

MODERNISMO BRASILEIRO: "A REVOLUÇÃO CANONIZADA"

Beatriz Resende

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O Modernismo foi, seguramente, o mais forte e longo movimento da Literatura Brasileira. Não encontraremos unanimidade, ainda, se o dermos por concluído, substituído por este causador de polêmicas, o já inegável Pós-Modernismo. Quer agrade ou não aos combativos defensores do Modernismo, não há mais sentido em se falar do Modernismo no Brasil sem uma proposta de revisão de valores, de questionamento de dogmas e, sobretudo, sem assumirmos uma saudável atitude de convivência com a pluralidade.

Desse modo, esta reflexão deseja ser uma revisão crítica que apresente os contornos tomados pelo movimento entre nós, avaliando o que significou, a partir de grandes questões que ocupam hoje os que se debruçam sobre os estudos literários e de cultura. São elas: 1. A identificação de uma identidade cultural brasileira que se revela múltipla, plural, antes híbrida do que una e estável como pretendeu ser em tempos modernos; 2. O questionamento da canonização oficial que terminou não apenas por absorver a rebeldia moderna, mas entronizou o modernismo como forma exclusiva de se produzir arte, identi-

ficando o moderno com a *alta* cultura em oposição a qualquer expressão da *baixa* cultura, comprometida com a satisfação do público; 3. A renegociação da memória, do patrimônio, do bem cultural, entendendo, com Andreas Huyssen, “o discurso da memória como grande sintoma cultural nas sociedades ocidentais” (p. 12).

Essas três questões atravessam inevitavelmente qualquer estudo crítico que pretenda investigar as manifestações culturais modernas no Brasil, estabelecendo articulações, negociações entre Modernismo e Pós-Modernismo.

1. A vigência do Modernismo

O Movimento Modernista foi responsável por decisivas inovações formais e pela introdução de novos temas, inclusive cotidianos e prosaicos, liberando definitivamente a Literatura Brasileira de um modelo de escrita conservador, vigente ainda no início do século XX. Foi, também, principalmente nos primeiros anos, os “anos heróicos” de 22 a 28, oportunidade de se repensar questões de identidade cultural, colaborando para a construção de uma idéia de Brasil Moderno.

De tal maneira o movimento foi hegemônico que minimizou todas as manifestações literárias que, já rompendo com a estética parnasiana, tradicional, eram prévias ao Movimento Modernista. Essa produção literária foi classificada pela História Literária como Pré-Modernismo, importando apenas pelo que pudesse ter de prenúncio do que ficou consagrado como Moderno, ainda que nessa fase – os 20 primeiros anos do século – tenha sido produzida a obra de escritores como Euclides da Cunha (*Os sertões*) e Lima Barreto (*Triste fim de Policarpo Quaresma* e outros romances, contos e crônicas).

O grito vanguardista que marca, como fato histórico, o surgimento do Movimento Modernista no Brasil foi dado pela “Semana de Arte Moderna”, que aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922. É preciso lembrar, porém, que o poeta Manuel Bandeira e a artista plástica Anita Malfatti são os verdadeiros pioneiros da renovação declarada-

mente modernista. A primeira exposição das pinturas de Anita Malfatti, em 1917, já revelava uma estética modernista de quem estudara na Europa, mas a crítica arrasadora que recebe faz com que volte para a Europa, reveja sua proposta e atrase sua própria modernidade. Quanto a Manuel Bandeira, já tinha publicado *Cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919), de que faz parte o poema “Os sapos”, lido por Ronald de Carvalho durante a Semana, em que satiriza a poesia rimada e metrificada de seus contemporâneos parnasianos:

(...)Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas... (1986, p. 28)

Mais do que pela irreverência vanguardista, *Carnaval* é importante pela afirmação de liberdade de composição, pela sensualidade que aparece no próprio cotidiano, pelo rompimento com o ideário do sublime. Mário de Andrade, em determinado momento da longa correspondência trocada entre os dois, vai afirmar ser Manuel Bandeira o “São João Batista do Modernismo”.

A criação da Revista *Klaxon*, “mensário de arte moderna”, lançada três meses depois da Semana, pelo grupo a ela ligado, inicia e consolida o projeto de divulgação das novas propostas estéticas, sempre em tom combativo. O ano de 1924 é o marco de um importante aspecto do Modernismo no Brasil, como em outros países: a afirmação do *manifesto* como gênero literário. Em 1925, será a vez de Mário de Andrade lançar um relevante ensaio sob a forma também de Manifesto, *A escrava que não é Isaura (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)*. Em maio de 1928, porém, é que será publicado o manifesto que maior importância terá para a compreensão do que é a identidade cultural brasileira: o *Manifesto Antropófago*, publicado por Oswald de Andrade na *Revista de Antropofagia*, ano 1, no. I, no “Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”.

Às vésperas da Revolução de 30, que desejava modernizar o Estado brasileiro, o Modernismo já se espalhara de maneira significativa por todo o Brasil, organizando-se, com frequên-

cia, em torno de revistas de arte, literatura e cultura. Em 1930, a ficção regionalista nordestina é consolidada pela primeira manifestação da exitosa carreira de Rachel de Queiroz, o romance *O quinze*. Gilberto Freyre será o responsável pela formulação da teoria da *miscigenação*, que apresenta a mistura entre as *raças* no Brasil como resultado de peculiaridades da cultura e do comportamento brasileiros. A forte presença de mulatos seria resultado não da submissão imposta aos negros, mas de certa *tolerância* que teria resultado em “muita cria e mulatinho, filho ilegítimo do senhor (...) crias que subiram, social e economicamente, pela instrução bem aproveitada”, afirma o autor no clássico *Casa grande & senzala (Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal)*, de 1933. É no Nordeste que surge a prosa *descarnada* e de fortes preocupações sociais que o romancista Graciliano Ramos pratica a partir de 1933, com *Caetés*, e que se torna decisiva em *Vidas secas*, de 1938.

Ao chegar à década de 50, o Modernismo continua não só vigorando, mas produzindo grandes momentos da literatura brasileira. Na “Alta Modernidade”, de meados de 50 até 1964, um conjunto surpreendente de escritores está produzindo suas mais importantes obras: Clarice Lispector inova o romance urbano e João Guimarães Rosa recria, magicamente, a prosa regionalista. Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade continuam produzindo obras da maior competência. Da chamada “Geração de 45”, preocupada com a retomada de um objetivismo, sairá o geométrico poeta João Cabral de Melo Neto, autor de uma poética extraordinária, desprovida de qualquer elemento que possa ser supérfluo.

Em 1964 é implantado o Regime Militar no país e inicia-se o processo de supressão das liberdades democráticas. Até 1968 ainda será possível à cultura expressar-se, e o Movimento Tropicalista vai buscar inspiração nos anos heróicos do Modernismo, sobretudo no até então pouco conhecido teatro de Oswald de Andrade. Mas ao final deste ano a falta de liberdade impedirá que a arte, em suas múltiplas possibilidades, se manifeste.

No final dos anos 70, o início da lenta e gradual abertura democrática começará a trazer de volta os exilados e, aos poucos, a literatura vai se libertando de uma autocensura que se tornara

responsável pelo formalismo de uma escrita cifrada. Os escritos literários assumem, durante algum tempo, a tarefa que a imprensa não podia cumprir, e a literatura-depoimento vai revelando o sofrimento de um país submetido à opressão política.

Quando se dá o retorno à normalidade democrática, em 1984, a indústria cultural, incluindo a de livros, já é uma realidade, e a televisão tornara-se o mais forte veículo de comunicação de massas entre nós. Mas, sobretudo, os tempos já são outros na ordem mundial. Em 1979, o crítico José Guilherme Merquior, no livro *O fantasma romântico*, traz pela primeira vez o tema que ainda não circulava entre nós, o Pós-Modernismo. Estava lançado o debate.

2. O cânone modernista e a rejeição de companheiros de viagem

Em literatura, a questão contemporânea do rompimento de fronteiras vem-se dando através de algumas atitudes críticas decisivas, entre elas o questionamento do cânone, isto é, da legitimação pelas instâncias consagradoras de arte, sejam elas acadêmicas, oficiais ou críticas. Entre nós, o Modernismo, num caminho paradoxal em relação ao desejo ou atitudes sobretudo dos artistas do primeiro tempo – futuristas, vanguardistas –, tornou-se absolutamente canônico. É nesse sentido que a afirmação de Paolo Portoghesi sobre a hegemonia do Modernismo se torna importante. Diz o crítico:

A história da arquitetura e do gosto moderno foi escrita e reescrita com métodos e critérios diversos, mas sempre sobre a ótica do Movimento Moderno, do interior de uma tendência que se recusou desdenhosamente a reconhecer a função de seus companheiros de estrada. (1976, p. 7)

A força adquirida pela literatura modernista excluiu dos estudos literários qualquer produção que, sendo-lhe contemporânea, ou mesmo próxima a ela, não fosse considerada expressão legítima do Modernismo. Da mesma forma, o gosto quase militante por uma arte dedicada a causas nobres, à criatividade expressa pelo indiscutivelmente novo, à busca do artístico incompreensível ou inacessível ao grande público, identifica-se

com a grande arte moderna, distinguindo-a de toda arte que se aproximasse do gosto popular ou “de massa”.

Parte importante da literatura de alguns “companheiros de viagem” dos nossos grandes autores modernistas acontecia no Rio de Janeiro, cidade preocupada naquele momento com a expansão urbana e com a sua função como capital do país. Trata-se de uma produção literária que incorporava o gosto, o fascínio mesmo, pelas novas conquistas do mundo moderno – a velocidade das baratinhas, a industrialização que levava o progresso até o universo doméstico –, o mundo do consumo e a uma postura estética que não menosprezava o chamado supérfluo, o decorativo que ia se incorporando ao cotidiano da cidade a qual se queria, antes de mais nada, cosmopolita.

Pode-se chamar essa literatura, numa extensão do gosto arquitetônico e da influência americana, de literatura *art-déco*, produzida a partir de 1920, mas que, embora tenha se estendido até cerca de 35, em 30 começou a sofrer um forte processo de exclusão. Em 30, já não era prioritário seguir o gosto das vanguardas. No Rio de Janeiro dá-se ainda outro fator: o cosmopolitismo como gosto e comportamento dominante começa a ser questionado, visto como negação da realidade do resto do país. É emblemática a cena dos combatentes gaúchos que, vitoriosa a Revolução de 30, amarraram seus cavalos no obelisco que fora erigido como comemoração e homenagem ao da final das obras de abertura da Avenida Central, principal artéria da cidade, símbolo da reforma urbana realizada pelo prefeito Pereira Passos.

Três autores, nascidos ou radicados no Rio de Janeiro, representam, de forma especial, essa literatura *Art-Déco*. São eles: Manuel Teotônio Freire Filho, o Théó Filho (1895-1973), uma mulher, Cecília Moncorvo Bandeira de Melo (1870-1948), a Mme. Crysanthème e, finalmente, o que mais visibilidade conseguiu atingir: Benjamin Costallat (1897-1961). O que têm estes autores em comum? São todos eles sucesso de público. Num país de poucos leitores onde, hoje, as edições poucas vezes passam de 3 mil volumes, esses autores chegavam – como é caso de Costallat – a vender 70 mil exemplares de um romance. São autores sintonizados com o gosto de “modernidade” do público, que publicavam sob a forma de folhetins ou praticavam a

crônica, gênero entre o conto e a reportagem, intrinsecamente ligado à própria vida da cidade. No entanto, essa literatura não deixou traço. Considerada de “segunda classe”, apesar de ter freqüentado as estantes de grande parte da população, não é encontrável nem mesmo nas grandes bibliotecas, como é mesmo o caso da Biblioteca Nacional, no centro do Rio. Ou seja, esses textos foram absolutamente varridos das coleções, dos acervos que devem abrigar obras consideradas “literatura”. Recusados pelo cânone por pouco modernos ou excessivamente populares, não merecem freqüentar as instituições culturais.

Indagando-se sobre as origens do Movimento Modernista, Mário de Andrade, em sua célebre conferência de 42, na Casa do Estudante, no Rio, faz o primeiro balanço crítico de importância sobre a Semana e discute as relações do movimento com Rio de Janeiro e São Paulo:

Quem teve a idéia da Semana de Arte Moderna? Por mim não sei quem foi, nunca soube, só posso garantir que não fui eu. (...) Já tínhamos lido nossos versos no Rio de Janeiro; e numa leitura principal, em casa de Ronald de Carvalho, onde também estavam Ribeiro Couto e Renato de Almeida, numa atmosfera de simpatia, *Paulicéia desvairada* obtinha o consentimento de Manuel Bandeira, que em 1919 ensaiara seus primeiros versos livres no *Carnaval*. (...) E o fautor verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. E só mesmo uma figura como ele e uma cidade grande mas provinciana como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana. (1967, p. 224)

Continuando a estabelecer as diferenças de recepção possível ao Movimento Modernista nas duas cidades, Mário afirma em cheio na peculiaridade do público de cada uma dessas esferas públicas em 22:

Ora São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o Modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na Província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais

moderna porém fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente. (1967, p. 226)

Um fato confirma a idéia de Mário de que era mais difícil causar espanto, chocar o público, no Rio de Janeiro. Em dezembro de 1921, o *marchand* José de Lubecki promoveu no espaço da Biblioteca Nacional uma exibição de obras de pintores modernos, especialmente Pablo Picasso. Na realidade, a grande diferença em relação aos propósitos da Semana de Arte Moderna é que a mostra da Biblioteca tratava unicamente de artistas estrangeiros, de "futuristas". A Exposição foi seguida de ampla cobertura realizada pela *Revista Ilustrada*, com reprodução fotográfica de trabalhos bastante inovadores de Picasso. Nada disso, porém, pareceu sacudir a crítica de arte na cidade.

As revistas ilustradas foram, na década de 20, decisivas para a constituição do gosto na cidade, para a aceitação do artista pela crítica. O interessante e peculiar, que gostaria de enfatizar aqui, é uma espécie de sistema de *retroalimentação* que se dá entre imprensa e arte, sobretudo entre as revistas ilustradas e a produção literária, no caso de que estou tratando. Nessas revistas ilustradas as narrativas eram, muitas vezes, acompanhadas de ilustrações, como as do caricaturista J. Carlos, que consagrou em seus desenhos os personagens urbanos do início do século: mulheres sedutoras e decotadas, figuras masculinas pouco ortodoxas, variações do *dandy* com suas imagens andróginas.

É desses personagens e da cidade do Rio de Janeiro com os espaços por onde circulam que irá falar a literatura dos autores de que trato. Se seus nome e suas obras soam desconhecidos, não é sem razão. Autores de absoluto sucesso de público, formuladores eles mesmos de opinião na esfera pública, são exemplos da eficácia do cânone.

Mme. Crysanthème e Theo Filho são jornalistas de importância, na época. Téo Filho cria e dirige a primeira revista dedicada exclusivamente à crítica literária e à divulgação de publicações: *O Mundo Literário*, de que Crysanthème é colaboradora regular.

Dentre os personagens do principal romance de Crysanthème, *Enervadas*, estão Lúcia, a jovem rica, mimada, e suas amigas. Madalena Fragoso é “Bela, de uma beleza de flor doente. Principiava a picar-se com a morfina, a que sucedeu logo a cocaína. Hoje ela desdenha a morfina, que apelida de brincadeira de crianças, entregando-se toda à formidável cocaína, que a transforma num ser fora do mundo da razão e do equilíbrio”. Maria Helena ama outras mulheres, e “inaugurara uma vestimenta masculina, que lhe dava uns ares de adolescente insexuado a cortar os escuros cabelos que se enrolavam em torno de seu pescoço fino e alvo”. Laura “evocava diante de mim as suas recordações de amor que se sucediam como pratos de um longo menu de restaurante baixo”. Finalmente, Margarida, bem casada e que vai se enchendo de filhos, a mais fiel amiga, define-as bem: “Mas também, vocês só falam em amores, em cocaínas, em tangos, em moléstias...”. O marido é dançarino de *shimmy*. No correr do romance não há condenações, nem propriamente um arrependimento final. O que importa é apresentar essas moças tão ousadas, criadas à imagem e semelhança das mulheres da Rive Gauche parisiense. E cabe não esquecer que se trata de um romance escrito por mulher.

Passemos a Théo Filho. Novelistas de grande popularidade, os títulos dos romances já dizem muito: *365 dias de boulevard*, *Praia de Ipanema*, *Romance tropical* e *A grande felicidade*. Folhetinista de sucesso, terminou mais conhecido como jornalista, até porque foi vítima de seu próprio sucesso, antecipando os problemas que a sedução do *best-seller* acarretará a autores posteriores a ele.

É de Théo Filho o romance mais importante dessa leva: *Ídolos de barro*, bem mais político. Em diversos momentos do romance a beleza da visão do Rio que se tem na descida do morro interrompe e pontua a narrativa. É o *leit-motiv* da novela. É preciosa a descrição que faz da cidade, seus bares e restaurantes, nitidamente divididos quanto aos freqüentadores, mas todos muito próximos, parecendo haver uma intimidade surpreendente entre os habitantes da cidade das áreas pobres às mais ricas.

O mais popular é Benjamin Costallat, um cronista da cidade. Os próprios títulos de suas obras apontam para suas características: gosto cosmopolita, interesse pela influência ameri-

cana que surgia através da arquitetura dos *sky-scrapers* e do cinema, interesse pela conquista do público consumidor de livros. Cabe destacar, pela própria expressividade dos títulos: *Mistérios do Rio*, *Modernos*, *Mutt*, *Jeff e Cia.* e *Fitas*.

Para além da literatura, duas características destacam sua peculiaridade: primeiro o tratamento dado ao livro como objeto que deve despertar o interesse do leitor já por seu aspecto visual com, diz ele na introdução a *Mutt*, *Jeff e Cia.*, “brilhantes capas de artistas brilhantes”. Dentre estes artistas estão os ilustradores Álvaro e J. Carlos e o pintor modernista Di Cavalcanti.

Além disso, dentro da idéia que defende de profissionalização do escritor, que deve ganhar a vida e sustentar família com sua pena, está sua disposição a escrever textos de *reclames*, anúncios para jornais, revistas e bondes. O curioso nestes anúncios é que para eles Costallat transpõe não apenas seu estilo mas alguma coisa de seus personagens. A popularidade que Benjamin Costallat atinge com o romance *Melle. Cinema* fará com que se torne, principalmente, o redator de produtos que, de alguma forma, se liguem à idéia de cosmopolitismo, “vida moderna” e... sedução.

Dentre suas obras, *Melle. Cinema*, “novela de costumes”, escrita em 1922 e publicada em 1923, é o maior sucesso editorial da República Velha: 75 mil exemplares em cinco anos, tendo atingido, segundo o último registro que consegui obter, 140 mil exemplares.

Paris, cigarros, amores, cocaína, uma leve prostituição atravessam quase todo o romance. Nada que não fizesse parte da melhor tradição do folhetim francês na história de *Melle. Cinema*; a *garçonne* americana; a pequena leviana do século do *shimmy*, a criaturinha de 1923, educada ao som do jazz.

Em arquitetura, fala-se em “Estilo Copacabana” para se referir ao estilo que surge no final dos anos 20, início dos 30, em prédios, portarias, elementos de decoração do bairro que está entrando na moda e adota o americanismo da *art-déco*. É para Copacabana que vai a vida elegante que deixa o centro da cidade, a “Cinelândia”, como foi chamada nos anos 20 a área onde se aglomeravam as salas de cinema, sempre construídas em ousado estilo *art-déco*, com metais cromados, temas decorativos

sugerindo a maquinaria moderna, os símbolos da velocidade, a ginástica corporal e a energia. A Cinelândia e a Copacabana dessa literatura entram e saem da “moda”, mas não entram nas bibliotecas modernistas, nem mesmo como documento de época e do gosto do leitor.

3. Construção da memória, construção da identidade

A grande contribuição do Modernismo à compreensão da identidade cultural brasileira e à relação que a arte guarda com cultura popular é dada por Mário de Andrade, um dos intelectuais mais produtivos da nossa história. Mário uniu à sua originalidade como escritor (narrador e poeta) as virtudes de músico e as qualidades de raro pesquisador, estudioso de arte popular e folclore. Mário, diferentemente dos outros modernistas paulistas, não temeu se envolver em questões de Estado, tarefa habitualmente exercida pelo mais desprezível tipo de pequeno-burguês, aos olhos da jovem intelectualidade modernista, o funcionário público com emprego fixo e salário garantido no final do mês (ao invés das mesadas generosas dos pais capitalistas ou donos de terra e dos mecenas de uma São Paulo que o café enriquecia rapidamente). Mário foi um dos principais responsáveis pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na década de 30, órgão encarregado do tombamento de prédios e obras que representassem o mais importante de nossa história cultural. O que quer dizer, pela constituição da memória da nação. Ainda que nem sempre tenha encontrado êxito nas propostas que encaminhava ao governo, seu trabalho junto ao SPHAN foi oportunidade fundamental para a formulação do que Mário compreendia como a formação de uma identidade plural, tão plural quanto foi ele próprio.

Em minuciosa análise da contribuição de Mário ao órgão público durante o ano de 1937, Annateresa Fabris identifica em documentos oficiais por ele redigidos, e em sua correspondência, a diretriz básica da política de preservação proposta pelo escritor e, mais do que isso, sua compreensão do que constituía o bem cultural de um país. O que interessava a Mário não era o tradicional critério de valor que procura reconhecer o belo,

como mostra o poeta em criativo relatório de serviço, no qual guarda sua escrita modernista:

... a igreja é importantíssima como construção, mas feia como o diabo.(...) Não fotei a igreja mas já me arrependi. Feia ou bonita, acho que se deve fotar qualquer fachada de igreja que se pretenda por qualquer motivo tombar.(...) Fotei a horrenda porta por causa do estilo, um púlpito e um frontão interno churriguerescos, feios como três dias de chuva. (1981, p. 82)

Mário busca, no levantamento de obras que devem ser preservadas, especificidades brasileiras, mesmo no período em que o país era colônia de Portugal. Diz ele em outro relatório: "É possível que o teto do Carmo fuja muito aos cânones da decoração européia. Porém, menos que imaginar por isso deficiência, não seria lógico olhar uma obra assim por olhos que não sejam facetados à européia?" (1981, p. 125-126). Como se vê, a questão das limitações impostas pelos cânones já atravessava a pesquisa de Mário.

Mas o mais interessante de todos os seus registros é o relato que faz de duas telas de uma Matriz do interior paulista, em novembro de 37, onde frutas tropicais fazem parte da imagem da Santa Ceia:

A longa talhada de melancia em frente ao Cristo, da Ceia, é uma nota indigesta de deliciosa ingenuidade. Não é possível deixar de sorrir diante do caso nacional desta mesa bem fornecida. O copista seria brasileiro, ou português com larga prática da mesa farta nacional... Não se conteve, não compreendeu a mística frugalidade da mesa de Da Vinci, encheu pratos vazios com talhadas de melancia, pôs doces gordos de caldas e uns talheres de muito boa educação. Talvez mais pela abundância da mesa posta que pelas talhadas duma melancia possivelmente nativa, estes quadros revelam o Brasil... (1981, p. 117)

É ainda Annateresa Fabris, em seu estudo, quem aponta, nessas peculiaridades do projeto preservacionista de Mário, aquelas que são justamente as preocupações permanentes do artista paulista: igual atenção ao erudito e ao popular, à arte pura e à aplicada; interesse pela paisagem transformada pela

“indústria humana”; inclusão na noção de patrimônio nacional de elementos “imateriais” afeitos diretamente ao folclore, resistindo à tendência estatal de criar uma idéia unitária da cultura nacional, identificada com o gosto da elite, tradicionalista, retrógrada. Tivesse Mário sido mais ouvido, não viveríamos a deturpação de que, num país onde as religiões africanas não apenas foram forte influência cultural, mas prática constante até a contemporaneidade, haja milhares de igrejas católicas tombadas e preservadas e, só recentemente, um terreiro de Candomblé tenha sido reconhecido como Patrimônio Histórico.

Não serviu muito a Mário seu questionamento permanente de uma noção monolítica, estática, de identidade cultural. A certeza de que as diferenças deveriam conviver na composição de identidades acabou levando-o a ser demitido da diretoria do Departamento de Cultura em São Paulo, onde era representante do SPHAN. Muda-se para o Rio, protegido por um Ministro da Educação do “Estado Novo” de Vargas, Gustavo Capanema, que tinha por chefe de Gabinete Carlos Drummond de Andrade. Ainda volta a São Paulo, mas a vida aproxima-se do fim.

O esclarecido Ministro Capanema foi, em grande parte, o responsável pela vitória do Modernismo no Rio de Janeiro e alavanca de uma das mais importantes expressões do Modernismo Brasileiro, a arquitetura. Em 1935, Capanema abre um concurso destinado a receber projetos arquitetônicos para construção do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. O vitorioso é um projeto *art-déco*. Capanema entrega o prêmio mas não constrói o prédio. Convoca seus assessores modernistas – Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade – e acaba por entregar a Lúcio Costa a responsabilidade pelo prédio. Lúcio Costa traz ao Rio o arquiteto modernista francês Le Corbusier, de cujo traço original deriva finalmente o projeto. O prédio reúne em sua construção a dupla que nos anos 60 erguerá o mais radical monumento urbano modernista, Brasília, a nova capital, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. A Cândido Portinari cabe pintar afrescos e murais. O prédio foi inaugurado em 1945, não sem que antes a questão da identidade nacional viesse à tona mais uma vez. Era desejo do Ministro erigir no pátio do prédio uma estátua de 12 metros de altura repre-

sentando a figura do “Homem Brasileiro”. Procurando definir a imagem de um autêntico tipo nacional, sociólogos, antropólogos e biólogos são ouvidos. O debate vai do tema da “sub-raça mestiça e crioula” a do “tipo eclético modelado pela nossa ambiência cósmica”. Mário de Andrade é convocado a mediar a questão e tenta convencer os melhores escultores, entre eles Victor Brecheret, a colaborarem. Os mais importantes escultores de nosso Modernismo contribuem realmente para o acervo de esculturas que o prédio ainda abriga, mas a imagem que deveria representar a síntese do “Homem Brasileiro” nunca foi realizada (1996).

Finalmente, é a mesma visão *antenada* de Mário, preocupada com a cultura dos mais diferentes grupos populares e das mais diferentes etnias, que tornou possível a criação do romance que, este sim, apresentou a pluralidade de brasis que formam nossa “comunidade imaginária”: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, escrito em 1927, história do índio Macunaíma, preto retinto que vira branco, sai da mata-virgem, vai para a moderna São Paulo e acaba virando estrela. Herói de nossa gente.

TRABALHOS CITADOS

- HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. *Carnaval*. Edição crítica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- PORTOGHESI, Paolo, *Album degli anni venti*. Roma: Editori Laterza, 1976.
- ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.
- ANDRADE, Mário. *Cartas de trabalho*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Pró-Memória, 1981.
- LISSOVSKY, M. e SÁ, Paulo Sérgio Moraes. *Colunas da educação: A construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN, 1976.