desde pelo menos a metade dos anos 1910 (Gomes, 1993: 63). Essa visão mostra uma conformidade com as perspectivas de Mônica Velloso e Eduardo Jardim de Moraes, que sustentam que ao longo das duas primeiras décadas do século XX já vinham sendo esboçadas, na dinâmica social e na cultura brasileira como um todo, as máximas do ideário da modernidade. A associação estabelecida freqüentemente entre os conceitos de moderno, modernidade e modernismo – enfatizando-se este último – e o evento simbólico de 1922 acabam por produzir visões generalizantes e simplificadoras em demasia. O período da virada do século XIX para o XX aparece então marcado por um referencial externo, patente em expressões como “pré-modernismo” ou “vazio cultural”. Essa visão teleológica da arte do período – encarado em função de uma transformação futura, como transição para algo que ainda viria a

¹ Esse grupo intelectual era também conhecido como “futurismo paulista”, numa associação muito comum à época, entre o movimento vanguardista italiano e as experiências de São Paulo.

acontecer e não por seus méritos e características próprias – perpetuou a idéia de ruptura total com o passado normalmente atribuída ao movimento modernista de São Paulo.

A modernidade no Brasil não foi compreendida univocamente. A partir da proclamação da República, o país viveu um momento conturbado de afirmação do Estado nacional. À conta disso, começaram a aparecer variadas leituras acerca da idéia de nação brasileira, o que permeou sua cultura e suas manifestações artísticas. Boa parte dessas leituras não estava de forma alguma ligada aos modernismos e às suas idéias, mas representam de diferentes maneiras a compreensão das idéias da modernidade existentes naquele período, distintas visões acerca da modernidade e/ou da modernização do país e de sua sociedade². A construção do Estado Nacional, enquanto objetivo, permeia os textos de quase todos os intelectuais finiseculares relevantes, e estende-se pelas primeiras décadas do século XX como a pedra angular da discussão sobre a identidade brasileira. Procura-se fazer um retrato, uma representação – fiel ou caricata – do Brasil, elemento que aparece de alguma forma em diversas obras do período, muitas hoje consideradas clássicos da literatura nacional.

Entre fins do séc XIX e começo do séc. XX, a retórica nacional-ufanista e a idéia da missão civilizatória do intelectual (...) têm peso fundamental. Ao mesmo tempo era preciso ser moderno, estar em dia. (...) Em termos de prosa, basta pensar que no mesmo ano de 1902 vai ser publicado *Canaã* (Graça Aranha), *Os sertões* (Euclides da Cunha) e *A réplica* (Rui Barbosa) (CARA, 1988: 65-66).

Observando, porém, obras tais como *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, *Macunaíma*, de Mário de Andrade ou a *História do Brasil pelo Método Confuso*, de José Madeira de Freitas (Mendes Fradique), vemos que na década de 1920 este ideal ainda não havia sido plenamente realizado, permanecendo necessária e atual a discussão sobre a

² Como nos mostra o trabalho de Lenice Mascarenhas, com sua abordagem do projeto modernizador da elite governamental. A autora analisa periódicos com diferentes idéias de modernidade em sua pesquisa, aonde mostra o descompasso da visão de modernidade das elites marcada pela influência neo-clássica européia com o modernismo ascendente, através da análise do periódico de divulgação da exposição do Centenário da Independência (Mascarenhas, 1999).

questão da identidade nacional. Vemos também que os novos intelectuais brasileiros afastaram-se do caminho trilhado por seus predecessores, buscando no humor e na fantasia formas alternativas (e quiçá mais eficazes) de apreender a totalidade da nacionalidade brasileira.

Definitivamente, o movimento da década de 1920 em São Paulo foi um período marcado pelas atitudes vanguardistas, de experimentalismo estético, do projeto de destruição do chamado passadismo e da tentativa de criação de uma nova arte no Brasil, acertando “o relógio-império” (Manifesto Pau Brasil, *apud* SCHWARTZ, 1995: 138) de nossa arte com o que se fazia na Europa. Isso num período inicial, que foi até 1924, quando as diferentes tendências do movimento paulista começaram a experimentar uma guinada para a constituição de uma arte nacional e nacionalista. O ano de 1924 também foi um ano de cisões internas nesse movimento, quando surgiram diferentes interpretações sobre temas relevantes para a constituição da identidade nacional. Estes dois momentos do modernismo paulista serão enfatizados neste trabalho, através da análise das revistas *Klaxon* e *Terra Roxa e Outras Terras*, revistas editadas pelo núcleo modernista de São Paulo que representaram, respectivamente, o momento do vanguardismo e o momento nacionalista neste movimento artístico brasileiro. Pode-se dizer que estes dois periódicos, publicados respectivamente em 1922-23 (logo após a Semana de 1922) e 1926 (após o cisma de 1924), representam a síntese das idéias do grupo em cada um desses momentos do movimento. O grupo Verdamarelo, formado a partir do cisma de 1924, teria uma trajetória um tanto diversa, não publicando seu discurso em periódicos específicos e organizados para tal³.

Contudo, existem outros grupos contemporâneos que compartilham muitos valores e perspectivas com os modernistas paulistas, mas que mesmo assim ficaram esquecidos quando

³ Suas manifestações foram feitas através de artigos em diferentes jornais, mais tarde compilados e acrescidos de novos textos, quando foi publicado *O curupira e o carrão*.

se traçou a história da modernidade no Brasil. Trataremos de um grupo carioca que poderia também receber a alcunha de modernista, que se caracterizou pelo humor de crítica social, colocando-se através de sátiras, crônicas e caricaturas. Um grupo de intelectuais e artistas (escritores, jornalistas, caricaturistas, etc.) com diferentes inserções no universo artístico-cultural da época, unidos na publicação de um periódico dedicado exclusivamente ao humor, o *D. Quixote*, cuja contemporaneidade em relação ao movimento modernista (a segunda fase da revista vai de 1917 a 1927) e cuja situação dentro do campo de produção intelectual da cidade, fornecem condições para uma comparação de propostas e valores.

O modernismo paulista também utiliza muitas vezes o humor como via de acesso aos conceitos desse ideário moderno. Essa e outras questões – a relação dos dois grupos com a cultura popular, com o cinema e as novas formas de comunicação, etc. – serão tratadas especificamente, pois apresentam um impasse: entre os dois grupos parece haver uma série de pontos em comum, o que nos leva a pensar por que os paulistas são reverenciados enquanto os cariocas foram esquecidos. Isso pode estar conectado com uma tradição presente e/ou com as relações de força simbólica que os grupos mantêm entre si e com os grupos que os cercam no campo intelectual. Afinal, os caricaturistas mantinham relações de proximidade com integrantes da escola parnasiana e da tradicional Academia Brasileira de Letras. E as relações de sociabilidade criam pólos de influência que direcionam algumas tomadas de posição. Para Bourdieu,

essas relações são o verdadeiro princípio das tomadas de posição dos diferentes produtores, da concorrência que os opõe, das alianças que estabelecem, das obras que reproduzem ou que defendem (BOURDIEU, 1999: 232).

O que o autor chama de “universos de especialistas” funcionam como espaços relativamente autônomos, aonde se apresentam relações objetivas entre posições distintas dentro da hierarquia do campo de produção. Além disso, Pierre Bourdieu ainda chama a

atenção para o perigo da relação reducionista e imediatista entre condições e conjuntura de época e a produção cultural numa discussão em que repele o que chama de “teoria do reflexo que sustenta as análises marxistas das obras culturais” (BOURDIEU, 1999: 230). Para o autor, a simultaneidade entre diferentes e independentes séries causais cria uma ilusória aparência de harmonia, que se apresenta como uma armadilha àqueles pesquisadores do campo intelectual, que querendo fugir da leitura interna das obras ou da vida artística, reduzem a época e a obra a esquemas arbitrários na relação direta entre a obra e sua época. (BOURDIEU, 1999: 231-232).

Uma idéia relevante para este trabalho é a noção de brasilidade e, mais especificamente, brasilidade modernista, conforme desenvolvida por Eduardo Jardim de Moraes. Esta idéia remete a um projeto de valorização das temáticas nacionais na cultura produzida no país, com uma forte tendência à exaltação do popular. A brasilidade modernista é a inserção desta questão no seio do modernismo brasileiro, que, a partir de 1924 inaugura uma preocupação sistemática com a questão da brasilidade. Moraes identifica, no entanto, um “solo ideológico” (MORAES, 1979: 11) anterior ao movimento, que estaria constituído pelas idéias de Graça Aranha em *A Estética da Vida*, notadamente suas categorias de “intuição estética do todo” e de “integração do eu no cosmo” (MORAES, 1979: 21). Apenas pela intuição pode-se captar a essência da alma nacional e, só então, contribuir para a cultura universal de forma relevante porque única. Mário de Andrade diria, em carta a Joaquim Inojosa, que “só sendo brasileiro é que nos universalizaremos” (Joaquim Inojosa; *O movimento modernista em Pernambuco*; Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, s. d., *apud* MORAES, 1978: 44)⁴.

⁴ Ao mesmo tempo, Álvaro Cotrim mostra como os humoristas cariocas eram “depositários completos do seu tempo”, e como foram “visceralmente cariocas e organicamente de sua época” (Álvaro Cotrim; *O suave caricaturista da classe média carioca*; *Jornal do Brasil*, 14/08/1974, *apud* VELLOSO, 1996: 30).

Pretendemos através desse trabalho relativizar a noção de ruptura com o passado normalmente atribuída ao grupo modernista de São Paulo, mostrando suas conexões com tradições sociais e culturais do país. Tais conexões não permitiriam que definíssemos a relação dos modernistas paulistas como uma ruptura com o passado, mas antes como uma relação dialética entre aproximação e afastamento, que se reflete na própria trajetória do movimento⁵. Este trabalho tem como intenção demonstrar que, independente do juízo tecido por intelectuais paulistas⁶ a respeito de contribuições artístico-culturais anteriores ao marco de 1922, existia uma “tradição moderna” em formação no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro, cidade-capital centralizadora da produção artística nacional na época (NEVES, 1991). A capitalidade do Rio de Janeiro poderia vir a ser combatida e derrotada, mas até então foi elemento vital para o desenvolvimento do campo artístico nacional, agrupando os diversos grupos intelectuais em sua torre de marfim. Certas características da cidade-capital podem ter influído de forma marcante no processo de transformação da cultura brasileira do início do século XX.

Uma outra vertente do modernismo no Brasil estaria representado pelos intelectuais cariocas das revistas humoristas das primeiras décadas⁷. Essa linha moderna carioca relacionava-se com as pessoas e tendências consideradas passadistas pelo grupo que realizara a Semana de Arte Moderna, mas também com figuras como as de Renato de Almeida e Ronald de Carvalho, representantes, junto com Manoel Bandeira, Prudente de Moraes Neto e

⁵ Veremos como o movimento, que antes apresentava um afastamento, passa no segundo momento a construir uma reconciliação com o passado.

⁶ Enquanto, no primeiro momento, afirmava-se que “o problema da reforma estética entre nós..., a liquidação literária, no Brasil, assume proporções de queima” (Menotti del Picchia *apud* MORAES, 1978: 59), mais tarde o modernismo da vertente Pau Brasil faria a recuperação de diversas obras do passado literário brasileiro. Porém, os caricaturistas nunca mereceram a atenção do grupo de São Paulo, o que pode demonstrar que eles também estavam sob a influência do preconceito da época, que reservava à caricatura um lugar entre as “artes menores”.

⁷ Concordo com a noção de Angela Gomes (GOMES, 1999: 19) de ser “infrutífero lidar com a categoria de intelectual carioca como aquele nascido no Rio”, estendendo essa idéia também para São Paulo. Creio ser possível utilizar, como a autora, a referência básica do intelectual de uma cidade como aquele que “constrói, nesta cidade, sua rede de sociabilidade fundamental, mantendo contatos com sua terra natal e/ou tecendo articulações que se espraiam para outras partes do país”. Para as noções de “rede” e “microclima” de sociabilidade, bem como de “pequeno mundo” (GOMES, 1999: 20).

Graça Aranha do que seria o “legítimo” modernismo carioca (afinal Ronald de Carvalho e Graça Aranha participaram da Semana de 22). Pretendemos mostrar como a produção dos intelectuais boêmios cariocas pode, por sua escolha de temas e por sua adequação ao espírito e as técnicas de comunicação de sua época, ser considerada como parte integrante desse processo de constituição do modernismo brasileiro.

Este trabalho tenciona, fundamentalmente, questionar a atribuição de rótulos como pré-modernista e modernista, no sentido em que estes rótulos restringem a determinados grupos o mérito de um processo de transformação que já vinha se desenvolvendo na sociedade brasileira. Para tal serão analisados, em comparação, o grupo modernista consagrado de São Paulo e o grupo de modernistas caricaturistas do Rio, salientando semelhanças conceituais entre os modernistas paulistas e os intelectuais cariocas, mais comumente identificados com o “pré-modernismo”.

No primeiro capítulo desenvolveremos uma análise visando lidar com as questões das relações dos dois grupos com as idéias de vanguarda e transformação cultural presentes no corolário do modernismo paulista, bem como suas relações com a noção de tradição, percorrendo a tênue fronteira entre modernismo e passadismo. Complementando esta análise, veremos as relações de cada um dos grupos com a Academia Brasileira de Letras (sendo aí fundamental a análise mais atenta do papel de Graça Aranha) e as reações à visita ao Brasil de Filippo Tommaso Marinetti, expoente do movimento futurista italiano. Será explorado o tema da relação entre os intelectuais modernistas e a tradição, entendida não como entidade apta a explicar idéias, ações e valores dos intelectuais, mas como elemento capaz de esclarecer as escolhas dos atores engajados em determinado processo. Ao mesmo tempo, a tradição não pode ser vista como atraso, ou obstáculo à mudança.

Em especial, no que se refere ao mundo intelectual, a premissa é a de que os processos de criação e transmissão culturais estão sempre referidos a

tradições, quer como seus herdeiros mais ou menos diretos, quer como seus opositores mais ou menos radicais (GOMES, 1999: 26).

Portanto, haveria uma relação compulsória entre trabalho intelectual e tradição, que essencialmente se reforçaria ao modificar-se ao longo do tempo. O aumento do número de intelectuais que fizessem referência a uma tradição, tanto por adesão quanto rejeição, contribuiria enormemente para uma renovação gradual da mesma. Assim, “é a repetição/manutenção do projeto estético-político e não sua transformação/atualização que assinala a decadência de uma tradição intelectual” (GOMES, 1999:26)⁸. Neste primeiro capítulo será dado um maior enfoque à questão do “futurismo” paulista e da modernidade através da forma literária.

No segundo capítulo, iremos discorrer sobre as questões concernentes à modernidade e às concepções de identidade nacional nos dois grupos. Concepções acerca da nação e das idéias de nacionalismo entre os diversos grupos de intelectuais modernos aqui discutidos estarão presentes, juntamente com uma ampla análise sobre diferentes questões referentes à modernidade e às técnicas modernas empregadas por esses mesmos intelectuais. Neste capítulo já veremos uma concentração maior sobre as formas modernas desenvolvidas pelo grupo de caricaturistas fora do contexto do modernismo paulista, que apresentavam um modernismo mais centrado nos conteúdos e na intervenção social.

Já o terceiro capítulo visa realizar uma análise referente à fundamentação teórica da memória social e ao tema do humor como questão relevante para os intelectuais dos dois grupos. O humor será tratado aqui no sentido que Joachim Ritter, Georges Bataille e outros intelectuais tratam o riso, segundo o levantamento acerca da história do pensamento ocidental sobre o riso realizado por Verena Alberti. Rir seria “situar-se no espaço do impensado,

⁸ Desse ponto de vista, torna-se muito mais compreensível a visão, corrente em nossa crítica literária, da relação entre o modernismo e o romantismo, como transformação/atualização de uma tradição já existente na cultura nacional.

indispensável para apreender a totalidade da existência” (Alberti, 1999: 23). Trataremos o humor como essa forma de pensar o impensável associado à mensagem subjacente à caricatura.

A memória, sob um ponto de vista estritamente conceitual, é uma representação que se constrói acerca do passado, sem no entanto deixar de comportar interesses, influências ou mesmo veleidades para eleger uma coisa em detrimento de outra como o aspecto fundamental de determinado período daquele passado. Logo, a memória seria fruto das imagens produzidas acerca do passado, na medida em que são transmitidas ou recebidas. O espaço de divulgação é, portanto, um espaço de produção material e imagético imbricado de percepção e lembrança. Estas questões serão importantes quando analisarmos as estratégias de memória e a inserção dos grupos intelectuais em seus campos de produção, questões que quando combinadas podem representar esquecimentos forçados ou caracterizações conceituais equivocadas.

Reconstruir a história do campo de produção intelectual brasileiro (notadamente do eixo Rio – São Paulo) do início do século até os últimos anos da década de 1920 é uma tarefa, como podemos observar, difícil dada as imbricações e interpenetrações entre os diversos grupos, escolas, idéias e pessoas. É também uma tarefa muito maior do que pode um trabalho desta natureza ambicionar. Esta pesquisa escolhe um enfoque muito mais específico dentro dessa rede de sociabilidades, buscando produzir material relevante para contribuir com a compreensão daquele universo. A proposta aqui será a de estabelecer uma comparação de valores e idéias concernentes à questão da “brasilidade modernista” entre dois grupos distintos, tomados a partir da análise de seus periódicos emblemáticos: o grupo dos “futuristas” de São Paulo e o grupo dos caricaturistas e humoristas cariocas. Essencialmente, trata-se de uma tentativa de demonstrar a presença do ideário da modernidade fora dos limites da Paulicéia e anteriormente ao momento de efervescência do movimento modernista

consagrado, nos primeiros anos da década de 20, bem como de compreender as restrições impostas aos intelectuais que pensavam, de outra forma, essas questões da “brasilidade modernista”.

CAPÍTULO I – FUTURISMO E TRADIÇÃO

“FUTURISMO” PAULISTA

As idéias de vanguarda e o experimentalismo estético marcaram profundamente o cenário cultural da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. A partir de 1917 – ou mesmo antes, com a exposição de Lasar Segall, em 1913 (BRITO, 1971: 67-72)⁹ – o pacato cenário cultural da cidade foi arrebatado pelas idéias de um heterogêneo grupo de artistas que procurou marcar sua contribuição no panorama artístico nacional. Naquele ano seria inaugurada, num salão da rua Líbero Badaró, a exposição de Anita Malfatti, que mais por sua repercussão do que propriamente pelas obras expostas, é considerada como o “estopim do modernismo”. A dura crítica feita por Monteiro Lobato, no artigo “A propósito da exposição Malfatti”¹⁰, serviu como elemento agregador para os intelectuais renovadores de São Paulo, e rapidamente Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia intercederam com artigos a favor de Anita Malfatti. A partir daí, os defensores da arte nova já tinham uma causa pela qual lutar. Mas foi a Semana de Arte Moderna de 1922 o marco principal desse movimento da arte nacional. O ano de 1922 foi chamado, pelos participantes do grupo, de Ano zero da independência cultural do país, numa clara alusão ao Centenário da Independência. O movimento modernista paulista propagava a idéia da renovação da vida cultural do país, com um discurso de ruptura com a arte do passado. Na literatura, na pintura,

⁹ A influência da exposição Segall no quadro da arte brasileira foi muito pequena, talvez porque ainda fosse muito cedo para o meio artístico captar as idéias modernas, talvez porque o próprio artista ainda não tivesse amadurecido bastante sua arte.

¹⁰ Este artigo ficou também conhecido como “Paranóia ou mistificação” por sua frase mais drástica em que atribuía a paranóias pessoais ou à mistificação do real as distorções da arte moderna.

na música, nos costumes, na escrita e até nas artes gráficas (MASCARENHAS, 1999)¹¹, esses intelectuais e suas discussões propuseram uma grande renovação no meio artístico-cultural do Brasil.

Contudo as características do grupo modernista identificado com a Semana de 1922 passariam por algumas transformações até 1924. Por volta daquele ano, os expoentes consagrados desse modernismo essencialmente paulista começam a trilhar caminhos separados e a tomar posicionamentos conflitantes. Esse é o momento da viagem ao interior de Minas Gerais¹² e da Poesia Pau-Brasil; momento de mudança de tendências na direção de uma arte mais interessada em aspectos da cultura popular e na representação nacional. No aspecto político, na definição dos valores estéticos e dos temas relevantes, no estilo literário: para todas as questões pertinentes à renovação literária e à criação de uma nova arte identificada com a cultura e com a realidade nacionais – intenções expressas pelo grupo –, o ano de 1924 foi extremamente relevante. Aquele seria o ano de aparecimento dos “primeiros agrupamentos configurados”, depois dos “instantes iniciais de luta” (CÂNDIDO, 1979: 15-16). Eduardo Jardim de Moraes traça uma interessante divisão conceitual desse “primeiro tempo modernista”, distinguindo duas fases nítidas e também tomando como marco o ano de 1924, sob outro enfoque. A primeira fase, a partir de 1917, seria marcada pela “polêmica do modernismo com o passadismo”, quando foram mais fortes e importantes as influências das vanguardas européias para o processo de modernização/atualização da arte brasileira. Com a

¹¹ A autora tem um interessante trabalho sobre a inovação dos modernistas paulistas nas artes gráficas. Traçando considerações acerca do impacto da modernidade no Rio e em São Paulo através da análise da linguagem visual de duas revistas de 1922 – *Klaxon*, revista do movimento modernista; e *A Exposição de 1922*, revista de propaganda institucional da Exposição do Centenário da Independência –, Lenice Mascarenhas coloca que: “Os espaços diversos e o tempo único, apresentam memórias coletivas antagônicas. A memória do Rio de Janeiro reporta à França do século XVIII, enquanto a memória paulistana à Europa do pós-guerra” (MASCARENHAS, 1999: 18).

¹² Essa viagem, impregnada da idéia de “descoberta” do Brasil, foi uma excursão dos modernistas paulistas (Tarsila do Amaral, Oswald e Mário de Andrade, entre outros) em companhia do poeta francês Blaise Cendrars, às cidades históricas de Minas. Uma forma explícita de reconciliação com o passado, a viagem foi descrita e discutida por vários autores, tendo sido descrita sumariamente em *Terra Roxa e Outras Terras* por René Thiollier.

segunda fase em 1924, os intelectuais do modernismo paulista passariam a “adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional” (MORAES, 1978: 49).

A partir de 1924, (...) sem abrir mão de seu ideal universalista, o modernismo brasileiro (...) passa a se interessar pelos problemas que dizem respeito à sua identidade e à determinação da entidade nacional. (MORAES, 1988: 229).

Para o autor, o movimento modernista se divide claramente em dois momentos, marcados pelo divisor de águas que é o ano de 1924. Muito mais do que a “modernização/atualização” das letras do país, os modernistas do primeiro momento propunham-se a uma tarefa bem mais difícil, “a da reforma do ambiente artístico em geral” (MORAES, 1978: 54). O vanguardismo foi a tônica desse momento do movimento, durante o qual importava mais o caráter moderno das obras do que critérios puramente estéticos. Havia uma postura organizada de grupo e um discurso de apologia da novidade.

o que importava, o que sobretudo se valorizava, era o fato da obra ser moderna ou assim se apresentar dentro do nosso ambiente cultural. E ser moderno significava tudo aquilo que vinha se opor aos cânones passadistas que, até então, dominavam a cultura nacional (MORAES, 1978: 55).

A partir do ano de 1924, o objetivo do grupo modernista de São Paulo não mais seria combater o passado, sob a égide da atualização/modernização, mas imiscuir da perspectiva nacionalista o processo de renovação, através de uma idéia de relação de causa e efeito entre o nacionalismo e a modernidade. “Só seremos modernos se formos nacionais” (MORAES, 1978: 83). A luta contra o passadismo na cultura brasileira tem agora um objetivo nítido, qual seja, o da constituição de uma arte nacional, em contato com a terra e inspirado nos motivos do povo brasileiro. Dessa forma, vários dos elementos antes considerados como parte do grande amálgama do passadismo, foram nesse momento resgatados e revalorizados como parte de uma tradição cultural do Brasil, como as obras do Aleijadinho e os romances de José de Alencar. O esforço do modernismo de São Paulo passa a dar cada vez mais importância ao

estabelecimento de elos entre a cultura de seu tempo e a tradição em sua proposta de expressão da nacionalidade. O grupo passa a enfatizar o comprometimento da cultura de seu tempo (a arte moderna) com a tradição, visando assim constituir um projeto de identidade nacional.

O livro *Brasil: Primeiro Tempo Modernista – 1917/1929 Documentação*, organizado por Telê Ancona Lopes, Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, é um instrumento extremamente rico para compreender as diferentes evoluções do movimento modernista. Este trabalho, que é a divulgação da documentação levantada para a exposição homônima realizada em 1972, na França, Portugal e na América Latina, acompanha a produção do grupo de intelectuais envolvidos com o movimento modernista de São Paulo até o fim da década de 1920, ou seja, do período da “fase heróica” do modernismo até a época da “estabilização”¹³. Trazendo grande quantidade de artigos, ensaios, cartas e poemas, o livro de Lopes permite fazer uma avaliação geral da obra modernista no Brasil, escolhendo-se intencionalmente os pólos de Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte para fazê-lo. O mais interessante nesta obra seria a inusitada empreitada do jornal carioca *A Noite*, que, entre 11 de dezembro de 1925 e 12 de janeiro de 1926, fez publicar uma coluna com colaborações de Sérgio Milliet, Carlos Drummond, Prudente de Moraes Neto, Martins de Almeida, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, intitulada “Mês Modernista”. Todos os artigos do “Mês Modernista” foram publicados no livro, e por essa atitude do jornal carioca podemos avaliar a aceitação que o movimento modernista de São Paulo já havia adquirido na sociedade a essa altura (Lopes,

¹³ As idéias desses intelectuais e as novidades modernistas viriam a ser adotadas como prática corrente na arte brasileira, ou seja, seriam incorporadas ao cânone literário. Até a “a data simbólica de 1930” viveu-se a “fase dinâmica” do movimento (CÂNDIDO, 1979: 17-18). A partir de 1930 começaria uma nova fase do modernismo, em que novos artistas viriam se unir aos amadurecidos modernistas da primeira hora. Dessa forma, a literatura brasileira passou a utilizar, como prática corrente uma série de inovações estéticas, estilísticas e filosóficas empreendidas pelo movimento modernista de São Paulo. Antônio Cândido identificou esta fase posterior que estender-se-ia até 1945, onde as características principais seriam a volta das formas tradicionais à poesia (sem, no entanto, abandonar-se o verso livre), reinterpretadas “com ouvido e espírito novos”, “um grande surto do romance” e o desenvolvimento dos trabalhos nos diferentes ramos das ciências humanas (CÂNDIDO, 1979: 23-28).

1972: 232-279). O livro – bem como a exposição o fizera – trata de arquitetura, artes plásticas, música, literatura e, cronologicamente, dividindo-se segundo um padrão cronológico que procura dar conta dos diferentes movimentos dentro desse modernismo.

1917/19 – O início: as primeiras publicações dos futuros modernos; Villa-Lobos em início de carreira. E o “caso” Malfatti.

1920/21 – Arregimentação: momento em que um grupo já formado busca novas soluções, divulga seus postulados e recruta novos valores.

1922 – Eclusão: ano histórico da Semana de Arte Moderna, importante pelas sistematizações procuradas na Literatura por Mário de Andrade. Ano de manifestações conjuntas do grupo.

1923/27 – Caminhos: a fusão inicial (ecclética e geral) é substituída pela dispersão e pela diversificação dos caminhos. Fase de amadurecimento. A maioria dos artistas plásticos está em contato com a Escola de Paris. Definições são procuradas a partir do primitivismo e do nacionalismo estético.

1928/29 – Difusão: uma nova geração modernista já aparece em diversos pontos do Brasil, enquanto a “primeira geração” vive a evolução de suas propostas (LOPEZ; BATISTA; LIMA, 1972: 2).

O período chamado de “Caminhos”, que se estende de 1923 a 1927, refere-se justamente às divisões dentro do Movimento em função desses novos ideais e objetivos que apareceram no segundo momento. Talvez o ano de 1923 tenha sido destacado por Lopez pela publicação, pela *Revue de L'Amérique Latine*, de “O Esforço intelectual do Brasil Contemporâneo”, conferência de Oswald de Andrade proferida na Sorbonne no mesmo ano (LOPEZ; BATISTA; LIMA, 1972: 208-216). Este é um fato do qual os modernistas se vangloriavam muito, pois seus esforços de modernização criaram repercussões na Europa, em Paris, centro da arte moderna do mundo “avançado”. Assim, podemos ver que, mesmo quando da tentativa de criação de uma arte nacional, a dependência econômica e cultural em relação às nações desenvolvidas fazia-se presente na mentalidade brasileira. A relação com a identidade permanece mediada pela relação com o exterior; a aceitação no estrangeiro era um

certificado de qualidade necessário para os intelectuais que queriam fazer a renovação artística no Brasil. Conforme Eduardo Moraes, “é sempre tendo em vista a relação existente entre a ordem internacional e a realidade nacional que se pensa a criação de uma arte própria” (MORAES, 1988: 229-231).

Fazendo um balanço historiográfico, seriam encontradas algumas explicações clássicas para a mudança de rumos do movimento modernista paulista no ano de 1924 (MORAES, 1978). É a relação existente entre a ordem internacional e a realidade nacional que pesa na determinação da razão da mudança de rumos de meados da década de 1920. Como principais argumentos encontra a “revolução” paulista de 1924, liderada por Isidoro Dias Lopes e a influência dos grupos de vanguarda que propunham a valorização do primitivismo, tornada mais premente pela visita de Blaise Cendrars ao Brasil naquele mesmo ano (MORAES, 1978: 71-82).

Analisaremos estas duas influências, tendo sempre em mente o foco no grupo modernista de São Paulo, sem deixar de lado as noções de Pierre Bourdieu, que, conforme já foi colocado, alerta para a ameaça de reducionismo nesse tipo de análise. É necessária muita atenção na interpretação de influências conjunturais no campo de produção artístico. Deve-se ter sempre em mente os fatos concomitantes que possam influenciar os autores de variadas formas:

A eficácia dos fatores externos, crises econômicas, transformações técnicas, revoluções políticas, ou, muito simplesmente, demanda social de uma categoria particular de comanditários, de que a história social tradicional busca a manifestação direta nas obras, não pode exercer-se senão por intermédio das transformações da estrutura de campo que esses fatores podem determinar (Bourdieu, 1999: 231-232).

Para Cecília de Lara, intelectual ligada ao Instituto de Estudos Brasileiros e autora de importante análise dos periódicos modernistas de São Paulo, o ano de 1924 é um momento

crucial, em que se situa um marco importante (LARA, 1972: 234), referindo-se a autora à viagem de “descoberta do Brasil profundo”¹⁴. Esta viagem, feita por Tarsila, Oswald, Mário de Andrade e Blaise Cendrars, entre outros, colocou alguns motivos para a crescente preocupação com a questão nacional na arte brasileira em meados da década de 1920, pois mostrou ao grupo – muito pelos olhos de um francês – a força do passado cultural brasileiro:

Realmente esse ano da viagem se erige como marco de recrudescência nacionalista na arte: acontecimentos políticos, como a revolução de Isidoro, podem ter ajudado a despertar o interesse para uma aproximação com a realidade brasileira. Outro fator, mencionado às vezes, é a participação do estrangeiro – vindo como imigrante – na vida cultural de São Paulo, despertando atitudes de proteção à cultura brasileira (Lara, 1972: 234).

O fato é que nessa nova fase do modernismo paulista surgiu uma preocupação maior com a questão da nacionalização da arte, dentro de um projeto de modernidade mais amplo que supunha uma definição de identidade nacional. Ao contrário da arte dos grandes centros europeus contemporâneos, que mantinha um programa de afastamento do universo tradicional ou mesmo nacional, os paulistas deixaram de lado as idéias iconoclastas e se aproximaram do passado, recriando a identidade nacional a partir da revisitação da cultura nacional autêntica, distante da cultura dos salões dos grandes centros cosmopolitas e afrancesados. Annateresa Fabris, citando o trabalho de Ronaldo Brito (*Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivista Brasileiro*), expõe o caminho inverso trilhado pela vanguarda brasileira:

Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim (FABRIS, 1994: 15).

Porém, como nos lembra o historiador Eric Hobsbawm, “em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de ‘modernismo’ já se achava a

¹⁴ Uma melhor avaliação dessa viagem e da aproximação da arte erudita com elementos nacionais e populares, bem como da mediação de estrangeiros nesse processo está no trabalho de Hermano Vianna (1995), principalmente o capítulo 6.

postos” (HOBSBAWN, 1995: 178-179)¹⁵ – o manifesto de Filippo Marinetti é de 1909 – e que, portanto, este movimento do modernismo brasileiro encontrava-se em conformidade com o “Retorno à Ordem” da arte de seu tempo. No início da década de 1920 muitas das tendências européias de vanguarda já esgotavam-se em si mesmas, muitas tendo exaurido seu potencial estético, criando uma forte tendência de procurar em formas artísticas rústicas e de diferentes padrões culturais – notadamente a arte africana e asiática – uma contraposição ao padrão tradicional do academismo europeu. Segundo Tadeu Chiarelli, que trata da pintura modernista no Brasil,

Impedidos de aderir incondicionalmente ao realismo/naturalismo das correntes artísticas alternativas brasileiras do período, impedidos, por outro lado, de aderir aos contornos mais radicais das vanguardas históricas, restou aos modernistas abraçar as tendências conservadoras, reacionárias, que passavam a dominar a Europa, a partir do final da Primeira Grande Guerra (*apud* FABRIS, 1994: 63).

Além do mais, a recém “descoberta” questão da brasilidade praticamente impôs aos artistas uma direção principal para suas obras, criando uma sujeição da pintura aos temas do grupo, algo já condenado pela pintura moderna desde o século XIX. O grupo modernista de São Paulo tomou para si a árdua tarefa de dar um rosto ao Brasil por meio da arte (FABRIS, 1994: 15).

Parece então que, enquanto na Europa as artes tendem ao que se convencionou chamar de “primitivismo”, de volta à simplicidade, de procura por novos temas nas artes africanas e orientais (o que, essencialmente, representava um retorno à representação e à figura), no Brasil, cujos artistas buscavam “um rosto, uma feição”, esse mergulho primitivista era encontrado nas próprias raízes nacionais, sem a necessidade de extrapolar a tradição e a

¹⁵Eric Hobsbawm, no capítulo “As Artes 1914-1945”, além de traçar um panorama do período da vanguarda artística, ainda coloca que “as únicas inovações formais depois de 1914 no mundo da vanguarda ‘estabelecida’ parecem ter sido duas: o *dadaísmo*, que se transformou ou antecipou o *surrealismo* na metade ocidental da Europa e o construtivismo soviético na oriental” (HOBSBAWM, 1995: 179).

cultura, mas sim de mergulhar nessas duas. Atingindo aquele valor “inicial, incontaminado, puro, essencial”, os modernistas estariam, ao mesmo tempo, sendo perfeitamente nacionais, porque em contato com o que de mais legítimo havia em sua cultura, e universais, porque em harmonia com o que se fazia na arte mundial. A norma do primitivismo deu direcionamento ao grupo, tendo sido considerada fundamental para o “conhecimento e revelação do universo brasileiro” (CASTRO, 1979: 111). Para Cecília de Lara:

enquanto a Europa busca renovar-se em fontes primitivas, da arte negra, por exemplo, o Brasil encontrará em suas raízes os elementos que correspondem a essa busca de autenticidade (LARA, 1972: 215).

Sob outra perspectiva, Antônio Cândido afirma que após um contato inicial rápido com a produção das vanguardas européias do século XX, os modernistas paulistas criaram uma forma híbrida de expressão, simultaneamente local e universal, “reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro” (CÂNDIDO, 1976: 121). Mesmo essa fase de nacionalização da arte brasileira mostra a força avassaladora que teve sobre os modernistas da Semana a influência da arte européia, ditando tendências e direções. A Europa, ávida por novos temas, foi buscar inspiração na arte africana e oriental e num retorno ao figurativo. A “arte moderna” brasileira vai, no mesmo sentido, se voltar para dentro do território, encontrar inspiração em lendas indígenas e causos caboclos. Antônio Cândido faz também uma importante observação: 1924 seria o ano de aparecimento dos “primeiros agrupamentos configurados”, depois dos “instantes iniciais de luta”. Neste ano, apareceriam o movimento Pau Brasil, considerado pelo autor como uma “tomada de posição primitivista” e, mais tarde, em reação a este, o movimento verde-amarelo, de Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho, entre outros, que “opôs ao primitivismo o nacionalismo, achando que aquele era, no fundo, uma atitude de inspiração francesa” (Cândido, 1979: 15-16).

Sobre a situação da “revolução” paulista de Isidoro Dias Lopes, deve-se analisá-la sob um certo contexto. A Primeira República foi um momento de muita instabilidade na federação brasileira. Notadamente na década de 1920, que contou com uma série de levantes de caráter militar, identificados com a baixa oficialidade do Exército. Essas revoltas, consideradas no seu conjunto, deram origem ao que se convencionou chamar de tenentismo. Segundo Boris Fausto,

o tenentismo produziu uma inflexão na vida política brasileira e deixou uma influência persistente (...) Nos anos vinte, tornou-se, para todas as camadas intermediárias e populares da sociedade, o grande depositário das esperanças de uma alteração na ordem vigente (FAUSTO, 1977: 409).

O movimento de 5 de julho de 1924 em São Paulo, herdeiro autoproclamado do levante do Forte de Copacabana e gênese da Coluna Prestes¹⁶, era contrário aos caminhos pelos quais enveredara a República, e visava, declaradamente, tomar o poder na Capital Federal, além de empreender reformas no aparelho estatal e na estrutura de poder. Ampliando a representação e alterando as relações entre as esferas de poder (CORRÊA, 1976: 183).

A rebelião foi enfrentada com medidas drásticas. O presidente do Estado e sua cúpula retiraram-se da cidade, passando esta a ser governada pelos rebeldes, que tiveram de enfrentar os implacáveis bombardeios das tropas legalistas durante sua permanência. As mortes e os prejuízos causados pelos bombardeios causaram uma crescente indisposição na sociedade paulista, que mais e mais se aproximava dos revoltosos, que defendiam a cidade contra os temidos bombardeios das forças legalistas. Diversos setores da sociedade paulista, entre comerciários, estudantes, professores, funcionários, quando não davam apoio direto para as forças rebeldes, manifestavam apoio publicamente, em comícios e manifestos ou por

¹⁶ Entre os seus participantes encontravam-se os irmãos Joaquim e Juarez Távora (participantes do movimento de 1922) e Miguel Costa, que viria a fundar a Coluna Miguel Costa – Luís Carlos Prestes. A data escolhida para a eclosão do movimento de 1924, 5 de julho, foi uma homenagem proposital ao levante do Rio de Janeiro. Um dado curioso é levantado por Mário da Silva Brito: “O Forte de Copacabana se sublevara. Graça Aranha estivera prêso por suspeita de envolvimento nesse episódio revoltoso” (BRITO, 1972). Nada mais se pôde inferir acerca da participação de Graça Aranha no episódio de 5 de julho de 1922.

correspondência (CORRÊA, 1976: 57)¹⁷. Apesar disso, os militares tinham receios quanto à aproximação de representantes civis com o movimento. O Comando Revolucionário também impunha restrições às aspirações do operariado e teria recusado o oferecimento de união de fileiras (CORRÊA, 1976: 55-57). Afinal, as proposições ideológicas do comando militar não eram antagônicas às das classes dominantes (CORRÊA, 1976: 54). Os revoltosos tenentistas não eram partidários de uma revolução ampla, e tinham receio das possíveis conseqüências da união do proletariado à revolta. Um dos argumentos mais fortes e convincentes usados pelas forças legalistas para por fim ao movimento militar foi a real possibilidade da “rebelião se transformar em revolução, em luta social” (CORRÊA, 1976: 165).

As relações entre o tenentismo e o movimento modernista já foram estudadas anteriormente por diversos autores e não cabe aqui alongarmo-nos sobre este assunto. A própria autora de *A Rebelião de 1924 em São Paulo* alude à interpenetração dos dois fenômenos¹⁸. Parece que a manifestação do nacionalismo em outras esferas da sociedade, bem como o evento sem precedentes da ocupação militar e posterior bombardeio da cidade de São Paulo trouxeram, para o âmbito do processo de renovação do cenário cultural brasileiro, a confrontação com a complexidade da realidade nacional. A efêmera integridade da federação e a contingência da unidade e do controle da nação sobre o próprio destino mostraram-se, aos olhos daqueles intelectuais, como uma sociedade que ansiava por auto-reconhecimento, que necessitava construir sua identidade.

¹⁷ O moralismo e a austeridade política defendidos pelos militares rebeldes também causavam certo furor entre as camadas médias urbanas. Boris Fausto coloca que “as rebeliões tenentistas apontaram a inflação e o desequilíbrio orçamentário como males tão graves quanto a fraude e as desigualdades regionais” (FAUSTO, 1977: 405). Já Anna Martinez Corrêa identifica as proposições fundamentais do grupo: “os militares haviam instituído a República em 1889, cuja formalização se efetuou em 1891, através de uma Constituição que estabeleceu um Estado com componentes democráticos. Uma vez o poder constituído, os militares entregaram-no aos políticos civis. Os políticos deturparam o sentido das proposições iniciais, sendo responsáveis pelo estado de degeneração em que se encontrava a República em princípios da década de 1920. Sentiam então os militares contestadores que era seu dever lutar pelo restabelecimento dos ideais iniciais. Não encontrando meios legais para atingir esses objetivos recorreram ao movimento armado, à ‘revolução’” (CORRÊA, 1976: 46).

¹⁸ “Serafim Ponte Grande, personagem criada por Oswald de Andrade, pode ser tipo característico do agente social integrante dos setores médios, perplexo diante de uma situação que lhe é oferecida, sem ter sido solicitada, de uma 'revolução' que ocorre em sua cidade” (Corrêa, 1976: 159).



(D. Quixote, n. 380, 20/08/1924)

Em consequência do estado de sítio então em vigor, poucas informações circulavam no resto do país sobre a revolta em São Paulo. A revista *D. Quixote*, como uma revista de crítica social e sátira política, foi duramente atingida pela censura da época, veiculando várias caricaturas sobre a falta de assunto que paradoxalmente acometia a revista, numa época de tantos acontecimentos a serem noticiados e devidamente satirizados e recriados pela via cômica. Apesar disso, em algumas caricaturas, a revista conseguiu mostrar como a falta de notícias criou uma onda de boatos e informações falsas que contribuíram para agravar o clima de insegurança e incerteza geral (a caricatura do canhão de boatos é particularmente representativa dessa tendência), mostrando a capacidade dos intelectuais modernistas do Rio de Janeiro de, através do humor, tocar em assuntos proibidos ou restritos e também de criar humor a partir de situações trágicas. Além disso, a *D. Quixote* ainda conseguiu, posteriormente através de seu colaborador paulista Belmonte, dar uma idéia da extensão dos danos causados pela batalha para a cidade, além de construir divertidas imagens sobre os “bravos paulistas” que contavam bravatas sobre o período da revolta, quando tinham em realidade fugido da cidade ou se mantido bem protegidos em casa.



(D. Quixote, n. 376, 23/07/1924)

– *Vamos. Vamos lá que o Marcolino deve saber muita coisa nova. Elle tem uma tia que foi noiva de um rapaz descendente de uma velha familia paulista.*

– *Papae, que canhão exquisito é aquelle?*

– *Pois foi o que maior estragos produziu na revolução, com a lingua...*



(D. Quixote, n. 382, 03/09/1924)

A PRODUÇÃO MODERNISTA DE SÃO PAULO PELOS PERIÓDICOS

Lançada em maio de 1922, a revista *Klaxon: Mensário de Arte Moderna* colocou-se, desde o início, como propagadora, revisora e fomentadora das idéias da Semana de Arte Moderna. A revista contou com oito exemplares mensais¹⁹, sendo editada até janeiro de 1923. Já no primeiro número da revista as referências à Semana consideram-na como uma “espécie de Conselho Internacional de Versalhes”, que “deu frutos verdes” e “Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se idéias inadmissíveis. É preciso reflectir. É preciso esclarecer. É preciso construir. D’ahi, KLAXON” (*Klaxon* n. 1)²⁰.

¹⁹ O último número de *Klaxon*, número duplo (8-9), foi inteiramente dedicado a homenagear Graça Aranha.

²⁰ A revista *Klaxon* contou com seis números sempre datados do dia quinze de cada mês (maio a outubro), um sétimo número, de 30 de novembro e um último número, duplo e numerado 8-9, sem muito rigor na data, que consta como dezembro de 22, janeiro de 23. Este último número foi dedicado a Graça Aranha.

Durante toda a sua curta existência, a revista *Klaxon* sempre se propôs a ser o espaço da modernização/atualização artística brasileira. Nesse sentido, abraça em seu diminuto formato de dezesseis páginas, as mais variadas tendências literárias. Esse primeiro momento do modernismo paulista é marcado por duas características principais: a união entre tendências divergentes, em prol da causa da modernização do cenário artístico do país; e a valorização das obras pelo seu caráter moderno, mais do que por um critério de qualidade. Acerca dos parâmetros estéticos da revista, citamos o editorial em tom de manifesto:

E *KLAXON* não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender *KLAXON*.

KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser actual. Essa é a grande lei da novidade.(...)

KLAXON não é futurista

KLAXON é klaxista.

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 também morram.(...) (*Klaxon* n. 1)²¹.

Assim, temos o retrato geral das tendências da revista: um periódico vanguardista por excelência, plural e internacional, interessado primordialmente em quebrar com as regras e cânones da arte acadêmica então em voga no Brasil. Mais do que isso, *Klaxon* estava interessada em construir uma nova linguagem para descrever um novo mundo, mundo atual, que não podia permanecer preso aos grilhões da linguagem anacrônica do parnasianismo.

Nesse contexto, é interessante notar também o desdém com que é encarado o panorama literário do Rio de Janeiro, quase inteiramente negligenciado, possivelmente pelo papel da capital como centro difusor da norma canônica, o Olimpo do parnasianismo. Lima

²¹ Na capa 2 de todos os números esta mesma idéia é sempre reforçada pelos dizeres: “A Redacção não se responsabiliza pelas ideias de seus colaboradores”. A redacção foi identificada por Mário da Silva Brito nas pessoas de 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 (BRITO, 1972).

Barreto, expoente da literatura *gauche* carioca e tendo já livros publicados pela editora de Monteiro Lobato, foi achincalhado e tratado como desconhecido, a quem mandam comprar os livros e revistas que chegassem à capital, evitando assim que dinheiros paulistas os adquirissem²². Sua crítica ao modernismo de São Paulo publicada na “*Careta*” de 22/07/1922 foi assim respondida pelo grupo:

confunde ainda o espirito de actualidade de KLAXON com o futurismo italiano um snr. Lima Barreto. Desbarretamo-nos, imensamente gratos, ao ataque do clarividente (...) E foi uma rasteira que imaginou nos passar. Mas, com franqueza, snr. Lima Barreto, uma rasteira a 20 metros! (*Klaxon* n. 4).

Em face da acusação de cópia do futurismo, Mário de Andrade fazia questão de especificar os pontos de contato e as diferenças entre a doutrina de Marinetti e *Klaxon*. Deve-se notar que 1922 foi o ano de ascensão de Mussolini na Itália, e o distanciamento em relação ao futurismo tornava-se uma questão premente. Mário de Andrade declarou que *Klaxon* apenas aceitava inteiramente os parágrafos 5 e 6 do manifesto técnico da literatura futurista, desbancando e criticando outras idéias do italiano, como o amor ao perigo, o elogio da luta e de “*il coraggio, l’audacia, la rebellione*”. Mais à frente disse que “pelo 9º [parágrafo] glorificar-se-há, além do patriotismo, o militarismo e a guerra. Não o fariamos. (...) E saiba o pagão que não é preciso ser futurista para ser patriota” (*Klaxon* n. 3). A revista declarava-se então como instrumento de um grupo patriota, rejeitando o futurismo como programa.

Percebe-se o quanto é confusa a questão do nacionalismo na arte para o grupo de *Klaxon*. A revista contou com belas poesias modernas e artigos bem escritos, de colaboradores brasileiros e estrangeiros, versando sobre os mais diversos temas, de interesse

²² As referências do grupo de São Paulo quanto aos caricaturistas são ínfimas. Sabe-se que Oswald de Andrade participara de uma roda literária junto a Emílio de Menezes por volta de 1915, e que teria sido convidado, junto com o caricaturista Mendes Fradique, por seu admirador paulista para uma de suas “Conferências ilustradas” em São Paulo (GOMES, 1993: 66; VELLOSO, 1999: 69). Em suas memórias, Menotti del Picchia atenta para a vinculação de Oswald ao “grupo parnasiano de Emílio de Menezes” (PICCHIA, 1972). De toda forma, o contato com a revista *Careta* mostra que os modernistas de São Paulo tinham contato com os caricaturistas modernos do Rio de Janeiro.

universal. Mesmo assim, *Klaxon* teve dificuldades de lidar com o nítido bairrismo dos seus articulistas, antítese do internacionalismo e da liberdade pregados.

Do ponto de vista estético, a tônica é a luta aberta contra o chamado “passadismo”. No entanto, é difícil hoje em dia avaliar a força ofensiva do discurso modernista na época. As transformações porque passou a sociedade brasileira tiraram da produção modernista o elemento chocante e desafiador. Isso é uma forma de ver como o discurso daqueles intelectuais foi assimilado pela cultura nacional. Sobre a revista *Klaxon*, Cecília de Lara comenta, ressaltando um certo caráter tradicional no grupo de intelectuais responsáveis pela Semana de 22:

Sem dúvida é ainda freqüente o sinal da formação tradicional dos autores, e para o leitor atual às vezes decepciona o contato com a matéria que foi causa de escândalo e já não produz impacto. (...) Mas, é exatamente nisso que repousa o valor do Movimento (LARA, 1972: 221).

Oswald de Andrade proclamou a “Lei da Metaphysica Experimental: Realisar o infinito”. Um pouco adiante, expôs quais seriam as três formas de arte: “Realista, Interpretativa, Metaphysica”, e conclamou: “Fóra a interpretação”. “A única arte excelente – a que fixa a realidade em função transcendental” (*Klaxon* n. 2). Dessa forma, Oswald de Andrade estava profundamente conectado com as idéias expressas no editorial da revista, que dizia reconhecer a existência da natureza, reconhecendo também na obra de arte a faculdade de transformar e mesmo deformar a natureza. Essas idéias, presentes neste momento da obra de Oswald de Andrade, seriam desenvolvidas no Manifesto da Poesia Pau Brasil²³.

Contudo, Rubens de Moraes, afirmando o valor de cada momento histórico por sua atualidade dentro de sua época, colocava que “todos, românticos, parnasianos, etc. foram modernos a seu tempo. (...) O ridículo é um poeta acreditar em soneto e em alexandrino neste

²³ “Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo não prestava. A interpretação do dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho...” (*apud* SCHWARTZ, 1995: 137).

glorioso anno do Centenario da Independência” (*Klaxon* n. 5). Isto certamente já representa pontos de discordância em relação ao editorial-manifesto.

Na verdade, tudo leva à conclusão que *Klaxon* é uma grande trincheira para acomodar todos aqueles insatisfeitos com os caminhos seguidos pela arte no Brasil. O caso de Menotti del Picchia é singular. Palestrante de uma das noites da Semana de Arte Moderna e colaborador de *Klaxon*, nestes primeiros anos do movimento foi agraciado com elogios e panegíricos como o conhecido episódio do “Manifesto do Trianon”²⁴ e nas críticas literárias na revista. Mais tarde, promoveria uma cisão no movimento e tornar-se-ia grande inimigo do grupo Pau Brasil, fundando o verde-amarelismo. Contudo, nesse primeiro momento Menotti del Picchia era parte do grupo e tinha seu trabalho louvado como parte essencial na renovação da arte brasileira. Mário de Andrade, em crítica referente ao livro *A mulher que peccou*, escreve que “KLAXON é parco de elogios. O novo livro de Menotti del Picchia assim julgamos: dos melhores da literatura brasileira” (*Klaxon* n. 2).

Em outra crítica, dessa vez d’“O Homem e a Morte”, Mário de Andrade colocaria o livro de Menotti del Picchia como parte da “tetralogia completa das grandes obras que modificarão certamente a fisionomia das letras indíginas” (*Klaxon* n. 8-9)²⁵. No número anterior, Mário de Andrade havia também feito crítica de outro livro, “Epigrammas Ironicos e Sentimentais”, do carioca Ronald de Carvalho. Também incluído naquela tetralogia, o livro de

²⁴ Transcrito na íntegra em Mário da Silva Brito (1971: 180-183). Discurso proferido por Oswald de Andrade por ocasião de um banquete oferecido a Menotti del Picchia no Trianon, onde se reuniram “políticos, escritores da velha guarda, gente das finanças e da alta sociedade, e ‘meia dúzia de artistas moços de S. Paulo” (p. 180). Oswald de Andrade, falando em nome dessa geração de moços que em Menotti del Picchia “arvorou o seu mais vistoso padrão” (p. 181), dirigiu-se diretamente ao homenageado, ao mesmo tempo saudando-o e lembrando suas responsabilidades para com essa nova geração: “é para te lembrar a fôrça que trazes no teu bôjo prenhe de obras-primas e te sagrar para combates mais vivos, que vimos assegurar-te guarda de honra no tumulto desta consagração de alta popularidade” (p. 181).

²⁵ Os outros livros seriam “Os condenados”, de Oswald de Andrade, “Epigrammas Ironicos e Sentimentais”, de Ronald de Carvalho e “As Canções Gregas”, de Guilherme de Almeida, que Mário lamentava não poderem “aparecer ainda êste ano” (1922).

Ronald de Carvalho recebe contudo uma crítica dúbia, que nos leva a questionar certos parâmetros programáticos da revista:

Ronald de Carvalho, com os “Epigrammas” filia-se á onda dos cultores do verso-livre e da rima-livre. Sob êsse aspecto seu livro é duma modernidade excepcional para o Brasil (...) Mas, apesar dessa liberdade, Ronald não representa toda a ancia e tortura dos modernistas. (...) É fortemente expressivo, sem ser expressionista. Não deforma: analisa. É grego ou renascente; não é negro nem egipcio. É mesmo um passadista, sob êsse aspecto (*Klaxon* n. 7).

Vê-se por aí o ecletismo da revista *Klaxon*. E a confusão conceitual que imperava no primeiro momento dessa vertente modernista, qualificado como etapa destrutiva, de germinação ou mesmo de renovação/atualização. Um autor como Ronald de Carvalho, ao mesmo tempo que “vive todo imerso nessa filosofia actualissima, cujo representante principal no Brasil é o sr. Graça Aranha” (*Klaxon* n. 7), ou que teve reconhecida em sua obra uma “modernidade excepcional”, pode ainda assim ser considerado passadista. Parece que o critério de modernidade é seletivo, pois a modernidade de Ronald de Carvalho é excepcional “para o Brasil”. Com isso, mostra-se latente a permissividade da revista, que deixa claro que não tinha uma conceituação mais rigorosa dessa modernidade.

*Terra Roxa e Outras Terras*²⁶ contou com sete números ao longo de sua existência, com uma periodicidade completamente inusitada. O primeiro número saiu no dia 20/01/1926, o segundo no dia 03/02, o terceiro veio em 27/02 e o quarto em 03/03. A partir daí, os números ficaram mais espaçados. O quinto sai em 27/04, o sexto em 06/07 e o último número sairia no dia 17/09. Também os tamanhos diferiam entre eles. Costumavam ter quatro páginas em formato de jornal, à exceção do primeiro – que apareceu com seis páginas, sendo uma totalmente tomada com um anúncio de “Losango Cáqui”, de Mário de Andrade e de “Raça”,

²⁶ *Terra roxa e outras terras* (daqui por diante denominada *TROT*) contava com Antônio Carlos Couto de Barros e Antônio de Alcântara Machado como diretores e Sérgio Milliet como “secretário e administrador”. Faz parte de um momento em que o Movimento Modernista já havia conquistado alguma popularidade, e consegue arrematar para o periódico dois anúncios do automóvel AJAX.

de Guilherme de Almeida – e do quinto – também com seis páginas, mas que trouxe a promessa de mudança de formato para uma revista de dezesseis páginas à partir do número seguinte. O número cinco também marcou uma mudança pitoresca: Um pequeno anúncio, presente nos números 1 e 2 dizia “Leiam terra roxa – o melhor jornal literário do Brasil”. No número cinco, os dizeres foram mudados e o anúncio passou a apregoar o “único jornal literário do Brasil”.

Para falar sobre *Terra Roxa* deve-se considerar o novo momento do movimento modernista de São Paulo. O Manifesto da poesia Pau-Brasil já fora lançado, e a arte brasileira tomava novos rumos. Os dois anos imediatamente anteriores à publicação de *Terra Roxa* foram de intensa ebulição do meio literário moderno.

O movimento Pau Brasil, que Oswald lança em manifesto em 24 e com o livro, em 25, corresponde sem dúvida a uma tomada de posição (...) Ainda nestes anos, dois atos importantes se registram: a saída de Graça Aranha da Academia, em 24 e a publicação de “A Escrava que não é Isaura” de Mário de Andrade, em 25 (LARA, 1972: 235-237)²⁷.

Apesar da polêmica surgida em torno desse manifesto dentro do movimento, ou mesmo por causa dela, os modernistas paulistas foram direta e irremediavelmente influenciados por ele. Para o grupo que veio a fundar o verde-amarelismo, o manifesto foi motivo pra um afastamento definitivo dos companheiros da primeira hora modernista. Até Mário de Andrade teve dificuldades em integrar as fileiras da poesia Pau-Brasil (MORAES, 1978: 90-97). Mesmo assim, a reavaliação cultural e histórica proposta pela ideologia Pau-Brasil teve forte ressonância em *Terra Roxa e Outras Terras*. A idéia do resgate de um

²⁷ É possível traçar um paralelo entre Graça Aranha e Mário de Andrade pela perspectiva do que Gilberto Mendonça Teles chama de Espiritonovismo, ou seja, as idéias presentes no chamado “testamento de Apollinaire” e no editorial do primeiro número da revista *L’Esprit Nouveau* (TELES, 1976: 146-163). Emílio Moura, no n° 1 de *A Revista*, traça este paralelo em que ressalta que “ Ambos procuram a mesma Canaã, pressentida no alvoroço de um individualismo que não se atrofia. É claro que os caminhos são diferentes. Mas por todos eles o nosso espírito chega a mesma finalidade nacionalizadora” (LARA, 1972: 235). Para medir melhor a influência das idéias de Apollinaire e de *L’Esprit Nouveau* na obra dos dois, ver a conferência da Semana de 22 e o discurso final na Academia Brasileira de Letras, de Graça Aranha (TELES, 1972: 220-226, 251-265; GREMBECKI, 1969).

passado genuíno está presente ao longo dos números do periódico, sempre preocupado em ressaltar a produção cultural integrada no solo nacional, à revelia de sua localização histórico-cronológica.

Diferentemente do que ocorreu com *Klaxon*, imediatamente depois da Semana de 22, não se está tratando aqui de opor ao passadismo a revolução estética, mas de realizar a revolução estética através da afirmação da produção cultura fixada em solo brasileiro (MORAES, 1978: 103).

Podemos perceber a mudança na inclinação do movimento já na folha de rosto, na “Apresentação”, que apresenta como identificação – e mesmo como título – elementos de um regionalismo claro. Mesmo mantendo a idéia de ruptura (enquanto *Klaxon* era um periódico que não se esforçaria para ser compreendido, *Terra Roxa* seria o jornal criado para um público que não existe), o ideal klaxista do internacionalismo fica apagado, e a revista será pautada por discussões acerca da idéia de nação.

Parece que este jornal, ao nascer, dá prova de uma coragem digna do Anhangüera: destina-se a um público que não existe. O seu programa é isso mesmo: ser feito para o homem que lê.

A nossa terra roxa, mercê de sua fertilidade complexa e exagerada, tem dado á luz tudo que é o sonho de uma imaginação de pioneiro: açúcar, café arranha-céus, trens-elétricos, lança-perfumes, directórios políticos, omnibus, e até literatos. Tudo. Menos ali nesse banco de jardim inglês, ou nessa poltrona de varanda de bengalô, ou nesse clube, ou nessa rêde de fazenda, ou nesse pullman da Paulista, a entidade rara e inestimável que é um homem que lê. Pois é para esse homem imaginário, ou pelo menos ainda incognito como um rei em viagem de recreio, que decidimos imaginar, crear e jogar no mundo o TERRA ROXA... e outras terras.

Entre nós, o fenômeno é singular: não é o leitor á procura de um jornal, mas o jornal á procura de um leitor (*TROT* n. 1)²⁸.

²⁸ Como já vimos, este fenômeno não é assim tão singular. A revista *Klaxon* já proclamara a necessidade do Brasil se esforçar para compreendê-la. Isto remete a uma tendência da arte de vanguarda, de quebra com o nexos lógico entre o significante e o significado. Também pelo alto custo e pela radicalidade das propostas, estes

Explicitamente endereçado ao “homem imaginário”, “dado á luz” pela terra roxa, o periódico mostra que era uma iniciativa inteiramente paulista – aberta, contudo, à colaboração de artistas de outras origens – com o objetivo de atingir o público paulista. Se o bairrismo de *Klaxon* era um problema frente a seus ideais internacionalistas, o nacionalismo de *Terra Roxa* acaba sendo um pouco pautado por essa preocupação localista, como veremos no próximo capítulo.

Também fica claro já no início da vida de *Terra Roxa* o cisma no movimento modernista de São Paulo. As primeiras referências a essas tensões aparecem em janeiro de 1926, quando Sérgio Milliet, criticando “Raça”, de Guilherme de Almeida, cita Menotti del Picchia em um *post scriptum* anexado, uma cruel punhalada desferida com elegância: “Recomendo aos nossos leitores ‘Chuva de Pedra’, de Menotti del Picchia. A discussão que tive com esse autor impede-me de critical-o De passagem, afirmo que é um dos nossos bons livros passadistas” (*TROT* n.1). Com semelhante intensidade, Milliet é também implacável ao fazer a crítica de “Borrões de Verde e Amarelo”, de Cassiano Ricardo, não deixando de incluir críticas também a Menotti del Picchia. Citando a princípio a orelha do livro de Ricardo, Milliet depois faz suas próprias considerações sobre o autor, colocando-o “em pleno simbolismo brasileiro” e sob influências boas, más e neutras (respectivamente Guilherme de Almeida, o simbolismo e Menotti del Picchia), perguntando ao fim quando apareceriam os tais livros da série “Novíssima” – dos quais os livros criticados eram os primeiros volumes – destinados a “fixar o actual momento literario modernista” (*TROT* n. 2).

A partir de 1924, apareceria o movimento Pau Brasil, responsável pelo lançamento da questão da brasilidade no centro das discussões do grupo modernista de São Paulo. Mais tarde, em reação a Pau-Brasil, surgiu o movimento verde-amarelo, de Plínio Salgado,

periódicos encaixam-se, por menos que seus responsáveis quisessem, na descrição do “subcampo de produção restrita, onde os produtores têm como clientes apenas os outros produtores” (BOURDIEU, 1999: 246).

Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho, entre outros. Segundo Antônio Cândido, a poesia Pau-Brasil era uma “tomada de posição primitivista”, enquanto o verde-amarelismo “opôs ao primitivismo o nacionalismo, achando que aquele era, no fundo, uma atitude de inspiração francesa” (CÂNDIDO, 1979: 15-16). O grupo reunido em torno do Manifesto da Poesia Pau Brasil, formado por Mário e Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral e outros, tinha uma perspectiva mais iconoclasta e vanguardista, enquanto o grupo do verde-amarelismo fazia uma linha mais tradicionalista e conservadora. O acirrado debate travado pelos dois grupos mostra a disputa entre diferentes formas de apreensão e representação da identidade nacional na época – demonstração da dificuldade sentida por toda a *intelligentsia* nacional de encontrar definições consensuais para a identidade nacional brasileira nas primeiras décadas do século XX.

Essa disputa foi tornada pública em dois textos – de Menotti Del Picchia e Mário de Andrade – publicados no segundo número do periódico *Terra Roxa e Outras Terras*: uma crítica de Menotti del Picchia ao livro *Losango Caqui*, de Mário de Andrade e a resposta deste ao artigo de del Picchia. A simples publicação desses textos é simbólica, pois trata do expurgo de Menotti del Picchia do grupo modernista inicial. Ao examinar os dois textos, vê-se que a intenção de Menotti del Picchia era um ataque violento e deslegitimador a Mário de Andrade e a seu grupo, através do pretexto de criticar o livro *Losango Caqui*. Já Mário de Andrade visava a desmoralização de Menotti del Picchia, e seu texto traz a idéia de uma confissão de duras verdades há muito conhecidas sobre o antigo correligionário da Semana de 1922. O estilo desbragado de Mário de Andrade buscava salientar a caducidade e o anacronismo característicos do texto de Menotti del Picchia, através da opção pela repetição de frases, palavras e construções daquele texto, num mimetismo satírico que expõe o “passadismo” e o descompasso de Menotti de Picchia em relação ao momento pelo qual passava a literatura nacional. O estilo e a virgulação orgulhosa de Menotti del Picchia são prontamente

desconstruídos já no segundo parágrafo: “Tambem me recuso a imitar a virgulação de Menotti. Alem de errada em qualquer epoca, prova a descendencia parnasiana dele. Isso porêem Menotti é incapaz de perceber porquê pensa que Parnasianismo é só falar de deuses gregos em alexandrinos”. Mário de Andrade não poupou esforços para ressaltar a ignorância de Menotti del Picchia. Quando este diz que não poderia acusar de ignorância quem, ao ler os versos de *Losango Caqui* dissesse que “isso é bestice”, Mário de Andrade responde alegando que “Seria engraçadissimo um paralitico falando pra outro: Sai daqui, seu paralitico!”, sugerindo que um ignorante como Menotti del Picchia não poderia acusar ninguém de ignorância.

A aliteração e o estilo hermético e confuso de Menotti del Picchia são ridicularizados por Mário de Andrade que, em seus comentários já no fim do texto, descreve as supostas agonias de Menotti del Picchia, dando a entender que ele próprio tinha consciência da sua inadequação àquele momento literário, e que ele havia se associado ao modernismo sem saber bem o que estava fazendo.

O curioso no texto de Menotti del Picchia é a estranha acusação feita a Mário de Andrade, que seria “um inquieto e um cinico. Cinico no sentido de não Ter pudor literario, de dizer tudo que lhe vem na cabeça”. Como já havia dito que ““O Losango Cáqui’ justificava-se há tres annos. Nesse tempo tudo servia. (...) Hoje é uma cousa ridicula. Um abuso tardio e inoportuno”. Fica a impressão que na verdade Menotti del Picchia condena Mário de Andrade por ter escrito um livro autoral, de personalidade, composto em seu estilo revoltado contra as amarras métricas, sintáticas e ortográficas. Menotti chama os versos de *Losango Caqui* de “Visualização de absurdos, de lemures, de ideas, de monstros informes no limbo da criação. Suggestões, musica verbal, pensamentos-fetos, phrases-assombração, indumentaria morbida dos subterraneos do sub-consciente”. Menotti del Picchia rejeita a própria essência do modernismo paulista, qual seja, propor uma renovação da literatura nacional. Parece que para

Menotti del Picchia a quebra radical com os parâmetros estéticos e gráficos do primeiro tempo modernista, por ele mesmo defendidos²⁹, deveriam agora ser abandonados, e a arte nacional deveria ser pautada pela “morphologia banal, (...) tão necessaria ao possivel commercio dos espíritos”. Este posicionamento conservador seria sacramentado no *Nhengaçu Verde-Amarelo*, manifesto do grupo Verde-amarelo, de 1929:

Convidamos nossa geração a produzir sem discutir. Bem ou mal, mas produzir. Há sete anos que a literatura brasileira está em discussão. Procuremos escrever sem espírito preconcebido, não por mera exigência de estilos, ou para veicular teorias, sejam elas quais forem, mas com o único intuito de nos revelarmos, livres de todos os prejuízos. (*apud* SCHWARTZ, 1995: 151).

Menotti del Picchia ainda tenta fazer crer que o grupo de Mário de Andrade – “a ninhada futurista que se acocora em torno de Mario e cacareia systematicos applausos” – seria um grupo homogêneo de pessoas deslumbradas com sua obra, pois afirma: “Quem lhe deu essa desabusada audacia mental foi o grupinho sempre plaudente e morbido dos seus asseclas. Esses nunca o discutiram: acham genial tudo quanto sai da cabeça de Mario”. Segundo Menotti del Picchia, então, o grupo da Poesia Pau Brasil seria um conjunto de pessoas de fraco desempenho literário e intelectual, e cuja máxima seria a adoração incontestável à produção de Mário de Andrade, seu mentor modernista. No entanto, Menotti del Picchia omite a polêmica havida entre Mário e Oswald de Andrade, quando este impusera a Mário de Andrade o rótulo de futurista, que ele viria a rejeitar. Também o acalorado debate, travado entre Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Antônio de Alcântara Machado nos três primeiros números de *Terra Roxa e Outras Terras* quanto a questão da brasilidade na arte moderna³⁰, bem como as discussões sobre o tema presentes no periódico passam despercebidas por

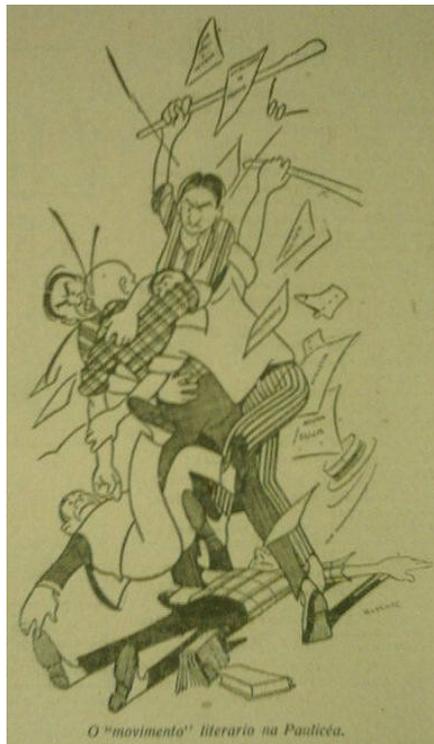
²⁹ Menotti del Picchia afirmara em um artigo que “o problema da reforma estética entre nós..., a liquidação literária, no Brasil, assume proporções de queima” (MORAES, 1978: 59).

³⁰ Este debate foi suscitado pela afirmação de Sérgio Milliet, em crítica ao livro *Raça*, de Guilherme de Almeida, que “só se é brasileiro sendo paulista”, o que Mário de Andrade caracterizou como uma colocação “desnacionalizante e errada”. Vamos analisar mais pormenorizadamente esta polêmica no Capítulo II.

Menotti del Picchia. Mário de Andrade refuta Menotti del Picchia com sarcasmo e ironia ferina: “Aquí Menotti não teve pudor. Se retratou porquê é um Narciso. E mentiu pois sabe que os amigos me discutem e discordam de mim”. Portanto, Mário de Andrade parece afirmar que Menotti Del Picchia é que teria um grupo de assecclas a aplaudir tudo que lhe saísse à ponta da pena. E ainda por cima faz uma afirmação seriamente nociva ao caráter de Menotti del Picchia: “Isso é esperteza de desleal. Quer ver si inventando a subalternidade dos meus amigos torna-os meus rivais e êles se afastam de mim. Essa deslealdade é comum no Menotti”.

Assim, os dois textos parecem ser extremamente representativos do fosso que se abrija entre as diferentes facções que formaram, juntas, o grupo da Semana de Arte Moderna. Mário de Andrade, em sua escolha por este estilo mimético, salienta toda a obsolescência da literatura de Menotti Del Picchia, mostrando seus fortes vínculos tradicionalistas e parnasianos. Estes exemplares do estilo dos dois expoentes do modernismo mostram-nos como é possível, dentro de um mesmo espaço discursivo, encontrar enunciados tão divergentes entre si, além de demonstrar a presença das relações interdiscursivas imiscuídas dentro de um espaço discursivo (a proximidade de Menotti del Picchia com a linguagem parnasiana, mesmo pertencendo ao espaço discursivo moderno, mostra a força do interdiscurso na produção de enunciados). Por fim, estes dois textos podem ser considerados como um discurso fundador do cisma no Movimento Modernista entre o grupo da Poesia Pau Brasil e o grupo do verde-amarelismo. Encontra-se nestes dois textos um afastamento irreconciliável entre Menotti del Picchia e personalidades importantes identificadas com o Pau Brasil, notadamente Sérgio Milliet e Mário de Andrade. Sob esta ótica, os dois textos em questão parecem ter fundado o corte definitivo de relações entre grupos antes unidos em prol da atualização e renovação estética da arte nacional.

Definitivamente, o que talvez fosse um desencontro, uma pequena divergência dentro de um plano maior de coincidência de caminhos em 1922, agora não permitia mais paliativos ou aproximações. O movimento modernista, em sua vertente paulista, estaria, dali para frente, irreversivelmente rachado, cindido em duas linhas antagônicas. É claro que o grupo Pau Brasil não era homogêneo, como já vimos, e internamente comportava várias posições divergentes, que levariam a caminhos diferentes no futuro. Também do lado de Plínio Salgado e Menotti del Picchia não havia unanimidade, mas nenhuma dessas pequenas divergências poderia comparar-se à grande cisão do movimento, aquela decretada entre o grupo identificado com a poesia Pau Brasil – dos quais muitos intelectuais viriam a fazer parte da Antropofagia – e o grupo que viria a constituir o verde-amarelismo e a base ideológica do Integralismo. É interessante observar a repercussão obtida por essa dissidência interna do modernismo em São Paulo. O caricaturista Belmonte (paulista colaborador de *D. Quixote* e criador do personagem Juca Pato), em sua campanha difamatória do “futurismo” paulista, não deixou passar esta querela.



O "movimento" literário na Paulicéia.
(*D. Quixote*, n. 329, 29/08/1923)

O "movimento" literário na Paulicéia.

Através de várias citações dos periódicos, ficaram latentes as tentativas de vários dos colaboradores de revolucionar a sintaxe da língua, buscando livrar-se da rigidez acadêmica e criar uma língua brasileira. O mais radical no que tange a essa revolução sintática é, sem dúvida, o Sérgio Milliet de *Terra Roxa e Outras Terras*. Suas pesquisas em torno de uma sonoridade brasileira (trocando s por z, x por c e z, g por j, etc.) fazem com que o “inda” de Mário de Andrade soe muito timidamente nas páginas do periódico. Apesar disso, pudemos constatar que essa não é uma posição fechada nem de *Terra Roxa* nem de *Klaxon*. Os dois periódicos tentam fugir ao rigor e aos anacronismos sintáticos ainda presentes na língua, mas não da forma sistemática necessária para a implantação de uma língua nova, mas na qualidade de experimentações livres por parte dos desígnios pessoais de cada colaborador isoladamente. Esse motivo, aliado à enorme quantidade de erros tipográficos, cria confusão ao adotar, nos periódicos, várias ortografias distintas, mostrando como o aspecto sintático da língua foi renegado enquanto instrumento político essencial no processo de modernização/atualização. E mostra também como, à exceção dos flertes com a linguagem oral, a revolução sintática ficou relegada a pesquisas isoladas dos colaboradores, sem estabelecer-se uma linguagem estrita para os periódicos.

MODERNISTAS DO RIO DE JANEIRO

No Rio de Janeiro há uma grande diversidade quando falamos nas formas de apreensão das idéias e conceitos da modernidade no início do século XX. Acompanhar ou descrever o rumo do ideário moderno no Rio de Janeiro é uma tarefa extremamente penosa. O emaranhado de relações entre as principais figuras das letras cariocas torna muito árdua a tentativa de traçar os caminhos dessa ou daquela tendência no verdadeiro labirinto formado pelo cruzamento das diversas redes de sociabilidade no início do século XX. Diferentes correntes literárias e de pensamento ocupavam os mesmos espaços e mantinham círculos de

relações que apresentavam fortes interseções entre si. A contemporaneidade e o compartilhamento de espaços físicos e simbólicos de sociabilidade entre diferentes correntes intelectuais e artísticas traz grandes dificuldades para o isolamento e identificação de pequenos grupos e tendências. A própria noção de sociabilidade no meio intelectual é muito aberta e propensa a confusões, podendo ser encarada de formas distintas.

Uma acepção possível, no sentido de rede, remete a estruturas organizadas de sociabilidade constituídas nos lugares de circulação de idéias, em torno dos “loci de aprendizagem e trocas intelectuais. Salões, cafés, casas editoras, academias, escolas, revistas, manifestos e mesmo a correspondência de intelectuais” (GOMES, 1993: 65). A inserção dos intelectuais nos diferentes lugares de troca e aprendizagem construiria uma rede de relações formada por literatos de diversas correntes. Outra forma de compreender a noção de sociabilidade intelectual seria pela formação de diferentes segmentos no interior do campo intelectual, os “microclimas” e “pequenos mundos”. O espaço de sociabilidade é “geográfico” mas também é “afetivo”, produzindo-se, nesse contexto, ao mesmo tempo:

vínculos de amizade/cumplicidade e de hostilidade/rivalidade, como também a marca de uma certa sensibilidade produzida e cimentada por evento, personalidade ou grupos especiais (GOMES, 1993: 65).

Estes vínculos de “amizade/cumplicidade” e “hostilidade/rivalidade” não são excludentes entre si. Com efeito, as personalidades das mais variadas e diversas escolas literárias mantinham uma relação por demais próxima, o que tornava difícil o surgimento de um movimento real de ruptura, em termos de arte, com os padrões estabelecidos. O universo literário da cidade, nas duas primeiras décadas, é quase dominado pela produção da escola parnasiana, mas “as hostes novas da nossa literatura vivem assanhadas pelo simbolismo” (EDMUNDO, 1957: 665). Baudelaire e Mallarmé – por mais antigos que fossem, em termos da produção literária francesa – mexiam com a cabeça dessas novas gerações, das quais fazem parte Martins Fontes e Antônio Austregésilo. Assim, podemos ter noção da evolução da

intelectualidade carioca, sempre muito presa aos padrões estéticos e sociais da Europa. Com efeito, a extrema europeização da cultura brasileira é ressaltada por Luís Edmundo, que explica que, em 1901, nos colégios “ainda se estuda o nosso idioma pelas obras dos clássicos portugueses”,

Contudo persistimos franceses, pelo espírito, e, mais do que nunca, a diminuir por esnobismo tudo que seja nosso. Tudo, sem a menor exceção. O que temos não presta: a natureza, o céu, o clima, o amor, o café. Bom, só o que vem de fora. E ótimo, só o que vem de França (EDMUNDO, 1957: 701).

Sob esse aspecto, nem mesmo os literatos (ou talvez especialmente eles) escapariam desse estereótipo “colonizado” e afrancesado. A idéia contida no epíteto “O Rio civiliza-se”, bem como no conjunto das reformas das primeiras décadas era de europeização da cidade, com bulevares amplos, cafés e teatros para as elites. Podemos assim ter a medida do quanto a idéia de uma arte nacional, moderna e autóctone, era uma questão muito distante das preocupações reais daqueles envolvidos com a produção cultural. A visão de modernidade presente nas classes dominantes brasileiras estava impregnada do neoclassicismo francês do século XIX.

A cena cultural carioca, no final do século XIX e nas duas primeiras décadas do XX, estava marcada pelo *glamour* e pelo *chic* aristocrático das rodas literárias. A sociedade letrada divide-se entre as livrarias do Centro – como a Garnier, a Laemmert, a Briguiet e a Livraria Francisco Alves – e as confeitarias, redutos da boemia da cidade, notadamente a Colombo e a Pascoal, além dos cafés, o Papagaio, Café do Rio, Café Globo, entre outros. Ao redor da Rua do Ouvidor, coração do luxo e da moda dessa sociedade republicana, os literatos construía seus núcleos de sociabilidade em torno dessas duas vertentes: a linha séria e austera, mais relacionada aos acadêmicos, das discussões nas livrarias, nas quais podiam-se encontrar homens da envergadura de Rui Barbosa, Machado de Assis e Alberto de Oliveira; e a linha

descontraída e *blagueur*, da qual eram mais afeitos os boêmios e jornalistas, cujo epicentro eram as confeitarias e cafés, onde freqüentados por figuras tais como Emílio de Menezes, Olavo Bilac, José do Patrocínio (pai e filho), Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro, Lima Barreto, Mendes Fradique, entre tantos outros.

Os intelectuais ligados à Revista *D. Quixote* – humoristas, caricaturistas, jornalistas, escritores, etc. – caracterizavam-se por um trabalho marcado pela ironia e pela denúncia social, com especial atenção à sátira política. “Um jornal humorístico” em “éras tristes e ameaçadoras”, porém “o mais sério do mundo! Com a diferença que dirá, sorrindo, o que os colegas dizem dando soccos na mesa” (*D. Quixote*, n. 1, 16/05/1917). Assim a revista era definida pelo próprio personagem Dom Quixote em uma entrevista com os seus botões: como um discurso de valorização do humor durante a Primeira Guerra Mundial, época extremamente tensa da história da humanidade. Como veremos no Capítulo três, essa é uma afirmação em tom de desafio endereçada a determinados grupos intelectuais da sociedade brasileira.

Ainda nesse primeiro número, a revista foi descrita como um “Jornal moderníssimo por excelência, surgindo na era da Grande Guerra”. Apesar da rejeição ao movimento modernista deflagrado em São Paulo, e da posterior campanha difamatória do “futurismo”, a revista *D. Quixote* afirmava, ela própria, ser um jornal moderno, atual, em sintonia com o seu tempo. E, ao longo da revista, pela escolha de temas e por suas ênfases, podemos observar esta modernidade da *D. Quixote*, através da propaganda, da crítica cinematográfica, da inserção no debate intelectual sobre a identidade nacional (criação de um teatro nacional, valorização dos temas nacionais, estabelecimento de parâmetros éticos para a política, patriotismo) e de campanhas sociais como a contra o analfabetismo.

É interessante como uma série de idéias comuns unem os dois grupos e, a princípio, a divergência estaria amparada apenas em bases estéticas. A ousadia iconoclasta da Semana de

1922 não seria facilmente tolerada por intelectuais que, por mais que ridicularizassem os intelectuais tradicionais e os acadêmicos, tinham uma forte relação com a tradição e almejavam de certa forma o reconhecimento daquela sociedade letrada. Mesmo assim, por vezes parece que existem certas confluências de padrões estéticos entre os dois grupos, e não seria exagero dizer que as vanguardas estéticas das duas primeiras décadas do século XX tiveram alguma influência sobre a arte caricatural (existem até alguns intercâmbios, como o caso de Di Cavalcanti, que teve seu trabalho como caricaturista reconhecido). Ao longo dos dez anos da revista, pode-se perceber uma clara evolução estilística e prosódica. Os textos passaram de uma ortografia antiquada para uma mais próxima da atual, e de um estilo próximo ao parnasianismo para um estilo mais moderno. De certa forma, as mesmas transformações propostas pelos modernistas. Podemos também verificar que alguns aspectos desta modernização ocorreram também com os desenhos da revista que parecem ter se tornado mais “livres” com o passar do tempo. E alguns deles eram até muito semelhantes a traços “futuristas”, como vemos na caricatura “Loucura de um fiscal de veículos”, em que fica evidente a semelhança com o “Nu descendo a escada”, quadro de 1912 de Marcel Duchamp. Já a caricatura “Danças modernas”, utilizando traços mais arrojados e quicá cubistas, apresenta a primeira menção à noção de futurismo na *D. Quixote*, com sua legenda que diz: “Tango Cubano no Club dos Sarrafos, no Cubango – Passo futurista de muito futuro”. A partir daí o futurismo seria quase sempre associado a diversões mundanas e hábitos libertinos. Não obstante, mesmo que obliquamente, modificações sociais e de padrões artísticos que foram parte das intenções do grupo modernista de São Paulo manifestaram-se, de certa maneira, naquele grupo de intelectuais modernistas do humor, talvez por sua opção por modificações lentas e graduais num processo de atualização de uma tradição, ao invés da opção paulista por uma reformulação radical da cultura. Deve-se entender a tradição não como ligação ao atraso; não como obstáculo à evolução e à mudança. Ao fim, ao cabo, todo e

qualquer processo de criação e transmissão cultural refere-se a algum tipo de tradição, como herdeiro ou opositor em alguma instância.

Se podemos associar esses modernistas boêmios do Rio de Janeiro a diferentes tradições da sociedade brasileira (como a tradição da caricatura do século XIX ou a tradição parnasiana da ABL), os paulistas podem ser associados à tradicional oligarquia cafeeira de São Paulo, financiadora da Semana de 22. Alguns dos intelectuais envolvidos, como Oswald de Andrade, participavam como herdeiros diretos dessa tradição, sendo parte de ricas famílias produtoras de café. A filiação à oligarquia do café representa um compartilhamento de valores e interesses, mas não invalida a modernização proposta por esses intelectuais. Certamente porém, este relacionamento de proximidade influenciou as idéias propagadas pelos modernistas paulistas, pois eles são parte integrante dessa classe social, que era uma das mais conservadoras do país.

Entretanto, encarando a relação entre trabalho intelectual e tradição, temos a dimensão de como a modificação através do tempo contribui para o fortalecimento de uma tradição intelectual, enquanto o processo de repetição/manutenção seria o caminho da decadência e empobrecimento dessas tradições. Os caricaturistas de *D. Quixote* contribuem para o fortalecimento da tradição humorística do campo literário nacional, pela via de sua transformação/atualização.



(*D. Quixote*, n. 487, 08/09/1926) (*D. Quixote*, n. 29, 28/11/1917)

A Academia Brasileira de Letras, o mais tradicional centro de sociabilidade literária no Brasil, espaço de consolidação do cânone da literatura nacional, exercia um fascínio sobre novas gerações de intelectuais. A atração da imortalidade serviu como importante parâmetro para a produção artística da época. Era muito forte a atração exercida pela Academia, e muito difícil escapar de sua área de influência. Seja como defensores ou opositores, quase todos os intelectuais do Rio estavam relacionados àquela instituição tradicional.

O Rio de Janeiro convivia, desde fins do século XIX, com duas presenças fundamentais em termos de referências para o mundo intelectual: a Academia Brasileira de Letras e o “grupo boêmio” da rua do Ouvidor (GOMES, 1993: 63).

Porém, essa correlação de forças no interior do campo literário não se dá sem tensões de um ou outro lado, e, certamente, não é uma relação de exclusão mútua. Existem – e não são poucos – aqueles indivíduos que combinam as duas tradições, tornando muito mais complexa a compreensão desta rede social, deste “pequeno mundo”, que é a intelectualidade do Rio de Janeiro antes da Primeira Guerra Mundial. João do Rio, Martins Fontes, Emílio de Menezes, eram alguns dos que freqüentavam, com muita intensidade, os dois ambientes. Olavo Bilac, o maior poeta parnasiano, era um grande boêmio e mantinha a sua famosa roda literária na confeitaria Colombo, após ter-se transferido da Pascoal (Edmundo, 1957: 596). Bilac era também um expoente representativo da literatura humorística, que foi tão forte na cidade até pelo menos meados da década de 1910. Como ele, Coelho Neto, entre outros artistas consagrados. Os maiores representantes da literatura rígida e formal mantinham também fortíssimos vínculos com os intelectuais humoristas, os boêmios e caricaturistas das revistas ilustradas. A polêmica, no caso, é:

saber se os efeitos sociais da contemporaneidade cronológica, ou mesmo a unidade espacial, como o fato de partilhar os mesmo lugares de encontro específicos, cafés, literários, revistas, associações culturais, salões, etc., ou de estar expostos às mesmas mensagens culturais, obras de referência

comuns, questões obrigatórias, acontecimentos marcantes etc., são suficientemente poderosos para determinar (...) problemática comum, entendida (...) como um espaço dos possíveis, sistema de tomadas de posição diferentes com relação ao qual cada um deve definir-se (BOURDIEU, 1999: 228)³¹.

As relações entre a Academia e a boemia não são, ao contrário do que se poderia pensar pelas constantes investidas dos modernistas humoristas contra escritores consagrados, relações de repulsa e afastamento. Na verdade, o atrito existente entre as duas instituições está inserido num contexto de luta interna do campo intelectual: pretendentes às posições de poder consagradas dentro do campo (um dos assentos da Academia) escarnecendo daqueles já no alto do pódio. Entre estas duas séries discursivas há relações de reciprocidade e complementaridade, mas também de aberta hostilidade. Em geral, porém, parecem predominar os aspectos de absorção e complementaridade (VELLOSO, 1996: 151). As aproximações e repulsões dos dois grupos entre si mostram que, apesar de encontrarem-se em um mesmo espaço discursivo, pertencem a diferentes séries, que são extremamente permeáveis.

os acontecimentos discursivos devem ser tratados como séries homogêneas, mas descontínuas umas em relação às outras (...) trata-se de cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e de funções possíveis. (FOUCAULT, 1996: 58).

Dessa forma, “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 1996: 52-3). Podemos ver que as séries discursivas da Academia e dos boêmios cruzam-se e excluem-se simultaneamente, numa complexa relação de atração/repulsão. Por paradoxal que possa

³¹ Os efeitos sociais da “contemporaneidade cronológica” e da “unidade espacial” não seriam suficientemente determinantes para sufocar o surgimento das idéias modernas apesar de, muitas vezes, estabelecer-se uma problemática comum entre os humoristas e os acadêmicos no que diz respeito às inovações desse mundo moderno (SÜSSEKIND, 1987). Ao mesmo tempo, como o auge de sua produção é das duas primeiras décadas do séc. XX, os caricaturistas e suas concepções modernas antecipam e transcendem a contemporaneidade em relação à vertente do modernismo paulista, das revistas *Klaxon* e *Terra Roxa e Outras Terras* e do Manifesto Pau-Brasil.

parecer – em função dessa vinculação dos humoristas à tradição literária vigente – o mesmo parece ocorrer entre sua série discursiva e aquela dos modernistas de São Paulo. Ambos os discursos se cruzam em mais de um ponto, assemelhando-se no que tange aos temas e à forma de encará-los. Contudo, embora o grupo modernista paulista praticamente ignore a existência desses modernistas boêmios cariocas, o discurso carioca é de exclusão total em relação ao modernismo paulista.

Quando de sua inauguração, o primeiro presidente da ABL, Joaquim Maria Machado de Assis, proclama em seu discurso que “o vosso desejo é conservar, no meio da federação política, a unidade literária” (*apud* SERRA, 2002), mostrando já a predisposição para o agrilhoamento da literatura nacional a formas fixas, pois, afinal, seriam os próprios acadêmicos que determinariam a unidade literária. Sem a busca da renovação, a Academia tornou-se um órgão extremamente conservador, dedicando-se mais a ditar normas do que a pesquisar o valor estético de novas tendências literárias, o que legitimaria a evolução literária brasileira.

A Academia, que se mumificara dentro de sua “torre de marfim”, poderia, nesse contexto, ser comparada à “instituição da violência” como descrita por Franco Basaglia, que “expressa uma relação de opressão e de violência entre poder e não-poder, que se transforma na exclusão do segundo pelo primeiro” (BASAGLIA, 1985), ou como uma “sociedade de discurso” (FOUCAULT, 1996: 39), inserida em uma sociedade cuja:

produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade (FOUCAULT, 1996: 9).

O intelectual que melhor diagnosticou essa relação da ABL com as novas tendências literárias foi José Pereira da Graça Aranha. Figura controversa, ele mesmo um acadêmico, Graça participou como palestrante na Semana de Arte Moderna, com seu discurso *A Emoção*

Estética na Arte Moderna. Naquela oportunidade o intelectual teria dito que a Academia constringeria a livre inspiração e o talento dos jovens.

Ignoro como justificar a função social da Academia. (...) É um grande mal na renovação estética do Brasil e nenhum benefício trará à língua esse espírito acadêmico, que mata ao nascer a originalidade profunda e tumultuária da nossa floresta de vocábulos, frases e idéias (*apud* SERRA, 2002).

E dois anos mais tarde iniciou um processo que culminaria com seu desligamento final da ABL, ao proferir o discurso *O Espírito Moderno*, no qual afirma que “se a Academia se desvia desse movimento regenerador, se a Academia não se renova, morra a Academia” (*apud* SERRA, 2002), ao mesmo tempo em que assinava um projeto de renovação total do papel da Academia, quase uma provocação. Propõe, entre outras coisas, a criação de um Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, a rejeição de poesias parnasianas, árcades ou clássicas nos concursos literários da ABL e expurgar o arcaísmo e expressões do classicismo verbal português dos trabalhos publicados pela Academia. A bem dizer, Graça Aranha na verdade propusera o mesmo que Machado: conservar a unidade literária. Só que, agora, esta unidade dever-se-ia adequar a um novo parâmetro estético, o modernismo, entendido pelas matizes do movimento que encabeçara a Semana de 22.

Quando do seu desligamento definitivo da Academia Brasileira de Letras, em 18 de outubro de 1924, Graça Aranha proferiu um ácido último discurso, em que justificou seu ousado projeto como um estímulo proposto para que a ABL se orientasse pelo espírito moderno. Como seu projeto havia sido rejeitado, Graça Aranha se desvinculava da instituição, concluindo que a Academia desejava permanecer em uma posição anacrônica e que a casa de Machado de Assis seria:

uma contradição do espírito moderno, que agita e transforma todo o Brasil. (...) A Academia quer permanecer na sua posição eclética e antiquada, nefasta à literatura brasileira. (...) A Academia Brasileira morreu para mim,

como também não existe para o pensamento e para a vida atual do Brasil (*apud* SERRA, 2002).

Através dos discursos de Graça Aranha, podemos constatar a irredutibilidade da ABL em relação aos cânones da literatura de fins do século XIX, quais sejam: “o Parnasianismo em poesia; o Realismo/Naturalismo na ficção” (SERRA, 2002). A Academia configurava-se, então, como uma instituição com o fim de reprimir a produção literária brasileira e de adequá-la à “sua posição eclética e antiquada”. O cânone literário é dotado de uma sistemática particular, cuja base principal é o binômio exclusão/inclusão. O autor canônico é aquele do passado que serve de modelo ao presente. Para Zilberman:

A história da literatura tem como tarefa o registro do cânone (...) o que significa que lida simultaneamente com a inclusão e a exclusão, depurando, no decurso do tempo, o que fica e permanece. Excluir e, portanto, marginalizar são práticas (...) inerentes à sua atividade (ZILBERMAN, 2002).

Os modernistas humoristas, caracterizados como representantes de um discurso marginal, não negavam e nem estabeleciam um movimento de aberta luta ideológica com os acadêmicos. Emílio de Menezes entrara para a Academia em 1914, na vaga de Salvador Mendonça, após ter sido negada sua entrada no lugar do amigo e boêmio José do Patrocínio. Lima Barreto teve sua candidatura negada à vaga de Emílio de Menezes, morto em 1917 (mostrando a clara intenção da Academia em impedir a formação de uma tradição boêmia no interior da casa; VELLOSO, 1996: 151-152). Além deles, Humberto de Campos, também colaborador da *D. Quixote*, veio a tornar-se um acadêmico. A mera existência de um marco referencial tão forte como o era a Academia Brasileira de Letras impunha aos que se reconheciam jovens e revolucionários a desafiá-la, como forma de busca de uma identidade. Daí a origem das diversas conferências realizadas em bares e cafés, tendo no humor sua mola mestra; conferências em plena “rua” e marcadas pelas ditas artes efêmeras como a crônica, a caricatura e, em certo sentido, a propaganda. A juventude artística brasileira por vezes

chegava a se agrupar em associações que, de forma extremamente ambígua, ao mesmo tempo criticavam e reproduziam a organização interna da Academia e da Escola Nacional de Belas Artes. E as piadas e caricaturas acerca da Academia se multiplicavam, tais como a do número 109, que satirizava o grande número de médicos entre os membros da Academia.



(D. Quixote, n. 109, 11/06/1919)

ALUIZIO – Está em discussão o problema das syncopes grammaticaees.

AUSTREGESILO – Proponho que discutamos antes os ‘pequenos males’: as pulsações da veia poética, por exemplo.

AFRANIO – Tenho sobre isso um caso de observação: uma rima aguda que se tornou chronica num alexandrino do Mario de Alencar.

MIGUEL COUTO – Collegas, eu acho melhor que aproveitemos o tempo, fazendo uns contos na clinica



(D. Quixote, n. 9, 11/07/1917)

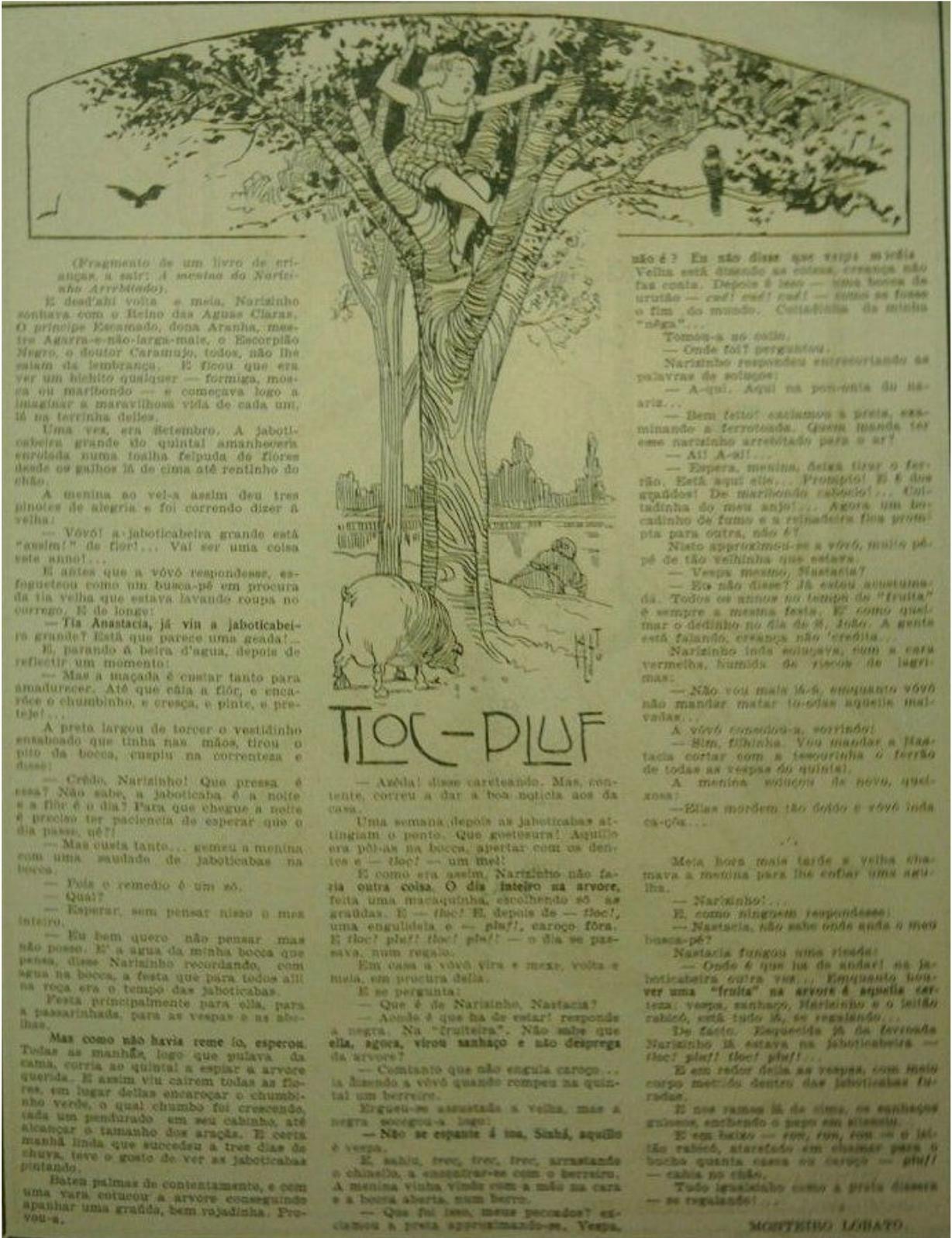
Zé – Seu Emílio, onde a A. B. L. vae guardar tanto dinheiro?

Emílio – Não te importes, breve teremos tambem burras na Academia.

A CAMPANHA ANTI-FUTURISTA E A VISITA DE MARINETTI

A rejeição ao “futurismo” do grupo modernista paulista foi uma característica marcante da produção dos modernistas boêmios do Rio de Janeiro. Desde o ano de 1920, a revista *D. Quixote* embarcou numa série constante de críticas à produção do grupo modernista de São Paulo, não faltando o recurso ao humor na campanha difamatória endereçada àqueles intelectuais. Tal campanha, pela força e pela agressividade, guarda semelhanças com as duras críticas de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti, críticas estas que são lembradas pela revista no número 187 (08/12/1920), quando a artista foi citada como “ex-vítima do Jéca Tatu”. É sintomática a presença na revista de um “fragmento de um livro para crianças, a sair: *A menina do Narizinho Arrebitado*”, assinado por Monteiro Lobato, que mostra que a crítica ao futurismo paulista impetrada pelo autor era endossada pelos modernistas caricaturistas. Além disso, é também uma demonstração da repercussão e da força de transmissão do trabalho desses intelectuais cariocas, afinal Monteiro Lobato era um intelectual de renome e um dos maiores editores do país³². A crítica ao movimento modernista de São Paulo não era algo original, sendo um posicionamento corriqueiro entre a maior parte da intelectualidade da época. Os colaboradores da revista *D. Quixote*, ao fazer eco às críticas de Monteiro Lobato, mostram claramente sua ligação com os setores mais tradicionais e conservadores da cultura nacional. Sua posição conservadora parece mesmo ter ofuscado a percepção das idéias modernas presentes em suas caricaturas. A modernidade carioca ainda se achava presa numa árdua batalha entre o futurismo e a tradição.

³² O que mostra a relação dos intelectuais da revista *D. Quixote* com as esferas de poder do campo editorial brasileiro, como veremos no terceiro capítulo.



(Fragmento de um livro de crônicas a sair: *A menina do Narzinho Arrebitado*).

— E de lá ali volta a meia, Narzinho sonhava com o Reino das Águas Claras, O príncipe Escarnado, dona Aranha, mestre Agarra-e-não-larga-mais, o Escorpião Negro, o doutor Caramujo, todos, não lhe saiam da lembrança. E ficou que era ver um bichito qualquer — formiga, mosca ou maribondo — e começava logo a imaginar a maravilhosa vida de cada um, lá na terrinha deles.

Uma vez, era Setembro. A jaboticabeira grande do quintal amanheceu enrolada numa toalha felpuda de flores desde os galhos lá de cima até rentinho do chão.

A menina ao vê-la assim deu tres pinotes de alegria e foi correndo dizer à vó:

— Vóvô! A jaboticabeira grande está "assim!" de flor!... Vai ser uma coisa esta ano!...

E antes que a vó respondesse, esfingeteou como um busca-pé em procura da tia velha que estava lavando roupa no córrego. E de longe:

— Tia Anastácia, já viu a jaboticabeira grande? Está que parece uma geada!...

E, parando à beira d'água, depois de reflectir um momento:

— Mas a macaça é enstar tanto para amadurecer. Até que caia a flor, e endurece o chumbinho, e cresce, e pinte, e preteje!

A preta largou de torcer o vestidinho enfiado que tinha nas mãos, tirou o pito da boca, cuspiti na correnteza e disse:

— Credo, Narzinho! Que pressa é essa? Não sabe, a jaboticaba é a noite e a flor é o dia? Para que chegou a noite e preciso ter paciência de esperar que o dia passe, né?

— Mas custa tanto... remeu a menina com uma saulada de jaboticabas na boca.

— Pois o remédio é um só.

— Qual?

— Esperar, sem pensar nisso o max inteiro.

— Eu bem quero não pensar mas não posso. É a água da minha boca que pensa, disse Narzinho recordando, com água na boca, a festa que para todos ali na roça era o tempo das jaboticabas.

Festa principalmente para ella, para a passarinhada, para as vespas e as abelhas.

Mas como não havia reme lá, esperou. Todas as manhãs, logo que pulava da cama, corria ao quintal a espisar a arvore querida. E assim viu cairrem todas as flores, em lugar delas encharocar o chumbinho verde, o qual chumbo foi crescendo, cada um pendurado em seu cabinho, até alcançar o tamanho dos araçás. E certa manhã linda que succedeu a tres dias de chuva, teve o gosto de ver as jaboticabas pintando.

Bates palmas de contentamento, e com uma vara entocou a arvore conseguindo apañar uma graúda, bem rajadinha. Frevou-a.



TLOC-PLUF

— Anê! disse caretando. Mas, contente, correu a dar a boa notícia aos da casa.

Uma semana depois as jaboticabas atingiam o ponto. Que gostosura! Aquillo era pô-las na bocca, apertar com os dentes e — tloc! — um mel!

E como era assim, Narzinho não fazia outra coisa. O dia inteiro na arvore, feita uma macaquinha, escolhendo as mais graúdas. E — tloc! E depois de — tloc!, uma engulidela e — pluf!, caroço fóra. E tloc! pluf! tloc! pluf! — o dia se passava, num regalar.

Em casa a vó vir e mexe, volta e miela, em procura della.

E se pergunta:

— Que é de Narzinho, Nastácia?

— Anê! é que há de estar! responde a negra. Na "frutreira". Não sabe que ella, agora, viros sanhaço e não despreza da arvores?

— Contanto que não engula caroço... la dizendo a vó quando rompeu na quintal um berrero.

Virgou-se assustada a velha, mas a negra socou-a logo:

— Não se espante é tua, Sinhá, aquillo é vespas.

E, sahio, trec, trec, trec, arrastando o chinelo, a encharcar-se com o berrero. A menina vinha vindo com a mão na cara e a bocca aberta, num berrero.

— Que foi isso, meus peccados? exclamou a preta aproximando-se. Vespas,

não é? Eu não disse que vespas me dá Vella está dizendo as coisas, creança não faz conta. Depois é isso — uma booca de urutão — cadê! cadê! — como se fosse o fim do mundo. Contadinha da minha "nega"...

— Tomou-a no collo.

— Onde foi? perguntou.

Narzinho respondeu entretorçando as palavras de soluço:

— A-qui. Aqui na pon-eita do Narzinho...

— Bem feito! exclamou a preta, examinando a ferretada. Quem manda ter esse narzinho arrebitado para o ar?

— Ah! A-ah!

— Espera, menina, deixa tirar o ferrão. Está aqui esse... Pronto! E é dos apañados! De maribonda cabido!... Contadinha do meu anjo!... Agora um bo-cadinho de fumo e a repaidora fiza pronta para outra, não é?

Não se aproximou-se a vó, muita pé-pé de tão velhinha que estava.

— Vespas mesmo, Nastácia?

— Eu não disse? Já estou amustando. Já. Todos os annos no tempo da "frutira" é sempre a mesma festa. E como qual-itar o dedinho no dia de S. João. A gente está falando, creança não "credita"...

Narzinho inda molucava, com a cara vermelha, humida de viscos de lagrimas.

— Não vou mais lá, enquanto vóvô não mandar matar todas aquellas malvadas...

A vó se encolheu-a, sorrindo.

— Sim, filhinha. Vou mandar a Nastácia cortar com a tesourinha o ferrão de todas as vespas do quintal.

A menina adormeceu de novo, qui-zozosa:

— Ellas mordem tão doído e vóvô inda ca-cá...

Meia hora mais tarde a velha chamava a menina para lhe coser uma agulha.

— Narzinho!...

E, como binguetu respondesse:

— Nastácia, não sabe onde anda o meu booca-pé?

Nastácia fungou uma risada:

— Onde é que lut de andar! na jaboticabeira outra vez... Emquanto houver uma "frutira" na arvore é aquella car-tema, vespas, sanhaço, Narzinho e o leitão cabido, está tudo lá, se regaliando...

De facto. Espasada lá da terrinha Narzinho lá estava na jaboticabeira — tloc! pluf! tloc! pluf!

E em redor della as vespas, com heilo corpo mecido dentro das jaboticabas furadas.

E nos ramos lá de cima, os esquilhões guilomos, enchendo o peço em silencio.

E em baixo — rrr, rrr, rrr — o leitão cabido, atarefado em chamar para o booca quanto mais se carrega — pluf!

— calha no chão.

Tudo igualmente como a preta dissera — se regaliando!

MONTIVIVO LIBATO



(D. Quixote, n. 251, 01/03/1922)

A semana de arte moderna

(D. Quixote, n. 252, 08/03/1922)

A litteratura futurista, uma tetéia!

Por seu discurso inflamado de rompimento com a Academia e por suas atitudes de defesa do movimento modernista, Graça Aranha acabou tornando-se o principal alvo da campanha anti-futurista da *D. Quixote*. Considerado um desajuizado ou um velho aproveitador a rodear-se de jovens loucos, Graça Aranha era usado como catalisador de uma série de piadas e críticas endereçadas aos modernistas de São Paulo. Numa interessante caricatura questionando os arroubos nacionalistas do modernismo associado à Semana de 1922, Graça Aranha é visto rechaçando a República brasileira em detrimento do expressionismo alemão, do futurismo italiano e do cubismo francês. Isso mostra um profundo

questionamento do pretens nacionalismo do movimento paulista, que buscava na imitação de padrões europeus uma renovação da arte nacional.



(D. Quixote, n. 373, 02/07/1924) O "nacionalismo" do sr. Graça Aranha.

A campanha contra o modernismo de São Paulo atinge uma força e violência desmedidas, com críticas literárias arrasadoras, piadas e caricaturas que comparam os futuristas a loucos ou burros. De uma maneira geral, a noção de futurismo passa a ser cada vez mais associada a atos de loucura e devassidão ou coisas inusitadas, mas também como crítica aos novos hábitos femininos e outros temas reprovados pelos modernistas cariocas.

Paulicéa – Ué! Querem acabar com o futurismo, escrevendo?! É só açambarcarem o capim e o milho...



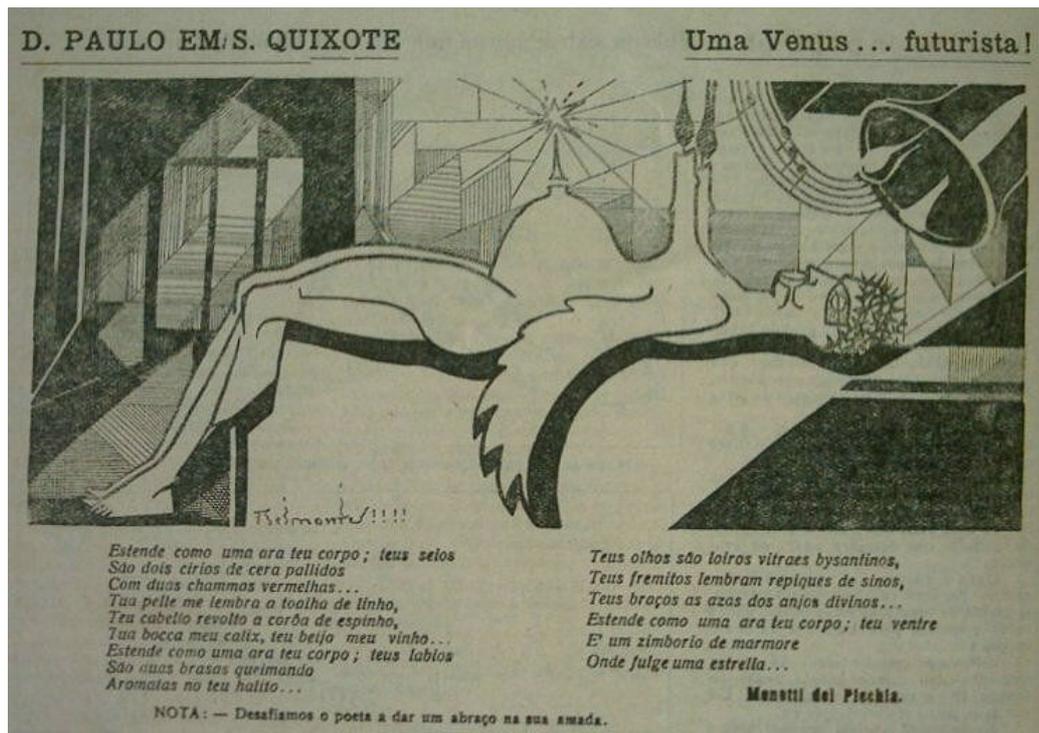
(D. Quixote, n. 214, 15/06/1921)



(D. Quixote, n. 331, 12/09/1923)

– Conheces?
 – !?
 – É o Anastácio, matriculou-se agora numa escola para aprender violino e... inglês e já promete concerto de violino em inglês.

Um dos alvos prediletos da revista era o intelectual Menotti del Picchia. Criticado constantemente por Belmonte desde 1920³³, Menotti del Picchia era sempre caricaturado como um poeta mediano que se associou erroneamente ao futurismo. Desenhando com interpretação literal uma figura baseada na musa do poema de Menotti del Picchia, Belmonte lança-lhe um desafio:



(D. Quixote, n. 216, 29/06/1921)

*Estende como uma ara teu corpo; teus seios
São dois círios de cera pallidos
Com duas chammas vermelha...
Tua pelle me lembra a toalha de linho,
Teu cabelo revolto a coroa de espinho,
Tua bocca meu calix, teu beijo meu vinho...
Estende como uma ara teu corpo; teus lábios
São duas brasas queimando
Aromatas no teu hálito...*

*Teus olhos são loiros vitraes bysantinos,
Teus fremitos lembram repiques de sinos
Teus braços as azas dos anjos divinos...
Estende como uma ara teu corpo; teu ventre
É um zimbório de marmore
Onde fulge uma estrella*

Menotti del Picchia

NOTA: - Desafiamos o poeta a dar um abraço na sua amada.

³³ O que demonstra que a crítica a Menotti del Picchia não é uma simples crítica ao futurismo. A seção D. Quixote em São Paulo, assinada por Belmonte, mostra, tal qual Mário de Andrade em sua resposta, o anacronismo do estilo de Menotti del Picchia e crítica ainda o artifício de usar, em sua coluna no *Correio Paulistano*, seu pseudônimo “Helios” para elogiar seus próprios poemas.

A campanha difamatória contra o modernismo paulista encontra outro foco quando, em 1926, Filippo Tommaso Marinetti, o ideólogo do futurismo italiano, veio em visita ao Brasil. O escritor fez duas conferências no país, inseridas no contexto de sua viagem pela América do Sul, que incluiu palestras em Buenos Aires e Montevidéu. As palestras brasileiras de Marinetti não foram muito festejadas, e sua passagem pelo Brasil não teve uma recepção muito positiva. Um dos poucos documentos disponíveis a respeito é a foto de sua visita ao morro da favela (SCHWARTZ, 2004), que serviu de inspiração à caricatura de Belmonte.



Detalhe da foto de Marinetti na favela em 1926.

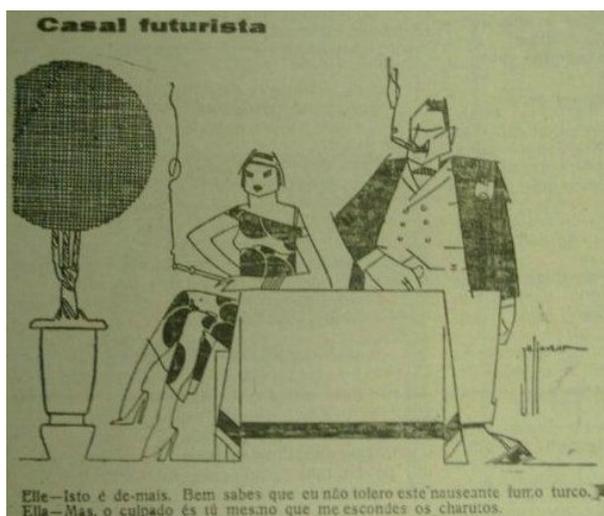


(*D. Quixote*, n. 473, 02/06/1926)

– *Que sublimidade! Que encanto! Que lugar maravilhoso para se escrever um poema!*

Entre abril e junho de 1926 quase todas as revistas apresentam alguma menção a Filippo Marinetti, entre artigos, caricaturas e piadas. É interessante notar a diferença entre as formas de recepção que cada um dos grupos reservou ao italiano. *D. Quixote*, além de

transformar Marinetti em tema constante da revista, afirma que ele fora recebido “por alguns rapazes brasileiros e alguns velhos que fazem questão de ser rapazes”³⁴ como um verdadeiro herói, atitude que a revista elogia muito, por apresentar “a virtude da coerência no ridículo”. Os paulistas, contudo, fizeram pouco caso da visita de Filippo Marinetti, destacando apenas que este foi recebido como “terremoto japonês ou greve inglesa. Vira a cidade no avesso” em São Paulo, “a cidade onde não acontece nada” (TROT n. 6). Lamentando a balbúrdia criada em torno da visita, o artigo salienta que “só a avanguarda literária da terra soube manter a atitude indiferente que convinha”, e que a repercussão da visita causava nos modernistas “um divertimento inigualável”. Essa foi a única menção à visita no periódico e, a julgar pela importância dada ao tema, os cariocas estiveram muito mais interessados que os paulistas na viagem do intelectual italiano. Considerado como mentor intelectual dos modernistas paulistas, a visita de Marinetti cria um furor muito grande naqueles intelectuais brasileiros que os criticavam. Porém, apesar das tentativas reiteradas dos intelectuais modernistas de São Paulo de se desvencilhar da associação com o futurismo, a visita de Marinetti tornou-se, para a revista *D. Quixote*, apenas mais uma forma de atacar o movimento modernista.



(*D. Quixote*, n. 411, 25/03/1925)

Elle – Isto é de-mais. Bem sabes que eu não tolero este nauseante fumo turco.

Ella – Mas, o culpado és tú mesmo que me escondes os charutos.

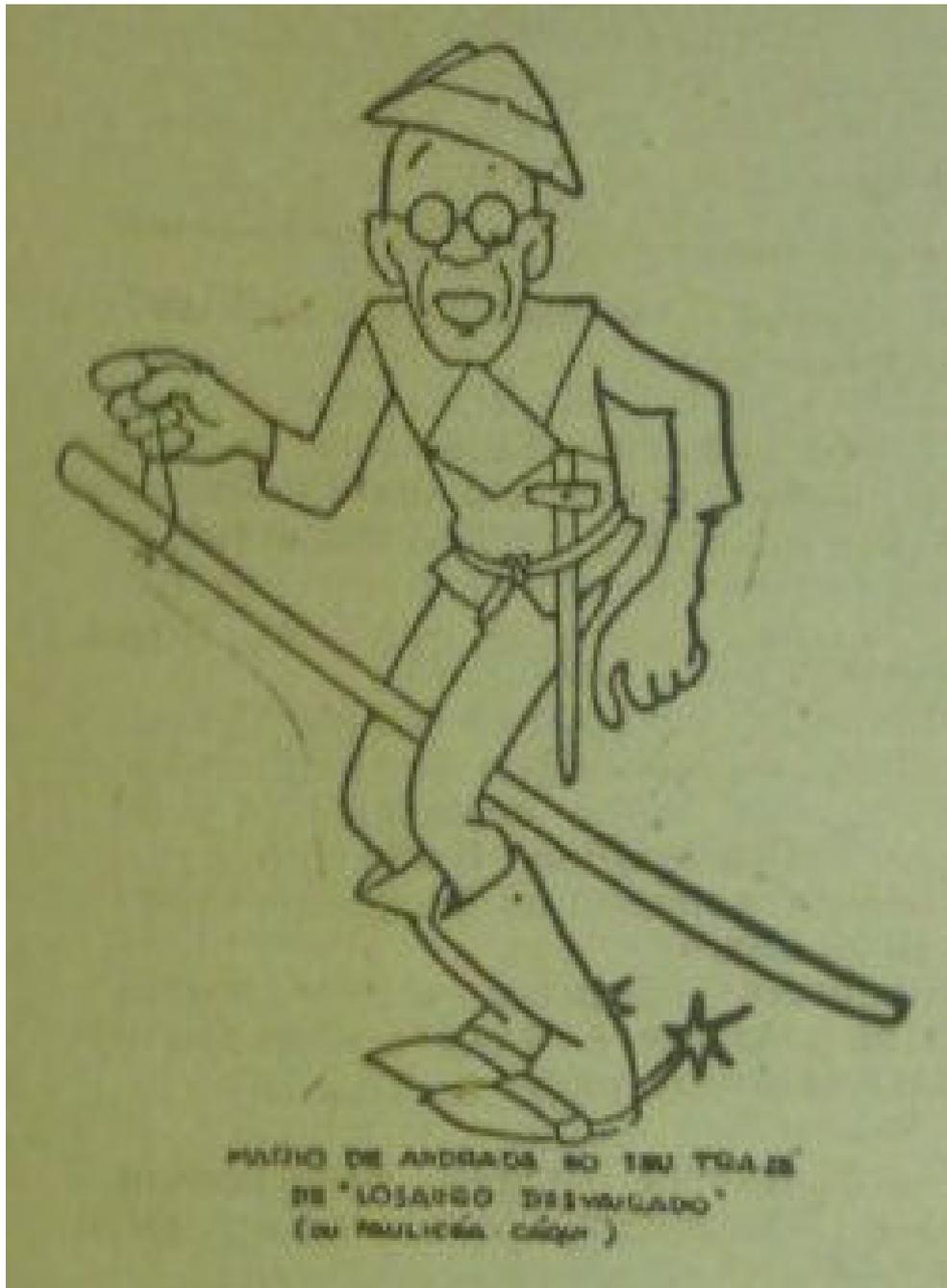
³⁴ *D. Quixote*, n. 471, 19/05/1926. Clara referência aos modernistas de São Paulo e a Graça Aranha. Apesar das críticas de *D. Quixote*, não temos claras referências sobre os contatos entre Graça Aranha e os modernistas paulistas e Marinetti no Brasil, nem tampouco sobre os mesmos contatos entre o escritor italiano e o grupo Verde-amarelo.



(*D. Quixote*, n. 471, 19/05/1926)

- Mas, Gregório. Que esquisite é essa?
- É o meu traje futurista. Marinetti está ahí...

Para marcar claramente seu distanciamento em relação à doutrina do italiano Marinetti e aos futuristas paulistas, nesse mesmo artigo do número 471 o *D. Quixote* é aclamado como “o campeão do riso passadista”. O interessante é que Sérgio Milliet havia também qualificado Mário de Andrade de passadista, dizendo que os poemas de *Losango Caqui*, escritos em 1922 mas corrigidos e publicados em 1925 eram agora “desiguaes. E até meio passadistas”. Ao mesmo tempo, foi exatamente este o argumento de Menotti del Picchia ao criticar o livro de Mário de Andrade em sua “contribuição” a *Terra Roxa e Outras Terras*. Ao que parece, os intelectuais paulistas não tinham realmente uma concepção clara dos limites entre passadismo e modernismo, mais um elemento de contato entre o grupo de São Paulo e os modernistas cariocas da *D. Quixote*.



(*D. Quixote*, n. 494, 27/10/1926)

Mário de Andrade no seu traje de "Losango desvairado" (ou Paulicéa Cáqui)



(D. Quixote, n. 323, 18/07/1923)

Não vás atrás de cartilhas, Jeca! Isso é velho! Você precisa de futurismo...!

CAPÍTULO II – MODERNIDADE E NACIONALIDADE

REGIONALISMO E NACIONALISMO

No primeiro momento do modernismo paulista, representado pela revista *Klaxon*, a questão da identidade nacional era apenas incidentalmente mencionada, muitas vezes abrindo espaço para manifestações bairristas. A questão da nacionalidade (ou da brasilidade, como quer Eduardo Jardim de Moraes), era muito controversa para o núcleo modernista de São Paulo. Por vezes, o grupo encerrava num exacerbado provincianismo as utopias e pretensões do internacionalismo klaxista. Em vários episódios na revista verificamos a presença de comentários depreciativos em relação a outros estados, principalmente o Rio de Janeiro. Buscando responder as críticas recebidas, a revista usava quase sempre de veemência e rudeza. Muitas vezes a violência destinada ao crítico extrapolava o plano individual, estendendo-se à sua cidade de origem, o que gerava comentários desdenhosos e maldosos em relação às outras cidades. No número 5, respondendo a uma crítica oriunda da Bahia (publicada no *Mundo Literário* do Rio de Janeiro) a redação terminava assim a insultante réplica, citando famosa canção de Sinhô: “Numa cousa estamos, porém, de accordo com o senhor bahiano: é que a Bahia parece mesmo ser ‘bôa terra’. Mas estamos tambem de accordo com o resto da modinha: ella lá e... nós aqui” (*Klaxon*, n. 5).

Além disso, na revista encontram-se diversos comentários que afirmavam ou a primazia de São Paulo ou a preocupação exclusiva com a realidade paulista. Mário de Andrade estava interessado tão somente no “desenvolvimento do espírito musical paulista”, em seu artigo Guiomar Novaes I (*Klaxon*, n. 2). No número anterior, ele já colocara a sua posição:

Dizer musica, em São Paulo, quási significa dizer piano (...) E no Rio há tudo isso. Há tradição de violino, de violoncelo, de canto... (...) No Rio ouve-se a sinfonia periodicamente. (...) Precisamos proteger a Sociedade de Concertos Sinfonicos [de São Paulo], em tão boa hora inaugurada (*Klaxon* n. 1).

No caso, a comparação traz um leve tom de inveja em relação ao Rio de Janeiro, de sólida tradição cultural. Num tom ainda mais radical a redação parabeniza o pianista paulista João de Souza Lima pelo prêmio do “Conservatorio de Pariz”, assumindo o orgulho paulista e a luta pela causa do engrandecimento de São Paulo.

S. Paulo, com o seu pensionato artistico, está mantendo no estrangeiro a mais digna e nobilitante embaixada. E esses embaixadores do seu espirito e da sua cultura, porque são nossos, porque são paulistas, hão de se impor gloriosamente, ‘par droit de conquête et de naissance’ (*Klaxon* n. 3).

Esse notório “paulistismo”³⁵ dos modernistas ainda geraria muita confusão no decorrer do movimento. É impressionante como a pujança e o crescimento econômico de São Paulo, somado agora ao auto-atribuído papel principal da renovação artística mexeram com os brios nativistas dos responsáveis pela revista. Acreditando-se os grandes responsáveis pela renovação artístico-cultural do Brasil, e vivendo na região mais rica do país à época, os intelectuais integrantes do movimento modernista de São Paulo propagavam abertamente a supremacia paulista. É apenas com o último número da revista e a concentração sobre a obra de Graça Aranha, que *Klaxon* viria a se aproximar mais das noções de uma literatura envolvida com os temas nacionais. Ronald de Carvalho, comentando a obra de Graça Aranha, dizia que:

³⁵ Sobre o bairrismo no movimento modernista temos a discussão suscitada no livro de Telê Porto Ancona Lopez (1972: 215-224). A autora considera apenas a existência de uma propensão ao bairrismo em Mário de Andrade, mas podemos apreender-lhe certas idéias: “Apesar de negá-lo [o regionalismo], Mário de Andrade não percebe quando mergulha em profundidade na área do particular, sobrepondo inconscientemente um estado à região e à totalidade da nação. Torna-se bairrista ao valorizar excessivamente São Paulo, em detrimento do conceito que manifesta sôbre os outros estados...” (p. 215). Por essas características podemos asseverar que a tendência bairrista já se encontrava, embrionariamente, no Mário de Andrade de *Klaxon*.

Toda a sua obra nos diz: Olha o teu paiz, olha a milagrosa fonte de energia que o Destino te concedeu. Vive o espetaculo único da Terra em que nasceste. Está nella tua finalidade. (...) A tua finalidade é a contemplação do espetaculo universal. É a Arte! (*Klaxon* n. 8-9).

A partir de 1924, quando os modernistas de São Paulo se deram conta do problema da identidade nacional, o modernismo consagrado passou a integrar, sob um viés particular, o debate que já vinha sendo travado na intelectualidade brasileira como um todo há algumas décadas: a busca da identidade e a criação da nação. A nacionalidade passa a ser encarada como via de acesso à modernidade. As obras passaram a ser mais valorizadas por seu caráter nacionalista do que por critérios estéticos. Essa mudança de direção causou também um fracionamento do movimento. Segundo Mônica Velloso:

O ingresso na modernidade deve ser mediado pelo nacional. (...)E nesse ponto vão se situar as divergências quanto à forma mais adequada de apreendê-lo (VELLOSO, 1993: 96).

Dessa forma, começou a delinear-se uma profunda polêmica que determinaria um cisma fundamental no modernismo em São Paulo: a relação regional-nacional na literatura brasileira. Enquanto o grupo Verde-amarelo estaria mais próximo ao regionalismo, por considerar que a verdadeira essência nacional estaria no interior, o grupo das revistas *Klaxon* e *Terra Roxa* recusaria a princípio o regionalismo literário como forma de apreensão da identidade nacional. Porém, esse conjunto de intelectuais estava impregnado de um bairrismo histórico, sendo a *Terra Roxa* tomada de comentários e discussões sobre temas exclusivamente paulistas. Parece mesmo que quando se falava ou se utilizava temas de outra parte do Brasil, essa produção seria regionalista, enquanto que o que se dissesse sobre São Paulo seria arte nacional.

Em *Terra Roxa e Outras Terras*, a questão do chamado “brasileirismo” torna-se particularmente relevante, sendo “empregado com significados variados, que assinalam as flutuações de um conceito ainda não definido, em vias de formação, no caso específico de sua

aplicação à arte (...)” (LARA, 1972: 156). Periódico marcado por um intenso trabalho de pesquisa e experimentação com a língua nacional³⁶, nele esteve também presente uma acalorada discussão entre Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Antônio de Alcântara Machado sobre a questão, suscitada por Milliet quando da crítica ao livro *Raça*, de Guilherme de Almeida. Nesta crítica, Sérgio Milliet teria dito que “só se é brasileiro sendo paulista, como só se é universal sendo de seu paiz” (*Terra Roxa* n. 1). A esse comentário, seguiu-se a resposta inflamada de Mário de Andrade:

Que historiada é essa (...) que “só se é brasileiro sendo paulista”! Protesto. (...) Eu não nego um valor enorme sobretudo no passado dos meus coestaduanos porêem (...) o paulista também é aquela besta reverendíssima da guerra dos Emboabas(...) bom, inda é cedo pra comentar o procedimento dos paulistas durante a Isidora e a gente vive em estado-de-sítio³⁷. Porêem eu que viví na rua observando revoltosos e legalistas tenho muito que contar sobre a psicologia do paulista.

(...) o sentimentalismo não está em gemer gosando os desejos que nascem no corpo e no espírito porêem em se deixar levar por vaidadinhas rompantes e afirmativas sem realidade e perigosas. Perigosa como a de você, que é desnacionalizante, irritante e errada. O Brasil é um vasto hospital. Amarelão de regionalismo e bairrismo histórico. Visão de míope sem futuro e sem presente – Cuidado com o saudosismo! (*TROT* n. 2)

A discussão seguiu dessa forma, marcada sempre pela delimitação do caráter paulista.

Pouco a pouco perde-se o foco central da questão do regionalismo, e a discussão passa a girar

³⁶ A pesquisa e experimentação com a língua brasileira, tentando afastá-la da sintaxe portuguesa através dos falares populares e da oralidade é uma obsessão em toda a obra de Mário de Andrade. No prefácio (escrito em 1942) de *Os Filhos da Candinha*, Mário de Andrade lamenta: “No ato de passar a limpo, estas crônicas foram bastante encurtadas e corrigidas. (...) E também fiz várias reposições de linguagem. Às vezes os jornais e os editores ainda se arpelem com a minha gramática desbocada, me corrigem, e disso derivam numerosos lusismos escorregados nos meus escritos. Bem contra meu gosto aliás, pois não tenho a menor pretensão de rivalizar com o português de Portugal. Pretensão sensível mesmo em muitos escritores ‘vivos’ do Brasil, que os prova néscios e os torna bem ridículos” (Andrade, 1963).

³⁷ A “Isidora” é uma referência de Mário de Andrade à “revolução” paulista de 1924, comandada pelo general Isidoro Dias Lopes, movimento herdeiro autoproclamado do levante do Forte de Copacabana e gênese da Coluna Prestes. Como vimos no primeiro capítulo, os modernistas cariocas não tiveram a mesma timidez frente ao estado de sítio, procurando comentar, de forma humorística e de diferentes maneiras possíveis, os eventos da revolta de 5 de julho de 1924.

cada vez mais em torno das “características” paulistas. Alcântara Machado viria dizer que os paulistas em outros estados são iguais aos de São Paulo, e que seriam eles que estariam empurrando-os para frente. Essa discussão mostra o bairrismo desses intelectuais modernistas, que se auto-proclamando internacionalistas a um tempo e nacionalistas em outro momento, não conseguiam livrar-se de seus preconceitos desnacionalizantes. Comentando a “carta-Proteto” de Mário de Andrade, Eduardo Jardim de Moraes coloca que:

O texto transcrito, com toda a eloquência do estilo de Mário de Andrade, é um primor de contradições. Ao mesmo tempo em que pretende romper com o bairrismo desnacionalizante de Sérgio Milliet, atacando-o de regionalista e saudosista, ele enumera, no seu início, todos os traços negativos da psique paulista. Apresenta, portanto, a mesma posição do criticado. (...) Seus propósitos são nacionalistas, mas seu fundo revela traços de arraigado “paulistismo” (MORAES, 1978: 107).

Vê-se por aí que a discussão seguia por caminhos um tanto quanto tortuosos. As aspirações nacionais dos modernistas de São Paulo pareciam sempre esbarrar nisso que Eduardo Moraes chama, com grande dose de verdade, de paulistismo. Esse nacionalismo bairrista, no entanto, não parece ter feito um grande desserviço ao movimento modernista paulista. Entre as páginas de *Terra Roxa* vemos colaboradores de Minas (Carlos Drummond, Martins de Almeida, João Alphonsus), do Rio (Sérgio Buarque, Prudente de Moraes Neto) e até mesmo de Natal (Jorge Fernandes e Câmara Cascudo), de onde inclusive chega a notícia do surgimento de uma revista inspirada em *Terra Roxa*, *Nossa Terra... Outras Terras*, publicada no número sete. O bairrismo do modernismo paulista foi de certa maneira importante para o desenvolvimento literário brasileiro naquele momento, entendendo-se o modernismo de São Paulo como uma contestação à capitalidade do Rio de Janeiro. O movimento paulista teve um papel importante na superação da centralização artística da capital, e os artistas nacionais passariam cada vez mais a produzir localmente, valorizando temas mais próximos às suas realidades.

Podemos ver como essa relação entre regionalismo e nacionalismo não foi bem definida no grupo Pau-Brasil. De uma forma geral, valia a regra de Mário de Andrade de que “só sendo brasileiro é que nos universalizaremos”³⁸ (*apud* MORAES, 1978: 44). Segundo Sérgio Milliet, “... é repetir uma chapa dizer-se que para attingir o nível da literatura universal, é preciso trazer, juntamente com a maxima personalidade, a sua contribuição nacional” (*Terra Roxa* n. 6), ou seja, isso parece ser consenso entre os modernistas, mas falta homogeneidade na aplicação dessas idéias. Nesse mesmo artigo (que é uma crítica a *Um Homem na Multidão*, de Ribeiro Couto), Milliet ainda falava sobre a relação regionalismo-nacionalismo:

Não são poucos os que estão ahi a confundir arte nacionalista com nacionalismo político. (...)

O nacionalismo político é um sentimento util num paiz em formação como o nosso, onde as correntes migratórias podem absorver o que nos resta de independência. O sentimento nacionalista é mais do que util, é indispensavel, imprescindivel.

(...) o verdadeiro patriota se afasta do sentimento regionalista.

O nacionalismo político, para a vertente Pau-brasil, deveria então estar dissociado do sentimento nacionalista na arte. O nacionalismo, visto com certo temor, era encarado como um mal necessário, uma etapa que devia ser transposta tendo-se em vista a árdua tarefa da constituição da identidade nacional. No número 3 de *Terra Roxa*, Sérgio Milliet colocaria também o regionalismo nesta concepção de etapa a ser cumprida, fazendo coro à tendência do grupo de desqualificação da arte regionalista.

³⁸A tese de Eduardo Jardim de Moraes é que o modernismo assentou-se sobre o solo ideológico instituído por Graça Aranha em *A Estética da Vida*, onde o autor formula a noção de *integração do eu no cosmo*. Mário de Andrade viria a ser acusado de plagiar as idéias de Graça Aranha, mas trata-se apenas de confluência de idéias. Em carta a Joaquim Inojosa, Mário de Andrade fala sobre a necessidade de abrasileirar o brasileiro: “abrasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil para os brasileiros. Não é isso. Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem de concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização” (*apud* MORAES, 1978: 119-20).

A tendencia primitivista da nossa arte está se manifestando pelo nacionalismo. Ora, o nacionalismo é um principio e não um fim. O fim só póde e só deve ser geral, e nunca o particular. Mas quem nunca teve nada precisa começar pelo começo, eis porquê o nacionalismo nos é urgentemente neceçario. Indispensavel.

Como o regionalismo o foi, antes com Monteiro Lobato.

Vemos que a produção de Monteiro Lobato é relegada ao plano do passadismo regionalista, encarado como um passo necessário numa caminhada na direção de uma identidade nacional sólida. Está presente a idéia do modernismo (da brasilidade modernista) como parte do processo de evolução da cultura nacional, mas a rejeição do regionalismo mostra que existe a força maior da idéia de ruptura com o passado. O regionalismo era descartado como forma de apreensão da brasilidade. Quando muito, ele poderia exercer uma função auxiliar de etapa a ser cumprida, talvez até de barreira a ser vencida. De modo geral, o regionalismo era visto pelo grupo da Poesia Pau-brasil como uma realidade que deveria ser transposta, suplantada, para chegar-se ao pleno exercício da nacionalidade. Mário de Andrade, através de sua teoria da “desgeografização”, visava transcender o regionalismo e estabelecer o conjunto, a unidade cultural como categoria de trabalho. Suplantar as fronteiras regionais constituindo um mosaico cultural baseado na idéia de unidade na diversidade. Pretendendo fugir da limitação espacial presente no regionalismo, que concentrava localmente seu foco de análise, Mário de Andrade propunha embasar a análise da cultura brasileira em características temporais e históricas. A idéia das “tradições móveis” era de suma importância para o autor, que poderia através deste instrumental teórico encontrar uma forma de enquadrar o Brasil numa temporalidade adequada (o tempo da arte moderna e atual do século XX), sem desfigurar, mas sem tampouco engessar suas tradições em formas perpétuas e inertes. A concepção de Mário de Andrade está inserida numa idéia de modernização ou renovação das tradições, que seriam históricas, na medida em que remetiam ao passado, mas que teriam também sua historicidade inerente, estando num processo contínuo de evolução. A idéia de

diversos elementos regionais formando uma unidade cultural, uma identidade, está presente em *Macunaíma*, onde o herói viaja por todo o espaço da brasilidade com uma mobilidade fantástica. Para encontrar o eldorado da identidade nacional é necessário não perder a visão de conjunto, logo deve-se abandonar a perspectiva geográfica, por demais presa a limites locais, para obter uma visão geral da inteireza e complexidade nacionais (VELLOSO, 1986).

De outro lado, temos o grupo Verde-amarelo, que contou com a participação ativa de Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Cândido Mota Filho (este último também participou de *Terra Roxa e Outras Terras*) entre outros. Neste grupo, vemos uma posição distinta, pautada na valorização do regionalismo na literatura sob um viés do culto das tradições (ameaçadas pela influência alienígena, deveriam ser preservadas) e na apologia da vida rural. Para eles, a tradição teria um valor intrínseco que extrapolaria o contexto histórico. As tradições seriam entidades que transcenderiam o tempo cronológico, fixadas num espaço simbólico, o universo mítico. O mito criaria um “tempo ideal” aonde residiria a essência da brasilidade.

A tradição permanece, portanto, afixada em um momento e espaço precisos: eles são plenos de significados. Não há que atualizá-la, como o quer Mário de Andrade, já que ela não pertence ao temporal, mas ao espacial (São Paulo) (VELLOSO, 1993: 99).

Para os verde-amarelos, São Paulo se apresentava como o núcleo da brasilidade; a civilização do café sintetizava a própria brasilidade. A explicação para isso é de cunho espacial-geográfico: São Paulo, por sua singularidade geográfica é o guia da nacionalidade brasileira. Isto porque os rios de São Paulo correm em direção ao interior, o que forçou os paulistas a se dirigirem para o sertão inexplorado, deixando para trás o saudosismo e os falsos valores alienígenas do litoral (o que reflete o forte anti-cosmopolitismo do grupo). A saga do herói bandeirante é resumida à geografia singular da região de São Paulo, que obrigou sua população a tornar-se desbravadora e a buscar o Brasil autêntico, essencialmente rural; a

deixar para trás a contemplação e o saudosismo lusófilo do litoral (leia-se Rio de Janeiro). A geografia também é associada à imensidão e à riqueza do território, numa clara inspiração em *Porque me Ufano de Meu País*, de Affonso Celso. Para os verde-amarelos, a concepção teórica do nacionalismo se assenta na sua relação com o território. O determinismo geográfico é motivo suficiente para criar uma teoria que defina a identidade nacional e diversos perfis psicológicos. Explica-se a psicologia carioca pela contemplação da natureza, a força econômica de São Paulo pelo curso de seus rios. Muito forte no grupo é, também, a sua retomada do ideal romântico que identifica a brasilidade e a exuberância da natureza. São muito interessantes as palavras de Sérgio Milliet a esse respeito: “Para Menotti, Cassiano e outros, o brasileirismo está na plumagem das aves, no cheiro das matas, no ‘novoriquismo’ da Avenida Paulista” (*Terra Roxa* n. 6). São Paulo, dessa forma, estaria incumbido de uma dupla missão: a integração territorial e étnica (VELLOSO, 1993: 104).

No que tange à condição étnica, “ao organizar sua bandeira, o paulista soube integrar harmonicamente o índio e o negro, criando assim uma forte tradição democrática” (VELLOSO, 1986: 62). É sob esse aspecto que podem-se conjugar dois pontos aparentemente paradoxais na doutrina verde-amarela: o culto à essência da brasilidade e a apologia do imigrante. A integração racial propiciada por São Paulo e sua ascendência geográfica na “marcha para o Oeste”³⁹ conferem à cidade a corporificação da idéia de nação brasileira, a real essência da brasilidade. São Paulo estaria assim imune às influências estrangeiras, e seria capaz, por meio da força genuína da brasilidade que lhe é própria, de transformar em brasileiros todos quantos lá pusessem o pé, absorver o estrangeiro e integrá-lo à brasilidade. Vale lembrar que os verde-amarelos desconhecem a idéia de choque cultural na miscigenação entre os povos na colonização brasileira. Para eles, ocorreu uma integração pacífica; o tupi

³⁹ Em sua marcha histórica, os tupis deslocaram-se dos planaltos do Oeste para a conquista do litoral. A “marcha para o Oeste” seria o retorno triunfal (dessa vez na forma de uma nova raça) e a conquista do interior, iniciada pela epopéia dos bandeirantes.

não se extinguiu, mas seu sangue diluiu-se e transformou a índole da população. Lê-se no *Nhengaçu Verde-Amarelo*⁴⁰ o seguinte:

Os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro e o seu grande sentimento de humanidade. (...) O tupi significa a ausência de preconceitos. O tapuia é o próprio preconceito em fuga para o sertão. O jesuíta pensou que havia conquistado o tupi, e o tupi é que havia conquistado para si a religião do jesuíta. (...)

O tapuia isolou-se na selva, para viver; e foi morto pelos arcabuzes e pelas flechas inimigas. O tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça. O tapuia é morto, o tupi é vivo (SCHWARTZ, 1995: 148).

Este manifesto mostra a idéia de integração pacífica, pela qual o tupi teria sobrevivido subjetivamente na alma brasileira. Herdando estas características, a população brasileira seria também capaz de absorver um enorme contingente de imigrantes, sendo o “refúgio da humanidade por motivos geográficos e econômicos demasiadamente sabidos”. O Brasil é a terra que veria surgir uma nova raça que representaria a redenção da humanidade. Esta idéia estava embasada em argumentos de cunho “do sociólogo mexicano Vasconcelos”, que teria dito que entre as bacias hidrográficas do Amazonas e do Prata surgiria a “quinta raça”, uma “raça cósmica” que “realizará a concórdia universal” (SCHWARTZ, 1995: 150)⁴¹.

NAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL

Mas como analisar os discursos sobre a idéia de nação e a identidade nacional presentes no modernismo no contexto do debate sobre o nacionalismo? O que nos interessa

⁴⁰ Este é o Manifesto do verde-amarelismo, também conhecido como Escola da Anta. Foi publicado em 1929 por Menotti Del Picchia, Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho, no livro *O Curupira e o Carrão*, que é uma coletânea dos artigos de jornal do grupo desde meados da década de 20.

⁴¹ Além do sociólogo José Vasconcelos, o texto cita ainda Elisée Reclus, um dos fundadores do anarquismo e famoso por sua *Nouvelle Géographie Universelle*, onde coloca que no Brasil haveria espaço para trezentos milhões de habitantes.

em particular nesta parte do trabalho é a forma pela qual os diferentes grupos em questão, que contribuíram para a modernidade no Brasil, conceberam a idéia de identidade nacional e como externaram suas concepções de nacionalismo. Afinal, o Brasil vivia um momento de instabilidade das recém criadas instituições republicanas e de rápida transformação da sociedade. As primeiras décadas do século XX foram palco do crescimento do proletariado urbano e das primeiras grandes greves, de uma política feita à base da força e de eleições forjadas, da incorporação de vastas extensões de território e das dificuldades em lidar com as populações indígenas, além de agitações sociais das mais variadas categorias, como a ascendência das idéias socialistas e anarquistas, o cangaço, os movimentos tenentistas e a Coluna Prestes. Numa época de vasto contingente populacional marginalizado – encarando o problema da assimilação de ex-escravos e seus descendentes, bem como da discriminação – dominado por uma diminuta elite letrada extremamente enriquecida pela arcaica estrutura de produção agro-exportadora: é nesta conjuntura fragilizada em que a intelectualidade se depara com a questão da identidade neste país de contrastes, profundamente subjugado às idéias da Europa. A formação de uma comunidade cultural, de uma consciência nacional independente no Brasil não esteve necessariamente ligada à independência política. Longe disso, é um processo que se desenrolou por todo o século XIX e estava ainda inacabado na década de 1920. Pensar a questão da identidade nesse contexto era uma tarefa extremamente árdua, mas ao mesmo tempo necessária numa época de instabilidade completa das instituições.

Mário de Andrade, com seu enfoque na indivisa unidade cultural, no caráter histórico-temporal e na pesquisa e atualização do folclore e dos falares nacionais como caminhos para apreensão da brasilidade e o verde-amarelismo, com a proeminência do aspecto espacial-geográfico, com o culto da tradição e do ruralismo, bem como a ênfase na questão étnica; ambos apresentam posições divergentes no que diz respeito à concepção de nação. Hugh Seton Watson, em sua tipologia de “velhas” e “novas” nações, coloca que, para as novas

nações constituídas no final do século XIX e início do XX os fatores fundamentais para a criação da consciência nacional foram a língua, ou causas econômicas e geográficas⁴². Dessa forma, podemos ver caracterizada a dicotomia das duas posições principais dos intelectuais modernistas de São Paulo. Estas duas formas díspares de encarar a nacionalidade apartariam irremediavelmente as duas escolas. As diferenças entre uma e outra concepção de nação nos remete a uma outra dicotomia presente já nos primórdios das teorias acerca da nação e do nacionalismo: a concepção francesa de nação, corporificada por Ernest Renan e a concepção alemã, representada por Johann Gottlieb Fichte. Poderíamos encaixar o discurso dos modernistas de São Paulo nessas séries discursivas, atribuindo-os uma filiação ideológica a estas tradições intelectuais?

Para Fichte, em seus *Discursos à Nação Alemã*⁴³, encontra-se subjacente a idéia do pangermanismo. Na visão de Fichte existe um povo alemão e um patriotismo superior, “aquele que concerne o povo comum da nação alemã” que deveria “presidir os destinos de cada Estado particular da Alemanha” (FICHTE, 1992: 246). Fichte encara o alemão como povo original, primitivo – atribuindo um papel enorme à questão étnica e às tradições rurais – e, portanto, “que tem o direito de se designar pura e simplesmente como o povo” (FICHTE, 1992: 239). A própria palavra *Deutsch* significaria, simplesmente, povo.

Essa nação disporá enfim do espelho no qual ela forjará para si uma concepção clara do que ela foi até agora por natureza, sem ter

⁴² Seton Watson em sua tipologia generalizante, atribui às “novas” nações da Europa a predominância da língua comum para a constituição do nacionalismo, enquanto que para as nações de origem européia no ultramar caberiam às causas econômicas e geográficas o papel primordial na formação de sentimentos nacionais e grupos organizados pelas causas nacionalistas. Para a análise do nacionalismo no Brasil, compartilhamos menos as idéias de Benedict Anderson sobre o precoce surgimento do nacionalismo entre os movimentos de independência americana (mesmo porque ele não enfatiza o caso brasileiro), do que as concepções de Ernest Gellner sobre o surgimento do nacionalismo juntamente com um processo de difusão da cultura erudita e de industrialização da sociedade e fortalecimento do Estado, totalmente em conformidade com a força do discurso nacionalista na época em questão.

⁴³ A referência é o texto em francês de Alain Renault, publicado por Joël Roman em *Qu'est-ce qu'une Nation*. Deve-se ter em mente que o texto foi escrito no contexto da ocupação da Alemanha pela França de Napoleão. Pode, então, ser considerado uma tentativa de criar uma consciência nacional alemã e de construir uma idéia de soberania. As traduções são nossas.

verdadeiramente consciência disso, e à qual ela estava destinada por essa natureza (FICHTE, 1992: 245).

Para ele, a Nação alemã – entendida como a grande maioria dos que falam alemão e não apenas as elites letradas – deveria constituir uma nova humanidade através do papel da educação nacional (por essa questão da educação seu texto fez muito sucesso na França no XIX). Sua querela com as elites cultas da Alemanha é profunda, por entender que elas transformaram, através de sua xenomania, a filosofia e a política alemãs em meras cópias do estrangeiro. Segundo Fichte, o alemão, como povo primitivo e original, corre sério risco de, incitado pelas tentativas incompletas de realizações de outros povos, sucumbir a essa incitação e conceber, de seu próprio seio, criações melhores e mais profundas sobre aquelas mesmas bases alienígenas. Nessa situação, o povo primitivo caminharia em direção à dissolução no estrangeiro. Deve-se ater o povo alemão à originalidade inata e presente na unidade alemã. E “pouco importa que seja como Estado único ou sob a forma de uma pluralidade de Estados, pois, com efeito, de toda forma, a unidade existe” (FICHTE, 1992: 247), posto que está baseada numa comunidade étnico-linguística de sólidas tradições rurais.

Já Renan situa-se dentro da tradição francesa, de Jules Michelet e Fustel de Coulanges⁴⁴, reconhecendo a nação como fruto dos princípios da Revolução e da adesão voluntária, como “um plebiscito cotidiano” (RENAN, 1997: 40). Conforme o autor, “A glória da França é ter proclamado, através da Revolução francesa, que uma nação existe por si mesma. Não devemos achar ruim que nos imitem. O princípio das nações é o nosso.” (RENAN, 1997: 21). Através de uma exposição criteriosa e recheada de exemplos históricos, Renan refuta os critérios de raça, língua, religião, comunhão de interesses (à página 36 diz que “um *Zollverein* não é uma pátria) e geografia como bases sobre as quais a nação seria

⁴⁴ Fustel de Coulanges escreveu *L'Alsace est-elle Allemande ou Française* – texto também presente na coletânea organizada por Joël Roman – em resposta às cartas-manifesto de Mommsen, publicadas na Itália e que justificavam as reivindicações alemãs ao território da Alsácia, no contexto da guerra franco-prussiana. Mommsen utiliza argumentos semelhantes aos de Fichte, em que primam os anacronismos e a visão teleológica do devir histórico.

constituída. A todo momento faz referências à Alemanha, que, baseando sua nacionalidade em critérios étnicos, lingüísticos ou geográficos, incorreria em grave erro. “A Alemanha é germânica, céltica e eslava” (RENAN, 1997: 27) ou ainda “A Prússia, onde agora só se fala alemão, falava eslavo há alguns séculos” (RENAN, 1997: 32) são golpes desferidos contra as concepções nacionais de Fichte. Para Renan, a nação é um princípio espiritual, uma alma constituída de:

duas coisas que, para dizer a verdade, são uma só. Uma delas é a posse em comum de um rico legado de lembranças; a outra, o consentimento atual, o desejo de viver juntos, a vontade de continuar a fazer valer a herança que recebemos indivisa (RENAN, 1997: 39).

Outra característica fundamental da nação para Renan é o esquecimento, essencial para que o povo viva em união sem ressentimentos sobre massacres e guerras ancestrais. Nesse sentido, a ciência histórica é condenada como prejudicial à nacionalidade, por possibilitar a desagregação ao lembrar atos de violência “ocorridos na origem de todas as formações políticas” (RENAN, 1997: 19). O esquecimento seria a única maneira de manter coesa uma nação com inúmeras violências ancestrais internas, guerras fratricidas e massacres.

O esquecimento, diria até o erro histórico, é um fator essencial na criação de uma nação (...). A unidade é sempre feita brutalmente (...). Ora, a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas. Nenhum cidadão francês sabe se é burgúndio, alano, taifale, visigodo; todo cidadão francês precisa ter esquecido São Bartolomeu, os massacres do Sul no século XIII (RENAN, 1997: 19-20).

A memória, embora cumpra uma função determinante na constituição de uma nação no que tange à consolidação de um passado e uma história comuns, pode também ter um papel desagregador, pois as lembranças da violência de guerras fratricidas podem gerar divergências internas indelévels.

Sob esse prisma, podemos estabelecer uma associação entre as concepções francesa e alemã do conceito de nação e as idéias dos grupos modernistas de São Paulo. Mário de Andrade (assim como todo o grupo Pau-brasil, de uma maneira geral) estaria ligado à tendência francesa, por seu enfoque no caráter temporal-histórico e por sua idéia de unidade cultural indivisa, da qual as diferenças regionais seriam partes no somatório da nacionalidade. O grupo Verde-amarelo estaria, por oposição, mais próximo da concepção alemã de nação e das idéias de Fichte, por sua ênfase no caráter espacial-geográfico e na questão étnica, bem como em sua apologia do ruralismo e nas visões anacrônicas e teleológicas da história.

Sob outro viés, pode-se ligar a teoria de Mário de Andrade à de Renan pela questão do esquecimento. Para comungar de uma mesma nacionalidade, deve-se esquecer aspectos do passado que contribuam para o enfraquecimento ou fracionamento da nação. Esquecer não no sentido de ignorar, mas de suplantar as reações ou conseqüências de determinados fatos passados. A concepção de unidade cultural de Mário de Andrade parece de certa forma estar permeada pela mesma noção. A tradição móvel é a perspectiva de uma tradição que esquece os seus laços regionais, tornando-se flexível e passível de apreensão por alguém de outra região. Apenas esquecendo o caráter regional, ou melhor, submetendo-o à primazia do nacional, é que se pode realmente constituir uma unidade cultural indivisa.

Para os intelectuais modernistas da revista *D. Quixote*, a questão do nacionalismo também não era propriamente clara. Pode-se também vislumbrar alguns comentários preconceituosos e bairristas, sempre em tom bem humorado, principalmente retratando políticos dos diferentes estados. As principais características desse grupo são a crítica, a sátira e a ironia, e isso não é diferente no que tange à concepção de identidade nacional. O bairrismo pode ser visto também na caracterização dos personagens do “povo” ou do “Brasil” através da figura do “Jeca”, que, inspirada na personagem de Monteiro Lobato, representa população interiorana. Ao mesmo tempo, essa caracterização pode ser encarada como denúncia da

pobreza e falta de instrução da população brasileira. O humor usado como crítica a certos aspectos da psiquê e do *habitus* dos brasileiros (coisas como a corrupção e a politicagem, o individualismo, o “jeitinho” e a malandragem, a xenofilia e o descaso com as coisas nacionais, etc.) mostra um ideal de nação que seria o inverso daquilo que era criticado: um país virtuoso, cheio de orgulho por suas pessoas e feitos, com cidadãos que valorizassem sua própria cultura e suas origens, governados por homens valorosos e moralmente exemplares. Através do humor, os intelectuais ligados à revista *D. Quixote* descobriram uma forma bastante eficaz de denunciar os paradoxos daquela sociedade tropical afrancesada, dominada por oligarcas que subjugavam populações inteiras através do artifício de eleições fraudulentas. Em termos discursivos, podemos dizer que a obsessiva campanha satírica da revista é uma contraposição à realidade social brasileira da época; uma forma de dizer que a sociedade brasileira, sua gente e sua organização eram motivo de piada. É extremamente representativa a enumeração dos requisitos necessários para tornar-se brasileiro. Ao fazer piada a partir do projeto do deputado Adolpho Gordo sobre as condições necessárias para que um estrangeiro se naturalizasse brasileiro, a revista sugere os seguintes adendos:

A emenda exige além das tres do sr. Gordo as seguintes condições:

IV – Provar que costuma deixar para amanhã o que póde ser feito hoje.

V – Que, quando não falta, comparece aos *rendez-vous* marcados, 40 minutos, pelo menos, depois da hora aprazada.

VI – Que joga no bicho.

VII – Que considera o Brasil um paiz perdido.

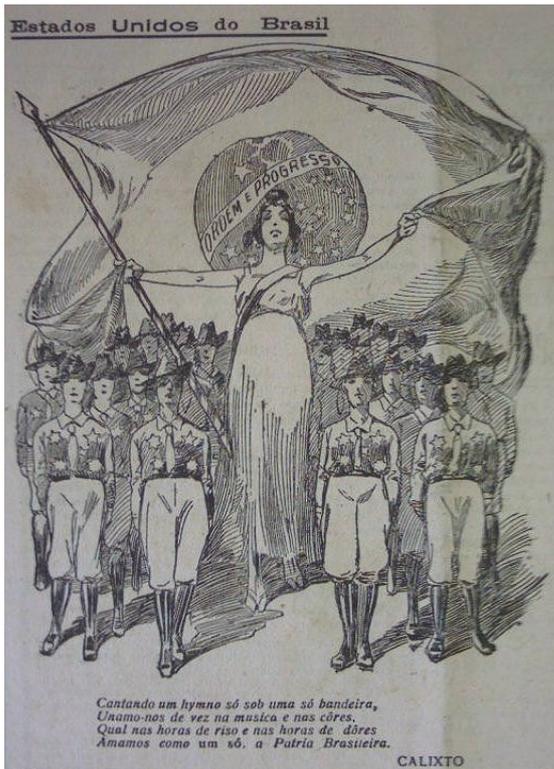
VIII – Que em familia conversa sobre a creadagem e na rua *trepá* nos amigos.

IX – Que já disse pelo menos cem vezes e em circunstancias diversas a phrase: - Você não sabe com quem está falando!

X – Que tem já adquirido o habito de contar aos amigos e conhecidos a historia dos seus amores passados, presentes e em perspectiva. (*D. Quixote*, nº 130, 05/11/1919)

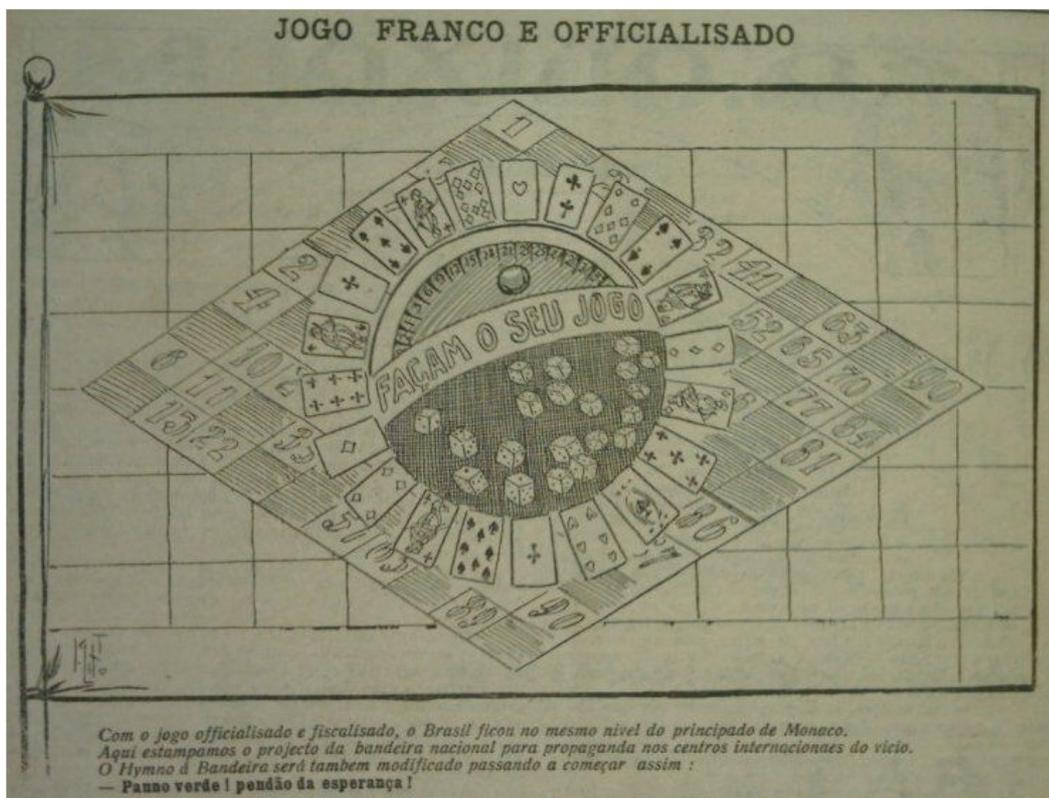
Vemos que algumas características muito próprias da brasilidade são utilizadas como critério para que um estrangeiro possa se nacionalizar, tornando-se então um “brasileiro legítimo”, após ter adquirido práticas próprias dos nacionais. O descaso pela pontualidade, a negação do valor do país e a clássica fórmula do “Você sabe com quem está falando?”, brilhantemente analisada por Roberto da Matta (1981), são elementos empregados, no fim das contas, para uma descrição do caráter e da identidade nacional.

Símbolos representativos da nacionalidade são também alvo de achincalhe, sempre com o fim de crítica ou denúncia. Após a liberação do jogo no Brasil, a própria bandeira nacional, um dos maiores símbolos da República, é utilizada com o fim de criticar o que pode ser encarado como a derrocada moral da sociedade. Não obstante, a revista também se permite muitas vezes demonstrações de um forte patriotismo, por vezes aproximando-se de idéias autoritárias, como em exemplos de exortação de Mussolini. Caricaturas alusivas ao dia da bandeira ou à independência aparecem quase todos os anos, e feitos de brasileiros no exterior – como o escoteiro que foi andando até o Chile, o pescador que salvou um aviador argentino que caiu no mar, o combinado brasileiro que ganhou seis das sete partidas de futebol que disputou na Europa ou os aviadores brasileiros que cruzaram o atlântico a bordo do Jahú – são saudados como atos de bravura e heroísmo.



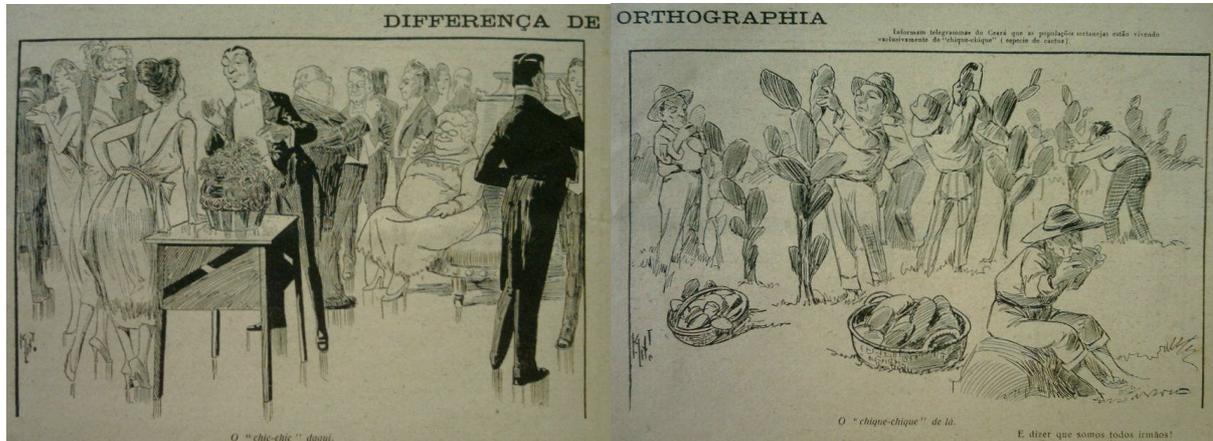
(D. Quixote, n. 284, 18/10/1922)

*Cantando um hymno só sob uma só bandeira
Unamo-nos de vez na musica e nas cores.
Qual nas horas de riso e nas horas de dores
Amamos como um só, a Pátria Brasileira*



(D. Quixote, n. 223, 17/08/1921) *Com o jogo officializado e fiscalizado, o Brasil ficou no mesmo nivel do principado de Monaco. Aqui estampamos o projecto da bandeira nacional para a propaganda nos centros internacionaes do vicio. O Hymno à Bandeira será também modificado passando a começar assim: — Panno verde! Pendão da esperança!*

Como vimos, para os caricaturistas modernistas tanto a psicologia nacional quanto as atitudes dos brasileiros, assim como os próprios símbolos cívicos da pátria, são todos passíveis de intensa crítica (bem humorada, contudo), numa linha de discurso que enfatiza o não dito, o subentendido, o sentido inverso subjacente à mensagem humorística. Podemos dizer que para esses intelectuais, a cultura e a identidade nacionais eram motivos de grande pesar e elementos aptos a um processo de renovação. Torna-se muito difícil definir com precisão a direção do discurso de denúncia da revista, por seu caráter de “metralhadora giratória” (pois, afinal, eles parecem mesmo atirar para todos os lados, contra tudo e todos). Pela ênfase em aspectos da cultura popular como o Carnaval, pelas denúncias do descaso com a população carente, podemos supor que sua intenção seria a de redirecionar o processo de integração cultural brasileiro num sentido mais socialmente fundamentado, visando exercer as potencialidades de país jovem e rico em recursos.



(*D. Quixote*, n. 146, 25/02/1920) Nesta caricatura dupla, feita a partir de uma notícia de jornal, temos um exemplo da “Diferença de Orthographia” social: Enquanto nos salões de festas cariocas a elite se diverte no ‘chic-chic’ *daqui*, no sertão nordestino as populações se alimentam exclusivamente do ‘chique-chique’ *de lá*. Conclui a legenda: *E dizer que somos todos irmãos!*

A construção da nacionalidade é, definitivamente, um dos elementos norteadores da atividade da revista. O descrédito das formas consagradas de apreensão da nacionalidade brasileira levou os caricaturistas a redimensionar a forma de representar a sociedade (pela valorização de elementos da cultura popular) e mesmo a forma de ler o passado. Como

veremos no terceiro capítulo, a satirização da Exposição do Centenário da Independência mostra isso claramente, assim como caricaturas voltadas para a releitura cômica do passado.

COMUNICAÇÃO E ARTE

De forma geral, a idéia que nos passa o movimento modernista organizado em torno da Semana de Arte Moderna é de radical transformação de parâmetros artístico-culturais da sociedade brasileira. Com uma produção feérica para os padrões da época, e uma bem armada estratégia de propaganda, os modernistas paulistas criaram uma imagem arrasadora e definitiva. Ao contrário, os intelectuais humoristas cariocas estavam longe de propor uma modernização/atualização radical do meio artístico brasileiro. Este modernismo no Rio de Janeiro não seria marcado pela idéia de luta contra o “passadismo”, intenção manifesta do movimento modernista de 1922. Entretanto, o “descompromisso” boêmio e a literatura de entretenimento das primeiras décadas não podem ser vistas como necessariamente desvinculadas de um projeto modernizador interessado na renovação de idéias e práticas político-culturais. Segundo Ângela de Castro Gomes:

É preciso atentar, no caso, para a variedade de transformações nas formas e conteúdos das manifestações artísticas da época, e para as extravagantes estratégias de humor, ironia e ceticismo que caracterizam a postura e a produção de muitos de seus intelectuais (GOMES, 1999: 28).

Esse ponto de vista mostra um nítido elemento de contato entre os intelectuais paulistas e os caricaturistas: o humor enquanto via de acesso à modernidade e à nacionalidade. Sobretudo no caso do grupo de *D. Quixote*, pois este se encontrava numa posição de antagonismo frente à nova tendência de seriedade do campo intelectual no Rio de Janeiro após a Primeira Guerra Mundial. Esta nova realidade na estrutura do campo intelectual tem como marco simbólico o discurso de Olavo Bilac que data de 1915, que caracteriza como crimes “a injúria do desdém e ainda a frivolidade e a ironia”, condenando o humor e a crítica

satírica na literatura (VELLOSO, 1996: 161-163). Após os discursos e a campanha de Olavo Bilac pela defesa nacional – finalmente constituindo a Liga Nacionalista em 1917 (SEVCENKO, 1992: 237-247)⁴⁵ – o humor e a ironia apareceriam como o avesso da brasilidade, e desde então a literatura séria passou a relegar os escritos humorísticos à categoria de frivolidades.

Dessa forma, podemos dizer que o grupo humorista da revista *D. Quixote* representava sim uma quebra com a ordem dominante no contexto da intelectualidade consagrada, não no sentido paulista, de modernização/atualização, mas baseada numa idéia de releitura de uma tradição que estava, agora, sendo repentinamente negada dentro dos quadros daquela intelectualidade. Vê-se claramente a intenção do grupo em demarcar seu território no campo literário brasileiro. Num contexto em que cada vez mais buscava-se dissociar humor e nacionalidade, o lançamento de uma revista inteiramente dedicada ao humor era um desafio lançado à intelectualidade brasileira (VELLOSO, 1996: 164).

Assim, temos os intelectuais modernistas da revista *D. Quixote* agindo como agentes da transformação/atualização de um projeto estético-político agora negligenciado pelo pequeno mundo da literatura indígena (GOMES, 1999: 26). Esse pequeno mundo optaria pela via da repetição/manutenção de um outro projeto, encarado como sério, que estaria justamente vinculado à noção de passadismo. Os colaboradores da *D. Quixote* estavam vinculados a outra tradição, a tradição humorística brasileira, mas engajados num processo de transformação, de atualização dessa tradição para os novos padrões da “era da Grande Guerra”. Nessa perspectiva de tradição, torna-se compreensível a visão, existente em nossa crítica literária, da relação entre o modernismo e o romantismo, como transformação/atualização de uma tradição já existente na cultura nacional (CÂNDIDO; CASTELLO, 1979).

⁴⁵ Nicolau Sevcenko mostra como a Liga Nacionalista floresceu e teve muito mais êxito em São Paulo que no Rio. Segundo o autor, Olavo Bilac teve que ir a São Paulo para iniciar sua pregação nacionalista, pois, no Rio de Janeiro, “as resistências à pregação de atitudes militantes e nacionalismo agressivo eram muito maiores” (SEVCENKO, 1992: 255-256).

Além disso, estes artistas boêmios não estão desvinculados do jogo do mercado e mantêm uma íntima relação com uma nova forma de comunicação: a propaganda. Não sem martirizarem-se pela vinculação a um sistema de valores do qual não participavam (VELLOSO, 1996: 158-159), os humoristas estavam intimamente ligados aos primeiros passos da propaganda no Brasil.

Ao mesmo tempo, não se pode ignorar a atuação do grupo modernista de São Paulo na propaganda, por mais efêmera que tenha sido. Nos anúncios “Coma lacta” e “Guaraná espumante – A Obsessão do Sabio”, as únicas peças publicitárias pagas presentes em *Klaxon*, os paulistas mostram, com técnicas modernas de colagem e composição, sua disposição para a renovação cultural em todos os aspectos.



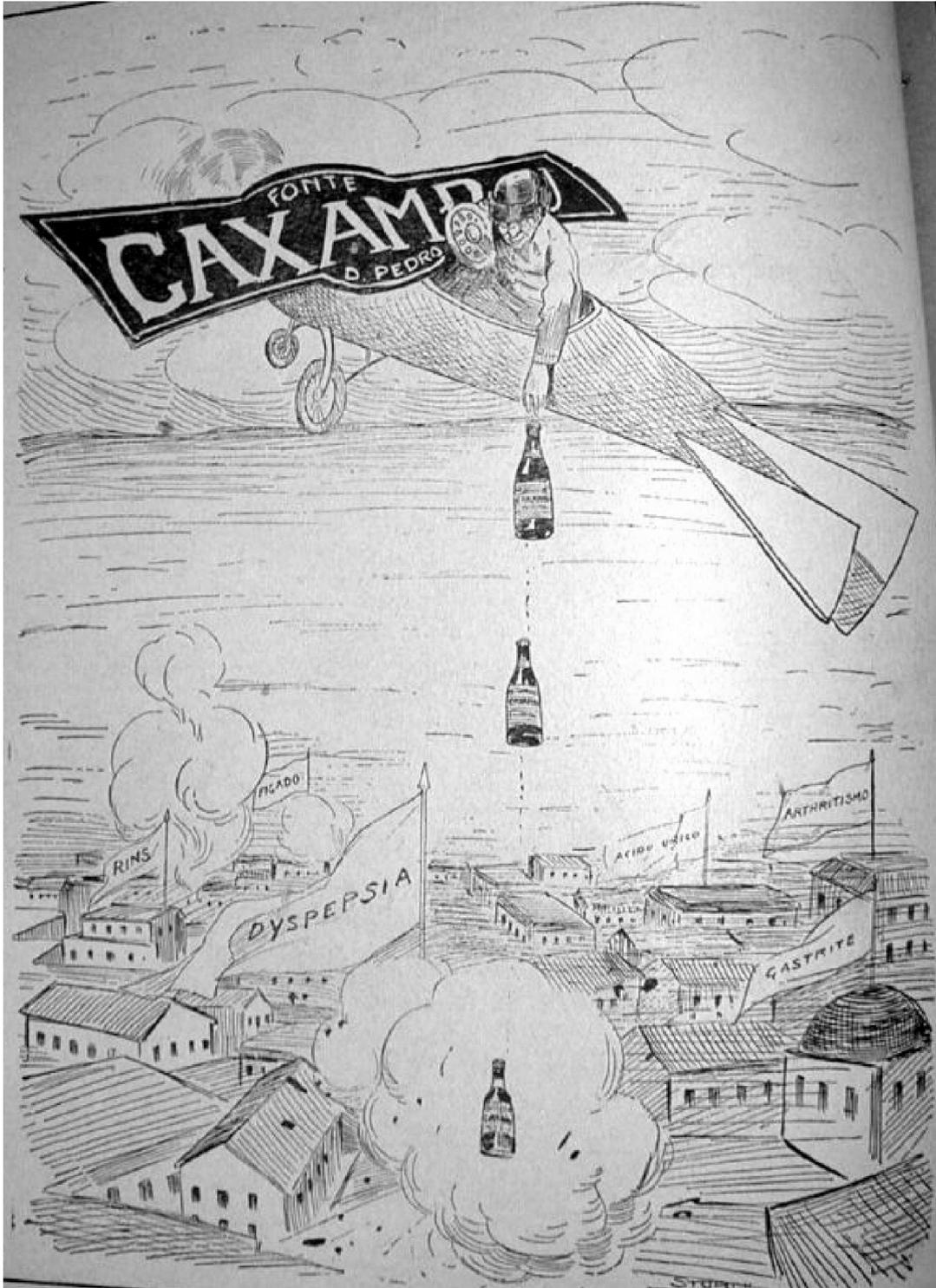
Klaxon, n.1, 15/05/1922

Klaxon, n. 2, 15/06/1922

Contudo, a imersão dos caricaturistas e demais intelectuais da revista *D. Quixote* no universo da propaganda é muito maior, porque eles são também incumbidos de desenhar e

redigir muitos dos anúncios. A venda de versos reclame era uma prática corrente nas duas primeiras décadas no Rio de Janeiro, e muitos intelectuais de fama (Bilac e Hermes Fontes entre eles) envolviam-se nesta prática. Foram os humoristas que elevaram a propaganda à categoria de forma de comunicação. É de propriedade de Bastos Tigre o primeiro escritório profissional de propaganda do país, responsável pelo achado “se é Bayer é bom”, até hoje veiculado pela empresa e “quem tem boca vai a Roma”, apropriação do dito popular, para o restaurante Roma (VELLOSO, 1996: 82-83). Procurado pelas confeitarias rivais Cavê e Lallet, muito próximas uma à outra, Emílio de Menezes sugeriu a confecção de duas faixas: “Quem vem de Cá, vê” e “Quem vem de Lá, lê” (VELLOSO, 1996: 84). A propaganda mostrava-se, por vezes, como uma forma radicalmente moderna, aliando o humor e a caricatura a temas controversos como o horror da Primeira Guerra Mundial, como podemos ver no anúncio da água Caxambu, publicado no número 41 da revista. A água Caxambu serve como bomba para atacar uma cidade assolada pelos males da “dyspepsia”, gastrite, “arthritismo”, ácido úrico, rins e fígado. Vê-se que a Primeira Guerra Mundial, tantas vezes descrita como o horror que mudou a perspectiva do mundo moderno – e que motivou jornalistas a sugerirem a suspensão do carnaval em 1918⁴⁶ – é tema tranquilo para as sátiras dos humoristas modernistas cariocas.

⁴⁶ “O Bloco da Reverenda Tristeza Nacional, com o Medeiros [e Albuquerque] á frente, é bem capaz de querer que se suspenda o *D. Quixote* enquanto morrer gente no front, porque o *D. Quixote* prega e pratica a Alegria e o Bom Humor numa terra em que os tristes e hepaticos pretendem dirigir a vida, amaldiçoando-a e azedando-a” (*D. Quixote*, nº 38, 30/01/1918). Fecha o artigo uma crítica aos jornalistas que sugeriram a suspensão do Carnaval de 1918, argumentando que eles “acham perfeitamente justo os bailes de Petrópolis, (...) o *footing* e outros inocentes brincos... próprios da gente rica”.



(*D. Quixote*, n. 41, 20/02/1918)

Outra caricatura particularmente relevante no que tange à forte presença da propaganda na revista *D. Quixote* é a referente aos cigarros *York*, marca Veado, veiculada no

dia de natal de 1918. Os Cigarros York eram, juntamente com o xarope Bromil⁴⁷, os maiores colaboradores da revista, fazendo presentes seus anúncios (na forma de quadras-reclame ou caricaturas) em quase todos os números. Mas este anúncio em particular é importante pois mostra a caricatura e a propaganda ultrapassando limites e arregimentando para seu universo imagético figuras de outras ordens de discurso, além de preconizarem o que se faz hoje na moderna propaganda natalina: representar a figura de papai Noel desfrutando do artigo a ser presenteado.



(D. Quixote, n. 85, 25/12/1918)

Toda essa produção mostra bem a tendência desses intelectuais no sentido da dessacralização da arte, tema recorrente da modernidade. O requinte, o esmero e a qualidade do traço destinados a uma mera peça de propaganda são declarações explícitas de que a arte

⁴⁷ Nos anúncios para o xarope Bromil ficaram celebrizados os versos de Emílio de Menezes intitulados *Bromiliadas*, parodiando, tanto na estrutura quanto no próprio texto, os *Lusíadas* de Camões.

não precisa estar confinada num museu nem circunscrita a um ambiente acadêmico propício a sua apreciação. A arte pode e deve permear o dia-a-dia, preenchendo todo e qualquer espaço social. Essa vertente de dessacralização fica clara quando a caricatura busca transcender a relação estática entre produtor e receptor, quando os desenhos colocam-se abertamente como meros traços no papel e não como representações da realidade. Na caricatura publicada no número 43, quando o “Zeppelin” revela-se como um simples borrão de tinta, o desenhista mostra todo seu humor extremamente irônico na quebra da expectativa de uma suposta mensagem presente na caricatura. A arte não teria um comprometimento necessário com uma missão ou um tema “elevado”. Em muitas caricaturas, os modernos artistas da *D. Quixote* explicitavam a intermediação existente na sua interlocução com os leitores, desfazendo ilusões de auto-suficiência, grandeza ou elevação das personagens caricaturais. Da mesma forma, nas caricaturas dos números 159 e 170 existe também esta quebra de expectativa. É como se os desenhos tivessem consciência de que são desenhos, expondo essa consciência ao leitor, que se vê numa relação de comunicação direta com o personagem, sem a intermediação do artista.



Não supponham que esses dois typos estão procurando alguma coisa. Não. Estão abaixados porque em pé não cabiam aqui.

(*D. Quixote*, n. 170, 04/08/1920)



— Olha, papai, um Zeppelin atirando bombas.
 — Não sejas tolo, meu filho, aquilo são borrões de nankin que o desenhista deixou cair.

(*D. Quixote*, n. 43, 06/03/1918)



— Que é isso, patrão, está examinando o arame?

— Ora, não sejas idiota! Pois não estás vendo que foi o caricaturista que me poz aqui lendo as suas mal traçadas linhas?...

(*D. Quixote*, n. 159, 26/05/1920)

Uma forma extremamente perspicaz de unir esse tema da dessacralização da arte com a crítica social e política, que é o tema por excelência da revista, foi apresentada por caricaturas a partir da época da revolução paulista de 1924. O estado de sítio em que viveu o país durante quase todo o governo Arthur Bernardes instituiu uma forte censura aos meios de comunicação, o que impedia a *D. Quixote* de desenvolver seus temas mais caros: a sátira política e a crítica social. Com isso a revista enfrenta, nos anos de 1924, 1925 e 1926, um

grande problema de falta de assunto, que causa uma brusca diminuição no número de páginas e o eventual fim da revista⁴⁸.



(*D. Quixote*, n. 422, 10/06/1925)

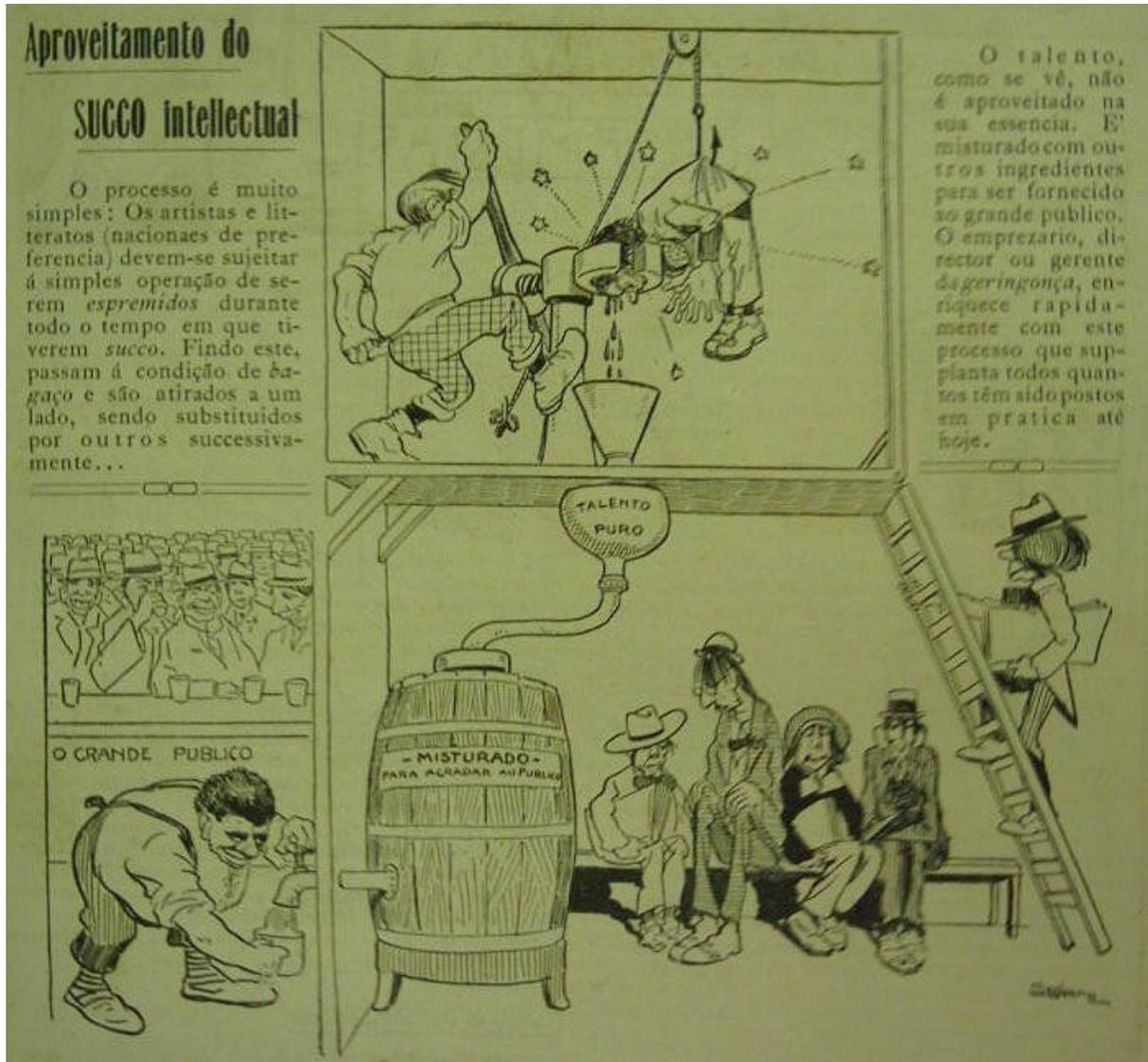
O lápis – Estou triste. Com tanto assumpto e sem poder caricaturar...

A penna – Consola-te commigo, que também não posso escrever tudo quanto sinto...

Entretanto, essa idéia de dessacralização da arte aparece com toda a sua força na primorosa caricatura “Aproveitamento do Succo Intellectual”. Colocando os artistas nacionais numa espécie de torno, espreme-se deles o suco, a essência do talento. Findo este suco, o artista passa à condição de bagaço e é substituído por outro. O suco de todos esses artistas e literatos é então diluído e misturado num barril para agradar ao grande público. Numa forma humorística e metafórica, o artista está representado como matéria-prima inanimada numa nascente indústria cultural, mas também como trabalhador explorado dentro do modo de

⁴⁸ A revista *D. Quixote*, que desde 1923 vinha sendo publicada com papel de melhor qualidade e impressão colorida, começa a minguar até ficar novamente sem cores entre março e junho de 26. Parece que a crise causada pela censura foi muito forte para a revista, que mudou de direção em outubro de 26 e continuou com poucas condições até agosto de 27.

produção vigente, com remunerações baixíssimas para aqueles elementos fundamentais ao desenvolvimento pleno das atividades naquele campo específico.



(D. Quixote, n. 14, 15/08/1917)

O envolvimento desses modernistas com o cinema e com o tema do carnaval é lapidar no que diz respeito a essa integração e à aproximação da arte com o homem comum⁴⁹. O cinema, glorificado como a arte por excelência do século XX, está presente no extenso inventário de produção cultural dos intelectuais humoristas cariocas (bem como o teatro de

⁴⁹ Nesse sentido de dessacralização e aproximação com o homem comum, podemos muito bem traçar um paralelo entre os humoristas modernistas e o grupo de *Terra Roxa e Outras Terras*, por via das “Manifestações espontaneas de Pau Brasil”, excertos de notícias de jornais contendo acontecimentos, anúncios ou declarações incríveis e engraçadas que eram publicados na revista.

revista)⁵⁰. Em 1910, com *Paz e Amor*, é transcrita para a tela uma revista humorística com personagens populares da revista *Careta* e do cotidiano carioca, bem como com uma boa dose de sátira política bem no tom dos caricaturistas boêmios. Este filme, feito por José do Patrocínio Filho (mais tarde colaborador de *D. Quixote*) conta a história de um reino governado por Olin I, numa alusão explícita a Nilo Peçanha, então presidente do Brasil e que tinha o “paz e amor” como legenda. Em 1917 aparecem dois filmes relevantes: um do caricaturista Seth (Álvaro Marins), que vem a ser o primeiro filme brasileiro de animação e outro chamado *Traquinas do Chiquinho e seu inseparável amigo jagunço*, personagens da revista *Tico-Tico* criados por Storni e Loureiro (VELLOSO, 1996: 74-82).

Esta atitude de valorização das novas técnicas de comunicação reflete a visão dos humoristas do intelectual como transformador da sociedade. Sob os mais diversos pontos de vista, os modernistas boêmios cariocas valiam-se muito mais de um sentido de ação prática, de envolvimento real da arte no mundo social, em detrimento da análise filosófica e metafísica do papel do artista na sociedade. Estes humoristas impõem eficazmente a sua participação na arte e na cultura, através da comunicação mais fácil e imediata da caricatura, mas também do cinema e da propaganda.

MODERNIDADE COMO INTERVENÇÃO SOCIAL

O carnaval era também um tema muito caro a esses intelectuais. Momento de inversão de valores, de domínio do universo do riso e do não-sério sobre a seriedade rotineira da vida

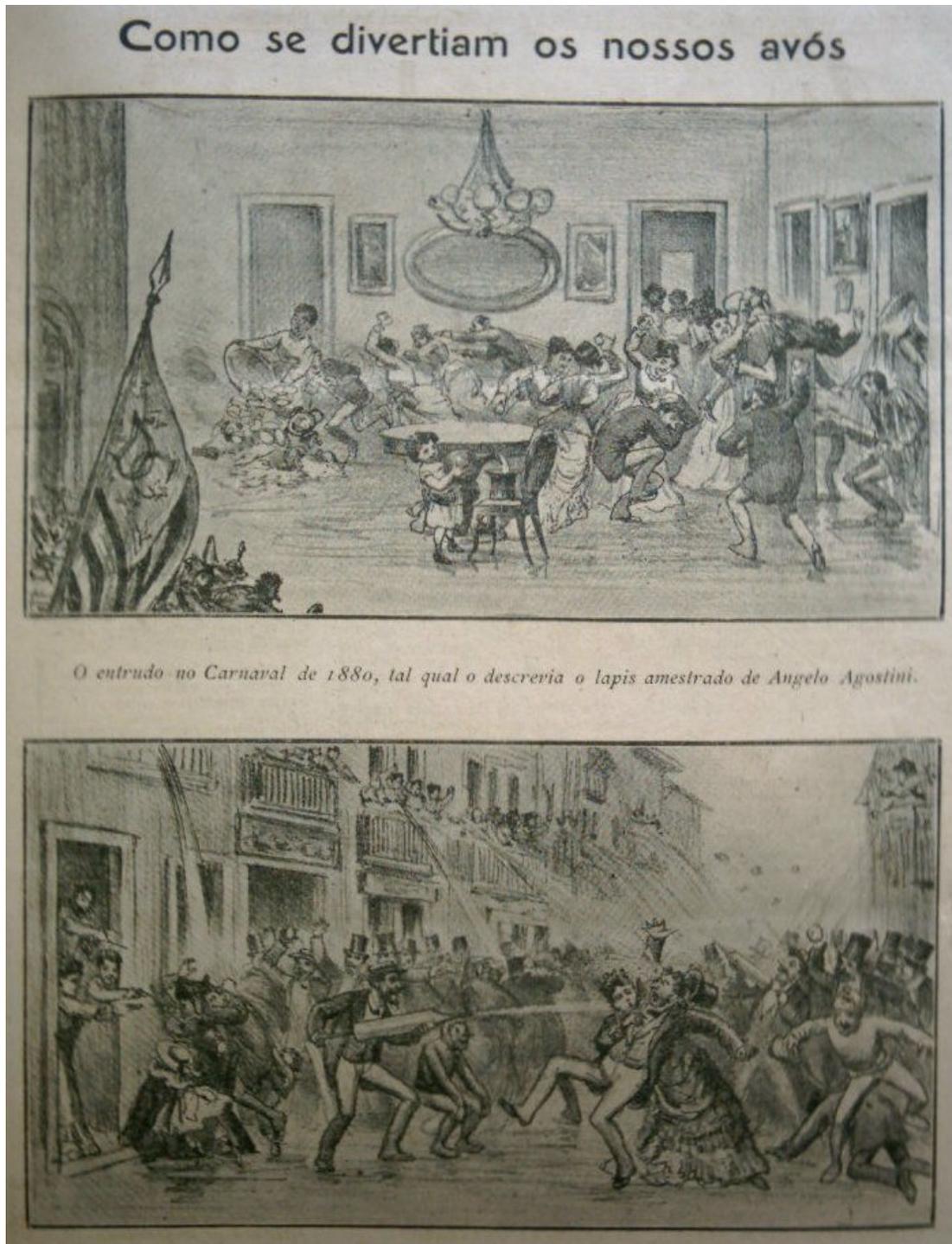
⁵⁰ O cinema era a menina dos olhos de *Klaxon* e, no entanto, nada se comenta sobre os filmes realizados pelo grupo carioca (que são anteriores mas são, afinal, parte da pequena tradição cinematográfica brasileira, a qual os paulistas parecem ser alheios). O espaço reservado em *D. Quixote* para o cinema é bem maior que nos periódicos paulistas. *Klaxon* traz apenas alguns poucos artigos críticos, elogiando um filme nacional da Empresa Rossi e a obra de Charles Chaplin. O cinema é visto mais como fonte de recursos narrativos para a literatura do que como uma arte em si mesma. A importância do teatro de revista e do circo são salientadas em *Terra Roxa e Outras Terras*, e a mesma tônica está presente em Lima Barreto, que “escrevendo sobre teatro, (...) indaga se o circo Spinelli, por exemplo, não estaria lançando as bases do teatro nacional” (VELLOSO, 1996: 102). Vale lembrar a relevância que o teatro de revista viria a assumir dentro da cultura nacional, bem como seus sucedâneos e herdeiros, as chanchadas cinematográficas e os programas humorísticos de rádio e televisão.

cotidiana, o carnaval era um elemento de especial relevância para o trabalho dos caricaturistas modernistas, principalmente no que tange à concepção de identidade. A proximidade que estabeleciam com os elementos carnavalescos manifestava-se através de todo o curso da revista, por meio de caricaturas representando a figura do rei Momo ou outros personagens típicos do carnaval carioca: o dominó, o Zé Pereira e as figuras da *Comedia Dell'Arte*, entre outras. A caricatura “Figuras Carnavalescas de Outrora” mostra a importância conferida às manifestações da cultura popular do carnaval, representando diversas fantasias típicas do carnaval carioca, como o “pae João”, o velho, o burro doutor (seguido da legenda “hoje não é mais fantasia”, que mostra o desprezo pelos intelectuais tradicionais), etc. Essa caricatura também demonstra a importância das festas de momo para os modernistas cariocas por apresentar uma valorização da memória do carnaval antigo, mostrando essas fantasias “de outrora”, marcas da tradição popular do carnaval.



(*D. Quixote*, n. 39, 06/02/1918)

A tradição do carnaval é também invocada na reprodução da caricatura de Angelo Agostini descrevendo as brincadeiras no carnaval de 1880⁵¹. As festividades do carnaval eram vistas como elemento vital da brasilidade, tendo uma tradição forte dentro da cultura nacional.



(D. Quixote, n. 144, 11/02/1920)

O entrudo no Carnaval de 1880, tal qual o descrevia o lapis amestrado de Angelo Agostini.

⁵¹ Veremos mais sobre a prática de reprodução de caricaturas antigas no terceiro capítulo.

A auto-proclamação desses intelectuais como palhaços tem no carnaval o momento ideal para a sua ação. “O palhaço é aquele elemento que diz verdades; é o louco que pode dizer tudo (ou quase tudo) sem ir diretamente contra os poderes instituídos” (VELLOSO, 1996: 159). Se o “Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça” (Manifesto Pau Brasil, *apud* SCHWARTZ, 1995: 136), estes intelectuais colocar-se-iam como seus sacerdotes. “O humorista é o palhaço fantasiado de intelectual” (*D. Quixote*, n. 460, 03/03/1926). Esta idéia é a essência mesma do quixotismo. O herói moderno, que luta infinitamente pelo seu ideal, por mais que este seja impossível e inefável. Disso implica a tragédia da sua condição, como também a sua comicidade. Todos riem do cavaleiro da triste figura, que eternamente enfrenta pás de moinho pensando serem gigantes. Ele é um louco, visionário, o único que consegue ver os tais gigantes, por isso, é motivo de troça. Quixote e Sancho Pança representam o herói moderno⁵², ao mesmo tempo guardando íntimas relações com o arquétipo do bufão. O *Jester*, o *Jack-of-all-sorts*, Pedro Malasartes, enfim, toda sorte de persona que, intrincada e intimamente ligada ao sistema, sempre arruma uma brecha por ele, e sempre faz pouco dele. O bufão é aquele pelo qual ninguém dá nada, o sujeito que não é nunca levado a sério, o bobo da corte. Daí, justamente por ninguém levá-lo a sério é que ele pode jogar com isso, como faz com os malabares, e atacar ferinamente o tal sistema, dizendo nada mais do que a verdade em tom jocoso, suscitando risadas sobre a ordem dos fatos bem como sobre si mesmo. O bobo não é da corte à toa. O bobo e o rei estão intimamente ligados. Um é o inverso do outro.

Pode-se avaliar a importância do carnaval na evolução de idéias presente entre as frases “Perca-se a política, mas salve-se o humorismo!” (*D. Quixote*, n. 237, 23/11/1921), que correspondente à atitude dos modernistas humoristas frente a política, desqualificada como

⁵² Afinal, os dois personagens são, na verdade, um só, em eterno processo dialético. A racionalidade humilde e simples do Sancho está sempre a reverberar no cavaleiro Quixote, que ao mesmo tempo conduz o pobre Sancho em suas alucinadas desventuras.

meio de atuação sobre a realidade nacional; e a frase “Carioca: – Perca-se tudo, mesmo a vergonha! mas salve-se o carnaval...” A valorização da cultura e do gosto popular encontra no carnaval um objeto perfeito.



(*D. Quixote*, n. 406, 18/02/1925)

O CARIOCA – *Perca-se tudo. Mesmo a vergonha. Mas, salve-se o carnaval!...*

Essa valorização da cultura popular remete a uma iniciativa semelhante, porém desprovida da vertente humorística. No primeiro número de *Terra Roxa e Outras Terras* (20/01/1926), Antônio de Alcântara Machado faz uma espécie de poema etnográfico em que descreve a dança folclórica de São Gonçalo. A utilização de elementos folclóricos e populares

na arte é um indício de modernidade e é um ponto importante na constituição da identidade nacional. Existe um ponto forte de conexão, uma tendência comum aos dois grupos de intelectuais, que reside na valorização do carnaval e da cultura popular.

Da mesma maneira, os intelectuais modernistas do Rio de Janeiro tinham também conexões fortes com os paulistas, através da valorização dos temas nacionais e de uma idéia de redenção social, manifestada nos modernistas caricaturistas principalmente pela sátira política.

Nossos intelectuais se lançam à tarefa regeneracionista (construção da nacionalidade, construção de uma literatura nacional, defesa de uma imprensa justa, luta contra a farsa e a corrupção sociais), mas não deixam de revelar sua perplexidade – freqüentemente traduzida em ironia – quanto ao quebra-cabeça da nacionalidade (VELLOSO, 1996: 171).

De fato, a revista surge com a possibilidade de uma nova inserção social para o intelectual, pautada principalmente no descarte da esfera política. Este canal tradicional de participação na vida social do país encontra-se obstruído e sem respaldo popular. Na visão desses modernistas cariocas, o Brasil em sua faceta política é caótico e incompreensível. Apenas pela via do humor pode-se apreender a realidade social brasileira em sua amplitude ambígua: “a política é uma pilhéria e o humor é coisa séria” (VELLOSO, 1996: 165). A sátira política é uma das formas de expressão humorística mais importantes para a revista *D. Quixote*, o que representa uma ousadia impressionante para aquele tempo, momento conturbado de construção das bases da nacionalidade, a República Velha, marcada por vários períodos de estado de sítio. Satirizam-se presidentes da República, presidentes de estado, a prefeitura do Rio de Janeiro – então distrito federal – e empresas públicas, além de leis e medidas desses governos, como a “parcimônia nos gastos” proposta pelo presidente “Wencesláo” Braz Pereira Gomes, à qual é reservado um engraçadíssimo comentário:

As palavras do Sr. Presidente da República sobre as medidas de economia privada impressionaram a brava gente brasileira.

Como todos deveriam cortar gastos, certas moças vinham economizando no modo de vestir, contribuindo para o ‘encurtamento máximo das saias e o alargamento ultramaximo dos decotes’. Quando interpeladas por alguém dizendo ‘meninas, isto é de mais...’, respondiam ‘De mais, não; de menos (...) Cada um corta onde póde’ (*D. Quixote*, n. 34, 02/01/1918).

A sátira política é o tema por excelência da revista *D. Quixote*, que devota à questão inúmeras caricaturas, notas e piadas, referentes a figuras de todas as esferas de poder. Senadores, integrantes do conselho municipal, candidatos em eleições para o estado do Rio, presidentes e ministros, políticos de outros estados, os mais diversos integrantes dos meandros políticos nacionais são contemplados com essas críticas ferozes mais bem humoradas. Apenas no período do governo Arthur Bernardes, em que o país enfrentou um duro Estado de Sítio, a revista deixou de publicar com tanta ênfase as sátiras políticas, buscando outros temas mais acessíveis como a campanha contra o futurismo ou a descrição dos acontecimentos da Liga das Nações em Genebra. Ainda assim, mesmo durante esta época difícil era possível publicar algo com teor de contestação à situação política, como vemos, por exemplo, nos vários artigos intitulados *Chronica do Sítio*, cartas escritas de um sítio em Paty do Alferes pela personagem Maria das Dores. Nesses textos, publicados principalmente durante o período de julho a novembro de 1924, Maria das Dores faz sutis críticas ao Estado de Sítio, sempre lembrando de deixar “as coisas nacionaes para o lado, conforme exige o patriotismo deste sitio encantador” (*D. Quixote*, n. 387, 08/10/1924).

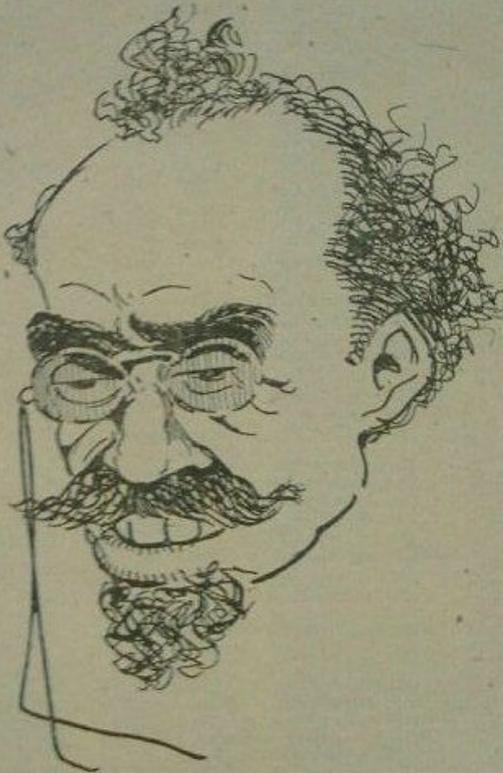
HISTÓRIA DO BRASIL pelo MÉTODO CONFUSO
 por MENDES FRADIQUE

CONTINUAÇÃO ILLUSTRAÇÕES DO AUTOR

SEGUNDA SÉRIE DO QUINTO GOVERNO REPUBLICANO — NILO PEÇANHA
Quisera amar-te, mas não posso, Ervira... (Vertenza)

HOJE HOJE HOJE
PATHÉ
 PROGRAMMA SUCCO
Super-navegação da FOX

“Os Arrozaes de Pendotiba”
 Film em 7 longas partes
 Apresentamos o ídolo do cinematographo:
SMITH AND WESSON
 EM
Meu Deus, quando!?
Cinema Odeon
 A maior cavacão da actualidade:
Impressões de viagem
 Ultra-super-mónumental film do Natural—PATHE-COLOR
 20,000,000 de metros.
CINEMA OLYMPIA
UM PRESIDENTE SEGUNDA MÃO
 Drama em 16 mezas
 EXTRA
O Sr. Dr. NILO PEÇANHA em mangas de camiza, na sua fazenda de Loanda.
 Film de grande valor historico, representando o cabotismo na época do cobre



CINE BEIJA-FLOR
HOJE PA'S... e AMOR
Super esbodegação da Triangle
CINE ITAMARATY.

WILLIAM-FARNUM
 EM
DIPLOMATA SESTROSO
 Drama dengoso em 15 series
 1.º Episodio
O sequestro dos cahambeques allemães, destinados á França.
CINEMA INGA'
 a extraordinaria actrix
Leopoldina Railway
 EM
TOMA LÁ, DÁ CÁ
 Film policial em 3 tempos
Condoreet café com leite
 adaptação cinematographica do drama de Antonio Torres *Nas aguas do Nilo...*
Electro-Football-Café
Cantante-Cinema
 Eduardo das Neves cantará ao violão a chorona *modinha*:
Nilo, Nilo, riqueza dos Pharaózes!
 O grande equilibrista **JOHN COPPINGS** no numero
FOGUETES SEM BOMBA
NA TELA — Gaumont - Journal a actualidade — **MODAS**
A CASACA DE COR
 Musica! Filmes!
 Preços e horas do costume

(D. Quixote, n. 126, 08/10/1919)⁵³

⁵³ O governo Nilo Peçanha é representado nesta página da *História do Brasil pelo Método Confuso* como um cartaz de cinema, numa clara alusão ao filme *Paz e Amor*.

Terminado o governo Bernardes, muitas das caricaturas que haviam sido censuradas foram publicadas com a legenda *Thesourada*. Além disso, os colaboradores da *D. Quixote* foram à forra com duras críticas ao presidente mineiro.



(*D. Quixote*, n. 505, 12/01/1927)

Um dos temas favoritos da revista, que rende diversas caricaturas, é o viciado processo eleitoral brasileiro das primeiras décadas do século XX. Comentários humorísticos sobre os

jagunços a serviço dos políticos, sobre pessoas votando sob a inscrição de outros já falecidos, sobre as eleições marcadas para a quarta-feira de cinzas... tudo é motivo para a sátira.



(*D. Quixote*, n. 41, 20/02/1918)

No número 41 também foi publicada, na capa, uma interessante caricatura, extremamente incisiva apesar da sutileza na crítica ao sistema eleitoral. Vemos duas figuras: a verdade e a política, que segura uma folha de parreira em que se lê a palavra “fraude”. Através de imagens como estas, podemos ver como eram fraudulentas as eleições da República Velha. Podemos, além disso, ver também como a própria sociedade tinha consciência acerca desses fatos, representados em revistas de grande circulação.



(D. Quixote, n. 41, 20/02/1918)

A moralidade da Política não permitirá que a Verdade saia nua das urnas.

Também a intelectualidade tradicional é repudiada e vista como uma categoria limitada na sua concepção do Brasil e desvinculada da realidade nacional, isolada naquela

mesma “torre de marfim” da Academia. Esta posição está em total conformidade com as críticas de Mário de Andrade à “falsa sabença” e os agressivos ataques de Lima Barreto aos alunos da Escola Politécnica, que procuravam títulos vazios como um fim em si mesmo. É extremamente relevante, sob essa ótica, a caricatura “Bacharelomania”, impressa no número 49. A caricatura mostra, da esquerda para a direita, doutores em forno e fogão, em “foot-ball”, em cavação, em pecuária, em pesos e medidas e em regatas e natação, cada um segurando seu instrumento: panela, bola, enxada, remo, etc., numa clara crítica aos inúmeros “burros doutores” da sociedade brasileira. Uma sociedade de bacharéis glorificando os expoentes das artes populares.



A exemplo do que resolveram as Escolas de Commercio e Pecuária, vão ser concedidos diplomas e anéis simbólicos por outros institutos de educação intellectual, physica, chimica e política.

(*D. Quixote*, n. 49, 17/04/1918)

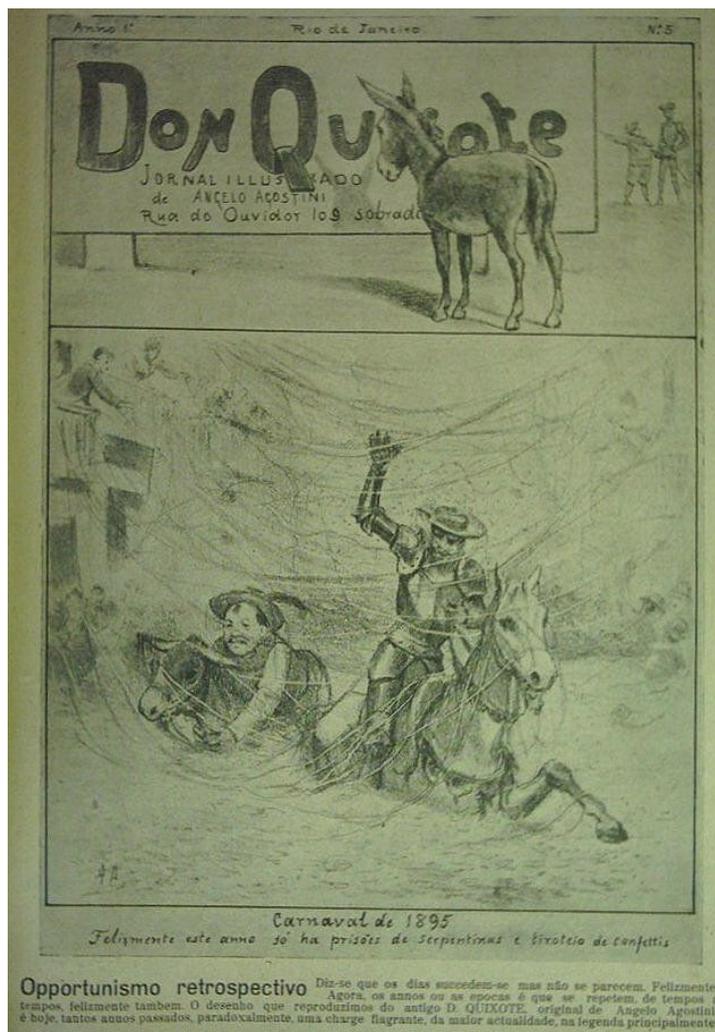
A enumeração do futebol entre os “institutos de educação intellectual” não é uma casualidade. O esporte bretão, que à época ainda utilizava vasta nomenclatura emprestada ao inglês (como *shoot* e *keeper*, entre outros), tem destaque nas páginas de *D. Quixote*, gozando de um espaço reservado em quase todos os números, com críticas e descrições dos jogos, comentários sobre jogadores e, obviamente, caricaturas.



(*D. Quixote*, n. 44, 13/03/1918)

A revista *D. Quixote* ainda representa um grande avanço no pensamento social brasileiro quando consideramos as críticas sociais presentes em suas páginas. Reimprimindo caricaturas do “mestre” Angelo Agostini, possivelmente o maior de todos os caricaturistas brasileiros, *D. Quixote* vincula-se à tradição brasileira de caricatura de sátira política e crítica social⁵⁴. Através dessa prática da reimpressão, sob o título de “Os nossos antepassados”, a revista estabelece um elo direto com o passado, entendendo-se como depositário da memória da caricatura brasileira, numa época de aversão generalizada ao humor entre a intelectualidade. O próprio nome da revista é uma alusão a esse apego à tradição, pois remonta à revista *Dom Quixote*, editada por Agostini na virada do século.

⁵⁴ Ao mesmo tempo, as inovações trazidas para o universo da caricatura por estes jovens artistas, tanto no traço quanto nos temas e na forma de expô-los, mostra, em verdade, uma ruptura com Agostini e os caricaturistas do século XIX e da virada para o XX. Os elementos presentes nas caricaturas de *D. Quixote* guardam mais semelhanças com as caricaturas de sátira política e crítica social que se fazem hoje do que com aquelas do XIX. Daí a afirmação de que aos artistas de *D. Quixote* poder-se-ia atribuir o “discurso fundador” da moderna caricatura brasileira.



(*D. Quixote*, n. 506, 19/01/1927)

Além disso, questões controversas da época, como a situação dos negros e das favelas, também foram tratadas pela revista. E de uma forma bastante destoante dos comentários habitualmente tecidos pelos intelectuais da República Velha, que associavam a favela à sujeira e ao crime, sem considerar o legado da escravidão e o peso do preconceito e dos maus tratos na vida daquelas pessoas. No número 53 surpreende o enfoque dado à questão pela caricatura “Instituições”.



(*D. Quixote*, n. 53, 15/05/1918)

A Cruz Branca da Favela.

Esta caricatura parece dizer que a única instituição que assiste a favela é a violência, a brutalidade do corpo repressivo do Estado, o que a torna extremamente atual, mesmo tendo mais de oitenta anos de idade. A força bruta ainda era a norma no tratamento às chamadas “classes perigosas” do início do século XX. A ironia mórbida por trás dessa imagem é que ao negro, mesmo tendo este conquistado sua liberdade, ainda é reservada a subjugação e a violência. O humor trágico-irônico desta caricatura suscita à mente uma outra, intitulada “De volta do Paraguai”, que se fez publicar em *A Vida Fluminense* por Angelo Agostini, em 1870 (*apud* Lima, 1963: 208). Esta caricatura representava um soldado negro que via, consternado, uma mulher sendo açoitada num tronco à distância.

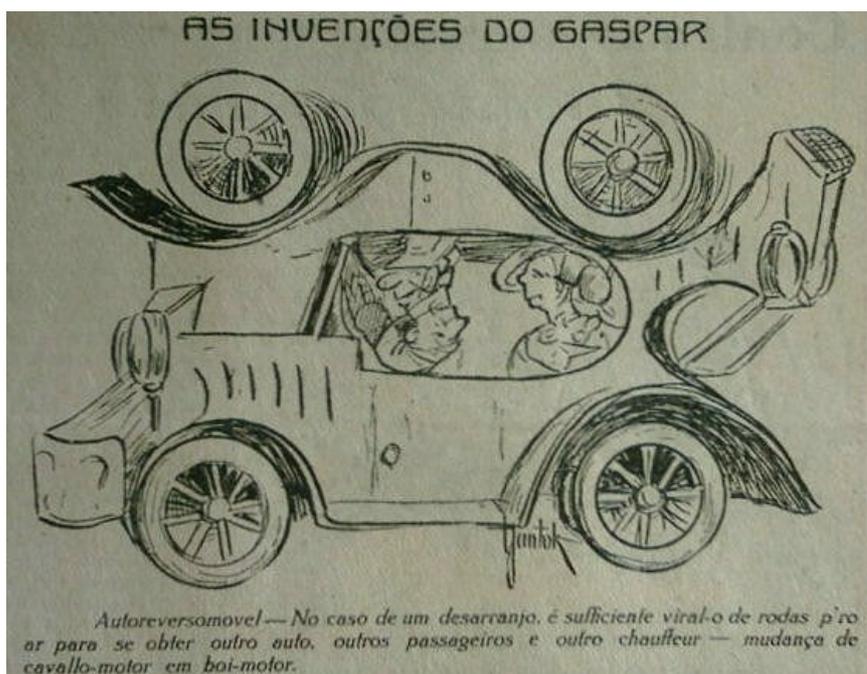


Cheio de glória, coberto de louros, depois de ter derramado seu sangue em defesa da pátria e libertado um povo da escravidão, o voluntário volta ao seu país natal para ver sua mãe amarrada a um tronco! Horrível realidade!...

Vê-se, portanto, que, filiando-se a uma tradição relevante nas artes gráficas nacionais, os caricaturistas de *D. Quixote* dão nova roupagem ao humor de crítica social. Sua caricatura é ainda mais forte se pensarmos que, ao contrário de Agostini, eles não se inscrevem num período de crescente ebulição abolicionista, mas sim numa época marcada pela visão, generalizada pela sociedade, da inaptidão dos negros, que não haviam “progredido” mesmo tendo obtido a “concessão” daquilo que seria o primordial para eles: o fim do regime

escravista. A caricatura de cunho social dos humoristas modernistas foi uma voz dissonante no quadro intelectual brasileiro das primeiras décadas do século XX.

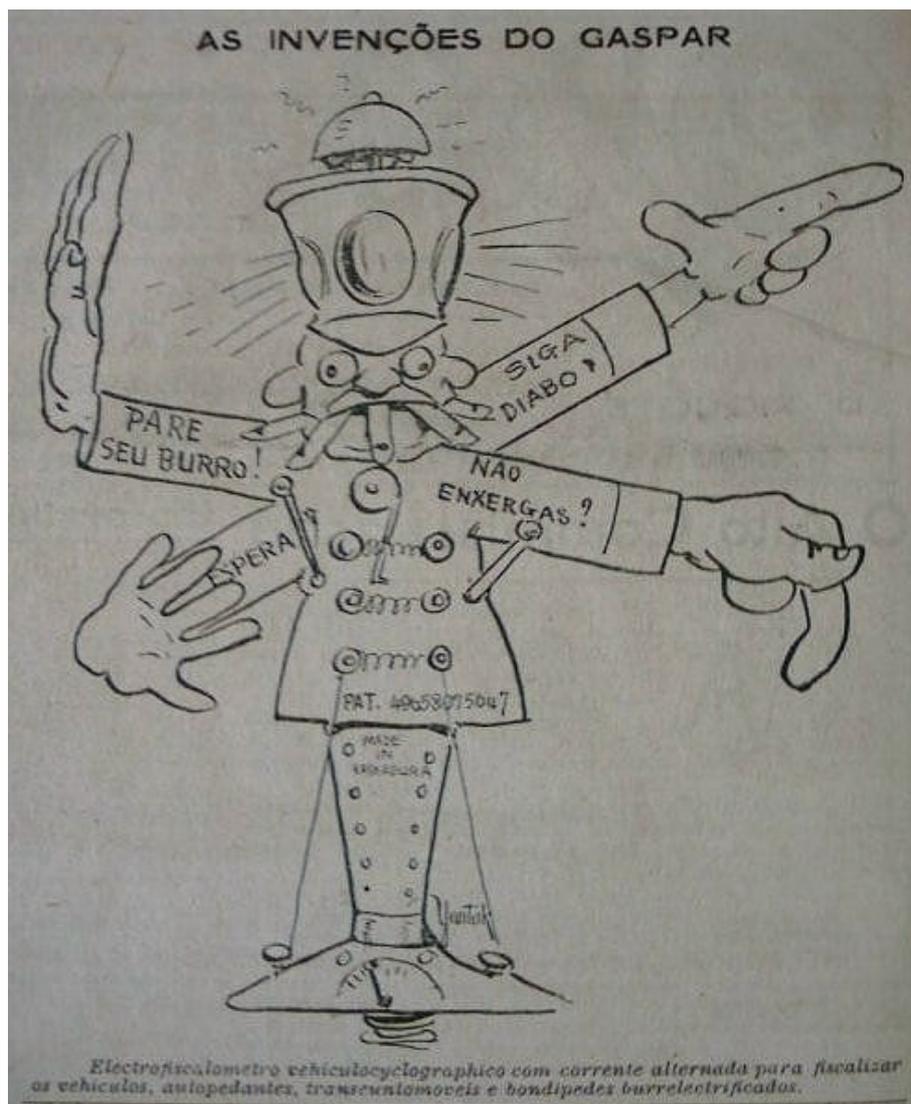
Os modernistas cariocas tinham uma postura mais crítica com relação aos avanços tecnológicos modernos se comparados ao modernismo de São Paulo, o que pode ser demonstrado pelas inúmeras caricaturas representando invenções jocosas.



(*D. Quixote*, n. 56, 05/06/1918)

Entre inovações inúteis, que discutem a essência da modernidade em si e a validade das inovações tecnológicas (como o “Anulodactylostato” ou “machina para collocar o anel no dedo” – *D. Quixote*, n. 60, 03/07/1918) e aparelhos que enfocam aspectos da sociedade (“Autobarbimotofigarometro, Machina aperfeiçoada para fazer a barba. Dispensa o barbeiro, não recebe gorjetas nem faz a cara em fatias” – *D. Quixote*, n. 165, 07/07/1920), os responsáveis pela revista argumentavam e questionavam a sua maneira a evolução tecnológica de seu tempo.

*Electrofiscalometro
vehiculographico com
corrente alternada
para fiscalizar os
vehiculos,
autopedantes,
transeuntomoveis e
bondipedes
burreletrificados.*



(D. Quixote, n. 65, 19/06/1918)

Por meio de complexas máquinas de utilidade duvidosa ou de aparatos com nomes fictícios de inspiração em termos científicos, os caricaturistas modernistas questionavam o progresso técnico de sua época que, através de seus “melhoramentos”, seguia impondo cegamente seu novo ritmo à vida da sociedade. É curioso como na era do elogio da velocidade e da louvação do aeroplano, um grupo conseguiu sustentar uma voz dissonante para discutir a utilidade e a funcionalidade dos inventos modernos, ao mesmo tempo saudando o advento da modernidade com críticas satíricas bem-humoradas. Não falta espaço para críticas sociais entre as diversas geringonças:



(D. Quixote, n. 170, 11/08/1920) *Apparelho de luxo para aleijados pedirem esmolas*



(D. Quixote, n. 280, 20/09/1922)

A Águia, theorista – Deixa-te de rotina, compadre kágado. Se também vais para o fim do mundo, porque não aproveitas a condução de meu aparelho; de 250 HP a condução, com velocidade de 80 milhas à hora?

Kágado; sujeito pratico – Não, obrigado; comadre. Prefiro ir a pé, que chego primeiro...

Os caricaturistas cariocas perceberam de forma mais precisa quatro características primordiais do artista moderno: a capacidade de transformação/atualização da tradição; a dessacralização da arte; o envolvimento e intervenção do artista no mundo; e a glorificação de elementos da cultura popular. Esses caricaturistas modernistas do Rio de Janeiro não se propuseram a importar modelos artísticos para reconstruir a arte nacional. Eles renovaram uma tradição nacional (a escolha do nome da revista é alusória desse apego à tradição) ao manterem-se num “humor de resistência” frente à campanha de Olavo Bilac. Ao mesmo tempo, aproximaram a arte da vida real, ao tratarem temas cotidianos e de interesse geral. O próprio humor é talvez a forma mais eficaz de atingir o público, de implantar uma linha direta de comunicação. Também a caricatura, arte considerada menor, mostra sua opção por uma arte engajada mas dentro da realidade mundana. A escolha do nome *D. Quixote* também reflete sua visão sobre o papel do artista no mundo. O artista seria aquele lutador incansável, que, envolto em loucura e num mundo de fantasia, deve retratar a realidade e lutar pela justiça social e por uma imprensa livre. Num país como o Brasil, estas realmente parecem as lutas do cavaleiro de Cervantes, batalhas invencíveis contra quimeras oníricas; batalhas que suscitam muito mais risos de escárnio que louros de vitórias. O lápis do caricaturista é a lança do Quixote. Ao mesmo tempo, o intelectual “quixotesco” tem a missão da redenção social e da denúncia através de seus desenhos, mas também o estigma da solidão e da infinita distância que o separa de seu sonho. Estas características presentes no discurso dos intelectuais boêmios são pontos nevrálgicos e colocam-nos em franca oposição ao discurso da Academia.

Os modernistas de São Paulo abraçaram prontamente a modernidade e isso se fez verificar com mais força na forma e nos temas de suas obras, que se referem, no primeiro momento, a aeroplanos, cinema, progresso, a cidade; e só depois de 1924 a temas nacionais (aliás influenciados por Blaise Cendrars e pela poesia primitivista da Europa). Os modernistas cariocas tiveram uma postura mais crítica com relação aos avanços modernos, escolhendo

como enfoque principal questões ligadas ao Carnaval e à cultura popular, como também a crítica social, em especial a sátira política.

Mas como pensar, então, as relações de semelhança e diferença entre grupos tão apartados e ainda tão próximos um do outro? Enquanto o grupo paulista afirmava, à maneira de Marinetti, fazer o elogio da velocidade, o grupo do Rio tinha grande proximidade com as linguagens mais dinâmicas de sua época, a propaganda e o cinema (sem deixar de lado a comunicação instantânea da caricatura). Se por um lado o grupo carioca mantinha uma relação de aproximação e repulsa com a Academia (mantendo acadêmicos e aspirantes entre os seus colaboradores), os paulistas colocavam-se em confronto direto com aquela instituição (mas precisaram do respaldo do acadêmico Graça Aranha para a aventura da Semana de 1922). De ambos os lados está presente a luta contra o “Brasil doutor” do Manifesto da Poesia Pau-Brasil – o que é chamado numa das caricaturas de *D. Quixote* de “bacharelomania” –, a suposta autoridade e capacidade dos doutos em determinar as diretrizes da vida nacional. Se os paulistas foram responsáveis pela modernização ou atualização da arte nacional (o que, em si, já é uma imitação do que se fazia na Europa de então), não se posicionavam frente a questões políticas e suas únicas manifestações a respeito são no sentido de louvar autoridades (oligarcas e excludentes ao estilo da república Velha) em atitudes pontuais de fomento à cultura. O próprio Menotti del Picchia era o redator político do *Correio Paulistano* – órgão oficial do hegemônico Partido Republicano Paulista – além de ter sido eleito mais de uma vez deputado estadual em São Paulo⁵⁵.

⁵⁵ Sobre o antidemocrático jogo político das eleições na República Velha, o mesmo Menotti Del Picchia diria em suas memórias que “as eleições eram más, mas os candidatos eram bons” (PICCHIA, 1972: 204).

CAPÍTULO III – MEMÓRIA E HUMOR

A MEMÓRIA COMO FRUTO DA MATERIALIDADE

A memória nacional enquanto representação humana acerca do passado de determinada nação, é gerada pelas formas de divulgação dos discursos da história. Esses processos de divulgação são condicionados pela estrutura e pelas relações de poder nos campos de produção de discursos acerca do passado. São esses discursos – em seus mais diversos aspectos – e a amplitude de sua divulgação que estabelecem as bases sobre as quais se constitui a memória de um povo. Pretendemos aqui salienta a relevância do aspecto material para a formação da memória nacional, ressaltando portanto a dimensão material como base empírica para a constituição da memória. Esta constituição se dá a partir de imagens/representações do mundo material, na medida da eficácia de sua transmissão e posterior recepção. A todas essas imagens que são percebidas, absorvidas e resignificadas como lembrança chamamos de base material ou empírica da memória.

Contudo, para isso é necessário definirmos uma noção de memória que seja capaz de dar conta dessa proposta, tentando estabelecer vínculos sólidos e efetivos com a questão material. Afinal, segundo Pedro Paulo Funari, “a compreensão do mundo é um processo material de leitura, através da cultura material, da estrutura mental, da visão de mundo, e da cultura em geral” (FUNARI, 1992/1993: 21-2).

Para Henri Bergson, que buscava solucionar o conflito entre realismo e idealismo, existe uma equivalência entre matéria e imagem. As imagens não são construídas pela consciência, nem são extensões dos objetos. A imagem é inerente à matéria, ou, dito de outra forma, a matéria é um conjunto de imagens. O homem, na sua atividade cognoscente,

apreende apenas em parte e segundo seus interesses e condições as imagens do mundo sensível. Portanto, a forma da consciência compreender um objeto real, através da imagem percebida deste objeto, é sempre uma subtração em relação à totalidade da matéria. O próprio corpo seria, na filosofia bergsoniana, uma imagem em relação intrínseca com o mundo material, ou, segundo o autor:

uma imagem que age como as outras imagens, recebendo e engendrando movimento, com a única diferença, talvez, que meu corpo parece escolher, em certa medida, a maneira de manifestar aquilo que recebe (BERGSON, 1970: 171).

Questionando-se se o corpo seria matéria ou imagem, Bergson diz que não importa a resposta, pois de toda forma seu corpo seria parte do mundo material. Inserido no mundo material, o corpo seria um centro de produção de ação e movimento, relacionando-se com os objetos (matéria e imagens) e criando novos objetos.

Dizer que meu corpo é matéria ou dizer que ele é imagem, a mim pouco importa a palavra. Se ele é matéria, faz parte do mundo material, e o mundo material, por consequência, existe ao seu redor e para além dele. Se é imagem, (...) seria absurdo querer tirá-la de todo o universo. Meu corpo, objeto destinado a mover os objetos, é portanto um centro de ação (...) (BERGSON, 1970: 171-2).

Além disso, a “percepção e, ainda mais profundamente, a consciência, derivam, para Bergson, de um processo inibidor realizado no centro do sistema nervoso; processo pelo qual o estímulo não conduz à ação retrospectiva” (BOSI, 1994: 44). O sistema nervoso perde então o papel de produtor da percepção – entendida como imagem reportada “à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (BERGSON, 1970: 173) –, que seria um fenômeno decorrente de estímulos externos retidos no cérebro (as imagens), em oposição ao modelo de arco-reflexo, o que Bergson chama de ação, onde o cérebro recebe e imediatamente reage aos estímulos. Partindo dessas premissas, temos a diferenciação de dois tipos de memória – a memória-hábito, que diz respeito a esquemas comportamentais

adquiridos pelo esforço e pela repetição, o saber “de cor”; e a imagem-lembrança, evocação de um momento único via memória – em contínua e conflituosa interpenetração no presente.

Maurice Halbwachs, interessado nos quadros sociais da memória, coloca-nos a relação intrínseca entre memória coletiva e espaço. O espaço seria condicionado pelo grupo por força de suas relações sociais, mas também teria uma influência decisiva na própria constituição e organização do grupo.

Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem. Ele se fecha no quadro que construiu. A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém consigo passa ao primeiro plano da idéia que faz de si mesmo (HALBWACHS, 1990: 133).

É socialmente que se dá a representação acerca da materialidade. Halbwachs não entende o espaço apenas como um espaço físico, como um conjunto de formas e cores tais como são percebidas por nossos sentidos, mas como uma dimensão em que relações sociais são exercidas. E acredita que um indivíduo totalmente isolado, que não tomasse parte em nenhuma sociedade, teria uma concepção de espaço totalmente diversa da que compreendemos⁵⁶. Para ele, toda memória coletiva desenvolve-se em um quadro espacial, ou seja, em relação direta com o mundo material, tendo em vista que:

o lugar ocupado por um grupo (...) recebeu a marca do grupo, e vice-versa. Então, todas as ações do grupo podem se traduzir em termos espaciais, e o lugar ocupado por ele é somente a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar em si mesmo tem um sentido que é inteligível apenas para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outro tanto de aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade (HALBWACHS, 1990: 144).

⁵⁶ Embora Maurice Halbwachs não seja explícito quanto a esta questão, poderíamos somar às suas definições a idéia que indivíduos imersos em diferentes sociedades possuiriam concepções de espaço distintas.

Mesmo que Halbwachs seja considerado como um opositor de Bergson, visto que aquele entende a memória como um fenômeno social (e, fundamentalmente, histórico) enquanto este a vê como um atributo essencialmente individual, podemos analisar os dois autores numa relação de complementaridade, pelo menos no que tange à dimensão material. Em ambos podemos identificar, grosso modo, uma base material sobre a qual formam-se as representações, entre as quais a memória. O esquema bergsoniano imagem-cérebro-percepção e a dimensão material do quadro de memória são noções que se tocam em mais de um ponto. Segundo Bergson, “os objetos que rodeiam meu corpo refletiriam a ação possível de meu corpo sobre eles” (BERGSON, 1970: 172). A transformação do espaço e a ação possível do corpo sobre o mundo material são formas similares de descrever a atuação do homem no mundo objetivo, que seria o lastro material (porque prático) da percepção e das representações.

Estas idéias, aliás, remetem ao que Karl Marx e Friedrich Engels desenvolveram em *A Ideologia Alemã*. Segundo os autores, “são sempre indivíduos determinados, com uma actividade produtiva que se desenrola de um determinado modo,” – e, diria Halbwachs, em um espaço determinado e socialmente delimitado – “que entram em relações sociais e políticas determinadas” (MARX; ENGELS, 1976: 24). Para Marx, a produção material – transformação social do meio material, ou o que Bergson chamaria de ação possível do corpo sobre as imagens – é a gênese de toda e qualquer representação.

A produção de idéias, de representações e da consciência está em primeiro lugar directa e intimamente ligada à actividade material e ao comércio material dos homens; é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens surge aqui como emanção directa do seu comportamento material (MARX; ENGELS, 1976: 25).

Logo, o comportamento material dos homens, entendido socialmente – pois, para Marx, a consciência é “um produto social e continuará a sê-lo enquanto houver homens”

(MARX; ENGELS, 1976: 36) – é a fonte de onde emanam as representações, entre elas a memória. Com o materialismo dialético de Marx e Engels, parte-se do processo de “vida real” dos homens para se entender o “desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas”. As representações e “fantasmagorias” seriam resultantes do processo de desenvolvimento da vida material.

serão antes os homens que, desenvolvendo a sua produção material e as suas relações materiais, transformam, com esta realidade que lhes é própria, o seu pensamento e os produtos desse pensamento. Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência (MARX; ENGELS, 1976: 26).

Ou ainda, nas palavras de Bergson: “*C’est le cerveau qui fait partie du monde matériel, et non pas le monde matériel qui fait partie du cerveau*” (BERGSON, 1970: 171)⁵⁷.

Essa teoria da determinação em última instância da produção material sobre as representações causa desconforto a muitos. Contudo, para entendermos Marx sob uma ótica que escape ao determinismo tantas vezes criticado, é mister trazer à baila a noção de imagem de Bergson. A obra de Marx guarda em si tanta amplitude e informação que ter como objetivo vencer os limites conceituais normalmente impostos à leitura de seus textos torna-se um manancial metodológico-conceitual riquíssimo. Dessa forma, as representações seriam fruto da percepção – social e historicamente determinada – de imagens emanadas do mundo material, que por sua vez seriam apenas uma dentre as muitas perspectivas possíveis quanto à dimensão material.

Especificamente sobre a problemática da memória, Marx nada escreveu. Seu interesse maior nunca fora o estudo das representações. Porém, pode-se fazer algumas inferências para o caso da memória, a partir de algumas pistas deixadas pelo autor. Segundo Marx e Engels,

⁵⁷ “É o cérebro que faz parte do mundo material e não o mundo material que faz parte do cérebro” (tradução nossa).

A história não é mais do que a sucessão das diferentes gerações, cada uma delas explorando os materiais, os capitais e as forças produtivas que lhes foram transmitidas pelas gerações precedentes; por este motivo, cada geração continua, por um lado, o modo de actividade que lhe foi transmitido mas em circunstâncias radicalmente transformadas e, por outro, modifica as antigas circunstâncias dedicando-se a uma actividade radicalmente diferente (MARX; ENGELS, 1976: 44).

A memória, então, seria a representação acerca das imagens materiais do passado, mas que se dá no presente, sem nunca conseguir reconstituir integralmente o passado, e que altera, simultaneamente, o presente e a percepção do passado a cada momento. Algo muito próximo à *durée* bergsoniana (BERGSON, 1970: 183-5). Sob esse aspecto, podemos afirmar que, segundo nossas leituras de Halbwachs, Bergson e Marx, a memória é uma representação que se dá pela percepção – determinada socialmente – da dimensão material, da vida objetiva. Resta-nos, então, uma dúvida epistemológica: como podemos conceituar a materialidade para atender aos fins da questão da memória social, nosso objeto por excelência?

Parece-nos que a grande questão para se entender essa materialidade da memória seria a idéia de percepção. Associada à noção de intercâmbio material entre os homens, presente em Marx, podemos asseverar que os homens apenas formam suas representações – incluída aí a memória – frente àquela parcela do mundo material a qual têm acesso direto ou indireto, através das trocas, do comércio, do consumo e das formas de transmissão e recepção de “objetos”, entendidos como processos sociais. Dessa forma, é a partir da possibilidade real de contato com o mundo material que podemos compreender a forma pela qual constitui-se a memória. Para complementar o conceito de memória feito a partir dessa revisão bibliográfica, tomo de empréstimo a definição de Norberto Guarinello:

Memória (...) é algo que não está em lugar algum, porque ocupa e preenche todos os lugares. É um substrato, repositório dos produtos de nosso passado que sobrevivem no presente, condição mesma do tempo presente. É a trama dos vestígios, oriundos de diferentes épocas e condições de produção, que

constitui a espessura mesma daquilo que existe, como cristalização e permanência do que não morreu, daquilo que nos liga aos mortos na medida em que sobrevive no presente. (...) É uma regra de ouro, nem sempre atendida: não se pode recordar o que desapareceu por completo, sem deixar traços de si, mas apenas aquilo que sobrevive, concretamente, no presente. Nosso passado tem uma existência material, concreta, inscrita nas estruturas do presente. É apenas através desse passado-presente que podemos refletir sobre a história (GUARINELLO, 1994: 187).

Luís Reis Torgal, José Maria Amado Mendes e Fernando Catroga, em seu estudo sobre a historiografia portuguesa, discorrem sobre o caráter ficcional da história. A história é vista como “representação de representações” (TORRAL; MENDES; CATROGA, 1998: 155), logo como uma modelagem do passado. À medida do desenvolvimento social haveria novos preceitos, idéias e visões a influenciar o discurso acerca da história – a evolução e diversificação de formas de falar sobre o passado –, os quais influenciariam, de formas distintas em cada época, a maneira de encarar o passado da nação, a partir do diálogo e das relações sociais que este discurso exerce. Desta forma:

O discurso divulgativo da história – discurso de grande amplitude e variedade, de sentido mais científico, científico-pedagógico, ou ideológico – conduz, naturalmente, a uma memória histórica (expressão, para nós, não pleonástica) que, como todas as memórias, deforma, amplifica, esbate ou apaga, de acordo com a força da recepção e da transmissão (TORRAL; MENDES; CATROGA, 1998: 156).

Podemos, então, utilizando-se das idéias desses autores portugueses criar a noção de “espaço de divulgação”, que seria o espaço simbólico de luta entre os vários discursos imbuídos do objetivo de tornar público, de vulgarizar o conhecimento acerca do passado. Este “vasto e equívoco universo da divulgação” (TORRAL; MENDES; CATROGA, 1998: 168) é um espaço em que se enquadrariam múltiplos interlocutores, linguagens e formas discursivas. O ensino da história, os monumentos, as paradas e comemorações cívicas, as narrativas, as diferentes escolas da historiografia (positivismo, marxismo, etc.), o romance histórico, os

filmes históricos, o CD-ROM sobre história, as pinturas de temas históricos, todo discurso com o objetivo de difundir uma determinada visão acerca do passado nacional estaria incluído no espaço de divulgação da história, e portanto estaria em condições de produzir conseqüências na memória histórica da população, a partir dos processos de transmissão e recepção aos quais este discurso estaria sujeito. Nas palavras de Luís Torgal,

A memória ou as memórias resultam do cruzamento da historiografia, do ensino e da divulgação da história, e de “objectos” que podem ser especificamente considerados como meios de fabricar memória, ainda que sejam também o seu reflexo, tais como as festas comemorativas, as estátuas e tantas outras “recordações” dos tempos passados e “presentes” (TORRAL; MENDES; CATROGA, 1998: 14).

Logo a memória seria fruto das imagens produzidas acerca do passado, pela maneira que são transmitidas e/ou recebidas. A lembrança de um indivíduo sobre a Independência do Brasil se constitui em relação à produção material acerca daquele fato na medida em que a este indivíduo foi permitido o acesso àquela produção. Os manuais tradicionais de história tendem a reforçar a idéia do “Grito do Ipiranga”, calcados na imagem imortalizada pelo pintor Pedro Américo. Alguém que tivesse uma outra formação, ou que houvesse tido contato com leituras ou imagens de outro perfil, teria uma diferente representação sobre aquele fato, sempre calcada no material de divulgação da história que teve oportunidade de consultar. De uma mesma forma, outro indivíduo ao qual não tenha sido franqueada nenhuma produção sobre aquele fato não terá dele lembrança alguma.

O quadro de Pedro Américo, representando o seu séquito no momento da chamada “Proclamação da Independência”, montados em cavalos e não em mulas, como era o caso, consiste num falseamento que não deveria ser escondido do grande público, mas, ao contrário, explicitado com a comparação com evidências arqueológicas relacionadas tanto ao séquito imperial como à vida do povo comum à época (FUNARI, 1992/1993: 23).

A partir dessas definições, podemos dizer que a memória constitui-se a partir da produção material sobre o passado (imagens, discursos, objetos, etc.) e pelo seu processo de transmissão, disseminação e recepção. O espaço de divulgação é, portanto, um espaço de produção material e imagético imbricado de percepção e lembrança.

Uma narrativa é o produto material de um narrador. Um quadro ou uma escultura são produtos materiais de artistas plásticos. Uma comemoração cívica é produto material de um grupo de poder. Um manual de história é produto material de um historiador ou interessado no estudo da história. Todos estes são objetos materiais ao mesmo tempo que representações, ou vice-versa. Estão todos dentro da definição de Jacques Le Goff de documento/monumento. Seriam todos documentos “no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira”, no dizer de Samaran (*apud* LE GOFF, 1990: 540). Para Paul Zumthor, os documentos transformar-se-iam em monumentos na medida de “sua utilização pelo poder” (*apud* LE GOFF, 1990: 545), o que nos levaria à seguinte conclusão: todo e qualquer documento discursivo acerca da história insere-se no espaço de divulgação e, como tal, pode servir de base para a constituição de uma determinada memória sobre aquela história. Porém, estes documentos só atingiriam uma monumentalidade na medida em que fossem escolhidos – dentro do vasto e equívoco espaço da divulgação – pelas esferas do poder, único segmento capaz de propiciar a força de transmissão necessária para permitir àquele objeto tornar-se base de uma memória social mais difundida, a memória histórica ou nacional.

Marilena Chauí, em seu livro da coleção *História do Povo Brasileiro*, desenvolve a noção de semióforo, como um evento ou objeto dotado de valor simbólico para uma coletividade. Em suas palavras:

Um semióforo é, pois, um acontecimento, um animal, um objeto, uma pessoa ou uma instituição retirados do circuito do uso ou sem utilidade direta

e imediata na vida cotidiana porque são coisas providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo (...) e expostos à visibilidade, pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência. É um objeto de celebração por meio de cultos religiosos, peregrinações a lugares santos, representações teatrais de feitos heróicos, comícios e passeatas em datas públicas festivas, monumentos; e seu lugar deve ser público: lugares santos (montanhas, rios, lagos, cidades), templos, museus, bibliotecas, teatros, cinemas, campos esportivos, praças e jardins, enfim, locais onde toda a sociedade possa comunicar-se celebrando algo comum a todos e que conserva e assegura o sentimento de comunhão e de unidade (CHAUI, 2001: 12).

Logo, o semióforo é um objeto ou evento cujo valor simbólico depende fundamentalmente da memória que se constitui acerca dele. É algo material que adquire um significado determinado culturalmente e passa a ser defendido como patrimônio de uma coletividade, como uma coisa que representa sua identidade. A constante reprodução do seu caráter simbólico depende da exposição contínua de sua imagem àquela coletividade, ou seja, das dimensões de recepção e transmissão às quais está sujeita.

Assim, quando investiga a existência de semióforos no modo de produção capitalista, a autora diz que simplesmente com essa definição ela seria impossível, pois nesse modo de produção não existiria coisa alguma que escapasse à condição de mercadoria. Então, ela se vale de um argumento que nos aproxima das idéias expressas por Le Goff em *História e Memória*:

Embora um semióforo seja algo retirado do circuito da utilidade e esteja encarregado de simbolizar o invisível espacial ou temporal e de celebrar a unidade indivisa dos que compartilham uma crença comum ou um passado comum, ele é também posse e propriedade daqueles que detêm o poder para produzir e conservar um sistema de crenças ou um sistema de instituições que lhes permite dominar um meio social (CHAUI, 2001: 13).

Se aceitarmos a noção de campo, expressa por Bourdieu, podemos matizar a concepção de Zumthor e Le Goff de que a monumentalidade de determinado objeto estaria

em conexão direta com sua utilização pelo poder. Entendendo esse poder não somente como o Estado, mas como as posições de *status* dentro de cada campo de produção, veremos que os monumentos (semióforos) podem ser constituídos ou apropriados por diversas séries de grupos de poder, mediante cada caso em questão.

INTELECTUAIS DO RIO E DE SÃO PAULO

Os modernistas de São Paulo, através da Semana de Arte Moderna (1922) conseguiram, via ritualização⁵⁸ ou mito fundador, construir um evento basilar para a memória acerca do modernismo brasileiro, que extrapolou o limite da literatura, nosso interesse específico. Muito criticada durante sua execução (deve-se lembrar também das duras críticas de Monteiro Lobato a Exposição de Anita Malfatti, em 1917, considerado o estopim do modernismo de São Paulo), por muito tempo a Semana de 1922 e o movimento modernista paulista foram rechaçados pela crítica literária, só sendo redimidos muito tempo depois conforme Antônio Cândido (1976). E mesmo à época daquele evento, os modernistas acharam por bem aproximarem-se de intelectuais como Graça Aranha (um membro da Academia Brasileira de Letras) e Menotti del Picchia, naquele tempo já com uma produção consagrada. No primeiro dia do evento no Teatro Municipal de São Paulo (Semana de Arte Moderna, 13 de fevereiro de 1922), Graça Aranha diria, em sua conferência “A Emoção Estética na Arte Moderna” que:

Uma vibração íntima e intensa anima o artista neste mundo paradoxal que é o Universo brasileiro, e ela não se pode desenvolver nas formas rijas do arcadismo, que é o sarcófago do passado. Também o academismo é a morte pelo frio da arte e da literatura (SERRA, 2002).

⁵⁸ Conforme Catroga, “a utilidade social da história teve uma das suas mais marcantes expressões no recurso a formas ritualistas de evocar o passado, tendo em vista criar representações simbólicas que pudessem funcionar como lições vivas de memorização”, ou que congregassem “as consciências atomizadas à volta de memória(s) consensualizadora(s)”. (TORRALBA; MENDES; CATROGA, 1998: 221-5). Sobre o mito fundador ver o trabalho de Eni Orlandi (1993).

Esse e outros discursos e atitudes da Semana de 1922 chocaram a sociedade paulista de então, produzindo o efeito de um evento fundador de uma nova tradição no campo literário brasileiro. As pinturas radicalmente modernas – para a sociedade provinciana da época – e Villa-Lobos regendo a orquestra de fraque e chinelos serviram, da mesma forma, para arrebatá-la a quietude da vida burguesa da sociedade consumidora de arte na São Paulo da década de 1920. O primeiro número da revista *Klaxon* coloca, em sua abertura, que na Semana de Arte Moderna houve “erros proclamados em voz alta” e nela “pregaram-se idéias inadmissíveis”. Nesses casos,

O sentido anterior é desautorizado. Instala-se outra “tradição” de sentidos que produz os outros sentidos nesse lugar. Instala-se uma nova “filiação”. Esse dizer irrompe no processo significativo de tal modo que pelo seu próprio surgir produz sua “memória” (ORLANDI, 2001: 13).

Hoje, o modernismo de São Paulo já faz parte do discurso da Academia⁵⁹ e a Semana de 1922 é reencenada em comemoração aos seus 80 anos. O advento desse tipo de comemoração é, em si, uma questão fundamental, pois:

Através das comemorações evocam-se antigas tradições, reais ou inventadas, para constituir um sentido de solidariedade coletiva. História, memória, mitos, são acionados para se definir o quê e quem faz parte de um todo chamado nação (OLIVEIRA, 2002).

Ou seja, o poder constituído no campo literário concedeu aos objetos discursivos daquele grupo intelectual a dimensão monumental que permitiu que eles se tornassem fonte incontestável de memória nacional. Apesar de que a mera existência do evento já tenha, por si só, sido influente o bastante para gerar uma memória, é só a partir do momento em que o discurso modernista de São Paulo é encampado pela posição de *status* do campo literário que sua memória pode ser amplamente difundida e recriada no espaço de divulgação. Afinal,

⁵⁹ Veja-se a Revista Brasileira em sua série atual, editada pela ABL e permeada de críticas e considerações sobre o modernismo.

segundo Antônio Cândido, nos anos 30 e 40 a crítica literária ainda condenava o modernismo paulista, que nas décadas seguintes seria revalorizado e incorporado à chamada norma culta (Cândido, 1976). Ao longo do movimento, contudo, a atitude radical de ruptura com o passado é revista, e a estratégia inicial do escândalo é substituída por uma associação a determinadas matrizes culturais do passado.

Até 24 o importante era o processo de modernização-atualização e o combate a quaisquer formas de passadismo. No ‘Pau-Brasil’ não é o passado genérico que é negado, mas parte concreta desse passado, o lado doutor, aquele que escondia, em função do processo de transplantação cultural, o verdadeiro passado brasileiro (MORAES, 1978: 87).

Um bom exemplo disso é a campanha, lançada por Paulo Prado no primeiro número, para a aquisição de uma carta do padre “Joseph de Anchieta” num leilão londrino, mediante um sistema de subscrição de “30 saccas” de café. O número 5 traz a reprodução do texto da carta sob a manchete: “desde hoje se encontra no museu paulista a carta de Anchieta adquirida em Londres por iniciativa deste quinzenario”. Duas sacas subscritas pela redação de *Terra Roxa*, uma por Paulo Prado e o oferecimento de um odre de vinho por parte de Blaise Cendrars (na entrevista jocosa concedida no número 2). A obtenção da carta enseja o texto de Sérgio Milliet, em que coloca que mesmo que possa:

parecer incrível aos que nos taxam de iconoclastas – também cuidamos de tudo aquilo que, no passado, nos honra e merece nossa dedicação.

Não o imitamos, apenas. Nisso consiste o modernismo (*TROT* 5: 3).

Quanto ao grupo modernista boêmio do Rio de Janeiro, a questão é totalmente diferente. Esses intelectuais do humor, com seu talento e as dinâmicas formas de comunicação de que se valiam, tornaram-nos muito populares nas duas primeiras décadas do século XX. Do ponto de vista de eventos “míticos”, eles atuaram no teatro e nos primórdios do cinema nacional, mas também realizavam as conferências humorísticas e os “jornais falados” (VELLOSO, 1996), onde, através do humor, ironizavam os acontecimentos do momento e as

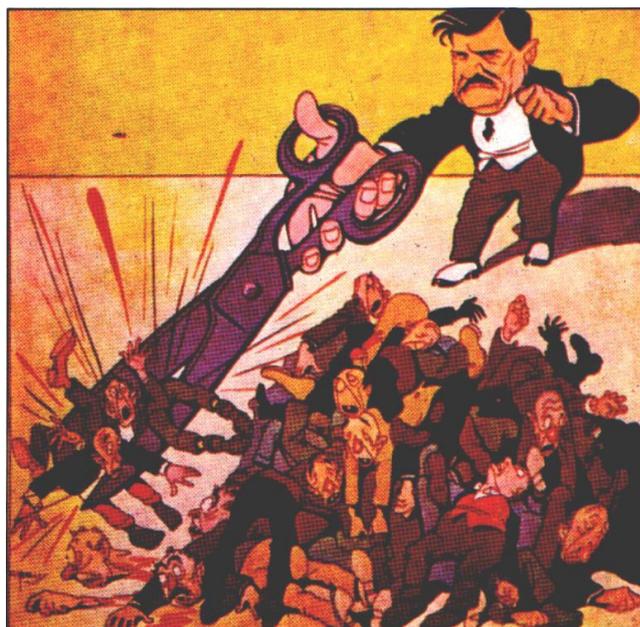
figuras de destaque da sociedade. Com isso, inscreveram seus nomes na tradição do teatro de revista no Brasil. Além disso, a produção de Bastos Tigre no domínio da propaganda é algo notável. Em 1913, Tigre abriu o primeiro escritório de propaganda do Brasil e criou pérolas do reclame, tais como a lapidar frase “Se é Bayer, é bom” que permanece sendo veiculada até hoje, sustentando uma tradição dessa época da gênese da modernidade no Brasil.

Porém, nosso principal interesse é a produção caricatural desses intelectuais nos periódicos do início do século XX, pela qual eles tornaram-se particularmente populares entre a população do Rio de Janeiro. A quantidade de revistas satíricas e de caricatura nessa época é impressionante (*O Degas, O Malho, A Careta, A Bruxa, Mercúrio, O Filhote da Careta, Revista da Semana, D. Quixote, Fon-Fon, O Pau, O Riso, Tagarela*, etc.), e o trabalho de um artista em especial, J. Carlos, ficou até hoje marcado na memória nacional pela arguta adequação de seu traço à sociedade e aos novos valores e costumes de sua época. O aspecto monumental das caricaturas de José Carlos de Brito e Cunha estava garantido pelo fato de ele ser um dos diretores da revista *Careta*, ou seja, de ter assegurada sua relação com a esfera de poder no campo editorial e intelectual do Rio de Janeiro⁶⁰.

A popularidade que os periódicos e as caricaturas tinham junto à população carioca – e de todo Brasil, como pode ser visto pela correspondência da revista – era tamanha que podemos afirmar que o material gráfico dessas revistas tornou-se fundamento material para a constituição de memória. Na *Careta* de 11 de setembro de 1915 vemos uma caricatura com a legenda: “Na côrte do corte. ‘Enquanto o Brás é tesoureiro’”. Na caricatura vemos a figura do presidente Venceslau Brás Pereira Gomes (cujo mandato foi de 15/11/1914 a 14/11/1918) com uma gigantesca tesoura nas mãos, a cortar diversas pessoas. Não temos a exata dimensão do significado da caricatura. Sabemos que este presidente reduziu seu próprio salário, e

⁶⁰ A maior parte dos intelectuais humoristas radicados no Rio de Janeiro participavam diretamente da produção editorial dos periódicos. Julião Machado, Bastos Tigre, Raul Pederneiras e J. Carlos eram figuras particularmente ativas no campo editorial, todos colaboradores da *D. Quixote*.

sustentou uma grande campanha pela “parcimônia” nos gastos particulares e do erário público. Porém, isso não é o fundamental, mas sim a presença, no imaginário popular, da expressão: “aproveita enquanto o Brás é tesoureiro!”, remetendo-se à idéia de aproveitar as oportunidades no momento em que são dadas, de não deixar para depois o que se pode desfrutar agora.



Caricatura da Revista *Caretta*, representando o corte de gastos do governo Venceslau Brás

Não podemos afirmar que a expressão popular foi cunhada pela caricatura de J. Carlos. Porém, tanto o evento do corte de gastos do governo Venceslau Brás quanto a própria caricatura são bases materiais para a constituição de uma memória social acerca daquele acontecimento. E uma memória valorativa: atribui ao fato do corte no orçamento a necessidade de apressar o que se tem de fazer. “Aproveita enquanto o Brás é tesoureiro!”, faça logo o que debes fazer, desfruta o que te é oferecido antes que seja tarde. A idéia de última chance está apegada a esta expressão; faça o que debes fazer antes que o Brás te corte também. De forma inversa, a propaganda de Bastos Tigre para o restaurante Roma (Quem tem boca vai ao Roma) utiliza-se abertamente da expressão popular para marcar seu espaço de memória.

Desse ponto de vista, apesar de guardar tantas relações entre si, o grupo paulista “venceu” a batalha pela memória, relegando o grupo carioca aos arquivos e bibliotecas. Ao mesmo tempo, a figura de Bastos Tigre é lembrada até hoje como o “pai” da propaganda no Brasil, mas não pelos artistas plásticos e desenhistas⁶¹. No universo da arte, a estratégia (inconsciente) de memória dos modernistas de São Paulo surtiu mais efeito. O principal lugar de memória do grupo paulista é o ritual da Semana de 1922, bem mais eficaz, por seu caráter de evento fundador e axial de todo o processo do movimento modernista, do que os periódicos, se levarmos em conta o impacto geral sobre a cultura brasileira. Ao contrário, o grupo de caricaturistas tem como único lugar de memória as diversas revistas ilustradas do Rio de Janeiro das duas primeiras décadas. Quando atribuímos ao grupo de São Paulo o rótulo de modernistas, vedando-o ao grupo carioca, mesmo tendo-se em vista as diversas semelhanças entre os dois grupos, estabelece-se uma hierarquia entre diferentes memórias na disputa por um espaço consagrado na memória histórica ou oficial, a memória nacional. É certo que o impacto do modernismo de São Paulo foi sentido sobre a arte nacional e foi vital para o desenvolvimento posterior da cultura nacional. Mas a popularidade das revistas ilustradas foi também extremamente marcante, sobretudo se considerarmos a expressividade e a dinâmica da comunicação visual. Será que elas não geraram nenhum impacto sobre a produção artística nacional, ou este impacto foi desprezível? E que dizer dos modernismos de Cataguazes (*Verde*), de Recife, Salvador (*Arco & Flexa*), Porto Alegre? O impacto que essas publicações e esses movimentos geraram foi, na maior parte das vezes, deixado de lado quando foi escrita a história do advento da modernidade nas artes brasileiras.

Sendo assim, podemos asseverar que toda a visão acerca do passado se dá sobre bases materiais – sejam elas eventos, iconografia (para utilizar nossos exemplos), objetos discursivos (entre narrativas e escritos), objetos artísticos, quadros espaciais,

⁶¹ Bastos Tigre é também uma personalidade reconhecida entre bibliotecários, arquivistas e jornalistas, e empresta seu nome à biblioteca da Associação Brasileira de Imprensa.

documentos/monumentos ou semióforos de qualquer espécie – na medida em que elas ou suas imagens são recebidas ou transmitidas para os sujeitos. Essa noção é particularmente importante quando tratamos especificamente da memória histórica ou memória nacional, que é, em essência, memória acerca de fatos que, em sua maioria, não foram vivenciados diretamente pelos sujeitos. Torna-se necessária, então, a análise da relação desses mesmos sujeitos com o espaço de divulgação da história nacional, ou seja, do seu contato com leituras, iconografia, estátuária, cinema, comemorações e narrativas sobre aquilo que se convencionou chamar história nacional, que nada mais é que o conjunto de representações sobre o passado da nação que atendem aos interesses das esferas de poder dos vários campos, aquilo que aquelas esferas determinaram que fosse considerado importante para a compreensão da própria nação, num processo conflituoso por definição. A história dita oficial, difundida pelas instâncias do poder (nas escolas, manuais, etc.) é o principal fator de constituição da memória nacional, até porque é o mais amplamente difundido. Mas a memória tem a capacidade de reter e resignificar imagens, valores e situações que passam ao largo da divulgação oficial da história, anexando à memória nacional acontecimentos e lembranças da própria vida.

Buscando então pensar porque um desses grupos – em detrimento do outro – foi considerado como modernista, ou seja, como fundamental para a modernização da arte nacional ou como ponto de ruptura com a arte do passado, deveremos analisar, entre uma série de outras questões, a perspectiva das estratégias da memória. Conforme as idéias de Fernando Catroga e Luís Reis Torgal, devemos encarar o trabalho desses dois grupos como inseridos no “espaço de divulgação da história”, sendo este o espaço simbólico de luta entre os vários discursos – porque a memória e a identidade são valores disputados – imbuídos do objetivo de tornar público, de vulgarizar o conhecimento acerca do passado. Sobre a produção discursiva que se insere neste espaço – levando-se em conta a distribuição das idéias pertencentes a esses discursos – forma-se uma determinada memória, que é a manifestação da

difusão e do consumo da produção discursiva de divulgação do passado. A Semana de 1922, forma ritual de ler o passado, anti-comemoração do Centenário da Independência (Ano zero da Independência Cultural) insere-se neste espaço simbólico, onde essas ordens de discurso competem entre si por um lugar na memória. A partir do momento em que ocorreu, a própria Semana de 22 passa a ser parte do discurso de divulgação do modernismo brasileiro, papel este que é ressaltado pela revista *Klaxon*, periódico de propagação das idéias modernistas e lugar de memória do grupo paulista. Podemos medir sua força hoje em dia, já que comemoramos 80 anos da Semana de Arte Moderna como algo homogêneo, sem refletir acerca das divisões internas do movimento modernista e seus diferentes períodos. Esta maneira ritualística de evocar o passado – criada no contexto de afirmação dos Estados nacionais no século XIX – é um dos maiores êxitos da História no que tange à criação de representações simbólicas que congregassem as consciências atomizadas em torno de memórias consensuais.

Assim, podemos considerar o evento daquelas três noites de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, como sendo o discurso fundador do movimento modernista brasileiro, pois mesmo que identifiquemos diferentes leituras da modernidade e diferentes modernismos num período anterior, esta data ficou marcada como o início do processo de atualização da arte brasileira. Surtiram efeito, afinal, a estratégia do escândalo e o discurso radical de ruptura com o passado. Vemos como a memória é seletiva e construída partindo de eventos e discursos axiais em relação com o passado e integrando o próprio passado, num eterno processo de reconstrução segundo os novos parâmetros conferidos pelo presente. O modernismo no Brasil passa a ser encarado como um evento temporalmente delimitado na história da literatura, com um nascimento facilmente localizável, quando deveria ser analisado como um processo contínuo de evolução que guarda raízes no penumbrismo literário finisecular.

HUMOR COMO PROJETO POLÍTICO

Através da análise de seus trabalhos, fica clara, nos dois grupos, a íntima relação com o humor. Isso pode estar conectado com uma tradição presente e/ou com as relações de força simbólica que os grupos mantêm entre si e com os grupos que os cercam no campo intelectual. No grupo de São Paulo, o deboche endereçado a críticos e à Academia, bem como os poemas-piada (tendência que ganha muita força em *Terra Roxa*; em *Klaxon* é ainda uma tímida inclinação); nos caricaturistas modernistas, a dura sátira política e a caricatura de todos os gêneros. O humor parece tornar-se, no Brasil, via de acesso à modernidade, tanto na valorização da cultura popular e do Carnaval (descrito no Manifesto da Poesia Pau-Brasil como o “acontecimento religioso da raça”) quanto na constituição mesma da identidade nacional. A sátira, através de sua crítica hilariante e mordaz, produz um sentido para o seu não-dito, ou seja, é uma afirmação do diametralmente oposto daquilo que foi o motivo do chiste. Portanto, subjaz à caricatura e à sátira política um projeto de significação em que podemos apreender uma visão de identidade nacional. Além disso, os caricaturistas inscrevem-se como os elaboradores dos discursos fundadores e criadores de eventos axiais para mais de uma área em que se insere o humor. Notadamente a propaganda (com o escritório de Bastos Tigre e peças publicitárias como as Bromilíadas), no teatro de revista (a partir das experiências dos salões humorísticos e dos “jornais falados”) e, sob certos aspectos, da charge política, que sofreu intensas modificações nas primeiras décadas do século XX, distanciando-se cada vez mais do estilo artístico do século XIX (de Angelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro) e criando novas formas de produção caricatural, mais próximas à arte que vemos hoje. De certa forma, podemos dizer que a arte caricatural daquele período – de artistas como Raul Pederneiras, J. Carlos e Calixto Cordeiro – representou uma modernização/atualização da tradição de desenho de humor no Brasil, abandonando aspectos valorizados no século XIX (sem renegar a filiação aos mestres daquele tempo) e constituindo

novas técnicas para a caricatura, que viriam a ser bases e parâmetros para evoluções posteriores. A revista *D. Quixote* esteve intimamente inserida neste processo, colocando-se como veículo totalmente dedicado ao humor, portanto como laboratório para experimentações dos caricaturistas.

Esse ponto de vista mostra um nítido elemento de contato entre os intelectuais caricaturistas e o pensamento moderno de São Paulo: o humor e a ironia enquanto vias de acesso à modernidade e à nacionalidade. Sobretudo no caso do grupo da *D. Quixote*, pois este se encontrava numa posição de antagonismo frente à nova tendência de seriedade do campo intelectual no Rio de Janeiro após a Primeira Guerra Mundial. Esta nova realidade na estrutura do campo intelectual teve como marco simbólico o discurso de Olavo Bilac que data de 1915, a partir do qual iniciou-se a constituição da Liga Nacionalista, que teve mais força em São Paulo que no Rio (SEVCENKO, 1992: 255-256). Em sua palestra, Olavo Bilac caracterizava como crimes “a injúria do desdém e ainda a frivolidade e a ironia”, condenando o humor e a crítica satírica na literatura (VELLOSO, 1996: 16)1-163). O humor e a ironia foram retratados como elementos nocivos à brasilidade, tendo sido a partir de então relegados por setores tradicionais da sociedade letrada. Sobre Olavo Bilac, o seguinte soneto aparece no número 61, assinado por Dom Xiquote (Manuel Bastos Tigre):

Sem dos Poetas deixar o principado,
 Fez-se o Campeão da Nacional Defesa:
 Rumo á cazerna, ó cidadão-soldado,
 De Kepi á frente e espada á cinta preza!

E norteando-se ao sul, de Estado a Estado,
 Lança-se o poeta á bellicosa empreza;
 Fala atijando o fogaréu sagrado,
 Em proza forte e rica de belleza.

Ouve agora as estrellas... do Cruzeiro,
 Faz sonetos ao som da márcia banda
 Mata a... baladas os teutões adversos.

Ei-lo tornado em menestrel guerreiro
 Que, montado no Pégaso, commanda
 Corps de estrophes, batalhões de versos. (*D. Quixote*, n. 61, 10/07/1918).

Assim, podemos dizer que o grupo humorista modernista da revista *D. Quixote* representava uma dissonância em relação à ordem dominante no contexto da intelectualidade consagrada. Contudo, esta divergência não se dava no sentido do modernismo paulista, de modernização/atualização, mas baseada numa idéia de releitura de uma tradição que estava agora sendo repentinamente negada e reprimida dentro dos quadros daquela intelectualidade. Vê-se claramente a intenção do grupo em demarcar seu território no campo literário brasileiro. Num contexto em que cada vez mais buscava-se dissociar humor e nacionalidade uma revista exclusivamente voltada para o humor, constituindo-se como laboratório de experimentação e lugar de memória de diversos intelectuais seria uma forte contraposição ao *habitus* da época (VELLOSO, 1996: 164).

a fundação da revista, em 1917, é extremamente significativa, uma vez que denota o esforço do grupo para organizar-se como tal⁶². Numa conjuntura em que se busca sistematicamente dissociar humor e nacionalidade, o grupo funda uma revista inteiramente dedicada ao humor. É clara, portanto, sua intenção de marcar espaço no campo cultural da época, valendo-se dos vínculos que unem o grupo desde a virada do século (VELLOSO, 1996: 164).

O fato é que o humor, para ambos os grupos, é parte fundamental de um projeto político mais amplo, que engloba todo o conteúdo programático e ideológico de ambos. Por um lado, os paulistas vêem no humor a possibilidade de desmistificação e dessacralização da arte, além da oportunidade de desqualificar intelectuais por eles associados à idéia de passadismo, bem como instituições como a Academia Brasileira de Letras⁶³. Por outro, os cariocas se contrapondo a diretrizes expressas de seu campo de produção na época. Se outras

⁶² Apesar da recusa em serem vistos como grupo ou movimento organizado (VELLOSO, 1996: 29-32), muitos colaboradores da *D. Quixote* têm uma atuação conjunta, coesa e orgânica. A revista *D. Quixote* pode ser vista como uma espécie de abrigo para os intelectuais que acreditavam no humor como principal característica da nacionalidade moderna no Brasil, dado que os colaboradores da revista publicavam seus trabalhos em outros periódicos, mas apenas na *D. Quixote* mantinham o ambiente de imersão total no universo do humor.

⁶³ No número 6 de *Klaxon*, uma nota da seção “LUZES & REFRAÇÕES” refere-se à “Akademia Brasileira de Letras” como “a directora do Grupo Escolar da nossa literatura”. É curioso que numa caricatura de 05/05/1926 a *D. Quixote* tenha feito referência à “A. K. D. mia D. LETRAS”.

revistas das primeiras décadas do século XX faziam muito sucesso combinando doses de humor com amenidades sociais e crônicas de costumes, uma revista cujo fio condutor fosse o humorismo estaria se contrapondo à tendência dominante da época, podendo ser entendida como uma declaração de valores, quase um manifesto. Principalmente se levarmos em conta que outras revistas que comungavam da tendência da época, como a *Careta*, tiveram uma duração bem maior que a *D. Quixote*⁶⁴. Talvez a opção radical de *D. Quixote* pelo humor tenha sido um motivo para seu fim abrupto, dada a compreensão, comum à época, do humor como o avesso da nacionalidade.

O humor, contudo, pode ser encarado sob outras perspectivas. No pensamento moderno sobre o riso, Verena Alberti define duas linhas gerais de compreensão do humor. Joachim Ritter e outros intelectuais definem o riso e o cômico como as únicas formas do universo do sério de apreender o nada, colocando ambos como opostos a constituir a existência. O nada nesse sentido seria o caos em oposição à ordem do sério e da racionalidade⁶⁵. Mesmo com essa oposição, o riso é visto de forma positiva como “redentor do pensamento”, por permitir a libertação dos limites e finitudes do mundo racional e o acesso ao nada e sua verdade profunda (ALBERTI, 1999: 11-12). Saber rir seria “situar-se no espaço do impensado, indispensável para apreender a totalidade da existência” (ALBERTI, 1999: 23).

Outra corrente relaciona o nada não mais com o não-sério ou inconsciente, mas com a morte e o desconhecido. Georges Bataille, sob influência de Nietzsche, aponta o riso como uma forma de experimentar o impensável. O autor vê o humor como elemento de fundamental importância para a sua filosofia, no sentido da experiência do riso possibilitar uma “revelação” e levar “mais longe do que o pensamento” (*apud* ALBERTI, 1999: 13). “Saber

⁶⁴ *O Malho* foi interrompido entre 1930 e 1935, tendo sido reiniciado e durado mais tarde até 1954. A *Careta* deixou de ser publicada em 1961 (VELLOSO, 2003).

⁶⁵ Freud participaria também desta linha de idéias, associando a matéria risível ao inconsciente ou ao pré-consciente, partes “indispensáveis para apreender a totalidade psíquica” (ALBERTI, 1999: 23)

rir, nesse caso, é tornar-se Deus, experimentar o impensável, ou ainda sair da finitude da existência” (ALBERTI, 1999: 23).

Entretanto, essas duas concepções não são necessariamente excludentes, pois a necessidade que sentem Nietzsche e Bataille de ultrapassar os limites do ser guarda em si a oposição ao primado do sentido e da racionalidade presente nas idéias da linha de Ritter. Podemos mesmo dizer que a primeira das concepções apresentadas pode ser encarada como parte constituinte da outra, integrante de sua proposta mais ampla. Em ambos os casos o humor seria entendido como uma forma de ultrapassar as fronteiras do racionalismo.

As caricaturas de *D. Quixote* podem ser pensadas como forma de vislumbrar esse não-lugar, esse nada encarado positivamente como não-sentido (em oposição a sem sentido). A caricatura expõe o caráter de absurdo e desvio da ordem presente nas situações representadas pelos desenhos, através da caracterização grotesca, da hipérbole e do exacerbamento de traços característicos dos temas utilizados. No ato de caricaturar algum tema (política e eleições, futurismo, inventos modernos, Academia Brasileira de Letras, modas modernas e o encurtamento dos vestidos femininos, a liga das nações e a situação internacional, ou qualquer outro), o artista salienta e extrapola determinadas características do fato ou da pessoa, expondo aspectos não-sérios da questão, não necessariamente na forma de uma crítica, mas lidando com o impensado em cada situação, compreendendo a totalidade ao encarar o lado cômico dos temas propostos. O humor é assim agente de uma destruição positivada (como a idéia de riso trágico, de Clément Rosset), por ser a forma de compreensão do todo da existência (ALBERTI, 1999: 20-22). Buscando salientar aspectos não-sérios dos temas, o humor – e principalmente o humor visual da caricatura – daria vazão a uma percepção completa das questões, por vezes encarando visões trágicas com mórbida comicidade, ou mesmo expondo versões impensáveis desses temas, o que abriria espaço para críticas e

denúncias, não sendo necessariamente o objetivo principal da piada. Não obstante, existe uma dimensão crítica muito presente no humor dos modernistas boêmios.

Quando a revista apresenta uma caricatura como *descobridores de mar e ar*, não deixa de saudar o inédito feito dos aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral, mas pensa também o impensável da situação, lembrando que é no mínimo irônico o fato de, no ano em que se comemorava o centenário da independência em relação a Portugal, tenham sido justamente aviadores portugueses os primeiros a cruzar o Atlântico pelo ar.



(D. Quixote, n. 266, 14/06/1922)

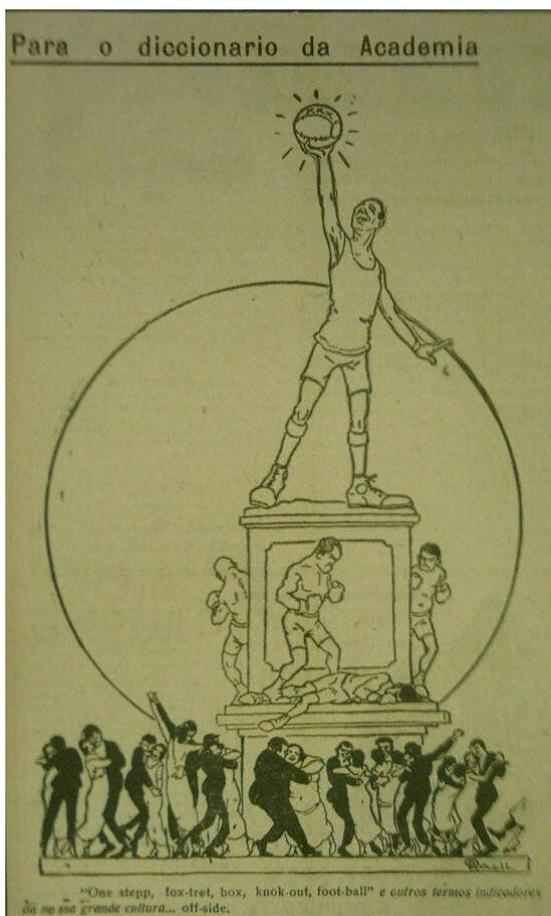
Pedr'Alvares – Sêde bemvidos á Terra de Santa Cruz; isto aqui está muito melhor do que quando cá chegamos; todo o paiz está prompto para festejar a independencia.

Aliado a isso, a caricatura guarda também uma mensagem subjacente, que é a afirmação do não-dito, do oposto da representação figurativa do desenho. Essa dupla mensagem guarda a crítica irônica que é a essência da caricatura: a exposição do impensável ou impronunciável, que é o discurso direto da caricatura; e a crítica desse aspecto irracional,

que é a negação implícita desse discurso. Assim, quando a caricatura *A força do habito* mostra um homem acorrentado cantando o hino da independência, imagem cujo aspecto absurdo é evidente, podemos também ler nesse desenho a mensagem implícita de crítica à censura e a privação de liberdades do estado de sítio em que vivia o país na época em que foi publicado.



(D. Quixote, n.487, 08/09/1926)



(D. Quixote, n.323, 18/07/1923)

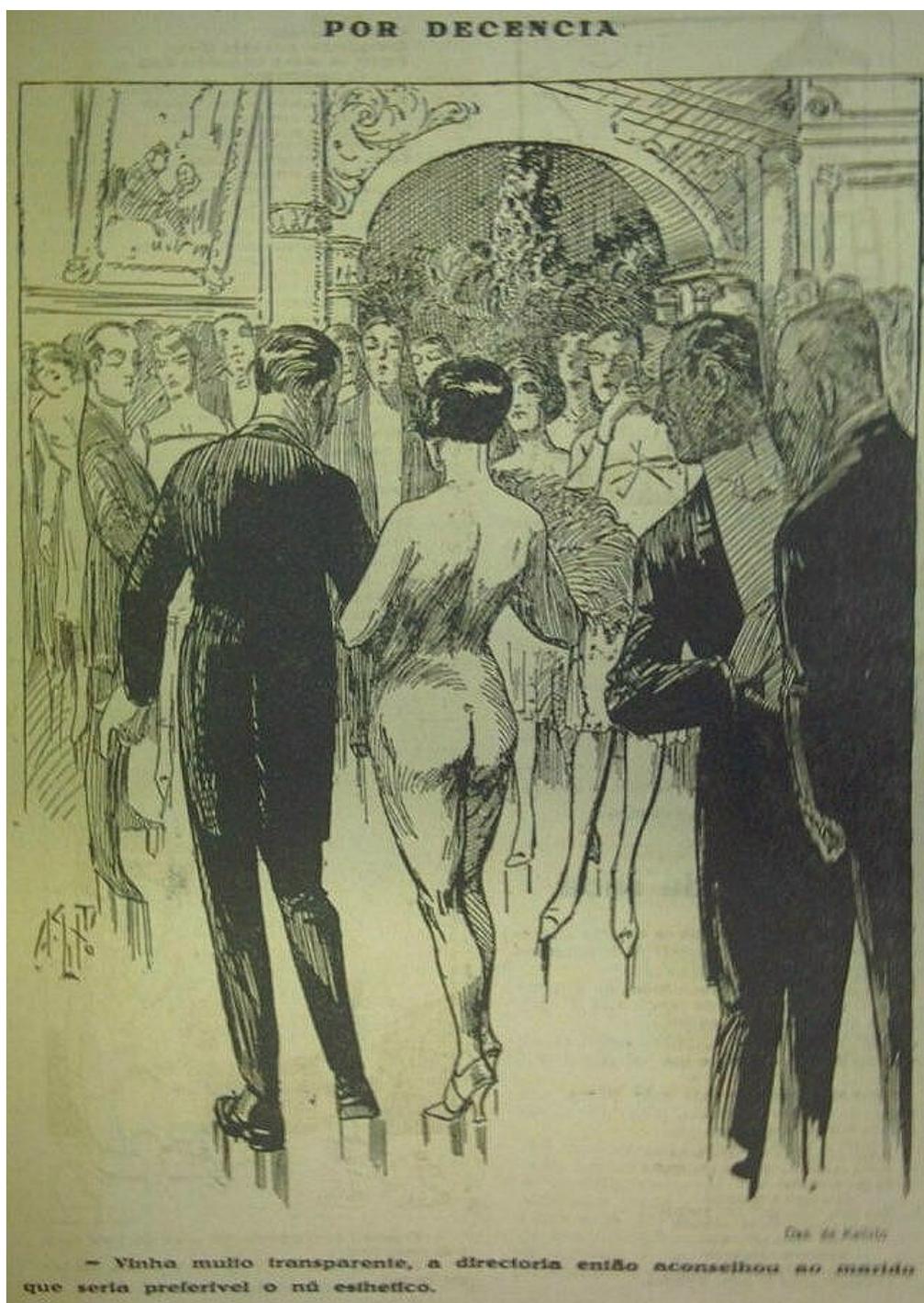
Tio Pita – Não te entristeças, ó Jeca; elles não levam tudo; ainda te deixam fumo para pitares. E, em troca, o Brasil ganhará no estrangeiro a fama de paiz riquissimo!



(D. Quixote, n. 156, 05/05/1920)

Em *Zelando o nome nacional*, temos o presidente Epitácio (tio Pita) dizendo ao Jeca que os estrangeiros (norte-americano e inglês) não levariam todas as riquezas do país, mas deixariam o fumo para ele fumar, numa clara crítica à espoliação das riquezas nacional pelos

estrangeiros. Ao Brasil caberia a ostentação do título de país riquíssimo, enquanto a população amargava miséria.



(D. Quixote, n. 494, 27/10/1926)

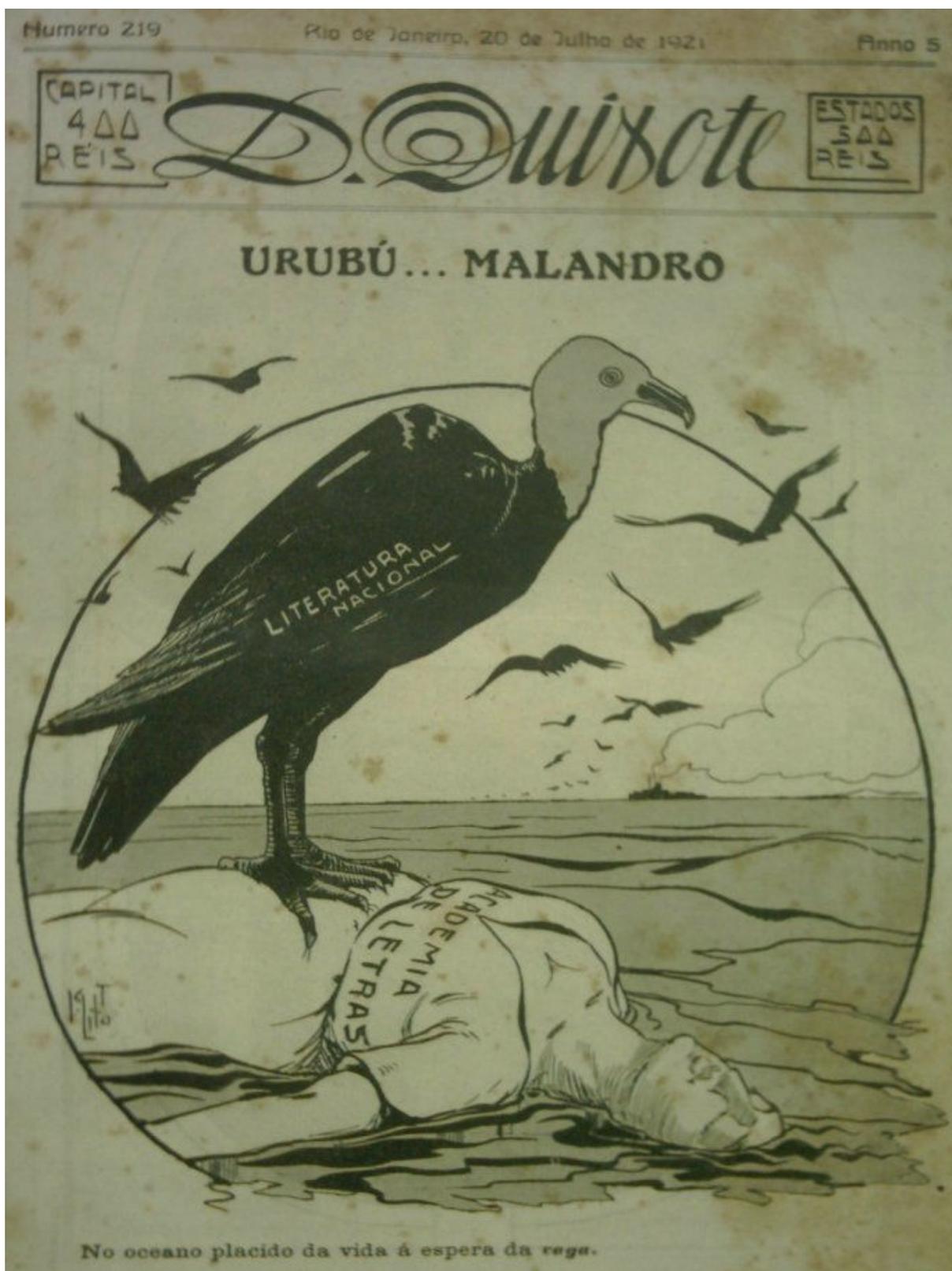
– *Vinha muito transparente, a directoria então aconselhou ao marido que seria preferível o nú esthetico.*

De forma análoga, os momentos cômicos dos intelectuais do movimento modernista trabalham a relação com o impensado através da exposição dos aspectos absurdos, não sendo

tão bem sucedidos quanto os caricaturistas, entretanto. Suas *blagues* também manifestam uma mensagem implícita (as vezes explícita) de crítica ao motivo da sátira. Na “Comunicação Urgente”, Mário de Andrade usa o espaço de *Terra Roxa* “para tranquilizar o publico e evitar futuros equívocos históricos venho comunicar e jurar solenemente QUE SOU POETA” (*TROT* n. 5). Da mesma forma, em *omnis definitio periculosa est*, Guilherme de Almeida cria uma fábula brincando com duas definições de homem (“O homem é um bipede sem pennas” e “O homem é um caníço pensante”), onde um papagaio depenado e uma “taquára” falante brigam sobre qual dos dois seria o homem, quando o verdadeiro homem chega, enfia o papagaio na vara para assá-lo no fogo e comê-lo (*TROT* n. 3). Ambas as contribuições guardam uma crítica implícita como as caricaturas. Como já ficou claro em uma ou outra citação (notadamente a resposta de Mário de Andrade a Menotti del Picchia), o humor também é parte fundamental do modernismo de São Paulo. O lado cômico do dia-a-dia é ressaltado em “Manifestações espontaneas de Pau Brasil”, sessão fixa que aparece nos números 3, 4 e 5 de *Terra Roxa*, trazendo publicações, anúncios ou declarações retiradas de jornais que, pela estranheza do tema ou pelas construções sintáticas e gramaticais presentes, tornam-se caricaturas quando tiradas de seu contexto. Numa convocação para a participação numa corrida de bicicletas de Belo Horizonte ao Rio encontramos a pérola: “Nos países cultos do mundo a sua população não sahe de cima das bicycletas” (*TROT* n. 5), onde podemos ver uma crítica implícita ao “complexo de inferioridade” brasileiro, que tem que espelhar na conduta dos países avançados os mínimos detalhes de sua vida, buscando sempre a auto afirmação frente a esses países.

Dessa forma, podemos ver que os dois grupos se assemelham na relação com o humor não apenas por compartilharem um objetivo comum de apreensão das idéias modernas, através de uma valorização do não-sério para a compreensão da totalidade da realidade de seu

tempo, mas também pela característica da dupla mensagem de ironia crítica presente em sua produção humorística.



(D. Quixote, n. 219, 20/07/1921) *No oceano plácido da vida á espera da vaga.*

Esta caricatura de 1921 critica a posição de intelectuais brasileiros da época, fazendo de tudo para conseguir uma vaga na Academia após a morte de membros da instituição. A qualificação de literatos como urubus sobre a carniça da Academia é um exemplo claríssimo do humor utilizando-se do impensável como tema, transmitindo também uma mensagem crítica contra a situação denunciada.

PATRIMÔNIO E RELEITURA DA HISTÓRIA

Uma das mais interessantes características do trabalho dos colaboradores da revista *D. Quixote* é a relação que eles estabeleceram com o passado, nas vias da releitura cômica da história, do envolvimento com a memória e o patrimônio e na satirização da comemoração, notadamente a Comemoração dos 100 anos da independência, representada pela Exposição do Centenário da Independência. Num sentido que pode ser interpretado como crítica da constituição de uma identidade nacional, a revista visita o passado com inclinação humorística, somando sátira política a uma contundente crítica ao conjunto da civilização brasileira.

O tema da releitura da história é extremamente fértil e dá ensejo a diversas intervenções dos colaboradores da *D. Quixote*, permeadas da noção que a identidade nacional possa ser constituída mais sobre as bases empíricas do humor do que sobre o renegado estudo do desenvolvimento e das origens e dos fatos históricos da sociedade. Além disso, essa iniciativa de releitura cômica da história é uma crítica ao descaso das autoridades com a educação popular. Afinal, a história nacional era quase totalmente ignorada por uma população que contava com 85 por cento de analfabetos, segundo a própria revista.



(D. Quixote, n. 52, 08/05/1918)

*Recepção e **thé-tango** (chá de tanga) oferecido aos brasileiros, bordo da capitanea de Cabral. Fez as honras da naó, Miss Suzane Castera, então noiva e hoje viúva do saudoso almirante.*

Um interessante exemplo de releitura da história é essa caricatura que representa a chegada dos portugueses e os primeiros contatos com os nativos. A primeira missa no Brasil transfigura-se, na visão histórica de *D. Quixote*, na primeira “Miss” no Brasil, e Suzane Castera, dona de um dos mais famosos *rendez-vous* da cidade na época da revista, é transformada em esposa do almirante Pedro Álvares Cabral. Nessa mesma linha, numa concepção livre de temporalidade que incorpora à história nacional elementos e personagens de sua época aparece a contribuição de Mendes Fradique à revista *D. Quixote*: a “História do Brasil pelo Método Confuso”, uma sátira aos livros didáticos tradicionais. O “estudo” de história de Mendes Fradique é usado tanto para subverter a visão tradicional do passado quanto para criticar personagens e situações do presente (da época da revista).

Existem outras formas de releitura da história que rendem boas contribuições, que são as interpretações de como seriam os fatos históricos se tivessem ocorrido anos depois, no presente do caricaturista. Cenas como a Proclamação da República ou o Grito do Ipiranga ocorrem em meio a aeroplanos e câmeras cinematográficas, mostrando tanto o impacto das novas tecnologias na sociedade quanto a influência delas na própria arte dos intelectuais da *D. Quixote*, que, tanto quanto os modernistas de São Paulo, fazem delas temas de seus trabalhos.



(*D. Quixote*, n. 226, 07/09/1922)

Como seria dado o grito do Ypiranga se a coisa fosse em 1922

A questão da memória também pode ser pensada através da noção de patrimônio, que é também um tema sobre o qual se debruçaram tanto os cariocas quanto os paulistas. O episódio da subscrição de sacas de café para a aquisição da carta de Anchieta levada a cabo por *Terra Roxa e Outras terras* é um exemplo singular de valorização do patrimônio e de vinculação do patrimônio material com as idéias de memória, história e identidade. A relação dos intelectuais modernistas de *D. Quixote* com a questão do patrimônio é muito mais ácida, marcada por sarcasmo e ironia mais do que por exaltação. Numa série de artigos cômicos intitulada “Entrevistando estátuas”, é dada voz aos monumentos da cidade, que em entrevistas inusitadas, reclamam do tráfego ao seu redor e do descaso quanto a sua manutenção.

Num misto de crítica ao acadêmico Gustavo Barroso e denúncia de descaso com o patrimônio, aparece esta interessante caricatura, dizendo que aquele intelectual havia sido escolhido para dirigir o recém fundado Museu Histórico.



Gustavo Barroso – O que se pode arranjar por ahí não é rigorosamente histórico: mas, não há duvida, eu escrevo lendas a respeito e elles ficam sendo...

(*D. Quixote*, n. 277, 30/08/1922)



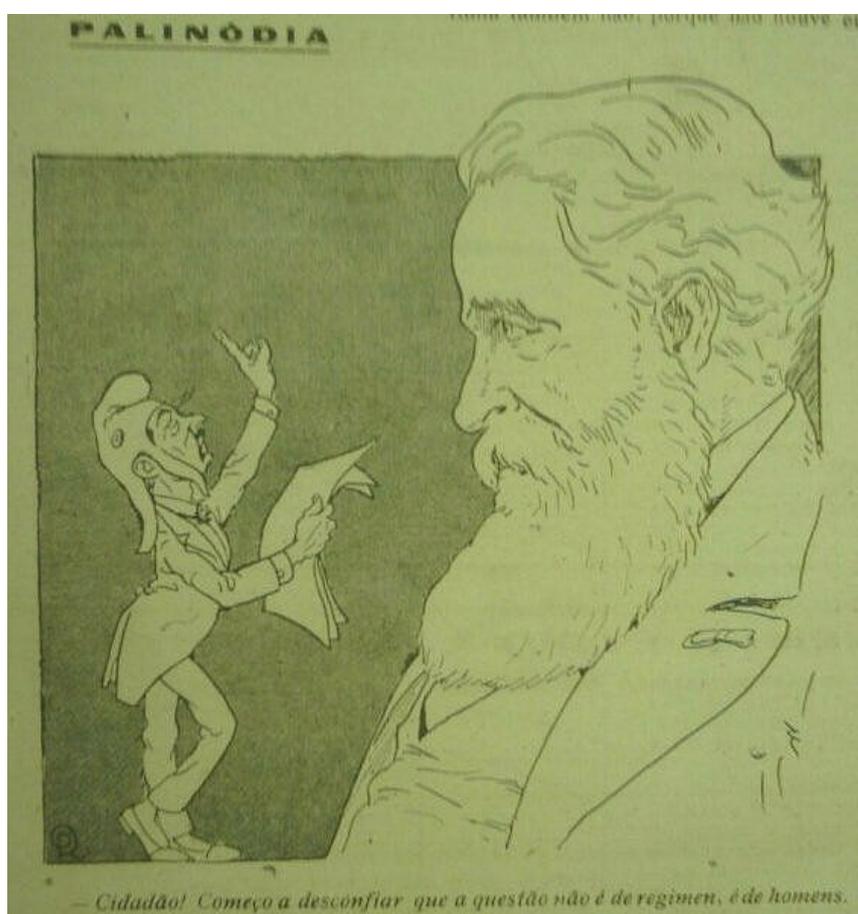
(D. Quixote, n. 455, 27/01/1926)

AS ESTATUAS – Não pôde! Não pôde! Você tem que andar também de tanga, para acompanhar o estylo romano, carnavalesco, democrático!

A estátua de Tiradentes, situada em frente ao edifício que hoje abriga a Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, causou muita polêmica na época e foi tema para

diversos artigos e caricaturas. A questão do patrimônio era realmente uma questão extremamente relevante para os intelectuais humoristas cariocas, e a memória como vínculo ou apego a uma determinada tradição era muito valorizada. Daí a glorificação da figura de Dom Pedro II, considerado muitas vezes como verdadeiro fundador da República. Invariavelmente, o antigo Imperador é lembrado como um homem íntegro, honesto e digno, e a revista chega mesmo a lamentar que a República não fosse dirigida por homens de sua envergadura moral.

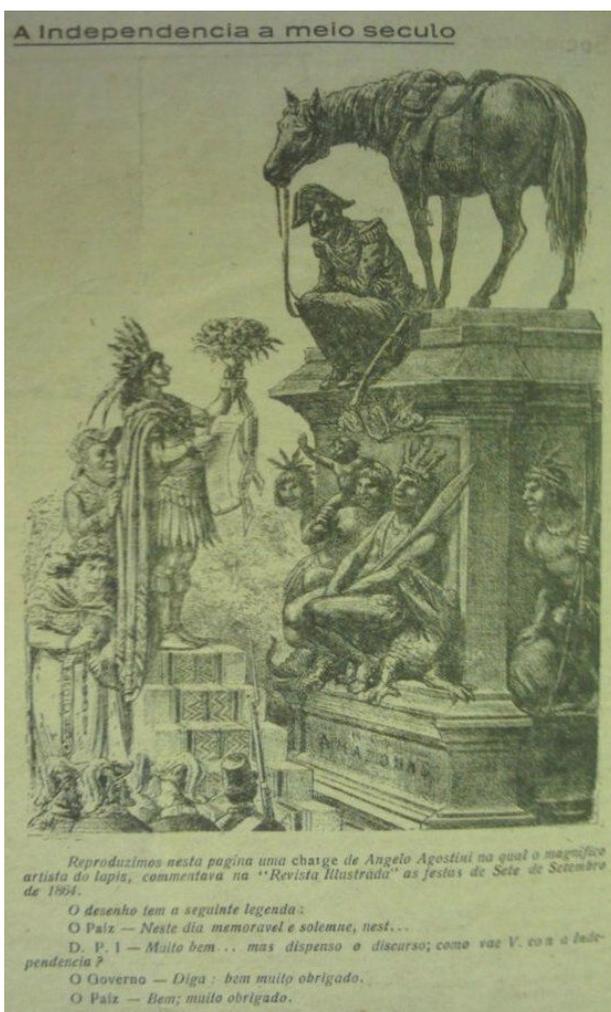
– Cidadão! Começo a desconfiar que a questão não é de regimen, é de homens.



(*D. Quixote*, n. 447, 02/12/1925)

Mas talvez a forma mais relevante de lidar com a questão da memória seja a maneira pela qual os intelectuais da revista *D. Quixote* explicitam sua vinculação direta à tradição da caricatura brasileira, através da reimpressão e da reprodução de trabalhos dos diversos periódicos de Angelo Agostini no século XIX (*Revista Illustrada*, *A Vida Fluminense*, *Dom Quixote*, etc.). Reproduzindo caricaturas do velho mestre que tivessem relação com fatos de

seu tempo (atribuindo, portanto, novo significado às velhas caricaturas), os caricaturistas mostravam sua concepção livre de temporalidade na prática. Além disso, assumiam plenamente sua filiação à tradição da caricatura do século XIX, sem contudo partilhar inteiramente de seus aspectos técnicos e temáticos.



(*D. Quixote*, n. 279, 13/09/1922)

Enquanto o País agradece a Dom Pedro I (representado como a estátua da praça Tiradentes), o Governo sussurra em seu ouvido o que responder ao antigo Imperador. Ao reproduzir essa caricatura depois das comemorações do centenário da independência, a revista mostra que pouca coisa mudou nos quase sessenta anos que separam o original de Agostini da réplica da *D. Quixote*: o país e seu povo continuavam a ser enganados e conduzidos por

políticos mal intencionados, que buscavam incessantemente mascarar a situação de penúria da população e de dependência econômica do país.

Outra forma de lidar com a questão da memória é através da relação jocosa estabelecida com a comemoração do Centenário da Independência. O evento da comemoração é um momento privilegiado de celebração da memória e estabelecimento de um vínculo de continuidade com o passado histórico. Sendo um episódio de reencenação simbólica do passado, a comemoração estabelece novos significados para o mesmo, na maioria das vezes remodelando e redirecionando o passado em função de interesses presentes. 1922 é um ano extremamente fértil para iniciativas humorísticas lidando com a questão do patrimônio, pois além do centenário foi também o ano em que os aviadores portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral chegaram ao Brasil, completando a travessia do Atlântico. Tema reiteradamente utilizado pelos colaboradores de *D. Quixote*, a viagem dos aviadores portugueses pode facilmente servir a um contexto de releitura e reencenação da história, prestando-se ao papel de metáfora de uma redescoberta do Brasil, em novas condições.



Tio Pita – Não reparem, meus amigos, as coisas estão muito mudadas de 1500 a esta parte; o índio que vocês estão vendo é de gesso e destina-se à exposição da Independência.

(*D. Quixote*, n. 267, 21/06/1922)

– Então, como é isto, seu Protocollo, nós, os verdadeiros filhos da terra, não entramos na festa?

– De accordo com a d. Pragmática, vocês serão expostos como typos... exóticos.



(D. Quixote, n. 281, 27/09/1922)

Como se pode ver pela caricatura Donos da Terra (e também pela caricatura referente aos portugueses), o tema dos indígenas ganhou um interesse especial neste ano do centenário, talvez questionando a validade de comemorações cívicas num país que não havia integrado vastas porções de sua população ao conjunto da nação, entendida como comunidade identitária. Singular é o fato de que entre esta parcela não integrada da população, um contingente substancial seja composto pelos primeiros habitantes da terra, mostrando, sutilmente, como o processo de formação da nação foi permeado de violência. É interessante ver como os caricaturistas anteciparam um tema que se tornou particularmente relevante 78 anos após o Centenário da Independência, na celebração dos 500 anos do descobrimento. A moderna relação desses intelectuais com as questões da história e da memória (envolvendo aí o tema das comemorações) permite que eles tenham uma relação muito mais crítica e pertinente com assuntos extremamente relevantes para a questão da constituição de uma identidade nacional, tema por excelência da intelectualidade da época. Ao contrário dos

modernistas de São Paulo, que têm uma relação neutra e acrítica com essas questões⁶⁶, os colaboradores da *D. Quixote* parecem revoltar-se contra o redirecionamento do passado em função dos interesses do presente, tocando em pontos fracos que a maioria da elite econômico-cultural (incluindo-se aí os intelectuais da Semana de 1922) preferiram ver escondidos. Enquanto a exposição do Centenário vendia a idéia de celebrar a luta vitoriosa de um povo por sua autodeterminação soberana através da demonstração de sua força e pujança econômica, a revista questiona o significado tanto da exposição em si⁶⁷ quanto do que foi exposto, mostrando a fraqueza da indústria e a fragilidade da situação brasileira, como na caricatura que ilustra a capa do número 271, intitulada “Pavilhão das Industrias”.



(*D. Quixote*, n. 260, 03/05/1922)

– *Independente! É pena não poder mexer-me daqui!*

⁶⁶ 1922 é o ano 100 da independência política e o ano zero da independência cultural, não há uma reflexão do que representa a comemoração como glorificação de um passado opressor nem do que representa a independência para uma população marginalizada.

⁶⁷ A própria validade da comemoração já foi posta em dúvida quando foi levantada a questão dos indígenas. Em muitas oportunidades, a Exposição como um todo é satirizada como uma grande farsa, em se considerando o Estado de Sítio vigente e a “carestia da vida”.



(D. Quixote, n. 271, 19/07/1922)

O angu, o bicho, o caldo de canna; as mais prosperas e populares de todo o paiz

CONCLUSÃO

O grupo dos intelectuais envolvidos com a Semana de 1922 teve uma preocupação sistemática em organizar-se como movimento para uma atuação conjunta visando o que consideravam uma modernização da arte nacional: abandonar valores e formas artísticas do parnasianismo e outras escolas populares no Brasil de sua época e estreitar o contato com estilos semelhantes aos das vanguardas européias. Contudo, nesse caminho preocuparam-se mais em ser iconoclastas e criticar a arte do que em tentar expor as mazelas e conflitos sociais de seu tempo. Deixaram-se levar pela frágil ilusão da modernidade brasileira e das novas tecnologias, tentando adequar a arte brasileira a seu tempo mas esquecendo-se de adequar a sociedade brasileira a seu tempo.

Os modernistas do Rio de Janeiro, intelectuais humoristas e caricaturistas, não tiveram uma preocupação formal em organizar-se como movimento, mas utilizavam a *D. Quixote* como trincheira comum, espaço de exposição de sua opção radical pelo humor. Eram pessoas com inserções diversas no campo artístico nacional, que mantinham, para além de suas diversas produções e colaborações no meio intelectual da época, um espaço privilegiado de preservação de sua proposta político-ideológica. Não buscavam uma ruptura com tradições estilísticas da literatura brasileira, mas pela natureza de sua relação com o que pode ser chamado de passadismo, tinham liberdade de trânsito em todos os meios e criticavam a todos através do humor, salientando aspectos decadentes ou anacrônicos dessas diferentes tradições. Sem a obsessão do novo (não deixando, entretanto de ser atual em seu tempo), dedicaram-se a denunciar contrastes sociais, condenando aspectos da sociedade da época por meio das mensagens implícitas no discurso caricatural.

Ambos os grupos tinham como traço marcante a valorização de elementos da cultura popular, como o carnaval e o folclore, denotando tanto um afastamento da discussão intelectual tradicional (ou uma releitura de seus questionamentos sob novos parâmetros) quanto a supressão do antagonismo popular/erudito. Extrapolando as barreiras da clivagem social brasileira, seja pela desgeografização e pela valorização do folclore nos modernistas paulistas, seja pela crítica da desigualdade social e pela carnavalização nos modernistas cariocas, os dois grupos atribuíram novos sentidos e novas dimensões à questão da constituição da identidade nacional. De um lado pela recriação da arte em moldes nacionalistas, de outro pelo patriotismo e pela afirmação do vínculo com a memória e o patrimônio, os grupos intelectuais em questão propuseram nesse primeiro quartel do século XX uma nova maneira de conceber a questão da identidade nacional.

Os dois grupos valeram-se de diferentes estratégias de memória para marcar seus lugares no campo de produção artístico. Os paulistas criaram o evento mítico da Semana de 22, que foi considerado a fundação da arte moderna no país. Através da afirmação iconoclasta de ruptura e do recurso ao escândalo, os modernistas de São Paulo conseguiram conquistar, por meio de sua manifestação histriônica de descontentamento, um espaço garantido no campo literário (a princípio pequeno mas que foi gradualmente aumentando até tornar-se uma nova tradição). No Rio de Janeiro, os modernistas boêmios procuraram, sem um discurso de ruptura, garantir um espaço livre de restrições para sua produção humorística, criando um núcleo de sociabilidade que permitiria o irrestrito exercício da atividade humorística. *D. Quixote* foi um periódico criado e dirigido por humoristas que serviu como espaço de resistência e contraposição a tendências de desqualificação do humor vigentes na época. Além de ser este centro de resistência – por si só um elemento de identificação e produção de memória – o *D. Quixote* foi também um laboratório de experimentação de técnicas e estilos da arte da caricatura, imprimindo sua imagem no universo da memória social pelo seu papel-

chave no desenvolvimento e na modernização da caricatura brasileira. Os cariocas também criaram eventos de grande força simbólica para além da publicação e das exposições de caricaturas, como os jornais falados e as conferências humorísticas, ambos importantes aspectos que influenciaram e foram mutuamente influenciados pelo teatro de revista.

Sem exceção, podemos estabelecer fortes laços dos dois grupos com elementos tradicionais da sociedade brasileira do momento. Os modernistas do Rio de Janeiro guardavam fortes vínculos com intelectuais parnasianos e acadêmicos, numa complexa relação de constante aproximação/afastamento. Do ponto de vista literário, apresentavam grande proximidade com os padrões estéticos e estilísticos dos intelectuais passadistas. Apesar de terem representado um movimento de modernização da tradição caricatural, não tiveram a mesma função no campo literário. Já os paulistas, que se apresentavam como o início da arte propriamente nacional, como um novo paradigma estilístico para a arte brasileira, podem também ser relacionados a uma forte tradição da sociedade brasileira. A elite cafeicultora paulista, através de seu mecenato artístico, foi uma das maiores responsáveis pela execução da Semana de Arte Moderna. Além de estabelecerem fortes relações pessoais com grandes fazendeiros como Paulo Prado, parte desses intelectuais eram também ricos descendentes de famílias da elite do café. Os modernistas de São Paulo compartilhavam assim valores e padrões da classe social que era uma das grandes responsáveis pela manutenção da situação de exclusão social da época: a oligarquia cafeicultora paulista.

Já foi mencionada aqui a associação entre o modernismo e o romantismo estabelecida por alguns críticos literários. Furtando-nos a analisar com mais vagar essas idéias, podemos entretanto caracterizá-las como um vínculo com uma tradição literária que colocaria os modernistas paulistas numa posição muito mais próxima àquela ocupada pelos modernistas cariocas, com suas relações com a tradição caricatural do século XIX. Desse ponto de vista, ambos os grupos estariam ligados a antigas tradições de seus campos de produção, sem que

isso negue sua capacidade de modernização. Seja como opositores radicais ou como herdeiros e propagadores contumazes, os intelectuais, em seu processo de criação, estão sempre vinculados a algum tipo de tradição de seu campo de produção. Entendemos assim que a idéia de tradição não deve ser tomada conforme as noções de “passado” ou “atraso”, ou seja, “como um obstáculo à mudança, seja ela de que natureza for” (GOMES, 1999: 26).

O Brasil da época esteve marcado não por um, mas por diferentes projetos de modernidade (GOMES, 1999: 12), cujo impacto foi menos ou mais sentido no sentido de sua inserção no espaço de divulgação. Em função do destaque atribuído à Semana de 22 e ao projeto de modernidade daqueles intelectuais – destaque atribuído *a posteriori*, em função de releituras do movimento por críticos nas décadas de 50 e 60 – outros projetos ficaram esquecidos ou foram rotulados como “pré”-modernistas. Entendemos que a modernidade cultural brasileira não deve ser interpretada como uma descoberta súbita e original, como uma expansão desencadeada a partir de um momento de ruptura, mas como um processo que se desenvolve de diferentes modos em partes distintas do país. Nesse sentido, são particularmente representativas as intervenções de Lima Barreto (em *Klaxon*) e Monteiro Lobato (em *D. Quixote*), dois dos principais intelectuais do chamado pré-modernismo. Lima Barreto, protestando contra o futurismo de *Klaxon*, demonstra a diferença entre o seu projeto de modernidade – mais audacioso no exame de temáticas sociais mas tradicionalista no que diz respeito às questões estético-estilísticas – e o dos paulistas, mais preocupados com a modernização da forma. Monteiro Lobato, autor da crítica a Anita Malfatti considerada o estopim do modernismo, ao publicar na *D. Quixote* demonstra não só a força desse periódico no campo editorial, mas a proximidade dos dois projetos de modernidade. Um colaborador de *D. Quixote* citado em *Klaxon* e o grande crítico do modernismo de 22 reproduzido pelos caricaturistas. Vê-se que os modernistas do Rio de Janeiro compartilhavam do projeto de

modernidade dos chamados pré-modernistas, valorizando mais a crítica social e a modernidade na escolha dos temas do que a revolução estética.

Se os projetos de modernidade desses grupos do Rio e de São Paulo aproximavam-se em vários pontos – como a utilização do humor para apreensão da existência, a valorização da cultura nacional e a idéia de constituição de uma identidade nacional, entre outros – eles guardavam certas diferenças essenciais entre si que determinaram quais seriam considerados modernistas e quais estariam no indistinto universo do pré-modernismo. Um grupo com o discurso marcado pela idéia de ruptura, sem que essa ruptura se verificasse na prática social como um todo; outro, com um discurso confuso de aproximação e afastamento do passadismo, mas com uma prática social moderna, marcada pela crítica social. O grupo de São Paulo representou o modernismo estilístico na literatura, tendo uma atuação também na modernização dos temas em direção a uma arte preocupada com as questões nacionais. O grupo do Rio representou o modernismo estilístico na caricatura, tendo uma atuação (mais forte que a dos paulistas) em aspectos correlatos da modernização de temas – apenas com uma preocupação mais direcionada a aspectos sócio-políticos – e não deixando de lado os aspectos de construção de uma arte nacional. A força do discurso iconoclasta e da estratégia do escândalo do grupo paulista foi de fundamental importância para a sedimentação de sua imagem como grupo responsável pela modernização da arte nacional. Apesar de não podermos destituí-los de seu papel de agentes indispensáveis para essa modernização, seu principal mérito provavelmente foi a liberação da arte nacional para além da influência centralizadora do Rio de Janeiro como cidade-capital e arena cultural do país. Os modernistas de São Paulo promoveram uma interiorização e uma regionalização da arte nacional, possibilitando que novos cenários e atores aparecessem no panorama artístico, abrindo oportunidades para que outras regiões do país se tornassem palco da modernidade. Contudo, o processo de gestação e desenvolvimento da modernidade, antes da Semana de 22, foi mais

forte no Rio de Janeiro, que foi o laboratório que permitiu a ebulição nacional a partir de meados da década de 1920.

Dessa forma, pode-se caracterizar o grupo de intelectuais responsável pela publicação da revista *D. Quixote*, bem como o grupo de artistas genericamente chamado de pré-modernista, como parte fundamental da evolução de idéias que transformou a cultura e a sociedade brasileira na primeira metade do século XX. Por sua importante participação neste redirecionamento da cultura nacional estes intelectuais devem ser incluídos num amplo campo de produção moderna, o que fica notório por sua extrema atualidade e adaptação à realidade de sua época e também sua difícil inserção em estilos ou escolas artísticas ou literárias. Deve-se salientar ainda sua relação madura e analítica com as novas tecnologias, que não eram simplesmente incorporadas na produção artística, sendo encaradas com uma perspectiva crítica. Sua relação com o mundo a sua volta era tão ou mais moderna que a dos intelectuais de São Paulo, mas sua apreensão da modernidade se concentrou na caricatura, arte considerada menor, enquanto os paulistas dedicaram-se às chamadas belas artes. Os paulistas criaram para si a imagem de redentores da arte nacional e revestiram seu trabalho da idéia de distanciamento completo do passado. Essas imagens, como vimos, não se mantiveram com o mesmo teor durante toda a trajetória do grupo, o que fica evidente com uma análise do conteúdo programático paulista presente nos periódicos. À Semana de 1922 deve ser reconhecido o papel de renovação da arte nacional sem dúvida, mas este papel não pode ficar restrito a esse movimento paulista, posto que foi constituído por um conjunto de idéias e valores desenvolvidos por diferentes intelectuais brasileiros do início do século XX.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/FGV, 1999.

AMARAL, Adriana. **Artífices da reconciliação: intelectuais e vida pública no pensamento de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: PUC, 1997 (dissertação de mestrado).

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Memória e Esquecimento. In ROUANET, Maria Helena (org.) **Nacionalidade em Questão. Cadernos de Pós/Letras (UERJ)**. Rio de Janeiro, no. 19: 60-97, 1997.

ANDRADE, Mário de. Os Filhos da Candinha. In: ANDRADE, Mário de. **Obras completas: volume XV**. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

_____. **Macunaíma**. São Paulo: Livraria Martins, 1970.

ANDRADE, Oswald de. Memórias sentimentais de João Miramar. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas: volume II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. Serafim Ponte Grande. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas: volume II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARANHA, Graça. **Canaã**. São Paulo: Ática, 1998.

ASSIS, Machado de. **Instinto de nacionalidade**. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/machado/index01.html>. Acesso em 20/05/2003.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas/São Paulo: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: Hucitec/EDUNB, 1999.

BARBIERI, Ivo. **The Journey of the Brazilian Avant-Garde of the 1920s**. Disponível em: <http://www.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/barbieri.html>. Acesso em 21/09/2003.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Ática, 1992.

BASAGLIA, Franco. **A instituição da violência**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BECHARA, Evanildo. A língua dos modernistas: Revolução ou tradição? **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro, ano 8, n. 31, abr./mai./jun. 2002. p. 121-139.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Œuvres**. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

BOMENY, Helena. **Guardiães da razão: modernistas mineiros**. Rio de Janeiro: EDUF RJ/Tempo Brasileiro, 1994.

BOMFIM, Manoel. **América latina: males de origem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

_____. **O Brasil na América: caracterização da formação brasileira**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade : lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRANDÃO, Ana Paula. Um olhar bem-humorado sobre o Rio nos anos 20. **Cadernos da Comunicação – Série Estudos**. Rio de Janeiro, v. 5, 2003.

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

_____. **O alegre combate de Klaxon : introdução à edição facsimilar da revista Klaxon**. São Paulo: Livraria Martins, Conselho Estadual de Cultura, 1972.

CALLAS, Danielle. **Semana de Arte Moderna de 1922: a renovação cultural através da "brasildade" como resposta ao conservadorismo artístico**. Disponível em http://www.revistaautor.com.br/artigos/2002/W08/DGC_08.shtml. Acesso em 22/092003.

CANCLINI, Nestor. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**. Rio de Janeiro, n. 23, 1994. p. 95-115.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Nacional, 1976.

CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira modernismo**. São Paulo e Rio de Janeiro: Difel, 1979.

CARA, Salete. Pré-modernismo: poesia e crítica literária. In: **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: FCRB, 1988.

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

_____. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Aspectos históricos do pré-modernismo. In: **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: FCRB, 1988.

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

CELSO, Affonso. **Porque me ufano de meu país**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

CENDRARS, Blaise. **Etc..., etc...: um livro 100% brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso (org.). **A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CORACINI, M. J. R. F. Em busca de uma metodologia. **D.E.L.T.A.** São Paulo, v. 7, no. 1, 1991. p. 333-355.

CORRÊA, Anna M. Martinez. **A rebelião de 1924 em São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 1976.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984.

D'ALÊSSIO, Márcia. Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 13, n. 25/26, set. 1992/ago. 1993. p. 97-103.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DÉBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DE DECCA, Edgar. **1930: o silêncio dos vencidos**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DUARTE, Rodrigo A. Modernidade e tradição nos modernismos brasileiros. *Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas*. Rio de Janeiro, Ano 2, n. 3. Disponível em <http://www.unirio.br/cead/morpheus/Número%2003%20-%20especial%20memória/Rodrigo%20Duarte.htm>. Acesso em 15/04/2004.

_____. Modernidade e tradição nos modernismos do Rio e de São Paulo. **MNEME – Revista de Humanidades**. Caicó, v.4, n.7, fev./mar. de 2003. Disponível em <http://www.seol.com.br/mneme/ed7/038.php?atual=038&edicao=7>. Acesso em 15/04/2004.

ECO, Humberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EDMUNDO, Luís. **O Rio do Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e Mudança Social**. Brasília: EDUNB, 2001.

FAUSTO, Boris (dir.). **História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano**. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1977.

FICHTE, J. G. Discours à la Nation (Extraits). In RENAN, Ernest. **Qu'est-ce Qu'une Nation et Autres Essais Politiques**. Paris: Agora, 1992.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Rio de Janeiro: Loyola, 1996.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FUNARI, Pedro Paulo. Memória histórica e cultura material. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 13, n. 25/26, set. 1992/ago. 1993. p. 17-31.

GELLNER, Ernest. **Nações e Nacionalismo**. Lisboa: Gradiva, 1993.

GOMES, Angela de Castro. **Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

_____. Essa gente do Rio...: os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 6, no. 11, 1993. p. 62-77.

_____. **O projeto modernista**. Disponível em <http://jbonline.terra.com.br/destaques/500anos/id3ma4.html>. Acesso em 14/08/2002.

GREMBECKI, Maria Helena. **Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1969.

GUARINELLO, Norberto. Memória coletiva e história científica. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 14, n. 28, 1994. p. 180-193.

GUEIROS, José Alberto. **O último tenente**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GUMBRECHT, Hans. **The origins of literary studies – and their end?** Disponível em <http://www.stanford.edu/group/SHR/6-1/html/gumbrecht.html>. Acesso em 21/09/2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal da Cultura, 1992. p. 289-305.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra: 1997.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOURY, Mauro Guilherme (org.) **Imagem e memória: ensaios em antropologia visual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

LARA, Cecília de. **Klaxon e Terra Roxa e Outras Terras: dois periódicos modernistas de São Paulo**. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1972.

LAVABRE, Marie-Claire. **For a sociology of collective memory**. Disponível em <http://www.cnrs.fr/cw/en/pres/compress/memoire/lavabre.htm>. Acesso em 16/07/2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, São Paulo: EDUNICAMP, 1990.

LEMOS, Maria Teresa; BAHIA, Luiz Henrique (org.). **Percursos da memória: construções do imaginário nacional**. Rio de Janeiro: NUSEG/UERJ, 2000.

LESSA, Carlos. **O Rio de todos os Brasis: uma reflexão em busca de auto-estima**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1963.

LOPES, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade: ramais e caminhos**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LOPES, Telê; BATISTA, Marta; LIMA, Yone. **Brasil: Primeiro tempo modernista - 1917/29 documentação**. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1972.

LUSTOSA, Isabel. **Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. **Histórias de presidentes: a República no Catete**. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes/FCRB, 1989.

_____. **Humor e política na Primeira República**. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/n3/isabel.html>. Acesso em 21/09/2003.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes/EDUNICAMP, 1997.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Lisboa/Rio de Janeiro: Presença/Martins Fontes, 1976.

MASCARENHAS, Lenice Gomes. **Formas gráficas da modernidade brasileira: Klaxon e A Exposição de 1922**. Niterói, UFF, 1999 (dissertação de mestrado).

MILLIET, Serge. Uma semana de arte moderna em São Paulo: a jovem literatura brasileira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 34, 1992. p. 200-210.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. Modernismo revisitado. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 1, no. 2, 1988. p. 220-238.

MORSE, Richard. **O espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **A volta de MacLuhanaíma: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NEVES, Margarida. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: MAST, 1991.

NOSSO SÉCULO. **1910/1930: Anos de crise e criação** (2 vs.). São Paulo: Abril Cultural/Círculo do Livro, 1985.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Nas comemorações, duas visões opostas**. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/destaques/500anos/id3ma1.html>. Acesso em 07/07/2002.

ORLANDI, Eni (org.). **Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. Campinas/São Paulo: Pontes, 2001.

_____. **As Formas do Silêncio: No movimento dos sentidos**. Campinas: EDUNICAMP, 1997.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAES, José Paulo. **As idéias filosóficas em “Canaã”**. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/n3/paes.html>. Acesso em 21/09/2003.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 10, 1992. p. 200-215.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**. São Paulo/Brasília: IBRASA/INL, 1981.

PROJETO HISTÓRIA. **Sentidos da comemoração**. São Paulo, n. 20, abr. 2000.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **A construção de identidades e a política de representação**. II Encontro de Memória Social e Documento: Linguagem, Identidade e Memória. Rio de Janeiro, 23 de novembro de 2000.

RAMOS, Péricles. **Introdução ao parnasianismo brasileiro**. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/n3/pericles.html>. Acesso em 21/09/2003.

RENAN, Ernest. O que é uma Nação? In ROUANET, Maria Helena (org.) Nacionalidade em Questão. **Cadernos de Pós/Letras** (UERJ). Rio de Janeiro, no. 19: 12-43, 1997.

REZENDE, Beatriz. **Lima Barreto e a República.** Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/n3/rezende.html>. Acesso em 21/09/2003.

RICŒUR, Paul. L'écriture de l'histoire et la representation du passé. **Annales: Histoire, Sciences Sociales.** Paris, ano 55, n. 4, jul./ago. 2000. p. 731-747.

SAITTA, Sylvia. **Futurism, fascism and mass-media: the case of Marinetti's 1926 trip to Buenos Aires.** Disponível em http://www.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/body_saitta.html#04. Acesso em 22/03/2004.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania.** São Paulo: DPH, 1992.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.** São Paulo, EDUSP/Iluminuras/FAPESP, 1995.

SCHWARTZ, Jorge (org.). **Da antropofagia a Brasília, 1920-1950.** Disponível em <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/antropo.asp>. Acesso em 22/03/2004.

SEIGEL, Jerrold. **Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa 1830-1930.** Porto Alegre: L&PM, 1992.

SERRA, Tania. **Graça Aranha e a Academia Brasileira de Letras.** Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/histlist/tserra2.html>. Acesso em 16/07/2002.

SETON WATSON, Hugh. Old and New Nations. In HUTCHINSON, J & SMITH, A. **Nationalism.** Oxford/New York: Oxford University Press, 1994.

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

_____. **A República enclausurada.** Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/n3/sevcenko.html>. Acesso em 21/09/2003.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil III.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas.** Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SÜSSEKIND, Flora; **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça; **Vanguarda européia e modernismo brasileiro.** Petrópolis, Vozes, 1976.

TORGAL, Luís; MENDES, José; CATROGA, Fernando. **História da história em Portugal: sécs. XIX-XX – da historiografia à memória histórica**. Lisboa: Temas e Debates, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A "cidade-voyeur": O Rio de Janeiro visto pelos paulistas. **Revista Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, no. 4, dez 1986. p. 55-65.

_____. A literatura como espelho da nação. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 1, no. 2, 1988. p. 239-263.

_____. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 6, no. 11: 89-112, 1993.

_____. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do samba**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ UFRJ, 1995.

WEHLING, Arno *et al.* **Memória social e documento: uma abordagem interdisciplinar**. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro. Mestrado Memória Social e Documento, 1997.

YERUSHALMI, Yosef et al. **Usages de l'oubli**. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

ZILBERMAN, Regina. **Discursos e marginalidade: a história da literatura brasileira**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/histlist/regina.htm>. Acesso em: 16/07/2002.

PERIÓDICOS:

D. Quixote. Rio de Janeiro, 1917-1927 (Coleção Plínio Doyle, Fundação Casa de Rui Barbosa).

Klaxon: Mensário de Arte Moderna. São Paulo, 1922-23 (Coleção Plínio Doyle, Fundação Casa de Rui Barbosa).

Terra Roxa e Outras Terras. São Paulo, 1926 (Coleção Plínio Doyle, Fundação Casa de Rui Barbosa).