

A Semana de Arte Moderna ganhou nestes trinta anos, com um prestígio quase inexpugnável, um perfil aproximadamente definitivo e que nenhuma das novas revelações já surgidas ou apenas prometidas tende a comprometer seriamente.

E é muito provável que a perspectiva do tempo, situando os fatos sob luz diferente, lhes tenha atribuído uma nova significação, nem por isso menos verdadeira, se comparada à que tinham eles durante os primeiros tempos. Pois, como sempre acontece nestes casos, os comparsas da aventura ainda não tinham certamente, em fevereiro de 22, consciência muito nítida de estar desempenhando o papel histórico a que mais tarde se achariam associados. A verdade é que esse papel veio, com o tempo, somar-se à sua obra, dando aos sucessos novo realce e até um acréscimo de realidade que, já agora, não parece lícito desdenhar.

De modo que, ao lado de sua história bruta, propriamente anedótica — a história que, em grande parte, hão de reviver alguns dos novos depoimentos — a Semana de Arte Moderna comporta uma espécie de mitologia heróica. Mitologia essa que, envolvendo, sem dúvida, uma transfiguração, não importa sempre ou necessariamente em uma desfiguração dos fatos tais como se passaram.

A esses fatos incorporou-se, aos poucos, a dimensão que lhes deram suas consequências diretas, suas repercussões e, não menos, seus antecedentes. Podendo inseri-los em um quadro mais amplo, os críticos de nossos dias estariam talvez em situação favorável para melhor elucidá-los e interpretá-los.

Encarada desse prisma, parecerá a eles bem claro que a Semana representou a oportunidade verdadeiramente sem par, em toda a história do modernismo, de uma convergência de orientações diversas e mesmo contrastantes, que pelejavam por afirmar-se, e não só nos terrenos literário e estético. Naquele verão de 1922 puderam, ao menos durante uma semana, congregar-se essas energias dispares que pouco depois, no entanto, iriam seguir, cada qual, o próprio caminho.

Os apupos que assinalaram seu primeiro contato com o grande público serviram momentaneamente para unificá-la. E também o nome de "futuristas", que muito poucos aceitaram nos primeiros tempos e não tardariam em rejeitar. O único, se estou bem lembrado, que alguns anos depois da Semana ainda vi admitir de bom grado o rótulo importado da Itália de Marinetti, foi Graça Aranha. Não que o autor de *Estética da Vida* encontrasse qualquer afinidade particular entre suas próprias doutrinas e as que apregoava o famoso cabotino. Apenas a palavra "futurismo" parecia singularmente apta para a filosofia otimista que Graça gostaria de ver abraçada por todos os adeptos do movimento renovador.

Foi a imagem de certo modo unitária, criada pela Semana, que veio, no entanto, a projetar-se depois sobre todo o "modernismo", dando motivo a alguns equívocos teimosos sobre a verdadeira origem e a índole do movimento. Não tendo sido, a rigor, um "ponto de partida", aquela semana de escandalos, cujas origens imediatas foram ultimamente historiadas por Di Cavalcanti, representou um toque de reunir, embora efêmero. E marcou, de fato, o primeiro encontro do "modernismo" com o público. Nesse sentido — e, em verdade, só nele — não deixou de exercer sobre os agitadores de 22 uma ação estimulante.

Mas essa mesma influência exigia terreno previamente lavrado para recebê-la. Quando, em 1913, Lazar Segall realizou em São Paulo sua primeira exposição brasileira, não encontrou sequer a reação desfavorável que pode traduzir mais do que um

simples interesse convencional. Os próprios elogios que recebeu, partidos, paradoxalmente, de alguns dos setores mais reacionários da crítica, são o atestado desse convencionalismo. Fica-lhe, a Segall, o mérito talvez indiscutível da primazia, mas é preciso dizer que seu exemplo não teve seguidores pressurosos.

A situação iria modificar-se, porém, a partir de 1917. Estimulada, ao que parece, por Di Cavalcanti, entre alguns outros, a pintora paulista Anita Malfatti, que estudara na América do Norte, inaugura então sua exposição da rua Libero Badaró. A polêmica logo suscitada por um artigo violentamente adverso de Monteiro Lobato terá sua significação histórica, pois entre os defensores da artista — Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti de Picchia — encontram-se justamente os modernistas “das cavernas”. O grupo reforça-se pouco mais tarde, com a exposição do escultor Brecheret. E o interesse, dirigido a principio para as Artes plásticas, estende-se agora à literatura. De Oswald é a série de artigos, impressos a partir de 1920, com o célebre “Meu Poeta Futurista”, no *Jornal do Comércio* de São Paulo. Esses artigos, as notas de Menotti — o *Helios* do *Correio Paulistano*, — os estudos de Mario de Andrade, ainda no *Jornal do Comércio*, dedicados, alguns deles, à minuciosa revisão crítica dos valores poéticos cuja ação ainda prevalecia quase sem contraste sobre nossa literatura da época, assinalam alguns momentos desse esforço contínuo. De 1920 são ainda os primeiros poemas de Paulicéia Desvairada.

E' mais ou menos conhecida a crônica desses sucessos. Meu próprio depoimento pessoal, depoimento antes de espectador interessado, mas que não chegou a participar deles, nem sequer do maior, que foi justamente a Semana de Arte Moderna, quase nada lhe acrescentaria. O interesse pela literatura moderna viera-me principalmente das conversas com Guilherme de Almeida. Em seu escritório de advocacia, à rua Quinze, assisti mesmo à elaboração do projeto de capa de Klaxon, inspirado, por sua vez, na capa do poema de Blaise Cendrada — *La Fin du Monde racontée par l'Ange N. — D* — que eu descobrira casualmente em uma livraria. Por esse tempo vim a travar relações com Menotti e, através deste, com Mario e com Oswald de Andrade. Uma consequência desses encontros foi certo artigo, sem dúvida bem canhestro, escrito com dezenove anos de idade, que, já de mudança para o Rio, publiquei em 1921 no *Fon-Fon* e de que só guardo lembrança do título: *Futuristas da Paulicéia*. Outra consequência foi o ter sido escolhido para representante, no Rio de Janeiro, do mensário que seria o portavoz da revolução modernista. Mas Klaxon, que teve seu aparecimento retardado por vários contratempos — um deles, a dificuldade de se encontrar tipografia disposta ou preparada para sua impressão — só viria a sair em maio de 22. Pertencem, assim, ao modernismo de depois da semana.

Nessa nova fase, aqueles “primitivos de uma era nova”, conforme lhes chamaria Mario de Andrade, já não se encontravam sós. Do Rio, onde morava um precursor da altura de Manuel Bandeira, chegaram, justamente para a Semana, artistas e escritores interessados na tentativa. De simples aventura provinciana o modernismo pudera converter-se de súbito em autêntica revolução nacional. A Graça Aranha, que vindo em 1921 da Europa, não tivera parte nas origens do movimento deve-se largamente essa mudança.

Contudo a unidade de ação requerida pela Semana e o lugar de pontífice atribuído por alguns ao autor de *Estética da Vida*, não significava unidade de propósitos. Apenas para os incautos dissimulou-se assim o que havia de vario e complexo em um movimento irreduzível, apesar de certas aparências, à meia dúzia de fórmulas em que se procuram aprisioná-lo.

merosas forças dispares, a Semana pudera de algum modo dissimular o que entrava de anárquico e impreciso no impulso inicial, além de ter imposto, quase brutalmente, à atenção de brasileiros de todos os quadrantes, uma tentativa de origens nitidamente provinciais. E embora seja bastante pueril procurar deslindar hoje qual teria sido o destino da tentativa, sem esse lance dramático, pode-se bem imaginar que dele lhe adveio muito da energia necessária para a obra de demolição — e de construção — que viria a empreender.

Esse, sem dúvida, seu grande benefício. Seu malefício, se assim cabe dizer, veio de que as próprias exigências da mobilização tenderam a dar-lhe um perfil unitário, e em verdade mais limpo e preciso do que exato. Misturando as tintas, essas exigências ajudaram a formar-se uma imagem bastante convencional e certamente falsa do movimento: imagem de onde desaparecem todas as complexidades em favor de uma simplificação mentirosa e que serve, indiferentemente, aos seus apologistas inadvertidos como aos seus mais rancorosos detratores.

Ora, a verdadeira história do modernismo foi, em grande parte, a história de uma resistência denodada a tudo quando parecesse justificar essas visões simplificadoras. Muitas delas fundam-se de fato em meras aparencias. Como o movimento se volvesse, no domínio artístico, e não só nele, contra o que parecia aos seus adeptos o império da rotina, passou facilmente por antitradicionalista. Como procurasse absorver as correntes avançadas das literaturas e artes de outras terras, tiveram-no por internacionalista e antinacional. Como sustentasse diante de certos padrões, geralmente acatados sem muita crítica, uma atitude inconformista e irônica, interpretou-se tudo isso como indicio de ausência de seriedade e amor ao paradoxo e à pílheria. Por fim, os lemas libertários, que vinham da própria rebelião contra a rotina e que, ao menos entre os mais lucidos, foi sempre o requisito de uma disciplina individual e mais consciente, transformaram-se, ao contrario, em sinonimos de indisciplina e em convites à transigencia.

O engano de muitas dessas interpretações é visível para todo aquele que busque tomar conhecimento dos motivos centrais do movimento. A pesquisa do tradicional, do nacional, do regional, das artes e gostos populares, das manifestações localistas e folclóricas, foi de fato insepa-

ravel, e o foi desde o começo, do esforço de renovação. Ao menos em São Paulo, ele veio a prolongar, por esse lado, o esforço regionalista iniciado muito antes de 22 com a primeira Revista do Brasil, com a editora Monteiro Lobato e com as campanhas em prol da arquitetura neocolonial.

Por outro lado a ironia e irreverência dos modernistas não excluíam neles uma seriedade sistemática. De Mario de Andrade guardo uma certa escrita em 8 de maio de 22, onde à recomendação de cooperar ativamente no trabalho comum — “Trabalha pela nossa Idéia, que é uma causa universal e bela, muito alta” — não falta sequer a maiúscula de “Idéia” a sugerir uma convicção meio solene e ainda mal polida. Isso justamente às vésperas de sair o primeiro número do Klaxon, dinamite do modernista de guerra, e ainda em plena fase “desvairista”.

Mais tarde, referindo-se precisamente aos que procuravam reduzir o picante de tantas das suas sátiras ao simples gosto da piada e à vontade de épater, escrevia-me, já agora, em sua “fala brasileira”: “Jamais não consegui saber o que sou. Mas ponha reparo nos que escrevem sobre mim: sou facil como agua pra eles, questão simples de resolver, dois mais dois.”

À “Semana” deve-se uma parte das responsabilidades por tamanhas simplificações que não atingiam somente Mario, mas todos os seus companheiros. Outra parte, e não menor, deve-se sem duvida ao apostolado de Graça Aranha. Ainda hoje ve-

mos com excessiva frequencia associados aos “modernistas” — já que é forçoso recorrer a essa designação coletiva — certas idéias ou teorias que só a esse apostolado pertenciam e que nenhum, literalmente nenhum deles, mesmo os que lhe foram fiéis até ao fim, chegou a abraçar. Não há exagero em dizer-se que a historia do modernismo corresponde largamente à historia da resistencia dos modernistas a esse esforço de Graça para unificá-los, sob a egide das doutrinas que ele proprio forjara e professava.

Apesar de sua generosidade fundamental e de um trato afetuoso que parecia dissipar as grandes diferenças de idade e quase nos transformava, a nós todos, mesmo aos mais moços, em simples camaradas e iguais, Graça tinha uma noção admiravelmente viva, sem duvida bastante exagerada, do valor pioneiro das suas doutrinas filosoficas para não querer associar-lhes o destino do movimento que, ao desembarcar no Brasil em 1921, já encontrara em ebulição.

Se é certo que não poupou esforços para assinalar algumas das diretrizes naturais desse movimento, quando entrou a comprar e ler seguidamente autores como Apollinaire, Max Jacob ou Cendrars — que nunca o ajudaram, aliás, a moderar sua fidelidade inveterada a Barrès, a Taine, sobretudo a Chateaubriand —, o fato é que nunca se ajustou, salvo em certas apparencias, a qualquer das correntes em que se dividiam os autores novos. E muito menos chegou a congregá-los numa direção unica.

As idéias expostas em *Estetica da Vida*, agora fertilizadas pela leitura de certa passagem de um estudo do barão Boris de Schloezer sobre Strawinsky, foram desaguar, finalmente, na teoria que, segundo seu modo de ver, iria resumir todo o nosso modernismo e servir-lhe de guia: o **objetivismo dinamico**. Todo autor, brasileiro ou estrangeiro, moderno ou antigo, incapaz de acomodar-se a ela, passou a ser prontamente excomulgado. Ora, no momento preciso em que se esboçava um tipo de primitivismo culminante em 1924 na poesia *Pau Brasil* (que não passaria, para recorrer à gíria filosofica de Graça, de uma complacencia com o "terror cosmico"), ou em que se insinuava, sobretudo em algumas paginas da revista *Estetica* uma sedução iniludível pelas idéias dos surrealistas franceses (outra complacencia deploravel, dessa vez com um subjetivismo de todo avesso à nova doutrina) a senha unificadora parecia inoportuna e desastrosa.

Graça Aranha sabia bem o que queria e não alimentava duvida sobre a segurança e a importancia desse saber. Outros, como Ronald de Carvalho — que em *Toda a America* exaltava com objetivismo dinamico o timbre withmaniano a ceramica de Tonalá ou falava na "alegria de abrir o caminho com as plantas dos pés", — e ainda como Renato de Almeida, que iria publicar uma revista intitulada *Velocidade*, pareciam partilhar, em termos, das mesmas teorias. Mas eram os casos de exceção, pois, conforme escreveria pouco mais tarde Afonso Arinos de Melo Franco — a esse tempo ainda Afonso Arinos Sobrinho — a nova literatura brasileira andava dividida em duas partes: a dos que procuravam saber e a dos que ensinavam com autoridade o que sabiam.

Não se trata aqui, como ainda há quem o presuma, de uma simples separação entre os grupos do Rio e de São Paulo, pois entre aqueles "que procuravam" continuou a congregar-se, e não só em São Paulo, a quase totalidade do movimento: de onde o carater de experimentação que foi dos seus distintivos mais insistentes. Completando sua ob-

rapidamente

servação, Afonso ainda pudera escrever no mesmo artigo: "O diabo é que aquilo que os primeiros querem saber não tem nenhuma relação com o que os outros sabem".

Esse tipo de desajustamento define, com efeito, parte consideravel da historia do modernismo posterior à Semana de 22. E tentar apresentá-los, através de alguns dos seus episodios tipicos, é talvez contribuir para esclarecer um pouco dessa historia, ainda cheia de confusões e enganos.