

A SEMANA DE 22, ONTEM E HOJE*

Lucia Helena
UFRJ

PUBLICAÇÕES EDIPUCRS

- CLEMENTE, Ir. Elvo. *Letura & Crítica Literária*. 1990, 185p. Coleção de ensaios do autor abordando a teoria e a prática da crítica literária, em co-edição com a Livraria Editora Acadêmica Ltda.
- HOFELDT, Antonio. *Palas Veredas da Literatura Brasileira*. 1994, 209p. A obra reúne sete ensaios realizados em épocas diversas, nos últimos cinco anos, que têm pelo menos uma coisa em comum: a preocupação do autor em relacionar o texto literário com o contexto da realidade brasileira imediata.
- LACERDA, César de. *O Mosaico da Cordília*. 1991, 143p. De nacionalidade portuguesa, o autor, este misto de dramaturgo e crítico, em viagem ao Brasil, escreveu uma peça focalizando o homem e a vida numa região que tanto interesse lhe havia despertado: o Rio Grande do Sul. Em co-edição com IEL.
- LOPES, Paulo Corrêa. *Obra poética*. 2ª edição revisada. 1991, 194p. Bibliografia sobre a obra do autor e os seus dados biográficos. Em co-edição com IEL/FAPERGS.
- MOREIRA, Alice Campos. *Obra Poética João da Costa*. 1992, 294p. Edição crítica. Consiste na tese de doutorado da autora que marca o centenário do falecimento de Francisco Lobo da Costa. A obra mostra não só a vibração do gênio espontâneo, como o artesanato do poema dentro da matemática e modelos daquela época, e o amante de sua terra e de sua gente. Em co-edição com IEL/FAPERGS.
- SANTOS, Volmir. *Aparentamentos de Literatura Gaúcha*. 1990, 120p. A obra tem como objetivo apresentar, de forma sistematizada, o percurso histórico da literatura feita no RS, expondo, sumariamente, os fundamentos que deram origem a determinadas criações estéticas. Em co-edição com Sagra - D.C. Luzzatto Editores.
- TUBINO, Soares. *Antemhá*. 1992, 73p. Poemas. Publicação do autor.

Os pedidos deverão ser encaminhados à:

EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33
Caixa Postal 1429
90619-900 PORTO ALEGRE - RS
BRASIL
FONE: (051) 339-1511 Ramal: 3323
FAX: (051) 339-1564

Dedicar uma palestra à Semana de Arte Moderna de 1922, às vésperas do ano de 1992, poderia ser associado a uma idéia fácil: a de que esta fala é uma antecipação das comemorações que estão por vir. Poder-se-ia, até, quem sabe, vislumbrar em meus propósitos um certo tom de ufanismo, típico das atividades comemorativas. Nada mais distante dos meus objetivos.

Não pretendo aqui nem comemorar nem antecipar homenagens à Semana de Arte Moderna que, no ano vindouro, completa setenta anos. E, entre outras coisas, porque aprendi com Mário de Andrade que

O passado é lição para se meditar, não para reproduzir.¹

Se, por um lado, a Semana foi um evento carregado de força transformadora e aguerrida, que tem sido comemorada porque é memorável, por outro ela também veiculou uma atitude de ruptura eufórica e ufanista, que atribuiu à arte a capacidade de, modernizando-se, transformar o mundo velho e burguês numa espécie de visão do paraíso. Esta atitude acentuadamente de ruptura – o tão decantado caráter guerreiro da Semana – tal com ela tem sido vista, foi corresponsável para que em seu tempo se optasse pela ação e, não, pela reflexão sobre uma série de equívocos ainda hoje mal digeridos. Um deles, e talvez o principal, o de que a Semana não favoreceu que se questionasse suficientemente o mito ufanista que se vinha sedimentando, desde a primeira República, na cultura nacional.

Veicular para o grande público o mito épico foi a força de lanque da Primeira República e não é por acaso que em 1901, na abertura do novo século, Afonso Celso publica o seu *Por que me ufano de meu país*.

No afã de modernização a qualquer custo, na mitificação do progresso pela técnica, o mito épico aí impregnado se reveste de magnetismo auratizante. Assim como a Primeira República faz da remodelação do Rio de Janeiro – submetido ao quebra-quebra das mudanças a toque de caixa – a imagem ufanista do progresso e da modernização, a Semana de Arte Moderna de 1922 canta a São Paulo desvairada, onde táxis vascolejantes desciam a Rua Marechal Deodoro, fazendo da máquina o ícone da modernidade.

* Palestra proferida em dezembro de 1991, na PUCRS.

¹ Mário de Andrade (1966) 29.

Se no Rio de Janeiro de Pereira Passos se metamorfoseava imaginariamente a província-capital, travestindo-a na grande metrópole sonhada, na São Paulo de Mário e Oswald também se tecem loas ao progresso da cidade pela máquina, sob a égide do futurismo.

Não me importa discutir agora se isto era ou não era feito sob o impulso do futurismo de Marinetti. Interessa-me por ora apenas ressaltar que o "futurismo" paulista – urdido em polêmicas jornalísticas ou rasurado no prefácio da *Paulicéia* – é uma das metáforas reais daquela época.

Apoiando-me num belo *insight* de Walter Benjamin, a metáfora-real de uma época é uma espécie de entre-lugar: nem metáfora nem realidade, mas armadura imaginária que configura uma hipótese do real. Fosse qual fosse a sua procedência ou a quintessência de sua verdade, ruptura e futurismo estão para a Semana de Arte Moderna, assim como o afã de modernização a qualquer custo estava para a Primeira República.

E em que pese o contraste entre as alianças conservadoras surgidas na Primeira República e o progressismo libertador que impulsionava a Semana, não me posso furtar a ver que um mito comum os alicerça: o ufanismo da euforia. Em suma, o mito épico.

Este é um ponto muito congestionado do imaginário cultural brasileiro, que a ele recorre com uma certa constância, tematizando-o como possibilidade de lançar-se o país atrasado na cidadela do amanhã. Na linguagem *collorida*² de hoje, seria algo como atrelar a carroça ao jet-sky.

No panorama dos anos de 1900-1922, mais do que um diálogo com a realidade e as necessidades sociais brasileiras da época, este mito indicava uma fantasmagoria. Era fruto da sedenta vontade de ser moderno importada por uma sociedade periférica, que se demonstrava incapaz de integrar e absorver produtivamente a manifestação crítica contrária à orientação política, econômica e cultural definida pela elite dirigente.

Por outro lado, do ponto de vista da elite cultural, o mito da modernidade e do cosmopolitismo, ainda que sob outra angulação e enfocando o ufanismo de modo crítico e mais matizado, vai-se imbricar no canto de guerra da Semana de Arte Moderna de 1922. De tal modo que os participantes da Semana também forjam uma imagem fantasmagórica, tanto do progresso quanto da metrópole, embora (ao contrário das elites dirigentes) deixem entrever nesta atitude um conjunto de contradições que, em contrapartida, permaneciam ocultas no discurso ufanista oficial.

No seu alarido, os intelectuais da Semana cantam o futurismo dos arranha-céus e da máquina, esquecidos de algumas pontuações críticas dos que os antecederam. E, como uma dessas forças críticas esquecidas, me ocorre o *Diário* de Gonzaga Duque, em que o escritor registra suas impressões sobre o período de 1900 a 1904, obra recentemente trazida à luz por uma bela leitura de Vera Lins,³ em *Gonzaga Duque: a estratégia do franco atirador*.

² Referente a *Collor*.

Como hipótese argumentativa, sublinho a minha suspeita de que se esta e outras reflexões críticas (como as de Lima Barreto) não tivessem permanecido tão recalçadas na história da cultura brasileira, talvez elas pudessem ter contribuído – quem sabe – para o encaminhamento da trajetória nacional em outras direções. Todavia, à medida que a idéia da Semana ia tomando proporção de espetáculo, ela se distanciava do caráter mais intimista das meditações críticas, para assumir o risco de comprometer, com apressada simplificação, um rito de passagem do penumbismo para a modernidade. Mas nem nos seus antecedentes nem durante o evento da Semana essas mediações se clarificam, bem como a força desse recalçamento não chegou a ser examinada suficientemente, a não ser em momento posterior, como na conferência de Mário de Andrade, vinte anos depois ou, com objetivos diversos, no prefácio de Oswald ao *Serafim Ponte Grande*.

Assim é que, por artes de uma dialética inapelável, no alarido da novidade e no canto ufanista do futurismo (sim-e-não de Marinetti) da Semana de Arte Moderna parece também ecoar uma matriz épica e laudatória – bandeira hábil e populistamente empunhada pelo poder conservador e pela alta burguesia da Primeira República aos quais, efetivamente, o grupo paulista da Semana não se filiava. E não se filiava porque os interesses, tanto intelectuais quanto políticos, do grupo intelectual que urde a Semana separavam-se diametralmente daquilo que o regime republicano significava.

O regime republicano respondia sobretudo aos interesses da oligarquia rural ascendente, vinculada à cafeicultura e à pecuária, que desejava maiores liberdades fiscais por parte do governo a fim de poder controlar os preços de seus produtos no mercado externo e interno.⁴

Além disso, a República também representava a estratégia de modernização do país como forma de acenar à classe média emergente com promessas de expansão. Desta empresa modernizadora resultam a reforma e o saneamento urbano, que todavia culminam por alijar a população pobre, que progressivamente tem de mover-se para a periferia da cidade. Incentivo a iniciativas empresariais, campanha em prol da expansão da escola e do estabelecimento de uma nova relação entre o escritor e seu público também fazem parte das estratégias de modernização da primeira República, que por sua vez institucionaliza a literatura dominante como atividade de status quase cívico, de retórica retumbante, laudatória e ufanista.

De um modo genérico, a modernização preconizada pela República vai implicar o desenvolvimento de vínculos com o pragmatismo capitalista, do qual o grupo mais jovem da Semana se desviava.

³ Vera Lins (1991)

⁴ Ver Regina Zilberman, *Regionalismo e pré-modernismo* (1988) 132.

A questão que vejo como perigosa e pouco examinada nos estudos sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 é o fato de que, na busca de novos padrões artísticos e culturais, a Semana foi um evento carregado de triunfalismo, postura necessária para o choque ambicionado, mas por outro lado inadequada para que se pudesse veicular o outro tanto que então também se fazia necessário: produzir, ao lado de uma renovação artística, uma crítica eficaz ao conceito de modernização abraçado pela elite dirigente do país.

Esta questão, a ser adiante aprofundada, é a que me leva a propor que, à conjectura de Mário sobre o passado como lição para se meditar, se articule a de Carlos Drummond, em *Retrato de Família*. Ao contemplar o retrato, que até aqui poderia parecer uma imagem congelada do passado, este se mostra dinâmico, capaz de penetrar no presente que o fita. Diz Drummond:

O retrato não me responde,
ele me fita e se contempla
nos meus olhos empoeirados.⁵

No *Retrato de Família*, d'*A rosa do povo* (texto, tal como o de Mário, de 1942), já não se pode ver – é verdade – o rosto do pai, ou quanto dinheiro ele ganhou. O poema assinala um outro aspecto da relação entre passado e presente: ainda que lição para se meditar, o passado pode se tornar uma força ativa latente, um lugar impreciso de focalização, como se traços de sua história, fagulhas de sua poeira, no presente penetrassem.

De tal modo, que o poeta acrescenta: "Já não distingo os que se foram/dos que restaram. Percebo apenas/ a estranha idéia de família/ viajando, através da carne".

E, mesmo que Fernando Pessoa tenha dito que de "tudo fica um pouco se alma não é pequena", não creio que a pergunta que se pode insinuar: – o que ficou da Semana? – seja a estrada real por onde devo penetrar, porque esta é uma pergunta de escravo, onde o passado se congela.

Interessa-me, isto sim, colocar uma outra pergunta: o que, do passado da Semana, ou seja, das décadas iniciais da primeira República nela teria permanecido? A mesma questão pode ser de novo reformulada: será que de algum modo, e apesar de todo o afã de ruptura que a Semana trazia – e que a posteridade consagrou como sua interpretação dominante – teria nela ficado uma marca daqueles anos de 1900 a 1920, de que ela tanto fazia empenho em separar-se?

Vista em seu tempo, a Semana de 1922 se oferecia como rito de passagem, força de destruição do velho mundo. Quando se inaugura a Semana de Arte Moderna em 1922, um itinerário já havia sido percorrido pelos jovens modernistas. Desta prévia, destacam-se como aspectos mais rele-

vantes o choque entre os padrões acadêmicos oficiais e a tentativa de se colocar a arte brasileira em compasso com o "relógio" artístico mundial, sob os auspícios da vanguarda européia. Um dos episódios que registra a divergência na recepção dos primeiros sinais da Semana de Arte Moderna entre nós é a polêmica provocada pela exposição de Anita Malfatti, em São Paulo, no ano de 1917.

Logo após a exposição, em 20/12/1917, Monteiro Lobato publica no jornal *O Estado de São Paulo* o artigo "A propósito da Exposição Malfatti", em que ataca duramente a pretensão modernista de Anita. Recém chegada da Alemanha e tendo também estudado nos Estados Unidos, suas obras apresentavam traços do Expressionismo e do Cubismo, que modificavam a antiga "arte do retrato" e da descrição da natureza. Escandalizado com a ousadia das pinturas de Anita, Lobato afirma:

Arte moderna, eis o escudo, a suprema justificação. Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos, e a justificativa é sempre a mesma: arte moderna.

Aveso às inovações, o texto de Lobato fustiga também Oswald de Andrade (o poeta "gordo"), que responde à provocação com um artigo no *Jornal do Comércio*, em 11/01/1918.

Interessante observar agora um aspecto que desenvolverei adiante: a polêmica Lobato/Oswald demonstra o quanto é tensa, na época, a relação entre passado e presente, entre tradição e modernidade. E eu ainda iria mais adiante. Esta tensão tem caracterizado o impulso histórico da cultura brasileira, que tem revelado dificuldade em articular essas duas pontas da vida. Num binarismo rígido, costuma-se entre nós ou importar deslavada e acriticamente a última moda, sem se refletir sobre as adequações e adaptações desta ao novo habitat – e era isso que Lobato criticava em Anita, que se tornou vítima de um equívoco entranhado não em sua obra, mas no contexto brasileiro. Ou, por outro lado, se defende, em nome de tradição, uma manutenção de padrões esclerosados.

Sob o manto desse quiproquó cultural surge, de um lado, a palavra de ordem oficial da modernidade da elite dirigente em compromisso com as forças oligárquicas e, de outro, a ânsia de renovação do grupo modernista. De comum entre os dois impulsos, o caráter adjetivo – valorizar o moderno – e a dificuldade encarnada em nosso tecido cultural, de refletir sobre o que Roberto Schwarz já batizou com propriedade de "as idéias fora do lugar", ao analisar este conflito entre tradição e ruptura em outro momento de nossa história literária.

Registrado este aspecto a ser adiante retomado, retorno aos contornos da prévia da Semana de Arte Moderna. Em que pese o fato de que no Rio de Janeiro, capital da República, o discurso oficial dava quase que exclusiva ênfase a uma modernização periférica, da qual as festividades do

⁵ Carlos Drummond de Andrade, *Retrato de Família* (1971) 117.

quarto centenário da descoberta do Brasil são uma prova cabal, os intelectuais paulistas estão mais atentos a questões políticas de ordem internacional, que culminam por interferir internamente. A São Paulo de 1917 é palco de uma impactante greve geral de trabalhadores assim como da formação de núcleos de ação anarquista. Ao mesmo tempo, uma efervescência nacionalista combate a dependência cultural e econômica brasileira e reacende a chama do localismo, como se pode ver no *Juca Mulato* de Menotti del Picchia, de 1917.

Por volta de 1920 já é grande em São Paulo o "consumo" da palavra futurismo. Futuristas é como se passam a chamar os jovens artistas, a exemplo do escultor Victor Brecheret. No artigo "Meu poeta futurista", de 27 de maio de 1921, publicado no *Jornal do Comércio*, Oswald lança a alcunha em Mário, que só vai retrucar em espaço muito menos público, ou seja, nas páginas do "Prefácio interessantíssimo" da *Paulicéia desvairada*, deixando que o rótulo se espalhe.

Em 1921, o grupo modernista que urde a Semana está em ampla articulação e, apesar de já se anunciarem múltiplas tendências que se consolidarão depois em polêmicas e divergências flagrantes, a palavra de ordem se manifesta em torno de um objetivo inicialmente comum: a renovação geral das artes, com uma nítida divisão de trabalhos: Oswald e Menotti exercem na imprensa, com estardalhaço, a defesa e divulgação da nova arte, enquanto Mário preocupa-se em escrever a *Paulicéia desvairada*, na tentativa de superar a "obra imatura", demonstrando que o grupo, além de programa difuso, tem uma obra em processo.

Mas a tensão entre tradição e ruptura, sem que seus participantes disso se dessem conta, permanece latente, apesar da intenção de ruptura. Ainda que renegassem, naquele momento, o passado, eles mesmos estavam impregnados de passadismo, como afirma Mário de Andrade em 1942, em sua famosa conferência o "Movimento modernista":

A Semana marca uma data, isso é negável. Mas o certo é que a pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo... no sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas. De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica "histórica", sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o "Homem Amarelo", a "Estudante Russa", "A Mulher de Cabelos Verdes". E a esse mesmo "Homem Amarelo" de formas tão inéditas

então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima...Éramos assim.⁶

Na belíssima reflexão sobre a Semana de 22, vinte anos depois, Mário de Andrade demonstra plena consciência das contradições de que o grupo era portador. Mas o mesmo não ocorre durante o período de implantação da nova ordem. Um bom exemplo disso é a atuação jornalística de Menotti del Picchia durante o período imediatamente anterior à Semana.

Em artigo no jornal *Correio Paulistano*, de 12 de fevereiro de 1922, Menotti vangloriava-se de que na "batalha contra os passadistas", "ninguém mais discute o 'futurismo'. Todos o aceitam e aplaudem". E vaticinava: "A Semana de Arte Moderna, no Municipal, vai ser um grande êxito". No mesmo *Correio Paulistano*, três dias depois, Menotti povoava seu texto de imagens do fogo e de suas associações: labareda, incêndio e fogaréu, demonstrando estar contaminado pelo calor da hora. Menotti vai ainda mais longe em sua euforia em artigo do dia 16/02/1922, ao batizar o evento como "noitada de guerra e glória.

Em que medida, ao louvar ufantemente o futurismo, a Semana estaria se afinando com o mito do progresso, pregado pela ideologia positivista da Primeira República? Em que medida a Semana teria ou não teria deixado que seu influxo de guerra e glória se impregnasse de marcas oriundas da retórica dominante da modernização da sociedade, decantada por figuras tão diferentes quanto Olavo Bilac, Pereira Passos, Coelho Neto e Paulo de Frontin, portadores de perspectivas artísticas e ideológicas tão distantes daquelas demonstradas pela obra de Mário e de Oswald, os dois pontas-de-lança do primeiro modernismo?

Antes de encaminhar o desenvolvimento dessa delicada questão, lembremos que apenas Mário se dá conta, naquele momento, do caráter impreciso e inadequado do epíteto futurista. Diz ele, no "Prefácio interessantíssimo", da *Paulicéia* terminado em 1921:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo.⁷

A questão sobre o quanto de tradição havia na produção dos modernistas e o quanto de conservador poderia haver em sua euforia da modernidade é algo que apenas hoje ressurgiu com força entre nós, talvez até sob o influxo das discussões sobre o pós-modernismo. Pesquisas recentes, sobre o pré-modernismo, têm trazido nova luz para este delicado problema, que tem em seu cerne muito mais do que a questão do modernismo em si.

⁶ Mário de Andrade, "O Movimento Modernista", *Aspectos da Literatura Brasileira* (s.d.) 232.

⁷ Mário de Andrade "Prefácio interessantíssimo" (1966) 16.

Creio que nesta questão se imbrica a capacidade de se entender melhor o porquê da dominância, entre nós, de um modelo econômico e político centralizador e autoritário, vontade já claramente expressa por um dos veículos do Modernismo, a revista mineira intitulada *A Revista*, em cujo número dois se publica o texto "Para os espíritos criadores",⁸ no qual se lê:

sentimos a necessidade do governo ser a função de uma vontade forte, de um espírito dominador.

Livro recentemente publicado por Vera Lins traz contribuição preciosa para a discussão desse tópico, que me parece o aspecto fundamental da Semana, vista hoje: o da contradição que nela se encarna, entre passado e presente, e no próprio âmbito do presente, que ela representava, as contradições entre o discurso modernista do grupo vanguardista e o discurso modernizador da elite governante, em que se mesclavam, sem fronteiras claras, ufanismo, propaganda, autoritarismo e renovação. Por outro lado, manifestações críticas oriundas do pré-modernismo não encontraram eco na Semana, que passa por sobre o passado com uma força destrutiva muitas vezes irreverente.

Para examinar em profundidade esta questão, é preciso que eu recue no tempo, deslocando-me outra vez, mas sob novo ângulo, para o contexto brasileiro de 1900 a 1922 – cena preparatória da Semana – e focalize comparativamente São Paulo e o Rio de Janeiro.

Naquela época, o Rio de Janeiro engalanava-se para comemorar o quarto centenário da descoberta do Brasil, em espetáculo que se vinha preparando, com apuro e rigor, pela elite governamental e por intelectuais a ela articulados, alguns dos quais se transformaram em ideólogos do poder.

Há duas versões sobre este mesmo evento – a comemoração do centenário – que me interessa relacionar: a versão oficial do catálogo da composição e do jornalismo da época, e a versão de Gonzaga Duque em seu *Diário íntimo*. Segundo a propaganda oficial do centenário, o evento que se preparava era o

triumfo nacional para que dele ressalte aos olhos do mundo, bem claro e forte, a grandeza da terra e o grau de civilização de seus filhos.⁹

Já o texto crítico e melancólico do *Diário* de Gonzaga Duque desnudava a pirotecnia das manobras e refletia sobre o inusitado que foi, na hora da inauguração do espetáculo, não se ter conseguido descerrar o véu que cobria o monumento comemorativo, feito só conseguido por um negro

⁸ A suposta autoria deste texto, segundo depoimento de Drummond, citado por Gilberto Mendonça Teles, seria de Martins de Almeida. Cf. meu livro *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986, p. 57.

⁹ Vera Lins (1991) 74.

que, saído da multidão, e num esforço de escalada perigosa, descerra o que a engenharia do festejo não conseguira fazer funcionar bem.

Em notícias do dia seguinte a imprensa não só branqueia o negro, como chega a ocultar-lhe qualquer cor e raça, chamando-o de "um homem" e disfarçando a atitude racista com sua "retórica balofa e roçagante".

No relato de Gonzaga Duque, a cena irrompe como um movimento inesperado e prenhe de significações, trazendo a desordem à festa tão bem planejada, com anos de antecedência. Quando o negro escala o monumento, é o subterrâneo que invade a cena.¹⁰

Ainda sobre o assunto, diz Vera Lins, em *Gonzaga Duque: a estratégia do franco atirador*:

Ao contrapor os diferentes discursos sobre a Comemoração do Centenário do Descobrimento do Brasil, no Rio, em maio de 1900, tem-se, de um lado, o discurso oficial da Associação que organizava os festejos e da imprensa que o noticiava, de outro, as impressões que Gonzaga Duque anotava em seu diário íntimo.

No jogo armado pela elite dirigente, a intenção era assentar uma ordem sobre alegorias de progresso. [...]

O Centenário importava o modelo da festa européia do século XIX – veneração da mercadoria, ilusão e deslumbramento – mas para um país sem capitais. Importamos o espetáculo. Como fogos de artifício, que fazem barulho, feéricos, mas não deixam marcas profundas. A modernização que desejavam instaurar vive esse dilema e vai-se desenhando como caricatura.¹¹

A estes depoimentos sobre o passado, quero acrescentar um outro: o de Mário de Andrade que, em sua conferência de 1942, compara o Rio de Janeiro a São Paulo, propondo que:

Havia uma diferença muito grande [...] entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo.¹²

Comparando-se o depoimento de Mário de Andrade, o de Gonzaga Duque e a versão oficial das comemorações do Centenário do Descobri-

¹⁰ Vera Lins (1991) 80.

¹¹ Esse texto-montagem foi extraído de fragmentos de Vera Lins (1991) p. 71-5.

¹² Mário de Andrade (*Movimento Modernista*) 236.

mento do Brasil, pode-se constatar que, sob o signo e a cena da modernidade, surgia uma contradição: a de que o Rio de Janeiro e São Paulo, nessas duas imagens de metrópole àquela época, integravam, cheias de conflito, a modernização, a tradição e uma vertente crítica, ainda incipiente e que não consegue tornar-se dominante, questionadora do próprio conceito de modernização.

Na capital carioca, esta vertente crítica, representada por Gonzaga Duque, era sufocada por um discurso oficial e laudatório, apenas desarticulado por intelectuais penumbristas e boêmios que, como Gonzaga Duque e Lima Barreto, questionavam esse movimento ufanista para o progresso a qualquer preço.

Ainda focalizando a capital carioca, no caráter de superficialidade da transformação modernizadora, que se dava no nível do plano urbanístico da cidade, e não no da reestruturação dos conflitos sociais de base, torna-se dominante o compromisso dos intelectuais com o poder vigente. Lembremos que, em 1918, ainda se elege, no Rio de Janeiro, o príncipe dos poetas parnasianos. Isto favorece a dominância de uma literatura periféricamente moderna, no sentido de voltada a manifestar a presença da técnica (ver o *Cinematógrafo das Letras*, de Flora Sussekind), que referendava o discurso do poder político e suas diretrizes técnicas. Coube a vertentes do penumbrismo e do pré-modernismo a tarefa de realizar, no Rio de Janeiro, a reflexão mais profunda.

Já em São Paulo, em que a presença da tradição e do provincianismo não se apresentavam tão disfarçadas quanto no Rio, havia, em contrapartida, uma incipiente modernização nas relações de produção, através da industrialização que ali florescia. Em São Paulo, a oligarquia do café não fazia coro à vertente oficial da cultura laudatória, mas vai financiar, através de Paulo Prado, o evento da Semana, ainda que conherindo-lhe um tônus aristocrático. Isto não só torna o conflito entre passado e presente mais contundente, como também torna diferente o uso e o sentido atribuído à modernização, no Rio e em São Paulo, e entre os intelectuais comprometidos com a cultura oficial e os jovens modernistas então liderados por Mário e Oswald de Andrade.

Neste sentido, encaminhando uma resposta à minha própria pergunta, lançada em outro momento desta palestra, diria que a Semana de Arte Moderna de 1922 não carrega em seu bojo um discurso modernizante ufanista de mesma natureza daquele que se implantara no Rio de Janeiro. Ainda que a Semana tenha tido por objetivo destruir o passado, numa atitude de rebeldia juvenil, sua carga infratora atinge graus profundos de transformação, porque suportada por dois fundamentos importantes, inexpressivos no Rio de Janeiro: havia em São Paulo uma fermentação intelectual mais consistente com forças de transformação da sociedade, enquanto no Rio a transformação se encontrava regida pelo compromisso com o dis-

curso do poder, ao mesmo tempo que, por parte dos intelectuais mais conscientes, o discurso se mantinha, até pela dialética específica daquele ambiente cultural, mais vinculado à crítica da modernização.

Mesmo que a propaganda jornalística da Semana tenha tangenciado uma atitude ufano-eufórica, em que o conceito de modernização passa como carro triunfal por sobre a história dos vencidos, mesmo que os modernistas de primeira hora tenham idolatrado o futurismo, cheios de euforia e contradições que só depois se aclararam, a obra de Mário – especialmente a *Paulicéia desvairada*, contemporânea da Semana, faz a crítica dilacerante e dilacerada do mito mesmo da cidade fantasmagórica sobre a qual o poeta fundara o seu desvairismo, a poesia caleidoscópica e o verso harmônico. A *Paulicéia* de Mário contém as sementes da crítica penumbrista à modernidade, do que resulta a visão de uma São Paulo alegorizada na imagem do arlequim, na Londres das neblinas finas, na comoção do eu estilhaçado – que é trezentos, trezentos e cinquenta. Sob o carnaval saturnino do desvairismo da *Paulicéia*, descontrói-se, com grandeza crítica, o recorte épico da modernidade tal como a projetara o discurso do poder.

Também na alegoria do *Pau-Brasil*, nossa primeira poesia de exportação, na visão marota do modernista agitador que era Oswald de Andrade, não vigora a versão da técnica tal como a formulava o discurso do poder, que a atrelava à autoridade tradicional. Ainda que Oswald continue um ufanista, seu ufanismo é crítico, se assim se pode dizer. Só que sua vertente é outra, diversa da de Mário de Andrade. Em artigo sobre Oswald, publicado em *Que Horas São?*, Roberto Schwarz considera, acerca da poesia pau-brasil, que sua modernidade

não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do algo onde se encontra: tudo isso é o meu país. Um lirismo luminoso, de pura solução técnica, nos antipodas da sondagem interior, expressão ou transformação do sujeito (individual ou coletivo).¹³

E, se a Semana começou deslavadamente importada, chamando a si técnicas de vanguarda, gritos de guerra futurista e desvairismos europeus, o que dela resultou foi um surpreendente efeito da negatividade: foi nas obras que daí surgiram que uma imagem crítica do Brasil se ergueu, a despeito da influência e, quem sabe, se até por enfrentá-la tão a contrapelo. Se a Semana começou prometendo romper com o passado, e mesmo incendiando, literalmente, os livros dos mestres, as obras que dela resultaram não devem seu lastro crítico nem à ruptura, nem ao escândalo, nem ao escárnio. Mas à capacidade de, pela negatividade, ou seja, de modo não sublimado, trabalhar nas artes os conflitos e as contradições de uma sociedade.

¹³ Cf. Schwarz (1989) 22.