

Ana Claudia Veiga de Castro

Orientadora:

Profª. Dra. Ana Lucia Duarte Lanna

e

NTRE A CÓPIA, A IMPORTAÇÃO
e A ORIGINALIDADE: ARTES (e
ARQUITETURA) NA DÉCADA DE
20, POR INTERMÉDIO DAS
CRÔNICAS DE MENOTTI DEL
PICCHIA (1892-1977) e MARIO
DE ANDRADE (1893-1945)

076

pós-

RESUMO

O trabalho enfoca as crônicas de dois escritores modernistas, Menotti del Picchia e Mario de Andrade, publicadas nos jornais *Correio Paulistano* e *Diário Nacional*, respectivamente órgãos do Partido Republicano Paulista e do Partido Democrático, durante a década de 20 em São Paulo. Trata-se de lançar luz sobre dois períodos dessa produção – o início e o final da década – abordando, por meio das crônicas, a discussão da busca e/ou construção de um estilo nacional nas artes e na arquitetura, em uma década marcada por intensas transformações urbanas e sociais, pela crise do poder oligárquico que dominou a República Velha e pelo despertar ideológico advindo com o fim da Primeira Guerra Mundial, enfatizando a relação dos cronistas com a oligarquia cafeeira.

ABSTRACT

The paper focuses on the work of two modernist writers, Menotti del Picchia and Mario de Andrade, whose texts were published in the 1920s in *Correio Paulistano* and *Diário Nacional*, newspapers of Sao Paulo's Republican Party and the Democratic Party, respectively. The aim of the project is to shed some light on two particular periods of these authors' works – the beginning and the end of that decade. Matters of interest addressed in such writing include the quest for a national style in the arts and architecture during a decade characterized by intense urban and social changes, crises within the oligarchy that dominated Brazil's Old Republic and an ideological awakening that followed World War I, emphasizing the relationship of the authors and the coffee oligarchy.

No início dos anos 20, quando o escritor modernista Menotti del Picchia começa a escrever no jornal *Correio Paulistano* (CP), a cidade de São Paulo já anunciava boa parte de sua estrutura urbana atual. Várias obras de remodelação e embelezamento na região central estavam concluídas, os bairros se configuravam, em parte, como hoje os encontramos, o quadrante oeste como vetor principal de expansão das elites, as várzeas dos rios como bairros, preferencialmente, operários, as indústrias concentradas próximas às vias férreas (LANGENBRUCH, 1971, p. 131 et seq.). Em 1920 a cidade conta com 579 mil habitantes. Em 1930, são 880 mil. Se o número não impressiona comparado ao crescimento ocorrido nas décadas anteriores¹, alguns fatos concedem idéia da mudança de escala nas intervenções urbanas.

Em 1922 – ano da Semana de Arte Moderna e da fundação do Partido Comunista – o engenheiro Ulhôa Cintra propõe, no âmbito municipal, um “Plano de Irradiação”: projeto de intervenção viária o qual, pela primeira vez, contemplaria uma região além do triângulo central. Em 1924, o recém-concluído Parque do Anhangabaú, “cartão de visitas da cidade”, tem seu arranjo original comprometido pela construção do Edifício Sampaio Moreira, de 14 andares – altura legal desde a aprovação do novo “padrão municipal” de 1920. Quatro anos depois, é inaugurado o Martinelli (25 andares) e a verticalização se mostra um fato irreversível (CAMPOS, 2002, p. 228-9 e 322-4). Esses exemplos parecem simbolizar uma espécie de esgotamento do modelo da “capital do café” e um prenúncio da “metrópole moderna” sintetizada nos anos 20.

Durante toda a década o cronista Helios, pseudônimo adotado por Menotti del Picchia no jornal *Correio Paulistano*, publica quase diariamente uma “crônica social”. Bacharel e poeta como muitos de seus contemporâneos, Menotti estreara como escritor em 1913. Só em 1917, porém, seria reconhecido pela crítica². A convite do presidente Washington Luís, torna-se redator-chefe do CP em 1920. Escreve crônicas também no *Jornal do Comércio* (JC) e *A Gazeta* (AG). Mas é no CP que se afirma como escritor modernista.

O jornal era ligado diretamente à oligarquia cafeeira que dominou a cena política na República Velha. Segundo jornal diário paulista e um dos maiores da imprensa nacional no período (fundado em 1854), na última década do século 19 passaria a ser o órgão oficial do Partido Republicano Paulista (PRP). Anos mais tarde, Menotti lembraria que nos anos 20 “foi o *Correio Paulistano* o único

(1) Até 1870 a cidade contava com 30 mil habitantes. Em 1889, o ano da Proclamação da República, já serão 100 mil. Na virada do século, 1900, 240 mil. E, em 1910, serão 375 mil habitantes. (Cf. MEMÓRIA, 2001, p. 20)

(2) Seu livro *Juca Mulato*, de 1917, seria acolhido pela crítica especializada, que nele reconheceu o frescor e a renovação literária que ganharia corpo nas letras nacionais mais adiante, com o modernismo.

(3) A bem da verdade, os modernistas se manifestariam por vários jornais e revistas, como atesta o livro *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos*, coletânea a trazer todos os artigos veiculados na imprensa sobre a semana (Cf. BOAVENTURA, 2000). Entretanto, parece ter sido o *Correio* o jornal que mais espaço concedeu aos modernistas, muito pela ação do próprio Menotti à frente da redação.

(4) Partindo da análise dos conteúdos e das formas das obras literárias modernistas, Lafetá analisou a coincidência entre o que denominou *projeto estético* e *projeto ideológico* do modernismo, com a predominância do *projeto estético* nos anos 20 e a gradativa preponderância do *projeto ideológico* a partir de 1930 (Cf. LAFETÁ, 2000, p. 19-25). Nos anos 90 o crítico Tadeu Chiarelli, em trabalho que pretendia rever pontos da “história oficial” do movimento, explica o patrocínio da “burguesia rural paulistana à arte de vanguarda” – representada pela Semana de 1922 – por ser prática corrente da burguesia o patrocínio de eventos culturais e também por a semana contar com nomes consagrados das artes nacionais (Graça Aranha e Guiomar Novaes), não constituindo, pois, nada de subversivo ou arriscado (CHIARELLI, 1995, p. 45-6). Sobre essa questão, ver ainda AMARAL, 2003, p. 86; BOAVENTURA, 2000, p. 21.

(5) Lembrar-se que, nesse momento, ocorria a ascensão de imigrantes dentro da elite.

reduto jornalístico com que contaram os heróis da Semana de Arte Moderna, os quais tiveram contra si todo resto da imprensa nacionalista” (PICCHIA, 1972, p. 63)³. O jornal abriga, nessa década, “modernistas” de várias extrações – Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Ribeiro Couto, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e mesmo Sérgio Buarque de Holanda (então no Rio) – e comenta exposições de Tarsila do Amaral, Lasar Segall, entre outras.

A questão contida no aparente paradoxo de uma elite ligada à cultura agrária apoiar a vanguarda de seu tempo, cuja estética seria antes tributária da sociedade industrial, intriga boa parte da crítica sobre o modernismo. João Lafetá (2000) aponta que a fração da burguesia rural “*educada na Europa, culturalmente refinada, adepta aos padrões e estilos da vida moderna*” aceitava e até mesmo necessitava do modernismo, o qual, com seu caráter “*localista*”, uniria o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira, justificando a essa burguesia sua “*origem senhorial de proprietária de terras (...), numa tradição característica, marcante e distintiva – um verdadeiro caráter nacional que ela represent[aria] em seu máximo refinamento*”⁴.

A presença de um modernista como Menotti no CP não seria, assim, fato de estranhar-se, mas quase uma “estratégia” dessa elite, que se distinguiria e afirmaria-se como moderna, ao mesmo tempo em que resguardaria sua tradição aristocrática. Pode-se dizer que o cronista contribui para a divulgação e cristalização da imagem de uma elite a qual oscilava entre as formas de sociabilidade essencialmente urbanas e o apego a uma suposta tradição aristocrática⁵. A tese poderia ser corroborada pelo depoimento do próprio Mario de Andrade. Em conferência que visava rever os passos do modernismo, uma espécie de balanço publicado em 1942, Mario lembrava: “*a aristocracia tradicional [foi quem] nos deu mão forte. (...) Nenhum salão de riqueza tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, os alemães, os israelitas se faziam mais guardadores do bom-senso nacional que Prados, Penteados e Amarais...*”. A formação do modernismo, segundo o ensaísta Vinícius Dantas (2000), ocorria “*no círculo de uma cultura provinciana, na órbita oficialista de redações dos principais diários, gabinetes políticos, alguns raros salões e grupamentos de novos artistas, boêmios e intelectuais*”. O modernismo nascia imbricado nessa sociedade ainda provinciana, embora com anseios cosmopolitas, e, de certo modo, dela dependeria. Em seus estudos sobre a relação entre os intelectuais e as elites na República Velha, Sergio Miceli aponta a dominação da vida intelectual pela grande imprensa, que seria a principal instância de produção cultural da época. Os intelectuais se viam obrigados “*a ajustar-se aos gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica (...), o êxito que alcançavam por meio de sua pena poderia lhes trazer salários melhores, sinecuras burocráticas e favores diversos*” (MICELI, 1977, p. 15 e 74; 1979, p. 15). Nos anos 20, momento de crise das representações oligárquicas, essa atribuição se torna fundamental. Os jornais – um dos principais agentes na luta entre as diversas facções oligárquicas – tornam-se porta-vozes desses grupos

(MICELI, 1977, p. 73), e os intelectuais cumprem papel fundamental dentro dessa estrutura.

Menotti parece ser um exemplo paradigmático: defendendo o programa do PRP, divulga os ideais do partido. Como articulista contribui em três frentes: o comentário de atualidades, a cobertura da vida cultural e a publicação de suas conferências. Escreve editoriais, além das crônicas diárias sobre os mais diversos temas. Autodenominava-se “futurista” e “moderno”, mas seu estilo revela a herança parnasiano-simbolista da qual era tributário: mostrava sua erudição citando deuses gregos e heróis da tradição clássica⁶. Ao mesmo tempo, incorporava neologismos, estrangeirismos e gírias, utilizando expressões simples do cotidiano, da língua “brasileira”, buscando o humor e a ironia. A melhor definição do estilo de Menotti seria de Mario de Andrade:

“Menotti del Picchia é de uma verborragia altissonante e eloqüente. Cansativo mesmo. Nada de sutileza nesse estilo tão esperto na sua composição que parece comum e não cansa. Quem lê Anatole France tem a impressão de ouvir uma música divina que ele, leitor, poderia ter criado. Quem lê Machado de Assis não lê, conversa. Quem lê Proust, não lê, pensa. Menotti não. Como Alencar, como Flaubert, como D’Annunzio, impõe o seu estilo. E eleva-nos a alturas tropicais. Há cataratas e perobas. Noroestes e tempestades. Amazonas e Itatiaias. É esplêndido. Mas cansa, como a paisagem ingente acabrunha. Não há nesta adversativa a verificação de um defeito, propriamente, observo o efeito de uma tendência. É tendência natural, racial e legítima. Já disse uma vez que por esse lado da impetuosidade e da magnificência, a literatura brasileira se diferenciava da irmã portuguesa. Alegro-me por ter junto de minha opinião a de Gilberto Amado. Menotti é um reflexo da natureza do país. Faz parte da natureza do Brasil. É um cerne hirsuto, de folhagem luxuriante, de florada entontecedora e frutos capitosos (...) Estilo brilhante e sonoro.” (ANDRADE, apud BARREIRINHAS, 1983, p. 26-7)

No início da década de 20, Mario e Menotti são combativos escritores que “militam” por uma mesma causa: o “futurismo”. Juntos a Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, são chamados “o grupo dos cinco” (AMARAL, 2003, p. 66). São inúmeras as crônicas “militantes” que afirmam o modernismo literário como o estilo do presente e apresentam e defendem as obras modernistas nascentes. Firmava-se a nova estética literária a qual se estenderia para os outros campos das artes, consolidando-se um *estilo nacional* para as artes brasileiras.

Em 1926 a hegemonia política do PRP é abalada pela fundação do Partido Democrático (PD), reunindo intelectuais, profissionais liberais e parte da elite cafeeira. Até então, as dissidências que contestavam o PRP gravitavam em torno do grupo vinculado à família Mesquita, proprietária do jornal *O Estado de S. Paulo*. É o recém-fundado *Diário Nacional* (DN), porém, que se torna órgão oficial do novo partido. Sob a direção do intelectual modernista Sérgio Milliet, o jornal se proclama “defensor da liberdade e da democracia” e em suas páginas surgem denúncias contra o PRP. O PD pretendia “se transformar em porta-voz da fração dominante especializada no trabalho político, técnico e cultural, e não das

(6) Aracy Amaral chega a mencionar um certo “desnível cultural” entre Menotti e os outros modernistas; o que faria com que o escritor precisasse se “afirmar” por seus textos (Cf. AMARAL, 2003, p. 84-5). Miceli esboça argumentos semelhantes, não apenas sobre Menotti, mas sobre outros intelectuais considerados “menores” – avançando na interpretação, no sentido de estudar as “estratégias” das quais estes teriam lançado mão para se alçarem a posições de prestígio (Cf. MICELI, 1979).

(7) Interessante notar que Mario, membro do PD desde sua fundação, aproveita o espaço para defender os ideais de seu partido, assim como Menotti o fazia no *Correio* em relação ao PRP.

(8) “De Monteiro Lobato a Mario, de Menotti a Oswald, todos se acompanham e estimulam em ambiente que descobrira o prestígio jornalístico das polémicas (...) nesse ringue que todos brigam amavelmente.” (Cf. DANTAS, 2000, p. 11).

‘classes superiores’ de forma genérica. De qualquer forma, o chamado ‘pacto oligárquico’ das elites, que passa a ter interesses diversificados em seu interior, não altera essencialmente a sua composição social – ocorre apenas um remanejamento desse pacto, através de estratégias diferenciadas por parte dos novos grupos” (MICELI, 1979, p. 6-7).

A partir de 1927, o DN passa a publicar, de maneira constante, crônicas de Mario de Andrade⁷. O jornal sobrevive apenas até a Revolução Constitucionalista de 1932, quando tem suas oficinas invadidas. No ano de fundação do PD, época em que já é considerado o escritor mais importante e líder do movimento, Mario escreve ao jovem poeta Carlos Drummond: “Pela segunda Terra Roxa você verá que mandei à fava também Menotti. Questão de higiene. O diabo esperneou que não foi vida. Dias houve em que o Correio Paulistano vinha com dois artigos e até três contra mim. Insultos de toda a casta, você não imagina. Menotti e seqüela perderam totalmente a compostura.” (ANDRADE, 1926) Os caminhos dos modernistas deixavam de ser comuns e não mais se encontrariam. Se antes as polémicas eram resolvidas pelas páginas dos jornais, por crônicas e artigos, em tom ameno, estimulando-se em uma guerra intelectual entre amigos⁸, a partir de um certo momento isso deixa de ser possível.

Mario, que publicara seu primeiro livro de poesias no mesmo ano de *Juca Mulato*, inicia sua carreira de jornalista no ano seguinte. Mas só em 1927 começa a escrever em um jornal de maneira mais regular, justamente no DN como crítico de arte, “escrevendo coisinhas quase diárias”. Passa de crítico a cronista, da coluna “Arte” cria a “Táxi” e, posteriormente, assina uma crônica semanal. Quando de sua segunda “viagem etnográfica” ao Nordeste do país, cria a coluna “Turista Aprendiz”. A pesquisadora Telê Ancona Lopez aponta a importância de “reconhece[r as] contribuições que as crônicas ofereceram para a consolidação das propostas modernistas na imprensa de massa e [os] subsídios [que estas trazem] para o estudo do ideário nacional de Mario de Andrade” (LOPEZ, apud ANDRADE, 1976, p. 21) – e do modernismo, poderíamos acrescentar.

Quando Mario escreve uma espécie de prefácio para seu livro *Os filhos da Candinha* (1943), aponta sua intenção com as crônicas: “No meio da minha literatura sempre tão intencional, a crônica seria o sueto, a válvula verdadeira por onde eu me desfatigava de mim.” (ANDRADE, 1976, p. 37). Se para o escritor a crônica era momento de pausa em sua literatura tão combativa, isto não significou textos descompromissados. Nota-se ali a intenção de informar o público sobre questões atuais, de formar opiniões ou, ao menos, subsidiá-las. Mario parece saber seu papel em despertar o sentido crítico do leitor. Veja-se a crônica-resposta a um jovem a respeito de suas opiniões sobre a maleita. O rapaz cobra que ele não escreva tudo que lhe vai pela cabeça, que se lembre dos leitores mais conservadores e, para atingi-los, há de “dosar” suas opiniões. A resposta mostra qual papel o escritor quer desempenhar na formação da consciência do público:

“Cuidado com a idolatria que é o pior instinto humano! Você faz ídolos daqueles que admira e exige que eles sejam perfeitos. (...) O ideal seria então o artista só publicar aquilo que a sua consciência social reputa bom e a sua

consciência pessoal reputa belo? É um engano, R. F. Porque ambas estas duas consciências são contraditórias. Quem tem a segunda é um egoísta, se indiferentiza no individualismo e não pode obter a primeira. E esta primeira despreza a segunda e a repudia. A lealdade pra com a consciência social é a única que nobilita o artista e o justifica satisfatoriamente em sua humanidade. É por ela que o artista faz a arte evoluir, pois ele está consciente que transformando a arte, corresponde a uma precisão pública. E é por ela que o artista combate o público, não dando pro público (que como público é fenômeno deles mandado principalmente pelos fatores da preguiça e comodismo) o que o público pede, que é fácil, que é banal, é epidérmico e baixo.” (ANDRADE, O castigo de ser – II. DN, 29/11/1931, 1976, p. 465)⁹

Mario escreve já na condição de artista consagrado, consciente do lugar que ocupa na vanguarda artística do país. Não se trata mais dos primórdios do modernismo, quando os intelectuais propagandeavam seus ideais e tentavam convencer o público do caminho por eles trilhado. O momento é outro e o modernismo parece fato consumado, ainda que reste muito por fazer.

O objetivo deste artigo é compreender, no contexto da década de 20, as crônicas de Menotti del Picchia e Mario de Andrade, buscando-se perceber, em seus textos, a construção da afirmação de um *estilo nacional* para as artes, ao mesmo tempo em que se almejava estar afinado com as vanguardas européias.

DA RAÇA VENCIDA À INVASÃO DO COSMOPOLITISMO. AS CRÔNICAS DE MENOTTI E A BUSCA DO NACIONAL

Tema recorrente, a busca de um estilo nacional para as artes brasileiras aparece em diversas crônicas. Seja no *Correio*, assinando Helios ou Menotti del Picchia, seja em *A Gazeta*, assinando Aristophanes¹⁰. Todavia, tal questão estava longe de ser caso resolvido para o escritor. Ao tratar das artes brasileiras, notava que estas ainda deviam muito à Europa: *“Quem leia nossos livros, quem olhe nossas estátuas, quem contemple nossa arquitetura, encontra por tudo a arte européia (...) Tudo de empréstimo, tudo copiado, tudo decalcado... Por quê? O crítico superficial berrará que somos um povo de plagiários. Vejamos se tem razão.”* (PICCHIA, 1920, p. 1). Em seguida, analisava *“nossas origens”* para entender *“tamanha falta de originalidade”*:

“O índio (...) não deixou um traço estético no Brasil. Sua arte não tinha a grandeza rudimentar dos incas; não a animava esse princípio criador dos primitivos egípcios, sua oca não valia a casa do castor, um João-de-barro era mais artista.../ O mameluco, pai do caboclo (...) argamassou apenas a tapera. Não ornou o cabo de sua faca com uma imagem; não decorou, como os etruscos, seu pote de barro (...)/ Como se vê, nos elementos indígenas não colheu nosso povo um motivo estético, uma arte aproveitável ao menos para a estilização. É, pois, um absurdo imaginar-se a possibilidade de se criar, com estes elementos negativos, uma estética nacionalista (...).” (PICCHIA, 1920, p. 1)

(9) A crônica, como se disse, é a resposta a uma carta publicada em O castigo de ser – I (22 nov. 1931), de um leitor inconformado com as crônicas “Maleita – I” e “Maleita – II” (8 e 15 nov. 1931). Na primeira, Mario “deseja maleita”, em uma violenta crítica à cultura brasileira importada, que não consegue perceber os valores da cultura autóctone: *“Sei que com a nossa idiotíssima civilização importada um indivíduo não se envergonha de arrebrantar o fígado à custa de ‘whisky’ e cocteiis, não se envergonha de perder a perna em um desastre de automóvel ou quebrar o nariz em uma virada de patinação, mas abomina os prazeres sensualíssimos, tão convidadores ao misticismo, do delicioso bicho-de-pé. Que por nós é considerada uma falta de educação.”* Por esse trecho nota-se a ironia – e, ao mesmo tempo, o desconcerto – a provocarem as comparações sugeridas por Mario.

(10) Aristophanes, pseudônimo de Menotti del Picchia, é poderoso auxiliar de Helios na veiculação das idéias modernistas, sobretudo na defesa do nacionalismo nas artes.

Menotti parecia não ter dúvidas que dessa perspectiva “o país começava agora”, a partir da imigração européia a qual redimiria o país da herança desprezível que o passado colonial deixara, misturando-se ao elemento nacional para formar o “novo” brasileiro:

“Da raça vencida pela invasão do cosmopolitismo nada nos ficou de apreciável, senão alguns nomes sonoros de cobras rios e cidades: Tietê, Moji-Guaçu, jaracuçu, boitatá, etc. Pouca coisa, como se vê.../ É pois, um falso nacionalismo o que reivindica para o indígena a representação etnológica do nosso fundo racial. A população amestiçada que substituiu o índio, o nosso decantado caboclo (...) amanhã desaparecerá da nossa memória. O espírito industrial moderno, a nova raça forte, oriunda do cruzamento das raças cinegéticas em fermentação no xadrez etnográfico da nossa nacionalidade, absorvem esses túbios resquícios de uma minoria agonizante. Morreu Peri. Morre Jeca Tatu. Surge afinal o tipo definitivo do brasileiro vencedor.” (PICCHIA, 1920, p. 1)

A discussão passa rapidamente do campo estético para o étnico. O “novo brasileiro” será esse “*ser poligenético, múltiplo, forte, vivo, culto, inteligente, audaz (...) [que] traz no seu organismo uma civilização multissecular e uma cultura requintada*” (PICCHIA, 1920, p. 1). A pergunta do início estava respondida: não, não copiamos. Se a “*nossa raça*” é heterogênea, nossa estética não pode ser outra, a não ser o “*reflexo das forças artísticas hereditárias de que são dotadas as nacionalidades que a formam*”. Não imitamos, apenas continuamos nossa descendência européia. Em breve, quando o tipo racial estiver fixado, ter-se-á, finalmente, a arte brasileira “*independente*”.

Alguns meses antes, em crônica sobre os preparativos para a comemoração da Independência, Menotti parece notar ali um bom momento para “*a demonstração de uma arte nacionalista*”. Surpreendentemente, sugere que a partir dos rudimentos da arte indígena sejam extraídos os motivos ornamentais, picturais e arquitetônicos para a construção de um monumento comemorativo no bairro do Ipiranga, pois, se “*da arte egípcia e persa – quase manifestações estéticas embrionárias – tiraram os gregos, depois os romanos, as linhas e os motivos primordiais de suas obras (...) por que das manifestações primitivas da nossa estética não podemos tirar elementos de uma arte [e arquitetura] nacional[is]?*” Ainda que o próprio cronista atentasse para a *ousadia* de sua proposta, não deixa de ser curioso notar que ela caminha em sentido oposto ao texto anteriormente citado, ao se reconhecer na arte autóctone elementos dignos de serem recuperados para a criação de um estilo verdadeiramente brasileiro. Tal ambigüidade talvez nada mais seja que reflexo de um debate em andamento, quando, a cada dia, a cada texto, os argumentos eram experimentados. Na mesma crônica era apontada a solução para a arte nova: estilizar tais motivos, adaptando-os “*aos diversos estilos clássicos ou aos arrojos do modernismo inteligente*” (ARISTOPHANES, 1920a, p. 1). Vê-se que, nas artes e na arquitetura, o modernismo era, ainda, um estilo entre outros – diferentemente do que acontecia na literatura, na qual o movimento, bem ou mal, firmava-se.

É nesse sentido que também se entende a crônica “Arquitetura nacionalista”, na qual Menotti alertava para o *arrojo* da idéia de existir uma arquitetura nacional em um país onde “*a própria língua é de empréstimo*” e no qual “*as próprias emoções são de enxerto*”. Sugerindo uma visão retrospectiva, constatava:

“a influência da arquitetura colonial é decisiva nos nossos velhos monumentos. A simplicidade sóbria das nossas construções tinha origem não só na carência de artistas, como na falta de tempo e preocupação estética dos colonizadores. A casa não era um luxo; era uma morada. Desbravado o sertão, urgia fixar a posse com o lar; a preocupação do ocupante era a riqueza, não o fausto solarengo. A habitação mal dava o conforto; era o centro de atividade e defesa. Daí apareceram as casas coloniais simples e maciças, verdadeiras fortalezas sem uma preocupação ornamental” [Estilo não havia, sendo antes decorrência de tão duros tempos. Só mais tarde,] *“quando, fartas e tranqüilas, as nossas populações resolveram deixar o nomadismo para enquistar-se ao solo, [é que] apareceram as primeiras manifestações da arte. A diversidade das raças originou a complexidade dos estilos; [e] foi assim que surgiu esta espantosa e bizarra mistura de tipos arquitetônicos berrantes, alguns ridículos completamente em conflito com as condições climatéricas da nossa terra.”* (ARISTOPHANES, 1920b, p. 1)

O cronista que celebrava a “*mistura de raças que forma[va] o novo tipo paulista*”, ao tratar da arquitetura não deixa de lamentar como a mistura havia gerado uma barafunda de estilos. Chegava a hora de construir-se um “*estilo único, nacional, (que) transmitisse e representasse o caráter*” do “*novo brasileiro*”. Se “*o gótico, o manuelino, o rococó, o bizantino, o art nouveau, o romano, tudo, num tumulto estonteante, denunciou a diversidade étnica dos habitantes destas plagas*” – tornando a cidade uma “*miscelânea*” –, isso ocorrera até então como “*fruto de uma época tumultuária, onde as raças em luta não se haviam acamado no sedimento de uma raça nova e única*”. Porém, quando nasce unificado “*o expoente da nossa raça, assimilado ao meio, é natural que dele brote uma arte espontânea e sua*”. E nada mais natural que o artista se volte às manifestações estéticas primitivas do povo para tomá-las como “*base da nova concepção artística brasileira*”, estilizando e modernizando, “*num sábio ecletismo*”, o que apareceu “*informe e primitivo*” (ARISTOPHANES, 1920b, p. 1). Menotti novamente defendia a criação de um estilo nacional baseado em um ecletismo de temas indígenas.

Antonio Candido chama a atenção para o fato de no modernismo literário ter havido a retomada de alguns pontos da literatura estabelecida anteriormente, quais sejam, o culto do pitoresco nacional, o estabelecimento de uma expressão inserida na herança européia e uma literatura que exprimisse a sociedade. Porém, tal retomada se apresentava como ruptura. Nota o crítico que ocorria a libertação de uma “*série de recalques históricos, sociais e étnicos*”, pois havia, em nossa cultura, “*uma ambigüidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambigüidade*

[dava] sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização”. O modernismo rompe com isso e “as nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades. (...) O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem” (CANDIDO, 2000, p. 119-20). Assim, percebe-se o cronista afinado com a vanguarda, ao buscar o estilo nacional no primitivo, não obstante, em inúmeras oportunidades, afirmar estar se tornando outra a fonte de nossa cultura – não mais a herança das “três raças fundadoras”. Essa a ambigüidade de Menotti. Uma fonte para o desenvolvimento da cultura nacional podia ser o “*elemento primitivo*”, mas talvez apenas como elemento estético-formal. A (nova) mestiçagem haveria de fazer desaparecer qualquer resquício do passado na composição racial.

O escritor publica no JC, ainda em 1921, o artigo “Matemos Peri!”, iniciando com a provocação: “*O Brasil teve dois inimigos: Peri e a febre amarela*”. Na seqüência, clamando pela libertação de tal “atraso”, prossegue:

“Peri é o academismo arcádico dos Durões, dos Paranapiacabas; é o marca-passo político, é o ramerrão econômico, é a unicultura tradicionalista, é a escultura de Aleijadinho, é o regionalismo estreito pseudonacional, é Canudos, é, numa palavra, tudo quanto é velho, obsoleto, anacrônico, ainda a atuar nas nossas letras, nas nossas artes, na nossa política, na nossa administração, na nossa indústria, no nosso comércio. (...) / Demos ao Brasil – libertando-o do incubo de Peri – a sua feição de povo moderno, vanguardista, criador e pensador, liberto e original, crisálida saída do casulo para o grande vôo no espaço e na luz (...)” (PICCHIA, 1921, p. 3).

Tal texto suscita uma resposta de Mario e, em seguida, Menotti responde no CP. Segundo Dantas, o artigo-resposta de Mario, “Curemos Peri (Carta aberta a Menotti del Picchia)”, é a peça-chave que faz aflorar no escritor – e pela primeira vez no modernismo em geral – um nacionalismo antiufanista, “*um tipo desconhecido de consciência nacional original e crítico das versões nacionalistas existentes*”, e uma visão de modernização na qual as formas de barbárie poderiam ser refreadas, contraposto ao “*futurismo desastrado de Helios*”, que apenas repetia as posições ideológicas mais conservadoras. Mario mostrava que a “*vontade de chacina*”, expressa pelo amigo, nada mais era que a reprodução da “*barbárie do processo civilizatório*”, quando crimes eram cometidos em nome do progresso (DANTAS, 2000, p. 18-9):

“Li e reli, entre espanto e pavor, o seu projetado assassinato. (...) Os homicídios, amigo, acarretam quase sempre a morte do algoz. Morte moral que mais acabrunha e nulifica (...) Foi sem dúvida num momento de desmazelo neurastênico que a sua vária e formosa pena ditou aquela crua sentença: ‘Matemos Peri!’ (...) / Sinto-o mais sonhador e romantizado que esse estudioso e grande Gonçalves Dias, autor de ensaios interessantíssimos e sérios, alcunhado com tanta impropriedade, pelo autor de Laís, de ‘ridículo’. Ridículo por quê? Porque viveu as tendências de sua época? Porque sonhou, cantou, chorou,

transplantando-os genialmente os mesmos sonhos, cantares e lágrimas dos vates do seu tempo? (...)/ V. ataca, e toda razão lhe dou, o nacionalismo apertado de muita gente que só vê arte onde o caipira claudica num português desmanchado e sem mais sombra de latim./ Há nacionalistas, caipiristas seria o termo, encerrados nesse ambiente de dez palmas.” (ANDRADE, apud DANTAS, 2000, p. 33).

Não há como não notar a diferença de perspectivas entre os escritores. Mario deseja a formação de um “*grande povo*”, mas percebe que se até hoje não houve uma cultura forte no Brasil, o motivo talvez seja o que para Menotti se mostre necessário: o desprezo ao feito até hoje:

“Somos povo como muitos outros, quiçá inferior a muitos outros, sem por enquanto termos mostrado qualidades excepcionais. Há possibilidades de formação duma grande gente mas não o povo imenso sonhado pelo vate. Que nos impulse a moral sadia e confiança e seremos o que nos compete ser (...) seremos um dia uma aglomeração mais uniforme, mais viril, mais povo enfim.../ Não temos literatura brasileira porque o Peri sincero que foram os Vicentes do Salvador, os Gonçalves Dias, os Machados e os Ruys foram assassinados pelos que sofrem, no Brasil luminoso e tempestuoso, doçuras silenciais de lagos de Como e outonos mórbidos de Paris. Não temos escultura nacional porque ao invés de estudarmos os imaginários baianos, os trabalhos sublimes do Aleijadinho (que o amigo insultou horrivelmente), as obras de Valentim, de Chagas e de tantos outros [etc., etc.] Não temos música nacional [etc., etc.] (...) Devemos, é certo, conhecer o movimento atual de todo o mundo, para com ele nos alargarmos, nos universalizarmos; sem porém jogarmos à bancarrota a riqueza hereditária que nos legaram nossas avós.” (ANDRADE, apud DANTAS, 2000, p. 36)

(11) Em outra crônica, cita os patrocinadores da semana: “(...) puxando a fila, as fidalgas e tradicionais figuras dos doutores Paulo Prado, Oscar Rodrigues Alves, René Thioller e outros tantos patricios do mais lídimo estofado da mais velha aristocracia bandeirante” (HELIOS, 1922a, p. 5).

(12) Parte do discurso que abriu a segunda noite da semana.

Menotti não se dá por vencido e reafirma, na crônica “Peri”, que sua “*patriótica campanha*” tem suas motivações, a saber, “*novos e complexos problemas [que] clamam por novas soluções*”, quando não se pode nem se deve mais voltar para o passado a fim de buscar soluções (HELIOS, 1921, p. 2).

A Semana de Arte Moderna ainda não havia ocorrido, mas talvez já se tenha aí o esboço de dois caminhos na *busca* ou na *construção* do estilo nacional.

Menotti voltaria à carga em outras crônicas, e durante a semana deixa de lado o “*estilo nacional*” para lançar a “*‘coqueluche’ do nosso grand mond: o futurismo paulista*” (HELIOS, 1922a, p. 4), o “*‘futurismo nacional, filho legítimo de S. Paulo – que derrotou o parnasianismo*” (HELIOS, 1922b, p. 5). Embora contaminado pelo futurismo italiano, Menotti faz questão de reforçar o movimento como nacional. Em sua conferência no Teatro Municipal, esclarece para a “*cultíssima e aristocrática platéia*” (HELIOS, 1922c, p. 6)¹¹ que “*a nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. (...) Não somos, nem nunca fomos ‘futuristas’. Eu pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti (...) Demais, ao nosso individualismo estético repugna a jaula de uma escola*” (PICCHIA, 1922, p. 2)¹². O escritor afirma que os *moços* constroem, hoje, o estilo de seu tempo e, no futuro, a nova estética será chamada

“neoclássica”, tal sua força e verdade. Não se tratava de “futurismo”, pois este lutava contra um passado prestigioso que precisava ser destruído para surgir o novo. Aqui, país novo, bastava “criar com sinceridade”, já que o passado não tinha nada digno de nota¹³. Em seguida, publica uma carta de Mario, o qual retomava a semana e concluía que, afinal, conseguiram o desejado: chamar a atenção para a nova estética. Graças à polêmica no Municipal e na imprensa, “o que fica é o nome e um sentimento de simpatia que não se apagam mais da memória do leitor” (ANDRADE, apud HELIOS, 1922d, p. 4). Por ora, ambos estavam unidos na mesma cruzada.

Alguns anos depois, quando Menotti e outros intelectuais do modernismo passam a manifestar maior sintonia com o ideário nacionalista de direita, as posições se exacerbam. Em meio ao acirramento ideológico do período surge o movimento Verdamarelo, de Menotti, Cassiano Ricardo, Cândido Motta Filho e Plínio Salgado, em contraposição ao Pau-Brasil de Oswald, Tarsila e Paulo Prado (CANDIDO; CASTELO, 1997, p. 18-9).

Nesse contexto, ideologicamente complexo, chega ao Brasil Le Corbusier, para proferir conferências no Rio e em São Paulo. Nota-se, pelas crônicas do período, que Menotti dominava um certo repertório e mostrava-se particularmente familiarizado com alguns conceitos do arquiteto¹⁴:

“O conceito moderno de residência é todo diferente e prático. A idéia de ‘conforto’ para um interior doméstico, é antiga. Mas já andamos muito no caminho da praticidade e do utilitarismo: alcançamos a idéia da utilização da moradia como um critério tão exato e sábio que a casa moderna é concebida como uma ‘máquina de morar’./ Corbusier e Mallet Stevens já expuseram longa e genialmente este conceito./ (...) Somente arquitetos mal informados ou retardatários ainda insistem em encher as fachadas de irritantes penduricalhos e enfeiar os interiores das casas com ornamentos horríveis e inúteis./ A arquitetura hodierna é um modelo de simplicidade, de praticidade e de graça. Nada inútil se faz num prédio moderno e o que nele se faz de útil torna-se por isso mesmo, espontâneo motivo ornamental. O critério de uma utilização máxima do material, do esforço da luz, preside ao equilíbrio de todas as coisas./ O gosto está na adaptação e na utilização de todos os objetos necessários a um máximo de comodidade para o inquilino da máquina de morar.” (HELIOS, 1929, p. 5)

O texto segue e logo é dada a conhecer a fonte, a residência construída por Warchavchik: “É uma pequena maravilha. Sua fachada geométrica é de uma eloqüente beleza dentro da rigorosa e absoluta simplicidade das suas linhas. Suas acomodações interiores são esplêndidas. A impressão que dá é de higiene, conforto e bom gosto (...) A vitória dessa arte é irresistível.” (HELIOS, 1929, p. 5)

O escritor parece acompanhar as discussões a respeito do tema e, de certa forma, distancia-se do Menotti do início da década que imaginava como tarefa do arquiteto, no sentido de criar a arquitetura nacional, a estilização de modelos do passado primitivo, arranjados em um “ecletismo inteligente”. Trata-se, agora, de atualizar-se com a vanguarda internacional, de “ser cidadão do nosso tempo”, pois “não somos sonâmbulos românticos vivendo a vida espectral de um passado

(13) Idéias esboçadas na conferência citada e nas crônicas da semana.

(14) Como se sabe, a revista *L'Esprit Nouveau* era assinada por alguns intelectuais brasileiros, entre os quais Mario e Oswald. Menotti, provavelmente, tomara contato com essa literatura no início da década. Além disso, a presença de Warchavchik nas páginas do CP, em uma cidade cujo meio intelectual era muito restrito, acentua a possibilidade de o cronista conhecer a obra de Le Corbusier. Portanto, não parece surpreendente encontrar-se crônicas suas que citam o arquiteto e seu conceito “casa-máquina”, antes mesmo das conferências de 1929.

morto: somos espíritos da época e queremos viver nosso instante lógico sobre o sol...” (HELIOS, 1929, p. 5).

Não cabia mais repetir o passado nem se deixar seduzir por qualquer ecletismo, mesmo de temática nacional. Há uma vontade de atualização – de resto, vontade sempre manifesta em um país “atrasado” – de mostrar-se afinado com o que de mais avançado se discutia na Europa e, mais recentemente, nos Estados Unidos. Quando aparece uma obra moderna na cidade, o cronista faz questão de saudá-la como a “*exposição mais original que é dado ver aos paulistas nestes últimos tempos*”, a exposição da “*casa modernista*” na rua Itápolis:

“É uma casa-Warchavchik, isto é, uma confortável e elegantíssima casa moderna. Pacaembu, local fidalgo e magnífico. (...) São Paulo é o bazar da arquitetura do mundo. Até telhados corta-neve há nas suas habitações. Colonial, florentino, árabe, Luís XV, todos os mais arrepiantes arranjos de barroco, todas as loucuras da decadência./ A casa Warchavchik é a casa moderna. A utilização técnica do espaço e a ciência da construção posta ao serviço do conforto. Inteligência século XX, utilizada em sentido de tornar a vida cômoda. /Achei prática, magnífica, utilíssima e ultra-elegante essa habitação. Domina-o o sentimento arquitetônico, vivendo este da harmonia simplíssima de um lógico e rigoroso jogo geométrico.” (HELIOS, 1930, p. 4)

Corbusier havia proferido suas conferências recentemente. Os ensinamentos do arquiteto seriam novamente mobilizados para estabelecer a importância da realização em São Paulo:

“Corbusier, um dos revolucionários geniais da arquitetura, definiu com alto senso de intuição a finalidade da casa moderna, dentro desta etapa técnica da humanidade: é ela uma máquina de morar. Máquina higiênica e máquina de conforto. Warchavchik resolveu, dentro desse pensamento, o importante problema. Como conforto é deliciosa. Como higiene é perfeita. Como arquitetura, seus grandes planos, suas sábias linhas, torna-se uma jóia. O espírito nosso repousa na visão serena e forte da sua estruturação. Na paisagem sua junta ressalta equilibrada e forte, pondo uma nota de bom gosto e de firmeza no jardim que a cerca.” (HELIOS, 1930, p. 4)

Alguns anos antes, Mario de Andrade, suscitado a escrever sobre a arquitetura neocolonial, ainda “praticada” na cidade, dizia que a arquitetura era a única das vanguardas que havia conseguido atingir uma “*solução verdadeiramente internacional*”, a despeito de onde tivesse nascido (Bélgica, Holanda, Áustria ou outro país). Entretanto, a situação da arquitetura modernista era “*francamente a situação duma tendência ainda. Não se pode falar que esteja firmada, unanimizada e muito menos tradicionalizada*”. O poeta afirmava não ser certo que isso que “*é hoje a arquitetura moderna será a arquitetura moderna depois*”, pois a arquitetura moderna “*não vingou*”, “*não deslanchou*”, suas realizações são, ainda, “*manifestações isoladas*” as quais não definiram uma tradição – seriam “*obras de combate*”. Mario julga, então, não haver uma arquitetura que se realizasse moderna naturalmente, constituída em um corpo de trabalho comum (ANDRADE, 1928)¹⁵ – ainda não se rotinizara, enfim, para usar um termo de Antonio Candido.

(15) Idéias expressas na série de artigos que Mario publica no DN sobre a validade de um estilo nacional para a arquitetura brasileira. Esses artigos “dão o que pensar”, e, claro, não se pretende, aqui, esgotar a discussão, mas apenas chamar a atenção para o tema.

SEREMOS O QUE NOS COMPETE SER. AS CRÔNICAS DE MARIO E A CONSTRUÇÃO DO NACIONAL

No ano em que publica *Macunaíma*, Mario finaliza esses artigos sobre arquitetura, concluindo que a arte moderna tinha a vantagem de tornar-nos livres. Sendo universal, liberava-nos da cópia dos países avançados e não continuaríamos com a “*simples macaqueação*” do que era feito na Europa. É certo que alguns menos avisados “*se deixaram levar*” e caíram em um patriotismo artístico exacerbado. Mas outros, de espíritos mais livres, entenderiam que a construção do nacional aconteceria a partir da relação universal-nacional, “*e [que] o maior benefício que a atualidade estranha trouxe pra gente foi, não coincidindo com o regionalismo e o nacionalismo que já existiram por aqui, levar pela liberdade, pela procura do novo e da realidade nacional, [o] que se levou os modernistas a matutarem sobre o dualismo do fenômeno universal-nacional. Resultou, foi uma consciência mais imediata, mais livre da realidade nacional, (...) e levou toda a gente quase pro trabalho de fazer coincidir a realidade individual com a entidade nacional. Esta coincidência quando estiver normalizada e inconsciente entre nós, dará pros artistas brasileiros a mais justa, a mais fecunda e nobre libertação./ E como este problema de acomodar a invenção artística nossa com a entidade nacional era importante por demais, ele evitou que a atualidade histórica universal que nos vinha de França e de outros países da Europa, continuasse aqui como simples reflexo, simples macaqueação. Dum momento pra outro a inquietude européia (...) não coincidiu mais com a inquietude brasileira. (...) já readquirimos o direito da nossa atualidade*” (ANDRADE, 1928, p. IV).

Não se está mais no início da década e as crônicas de Mario sinalizam outro momento do modernismo brasileiro. Sabe-se que a famosa “*viagem da descoberta do Brasil*”¹⁶, da qual Mario fez parte, contribuiu para um amadurecimento no projeto nacionalista dos modernistas, e Telê Ancona Lopez indica que essa “*postura de análise que pretende o crivo crítico, já estava esboçada [em Mario, desde] Paulicéia desvairada (1922)*”. O fato é: após Pau Brasil e a Antropofagia, de Oswald, o entendimento da realidade brasileira, no sentido de tentar-se “*traçar as coordenadas de uma cultura nacional*”, ainda conforme Telê, passa pelo conhecimento e valorização da cultura popular (LOPEZ, 1983). Isso significa não se tratar mais de discutir ou buscar um “estilo nacional” para as artes. Essa discussão permeara os anos iniciais do modernismo, de todas as formas, por todos os intelectuais, mas esse amadurecimento mostra que Mario estava um passo à frente. Para o escritor, a *construção do nacional* se daria a partir do conhecimento do que é próprio, popular, reconhecendo a alienação decorrente de uma civilização a qual se pautava pelas vanguardas européias apenas. Em suas crônicas percebe-se um duplo movimento: constituir um pensamento, avançando na construção do nacional, ou de uma “consciência nacional” e – tendo consciência de dirigir-se a um leitor a quem deve interessar e a quem está auxiliando a conquistar sua própria “*consciência nacional*” – o cuidado com a linguagem, apresentando uma argumentação para cativar o público.

(16) Viagem às cidades históricas mineiras na Semana Santa de 1924, quando da vinda do poeta suíço Blaise Cendrars para o Brasil. Fizeram parte do grupo, além de Mario e Cendrars, Oswald e seu filho Nonê, Tarsila, Paulo Prado, René Thioller, D. Olívia Guedes de Penteadó e Gofredo da Silva Telles.

A vinda do pintor Cícero Dias para São Paulo, por exemplo, torna-se um tema, mas não para discutir se o que o artista faz é ou não nacional, se os elementos são ou não de nossa cultura. Mario trabalha para a constituição de um público para a arte nacional:

“Cícero Dias está em S. Paulo, nos vendo. Pouco ou nada o leitor sabe sobre este artista delicioso. E se visse os desenhos e aquarelas dele, na certa que 80% dos leitores pensaria: ‘É um maluco’. É... ainda vivemos convencidos de que são malucos todos os que escapem do senso comum... (...) / Mas Cícero Dias não é maluco não. Somente ele prefere, em vez de representar pelo lápis e pela cor, os raciocínios fáceis da inteligência dele, campear no meio de suas paisagens interiores mais profundas, o que o irrita ou lhe faz bem. (...) / Pois, leitor, você também há de reconhecer que tem sonhos. E sonhos amalucados. Você há-de reconhecer que às vezes brotam na sua cabeça idéias impossíveis, insuportáveis até. Você há-de sentir nos momentos de cisma uns apelos profundos, umas angústias, umas doçuras que nem asa de anjo que roçasse por você. Bobagens?... São bobagens não, leitor! São coisas que hoje a psicologia reconhece como verdadeiras, como legítimas, como influenciando diretamente toda a complexidade de uma vida. (...) / [O artista] conta essas coisas interiores, esses apelos, sonhos, sublimações, seqüestros. (...) / Cícero Dias é um valor excelente, leitor.” (Táxi: Cícero Dias, 2/02/1929, apud ANDRADE, 1976, p. 135)

A construção do nacional passa pela construção da nação. Essa mudança de perspectiva do início da década para o final confirmaria o argumento de Lafetá (2000), que notava a predominância do *projeto estético* do início do modernismo caminhar para uma predominância do *projeto ideológico* no decênio de 1930. Essas crônicas reforçam a idéia, no sentido de a discussão ser estética, mas é, acima de tudo, ideológica. Nas palavras do próprio Mario, o momento *“amargo”* que o Brasil atravessava, de *“quebras, bancarrota quase inevitável, a desilusão do café como foi a desilusão do pau-brasil, a desilusão do açúcar, a do ouro, a da borracha...”* (Táxi: Literatice, 16/10/1929, apud ANDRADE, 1976, p. 151)¹⁷ –, era também momento de interesse: *“Me parece incontestável que nós estamos atravessando um momento muito importante da nacionalidade, principalmente pelas possibilidades de que ele tem de despertar no povo brasileiro uma consciência social de raça, coisa que ele nunca teve.”* (Táxi: Mesquinhez, 1/11/1929, apud ANDRADE, 1976, p. 155)

O que Mario queria dizer com *“consciência nacional de raça”*? Tenho para mim isso ser algo diametralmente oposto do que seria essa mesma frase na pena de Menotti. Os textos mostram a preocupação com a construção de uma *cultura nacional*. Ao comentar o centenário de Aleijadinho, afirmava que o escultor não poderia *mesmo* ter sido reconhecido, pois lhe faltou o estrangeiro, o qual lhe valorizasse:

“A minha convicção é que [Aleijadinho,] o grande arquiteto mineiro [,] foi o maior gênio artístico que o Brasil produziu até hoje. Mas por muitas fatalidades e muita incúria o nome dele permanece vago na consciência nacional dos brasileiros. / A maior fatalidade que impediu a grandeza dele entre nós, foi não

(17) Estamos em 1929, e o *crack* da Bolsa de Nova York teria grande impacto na economia brasileira.

termos tido nenhum estrangeiro que nos viesse ensinar que o Aleijadinho era grande. Nós só nos compreendemos quando os estranhos nos aceitam. Exemplos típicos: Carlos Gomes e Villa-Lobos. E Brecheret também. (...)/ O Aleijadinho não teve o estrangeiro que... lhe desse gênio e as vozes brasileiras não fazem milagres em nossa casa. Não está situado, as obras dele não estão catalogadas, não há um livro sobre ele, pouco se sabe sobre a vida dele e quase todos lhe ignoram as obras.” (Aleijadinho, 30/05/1930, apud ANDRADE, 1976, p. 205)

É bonito perceber que o escritor estava construindo para si também essa “*consciência nacional*”. Se, em determinadas crônicas, condenava o patriotismo barato, em outras, nas quais ele mesmo podia ser acusado de patriotice, dizia não ser patriótico, mas humano: “*é perfeitamente humano a gente torcer pelo que é seu, pelo que vive, pelo que convive. Nem se pode dizer que seja razoável, é simplesmente humano, instintivo*” (Nacionalização de um adágio, 8/08/1930, apud ANDRADE, 1976, p. 231) – e isso justificava querer exibir para os europeus as comidas daqui – “*Pensando bem, um tutu de feijão vale bem um quadro de Picasso*” (Escola de Paris, 6/06/1930, apud ANDRADE, 1976, p. 209) – mesmo só como *blague*. Mario, acima de tudo, desmistificava o senso comum, apontando a importância dos artistas na construção da nação e o verdadeiro trabalho artístico-intelectual como fundador da *nova arte nacional*. As crônicas, nesse sentido, tornam-se instrumento fundamental para sua “missão”. Por seu conteúdo, mas muito também por sua forma.

A crônica, como já notou Antonio Candido (1996), tradicionalmente considerada um “*gênero menor*”, seria, por assim dizer, uma literatura mais próxima de nós e mais humanizada. Ao tratar dos assuntos cotidianos e sem importância, dos fatos banais e não dos grandes temas, a crônica “*não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha*”¹⁸. Essa condição vai ajudá-la a tornar-se um gênero mais acessível a um público amplo. Mas sendo algo tão efêmero, criadas para iluminar um único dia, qual seria o interesse em recuperá-las? As crônicas parecem nos fornecer uma espécie de testemunho vivo do novo panorama material e espiritual vivido em São Paulo nos anos 20. Se são concebidas para o consumo imediato, submetendo-se às transformações e à fugacidade da vida moderna, sendo elas mesmas “fato moderno”, como aponta o crítico Davi Arrigucci (2001), é interessante pensar como elas se tornam uma forma de conhecimento dos “*meandros sutis da nossa realidade e da nossa história*”, pois “*parece[m] penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar[m]-se da corrosão dos anos, como se nela[s] pudesse sempre se renovar, aos [nossos] olhos de leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado*”¹⁹. Por isso, talvez, ao se ler essas (e outras) crônicas, possamos entender um pouco mais esse período, quando se discutia pelos jornais o caráter de nossas artes (e, por que não, de nosso país).

(18) Nesse artigo sobre os cronistas de Minas (Drummond, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende e Fernando Sabino), Antonio Candido trata de outro momento da literatura; devedor, entretanto, do modernismo de 1922 (Cf. CANDIDO, 1996).

(19) Idéias semelhantes a essas de Arrigucci são esboçadas também no artigo de Vinícius Dantas (Cf. DANTAS, 2000).

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 2003.
- ANDRADE, Mario de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1942.
- _____. Táxi e Crônicas. *Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- _____. Sem Título. Carta para Carlos Drummond de Andrade, em 19 de fevereiro de 1926. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 2003. Caderno D. p. 8.
- _____. Arquitetura colonial I. *Diário Nacional*, São Paulo, 23 ago. 1928.
- _____. Arquitetura colonial II. *Diário Nacional*, São Paulo, 24 ago. 1928.
- _____. Arquitetura colonial III. *Diário Nacional*, São Paulo, 25 ago. 1928.
- _____. Arquitetura colonial IV. *Diário Nacional*, São Paulo, 26 ago. 1928.
- ARISTOPHANES, Ainda o monumento. *A Gazeta*, São Paulo, p. 1, 31 jan. 1920.
- _____. Arquitetura nacionalista, *A Gazeta*, São Paulo, p. 1, 2 fev. 1920.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- BARREIRINHAS, Yoshie. *Menotti Del Picchia. O gdeão do modernismo: 1920/22*. São Paulo: Civilização Brasileira/ Secretaria de Estado da Cultura, 1983.
- BOAVENTURA, M. Eugênia (Org.) *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAMPOS, Candido M. *Os rumos da cidade. Urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2002.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- _____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José. *Presença da literatura brasileira. Modernismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
- DANTAS, Vinicius. Desmanchando o naturalismo. Capítulos obscuríssimos da crítica de Mario e Oswald. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 57, p. 9-36, jul. 2000.
- HELIOS. Peri. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 2. 2 fev. 1921.
- _____. Casa-máquina. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 5 jan. 1929.
- _____. Semana de Arte Moderna. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 7 fev. 1922.
- _____. Futurismo no Municipal. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 12 fev. 1922.
- _____. A segunda batalha. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 6, 15 fev. 1922.
- _____. Uma carta. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 23 fev. 1922.
- _____. Casa Warchavchik. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 26 mar. 1930.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- LANGENBRUCH, J. R. *A estruturação da grande São Paulo, estudo de geografia urbana*. Rio de Janeiro: IBGE, 1971.
- LOPEZ, Telê Ancona. Viagens etnográficas de Mario de Andrade. In: ANDRADE, Mario. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- MEMÓRIA urbana. A Grande São Paulo até 1940. São Paulo: IMESP, 2001.
- MICELI, Sérgio. *Sexo, poder e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil. 1920-1945*. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1979.

PICCHIA, Menotti del. *A Longa viagem: 2ª. etapa. Da revolução modernista à revolução de 1930*. São Paulo: Martins, 1972.

____. Da estética. Seremos plagiários? *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 10 abr. 1920.

____. Matematos Peri. *Jornal do Comércio*. São Paulo, p. 3, 23 jan. 1921.

____. Arte moderna: A conferência do dr. Menotti del Picchia no Municipal. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 2, 17 fev. 1922.

PALAVRAS-CHAVE (KEY WORDS)

Cidade de São Paulo, estilo nacional, arquitetura, imprensa, modernismo, nacionalismo, cosmopolitismo, transformações urbanas.

São Paulo, national style, architecture, press, modernism, nationalism, cosmopolitanism, urban transformation.

Obs.: Este trabalho foi apresentado na II Jornada de Discussões “Modernização e Modernismo no Brasil: Arte, Arquitetura e Cidades” do programa de pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da USP, no 1º semestre de 2004.

Ana Cláudia Veiga de Castro

Formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, é mestranda na mesma instituição com o projeto “As representações da cidade nas crônicas de Helios. São Paulo na década de 20”, sob orientação da Profa. Dra. Ana Lucia Duarte Lanna. É bolsista Fapesp desde 2002.