

Anhembitinerários

ou: algum modernismo passado a limpo

*George Luiz França*¹

Pergunta semelhante à feita por Deleuze e Guattari ao começar sua leitura de Kafka² parece pertinente ao pleitear uma leitura de periódico como texto. *Como entrar em Anhembi? Qual seria o ponto de partida a adotar?* Itinerários. Multiplicam-se, cruzam-se, entremeiam-se, e proliferam, outrossim, as entradas. Para cada uma delas, caminhos que se bifurcam, vertiginosamente, e redundam sempre num labirinto, tão ao gosto borgiano. Livro-labirinto, rizoma sem início nem fim, em expansão qual o universo. A angústia de uma deliberação, para lembrar de Barthes³, e a certeza de uma perda irreconciliável. Sempre restarão espectros a circundar o discurso, neste caso, um discurso sobre discursos de amarelas páginas de memória. De memória e de esquecimentos. A cada opção, uma rasura; a cada dito, muitos interditos, não-ditos, desditos, malditos. Ciente da aventura irreversível de leitura por onde recaem estas veredas bífidas que se abrem através do tempo, na sobreposição de um passado incessante, de um presente já passado e de um futuro fantasmagórico, aventuro um primeiro passo, no limiar das lucubrações, ficções sobre ficções que se pretendem reais e que mais irreais se tornam quanto mais delas me aproximo e me afasto, como quem procura um ponto de foco ou a anestesia de um ponto cego.

Um ponto de partida que se poderia estabelecer para começar a ler a revista *Anhembi* (neste momento contemplo as capas descoloridas das edições do acervo, onde numa tarja surgem os contornos de uma floresta, praticamente virgem, cortada por um rio, no qual vejo uma canoa com cinco remadores, além de uma e outra edificação e de um e outro homem que nela se

¹ Bacharel e Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela UFSC. Mestrando em Teoria Literária, sob orientação da Profª. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo. Agradeço a ela a orientação recebida, bem como a fundamental contribuição das reflexões e indicações bibliográficas do Prof. Dr. Raúl Antelo a respeito do Modernismo desenvolvidas ao longo de dois cursos na graduação e um na pós. Este trabalho vem sendo desenvolvido com o apoio de bolsas (de Iniciação Científica e de Mestrado) do CNPq.

² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

³ BARTHES, Roland. Deliberação. In.: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

aventura) é seu nome. “Rio de unas aves añumas”⁴, Anhembi é o nome ancestral do Tietê, roteiro de penetração já utilizado pelos indígenas, primeiros habitantes do Brasil, e importante para os bandeirantes adentrarem alguns dos rincões que hoje já se encontram amplamente urbanizados. O próprio diretor da revista, Paulo Duarte, de quem falaremos adiante, dá conta dessas informações no editorial do primeiro número. Se outrora fora o rio um caminho de penetração física para o Brasil (e, inevitavelmente, cultural, pois as bandeiras foram parte importante do processo de apropriação das novas terras pelos europeus), propunha-se o periódico, no final do ano de 1950, a ser um mecanismo de penetração cultural, e, mais do que isso, de “elevação da cultura brasileira”. Cabem duas perguntas: que cultura se pretende difundir? E sobre que outra cultura pretende ela se afirmar? A pergunta é muito ampla para ser respondida em um breve ensaio. Portanto, traçaremos, ao longo deste, alguns pontos preliminares, pensando, em especial, as relações entre o periódico e alguma arte brasileira que lhe era contemporânea.

Uma “busca dolorosa de unidade” é o que se revela desde o primeiro editorial da revista. Unidade que condiz com Estado, que nos leva a pensar no Modernismo, e em suas ligações com ele e com a criação do que se convencionou chamar uma “identidade nacional”, quão problemático possa ser pensar em identidades em tempos em que estas estão fadadas a (não) se firmarem pela alteridade. Estado, entretanto, que não é o Estado Novo, já passado, mas cujo mentor, Getúlio Vargas, elegera-se novamente presidente nas eleições de outubro de 1950, e é duramente atacado pela revista. Estado que precisa sacrificar regionalismos em nome de uma narrativa de nação. Estado que se pretende democrático, mas que jamais poderá fugir de ter voltados para sobre si interesses (nem sempre idôneos). Ora, ler os propósitos de Paulo Duarte (e de um certo grupo político que o sustenta e que financia seu projeto) é algo que não se pode fazer com a inocência de quem crê em uma imprensa neutra e imparcial. É preciso olhar para aquele que se propõe revolucionário, ou partidário da justiça social, como alguém que se liga às elites paulistanas, e, nessa condição, produz culturalmente com elas e para elas.

A revista revela, de antemão, um posicionamento editorial, na orelha de sua capa⁵: só publica textos inéditos. O que não significa que só publique autores inéditos. O grupo de autores que ali tem seus textos editados é muito ligado ao próprio editor, e muitas pequenas notas na

⁴ DUARTE, Paulo. Anhembi. *Anhembi*. V. I, n. 1. São Paulo: Anhembi, dez. 1950, p.1.

⁵ O formato editorial de *Anhembi* é muito semelhante ao de um livro, tanto em termos de dimensões, quanto de composição (brochura), quanto pelo fato de ter orelhas. Além disso, a iconografia é parca, aparecendo somente nas

seção “Jornal de 30 dias” dão conta desses relacionamentos. Vários nomes que então já gozavam de certo prestígio, tais como Carlos Drummond de Andrade (que lança seu primeiro livro de poemas, *Alguma poesia*, em 1930), Murilo Mendes, Câmara Cascudo e Roger Bastide (francês que veio à USP em 1938 como substituto de Lévi-Strauss e permaneceu pesquisando no Brasil até 1954), publicam textos inéditos nas páginas de *Anhembi*. Mas a rubrica autentica tais textos.

Não busco, nesta leitura, perseguir os rastros de um autor específico entre os periódicos, mas fazer uma leitura do periódico como texto, e de como se textualiza, nele, alguma literatura produzida no Brasil. Isso passa por pensar sua seletividade, seus processos de inclusão e exclusão, seu *background*, suas proposições, suas polêmicas, seus espaços. No dizer de Sylvie Patron,

A revista torna-se um "campo", um sistema de relações sociais dotado de uma lógica que lhe é própria e que comanda sua evolução. No interior desse campo, toda prática – a publicação de um artigo, a afirmação de uma preferência ou de um desprezo, a tomada de uma posição política – é considerada uma estratégia.⁶

Na palavra “revista” encontramos, além dessa proposição de campo, e do caráter de publicação periódica, a idéia de um “re-visitar”, de um “re-vistar”, de um “re-ver” (interessante pensar que o Dicionário Aurélio dá sua origem como tradução do inglês *review*; o francês, *revue*, mostra também afinidade com uma derivação do verbo “ver”). *Anhembi* realiza esse tipo de procedimento nitidamente em, digamos, metade das páginas de cada uma de suas edições: no momento em que se debruça sobre os últimos trinta dias. Entretanto, como assinala Maria Lucia de Barros Camargo em *Sobre revistas, periódicos e qualis tais*⁷, ensaios críticos, resenhas e estudos também constituem uma forma de retorno ao passado, por mais recente que este seja, dado que também são um procedimento de visita e de leitura. Nesse sentido, pouco é o espaço que ocupa a criação em si (pensando-se aqui na de cunho literário) na revista; com efeito, lê-se muito mais resenha ou ensaio sobre material literário do que literatura ali. O periódico em análise propõe-se a ser um espaço de *cultura*, estando a literatura imiscuída em um corpo de manifestações em trânsito, donde podemos partir para uma leitura da(s) política(s) cultural(is) que

publicidades que abrem e fecham as edições do periódico. Nas orelhas, geralmente se anuncia quem serão os autores de textos a serem publicados nos próximos números.

⁶ PATRON, Sylvie, 1999 apud ANTELO, Raúl (org.). Uma constelação: revistas entre vistas. *Outra travessia: Revista de Literatura*. N.40/1 Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, 2º sem. 2003, p.17.

⁷ CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Sobre revistas, periódicos e qualis tais. *Outra travessia*, n. 40/1, op. cit., p.23.

a partir de *Anhembi* difundem-se, traçam-se e performam-se.

A revista firma sua importância nesse processo de leitura por reportar a um passado nem tão distante⁸ e por trazer, entre tantos e tão diversos registros de suas páginas de memória, marcas decisivas do processo de mudança nas compreensões de criação e crítica de arte durante o século XX. Em alguns pontos, o próprio periódico comenta sua repercussão: no número 2, de janeiro de 1951, transcreve o editor uma carta de Vivaldo Coaracy⁹, colunista do *Estado de São Paulo* que, tendo sido convidado a colaborar com alguns textos, alega estar muito velho, mas felicita a iniciativa de se fazer uma “revista de alta cultura” em São Paulo, cidade que vivia um momento de efervescência cultural, a seu ver. Voltando ao tema da “alta cultura” em seu número 5, do mês de abril do mesmo ano, a revista transcreve um texto de Múcio Leão¹⁰, em que este felicita a publicação de diversos textos de autores estrangeiros por *Anhembi*, o que, para ele, mostraria estar a revista acima de quaisquer nacionalismos ou regionalismos, sendo partidária dos “defensores da liberdade”. Ora, há que se pensar, entretanto, a ligação entre estas entradas estrangeiras e um processo de edificação de Brasil a partir de uma seleção do que seria “o melhor” da intelectualidade estrangeira, mormente francesa. Além disso, de que liberdade se está falando? Liberdades social-democratas, por um lado, cuja enunciação implica uma recusa de Stalin, de Perón ou de outras formas de ditadura, mas parece, também, duvidar do capitalismo norte-americano, em sua expansão desenfreada. Por outro lado, defende-se a política econômica interna da Inglaterra. Paradoxos de uma procura de lugar crítico em um mundo ainda bipolar.

É interessante, ainda, discutir com base em que se fixam os parâmetros de “alto” e “baixo” na revista. Em nenhum momento os pressupostos em que se baseia tal hierarquização são expostos explicitamente, mas as escolhas, os implícitos e alguns outros detalhes de alguns textos publicados em *Anhembi* possibilitam buscar alguma compreensão do que se considera, ali, como “alto”, “bom” e “digno de penetrar” um novo Brasil que se pretende construir. Trata-se, em última análise, de um gosto elitista, em cujo âmbito a presença de algum Modernismo parece prova cabal de que a cultura não se encontra cristalizada. Entretanto, a maneira como se dá essa

⁸ Há um hiato de pouco mais de 50 anos entre esta leitura e a publicação dos números que aqui serão analisados. *Anhembi* tem sua primeira edição em dezembro de 1950, e dura até 1962, com edições mensais de, em média, 200 páginas. Cabe, ainda, assinalar que esta pesquisa encontra-se em fase de desenvolvimento, e as considerações tecidas neste texto se fazem com base na leitura de quinze de seus exemplares, bem como de material complementar, referenciado em notas.

⁹ COARACY, Vivaldo, apud ANHEMBI. *Anhembi*. In.: _____. V. I, n.º 2. São Paulo: Anhembi, janeiro de 1951, p.359-362.

entrada reverte as reflexões para um sentido de seletividade (e não universalidade), o que permite partir a discussão, de antemão, de um questionamento do ecletismo proposto. Se se houvesse de eleger um "pai", espécie de figura emblemática que, depois de morta, é laureada e homenageada (totem), para *Anhembi*, o nome de Mário de Andrade seria inevitável. Não só pelo seu "lirismo" ou pelo seu papel como idealizador de uma imagem de Brasil, mas, principalmente, por suas intervenções estatais, amplamente elogiadas pelo periódico.

Voltemo-nos, entretanto, antes de tratar com mais vagar das presenças modernistas, à constituição de cada número da revista. Poder-se-ia dividi-los em três grandes partes. Primeiramente, o Editorial, escrito por Paulo Duarte, em que a revista firma posicionamentos em relação aos acontecimentos que julgava mais importantes no período de sua elaboração. O primeiro deles, como vimos, objetiva situar o leitor em relação a um projeto de revista nascente, buscando deixar clara uma espécie de linha do periódico, que, dissemos, é digna de um olhar mais detido; este é retomado quase integralmente no momento em que a revista comemora seu primeiro ano de existência, afirmando, outrossim, só ter havido até então experiência semelhante à que estava realizando na *Revista do Brasil*. O segundo traz como título a palavra "Calamidade" em letras garrafais, e pensa a situação catastrófica de um mundo que recém vira duas bombas atômicas explodirem para marcar o "fim" de uma guerra mundial que, em verdade, se prolongou para muito além na tensão de uma quente Guerra Fria. A um só tempo, o texto nos deixa entrever duas das maiores preocupações registradas pela revista: a política(gem) brasileira e a conjuntura mundial do conflito entre Estados Unidos e União Soviética. O terceiro editorial é dedicado a Trilussa (pseudônimo do poeta italiano Carlo Alberto Salustri), assim como o quinto o seria a André Gide, dois escritores considerados importantes pelo editor (e canonizados, o segundo em maior medida que o primeiro) que morreram nos meses precedentes às edições, assinalando a associação de um caráter efemeridal ao projeto. O quarto e o sexto voltam-se para a liberdade, mormente a de imprensa, partindo dos casos de *La Prensa* e *La Nación*, fechados por Perón de maneira escusa. O sétimo toma o Panamá como exemplo de conduta democrática, uma vez que os habitantes daquele país haviam derrubado o caudilho Árias através de uma revolução. Entretanto, não deixa o periódico de, em sua visada sobre o país, notar que sua independência da Colômbia foi forjada pelo império do capital graças aos interesses que circundavam na

¹⁰ LEÃO, Múcio, apud ANHEMBI. Uma revista de alta cultura. In.: _____. V. II, n.º 5. São Paulo: Anhembi, abril de 1951, p.375-377.

construção do Canal do Panamá. A sombra do império retorna em *A caminho do irreparável*, editorial do oitavo número da revista, em que, dado o estado de calamidade em que se encontrava o Brasil, chega-se a aventar a hipótese de haver a nomeação de interventores internacionais para o país. No editorial da edição de número 9, fala-se sobre o Congresso Internacional Socialista, realizado em Frankfurt com o objetivo de publicar a declaração de princípios da entidade. Para o editor, o capitalismo seria um modelo morto e exausto, e o comunismo soviético malograra o projeto de justiça social graças à ditadura. A afirmação da crença em valores do socialismo, aliados à idéia de democracia, pode nos levar a pensar a defesa de um socialismo democrático como próxima do que viria a ser a social-democracia.

Passado o Editorial, surge o bloco de ensaios da revista, em que coabitam colaboradores brasileiros e estrangeiros, em textos de tamanho variável, nos quais discutem temas diversos, nem sempre diretamente ligados aos 30 dias atinentes à edição em questão. É um espaço para divulgação de pesquisas, de pensamento, de nomes, de idéias, de debates. Mas não é o único em que isso se dá. A terceira “divisão” da revista, embora possa parecer a mais “jornalística” de todas, por englobar uma espécie de “resenha” do mês, tem textos de posicionamento nada marcado pelo (paradoxal) ideal de neutralidade que em geral rege a imprensa noticiosa. Todavia, percebe-se certo retardo na revisão desses trinta dias, uma vez que, por exemplo, na edição de agosto, ainda se falava de acontecimentos que dominaram a cena em junho. *Jornal de 30 dias* recupera e analisa as notícias julgadas mais importantes no período, sem deixar de abrir espaço para fatos pitorescos ou curiosos, que rendem comentários marginais deveras interessantes. *Livros de 30 dias* é um espaço de resenhas, não só literárias, mas de textos (não somente livros, mas também artigos científicos) que ocuparam o cenário da leitura no mês; por ali passaram livros de Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, entre outros. *Artes de 30 dias* parte, muitas vezes, de exposições que então estavam sendo realizadas, para discutir pressupostos da crítica de arte, chegando, por vezes, a ter caráter praticamente ensaístico. Além das artes plásticas, há, aí, também espaço para a dança, mormente para o *ballet*. *Música de 30 dias* faz a resenha do cenário musical do período prévio à circulação da revista, centrando-se na música erudita e na ópera. *Teatro de 30 dias* discute as montagens teatrais mais recentes, bem como alguns autores e obras que são julgados dignos de destaque. *Cinema de 30 dias* faz o mesmo em relação aos filmes que circulam em São Paulo em período anterior à edição de *Anhembi* que se lê. Todos os textos da “segunda seção” são assinados; em contrapartida, a

redação, anônima e incorpórea entidade, é quem se responsabiliza pelo conteúdo da terceira parte. Apenas no número 7 da revista começam a aparecer textos assinados nessa segunda parte. Os colaboradores são quase sempre os mesmos: Indro Montanelli, Anton Giulio Bragaglia, Benedito J. Duarte, Rita Mariancic, Nicanor Miranda, com algumas participações especiais, como Roger Bastide e Decio de Almeida Prado; por vezes, as assinaturas são somente siglas, que nem sempre permitem identificar com toda a certeza quem são os colaboradores. Na contracapa, um índice dá conta de todos os textos publicados naquele número da revista, às vezes traindo a tentativa de anônimia dos autores siglados; outras vezes, quem comete a traição é o “índice do volume”, caótica remissão que sai ao final de cada revista cujo número é múltiplo de três, pois cada três números constituem um volume, como era de costume na época e ainda acontece em certas publicações européias (varia a quantidade de números agrupados).

Ao início e ao final das revistas indexadas encontram-se as publicidades, iconografias diversas que dão conta não só de uma certa dimensão do imaginário dos desejos de compra e das formas de sedução comercial da época, mas também de quem financia o “projeto” *Anhembi*. O periódico nunca cessa de pedir “amparo”, em textos intitulados *Como amparar Anhembi*, que conclamam não só patrocinadores, como assinaturas. Versões circulam a respeito de que o fim da publicação, em 1962, se deu por conta de problemas financeiros do próprio editor, idéia reforçada pelo fato de que, em 1970, Paulo Duarte vende sua biblioteca, plena de raridades e obras valiosas, à Unicamp, por quinhentos mil cruzeiros¹¹.

O capital proprietário das empresas que anunciavam em *Anhembi* é, em parte, ligado a descendentes de italianos, instalados na cidade de São Paulo e prosperando em seus negócios. A imigração italiana para o Brasil teve esta característica: diferentemente da fixação à gleba observável entre os alemães, os italianos, que vieram para trabalhar na cafeicultura paulista, substituindo a mão-de-obra escrava, alforriada, tão logo tinham uma oportunidade de sair do campo e ir para a cidade, o faziam. Tomemos como exemplo Rodolfo Crespi, dono de um cotonifício localizado na Mooca, bairro que se desmembrou do Brás e se tornou reduto italiano em São Paulo, que anuncia sua empresa na revista. Do mesmo bairro, temos, ainda, a Refinadora União, de açúcar, e a Companhia Antártica Paulista. Para não citar Ciccillo Matarazzo, que viria a ser o idealizador da Bienal de 1951, cujas ligações com o capital estrangeiro estão diretamente

¹¹ Cf. SUGIMOTO, Luiz. *O Dom Quixote brasileiro*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/abril2003/ju209pg12.html>. Acesso em 19 abr. 2005.

relacionadas com o progressivo fortalecimento das relações entre Estados Unidos e Brasil, e, por que não dizer, com o aprofundamento da dependência entre nosso país e o capital estrangeiro, que se torna, paulatinamente, um império imaterial. Desde o “Presunto cozido Selete” até a própria Metalúrgica Matarazzo, várias são as figurações de empresas deste filho de imigrantes em *Anhembi*. Associações como o Serviço Social do Comércio (SESC) e o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), bem como o Serviço Social da Indústria (SESI), também investiam no periódico, levando-nos, novamente, a pensar em sua ligação com as aspirações culturais de uma burguesia industrial ascendente em um movimento de modernização tardia. Essa burguesia freqüentava o Jockey Club Brasileiro, para ostentar sua riqueza e ampliar seu círculo de relações sociais, mas também fazia suas apostas na Casa das Apostas, e queria ver e ser vista, inclusive, na publicidade da revista. Além disso, o jornal *Estado de São Paulo*, no qual Paulo Duarte trabalhara durante anos, e do qual se desligara por estar “desgastada” sua relação com os donos¹², patrocina *Anhembi* desde seu primeiro número, o que soa um tanto controverso. Entre esses patrocinadores, surge, ainda, a Editora Melhoramentos, que não por acaso tem muitos dos livros que lança resenhados na seção *Livros de 30 dias*; outra editora que ganha destaque nessa seção, posteriormente, é a Livraria José Olympio, que, no primeiro ano da revista, lança, por exemplo, a segunda edição de *Sobrados e mucambos*.

Os investidores podem ser, outrossim, um fator importante para pensarmos que, apesar de a revista se propor a ser supraregional, afirma-se nela certo caráter “paulocêntrico”, que poderíamos mesmo postular como duplo. Em primeiro lugar, pelo centramento em São Paulo, observável pela recorrência da palavra-chave correspondente na indexação do periódico, a qual perde apenas para “Década de 50”. Isso nos remete novamente à idéia da ligação entre um periódico e o momento em que é escrito, em especial, como vimos, no caso de possuir este uma seção destinada especificamente a tratar dos assuntos “de 30 dias”. Em segundo lugar, pela forte presença de Paulo Duarte, seu editor, sentida não só de forma implícita, como seletor e organizador, mas explícita, como autor de muitos textos no período em análise, o que faz dele o colaborador mais assíduo se não contarmos os textos não assinados, e citado em várias passagens. São Paulo e Paulo Duarte são bases para se pensar *Anhembi*. Um roteiro de penetração de sujeito eclipsado, mas impostado. Um roteiro de penetração de balizas firmes, mas nem tão inocentes e livres. Um roteiro de múltiplos vieses.

¹² Ibid., loc. cit.

Se os textos nos dão a entender muito sobre a São Paulo daqueles tempos (ou sobre uma São Paulo, qual seja, a que Duarte e seus pressupostos nos pintam), o sujeito eclipsado neles merece ser um pouco desnudado. Paulo Alfeu Junqueira Monteiro Duarte nasceu em 1899, e iniciou sua carreira jornalística como revisor do *Estado de São Paulo*, chegando a editor-chefe do jornal no final dos anos 40. Por ter se tornado amigo da família Mesquita, adentrou a vida política e cultural das elites paulistanas. Ali militou politicamente, fazendo do jornal “trincheira e palanque”¹³, participando do movimento constitucionalista e engajando-se ao Partido Democrático. Entusiasta da Revolução de 30, veio a se decepcionar com os rumos a ela dados e foi consultor jurídico do prefeito Armando de Salles Oliveira, cassado pelo Estado Novo. Vale destacar que, em *Anhembi*, Duarte não cessa de elogiar aquela administração, bem como a de Fábio Prado, criticando fortemente Adhemar de Barros e Getúlio Vargas. Vincula-se, assim, por outra via, a Mário de Andrade, que foi o diretor do Departamento Municipal de Cultura naquele período; isso se faz sentir fortemente na revista. Sua oposição ao presidente rendeu-lhe dez prisões e um exílio entre 1938 e 1945, na França, fato ao qual não cessa de remeter em sua crítica constante ao populismo do ex-ditador. Ali tomou contato com muitos nomes da intelectualidade francesa de então, que viriam a ser colaboradores de *Anhembi* durante a década de 50 e no início da década de 60. De acordo com Kane¹⁴, o modelo da revista fundada por Duarte teria muito em comum com a famosa *Les Temps Modernes*, dirigida por Jean-Paul Sartre, com cujos ideais o brasileiro parece, também, ter certa afinidade.

Chamado por Sugimoto de “primo pobre” da elite paulistana, Paulo Duarte foi uma figura polêmica e incômoda, que viveu de grandes intentos, mas nunca alcançou grande êxito, tendo seus projetos sempre bruscamente interrompidos. Talvez a falta de espaço em outros meios justifique a maneira como sua revista acaba se centrando em sua própria figura, em seu círculo de relações mais próximas, em seus gostos e anseios. Se na História oficial esteve ele sempre em segundo plano, em *Anhembi* tenta firmar uma posição de importância, fazendo-se aparecer, inclusive, como contista e poeta, mas com pseudônimo: Tietê Borba. Nome que repete *Anhembi*, por tomar o nome mais conhecido do rio, e justapô-lo a Borba, talvez emprestado a Borba Gato, considerado um dos mais importantes bandeirantes. *Anhembi* se faz assim, ela própria, também, bandeira, vetor de desejo de homogeneidade, de construção de nação, que não consegue,

¹³ Ibid., loc. cit.

¹⁴ KANE, Richard Franklin. *The sociology and politics of Fernando Henrique Cardoso*. Disponível em: <<http://www.crab.rutgers.edu/~goertzel/KaneThesis.doc>>. Acesso em 19 abr. 2005.

entretanto, calar alguns espectros que suturam o edifício a partir de dentro dele próprio.

Vistos a estrutura da revista, seu editor, seus propósitos e alguns traços gerais de sua estrutura, vale retornar ao tema da cultura, e pensar quem penetra o Brasil com o que em *Anhembi*, em se tratando de cultura. Um parêntese se abre para discutir essa noção, e um contraponto de vozes se fará dentro dele. T.S. Eliot e Raymond Williams. Aquele, por afinidade com os pressupostos do periódico; este, para atualizar a discussão, e por afinidade com os pressupostos do projeto.

Eliot, em 1948, resolve que chegara a hora de falar sobre o que poderia considerar cultura. E é a definição de “definição” que figura na epígrafe de *Notes toward the definition of culture*: “poner límites: limitar.”¹⁵ Em suas *Notas*, a cultura surge como uma estrutura orgânica a ser transmitida, fracionável em locais (ou regionais) e incompatível com o igualitarismo. Ora, o poeta e crítico inglês entende a “cultura superior” como fenômeno forjado por elites, e que existe em oposição a culturas “inferiores”, havendo, entretanto, uma relação de dependência entre a cultura de um indivíduo, a de um grupo (ou classe) e a da sociedade. Mas, haja vista a fragmentação dos saberes no advento da modernidade, o “indivíduo culto”, qual seja, aquele que transita bem por entre os diversos gostos e práticas de um determinado grupo social (o mais rico), tornara-se “um fantasma”. Ora, o projeto de “elevação da cultura” do Brasil, a que Duarte visava através de *Anhembi*, torna-se um tanto quanto utópico frente a esses pressupostos; além do que, se considerarmos a cultura como fenômeno regional, propagar uma cultura de unidade nada mais é senão tentar dar uma Nação a um Estado sem povo como o brasileiro; é a barbárie da cultura. Ou, em outras palavras, fazer de um regional um universal, sacrificando, entretanto, singularidades excessivas¹⁶. Além do que, a idéia de utopia remete, novamente, a pensarmos um certo projeto vanguardista, divisor de gosto e construtor de Brasil. Não é impossível que Paulo Duarte tenha lido essas notas, uma vez que a revista dá conta de que acompanhava ele os lançamentos de ensaios do autor de *The waste land*, por resenhar seus ensaios sobre Shakespeare

¹⁵ OXFORD English Dictionary, apud ELIOT, T.S. *Notas para la definición de cultura*. Trad. esp. de Félix de Azúa. Barcelona : Bruguera, 1983, p.5.

¹⁶ Fator que leva, por exemplo, Mário a detratar as soluções arquitetônicas de Gaudí na Catalunha: “Não nego a seriedade, a honestidade dêste artista, mas, por mais que o respeite, sou obrigado a ver na sua obra de arquitetura menos arquitetura que o desapoderado espírito separatista da Catalunha. A sua igreja da Sagrada Família, em Barcelona, é bem mais que um pesadelo sentimental e pouco menos que um horror artístico.” (ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In.: _____. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins, 1963, p.18.) Impugna o escritor, no texto que foi sua aula inaugural na Universidade do Distrito Federal em 1938, uma manifestação da singularidade irredutível do sublime contemporâneo; sacrifício necessário, no âmbito de seu projeto, para se conformar uma idéia de nação.

(no número 2) e Dante (no 5). Duarte, constatando, com Eliot, que estariam num período em que a cultura, supostamente, se deteriorava, elabora um projeto de “elevação”. Emblemática, a esse respeito, é a seção de música da revista, em que só se fala de música erudita, concertos de câmara e recitais, e que faz com que o nome de Beethoven assome como o músico mais citado da revista. Complementa essa constatação de uma diretriz erudita o texto *Triste vida*¹⁷, em que, apesar de se tecerem elogios à estação de rádio do Ministério da Educação e Cultura por buscar contribuir com a "educação do povo", através de uma programação sem comerciais, sem novelas e sem "música popular" (choro, samba e marchinhas), a revista critica duramente a entrada do *jazz*¹⁸ no repertório daquela. Ora, em um paradigma do alto, como considerar o que ocupava a baixa "vala comum" do popular? E como marcar a fronteira entre o vanguardista, o baixo, o popular e o indesejável? Torna-se necessário, pois, ponderar o que se considera como “alto” e, por oposição, “baixo”.

Raymond Williams traz um contraponto interessante para esse debate. Ao pensar uma “sociologia da cultura”, em *Cultura*, o autor retoma a idéia de que seria este processo, em sua gênese, cultivo ativo, criação e reprodução, reportando-o, em seguida, à sinonímia de “espírito” (palavra muito cara a *Anhembi*), como um “modo de vida global”¹⁹. Reconstruindo uma história do termo, Williams observa que, no uso mais geral, passou este a ser ligado a um “cultivo ativo” da mente, ligando-se a um “estado mental desenvolvido”, os processos em que este se constrói e os meios desses processos, onde entrariam as artes e o trabalho intelectual. Chega-se à noção de que seria ela “o *sistema de significações* mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada.”²⁰ Nada intrínseco a um determinado conjunto de valores, crenças, gostos, faz com que ele seja melhor ou pior do que outro. A atribuição deste lugar de altura a uma cultura parte do fato de ter sido ela elaborada por e para as altas classes. Alta cultura, alta classe, cujo modo de vida (visto como mais do que uma suma de atividades), o que inclui o trabalho artístico e intelectual, entre tantas outras práticas, *Anhembi* perpetra Brasil adentro (e afora). A idéia de cânone encontra-se ligada a um determinado conjunto de valores que deveriam, dentro do proposto por Eliot, ser passados das

¹⁷ ANHEMBI. Triste vida. *Anhembi*. V.III, nº 8. São Paulo: Anhembi, jul. 1951, p.296-298.

¹⁸ É interessante notar que o *jazz* e o samba parecem ter vencido a briga. Afinal, não só caíram em um gosto elitizado, como hoje são objeto de estudo de especialistas. Entretanto, em *Anhembi* alguns textos já começam a apontar para uma apropriação do *jazz* pelo erudito. (Cf. ANHEMBI. A música do porvir. *Anhembi*.V.III, nº 8. São Paulo: Anhembi, jul. 1951, p.383-385.)

¹⁹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p.10.

elites para as massas. Mas que preceitos artísticos norteiam esse cânone, e que autores *Anhembi* escolhe em seus primeiros números? Quem, em contrapartida, fica de fora? Fazer uma lista e falar dela toda seria um tanto quanto difícil. Deter-me-ei, nestas considerações, especialmente na maneira como algo do moderno e do modernista aparece na revista, e, mais especificamente, no contraponto nela estabelecido entre alguns modos de se conceber arte na primeira metade do século XX.

É pelo avesso, de uma “advertência de Delacroix”²¹, que passaremos a pensar a arte em *Anhembi*. Passado o afã das vanguardas do início do século XX, as inovações por estas trazidas parecem estar em vias de institucionalização. Entretanto, nem tudo se incorpora ao gosto elitista, e Carlo Carrà dirá, retomando Delacroix, que “todo exagero carece de significado”. Ora, impugnações ao delírio²² que se direcionam a compreender uma “evolução artística”, o que parece ter, novamente, um eco de Eliot e sua relação entre tradição e talento individual, ou com um tempo linear, contraposto à concepção de um eterno retorno. “O bom artista é aquele que tem talento suficiente para reconhecer sua inserção na tradição”, seria uma paráfrase possível para *Tradition and individual talent*, ensaio de 1919²³. Apesar de a revista contar com a colaboração de modernistas, parece que certo modernismo é visto com reservas, reservando-se bom lugar àquele que se insere, de alguma forma, numa tradição que vem do passado. A revista é contra posicionamentos “modernosos”, ou seja, que abdicuem da produção ulterior para considerar como boa apenas a do século XX, então em seus meados. Diz que a arte é sem tempo, e desconfia de uma arte inteiramente nova, pautada na forma pura, que se liberte do ilustrativo e do naturalístico. Ora, parece que estamos diante de uma renúncia às voltas da arte por sobre si mesma, à ficção e ao para-além do visível, e de uma reivindicação da representação. Nesse sentido, vale uma consideração breve sobre a presença do surrealismo, que, aliás, não fica totalmente ausente de *Anhembi*: não só se noticia a ida de Buñuel a Cannes²⁴, mas também se

²⁰ Ibid., p.13, grifo do autor.

²¹ ANHEMBI. Uma advertência de Delacroix. *Anhembi*. V.II, n.º 6. São Paulo: Anhembi, maio de 1951, p.574-576.

²² De-lirar, sair da lira, do traço do arado, arado que faz versura, versura que determina o verso, verso cuja possibilidade de *enjambement* (quebra e retorno) é, para Agamben, o que caracteriza a poesia. (Cf. AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*. N. 1. São Paulo: Alpharrabio, 2002.) Concepção de poesia que dista muito das defesas do lirismo (ligado à lógica metafórica do Estado) que vemos nas páginas de *Anhembi*. Na revista, Mário vence Oswald. Veremos o porquê.

²³ ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, p. 37-48.

²⁴ Cf. DUARTE, Benedito J. Luis Buñuel em Cannes. *Anhembi*. V.III, n.º 08. São Paulo: Anhembi, jul. 1951, p.387-389. Este colaborador, aliás um tanto quanto assíduo em *Anhembi*, chega a aventar a vinda de Buñuel para o Brasil, como propulsão ao desenvolvimento de nossa indústria cinematográfica. Ainda que já houvesse o mexicano sido

publica um texto de Mogura intitulado *É preciso recomençar o surrealismo*. Por um lado, a figura de Buñuel, um tanto quanto controversa, por ter se ligado, em um primeiro momento, a Dalí, para depois se engajar na ala comunista do movimento, passando por uma atuação junto a Nelson Rockefeller, e uma travessia para dentro das instituições marcada, também, pelos prêmios de Cannes. Por outro, na reivindicação de Michaux contra Breton realizada por Mogura, que considerava que o rumo que o segundo estava procurando impor ao surrealismo o levaria justamente para onde ele não deveria ir: em direção a uma (dial)ética, que tentava resolver a antinomia entre um universo de vácuo nas formas e um mundo de correspondências²⁵.

Se encontramos apenas parca e esparsamente uma discussão que tendesse a essa direção até o presente momento, salvo em esparsas colaborações, percebemos que o periódico institui forte diálogo com a Universidade de São Paulo, instituição que se encontrava em franco processo de consolidação, e que viria a conformar uma das tradições intelectuais mais fortes no Brasil. Em *Anhembi*, encontramos tanto alguns membros do grupo *Clima* (que começara a publicar sua revista em 1941, com um texto de apresentação de Mário de Andrade, intitulado *Elegia de abril*), como Lourival Gomes Machado e Decio de Almeida Prado (assinando D.A.P.). Além disso, a revista publica artigos ligados ao Estruturalismo, como no caso da resenha de *As estruturas elementares do parentesco*, de Lévi-Strauss, escrita por Roger Bastide (amplamente elogiado nas páginas do periódico, outrossim, quando recebe da USP o título de Doutor *honoris causa*). Não é ocioso recordar que estes antropólogos estiveram entre os professores que vieram na missão internacional para capacitar os primeiros futuros professores da universidade. Seus "discípulos", igualmente, estavam, em pleno vigor da juventude, começando a publicar e a ganhar destaque como vozes que viriam a ser canônicas nos debates brasileiros. O "jovem" Darcy Ribeiro, por exemplo, publicara, em 1951, *Religião e mitologia kadiuê*, que é resenhado duas vezes por *Anhembi*, e que vence o Concurso Fábio Prado de Ensaio (haja vista o gosto da revista por prêmios, os dois expedientes parecem ter certa ligação). De teor muito semelhante, o que difere entre as resenhas é o fato de uma delas ter sido assinada (por Nicanor Miranda), e a outra não. É interessante notar, entretanto, que, se num primeiro momento, as vozes dos mestres da USP eram estruturalistas, o que tomou fôlego a partir de Antonio Candido dentro daquela universidade foi a

obrigado a desfazer seus vínculos com Rockefeller em virtude dos escândalos que o envolveram com a publicação de *La vida secreta de Salvador Dalí*, em 1942, aponta-se, aqui, novamente, para a internacionalização de alguma arte brasileira, e para as entradas estrangeiras.

²⁵ MOGURA. É preciso recomençar o Surrealismo. *Anhembi*. V.III, nº 8. São Paulo: Anhembi, jul. 1951, p.369-372.

reflexão sociológica; entretanto, há que se notar que na figura de Candido ainda se sente alguma matriz nietzscheana, via uma faceta de Walter Benjamin, que, entretanto, em Roberto Schwarz, seu discípulo, entra filtrado por Theodor Adorno.

Retornemos, entretanto, à figura do pai, Mário de Andrade. Falamos, anteriormente, em um projeto, ou seja, algo que visa a provocar mudanças numa certa situação, e que, enquadrado numa espécie de espírito tardo-romântico, conformou um novo paradigma de pensamento, nesse caso, do nacional e da arte. Isso se torna perceptível ao pensarmos que, se em 1922 a reação ao que foi apresentado no Teatro Municipal de São Paulo foi de espanto (e, mais do que isso, de reprovação), em 1950, nomes que a ela estavam vinculados já se encontravam em fase de incorporação ao que se entendia como uma nova arte nacional. Pode-se partir daí para pensar as ligações entre arte e Estado, ou num Modernismo de Estado, reportando às intervenções marioandradinas (de que também tomaram parte Paulo Duarte, Sérgio Milliet e Rodrigo Mello Franco de Andrade) no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, e na preservação do patrimônio histórico e nas intervenções urbanísticas dos modernos, que remetem a Brasília, cidade sem povo que gerou povo sem cidade, mácula irreversível no projeto modernista. Ora, se falamos em uma travessia da transgressão para o cânone, ou da ruptura para o modelo, alguns episódios relatados em *Anhembi* se revelam emblemáticos.

O primeiro deles é uma exposição, realizada por Tarsila do Amaral, no início do ano de 1951, intitulada *Confissão geral*²⁶. Tratava-se de uma retrospectiva da carreira da pintora, que, apesar de ter dado a Oswald de Andrade a idéia da Antropofagia ao presentear-lhe com o *Abaporu* em 1929, agora entrava numa espécie de “verve memorialista”, ao trazer uma retrospectiva de 85 quadros para o Museu de Arte Moderna, fundado por ninguém menos que Ciccilo Matarazzo. Museu, espaço institucional: Tarsila atravessa a linha entre ruptura e tradição. Ao resenhá-la, a revista diz que suas obras compõem uma espécie de romance artístico de amor ao Brasil, “prosaicizando-as”, colocando-as como uma espécie de texto coerente, coadunado com uma lógica nacional, ligada à expressão e ao pensamento de um sentido fechado na arte, a ser desvendado por eruditos críticos plenos de princípios, como o obliterado indivíduo de *Anhembi*, ou, novamente, Eliot.

A posição retrospectiva de Tarsila nos remete a um outro pintor que realizou, no período

²⁶ ANHEMBI. Confissão geral de Tarsila. *Anhembi*. V. I, n. 3. São Paulo: Anhembi, fev. 1951, p.558-560.

resenhado, uma exposição em que procurava apresentar um "panorama": Vittorio Gobbis²⁷. A coincidência (incidência conjunta, mas não somente fortuita) de que ambas as exposições foram realizadas no Museu de Arte Moderna, aliada ao fato de que o pintor italiano, que viera radicar-se no Brasil em 1924, fez parte da Sociedade Pró-Arte Moderna (da matriz apolínea marioandradina) nos remete, novamente, a pensar na relação posterior entre modernismo e instituição, e na canonização dos valores vanguardistas. Mario de Andrade diria sobre a vinda de Gobbis para o Brasil que a presença "no ambiente paulista, de homens capazes de conversar sobre as diferenças de pincelada de um Rafael e de um Ticiano e sabendo o que é ligar uma cor à sua vizinha, veio mansamente destruir o nosso analfabetismo pictórico como o apriorismo sentimental dos casos"²⁸. Eis o nosso modernista-estadista-modelo falando de valores acadêmicos, como se nunca tivesse sido parte daqueles que queriam romper com o que de mais academicista poderia haver na arte brasileira. Perdendo sua potência contestativa, as inovações modernistas acabam tornando-se modelos de composição, *dejà-vus* repetidos ao ponto do clichê, componentes de uma espécie de inconsciente ótico (à Benjamin). Como devolver potência às imagens? Há, ainda, vanguarda possível na metade do século XX?

Anhembi considera que a Semana de 22 abriu uma transição na arte brasileira, o que é inegável. Essa transição é associada, em várias páginas do periódico, com uma espécie de Renascimento, posto em analogia com o que fizeram Michelangelo e tantos outros artistas na Itália a partir do século XIV, e que pode ser lido de maneira paralela ao que disse Mário de Andrade sobre Gobbis e sua relação com Ticiano e Rafael, citada anteriormente. Não só na resenha da biografia que Papini escrevera para o autor de *David* se mencionam certos paralelos a respeito²⁹, mas também num texto sobre Lasar Segall, intitulado, sugestivamente, *Segall ao encontro da nova Renascença*³⁰. Ainda que pensemos, por um lado, o Renascimento como algo de base clássica, ou seja, de retomada de um modelo pregresso, podemos, salvaguardadas as devidas proporções, pensar, da mesma forma, o movimento moderno como uma tomada de modelos exteriores, mormente os das vanguardas européias. Se no século XV, todavia, se resgatou um elo com o passado, certo Modernismo parece estar todo o tempo correndo atrás do

²⁷ ANHEMBI. Panorama de Gobbis. *Anhembi*. V.III, n° 7. São Paulo: Anhembi, jun. 1951, p.165-167.

²⁸ ANDRADE, Mario de, apud LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

²⁹ ANHEMBI. Papini e Michelangelo. *Anhembi*. V. II, n. 6. São Paulo: Anhembi, maio 1951, p.551-553.

³⁰ ANHEMBI. Segall ao encontro da nova Renascença. *Anhembi*. V. II, n. 4. São Paulo: Anhembi, mar. 1951, p.183-186.

“atraso” do Brasil em relação ao relógio da “civilização”, tentando se alinhar com o que havia de mais novo na Europa. É a busca de um presente-futuro, de uma escatologia temporal que aponte para um novo, utópico, noutro lugar. Mas sua natureza é romântica, e o indivíduo é posto, novamente, acima do modelo. Entretanto, se, por um lado, a busca é sempre de ruptura, de afirmação do novo, por outro, podemos tomar Clovis Graciano e Milton da Costa, que têm exposições resenhadas em *Anhembi*, como emblemas de artistas que trouxeram da Itália incorporações que os textos da revista lêem como clássicas, as quais acabam por fazer de sua arte "um espetáculo de suprema elegância"³¹ que poderia crescer através do contato com outras formas do passado³². Ambas as exposições aconteceram na Galeria Domus, fundada em 1946, que foi, durante vários anos, espaço preferencial de exposição de artistas modernos. Já na resenha da exposição de Tiepolo, que estava acontecendo em Veneza, o que se procura ler é a maneira como este poderia ser lido como um precursor da modernidade ainda no século XVIII, principalmente de Goya, procurando ver em que aquele se distancia do Barroco e se aproxima de uma locução moderna, o que denota um entendimento claramente historicista do Barroco. Entretanto, há quem leia, também, a maneira como o espanhol distancia-se dos gestos "eloqüentes" do italiano, em direção a uma perda de "clareza da linguagem"³³. Negações do barroquismo, demandas modernas, leituras de tradição.

Outra, e, talvez, a mais emblemática situação de incorporação do Modernismo a uma cultura “elevada”, pode ser apontada como Sérgio Milliet tentando coligir *Dados para uma história da poesia modernista*³⁴, publicando, em *Anhembi*, um ensaio em cinco partes que depois viria a se tornar livro. Participante da Semana de 22, Milliet foi tradutor de muitos poetas

³¹ ANHEMBI. Milton da Costa. *Anhembi*. V. III, nº 8. São Paulo: Anhembi, jul. 1951, p.368-369.

³² ANHEMBI. Clovis Graciano. *Anhembi*. V.III, nº 8. São Paulo: Anhembi, jul. 1951, p.367-368.

³³ SYLVESTER, David. *About Modern Art*. Disponível em: <http://www.artchive.com/artchive/G/goya.html>. Acesso em 12 jun. 2005.

³⁴ E ao mesmo tempo sendo coligido em um *tableau* da poesia suíça, graças à sua passagem pelo país, o que nos leva a pensar, novamente, as relações entre modernismo e transplantação européia, e o quanto de realmente nacional tem o movimento aclamado como responsável por dar uma "identidade" ao país. Lembro, ainda, a pergunta que Derrida faz ao abrir seu verbete *Mallarmé* no *Tableau de la Littérature Française*: "¿Hay un puesto para Mallarmé en una «historia de la literatura»? Dicho de otro modo, y ante todo: ¿su texto tiene lugar, su lugar, en algún cuadro de la literatura francesa? ¿en un cuadro? ¿de la literatura? ¿francesa?". (DERRIDA, Jacques. *Mallarmé*. Trad. Francisco Torres Monreal. Disponível em: <<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/mallarme.htm>>. Acesso em 30 jul. 2005.) Questionando, a um só tempo, as categorias do nacional, da literatura e do quadro, em termos de sua possibilidade e materialidade, o crítico aponta para um pensar não-linear, que me reporta a perguntar ao texto se há como encaixar um brasileiro no quadro da Literatura suíça de Henri Mugnier. Ou, ainda, se há a viabilidade de se fazer um homogêneo quadro da pluralidade das formas, ignorando e engolindo, de alguma forma, os espectros. E se não é exatamente esse tipo de procedimento que Milliet repete ao escrever sua “história” do Modernismo. (Cf. MUGNIER, Henri. *Conhecimento da Suíça - II. Panorama da poesia contemporânea na Suíça francesa*. *Anhembi*. V.III, nº 8. São

brasileiros ao francês, e teve forte atuação junto a diversos periódicos culturais, como *Klaxon* e *Revista do Brasil*. Em 1938 (apenas 16 anos após a Semana de Arte Moderna), reclama a falta de um Museu de Arte Moderna em São Paulo, o que mostra a afinidade de seus projetos institucionais com Ciccillo, por exemplo. Aliás, só não teria ele sido indicado para a direção do museu, fundado, como vimos, pelo próprio Matarazzo em 1948, por já ser diretor da Biblioteca Municipal.

Para Milliet, exercer a crítica era um ato informativo essencial. O crítico numa sociedade em transição, de mudanças aceleradas, perante as várias tendências emergentes, tinha a cumprir uma tarefa de orientação. Sua missão não era a de transferir verdades e conhecimentos, mas abrir caminhos para que fossem provocados os novos valores nos outros. O crítico apenas elucidava, promovia um discurso fundamentado, abrindo caminho para a recepção estética do leitor.³⁵

É esse olhar interno e externo, de crítico e de artista, que vai percorrer o Modernismo brasileiro, fugindo ao que seria um projeto inicial (cobrir o período de 1922 a 1928) para tratar de autores cuja produção era, ainda, muito recente, como João Cabral de Melo Neto. O Modernismo se revisitando, se historiando, é algo que converge para a “verve memorialista” de que já falamos em Tarsila, e que parece apontar para um componente “neoacadêmico” nos modernos, talvez causador (ou decorrente) de sua institucionalização. É importante ressaltar, entretanto, que se fala, aqui, de uma determinada vertente modernista. Oswald de Andrade parece uma tábua de salvação frente a esse caso quando morre, apesar de empobrecido, sem ter se tornado um “chatoboy”, palavra que usava para chamar erigidores de instituição como Decio de Almeida Prado, Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes e Lourival Gomes Machado³⁶.

Milliet³⁷ toma como ponto de partida de seu ensaio o fato de que foi o Modernismo um período romântico, de agitação, de “revolução”, que pôs em compasso a arte com as demandas

Paulo: Anhembi, jul. 1951, p.209-220.)

³⁵ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *As várias faces de Sérgio Milliet*. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/1998/jusp445/manchet/rep_res/opinioao.html>. Acesso em 2 maio 2005. A autora possui, também, um livro publicado sobre o crítico.

³⁶ Oswald, de fato, só será reconsiderado através dos concretos, na década de 60; *Anhembi* faz parte de um momento em que aqueles a quem este chamava *chatoboy*s haviam consolidado um padrão de gosto e de valor via Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, e sentem-se fortemente os ecos desse tipo de visão ali; as fendas, entretanto, nos permitem outras entrevisões, como apontamos breve e esparsamente aqui.

³⁷ MILLIET, Sérgio. Dados para uma história da poesia modernista (1922-1928). I. *Anhembi*. V. I, n. 1. São Paulo: Anhembi, dez. 1950, p.68-92. É interessante notar que, a certa altura, o artigo “uma” transforma-se em “a”, como se não mais se estivesse propondo uma leitura dessa poesia, mas uma história absoluta contada por quem com ela conviveu, ainda que sob a forma de dados (apontamentos, já-ditos ou componentes de um jogo?). Essa sutileza pode ser mero erro tipográfico, mas chama a atenção.

sociais que se faziam imperativas. Ora, trata-se de uma leitura que pensa a arte em sua relação com outras séries sociais, e que a põe em relação direta de determinação com esta, especialmente quando pensa como, da Europa, veio o que pôs a Literatura produzida no Brasil em compasso com a cultura do “mundo civilizado”.

O que nos veio da Europa foi o verso livre, foi a coragem de romper com a sintaxe convencional, foi o despojamento do falso poético, foi o humor, foi o direito de trocar a imagem comparativa ou alegórica pela imagem direta, foi a revalorização dos qualificativos, etc. Mais, porém, do que influencia técnica houve influência de espírito. Revolucionou-se o conceito de poesia. Até os parnasianos, e mesmo os nossos simbolistas, a poesia era arte simplesmente, forma literária obediente a regras de metificação e de ritmo. Depois de 22 a poesia passa a ser sobretudo emoção. O conceito se desloca do campo do racional para o campo do irracional.³⁸

Há controvérsias no se pensar esse trânsito para a “irracionalidade”, uma vez que as intervenções estatais de muitos dos modernistas parecem nada ter de irracional, ou, ainda, a existência de planos e manifestos para a produção dão a idéia de um projeto de construção de uma “voz nacional” que se coaduna com uma lógica metafórico-representativa, distante, portanto, dos *ready-mades* e das experiências surrealistas de “fluxo de consciência”. Outrossim, nem só de metificação viveram os poetas entre o Romantismo e o neoromântico Modernismo. Entretanto, faz parte de um projeto que, linearmente, aponta para o futuro, negar o passado. Bandeira (que lança mão da métrica e de uma construção racional muitas vezes referidas em seu *Itinerário de Pasárgada*) viria a ser o advogado do ritmo e do lirismo como elementos fundamentais da poesia. Exemplar, a respeito disso, é a coleta de *Definições de poesia* que faz o poeta no suplemento *Pensamento da América* do jornal *A manhã*, que, aliás, era órgão oficial do Estado Novo, apesar de muitos de seus colaboradores se confundirem com os de *Anhembi*, o que nos faz ver que as “linhagens” ficam cada vez menos claras, e tratar do passado se torna cada vez menos simples à medida que dele nos afastamos. Por fim, como dizer que nos desvencilhamos da imagem alegórica se pensarmos que, a partir das *Correspondances* baudelairianas, a alegoria tomará lugar central em uma concepção de moderno, ainda que esta diste da professada pelo ensaio?

Conformando a idéia de nacional, em oposição a um universal, duas tendências que teriam cindido o projeto das “hostes modernistas”, o primeiro nome que Milliet resgata como representativo da poética que se consolidava, aqui, no “alto gosto”, é o de Mário de Andrade. A visão que dele surge é bastante judicativa, e se, por um lado, louva o paulocentrismo de *Paulicéia desvairada*, critica a “objetividade esportiva” de *Losango cáqui*. O crítico quer “as rosas e os

³⁸ Ibid., p.69. As faltas de acentuação são do próprio texto, transcrito, aqui como em outras citações, fielmente.

arranha-ceus, o imigrante e os crepúsculos de abril”³⁹, imagens metafóricas. Do amor, sublimado do sexo para a cidade, na rosa; da modernidade, na vertigem do arranha-céu; do crepúsculo, como representativo de sua cidade-centro; da formação do povo, no imigrante, figura que cai com a *Paulicéia*, como reflexo de um nacionalismo que o fará viajar Brasil afora descobrindo o exótico dentro do que a metáfora tenta configurar como idêntico, e escrever uma “gramatiquinha” da língua e criar um “herói sem nenhum caráter”, épico de uma identidade brasileira dissoluta e híbrida em tempos nos quais a épica já era impossível. Entretanto, é da prosa, da razão, que Milliet resgata um Mário de intervenções políticas mais ou menos sutis, que não só se revolta, mas “constrói”. “Porque a covardia da simples evasão jamais ele a aceitaria.”⁴⁰

Ao lado desse herói destemido e construtor, romântico sujeito que se levanta contra uma ordem e acaba por construir outra, o paladino da desordem, da anarquia, da polêmica, que passa de *playboy* a pobre por intransigência: Oswald de Andrade. Mas como ele é lido por Milliet? Como quem tem um

lirismo, misto de humor e de *pieguismo*, de inteligência e de sentimento. Em segundo lugar a imaginação, com *altos e baixos* nas soluções, hesitando entre a piada, o jôgo de palavras, a onomatopéia, ou, mais raramente, os efeitos do ritmo. Tais características é que dão ao poeta originalidade indiscutível e lhe garantem uma colocação das mais honrosas dentro do modernismo poético brasileiro.⁴¹

Apesar de uma série de chavões, um tanto quanto vagos para a análise de um poeta complexo como Oswald, lemos umas notas de quem o poria atrás de Mário em termos de qualidade poética. Chamá-lo de *piegas*, falar de seus baixos, ainda que se ressalve seu lugar entre os modernos, inegável até mesmo por ele estar vivo e certamente provocar algum escândalo se fosse esquecido, é uma reação de quem se abisma com os absurdos “volteios circenses” de quem foge antes que “a indignação bem pensante o atinja”⁴². E chama a poética de Oswald de “fácil”, importante enquanto heróica, buscando nela as “verdades psicológicas” e as “imagens profundas”, buscando a metáfora e não a metonímia, a paródia e não o pastiche. Duas concepções de arte, lado a lado e em conflito. O crítico, *kritikós*, juiz, quer aferir uma vitória. E a dá na sutileza de dizer que Oswald, na tensão entre “imaginação” e “sensibilidade”, teria corrido o risco de cair no barroco, “perdendo a essência”, e entrega-se ao atingir sua “maior expressão lírica” em *Cântico dos Cânticos para flauta e violão*. Dar-lhe um lugar implica dar-lhe uma derrota, e uma

³⁹ Ibid., p.70.

⁴⁰ Ibid., p.76.

⁴¹ Ibid., loc. cit, grifos meus.

⁴² Ibid., p.77.

curva evolutiva que o tire do “gosto duvidoso”, da “imaginação” e da “retórica”, e o ponha na convergência do “lirismo” e da “essência”, da “harmonia” de uma música impossível. “O prosador insolúvel de 22 dissolve-se em sua poesia no homem de todas as épocas. E essa é a sua mais bela vitória.”⁴³ Vitória do leitor, vitória de Mário, derrota de Oswald. Enquadrado num projeto, pôde ser “elevado” a certo padrão de cânone. O projeto moderno tentava se salvar. Brasília seria seu atestado derradeiro.

Outros são os poetas que Milliet discute ao longo de seus ensaios, mas os pressupostos adotados são os mesmos apontados aqui: lirismo, imagens, essência, fatores inefáveis em torno dos quais se torna difícil tecer qualquer noção menos impressionista. Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo, na primeira parte; Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Jorge de Lima e Murilo Mendes, na segunda; Joaquim Cardoso (“a concreção do inefável”), Ismael Nery (“poeta e desenhista de estranha personalidade”, comentário biografista), Augusto Frederico Schmidt (“poeta bíblico”, figura importantíssima no ainda vindouro governo de JK, não por acaso o que construiu Brasília), Tasso da Silveira, Augusto Meyer, Raul Bopp, Ascenso Ferreira, Drummond, Emílio e Reinaldo Moura, Cecília Meireles e Mário Quintana, na terceira; Vinicius de Moraes (e a busca de um elo com 22), Lêdo Ivo (e sua luta para “desvencilhar-se dos atavios de expressão” e a promessa que representava ele como poeta, se não se entregasse à “originalidade” e aos “modismos”), Alphonsus de Guimaraens Filho (e suas inovações rítmicas), Dantas Mota (duro, nu e agressivo) e outros “poetas de transição”, como João Cabral de Melo Neto (e sua ligação com o Modernismo de 22, Mallarmé, Valéry e a “poesia para iniciados”), Péricles da Silva Ramos (“vertical com momentos de doçura”) e Domingos Carvalho da Silva (e suas aspirações a uma “arte mais social e popular”), no quarto; e, ao fim de tudo, os então novatos Bueno de Rivera, Marcos Konder Reis, José Paulo Paes, Wilson Figueiredo, José Tavares de Almeida, Geraldo Vidigal, Mário da Silva Brito, Jorge Medauar, Jacinta Passos, Afrânio Zuccolotto e Carvalho Filho. É interessante notar a maneira como fecha o crítico sua série de ensaios: tentando enxergar a formação de uma tradição que parta do Modernismo “heróico”, busca as relações entre os poetas novos e os “patriarcas”, mas, ao observar certa volta à forma, que teme transformar-se em formalismo, lucubra estar havendo uma espécie de evasão num momento em que, juntamente com João Cabral de Melo Neto, já vê uma certa crise da poesia. Crise de que poesia? Fantasmas barrocos assomam. Mas aí, já temos conversa para outro ensaio, a contrapelo deste. A escritura

⁴³ Ibid., p.80.

dos espectros.

(In)conclusões

No gume da faca de quem, na parcialidade do discurso, trata de seres de discurso, de páginas, escombros e rastros de mortos, aventuro começar a pôr fecho a este texto, que nunca se fecha, mas segue proliferando, máquina de sentidos que se quer. O campo é de incertezas, e qualquer deliberação significa recair não só no abismo da perda, como na (im)possibilidade de circunscrever (e talvez tentar fechar) algo que é aberto *ad infinitum*.

Primeiramente, o que lemos de *Anhembi* até agora é que, pensada em relação às reflexões de Lionel Trilling sobre as pequenas revistas literárias, pode ela ser vista como um periódico muito distante desse "modelo". Afetada pelo mercado, por interesses diversos, por políticas que transcendem o plano do cultural (apesar de se propor a ser uma revista de cultura, e mesmo de negar a autonomia do literário ao imiscuí-lo num corpo de outras manifestações), a revista opera travessias que nos levam a ler institucionalizações do artístico, conformações de cânones, contestatividade em xeque, contradições várias. Além disso, podemos pensar que, em relação ao conceito de formação, como proposto por Raymond Williams, a revista não chega a se constituir como tal, uma vez que, além de abrigar, como mapeamos, tendências até mesmo dissidentes, apesar da seletividade do editor, predomina o que se afine com Paulo Duarte, figura que assoma como maior ali, seletor de pressupostos e de amigos, e de "amigos do pensamento livre".

Há, pois, não um grupo, ou "formação", mas um *cast* intermitente nas páginas. Além do próprio Paulo Duarte e suas facetas literárias, figuram, direta ou indiretamente pelas páginas da revista, Ciccilo Matarazzo, Nelson Rockefeller, Lourival Gomes Machado, Mário de Andrade (espectralmente), Sérgio Milliet, entre outros nomes que apontam para a ligação e expansão do Modernismo pelas instituições, e que escrevem num tempo em que qualquer vanguarda já parecia impossível, ainda que, no final da década, viesse o advento dos concretistas (que, ao que parece, sequer são comentados pela revista). Entretanto, críticos como Iumna Simon ainda hoje debatem contra se reconhecer ali qualquer potencial vanguardista, pensando-se esse termo em um sentido adorniano; isso ainda que os concretos tenham acreditado ser a Vanguarda (maiúscula) brasileira.

Outros roteiros se abrem, se entrecruzam, se buscam, rebuscam, transmudam. E, atônito, um sujeito tenta a todos percorrer. Na certeza de ser sempre parcial, (des)conforma-se com a

leitura que suas linhas e entrelinhas podem de(s)marcar. Devorado num labirinto sem Minotauro, persegue ele adiante o fio de uma traiçoeira Ariadne, que o abandonou entre as páginas amarelas de um discurso de presenças e ausências. E, tentando ausentar-se de si, segue ele pesquisando. Pois memória se faz com lembrança e com esquecimento.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. "A indústria cultural", em COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. Trad. Flávio R. Kothe e outros. São Paulo: Ática, 1986.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*. N. 1. São Paulo: Alpharrabio, 2002.

ANDRADE, Mário de. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins, 1963.

ANHEMBI. V. I, n. 1. São Paulo: Anhembi, dez. 1950.

_____. V. I, n. 2. São Paulo: Anhembi, jan. 1951.

_____. V. I, n. 3. São Paulo: Anhembi, fev. 1951.

_____. V. II, n. 4. São Paulo: Anhembi, mar. 1951.

_____. V. II, n. 5. São Paulo: Anhembi, abr. 1951.

_____. V. II, n. 6. São Paulo: Anhembi, maio 1951.

_____. V. III, n. 7. São Paulo: Anhembi, jun. 1951.

_____. V. III, n. 8. São Paulo: Anhembi, jul. 1951.

_____. V. III, n. 9. São Paulo: Anhembi, ago. 1951.

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

BARTHES, Roland. Deliberação. In.: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo/Círculo do Livro, 1970.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros e PEDROSA, Célia (orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1967.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. Mallarmé. Trad. Francisco Torres Monreal. Disponível em: <<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/mallarme.htm>>. Acesso em 30 jul. 2005.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Trad. Silvana Vieira, Luiz Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, EDUSP, 1997.

ELIOT, T.S. *Notas para la definición de cultura*. Trad. esp. de Félix de Azúa. Barcelona: Bruguera, 1983.

_____. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, s/d.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *As várias faces de Sérgio Milliet*. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/1998/jusp445/manchet/rep_res/opiniaio.html>. Acesso em 2 mai 2005.

HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1989.

KANE, Richard Franklin. *The sociology and politics of Fernando Henrique Cardoso*. Disponível em: <<http://www.crab.rutgers.edu/~goertzel/KaneThesis.doc>>. Acesso em 19 abr. 2005.

LUIS BUÑUEL. Disponível em: <<http://www.encomix.es/~espada/texto/lb.html>>. Acesso em 30 jun. 2005.

OUTRA TRAVESSIA: REVISTA DE LITERATURA. N.º40/1 Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, 2º sem. 2003.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SUGIMOTO, Luiz. *O Dom Quixote brasileiro*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/abril2003/ju209pg12.html>. Acesso em 19 abr. 2005.

SYLVESTER, David. *About Modern Art*. Disponível em: <<http://www.artchive.com/artchive/G/goya.html>>. Acesso em 12 jun. 2005.

TRILLING, Lionel. *Literatura e sociedade*. Trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.