

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO MODERNISMO BRASILEIRO¹

Marcia Regina Jaschke Machado

marciaske@uol.com.br

As mudanças estruturais no campo literário brasileiro, ocorridas na passagem dos anos de 1920 para a década posterior, como se sabe, estão vinculadas à guinada nos rumos políticos do país. Antonio Candido, no ensaio “A Revolução de 1930 e a cultura”, considera a mudança na vida política do país, a partir dessa revolução, um “marco histórico” que, ao mesmo tempo, “foi um eixo e um catalisador” através de que ficou bem delimitado o antes e o depois do contexto histórico brasileiro (CANDIDO, 2006, p. 219). Essas transformações foram impactantes para a vida social do país, com consequências no meio intelectual, e, como o próprio autor considera, possibilitaram “o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças” (CANDIDO, 2006, p. 219). De acordo com o que define outro importante estudioso desse contexto literário e social brasileiro, Randal Johnson, no decorrer dos anos 1930 e 1940, o “Modernismo canonizou-se e institucionalizou-se” (JOHNSON,

¹ Este artigo se desdobra da tese de doutoramento de minha autoria, *O Modernismo dá as cartas: circulação de manuscritos e produção de consensos na correspondência de intelectuais nos anos de 1920*, que contou com o apoio do CNPq.

1995, p. 165). Portanto, a nova realidade cultural do país incorporaria e institucionalizaria uma série de ações inovadoras propostas nas duas décadas anteriores, principalmente nos anos de 1920. Ainda com Antonio Candido:

Com efeito, os fermentos de transformação estavam claros nos anos de 1920, quando muitos deles se definiram e manifestaram, mas como fenômenos isolados, parecendo arbitrários e sem necessidade real, vistos pela maioria da opinião com desconfiança, e mesmo ânimo agressivo. Depois de 1930 eles se tornaram até certo ponto “normais”, como fatos de cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e apreciar (CANDIDO, 2006, p. 219-220).

Vale destacar, dessa afirmação, o fato de os “fermentos de transformações” no meio intelectual e artístico brasileiro darem-se, então, como “fenômenos isolados” e serem entendidos pela “maioria da opinião” como “arbitrários” e “sem necessidade real”. A partir disso, o que se pretende, neste artigo, é discutir como o início do movimento modernista brasileiro – abrangendo já o final da década de 1910 – foi um esforço de articulações por parte de uma pequena parcela de intelectuais, buscando espaços de visibilidade e ação em um meio onde o parnasianismo ainda ditava o gosto dos leitores; e não um acontecimento que logo em princípio abalou as estruturas da vida literária brasileira. Nesse momento, as inovações literárias não eram ainda institucionalizadas, restando a esses intelectuais e artistas a sujeição à alta burguesia, como veremos. Evidente que eles não podiam visualizar as consequências de suas ações num futuro mais distante, como afirmou Renato Almeida, em carta para Mário de Andrade: “[...] sou filho de uma hora de transição e, como todos os meus companheiros, estamos unidos a um período, cujo esforço será precursor, num grau que ninguém pode determinar”² (NOGUEIRA, 2003, p. 193).

Como se sabe, eles tinham o objetivo de estabelecer uma nova fase da *intelligentsia* brasileira, consideravam-se, como apontou Renato Almeida, em uma fase de transição. É possível inferir, assim, que esses intelectuais entendiam-se num patamar privilegiado da história literária, pois, pautados por uma perspectiva evolucionista, acreditavam estar no topo dessa evolução, de onde lhes seria possível a reformulação da literatura. Como lembra José Aderaldo Castello, que explica o Modernismo por essa mesma chave:

² Carta de 18 de fevereiro de 1927.

[...] chamaremos atenção no Modernismo proclamado em 1922 para o que nos parece seu sentido fundamental: a revisão de toda uma experiência anterior, em termos brasileiros, voltada para a tendência que nos tem dominado, a saber, a do mimetismo com relação aos valores europeus (CASTELLO, 1999, p. 71).

Cabe atentar para o fato de que a proposição de Aderaldo Castello ecoa a tópica nacionalista da “importação de ideias”; perde de vista, contudo, o fato de que a condição periférica do Brasil o transforma em um espaço de convergência das diversas ideologias produzidas nos países centrais, muito embora elas possam, de fato, sofrer atualização contextual.

De qualquer forma, esse “espírito”³ reformador fazia parte das perspectivas modernistas, logo no início da década de 1920, como se lê na afirmação de Graça Aranha:

Em 1921 a conclusão a que se chegara na arte moderna, era a da força inexorável da libertação estética. Foi o apogeu da destruição de todo um passado servil às convenções de uma imaginária ordem, a uma categoria de artes e ao imperativo de fórmulas em oposição ao espírito científico, que modificara a sensibilidade e construíra o pensamento contemporâneo (ARANHA, 1925, p. 7)⁴.

Assim, com base na própria representação modernista e com o distanciamento que temos desse momento histórico, é possível dizer que esses intelectuais se pensavam “formando” uma nova fase da vida literária brasileira. Assim, cabe denominar o período que compreende parte da década de 1910 e os anos de 1920 de “formação do Modernismo brasileiro”, momento marcado pela tentativa de definição das próprias diretrizes e pela luta por espaços de divulgação das novas ideias.

³ Termo empregado por muitos modernistas. Basta lembrarmos do título da conferência proferida por Guilherme de Almeida no Rio Grande do Sul e Nordeste, “O espírito de brasilidade na poesia brasileira” (ver CASTELLO, 1999, p. 77), ou ainda do estudo de Graça Aranha, *Espírito moderno* (ARANHA, 1925). Em carta a Prudente de Moraes, neto, Mário de Andrade emprega o termo para definir o Modernismo: “Na entrevista também quando vocês dizem que o modernismo é um estado de espírito e não uma escola, uma orientação estética, acho que descobriram a pólvora. Está certo” (ANDRADE, 1985, p. 82). Carta de junho de 1925.

⁴ Transcrição com atualização ortográfica.

“FUTURISMO” BRASILEIRO: LUTA POR VISIBILIDADE E ESPAÇOS DE ATUAÇÃO

Os últimos anos da década de 1910 e o início dos anos de 1920 foram um período em que certo grupo de intelectuais, com destaque para Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade e Luís Aranha, em São Paulo, intencionava a reinvenção do cenário literário; por isso, investiu, de forma enérgica, na conquista de espaços de atuação nesse meio e, ao mesmo tempo, de visibilidade pública. Esta, talvez, a disputa mais árdua, visto que o gosto pela literatura parnasiana predominava entre os leitores. Como lembra Maria Eugenia Boaventura:

Apesar do trabalho de doutrinação dos principais líderes do Modernismo (inicialmente feito por Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e posteriormente por Mário de Andrade), através das suas colunas fixas em jornais importantes como *Correio Paulistano*, *Jornal do Commercio* e *A Gazeta*, desde 1920, o parnasianismo imperava soberano. A popularidade da sua estética era avassaladora a ponto de esmaecer o brilho das manifestações simbolistas em solo brasileiro (BOAVENTURA, 2008, p. 17).

A imprensa era um importante veículo de divulgação para os escritores e artistas que se organizavam com o objetivo de renovar a literatura e as artes. Foram, por exemplo, as páginas do *Jornal do Commercio*, de São Paulo, que trouxeram os consagrados artigos “Meu poeta futurista”, de Oswald de Andrade, sobre a poesia de Mário de Andrade, em 27 de maio de 1921, e sua resposta, “Futurismo?”, em 6 de julho do mesmo ano. O mesmo jornal trouxe novamente Mário, com a série “Mestres do passado”, em que criticava a estética parnasiana. Ainda, em torno da Semana de Arte Moderna, *A Gazeta* estampava os artigos de Mário de Andrade, o *Jornal do Commercio*, de São Paulo, trazia os textos de Oswald de Andrade; já Menotti del Picchia, assinando como Hélios, escrevia para o *Correio Paulistano*⁵.

Mas essa luta por espaços acontecia num meio em que prevaleciam gostos e opiniões já enraizados, como a apreciação aos parnasianos, mesmo estando sua produção em plena decadência. Disso resultou um grande embate por meio das colunas desses jornais, que se transformaram em espaços de enfrentamentos. Desse modo, opondo-se ao incipiente movimento modernista, manifestavam-se os que se colocavam em

⁵ Os artigos publicados em 1922 que tratam da Semana de Arte Moderna estão em BOAVENTURA, 2008.

defesa do parnasianismo, ou que apenas estivessem em desacordo com os projetos inovadores.

Na grande maioria, os principais ataques aos modernistas brasileiros tinham como alvo o que os aproximava das ideias propostas pelo Futurismo italiano. Isso porque, num primeiro momento, as manifestações modernistas, ainda tão preambulares, eram estreitamente relacionadas com o Futurismo de Marinetti. Os ataques vinham de muitos lados. Mário Pinto Serva publicou na revista *A Cigarra* e na *Folha da Noite*, simultaneamente, o artigo “A teratologia futurista”, em 15 de fevereiro de 1922. Bem em meio ao evento da Semana de Arte Moderna, o crítico fez duros ataques às “manifestações extravagantes do futurismo, em suas diferentes modalidades”, alegando que elas “originam-se de um verdadeiro estado mórbido de certos espíritos” tomados por um “desejo incontido de chamar a atenção”; continua dizendo que “Futurismo e teratologia são expressões sinônimas” (BOAVENTURA, 2008, p. 217-221). Mário Guastini se valia da mesma expressão “teratológica” para qualificar a Semana de Arte Moderna, que definiu como “Famigerada semana de humorismo literário e pictórico” (GUASTINI, 2006, p. 27). Os dois trechos a seguir dão dimensão da forma como esse crítico se manifestava em relação ao evento da Semana de Arte Moderna e seus integrantes:

Os artigos do autor de *Os condenados*⁶, lançando a *nova escola literária*, não provocaram, todavia, o escarcéu por ele desejado, ansioso como estava, por um reclame retumbante que viesse pôr em foco seu iminente volume... E como o barulho não fosse o imaginado, ideou-se, com Graça Aranha, já no grupo, em virtude dos empurrões de Paulo Prado, uma *semana teratológica* que, na opinião dos promotores, havia de embasbacar a gente desta retrógrada São Paulo... (GUASTINI, 2006, p. 35)

Pelo viés do ataque ao Futurismo, seguem inúmeros textos, como “Balelas Futuristas”, assinado por Pauci Vero Electi (pseudônimo, Poucos Verdadeiramente os Eleitos), que inicia com a seguinte premissa: “A originalidade – A independência – A personalidade – Três ornejos distintos de uma só besta verdadeira” (BOAVENTURA, 2008, p. 251).

Do outro lado, os “futuristas” rebatiam os ataques pela imprensa. No ano de 1922, por conta do evento da Semana de Arte Moderna, nota-se uma intensificação desses enfrentamentos. Oswald de Andrade escreveu na coluna “Semana de Arte Moderna” do *Jornal do Commercio*, de São Paulo, em 11 de fevereiro de 1922, o artigo “Glórias de Praça Pública” em defesa do movimento:

⁶ Livro de Oswald de Andrade publicado em 1922.

Uma confusão que prejudica imenso a orientação dos bem-intencionados é essa que geralmente se faz entre classicismo e academismo.

E se disser a sério que o futurismo (não confundir com o marinetismo que nele se inclui) tem tendências clássicas, isso fará decerto um dia de gozo para os que só enxergam blague e bom humor no movimento de renovação estética que vimos tentando (BOAVENTURA, 2008, p. 69).

Na defesa do Movimento Modernista, em sua fase de formação, seus próprios integrantes muitas vezes utilizaram o termo “futurista” para denominá-lo, como fez Menotti del Picchia na pena de Hélios:

O futurismo nacional, filho legítimo de São Paulo, vai ter sua consagração em São Paulo. Pela primeira vez, alguém foi profeta em seu país.

Quando, pelos jornais, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Hélios iniciavam, com grande celeuma e escândalo, sua batalha contra os passadistas, ninguém supunha que a vitória integral do futurismo paulistano surgisse tão rapidamente. A chegada ao Brasil de Graça Aranha – um grande nome nacional! – sua atuação incansável, seu admirável esforço deram ao movimento paulista um prestígio definitivo: era a aliança da mocidade avanguardista com o que havia de mais representativo e de valor na mentalidade consagrada do Brasil (BOAVENTURA, 2008, p. 77)⁷.

Curioso é verificar que os próprios “futuristas” incentivavam a “batalha” com os passadistas, haja vista os títulos de seus artigos sobre a Semana de Arte Moderna: “Boxeurs na arena” (BOAVENTURA, 2008, p. 81-82)⁸, “A segunda batalha”, “O combate” (BOAVENTURA, 2008, p. 83-85 e p. 93-95)⁹.

Havia, ainda, os simpatizantes do “futurismo”, mas que dele não faziam parte, que expressavam seu apoio. Foi o que fez, por exemplo, o professor Antonio Piccarolo¹⁰ em *La Rivista Coloniale*, São Paulo:

Acompanho com o máximo interesse e com a máxima atenção o movimento anunciado por alguns jovens corajosos desta Paulicéia [...]. Acompanho, portanto, com o máximo interesse o movimento do qual se tornaram campeões e para o qual – confesso explicitamente – vão todas as minhas simpatias. [...] Em uma coisa só não posso segui-los: na denominação de futuristas. [...] não acho que o nome de futurismo se adequasse ao conteúdo do seu ideal

⁷ “Futurismo no Municipal”, publicado no *Correio Paulistano* em 12 de fevereiro de 1922.

⁸ Artigo de Oswald de Andrade publicado no *Jornal do Commercio*, de São Paulo, em 13 de fevereiro de 1922.

⁹ Esses dois artigos são da autoria de Hélios (Menotti del Picchia), ambos publicados no *Correio Paulistano*, o primeiro em 15 de fevereiro de 1922 e o segundo em 16 do mesmo mês.

¹⁰ Diretor dos principais órgãos de imprensa italianos no Brasil, naquela época.

programático [...].

A palavra “futurismo” em arte já assumiu um significado preciso exato, técnico; representa uma direção, um programa bem claro, definido, para que se possa modificá-lo sem desviá-lo para outro sentido diferente daquele para o qual foi consagrado. Esse sentido é aquele dado pelos próprios fundadores da escola, por Marinetti, por Boccioni, por Soffici, por Carrà, por Pratella, por Rossolo, por todo aquele grupo de italianos audazes, produto especial do ambiente italiano que criou um espírito psicológico especial desconhecido em outros países, na França inclusive, ela que é justo a maior assimiladora de escolas e de programas (BOAVENTURA, 2008, p. 87-88)¹¹.

Sobre o incômodo com os ataques que sofriam os “futuristas”, Menotti del Picchia desabafou em carta a Sérgio Buarque de Holanda. Essa missiva não está datada, porém foi certamente redigida no início dos anos de 1920. Nela vai a explicação de que “o grupo reacionário é grande” e, por esse motivo, aqueles que procuravam renovar a literatura sofriam constantes ataques – “toda manhã engolimos um sapo”. Menotti ainda conclui: “Aqui o cordão ‘futurista’ (?) não arreda pé”¹².

Renato Almeida também alude a essas afrontas para Mário de Andrade: “Tens visto os meus artigos no Jornal sobre arte moderna? Há cavalheiros que lastimam a minha decadência, enleado pelos futuristas de São Paulo... Engraçadíssimos, imbecilíssimos!” (NOGUEIRA, 2003, p. 9)¹³. Mário de Andrade também expôs sua opinião a esse respeito ao amigo do Rio:

No número de abril da *revista do Brasil* saiu um artigo do Ângelo Guido, sobre! Futurismo! que me deixou furioso e triste. Esse homem que me parecia inteligente, estudioso e sério, me sai um leviano meio bobo. Sofro. [...] estou demasiado só! Este futurismo (palavra odiada!) infeliz em que me tornei mais eu para todos insulou-me demais. Tenho fome de amizades, simpatias. Todo meu sarcasmo, ironias, alegria: grito de quem é antipatizado. Porque, meu Deus! (NOGUEIRA, 2003, p. 18)¹⁴

Em 1925, o jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, disponibilizou, durante um mês, espaço para que os “futuristas” divulgassem seus artigos. Seu redator-chefe, Viriato Correia, convidou Mário de Andrade para indicar

¹¹. “O Futurismo em São Paulo *Nil novi...*” *La Rivista Coloniale*, São Paulo, 15-18 de fevereiro de 1922.

¹². Trechos retirados da carta de Menotti del Picchia a Sérgio Buarque de Holanda, sem local e sem data. Essa carta encontra-se no Arquivo Central do Sistema de Arquivos da Unicamp, Fundo Sérgio Buarque de Holanda, Correspondência Passiva (Cp 371).

¹³. Carta de Renato de Almeida a Mário de Andrade, de fevereiro de 1923.

¹⁴. Carta de Mário de Andrade a Renato Almeida, com data atestada de abril de 1923.

um grupo de colaboradores para a seção que o jornal chamaria de “Mês futurista”, título que Mário de Andrade recusou, solicitando a mudança para “Mês Modernista”. Assim, após uma série de negociações e acordos, a partir de 12 de dezembro desse ano até 12 de janeiro de 1926, circularam os artigos de Mário e seus convidados, um a cada dia da semana. Ótima oportunidade para divulgação do Modernismo, a edição acabou organizada da seguinte forma: às segundas-feiras saíram os artigos de Carlos Drummond de Andrade; às terças, os de Sérgio Milliet; às quartas, os de Manuel Bandeira; às quintas, os de Martins de Almeida; às sextas, os de Mário de Andrade e, aos sábados, os de Prudente de Moraes, neto¹⁵. O “Mês Modernista” teve como abertura, em 12 de dezembro, a entrevista concedida por Mário de Andrade, intitulada “Assim falou o Papa do Futurismo”. Nesse importante depoimento, são expostas questões cruciais para o modernismo brasileiro naquele momento, como a mobilização para a modernização da literatura brasileira, originalidade, liberdade, ruptura com certas tradições, primitivismo e língua brasileira moderna. Cabe aqui a transcrição da introdução dessa entrevista, que trata da terminologia “futurismo”:

Como Mário de Andrade define a escola que chefia.

A idéia da *A Noite* [sic] em criar o “Mês Futurista”, fez-nos ir a São Paulo entrevistar o Sr. Mário de Andrade, o papa da nova escola artística.

Queríamos saber como os futuristas receberiam a criação do “Mês”. Se era possível ou não, se os escritores estavam ou não dispostos a escrever.

O Sr. Mário de Andrade recebe a idéia com foguetórios de elogios. Esplêndido! Maravilhoso! Sublime!

Mas, com sua autoridade de papa, ou melhor, de chefe de escola, discorda do que ele chama a “tabuleta”. Nada de mês futurista. Nem ele, nem os seus companheiros são futuristas. Modernistas, modernistas. Com a tabuleta de futuristas não escreverá.

O Sr. Mário de Andrade, apesar de suas extravagâncias literárias, é uma criatura de infinita simplicidade, inteligentíssima, culta, alegre, jovial. Em dois minutos fica a gente seu camarada (ANDRADE, 1983, p. 16).

Do conteúdo da entrevista, cabe ainda destacar: “[*A Noite*] – Falemos de literatura futurista, começamos. [Mário de Andrade] – Já vem com futurismo!... Fale Modernismo, que custa! E fica certo” (ANDRADE, 1983, p. 16).

Sobre o assunto do rótulo de futurismo, lê-se, também, em carta de Mário a Câmara Cascudo:

¹⁵ Ver ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 255, nota 169. As cartas trocadas entre Mário de Andrade e os autores dos artigos do “Mês Modernista” guardam as conversas que tiveram sobre a organização dessa publicação.

Gosto sempre de fazer exemplo comigo mesmo, porque assim não parece que estou a atacar ninguém. Fui recheado de literatura. Reagi. Revoltei-me. Chamaram a isso de futurismo. Pouco me importam os batizados. A revolta tinha exaíeros enormes. *Pauliceia* ainda está recheada de literatura na sua parte poética. Há muito parnasianismo, muito simbolismo, muita idéia literária oculta lá dentro e que como era de esperar passou despercebida aos críticos [a palavra “críticos” foi escrita de ponta-cabeça]. Valeu como revolta (CASCUDO; ANDRADE, 2010, p. 38)¹⁶.

Ainda em 1925, quando, finalmente, a “febre futurista” começava a baixar e, aos poucos, o novo movimento passava a ser denominado Modernismo pela imposição de seus integrantes, Mário voltou a conversar com Renato Almeida sobre o assunto:

[...] Tristão que me acha pau-brasil e o Graça que me acha romântico e [os] que sustentam que sou clássico, não como forma porém como essência. Sou pau-brasil, sou romântico e sou clássico. Ah! Me esquecia de que já me chamaram de impressionista. O curioso é que ninguém se lembra de me chamar de moderno. Era mais simples e me parece que mais verdadeiro, não acha também? Diante de toda essa “experiência futurista” o que me ficou foi um desprezo enorme pelos rótulos, Renato (NOGUEIRA, 2003, p. 131-132)¹⁷.

Não é possível negar, contudo, que o Modernismo paulista incorporou muitos traços do Futurismo italiano. O poeta Luís Aranha, nome de grande atuação naquele momento, pode ser visto como o grande expoente dessa escola no Brasil, o que se percebe em poemas como “Drogaria de éter e de sombra”, “Poema Pitágoras”, “Poema giratório” ou “Crepúsculo”. Neste, por exemplo, a apropriação de certas características da poesia futurista destaca-se pela apologia ao desenvolvimento tecnológico e ao processo de modernização urbana. O espaço do poema é a cidade de São Paulo e nela se encontra o eu-lírico, em êxtase, num processo de simbiose com o próprio desenvolvimento urbano.

Ando
Músculos elásticos
Andar com a força de todos os automóveis
Com a força de todas as usinas
[...]
Sou um trem
Um navio
Um aeroplano

¹⁶. Carta de 26 de setembro de 1924.

¹⁷. Carta de 29 de setembro de 1925.

Sou a força centrífuga e centrípeta
 Todas as forças da terra (ARANHA, 1984, p. 99)¹⁸

Mário de Andrade, apesar de negar o título de Futurismo, assim como o grupo que se mobilizava para a formação do Modernismo brasileiro, apresenta em sua obra inicial, principalmente em *Pauliceia desvairada*, os traços da escola italiana, mas de forma não tão marcada como Luís Aranha, vale observar. Ardengo Soffici, com seu livro *Bif§zf+18 – Simultaneità – Chimismi lirici*, segundo informa Telê Ancona Lopez, teve importância fundamental para Mário de Andrade compor *Pauliceia desvairada* (LOPEZ, 1996, p. 21). De acordo com a autora:

Embora fique claro que o futurismo tem um papel conformativo no livro, estruturando uma boa parte de sua poética, a posição dos futuristas mais ortodoxos quanto à ideologia do moderno, aplicada à célula cidade, seria repudiada por Mário de Andrade, apesar da adesão ao tema da metrópole, pois inclina-se para uma visão mais humanista, nada interessada em classificar lícitos ou ilícitos do ponto de vista da contemporaneidade (LOPEZ, 1996, p. 22).

De maneira distinta de Luís Aranha, Mário de Andrade procurou situar o eu-lírico de *Pauliceia desvairada* entre a visão objetivada da cidade em modernização, muitas vezes reverenciando vários de seus aspectos, e a desordem de sentimentos que esse estado provocava no homem que a vivenciava (LAFETÁ, 2004, p. 357).

De qualquer forma, voltando ao embate entre “futuristas” e passadistas, principalmente os jornais foram um espaço de enfrentamentos entre eles, valendo para o grupo que “formava” o Movimento Modernista como principal meio de divulgação de suas ideias¹⁹. Em entrevista de 26 de junho de 1949 a Péricles Eugênio da Silva Ramos, Oswald de Andrade falou sobre a importância do *Correio Paulistano*²⁰ para o início do Movimento Modernista. Esse jornal permitia livre acesso para a divulgação das principais ideias modernistas. Como lembra o entrevistado, “o *Correio Paulistano* pôs-se à disposição dos modernistas, não os hostilizando, como faziam outros jornais, e dando notícias das atividades e opiniões de nosso grupo, principalmente por meio das crônicas de Hélios, isto é, do Sr. Menotti Del Picchia” (ANDRADE, 2009, p. 234-235).

¹⁸. Este poema foi publicado no nº 6 da revista *Klaxon*, out. 1922.

¹⁹. A partir de 1922, com o lançamento da revista *Klaxon*, os modernistas organizaram algumas revistas para disporem de seus próprios veículos de divulgação, além, evidentemente, dos livros que publicavam.

²⁰. A circulação desse jornal ocorreu entre 1854 e 1966.

Opositor dos “Futuristas”, Mário Guastini também expôs sua perspectiva sobre a abertura que os jornais davam aos escritores:

Manifestei, sem preâmbulos, meu juízo desfavorável ao *Losango cáqui*, e tornei público que no *Jornal do Commercio* os autores de artigos assinados, notadamente em coisas de arte, têm ampla liberdade de emitir seu juízo, podendo até, nas mesmas colunas do *Jornal*, discordar do meu – liberdade que os nobres colegas não podem ter no respeitável *Correio Paulistano*, órgão partidário sujeito ao ativo policiamento do PRP... Se amanhã o *Jornal do Commercio* resolver transformar-se em folha partidária, os seus diretores e redatores terão que dizer, mesmo em artigos assinados, aquilo que a alta direção da política dominante entende possa ser dito, sem maiores inconvenientes... Até agora, porém, a nossa folha não experimentou a prestigiosa tutela e graças a isso, estamos usando da liberdade aludida, dentro, está visto, dos limites permitidos pela boa educação e pela censura... (GUASTINI, 2006, p. 103-104)²¹

Como se vê, Guastini aponta o *Correio Paulistano* como um veículo da imprensa ligado ao Partido Republicano Paulista²². Com base nessa informação, estaria aí, provavelmente, o motivo de o jornal dar livre acesso aos artigos modernistas, como afirmou Oswald de Andrade. Não podemos esquecer que, na virada da década de 1920 e em seus primeiros anos, grande parte da oligarquia paulista deu apoio às manifestações dos “futuristas”, o que será tratado a seguir. Mas vale salientar o aposto formulado por Guastini em seu texto: quando ressalta a isenção do *Jornal do Commercio* de São Paulo, explica que “notadamente em coisas de arte”.

Outro depoimento, desta vez de Di Cavalcanti, descreve a circulação dos modernistas nos jornais:

[...] Oswald e Mário ora estavam nas redações do *Estado*, para discutir com Júlio Mesquita Filho, ora nas salas do *Jornal do Commercio*, onde encontravam o Guastini, Inácio da Costa Ferreira, o Ferrignac, e onde colaboravam com admiráveis artigos. A noite passávamos na *garçonnière* de Guilherme de Almeida (GUASTINI, 2006, p. 15).

Desenhava-se, assim, o cenário de enfrentamentos entre passadistas e “futuristas”. Mas cabe lembrar outro grupo que fazia circular seus

²¹ O artigo “Atordoamento” foi publicado no *Jornal do Commercio* (edição de São Paulo) em 1926.

²² Vale transcrever aqui a nota da edição dos artigos de Mário Guastini, em que se explica que Menotti del Picchia, que sob o pseudônimo Hélios escrevia no *Correio Paulistano*, “recebeu 8.018 votos pelo Partido Republicano Paulista (PRP) e ocupou uma das vagas abertas na 13ª legislatura, entre 1925 e 1927” (GUASTINI, 2006, p. 223, nota 1 referente ao artigo “Atordoamento”).

textos pelos jornais e revistas, os humoristas de São Paulo, cronistas desde a Belle Époque. Fora do embate aqui apresentado, muitas vezes, eles se colocavam em choque com os parnasianos ou “futuristas” (Cf. “A *macarrônea* dos desenraizados: humoristas em São Paulo”, SALIBA, 2002, p. 154-218). Elias Thomé Saliba explica sobre o posicionamento desse grupo no campo literário:

No quadro geral da produção intelectual paulista na Belle Époque, todos ocuparam uma posição ambígua: desligados dos pouquíssimos circuitos de produção literária paulista e, a rigor, colocados à margem de qualquer escola literária, caracterizaram-se por possuir ligações extraliterárias, mas sobretudo por participarem evidentemente do efervescente periodismo da Belle Époque paulista (SALIBA, 2002, p. 160).

Assim, ao mesmo tempo em que criticavam personalidades ligadas à produção literária passadista, como Olavo Bilac e José de Freitas Valle, entravam em choque com os “futuristas”. Juó Bananére, por exemplo, ao se desligar de *O Pirralho*, travou pela imprensa um embate com Oswald de Andrade no ano de 1916.

É significativo que esses escritores macarrônicos tenham escolhido a dimensão cômica como manifestação básica, pois não fizeram mais do que acompanhar, pela epifania do epigrama e pela rapidez da frase curta, ou ainda pela linguagem telegráfica, a maré de fragmentação e do caos social paulista nas duas primeiras décadas do século. Suas relações com a cultura dominante da cidade são difíceis de ser analisadas, mas podemos perceber algumas de suas características verificando os momentos de tensão com os futuros modernistas que, como sabemos, procurariam pensar numa identidade simbólica para São Paulo (SALIBA, 2002, p. 191).

MOMENTOS DECISIVOS PARA A FORMAÇÃO DO MODERNISMO BRASILEIRO

Para atingirem seus objetivos, os “futuristas” contaram com um conjunto de fatores sociais, políticos e econômicos que lhes favoreceu a atuação. Em relação ao contexto social em que atuavam, durante a década de 1910 e em direção aos anos de 1920, São Paulo encontrava-se em fase de transição de província para centro urbano, situação propícia para o florescimento do Modernismo, a qual não apresentava o Rio de Janeiro. Como observou Manuel Bandeira em carta a Mário de Andrade:

Não creia que haja por cá afastamento, indiferentismo pelos artistas de São Paulo. Ao contrário, desde que eles apareceram são prezados e queridos.

Haja vista você, – inédito e já de reputação feita aqui. O que há hoje é uma dispersão formidável de metrópole. Não há aqui esse aconchego que permite a província. Por isso mesmo reputo São Paulo um ambiente excepcionalmente propício à cultura: perto do Rio e fora do Rio. Não pertenço nem à *Liga Metropolitana* nem à *Associação Paulista*²³, estou, como pernambucano, qualificado para *referee*... Já vivi em São Paulo onde cursei o 1º ano da Escola Politécnica (ia estudar arquitetura) e posso dizer: São Paulo é alguma coisa e o Rio é uma mistura de coisas onde também a coisa paulista entra (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 66)²⁴.

Esse caráter de “aconchego” que encerra uma cidade pequena, de acordo com as palavras de Bandeira, foi um facilitador para a construção do Movimento Modernista. Entretanto, percebe-se que esse não foi seu fator principal, uma vez que a produção literária fora da capital da Federação era muito penosa, porque, em virtude de sua condição de capital, o Rio possuía o *status* de soberania na produção cultural de elite. Como explica Marcia Camargos:

Como herança do colonialismo e da monarquia, durante a República Velha, o Rio de Janeiro reinava absoluto como centro cultural hegemônico. Alguns autores acreditam que, até meados do século XX, um escritor influente e de prestígio no seu Estado só podia dizer-se definitivamente consagrado depois do respaldo e do reconhecimento da capital federal. Ou seja, fora do Rio não havia salvação literária possível (CAMARGOS, 2002, p. 48).

O que ocorreu, portanto, é que, em São Paulo, desde o final do século XIX, começou a ser criada uma série de condições para que sua produção cultural de elite ganhasse certa autonomia em relação à soberania da capital federal. Mesmo possuindo as marcas de província, São Paulo vivia um grande crescimento econômico promovido pela produção cafeeira. A alta burguesia, formada, em grande maioria, pelas famílias de fazendeiros de café, estava atrelada ao Governo, formando a oligarquia local, responsável pela transformação da capital paulista em um grande centro urbano. Somava-se a isso o interesse em substituir a imagem de região agrária pela de centro moderno, não apenas em seus aspectos materiais, mas também em sua vida cultural. Influentes e poderosas, essas famílias passaram a investir elas próprias na produção cultural de elite paulistana, vale reiterar que isso já desde a *Belle Époque*. Desse modo,

²³ Nota de Marcos Antonio de Moraes, organizador da edição dessa correspondência: “A *Liga Metropolitana de Sports Athleticos* (1908, RJ) e APEA, *Associação Paulista de Sports Athleticos* (1913, SP) entidades esportivas criadas para organizar o futebol ainda amador. (V. CALDAS, Waldenyr. *O pontapé inicial. Memória do futebol brasileiro* (1894-1933))” (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 67, nota 21).

²⁴ Carta de 3 de julho de 1922.

artistas e escritores, em São Paulo, podiam contar exclusivamente com o apoio dessa elite burguesa, como explica novamente Marcia Camargos:

Destituídos de favorecimentos e das verbas federais, concentrados na sede da República, e sem contar com instituições públicas que lhes dessem respaldo, os artistas e escritores dependiam da boa vontade da oligarquia local – da qual, aliás, muitos deles faziam parte (CAMARGOS, 2002, p. 51).

Nesse contexto é que artistas e intelectuais paulistas conseguiram espaço para forjar o Movimento Modernista, contando com o apoio de famílias que detinham o poder local, representadas por Paulo Prado, Olívia Guedes Penteadó e José de Freitas Valle, por exemplo. Ora, se uma das metas dessa oligarquia era criar uma imagem de inovação e requinte para si e de progresso para São Paulo, convinha-lhe agregar à sua imagem a dos “futuristas”, que, por sua vez, representavam ousadia e modernidade:

Os jovens de 22, que tiveram a seu favor a simpatia do governo do Estado, as páginas do *Correio Paulistano* e alguns salões da alta burguesia, encarnavam, em termos de psicologia social, o desejo do novo e do refinado, ainda que chocantemente novo e refinado, sentimento menos acessível a grupos saídos de outras áreas, naquela altura do processo (BOSI, 2003, p. 210).

Nessa virada de década, portanto, artistas e escritores que planejavam a renovação da produção artística e literária valeram-se de tais condições para ocuparem seu espaço. Alguns eventos marcaram as primeiras oportunidades para conquistarem visibilidade para as inovações. Entre eles está a segunda mostra da pintora Anita Malfatti, realizada entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918, que ocorreu em “uma grande sala térrea’ que lhe foi concedida pelo Conde Lara, na rua Líbero Badaró, nº 111, salão então utilizado freqüentemente para exposições, como as recentes de Hélios Seelinger, em setembro, e do concurso do saci [iniciativa de Monteiro Lobato], em outubro” (BATISTA, 2006, p. 195). É importante ressaltar que, nesse momento, Anita Malfatti não se relacionava com os intelectuais que formariam, a partir de então, o grupo “futurista”. Entretanto, ela acabara de voltar de sua segunda viagem ao exterior, esta aos Estados Unidos e a primeira à Alemanha. As duas viagens tiveram como finalidade o estudo das artes plásticas, quando a pintora entrou em contato com as novas tendências das vanguardas. Nesse sentido, havia um alinhamento entre o seu trabalho e as propostas dos “futuristas”²⁵.

²⁵ Ver BATISTA, 2006. Nessa biografia da pintora, estão narradas com detalhes suas viagens e os estudos que fez com seus mestres no exterior.

Na ocasião, o artigo de Monteiro Lobato²⁶, que criticou pesadamente o trabalho da pintora, foi utilizado por eles para serem divulgadas as propostas de inovação de Anita Malfatti, que logo se juntaria ao grupo; com essa atitude tentavam conquistar mais visibilidade.

Outro evento artístico que vinculou os interesses da alta burguesia paulistana à busca por visibilidade por parte dos “futuristas” foi o banquete em homenagem a Menotti del Picchia por ocasião do lançamento de seu livro *As Máscaras*, realizado no restaurante do Trianon²⁷, em 9 de janeiro de 1921. Nessa ocasião, Oswald de Andrade proferiu discurso que oficializava o Movimento Modernista²⁸. Cabe, ainda, destacar a atuação do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Seguindo os moldes das práticas de financiamento artístico por D. Pedro II no segundo reinado brasileiro, o Pensionato oferecia bolsas de estudo para jovens artistas se especializarem no exterior. Entretanto, as atuações desse órgão do Estado estavam vinculadas à figura de José de Freitas Valle, membro da alta burguesia paulistana. Como explica Marcia Camargos, o Pensionato funcionava da seguinte forma:

Selecionar candidatos, estabelecer os locais de residência e estudo, fiscalizar e organizar exposições e apresentações para os pensionistas era atribuição da Comissão Fiscal do Pensionato, integrada por três nomes indicados pelo secretário do Interior. Com mandato renovável de quatro anos, dela fizeram parte, alternadamente, Ramos de Azevedo, Oscar Rodrigues Alves Filho, Olívia Guedes Penteadó e João Maurício Sampaio Viana que substituiu Carlos de Campos após sua morte, em 1927. Dentre eles, contudo, reinava soberana a figura de José de Freitas Valle, que, de moto próprio, decidia quem seria agraciado com as bolsas (CAMARGOS, 2001, p. 161).

²⁶ “A propósito da Exposição Malfatti”, publicado na edição da noite de *O Estado de S. Paulo* em 20 de dezembro de 1917. O artigo está publicado na íntegra em BRITO, 1997, p. 46-50.

²⁷ Na edição em que organizou as crônicas “De São Paulo”, de Mário de Andrade, Telê Ancona Lopez fornece a descrição desse local: “No século XX, em São Paulo, o nome Trianon serviu para o retiro onde se plantou um restaurante de elite. Inaugurada em 1891, a avenida paulista, fruto do desejo de Eugênio de Lima de urbanizar a cidade, uma grande quadra da mata do espigão foi poupada e se tornou, em 1892, um parque com um pavilhão-restaurante e belo jardim desenhado pelo francês Villon: o parque Villon. Em 1908, o prefeito conselheiro Antônio Prado calçou a avenida, alargou os passeios; a prefeitura seguinte, a do barão de Duprat, adquiriu as terras do parque e o lote ao lado, para criar o Trianon, um ponto de encontro da *haute gomme* paulistana. Em 1920, dotado de um belvedere e de um edifício de dois andares, reunindo bar, restaurante, salão de chá e salão de baile, o Trianon acolhia banquetes chiques como este da homenagem a Menotti” (ANDRADE, 2004, p. 101, nota 1).

²⁸ Sobre o evento, Mário de Andrade publicou a crônica “De São Paulo – IV” para a *Ilustração Brasileira*, do Rio de Janeiro, em março de 1921 (ANDRADE, 2004, p. 99-106).

Além desses eventos, que dão uma boa perspectiva da dependência que artistas e intelectuais paulistas tinham da alta burguesia, está aquele que ganhou maior destaque na historiografia literária, a Semana de Arte Moderna de 22. Ela é, sem dúvida, uma boa referência a esse vínculo, uma vez que interesses políticos estavam por trás de sua realização. De acordo com Elias Thomé Saliba, a Semana de 22 ocorreu junto a uma série de inaugurações em que se buscava, pelo incentivo a atividades culturais, a retomada da “hegemonia paulista no quadro nacional”:

O problema, na nossa história literária, continua a ser a interpretação mais aceita do evento de 1922, que se recusa a vê-lo como uma celebração quase oficial, dentro de uma extensa série de inaugurações, que buscava, no fundo, através da cultura, reconquistar a hegemonia paulista no quadro nacional, golpeada politicamente com a derrota de Rui Barbosa, na campanha civilista de 1910. O que não quer dizer que entre os próprios notáveis do modernismo não coexistissem projetos diferenciados de escritores, artistas e intelectuais em geral, que retomaram, cada um à sua maneira, o diálogo com a tradição. [...] Mas a visão monolítica e orgânica de cultura, gerada pelo modernismo de 22, persistiu, escolhendo apenas algumas destas respostas, celebrando outras e excluindo aquelas que não se enquadravam nos seus cânones programáticos. [...] Na verdade, enclacrados estavam todos num país de muitos modernistas, mas de pouquíssima modernidade (SALIBA, 2007, p. 59).

Outra estratégia política por trás da Semana está relacionada ao envolvimento do diplomata Graça Aranha na organização do evento. Ele foi convidado logo após a recusa de Monteiro Lobato ao convite de Oswald de Andrade para integrar a organização do evento²⁹. Como explica Maria Eugenia Boaventura:

A constituição aristocrática daquela comissão³⁰, formada por muitos nomes distantes da vida artística, chama a atenção, se não se conhecem as razões do generoso suporte. Os empresários paulistas, esperançosos de resolver um antigo acordo de café com a Alemanha, precisavam agradecer o influente Graça Aranha que, em troca, poderia orientá-los a respeito dessa controversa questão financeira. Na realidade, tanto os desconhecidos Andrades, como o experiente diplomata tiraram proveito daquele convite (BOAVENTURA, 2008, p. 18).

²⁹ De acordo com CAMARGOS, 2002, p. 77: “Para atrair espectadores e a simpatia da mídia, Monteiro Lobato, um nome de prestígio, foi convidado por Oswald de Andrade”.

³⁰ Trata-se da comissão patrocinadora da Semana de Arte Moderna de 22, “composta por René Thiolier, Alberto Penteado, Numa de Oliveira, Edgar Conceição, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Armando Prado Júnior, José Carlos Macedo Soares, Martinico Prado, além de Paulo Prado” (BOAVENTURA, 2008, p. 18).

Além disso, consta que um fato pessoal levava Graça Aranha a participar do evento. Agradava-lhe a possibilidade de se aproximar de Paulo Prado em virtude da admiração que nutria por sua irmã Nazareth:

Além das motivações comerciais em torno de uma negociação de 2 milhões de sacas de café com o governo francês³¹, que Graça Aranha intermediava para Paulo Prado, o autor de *Canaã* estava apaixonado por uma das irmãs do mecenas, Nazareth, a principal razão de sua ida a São Paulo sob o pretexto de pronunciar conferências (CAMARGOS, 2002, p. 77).

Essa informação chegou a ser confirmada muito tempo depois pela própria irmã de Paulo Prado:

A história deste relacionamento amoroso era conhecida de todos, mas abafada em público. Graça e Nazareth tinham seus casamentos e tentavam equilibrar as duas situações, pois as duas famílias eram amigas e freqüentavam-se com intimidade. Em depoimento posterior, Nazareth Prado chegou a confessar: “pode parecer presunçoso, mas eu fui a causadora da Semana de 1922 – naquela, eu estava em São Paulo, em casa de minha família – e Graça Aranha necessitava de qualquer pretexto para me ver. A Semana de Arte Moderna foi um belo pretexto. Belo e marcante, (...) mas não quero dar uma de imprescindível, pois se a Semana não tivesse ocorrido em 1922, teria acontecido mais tarde, originada por outro qualquer que não Graça Aranha. Mas repito, a sua realização em 1922 foi devida a mim” (SALIBA, 2009, p. 240)³².

Assim, durante a *Belle Époque* e na Primeira República, em São Paulo, sem outra perspectiva de apoio financeiro, sendo que muitos deles, os que não pertenciam a essa burguesia, não conseguiam viver do sustento provindo de seu trabalho, artistas e escritores acabavam submetidos ao sistema de dominação dessas famílias. Entretanto, ao que tudo indica, havia um desejo, por parte de muitos dos que compunham o campo intelectual, de mudar esse estado. Novamente com Marcia Camargos, “embora sem uma pretensão programática nesse sentido, escapar da conexão subalterna, forjando um campo autônomo de atuação, livre dos grulhões do clientelismo, estava entre os objetivos dos modernistas” (CAMARGOS, 2002, p. 52).

Esse tipo de condição foi vivenciado por Mário de Andrade, que, em carta a Manuel Bandeira, desabafou:

³¹ Segundo consta, o problema de Paulo Prado eram sacas de café que estavam retidas na Alemanha, e ele esperava por sua liberação.

³² Entrevista realizada por Joel Silveira *apud* SALIBA, 2009, p. 240. À transcrição desse trecho o autor anexou a nota: “Cf. Silveira, Joel. *Tempo de contar*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1993, pp. 324-343; Azevedo, M. Helena Castro, *Um senhor modernista; biografia de Graça Aranha*, Rio de Janeiro, Edições da ABL, 2002, pp. 191-192”.

[...] confesso que teria muito gosto em escrever pausadamente, pensadamente, com tempo e sobretudo COM DINHEIRO NO BOLSO PARA O DIA SEGUINTE [...]

Creio também que o que está me fazendo mal são as companhias. Meu grupo, amigos, camaradas, todos ricos, sem preocupações. Há um eterno conflito entre mim e eles. Isso deprime. [...] Dona Olívia me convida para um chá... Vai ser delicioso, eu sei. Que companhia! Tão harmônica, tão bela! Divertir-me-ei muito. Tarsila, Oswald, Cendrars, Godofredo, Dona Carolina, Paulo Prado, Carlos de Campos (péssimo compositor, homem delicioso)... Mas às 19 horas tenho minha lição no Conservatório. [...] Depois é a nova viagem para Mato Grosso que se combina e não poderei ir. Ou é meia-noite. Dona B. fez questão de me trazer até em casa no seu automóvel. Sou obrigado a aceitar, mas não queria aceitar. Não sei porquê. De repente G. e mulher vão para o Guarujá. Resolvem e pronto: vão. Esta companhia não me serve, Manuel. Meus camaradas, T.R. na farra. Mas como farra sem dinheiro? Não vou, que não ando pago pelos outros. Um café que me paguem me ofende. Preciso largar dessa gente. Mas como? se são os que eu amo, os que me amam? [...] Daí conflito. Meu continuado conflito (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 122)³³.

O que se percebe dessa confissão é a necessidade de Mário conviver com os integrantes da alta burguesia paulistana, fossem eles os mecenas ou os intelectuais que a essa classe pertenciam, como “G. e esposa”, provavelmente Guilherme e Baby de Almeida. A necessidade provinha, talvez, não do amor, como ele afirma, mas do fato de saber que era por meio desse tipo de relacionamento que havia a possibilidade de manter seu espaço de atuação no campo intelectual. Manuel Bandeira demonstrou outra postura, conforme o que se lê na resposta ao amigo:

É evidente que sendo eles ricos, você, pobre, tem que restringir o comércio com eles. Eu não posso me dar com gente rica. Afasto-me. Não tenho nem aversão nem inveja de gente rica. Qual é o artista que não adora riqueza ou luxo? Fôssemos todos ricos! Podia ser! Porca sociedade! (Eu sou anarquista, sem saber como o anarquismo seja razoável) [sic] Confidencialmente. Senti-me vexado no meio dos seus amigos daí porque senti instantaneamente o ambiente de rapazes ricos. Sem dúvida é difícil ser rico com toda a simplicidade (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 124)³⁴.

O que Bandeira não observou foi o fato de que ambos atuavam em realidades distintas. Ele, na capital federal, centro cultural hegemônico, parecia encontrar maior liberdade, da qual o amigo, na “província”, não dispunha, obrigando-se à posição subalterna em relação à alta burguesia paulistana.

³³ Carta de 19 de maio de 1924.

³⁴ Carta de 23 de maio de 1924.

Desse cenário, é possível perceber que a formação do Modernismo brasileiro caracterizou-se pela luta por espaços de atuação e visibilidade, com destaque à querela entre passadistas e “futuristas”; abalando logo a princípio as estruturas da vida intelectual brasileira. A partir das circunstâncias históricas que despertavam o anseio do novo, um grupo de intelectuais alardeou seus projetos inovadores, tendo a seu favor a alta burguesia paulistana que os apoiava; ao mesmo tempo, aqueles que representavam o gosto vigente – o parnasianismo tardio – manifestavam repulsa à nova expressão. Foi necessária, para a legitimação desse movimento, uma série de embates e de articulações pessoais e políticas para que, apenas em 1930, o Modernismo brasileiro atingisse seu estado de “normalização”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*. Organização Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Organização Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. Organização, introdução e notas Telê Ancona Lopez. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Organização, introdução e notas Maria Eugenia Boaventura. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2009.
- ARANHA, Graça. *Espírito moderno*. São Paulo: Cia. Graphico - Editora Monteiro Lobato, 1925.
- ARANHA, Luís. *Cocktails*. Organização, apresentação, pesquisa e notas Nelson Ascher; pesquisa Rui Moreira Leite. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2006.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2008.
- BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: _____. *Céu, inferno*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p. 209-226.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

- CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial. Crônica de Belle Époque paulistana*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- _____. *Semana de 22. Entre vaías e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 219-240.
- CASCUDO, Luís da Câmara; ANDRADE, Mário de. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. Pesquisa documental, iconográfica, estabelecimento de texto e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Global, 2010.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999. Vol. 2.
- GUASTINI, Mário. *A hora futurista que passou e outros escritos*. Seleção, apresentação e notas Nelson Schapochnik. São Paulo: Boitempo, 2006.
- JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro. Tradução Antonio Dimas. *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 164-181, jun./ago. 1995.
- LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004. p. 348-371.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Arlequim e modernidade. In: _____. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996. p. 17-35.
- NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. Dissertação de mestrado, Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. A hora modernista que não passou. *Entre livros*, São Paulo, ano 2, n. 23, p. 56-59, mar. 2007.
- _____. Piadas impressas e formatos da narrativa humorística brasileira. In: PIRES, Francisco Murari (org.). *Antigos e modernos: diálogos sobre a (escrita da) história*. São Paulo: Alameda, 2009. p. 231-248.