

## O CRISTAL DE ANHEMBI, ADIANTE E AO REVÉS

George Luiz França<sup>1</sup>

À moda de azougueiro, puxando, portanto, inspiração de uma outra *revista* (no caso, *Azougue*, de Sérgio Cohn), decidi, num último gesto, dar uma trilha sonora ao meu trabalho. Não foi apenas pelo gosto do paradoxo que resolvi escolher justamente um álbum de música eletrônica como trilha. *Deep cuts*, do sueco The Knife. Paulo Duarte, amante da música clássica e pouco simpático mesmo ao *jazz*, como o denuncia a quantidade de resenhas de concertos e a forte presença da música erudita em sua revista, certamente não o faria: mas o embrião dessa minha leitura não está justamente nisso? Em lidar com o objeto não com um olhar condescendente ou legitimador, no sentido de subscrever seu próprio discurso, ou acreditar piamente no que dizia, mas pensar nele como construção discursiva, e, dessa

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. O texto a seguir foi lido como apresentação de minha Dissertação de Mestrado (intitulada *Anhembi (1950-1962), adiante e ao revés: Paulo Duarte e a cristalização do Modernismo*), defendida no dia 10 de março de 2009 perante uma banca composta pelos professores doutores Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC – orientadora e presidente), Raúl Antelo (UFSC) e Tânia Regina de Luca (Unesp – Assis). Este trabalho foi financiado pelo CNPq.

forma, parcial, falha e nunca inocente? Por outro lado, a própria idéia dos cortes (e cortes profundos) tem a ver com o trabalho que desenvolvi: se falei de *Anhembi*, movimenteiei uma massa de 144 números de uma revista que durou 12 anos ininterruptos, publicando mensalmente volumes de 200 páginas em que se discutia da crise de energia elétrica às prisões políticas na Grécia, da genética praticada na União Soviética à história da poesia modernista no Brasil. O trabalho inicial, foi, pois, o de corte. E se é certo que o corte é uma das premissas de definição de uma imagem, como nos diz Giorgio Agamben, me é facultado pensar que minha tentativa foi muito menos a da ereção de um monumento ignoto do passado, do que a da instauração de um retorno diferido de uma das peças da exaustão das forças do Modernismo em formas. Nesse sentido, trata-se de uma deliberação arqueológica de anacronia, a qual pode ser aproximada de uma escavação e de uma escovação a contrapelo, para me valer também das imagens benjaminianas. Por outro lado, aproximo-me, assim, novamente do próprio Paulo Duarte, figura com quem minhas relações ao longo dos estudos puderam passar de perto do ódio a próximo do amor, em pólos que oscilam pendularmente. Se o que faço é uma antologia pulsante de outra antologia, que era *Anhembi*, “uma antologia da alta cultura universal”, e se procuro fazê-lo de

maneira pulsante, para atender àquilo que Mário de Andrade mais prezava a respeito da elaboração antológica (o “poder ser detestado”), por outro lado, estou também revolvendo ruínas, como Paulo fazia com os sambaquis e outros vestígios na paixão que sempre teve pela pré-história, na busca de certa arca da aliança vazia. A esse respeito, diz Paulo Mendonça:

De pé diante do sambaqui que está explorando no Guarujá, com um fragmento de mandíbula humana na mão (cuja idade, provavelmente, vai para mais de seis mil anos), Paulo Duarte lembra-me Hamlet contemplando a caveira de Yorick. “Alas, poor Yorick!” Seis mil anos! Aquele pedaço de osso, aqueles dentes, seis mil anos atrás, fizeram parte de um corpo humano vivo, a rondar por aquelas praias na mais primitiva das existências. Como todos nós, um desses pobres atores de vida, silenciando depois para sempre. Até que um dos múltiplos ataques de loucura construtiva de Paulo Duarte o foi desenterrar de seu túmulo de conchas e trazê-lo uma vez mais para a luz do sol. E no sambaqui do Mar Casado lançou-se uma ponte sobre o tempo, e duas gerações de humanos, separadas por seis mil anos, puderam apertar-se gravemente as mãos. A quinhentos metros dali, na orla granfina do Jequiti-Mar, a cretinice de luxo bebia e dançava, indiferente, contente de si, despreocupada,

podre até a medula, sem dar-se a mais leve conta de que daqui a seis mil anos...<sup>2</sup>

Trabalho de corte: dispor as tropas, grupos inquietos nos quadrantes, em choque, meia-volta, *ritornello*. Uma série de eleições postas noutra série, em encaixes de bonecas russas, espiral sem fim. Passar em revista mais uma revista. Antologizar outra antologia: selecionar, deliberar, perder, esquecer, enganar-se, inelutavelmente. Jardinagem primária: um passeio com os dedos pelo vaso posto por sobre a mesa tosca, ao lado da fruteira. Natureza morta. Um olhar pela janela, as flores que não foram trazidas, entre as que os sinais do declínio já tornaram marrons e as semprevivas renitentes nos galhos mais baixos. O ódio disposto contra cada uma das rosas semprelíricas escolhidas. Essa baixeza de sentimento sádico, de querer sofrer cada uma das rosas, de partir o vaso e ter de se haver com os cacos. A cabeça da medusa no rodamoinho. Trabalho de risco, de excesso, contra o canto das cotovias e o fluxo do rio. Jogar as pedras, pecar por atrito, sem remissão e sem penitência. Trabalho de antologista também é de escultor: pôr a mão na

---

<sup>2</sup> MENDONÇA, Paulo. Imagem e semelhança. *Anhembi*. v. XXXIV, n. 103. São Paulo: Anhembi, jul. 1959.

massa de excrementos, no detrito da história e nas vergonhas de mnemosine, retirar as sobras, optar pelo que resta e atacar a golpe de estaca o monumento.

Minha vida com *Anhembi* começa na metade do ano de 2004. Entrara para o NELIC para substituir um bolsista que estudava a revista *Novos Estudos*, do CEBRAP, e havia terminado a indexação dos exemplares que tínhamos. Apesar da sugestão da professora Maria Lucia de Barros Camargo de continuar a trabalhar aquele objeto, sede de fortes debates do âmbito da crítica de matriz sociológica nos anos 80 e 90 do século XX, a combinação entre uma coleção completa de papéis amarelados pelo tempo ainda inexplorada pelos estudiosos que passaram pelo Núcleo desde 1996 e o curso que fazia à época com o professor Raúl Antelo a respeito da antologia de Manuel Bandeira intitulada *Poesia do Brasil* moveram meus caminhos de pesquisa. Primeiramente, tive a curiosidade de começar a mexer naquele material, e lembro de quem me falava para ir mexer com alguma coisa viva (toda a leitura teórica a respeito de anacronismo me fez ver justamente que isso tudo era ainda muito vivo, e ainda que biologicamente a vida das pessoas sobre quem escrevo tenha se esvaído, isso é mesmo uma vantagem: não passo pelo crivo de um objeto que demanda me ler o tempo todo). Foram indexações e mais indexações, não

exaustivas, dado que não pude pôr mais de 2 anos dessa “biblioteca” na Base de Dados, mas que foram fundamentais para entender todo o mosaico de onde faria brotar meu problema. A idéia de antologia ia aparecendo recorrentemente, nas publicidades que a revista fazia de si, nos editoriais, nos textos não-assinados: essa insistência, combinada com a leitura de Manuel Bandeira, com o texto de Mário de Andrade a respeito da antologia da poesia argentina e com outros tantos florilégios (não esqueçamos Varnhagen e Ferdinand Denis), discursos de bouquets de flores (e o poema é também uma flor) acabaram direcionando a minha leitura. Se a antologia era de fato um instrumento de Estado, uma força de lei deliberada e conformadora de um ideal (de nação, eventualmente), e se eu tinha em mãos uma “antologia de alta cultura” em que certo Modernismo estava sendo definitivamente inscrito nas páginas de uma de nossas histórias artísticas como um momento de apogeu da autonomia e de uma arte que definitivamente poderia se pôr em pé de igualdade com o europeu (é o que dizia aquela formação crítica, filha justamente do movimento), me tocava pensar justamente em quais eram os procedimentos, as inclusões, as exclusões que precisavam ser operadas para que o edifício de feição marioandradina pudesse ser construído e tomar monta. Esse procedimento trouxe em seu bojo uma tabula

rasa do que o antecedeu (considerando a produção literária no Brasil antes de 22 ou como precedente – no sentido de que o Modernismo faria melhor – ou como deficiente) e se impondo sobre outras tendências que habitaram o mesmo espaço de tempo. Nesse sentido, o “adiante e ao revés”, que tomei como título, pensa o ponto de corte dentro do recorte: a idéia é que em *Anhembi*, em termos de literatura, presenciamos uma narrativa crítica que parte de 22 para criar um passado e espelhar o presente-futuro.

Antes de maiores considerações sobre os desenvolvimentos do trabalho, cabem alguns comentários descritivos a respeito do periódico. Cada número de *Anhembi* consistia em uma brochura; três brochuras constituíam o que o editor chamava um volume (posteriormente, a revista foi vendida em encadernações duras que continham três números). As capas e contracapas eram sempre iguais, variando apenas na cor de fundo. A capa trazia em letras grandes e brancas a palavra ANHEMBI, e logo abaixo a firma de seu editor, como o governante de um império de letras (espécie de asilo político de poder depois que o Estado Novo vedou a Paulo Duarte as formas executivas e legislativas de poder político). Seguiam-se-lhe os nomes dos colaboradores daquele número; na parte interna da capa, servia como estratégia publicitária citar os

nomes dos colaboradores das próximas edições. Voltando à capa, em uma tarja sempre se via uma espécie de cena idílica, remontando justamente ao ponto de onde a revista retirara seu nome: um rio, algumas casas e poucos sinais de presença humana, alguns homens adentrando de barco um território praticamente virgem. Anhembi, rio das aves anhumas, era o nome primeiro do rio Tietê, e na remissão não só ao vínculo deste com a cidade de São Paulo, como também às bandeiras, a revista se configura: ela é uma bandeira, um caminho de penetração para certo ideário Brasil adentro. Nesse sentido, essa antologia é também uma forma colonizadora, que tem por objetivo a implementação do ideal de modernidade e modernização, bem como de alta cultura, das elites paulistanas, às quais seu editor estava ligado de maneiras diversas. Sua carreira profissional começa nas hostes de *O Estado de São Paulo*, como herdeiro intelectual de Júlio de Mesquita, e desdobra-se na política como chefe de gabinete do prefeito Fábio Prado e, posteriormente, ao lado de Mário de Andrade no famoso Departamento Municipal de Cultura em que se começa a engendrar uma idéia de patrimônio no Brasil.

Poder-se-ia dividir cada edição de *Anhembi* em três grandes partes. Primeiramente, o Editorial, na maioria das vezes escrito por Paulo Duarte, como vimos; a concessão do espaço a

Paulo Mendonça é feita para que este escreva sobre política internacional enquanto era funcionário da ONU, como dá conta Marli Hayashi<sup>3</sup>. O cunho dos editoriais é geralmente político e regido pela efemérides, especialmente quando se dedica a pessoas específicas, fazendo-o, geralmente, por ocasião de sua morte. Os temas mais recorrentes são a Guerra Fria e seus sucedâneos acontecimentos que, ainda que retardados (percebe-se que a revista está sempre falando, em termos de “atualidades”, de assuntos dois meses anteriores a ela ou mais), repercutem sempre nas páginas da revista. A eles se somem os desmandos da ditadura de Salazar. Os textos em relação a este último desencadeiam-se com força ainda maior, basicamente, após a proibição de circulação de *Anhembi* em território português, que, segundo Duarte, teria acontecido em virtude da publicação de um ensaio de Egas Moniz, médico que recebera o

---

<sup>3</sup> “Numa análise quantitativa dos 144 editoriais de *Anhembi*, apenas 32 referiam-se ao Brasil; 27 abordavam questões como democracia, marxismo, nacionalismo, colonialismo; 13 artigos – geralmente no mês de aniversário, em dezembro – reafirmavam as posições da revista; 11 trataram da questão do ensino e 6 totalizaram temas como intelectuais, imprensa e pré-história. Quase metade, 55 editoriais, discorreu sobre a política exterior.” (HAYASHI, Marli Guimarães. *Paulo Duarte: um Dom Quixote brasileiro*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2001, p. 49.)

Nobel e não era dos intelectuais orgânicos da ditadura. Entretanto, certamente há ligação entre essa proibição velada (que liga os procedimentos salazaristas aos getulistas, como assinala a própria revista) e os textos em que se fala de liberdade ou se detratam as políticas de Salazar.

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. É nela que figura a matéria de criação literária na revista, tanto em forma de poema, quanto de prosa (fragmentos de romances, de traduções) e de texto teatral (estes últimos, por vezes, são veiculados na seção de teatro). A terceira “divisão” da revista, embora possa parecer a mais “jornalística” de todas, por englobar uma espécie de “resenha” do mês, tem textos de caráter ensaístico, nada marcados pelo (paradoxal) ideal de neutralidade que em geral rege a imprensa noticiosa. *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 cômicos. *Livros de 30 dias* é um espaço de resenhas, não só literárias,

mas de textos (não somente livros, mas também artigos científicos, revistas, entre outros) que ocuparam o cenário da leitura no mês. *Artes de 30 dias* parte, muitas vezes, de exposições que então estavam sendo realizadas, para discutir pressupostos da crítica de arte; figura fortemente ali o debate e a crítica às tendências abstracionistas, bem como textos voltados à criação de uma espécie de “cultura geral” de história da arte, além, é claro, da apreciação das Bienais, engendradas pelo mesmo grupo no campo cultural. Além das artes plásticas, há, nessa mesma seção, espaço para a dança, mormente para o *ballet*, e também para a arquitetura. *Música de 30 dias* faz a resenha do cenário musical do período prévio à circulação da revista, centrando-se na música erudita; além dos concertos, engloba também os “discos do mês”, seção por conta de Caldeira Filho. *Teatro de 30 dias* discute as montagens teatrais mais recentes, bem como alguns autores e obras que são julgados dignos de destaque – geralmente os do Teatro Brasileiro de Comédias, da Escola de Arte Dramática ou da cena italiana: o futurista Bragaglia é um dos principais colaboradores da seção. *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, e também faz circular textos sobre prêmios e distribuição cinematográfica, preocupando-se sempre

com o incentivo à produção nacional. Em 1954, surgirão as seções *Ciência de 30 dias*, dando testemunho de que o conhecimento e a divulgação científicos começavam a ocupar bom espaço nas preocupações da elite paulistana, e uma *Brasileira de 30 dias*, um tanto quanto enigmática, que tratava com sarcasmo declarações e textos recolhidos em locais diversos, além de por vezes se prestar ao anedótico.

A revista continua sofrendo alterações estruturais: no número 43, de junho de 1954, começam a aparecer as *Bibliografias do mês*, com notícias sobre publicações, especialmente das editoras Melhoramentos e José Olympio. No número 61, de 1956, aparece pela primeira vez a seção *Rádio e TV de 30 dias*, que lançaria notas mordazes sobre a programação da TV paulistana e carioca, sob a firma de “Anhangá”, juntamente com *Imagem e semelhança*, assinada apenas por P. M. (certamente Paulo Mendonça). Nesta última seção, publicavam-se notas de apreciação da cena política mundial de tom um tanto menos jornalístico e mais “pessoal”, sempre com caracteres em itálico. A seção *Esportes de 30 dias* é suspensa três números depois, sob o argumento de que não havia colaboradores suficientes para se manter uma seção de “jornalismo esportivo” verdadeira no Brasil; o que se viu, em verdade, foi um grande conjunto de ensaios que se ocupavam

ou da história de determinados esportes ou da recomendação dos esportes ideais às moças e aos moços. Por fim, no número 69, a grande seção de *Ciência*, que outrora entrara na empreitada cultural, passa a ter paralelo em um agrupamento das rubricas *Teatro, Música, Plásticas* (anteriormente *Artes*) e *Cinema* sob a égide das *Artes de 30 dias*. Percebe-se, por aí, uma reversão de valores que marcaria a segunda metade do século XX: enquanto a ciência aumenta de espaço e ganha corpo com ilustrações, o espaço de todas as artes é restringido e agrupado. O experimento vence a experiência.

Meu trabalho um dia previu vários percursos; entradas; bandeiras. Os imperativos do tempo, entretanto, acabaram me dando apenas a chance de realizar dois deles e insinuar alguns tantos sob uma terceira rubrica: a do resto. Deixemo-lo por ora. Primeiramente, no capítulo intitulado justamente *Entradas e bandeiras*, ocupei-me, a título de compreender em que constelação de imagens se inscrevia uma revista-bandeira criada na metade do século XX, em perscrutar a presença da imagem da bandeira nas narrativas de diversos intérpretes do Brasil. Para tanto, procurei, tanto na linha do Estado (Getúlio Vargas), quanto em seus colegas de Academia Brasileira de Letras, quanto, ainda, no nem tão reverso da medalha, quais sejam, os modernistas, a maneira como lidaram com a figura

fundacional do bandeirante. A linha se estende de Getúlio a Alcântara Machado, pai, senador que trabalhou pela criação do SPHAN, e tangencia Sérgio Milliet, figura crucial na leitura da literatura dentro de *Anhembi*. O cunhado de Paulo Duarte, que foi também poeta, crítico literário e de artes plásticas, é a figura programática do modernista-memorialista historiando os feitos de sua geração. A índole forte do paulista que deveria colonizar o Brasil ainda se metamorfoseia em Paulo Prado, que “chorará a tristeza do pó Lhytico do Brasil” e que escreve essa genealogia de uma idéia de força (ou de violência dissimulada) em *Paulística, etc* e mesmo em *Retrato do Brasil*, leitura do caráter nacional pelo viés da tristeza. Por outro lado, encontramos Sérgio Buarque de Holanda se havendo com o problema da fronteira em expansão, que não mais é limite, mas limiar: *Caminhos e fronteiras*; na contraface, sua mirada vitalista para as *Raízes do Brasil*, em que endossa uma leitura da natureza do paulista já prevista pelo acadêmico Paulo Setúbal, a do destemido, aventureiro e ambicioso. Poder-se-ia, então, tratar outras tantas empreitadas bandeirantes como aventura ou insubordinação? Ou a ambição (de poder) (ou a vontade de potência, perdida pela cristalização) teria sido a engendradora de outras tantas empreitadas bandeirantes ao longo do século XX? Poderíamos pensar que o modernismo e seus

desdobramentos seriam uma forma de bandeirantismo? Ou ainda, o bandeirante poderia encontrar sua contraface, seu suplemento na figura do jesuíta, que o veria como um “insubordinado” às ordens divinas? Não descartemos, por fim, o bojo religioso de toda vanguarda, bem descrito por Antoine Compagnon como fé no novo, feito depósito de esperanças para um futuro. E no autor de *Martim Cererê*, mas também de *Marcha para o oeste*, Cassiano Ricardo, encontramos novamente o imperativo da ordem: as bandeiras seriam a edificação do Brasil como a pátria que o autor a imagina, uma vez que teriam sido elas as responsáveis por domesticar (e lembre-se que a palavra vem de *domus*, ou seja, trata-se de conduzir à casa) o elemento indígena, combater invasores e piratas (defender a propriedade), demarcar a fronteira em relação aos espanhóis (pela nacionalidade), agir contra o *comunismo* (é o termo que sintomaticamente o autor usa) aborígene e negro (quilombola) e contra a *teocracia* jesuítica do sul e por trabalhar ao revés do movimento escravocrata e “feudal” dos engenhos. Dessa forma, o bandeirante surge, para Ricardo, como a figura prototípica do democrata liberal, a partir de quem se construiria um Brasil no qual “todos teriam oportunidade” (mas as elites deteriam o poder de distribuí-las). Contraditoriamente (e como a história quase nunca é coerente), assim, em meados do século XX e



aproximado do Estado Novo, Cassiano Ricardo acaba afirmando as premissas orientadoras da República Velha.

Depois de procurar a inscrição dos escritos do próprio Paulo Duarte entre esses textos que construíram a imagem do bandeirante como fundador, bem como sua ligação com Mário de Andrade, passo para uma descrição-análise dos programas de *Anhembi* como periódico, “trincheira e palanque” do ex-editor d’*O Estado de São Paulo*, além de seus financiadores, que dão conta justamente do vínculo do projeto com uma elite paulistana que inclui os Matarazzo, os Crespi, diversas instituições bancárias, associações comerciais e industriais, além, é claro, de seus objetos de desejo: chapéus Prada, restaurante La Méditerranée, em Paris, ou o Jockey Club Brasileiro. E se essa elite encontrava-se contemplada, por um lado, no ideal bandeirante de *Anhembi*, por outro, desejaria, a exemplo de Duarte ter feito presidente Armando de Salles Oliveira, justamente o responsável por encomendar a Brecheret o Monumento às Bandeiras. E aqui se constitui novo espelho, tripartite: a tarefa de Duarte, assim como a do escultor, acaba sendo também uma tarefa do resto. Como hierarquizar, com o formão, se a escultura é o que se remove ou o que resta da remoção? Como construir um Estado se quem deveria levá-lo a cabo está morto? Como implementar, pelo papel, a norma?

Entrementes, a tarefa do “grande escultor” é também caracterizada pelo diretor da revista. Primeiramente, o grande artista moderno, esse parceiro do estadista, realiza uma arte máscula, regida pelo princípio da atividade, ou, em outros termos, da penetração, violenta enquanto rompedora de uma norma (ou de um hímen) mas também instauradora de outra. E a tarefa do escultor toca a do antologista, e acaba assim, convocada para dentro do trabalho, a tradição moderna da construção de antologias, não só, mas de revistas. Nesse sentido, por um lado, segundo Raúl Antelo, *Anhembi* é uma das revistas que “extremam a lógica da sociedade de massas, presuposta pela modernização em curso”. O crítico a descreve como um periódico que “aborda, com pluralismo liberalizante, os estudos das transformações sociais, fundindo as tradições que vêm da *Revista do Arquivo Municipal*, *Nova* e *Clima*.” Ora, as duas primeiras revistas citadas são, por sua vez, para o mesmo autor, frutos de um “esforço pedagógico” concentrado “na luta ideológica e no balanço do próprio modernismo”, e acatam as diretrizes de Mário de Andrade e Sérgio Milliet; *Clima*, por sua vez, é uma conformação de cunho universitário para a qual confluem o modernismo e o socialismo. Caberia somar, talvez, ao espólio das vias de institucionalização armado por Antelo, não só *Terra roxa* como também *Klaxon*, salvaguardando-se a

diferença de serem revistas de vanguarda. Entretanto, o modelo de “grande revista”, de antologia universal de caráter colonial já estava previsto na tradição francesa um bom tempo antes do lançamento da revista de Duarte, na *Revue de Deux Mondes*.

Como antologia, a revista é também uma operação de leitura, em que se deve levar em conta não apenas a semântica, mas a sintaxe; para João Nilson Pereira de Alencar, autor de uma tese sobre as antologias no alto modernismo,

A antologia é igualmente revista; reunião e interpretação do arquivo; composto híbrido, monstruoso, heterogêneo, catálogo atemporal. Não menos importante é vê-la como cartografia, relato – memória (a rua, a viagem, o mundo). Daí que antologizar é traduzir, expor o princípio de correspondência e equivalências, como uma poética de contenção e do dispêndio (reunir e separar; enxugar e derramar).

A antologia pode ser morte ou vida; como arquivo, é habitada pela pulsão da destruição da própria arché; mas também, como instrumento de modernariato (nas palavras de Paolo Virno), desenvolve uma sensibilidade antiquária, cristalizadora da história.

É pensando esse tipo de operação que se inicia o segundo movimento do trabalho: a busca da imagem

conformada pelo Modernismo em sua vocação memorialista de meio-século, a partir, justamente, do paralelo entre a figura de Mário observador das antologias e de dois momentos em que Mário contempla o Tietê: o primeiro, o da *Paulicea*, como caminho para uma vitalidade postulada para o movimento, mas, igualmente, vitalidade da violência. Nesse sentido, o bandeirante ressurgiu, na cidade moderna, como o nadador, que imerge no fluxo do rio e por ele atinge não mais a natureza, esse outro de si criado pela modernidade, mas sim os próprios artifícios do moderno, exponencialmente, aí, as meias de seda. Mas se nesse primeiro momento são um ensejo da força, abertura para um Descaminho desejado, as águas do rio tornam-se, em *A meditação sobre o Tietê*, oleosas, escuras, noturnas e graves. De acordo com Victor Knoll, o rio Tietê se transforma, na meditação, na *reflexão* da cidade, como seu espelho e como meditação para clarificar o destino. Todavia, essas mesmas águas são responsáveis por arrancar ao poeta a felicidade, arrastando-o e impondo-lhe esse destino; e a felicidade, ainda que entendida como engano que se sabe engano, sustenta sua permanência pelo *saber* desse mesmo engano. No caso de *Anhembi*, o engenhoso engano de se dar como única e válida uma imagem do Modernismo que conflui para a visão marioandradina de patrimônio, de tradição, de narrativa, de

efeito de uma “força fatal”.

É nesse sentido que não só se elabora uma leitura de dois dos colaboradores sistemáticos de *Anhembi*, o primeiro desaguando no segundo: Milliet historia a poesia modernista como participante (nos cinco primeiros números de *Anhembi*), e depois será encarado por José Aderaldo Castello, naquelas mesmas páginas, como um impossibilitado de narrar com o demandado e “imparcial” (e impossível, adicionaria eu) olhar crítico, uma vez que mais depunha do que criticava. Assim, o aclamado viria a ser Mário da Silva Brito, o qual publicaria entre os números 40 e 52 do periódico suas *Notas para a história do modernismo brasileiro*, sintomas da migração da figura do crítico de rodapé para o scholar. Com essa tradição, o grande poeta modernista vivo acaba sendo Drummond; ao seu lado, Bandeira, que se empenha não só nas cotovias como também na construção da grande máscara mortuária de Mário de Andrade: um texto sobre a questão da língua em sua obra. Essa historiação, ou ainda, esse féretro do modernismo começaria, entretanto, muito antes; exponencialmente, nas páginas de *Lanterna verde*, onde se embatem as vozes de Octavio de Faria, de Gilberto Freyre (na contramão marioandradina) e de Murilo Mendes, que começaria a pensar o problema do eterno nas letras modernas brasileiras, revertendo o debate da idéia de

futuro para termos baudelaireanos, ou seja, para além do pólo do contingente. Por outro lado, é importante não só pensar como Milliet diagnostica uma crise (do lirismo) em seu presente na figura de João Cabral de Melo Neto, onde sua narrativa esbarra a título de fechamento, como também, pensar as anotações que Mário fez nos livros de Milliet que possuía, para que não se tome fulano por sicrano.

Murilo nos impõe ainda outra ordem de problemas dentro da revista: sua visita àquilo que a linha hegemônica daria como patrimônio não abdica do problema da fantasmagoria, das assombrações que partem das ruínas. É nesse sentido que a aparição, em 1951, em *Anhembi*, de *Motivos de Ouro Preto*, que viria a ser parte da *Contemplação de Ouro Preto* (1954); aqui está posto, mais do que o problema da conservação, ou da cristalização, ou da patrimonialização, o da pervivência, o da manifestação de uma vida que pulsa latente nos escombros, pronta para retornar, eternamente, como cadáver, como semblante. Por outro lado, nessas fissuras da leitura, se dá o contraponto entre as tentativas de domesticação da figura anárquica de Oswald de Andrade por Milliet ou mesmo por José Aderaldo Castello, que tentam fazê-lo falar a língua do escritor da nação. Na contramão da lápide de Castello (dado que o texto que trata de Oswald é publicado justamente por ocasião da

morte do escritor, em 1954), a própria voz de Oswald ainda mordaz mesmo no leito da memória, com *O modernismo*, fragmento de *Um homem sem profissão*. Diferentemente da busca de um sistema ou de uma consolidação, como se dá nas fartas memórias de Milliet, o breve relato de Oswald em *Anhembi* parece buscar o resgate justamente do disperso e do caótico, de um instantâneo do momento em sua força como acontecimento, e não em um sentido único e revelador. Dessa forma, seu testamento (ainda que o seja, e que esteja no baile de máscaras que é cortejo fúnebre do Modernismo) é menos o da fé de uma linha de futuro do que o da continuidade das forças em choque, das vontades de potência que, em vocabulário caro a Nietzsche, caracterizam a própria vida.

No resto, ainda fica o não-lugar do Concretismo, visto como puro cerebralismo caro às artes plásticas, praticamente negligenciado pela revista ainda que estivesse aparecendo no *Suplemento literário d'O Estado de São Paulo*. O mesmo se dá, ainda que se trate de caminho literário absolutamente diferente, com Clarice Lispector, a qual será para *Anhembi* apenas “A Virgínia Uf! do romance brasileiro.” Outro é, certamente, o valor que ganha Guimarães Rosa, ainda que apenas Eunice Breves Duarte, cunhada do diretor da revista (num conjunto de críticos literários que conta o próprio Castello, Antônio d’Elia, Massaud

Moisés e Wilson Martins, exponencialmente), tratará de *Grande sertão: veredas*. Todavia, outros títulos do escritor estarão em excelente conta não apenas pela inventividade lingüística, mas por aquilo que chamam conteúdo humano, ou por certo valor sociológico destacado por Gilberto Freyre já nos anos 30 a respeito da literatura do nordeste (nas páginas de *Lanterna verde*). Sinais do futuro de uma tradição. Conteúdo paradoxal; como se não houvesse humanidade (talvez demasiada, talvez não humanista) em Clarice, ou em Oswald.

*Heartbeats. Pass this on. Is it medicine? This is now. Got to left you behind the bushes. Hanging out.*