

“LITERATURA BRASILEIRA EM SEU CONJUNTO HISTÓRICO”, DE RAUL BOPP: UM CAPÍTULO À PARTE

(“BRAZILIAN LITERATURE IN ITS HISTORICAL SERIES”, BY RAUL BOPP: A SEPARATE CHAPTER)

Joana Luíza Muylaert de Araújo*
Viviane Cristina Oliveira**

RESUMO: Poeta, ativo participante do grupo antropofágico, Raul Bopp recebeu o reconhecimento crítico pela composição de *Cobra Norato*. Certo esquecimento envolveu suas demais obras em verso e prosa, sendo uma de suas produções em prosa – *Movimentos Modernistas no Brasil*, de 1966 – o foco das considerações que adiante passaremos a tecer. Por meio desse texto boppiano, pequeno e lacunar relato dos primeiros anos do Modernismo, pretendemos (re)avaliar algumas questões relacionadas à história da literatura brasileira, escrita do ponto de vista do cânone modernista.

Palavras-chave: Raul Bopp, Modernismo, historiografia literária

ABSTRACT: : Poet and active member of the anthropophagy group, Raul Bopp was recognized by the critic due to “Cobra Norato” composition. Bopp’s another literary works, both his poetry and his prose, were kind of forgotten. The present article focuses on one of these works – “Movimentos Modernistas”, written in 1966. This Bopp’s text, which can be considered a small and incomplete report of the first years of Modernism in Brazil, will be analyzed in order to provide a/an (re)evaluation of some issues related to the history of Brazilian literature written in the perspective of the modernist canon.

Keywords: Raul Bopp, Modernism, literary historiography

* Joana Luíza Muylaert de Araújo (muylaertj@gmail.com; (34) 32371927), doutora em Letras – Ciência da Literatura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais. Docente do Instituto de Letras e Linguística e do Programa de pós-graduação em Letras - Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.

** Viviane Cristina Oliveira (viviane_c_o@yahoo.com.br, (34) 32411035)), mestre em Teoria Literária, pela Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.



INTRODUÇÃO

Em artigo inserido no sétimo número da revista *Literatura e Sociedade*, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, Eneida Maria de Souza destaca a relevância de novas leituras sobre o Modernismo, percebido em seu diálogo com a tradição, na tentativa de repensar, tanto quanto possível, o que se tornara “lugar comum” na crítica e na historiografia literária brasileira. Em outras palavras, o “que importa é a constante releitura que se processa do modernismo e de seus representantes, o que possibilita a atualização dos textos, a reconfiguração de posições assumidas ou a transparência de imagens até então obscuras” de forma “a deslocar os discursos que se apresentam como canônicos” (SOUZA, 2003/2004, p. 37). É nessa direção que os mais diversos artigos publicados nessa revista, dedicada ao Modernismo, caminharam, propondo novas perspectivas a respeito de algumas propostas e trajetórias autorais, sobretudo, as de Mário e Oswald de Andrade. Ambos tornaram-se, ao longo dos anos, personagens centripetas dos primeiros anos modernistas, em torno das quais passaram a gravitar diversos estudos e menções. Nas páginas que ora apresentamos esses dois autores também encontram-se presentes, contudo nossa atenção se dirige a outro personagem a eles contemporâneo: Raul Bopp.

Nascido em Pinhal, Rio Grande do Sul, Raul Bopp ficou conhecido entre os amigos como um incansável viajante, constantemente percorrendo novas distâncias dentro e fora do país. Impulsionado pelo desejo de viajar, já na adolescência cruza a fronteira do país rumo ao Paraguai e desde então seriam constantes suas idas e vindas rumo aos mais diversos lugares. Em constante trânsito, cursou Direito em quatro cidades diferentes, dentre elas Belém, onde, em contato com a floresta amazônica – lugar que marcaria sua trajetória poética –, iniciou a composição de *Cobra Norato*, seu único poema a receber maciço reconhecimento da crítica. Seguindo seu itinerário de viagens, em 1926 chega a São Paulo, onde entra em contato primeiramente com o grupo Verde-amarelo, tornando-se posteriormente ativo participante do grupo Antropofágico. Nesse último viria a atuar como diretor da Revista de Antropofagia, e, segundo afirma, foi motivado, especialmente por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, a concluir e publicar trechos de seu “episódico” poema *Cobra Norato*. Se durante a vivência com os “antropófagos” engajou-se na cena literária, da mesma se afastaria após o término intempestivo do grupo devido ao romance que viera à tona entre Oswald e Pagu, conforme relata no livro *Movimentos Modernistas*.

Findo o grupo antropofágico, Raul Bopp parte rumo a outros países e em 1932 inicia uma carreira diplomática que se estenderia ao longo de três décadas. Nesse período diplomático o poeta afastou-se da cena e dos trabalhos literários, afastamento que ele classificaria como um “desquite amigável com a literatura” (BOPP, 1972, p. 14), apesar de continuar a lapidação de alguns versos e a composição de alguns poemas esparsos. Após aposentar-se, Bopp retoma a atividade de escrita não tanto de poemas, mas de textos em prosa. A partir da década de 1960 ele passa a publicar alguns livros dedicados a notas de viagens e memórias, tais como *Samburá*, *Longitudes* e *Memórias de um embaixador*. Dentre esses está um texto voltado menos para o autor em sua trajetória pessoal do que para a trajetória de um grupo: *Movimentos Modernistas no Brasil*. Publicado em 1966, esse livro dedicado ao Modernismo guarda em suas páginas a história dos “antropófagos” antes adormecida nos bastidores, tendo por isso recebido menções em alguns estudos dedicados à Antropofagia. Mas não é somente por esse motivo que o texto de Bopp interessa. Ele interessa pela apresentação de uma outra história da Semana de Arte Moderna, a Semana narrada pelo poeta, e de um panorama dedicado às ressonâncias do Modernismo semelhante e, ao mesmo tempo, diverso daqueles construídos por críticos e historiadores.

É por meio dessa história de 22, tecida por Raul Bopp no capítulo inicial de *Movimentos Modernistas no Brasil*, que ensaiaremos realizar algumas considerações direcionadas tanto a reavaliar o Modernismo, suas propostas e contradições, quanto destacar a maneira como Bopp o releu: sem deixar de render homenagem ao Movimento, Raul Bopp parece querer nos levar a imaginar um outro começo, uma outra história, menos “heróica” do que a historiografia literária nos habituou a conceber. Além disso, a pequena história que ensaia compor, por sua feição lacunar e subjetiva, possibilita-nos tecer algumas reflexões, ainda que breves, em torno da própria escrita das histórias literárias, as quais, mesmo velando a subjetividade e os vazios a elas inerentes, não deixam de apresentar as lacunas e o inacabamento próprios ao fazer historiográfico. Desse modo, o texto boppiano será tomado ao mesmo tempo, nas linhas que se seguem, como via para um reencontro com o Modernismo, com o percurso que o consagrou como momento literário fecundo, e como uma diversa percepção do movimento, apontando para a multiplicidade de histórias, responsáveis por conferir-lhe múltiplas faces e significados.

1- “TEREMOS OS NOSSOS NOMES ESTERNIZADOS (...)”¹

Em nota explicativa à publicação de *Movimentos Modernistas no Brasil*, Raul Bopp explicita ter produzido seu livro a partir do que escrevera para o pronunciamento de duas conferências sobre o Modernismo ocorridas no Instituto Brasileiro de Estudos Internacionais, acrescentando ainda que

Desenvolvi algumas teses. Aumentei o conteúdo de informações, que tinham enlances indiretos com a matéria. Incluí, também, algumas respostas a um questionário feito por José Condé, para o *Correio da Manhã*. Mário da Silva Brito, ao lêr originais, gentilmente me sugeriu alguns cortes e substituições. Dessa forma saiu este livrinho, que talvez seja de algum proveito para os que se interessam pelo assunto². (BOPP, 1966, p. 155)

O livro, apesar da pouca repercussão que obteve, era/é de interesse e importância para aqueles que se dedicaram, e ainda se dedicam a estudar

¹ Frase de Mário de Andrade retirada de texto publicado em BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 112.

² Optamos por manter o texto de Raul Bopp, nessa e em outras citações inseridas nas próximas páginas, tal como se apresenta em seu livro.

e (re)escrever o itinerário modernista, uma vez que trazia a público uma “pequena história” compreendendo o período que vai da conhecida Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo aos bastidores do grupo antropofágico. De acordo com Augusto Massi, quando em 1963 Bopp retorna ao país, aposentado das funções diplomáticas, estava em curso “uma revalorização crítica do modernismo” (MASSI, 1998, p. 33), o que o estimula a escrever sobre alguns fatos que agitaram a cena literária entre os anos de 1922 a 1928. De fato, é em meados da década de 1950 e, sobretudo, a partir dos anos 60 que se intensificam a produção e publicação de estudos dedicados ao Modernismo e seus participantes.

Em 1958 Mário da Silva Brito, leitor das páginas de Bopp, publica sua *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna* que, por ser o mais completo e extenso balanço até então produzido sobre os fatos que precederam e desencadearam a Semana, valeu a seu autor a consideração de “mais abalizado historiador da Semana de Arte Moderna”, no dizer de Alfredo Bosi (1994, p. 337), e responsável pelo “documento mais sério sobre o assunto” como afirma Menotti del Picchia (1992, p. 70). Esse último dedicou no correr dos anos diversos artigos e referências à Semana, em especial por ocasião dos sucessivos “aniversários” do evento rememorados a cada dez anos. Em um desses artigos, ao relembrar a história das “três noites memoráveis”, Menotti afirma:

O Brasil, por longo tempo, deixou a revolução encurralada em São Paulo. Joaquim Inojosa tentou levá-la a Pernambuco, onde foi quase mentalmente trucidado. O Paraná respondeu com uma inconfidência frustra ao nosso grito. Depois a coisa venceu. E quando venceu – isso levou talvez dez anos – não tinha nenhum interesse. As coisas novas envelhecem muito depressa nos rebanhos humanos. (PICCHIA, 1992, p. 67)

Tal afirmativa guarda o tom consagrador de uma Semana considerada revolucionária por ele e por outros escritores e críticos, como também revela um insucesso inicial que muitos escritos dedicados a resgatar sua importância histórica tenderiam a apagar. É o caso de alguns textos de Joaquim Inojosa nos quais, visando a traçar a história do Modernismo no Nordeste, salienta uma repercussão imediata e feliz das propostas de arte moderna provenientes de 1922. Contudo, é o mesmo Inojosa a dizer em nota datada de 1971 que “o véu da fantasia parece que vai se rasgando aos poucos pelos puxões de pesquisa de Wilson Martins, Mário da Silva Brito e outros abnegados da história ou crítica literária” (INOJOSA, 1975, p. 115).

Seria nas páginas desse último³ que os dias de arte moderna de 1922 seriam (re)postos num encadeamento histórico responsável por desfazer a possível impressão de que a Semana se fez por si só, como um golpe sem prévios antecedentes. Dessa forma, a Semana de Arte Moderna não perde, mas ganha um toque a mais de importância, uma vez que ela representou não o ponto de partida e sim o resultado necessário do anseio de renovação artística esboçado desde o começo do século. E é, sobretudo, com Wilson Martins, em seu estudo de 1965, que “o véu da fantasia”, de certa maneira, se esvai quando o autor afirma terem sido a oposição aos modernos e a repercussão de suas propostas menores do que poderia parecer a um olhar mais apressado.

Críticas e vaias ocorreram, como também ocorreu o apoio de alguns jornais e vários artistas. A repercussão das propostas lançadas pelos modernistas não foi de tão largo alcance nem tão imediata num primeiro momento, o que não significa que ela não tenha atingido, de forma restrita, certos meios intelectuais de alguns estados, tais como o Rio de Janeiro e Minas Gerais. O alcance reduzido da vanguarda e a pouca atenção a ela dedicada inicialmente Menotti deixa transparecer no trecho acima mencionado, indo suas palavras ao encontro do que diz Raul Bopp em carta a Jorge Amado, datada de 1932:

Crítica cadê? (...) Reparem: quem é que fala no Macunaíma de Mário, onde está o Oswald feito de barro, que tirou o Modernismo de uma costela de Tarsila? Quem cita o Mané Bandeira, que no final das contas é o nosso poeta? E a “Negra Fulô” de Jorge de Lima? (...). A Noratinho, coitada, andou uns dias nesse meio chuchando no dedo extraviada. Meio encabulada num canto de vitrine. Veio o João Ribeiro deu uns beliscões nos pronomes. Encabulou. Teve ainda dois artigos assinados: um da Eneida e um do Facó. Compensou. (...) Mas no ajuste das contas, extraindo a raiz quadrada de uns elogiozinhos de rua, foi

³ Sobre a importância do livro composto por Brito, Wilson Martins destaca que a história da Semana de 22, “até o livro de Mário da Silva Brito era, antes, uma mitologia, um combate do Olimpo contra o Inferno. Os fatos demonstram, ao contrário, que, antes da Semana de Arte Moderna, particularmente a partir de 1916 (...) todos se mostravam de acordo em que o Parnasianismo e o Simbolismo já se haviam esgotado e que era necessário fazer alguma coisa de novo. (...) Ao contrário do que por tantos anos se pensou, em consequência de um compreensível engano de perspectiva, foram os modernistas que fizeram a Semana de Arte Moderna e não a Semana de Arte Moderna que fez o Modernismo.” (MARTINS, 1965, p. 53 e 55)

um fracasso. Talvez o recorde do ano. As livrarias venderam um exemplar. Eu só queria saber quem foi essa besta. Talvez por engano uma encomenda do Butantã de São Paulo. (BOPP, 1998, p. 196 e 197)

Bopp lamenta o “fracasso” de sua obra, “fracasso” compartilhado por outros na carta mencionados, os quais igualmente não haviam ainda obtido uma atenção mais fecunda da crítica. Mesmo Mário e Oswald de Andrade, considerados por contemporâneos e pósteros figuras de proa do Modernismo, teriam que esperar longo tempo por releituras e considerações mais proíficas e extensas de suas obras. Contudo, tal espera não corresponde a uma completa ausência de referências e debates em torno das coordenadas modernistas, mesmo porque alguns autores, como Menotti del Picchia, traziam constantemente à tona as idéias de renovação por meio de textos lançados em jornais nos quais contribuía com certa regularidade. Além disso, se retornarmos um pouco mais no tempo, rumo aos anos anteriores às décadas que destacamos como mais frutíferas no resgate e releitura do Movimento, percebemos que alguns registros e obras, mesmo que esparsos, a ele dedicados já marcavam sua presença e importância na cena literária. Nesse sentido, podemos citar já em 1936 a publicação da obra *A nova literatura Brasileira*⁴, composta por Andrade Muricy à maneira de um balanço, de feição antológica, que representa o volume até então mais extenso dedicado à estética modernista.

Nessa obra, em que vários escritores são listados de maneira a se colocar em destaque algumas de suas características autorais exemplificadas por trechos de suas composições, Andrade Muricy ressalta, em prefácio, a importância e os exageros da nova geração que despontara em 22. Diz ele ao abordá-la:

O Brasil não é tão rico, literariamente, que lhe seja lícito prescindir do trabalho de uma geração inteira. Acontece que essa geração quis viver por conta própria. Para isso, inovou, o que importou na quebra de tantos e tão amáveis hábitos enraizados. (...) Foi muito mal apresentada, e ainda mais mal recebida, a geração. Nenhum esforço continuado foi feito por conhecê-la. Ela apareceu desaprazível, e de fealdade irritante a sua obra. A indolência, a moleza nacionais trataram de se desaparecerem dela. Que fôsse passando. (...)⁵ (MURICY, 1936, p. 7 e 9)

⁴ De acordo com Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), *A Nova Literatura Brasileira é o primeiro balanço crítico do Modernismo.*

⁵ Mantivemos a ortografia original.

Nesse mesmo ano em que Muricy publicou esse texto, no qual destaca a desatenção e o desinteresse em torno daquela que denominou “a nova geração”, a revista *Lanterna Verde* lançava uma espécie de inquérito no qual as respostas variavam entre as que apontavam o saldo positivo do Modernismo e as que afirmavam a falência do Movimento, ou mesmo, sua inexistência, declarada por Octavio de Faria. Também a *Revista do Brasil* produziu semelhante inquérito, mas de maiores proporções, em 1940, década que seria marcada pelo que Wilson Martins⁶ denomina “os balanços e inventários” (MARTINS, 1965, p. 116). Foi utilizando o jornal como suporte, que uma série de entrevistas com diversos escritores foram lançadas, a partir de 1943, com a finalidade de apurar a possível contribuição do Modernismo para os jovens que atuavam numa nova cena literária, diversa da que marcou a década de 20. As entrevistas, organizadas por Mário Neme, foram publicadas em livro em 1945 sob o título de *Plataforma da Nova Geração*, sendo no ano anterior que Edgar Cavalheiro lançou seu *Testamento de uma Geração*, organizado igualmente por entrevistas direcionadas a um balanço das falhas e conquistas modernistas.

Dentre os balanços produzidos nessa década, dois seriam marcantes: em 42 Mário de Andrade – que já era então figura reconhecida pela importância e seriedade de sua atuação como pesquisador, escritor e missivista –, pronuncia um depoimento de maior profundidade crítica, assim como Oswald, em tom otimista, diverso daquele que marcara os dizeres de Mário, faria em 44 na conferência *O caminho percorrido*. No ano seguinte, o autor de *Pau-Brasil* publica em *Ponta de Lança* uma série de artigos polêmicos, eivados das idéias políticas e literárias daquele que se fez e se quis a ponta, ou ainda a lança, do Modernismo. Nesse mesmo ano, Antonio Candido publica o texto *Estouro e Libertação*, um dos primeiros textos mais extensos dedicado à obra de Oswald que, em artigo inserido em *Ponta de Lança*, iria refutar algumas considerações do crítico e amigo.

Apesar de tais obras, inquéritos e publicações, não seriam ainda esses os anos em que a crítica firmaria a importância histórica do Movimento, cumprindo assim em parte o que dizia, em tom de blague, Mário de Andrade em carta a Hélios (pseudônimo de Menotti del Picchia) em 1922: “Estamos célebres! Enfim! Nossos livros serão comprados! Ganharemos dinheiro! Seremos lindíssimos! Insultadíssimos! Celebérrimos. Teremos os nossos

⁶ Foi do estudo de Wilson Martins que retiramos as referências sobre os inquéritos e entrevistas dedicados ao Modernismo.

nomes eternizados nos jornais e na História da Arte Brasileira”⁷. De fato, seus nomes ganhariam lugar definitivo nas histórias literárias brasileiras, tendo suas obras, sobretudo as de Mário e Oswald, sucessivas edições, sem que ambos estivessem vivos para presenciar esse intenso processo de reconhecimento. A propósito, vale lembrar a carta de 1970, em que Rudá de Andrade escreve a Antonio Candido, lembrando a mágoa de Oswald em relação à falta de reconhecimento crítico e ao quase isolamento literário em que viveu seus últimos anos. Nela, o filho relata que o poeta “considerava-se peça fundamental do processo intelectual brasileiro. Tudo o que se fazia para este progresso o emocionava” (*apud* CANDIDO, 1977, p. 91). No texto em que menciona a carta, lembra o crítico:

No fim de sua vida, em 54, levei-o à 2ª Bienal. Era no Ibirapuera de Niemeyer, da oficialização definitiva da arquitetura e da arte moderna que daria Brasília. Estávamos naquela tarde praticamente sós, sob as arrojadas estruturas de concreto e cercados de arte abstrata. Oswald sentia-se como um dos principais autores daquela conquista. Ele chorou. Era como se tivesse vencido uma longa batalha.⁸

Em 1960 a nova capital do país seria fundada e em sua arquitetura estaria a marca definitiva de uma arte renovada pela qual ansiaram e lutaram os modernistas. Em 62, a Academia Brasileira de Letras consagrava definitivamente o Modernismo ao oferecer um curso sobre o Movimento⁹, como informa Alceu Amoroso Lima em artigo datado do mesmo ano. Nessa mesma década, foram publicadas as *Poesias Reunidas de Oswald de Andrade* prefaciadas por Haroldo de Campos que, desde o final dos anos 50, retomara a poesia de Oswald por meio das propostas e do fazer poético concretista¹⁰. O ideal estético e antropofágico do poeta também

⁷ In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. 22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2008, p. 112.

⁸ In: CANDIDO, Antonio. Vários Escritos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 92.

⁹ Já em 1952, Menotti del Picchia publicava uma nota no jornal destacando e louvando o fato de que a Academia “celebrou solenemente o trigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna” o que para ele significava “a integração de cenáculo no espírito da revolução vitoriosa” (PICCHIA, 1992, p.37).

¹⁰ Num trecho de seu livro *A Arte no Horizonte do Provável*, Haroldo de Campos afirma que “a poesia concreta brasileira, desde seus primeiros manifestos, bateu-se pela reconsideração da obra de Oswald de Andrade”, Oswald que para ele fora “a figura mais dinâmica do Movimento Modernista de 22, o criador de nossa nova poesia (...) precursor da poesia concreta” (CAMPOS, 1975, p. 168).

seria retomado e relido pelos jovens tropicalistas, seus versos e, mesmo, os de Raul Bopp figurariam em suas canções. Bopp que, diferente do amigo de batalhas antropofágicas, presenciou esse momento de intensa releitura e revalorização do Modernismo, dele participando ao publicar, em 1966, *Movimentos Modernistas no Brasil*.

Desde então, multiplicaram-se os estudos dedicados ao Movimento de forma a reavaliar suas contribuições, seus acertos e contradições. Além disso, intensificaram-se as edições e reedições de obras modernistas, bem como o número de antologias dedicadas aos poetas do Modernismo. De acordo com Alceu Amoroso Lima, que toma a mencionada década de 40 como o momento em que se começara a atentar para as contribuições do Movimento, a “crítica, que de início não tomara conhecimento do Modernismo, ou apenas de longe participara do movimento (...) passa a estudar, recolher os seus despojos, nas mesmas condições que os de todo nosso passado literário.”¹¹, e o autor indica a fundação das Faculdades de Filosofia e Letras como o fator que traria novo impulso para o estudo desse passado.

Seria nesse novo meio acadêmico que - ao invés das críticas ligeiras e impressionistas lançadas, geralmente, em jornais - os estudos e críticas em profundidade ganhariam lugar, dando progressivo impulso ao resgate das questões e decisivos pormenores antes esquecidos ou negligenciados. No novo espaço constituído, de meados dos anos 1950 aos nossos dias, fermentariam os estudos que, já a uma distância temporal dos fatos¹², se tornariam responsáveis pela releitura e definitiva consagração do Modernismo. Dentre os estudos, desde então desenvolvidos, podemos citar os de João Luiz Lafetá, Affonso Ávila, Sérgio Miceli, entre outros, os quais dedicaram aos anos modernistas intensas análises que permearam desde as questões estéticas e ideológicas delineadoras do Movimento até as relações de patronato que os artistas mantiveram com a classe dirigente. O livro de Lafetá, *1930: A crítica e o modernismo*, e o de Affonso Ávila, *O Modernismo*, tratam em linhas gerais das primeiras questões apontadas; já o de Miceli, *Nacional Estrangeiro*, trata das estreitas relações mantidas entre os modernistas e a elite do café.

¹¹ In: ATHAYDE, Tristão de. MELO FRANCO, Afonso Arinos de. (direção). *Meio Século de Presença Literária*. Coleção Documentos Brasileiros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p.196.

¹² Dizia Andrade Muricy, em sua obra anteriormente mencionada, que um “juízo mais seguro sobre a valia da contribuição da nova literatura brasileira, só poderá ser formado quando houver passado tempo suficiente para que se aclarem perspectivas ainda hoje consideradas insólitas”. (MURICY, 1936, p. 9)

Nesses e em outros livros, a história do Modernismo é retomada sob novas coordenadas, revelando aspectos pouco conhecidos, ou ainda, revendo sob um novo prisma episódios e aspectos bem conhecidos pelo público. É assim que João Luiz Lafetá lança nova luz sobre a atuação de Graça Aranha na história de 22 e Marcia Camargos, em seu trabalho *Semana de 22 - entre vaiais e aplausos*, retoma a história da Semana de forma a ressaltar, como o fez Sérgio Miceli, os vínculos de patronato entre artistas e elite dirigente e a resgatar a importância histórica de Monteiro Lobato. Sempre que posta em questão, uma história adquire os mais surpreendentes sentidos, assumindo assim uma pluralidade que nos obriga a rever uma certa escrita da história como a única autorizada a falar do passado. Considerando-se as histórias possíveis do Modernismo, o título do livro de Raul Bopp torna-se ainda mais significativo, pois ao apresentar-se no plural abre essa fresta pela qual podemos ler uma outra história do começo, ou outros começos, contidos mesmo naquilo que seria o germen das propostas e direções modernistas. *Movimentos Modernistas no Brasil* indica que os rumos e interpretações dos grupos vigentes na década de 20 não foram unos e unívocos, como demonstram as escritas diversas de seus intérpretes.

Por ter-se tornado o ponto de partida privilegiado para o que se escreveu sobre a literatura brasileira, antes e depois, o Modernismo permite-nos perceber nas páginas a ele dedicadas, nos vários depoimentos e reconstituições especialmente da Semana, a historicidade da história vencedora e hegemônica, a natureza institucional e política do “literário”. Em relação à Semana de 22, o que pretendemos até aqui ressaltar são as “lutas pela verdade histórica”, nem sempre confessadas, protagonizadas por alguns de seus participantes e contemporâneos, interessados em resgatar em artigos e conferências “a história” das noites no Municipal, cada um de acordo com suas memórias e perspectivas. Desse modo, vieram à tona diversas versões dos fatos, versões nem sempre confluentes, as quais os historiadores tiveram que rastrear no ensejo de traçar uma possível versão “verdadeira” do que ocorreu no teatro, para isso privilegiando um ou outro depoimento. E não é exatamente num depoimento, mas numa história outra da Semana de Arte Moderna, narrada por Raul Bopp, que nos deteremos com mais vagar, uma vez que é com a Semana que o poeta inicia seu *Movimentos Modernistas no Brasil*

2 - A SEMANA E SEUS REFLEXOS SEGUNDO RAUL BOPP

Quando Raul Bopp retoma os fatos que teriam desencadeado o Movimento Modernista, ou melhor, os Movimentos Modernistas, ele o

faz recompondo inicialmente um panorama de uma atualidade em que as sensibilidades se agitavam com as mudanças advindas do progresso técnico/industrial. “A arte moderna veio de longe, seguindo os caminhos da máquina” (BOPP, 1966, p. 9) diz o poeta ao relacionar com o desenvolvimento técnico as transformações artísticas que se faziam sentir de longe, na Europa, de onde emergiriam as vanguardas, as quais são por ele lembradas em suas características essenciais. Nesse contexto, Paris ganha destaque como “centro magnético” (BOPP, 1966, p. 11) em que as diversas propostas estéticas animavam debates e controvérsias. A esse cenário parisiense é contraposta a estagnação que vigorava nos meios artísticos paulistas, nos quais destacava-se a existência de “uma pequena elite culta (...) uma semi-nobreza rural” (BOPP, 1966, p. 16) que, em constantes viagens à Europa, trazia notícias das vanguardas, bem como novidades materializadas mesmo em peças adquiridas em Paris.

Se Bopp aponta esse caminho da elite cafeeira que buscava no exterior as notícias de arte moderna, o trajeto inverso também é apresentado quando a visita de Darius Millaud ao Brasil, em 1917¹³, ganha uma referência raramente feita em outras histórias. Ao mencionar essa visita e destacar o encanto que tomara o francês pelas coisas do Brasil, às quais conferia sempre um tom de exotismo, o poeta cria uma similaridade interessante que revela uma via de mão dupla¹⁴: se os brasileiros buscavam novidades na Europa, inclusive lá começando “a gostar dêsse ‘Brasil’ cordial, narrado na sua frescura primitiva” (BOPP, 1966, p. 15), também os europeus que aqui aportavam aprendiam “lições de Brasil” e daqui igualmente levavam algumas coisas na bagagem. Millaud, como narra Bopp, “levou consigo a tônica da nossa música” (BOPP, 1966, p. 15) e a marchinha *Boi no telhado* foi por ele transformada em *Boeuf sur le toit*, nome que seria dado ao lugar em que, por um tempo, se reuniram em Paris figuras de vanguarda.

Após traçar tal panorama, o poeta introduz o relato do que se passara no Municipal pelo que denomina “A idéia de um Movimento Modernista”, na realidade, a idéia de um festival de Arte Moderna. O surgimento e

¹³ Nesse ano de 1917 Bopp estava no Rio de Janeiro, cidade que o francês visitara. Talvez seja daí, da lembrança desse fato, que ele destaca essa visita.

¹⁴ Sérgio Miceli, em seu estudo *Nacional Estrangeiro*, desdobraria esse fato ao apontar os vínculos não somente entre a elite do café e os modernistas, como também entre tal elite e alguns artistas europeus que, para vender suas telas, adequavam suas obras ao gosto dos clientes brasileiros que, afinal, não eram tão afeitos aos experimentalismos estéticos.

concretização dessa idéia são apresentados não como simples citação, mas como uma narração composta, em alguns momentos, por elementos característicos às narrativas ficcionais. Disso são exemplares os trechos:

Uma vez, numa roda de intelectuais, a conversa se espalhou pelos meandros regionalistas, até escorregar numa pergunta:

- Por que é que em São Paulo não se passava a limpo aquêlé “Brasil” de Paris, para dar início a uma renovação geral das artes? Elas estavam completamente subtraídas da realidade, numa situação desalentadora. Davam uma melancólica sensação de atraso. (BOPP, 1966, p. 19)

Na noite da inauguração, o Municipal transformou-se num dos maiores pontos de convergência da cidade. Filas contínuas de autos despejavam seus ocupantes, pelas imediações. Uma onda humana foi se alinhando, lentamente, pelos corredores do teatro, esgalhando-se em ascensão pelas escadarias. A casa ficou repleta. (...) À hora indicada, sob um estrondo de palmas, cortado de silvos e alaridos, Graça Aranha apareceu no palco para fazer a sua anunciada conferência, sôbre a “Emoção estética na obra de arte”. (BOPP, 1966, p. 19)

No primeiro, o surgimento da idéia é apresentado por meio da imprecisa expressão temporal “uma vez” que introduz a cena sugerida de uma roda de conversas em que alguém faz uma pergunta, à qual é cedido um espaço próprio à tomada de fala por um personagem. Essa cena, em que alguém sugere a retomada de um Brasil visto de outra maneira à distância, em Paris – o que nos faz mesmo recordar dos primórdios românticos em que um grupo também ligado à capital francesa foi tomado pelo impulso de repensar a arte e/em seu país – é narrada como germen de uma proposta cuja autoria Bopp confere a Di Cavalcanti e cuja concretização só foi possível pelo envolvimento financeiro de representantes da alta sociedade como Paulo Prado que, para Bopp, “ficou sendo o personagem fundamental dessa iniciativa” (BOPP, 1966, p. 18).

O início dos festivais ocorridos em 13, 15 e 17 de Fevereiro é retomado, no segundo trecho, não como um relator ou crítico objetivamente o faria, provavelmente, informando apenas que muitas pessoas estiveram presentes no Municipal. Bopp o retoma à maneira de um narrador, ou mesmo de um cronista que resgata os fatos imprimindo neles sua marca narrativa, quando descreve a chegada do público em autos, o adentramento da “onda humana” pelas escadarias do teatro e a aparição de Graça Aranha no palco “sob um estrondo de palmas” para iniciar as apresentações. É nesse mesmo tom que o poeta narra o clima de hostilidade que foi se formando em torno

dos apresentadores, as conversas de intervalo – “No intervalo fermentavam comentários. Grupos, formados pelos corredores e salas de fumar, reliam os programas impressos.” (BOPP, 1966, p. 21) – a incompreensão frente à música de Villa Lobos, o pedido da direção do teatro para que baixassem o pano e pusessem fim à primeira noite de espetáculo.

As segunda e terceira noites de arte moderna, narradas de forma mais breve, são igualmente lembradas pela tônica da incompreensão frente às obras de pintores como Anita Malfatti e frente às apresentações, dentre as quais a única apontada como a que “conseguiu ser ouvida em silêncio” é Guiomar Novais. Em relação à terceira noite há apenas a breve referência de que a platéia era reduzida e, assim, “Villa Lobos se impôs, com um programa mais a gosto do público.” (BOPP, 1966, p. 24). Ao final, o poeta insere uma informação, raras vezes mencionada, sobre um almoço de encerramento entre os participantes do evento, informação que fecha esse momento narrativo para dar início a um balanço dos saldos e das iniciativas decorrentes de 22.

Ao ler as páginas em que Raul Bopp reescreve os festivais de 22 temos, por vezes, a impressão de que foi ele um dos participantes da Semana, que presenciou os acontecimentos e está a lembrar os momentos marcantes. Contudo, ao final do livro, na segunda das oito notas complementares, o poeta afirma, a contrapelo da referência que mais de uma vez foi feita à sua participação na Semana, que “não tive a menor atuação pessoal nesse movimento. (...) mal me sobrava tempo para acompanhar, de longe, o que ocorria nos arrabaldes modernistas, sem tomar parte em nada. As informações que eu tinha, a êsse respeito, eram captadas em conversas.” (BOPP, 1966, p. 131-132). Em 1922, o poeta se mudara para o Rio de Janeiro a fim de concluir o último ano de Direito, sendo de lá que recebia esparsamente as notícias da “agitação literária” de São Paulo.

Diante da história das noites no Municipal por ele recontada tendemos, não sem algum receio, a considerá-la puro depoimento. Entretanto, Raul Bopp não está a rememorar fatos que teria presenciado, pois deles apenas tomou conhecimento por meio do que outros lhe disseram, do que lera a respeito. Por outro lado, em alguns momentos pendemos rumo à afirmação de que sua narrativa pode, sim, ser considerada o depoimento de um poeta contemporâneo aos acontecimentos, dos quais teria participado como um de seus protagonistas – tal impressão talvez se deva atribuir ao tom de conversa ao pé do ouvido, que atravessa o seu relato. Mas o fato é que ele se afasta de seu texto para dar a cena ao que conta, caminho esse inverso

ao que tomaram alguns autores que sobre o assunto ofereceram suas versões. Autores como Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Joaquim Inojosa, Oswald de Andrade, Yan de Almeida Prado, Alceu Amoroso Lima que também não participara dos festivais, entre outros, que deixaram em conferências e artigos seus testemunhos sobre o que acontecera, cada um sublinhando sua “participação” no que ocorrera em 22, numa demonstração inequívoca de anseio por seu quinhão nessa história.

Nesse sentido é significativo o que disse esse último autor mencionado, em artigo de 1952 intitulado *Ano Zero*, ao iniciar seu texto:

Todos contam sua história. Também vou contar a minha. Todos falam do Movimento de 1922 e da parte que nêle tomaram. Por menor que a minha tenha sido, não deixarei também de trazer o meu depoimento. (...) É (...) de 1913, em Paris, que me vem a mais remota memória do Modernismo. (LIMA,1969, p. 42).

Em 1913, o crítico estivera com Graça Aranha em Paris e esse lhe falara sobre a necessidade de renovar o quadro literário do Brasil – era preciso “dar vida àquele cemitério” (*apud* LIMA,1969, p. 42) dizia o autor de *Estética da Vida*. Alceu relembra a amizade com Graça Aranha e o papel relevante e polêmico que esse teria no desenrolar dos acontecimentos de 22, acontecimentos dos quais Alceu não participara pessoalmente, mas se envolvera em avaliações e comentários por meio de artigos que lançava em jornais. Para ele, em sua visão pessoal, 22 representou “o ano zero do Modernismo” em que “ia nascer o primeiro movimento que, de um dia para outro, afirmaria a entrada violenta de uma geração nova na cena literária” (LIMA,1969, p. 44). Consideração essa que seria confluyente com outras lançadas por alguns dos participantes da Semana, os quais também se colocaram a recontar os fatos, registrando cada um à sua maneira detalhes e interpretações responsáveis por fornecer novos contornos a uma história que ganhava, e ainda ganha, faces diversas sempre que retomada por diferentes intérpretes.

É pela diversidade de rumos que tomara essa história que, por exemplo, a questão da autoria do plano de realizar um festival de arte moderna recebeu as mais diversas abordagens. Menotti del Picchia afirmou em artigo que “A história da ‘Semana de Arte Moderna’ não tem sido bem contada” (PICCHIA, 1992, p. 65), pois ela nascera de uma aliança primeiramente entre ele e Oswald de Andrade, à qual aderira Mário de Andrade e, posteriormente, outros artistas como Brecheret, Di Cavalcanti e Graça Aranha, que vieram unir forças para a elaboração e realização dos três

festivais. Já Mário de Andrade diria em sua conferência de 1942: “Quem teve a idéia da Semana de Arte Moderna? Por mim não sei quem foi, nunca soube, só posso garantir que não fui eu.” (ANDRADE, 1943, p. 234). Yan de Almeida Prado, por sua vez, disse em tom de sarcasmo, num texto em que ataca acidamente as figuras de Mário e Oswald de Andrade, que teria sido a esposa de Paulo Prado a dar a idéia de uma reunião que “tivesse aspectos dos desfiles de modas femininas em Deauville”, idéia que teria sido “aplaudida e adaptada” (PRADO, 1976, p. 11)¹⁵ aos moldes de uma manifestação artística e literária. A participação de Graça Aranha e sua importância para a realização da Semana seriam igualmente motivos para polêmicas. Oswald de Andrade refutaria a importância do mesmo, diferentemente de Joaquim Inojosa e Alceu Amoroso Lima, por exemplo.

Raul Bopp, como dito anteriormente, conferiu a autoria da idéia a Di Cavalcanti, o que provavelmente se deve à leitura que fez do estudo de Wilson Martins, o qual elege como mais acertada a consideração de que foi o pintor a primeiramente idealizar uma exposição seguida de conferências sobre a arte moderna. Bopp conta a sua história, constrói uma versão, mas não se insere pessoalmente no que está a reconstruir nesse capítulo inicial de seu livro. Ele tece uma narrativa e nela deixa marcas que nos permitem perceber o rastro das leituras que fez, as quais, juntamente com as lembranças do que ouvira dizer na época, auxiliaram-no a construir sua história. As referências a autores como Wilson Martins, Afrânio Coutinho e Alceu Amoroso Lima são explícitas nas páginas dedicadas a um balanço dos resultados da agitação literária de 22, páginas em que o poeta passa a mencionar os salões, as revistas literárias, os grupos e obras ligados ao ideário modernista. De maneira pontual ele apresenta os centros de reuniões em São Paulo e no Rio de Janeiro, as publicações em prosa e poesia, os ensaios críticos, as revistas, grupos e correntes que se delinearam a partir de 22.

Pode-se dizer que o momento mais esquemático do texto, momento que começara a delinear-se com a citação dos salões, dentre os quais ganham destaque os de Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, parte da referência a “uma das conseqüências do movimento”: “despertar maior interesse público para o livro nacional” (BOPP, 1966, p. 38), o que para Bopp deveu-se à reanimação dos debates em torno de autores nacionais “modernos e não-modernos”. A partir daí, torna-se constante a listagem de obras e nomes

¹⁵ É interessante notar que Marcia Camargos adotou essa versão de Yan de Almeida Prado ao relatar a história da Semana de 22.

inseridos em determinadas correntes e atrelados a certas classificações. Ao mencionar o avanço editorial que impulsionou, sobretudo, a publicação de livros de poesias, o poeta cita vários volumes de poemas publicados em 1922 e, em seguida, valendo-se da observação feita por Wilson Martins de que “no período de 1922 a 1930 a poesia absorveu quase todo esforço de renovação” (BOPP, 1966, p. 39), são listadas outras obras publicadas de 1924 a 1930.

Nessa mesma página, em que cita Wilson Martins, também ganham destaque os nomes de Afrânio Coutinho e Alceu Amoroso Lima, sendo os dois primeiros os que terão lugar recorrente nas páginas em que Bopp ensaia traçar um panorama das produções e vertentes modernistas. De Coutinho o poeta apresenta *A Literatura no Brasil*, terceiro volume; de Alceu Amoroso Lima o *Quadro Sintético da Literatura Brasileira* e de Martins não fica expresso o nome do estudo que dele teria sido consultado. Desse último, Bopp utiliza-se para afirmar o lugar de destaque das produções poéticas na década de 20 e dos livros em prosa de ficção na década de 40, período a partir do qual também surgem os ensaios críticos que se tornariam referências para futuros estudos sobre o período. Afrânio Coutinho é citado com mais recorrência, sendo sua *Literatura no Brasil* qualificada como “excelente” e “notável”. Raul Bopp não somente menciona essa obra, como dela recorta frases, esquemas inteiros, parecendo assim endossar a leitura sobre as correntes modernistas que, nos idos de 1960, já se tornara canônica. Ao que tudo indica, com esse procedimento de recorte e colagem, o poeta reitera a cronologia proposta pelos dois críticos, os quais nesse sentido possuem opiniões convergentes, de que esse período corresponde aos anos de 1922 a 1945. Por três vezes trechos da obra do crítico são trazidos para dentro do texto de Bopp, ressaltando-se que em duas delas o próprio Coutinho retoma sínteses feitas por outros estudiosos, como Alceu Amoroso Lima, Peregrino Júnior e Cassiano Ricardo.

Entre as linhas do que pode parecer apenas endosso da crítica já consagrada, lemos um outro texto, um experimento, um ensaio que se esboça, embora carregado do peso da tradição modernista. Um texto que aos poucos se insinua “entrelinhas”. Se por um lado, o poeta reproduz algumas classificações discutíveis, por outro introduz modificações no interior das próprias citações, que fazem desses mesmos esquemas uma outra coisa, retirando-lhes no mesmo procedimento uma suposta autoridade indiscutível. Nesse sentido, ao transcrever uma lista composta por Afrânio Coutinho a fim de apresentar “uma galeria de grandes nomes da

poesia brasileira” (COUTINHO, 1959, p. 106), Raul Bopp retira seu nome, que antes constava na lista, e acrescenta o nome de Aureliano Figueiredo Pinto – poeta gaúcho que fora seu amigo e sobre o qual julgava haver imerecidamente poucos estudos. Da mesma forma, ao apresentar um resumo dos “grupos e correntes literárias, que resultaram do Movimento de 1922” (BOPP, 1966, p. 53), resumo feito por Alceu Amoroso Lima e Peregrino Júnior e que Coutinho inserira em seu estudo, Bopp retira seu nome da corrente em que estaria inserido.

Estaria Raul Bopp apenas encenando uma performance da humildade? Os esquemas apresentados pelo crítico e historiador na *Literatura no Brasil* incorrem em certas limitações e incoerências e disso torna-se exemplar esse resumo que reproduzira o autor de *Cobra Norato*. As correntes e grupos ali apresentados são as seguintes: Dinamistas e Espiritualistas do Rio de Janeiro; Primitivista, Nacionalista e Desvairistas de São Paulo. Sobre essa classificação apontaria, com razão, Wilson Martins que sua falha estaria em confundir ainda mais as linhas já incertas entre as tendências que surgiram dentro do Movimento e “multiplicar os *ismos* onde não existem” (MARTINS, 1965, p. 96). Além disso, Desvairista seria um nome fantasioso, derivado de uma blague feita por Mário de Andrade em seu *Prefácio Interessantíssimo*. Frente a isso, vale notar que em seu texto o poeta coloca lado a lado dois estudiosos que assumiram posições diversas em relação à coerência de tal esquema, revelando, supõe-se, descuido ou desinteresse em relação aos esquemas que ele próprio incorpora em seu livro de ajuste de contas com o passado modernista. O fato é que Raul Bopp absorve as considerações e classificações tecidas ora por um ora por outro, sem desdobrá-las em qualquer reflexão ou crítica mais apurada, mais inquieta com os significados que assumiriam os movimentos modernistas no quadro mais amplo e complexo da história literária brasileira.

Recorrendo a esses escritos – os quais sugerem, numa primeira leitura, um poeta-crítico em busca de legitimidade para a sua leitura do Modernismo –, vislumbramos na composição boppiana dissonâncias, efeitos inesperados, pois trata-se antes de uma forma mais experimental, próxima do rascunho, de anotações prévias para o que poderia vir a ser um estudo teórico e crítico de maior fôlego. *Movimentos modernistas*, de Bopp, caminha na contramão das histórias de Coutinho e Martins, as quais são pautadas na objetividade, na linearidade e coerência (tão almejadas quanto impossíveis) com que os fatos são apresentados e analisados. O texto de Bopp, em sua superfície, parece se eximir de análise e interpretação dos fatos, parece tão somente

apresentar fatos, os quais lança, por vezes, de forma desordenada, causando mesmo a impressão de que alguns tópicos podem mover-se sem o prejuízo do todo. É assim que, por exemplo, após dedicar trechos à apresentação das tendências que se delinearão posteriormente às “gerações de 1922 e 1930” (BOPP, 1966, p. 40), mencionando o surgimento nos anos 50 de um “movimento poético, inspirado no concretismo pictórico” (BOPP, 1966, p. 40), ele retorna à década de 20 para citar a viagem organizada por Olívia Penteado a Minas Gerais em 1924 e a ruptura, no mesmo ano, de Graça Aranha com a Academia Brasileira de Letras.

No momento em que, após traçar um panorama esquemático das ressonâncias de 22, retorna a 24 para mencionar “o acontecimento de maior sensação, depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo (...) quando Graça Aranha achou de fazer aquela saída barulhenta da Academia Brasileira de Letras” (BOPP, 1966, p. 60), seu texto retoma alguns traços narrativos em que se imprime a subjetividade do autor/narrador, na reconstrução que fizera dos festivais de arte moderna. É o tom de um narrador a relatar uma cena que percebemos quando, de forma bem-humorada, brevemente diz: “Num grupo agitado, Coelho Neto, com o rosto tostado pelo sol do Maranhão, figura miúda (54 quilos), fácil de se carregar, berrava do alto dos braços da turba: – Eu sou o último heleno!” (BOPP, 1966, p. 60). É assim, num instante quase fotográfico, que a discussão entre Graça Aranha e Coelho Neto – do qual fornece detalhes físicos conferindo um tom mais burlesco à cena – é relatada sem maiores explicações e sem que esse episódio fosse explorado ou ampliado por alguma consideração reflexiva. Nesse mesmo tópico, intitulado “Graça Aranha deixou a Academia”, Bopp insere uma informação que parece não ter ligação com o episódio relatado. Ele informa a vinda de Marinetti ao Brasil em 1926, a qual não teria sido, segundo ele, de muita relevância para os modernistas, já que “o jôgo estava feito, por elementos nacionais” (BOPP, 1966, p. 60).

A inserção dessa informação nesse trecho é mostra de uma certa despreocupação com a seqüência e encadeamento dos tópicos e dos conteúdos que esses contêm, o que, juntamente com o tom narrativo que traz à tona cenas recompostas por um olhar que parece tê-las visto para narrá-las, constituem elementos estranhos a um fazer historiográfico como o que traz o poeta para sua obra por meio dos trabalhos de Coutinho e Martins. E essa liberdade em relação a algumas amarras, liberdade que flagramos no texto de Bopp, se dá mesmo pela diferença de rumos e objetivos que sua obra apresenta em relação àquelas compostas pelos dois

críticos. Diferentemente desses, Raul Bopp não pretendia realizar um estudo aprofundado ou um projeto crítico e historiográfico ancorado no meio acadêmico, o que nos conduz ao cuidado de não comparar as produções dos três autores como se tivessem o propósito comum de compor histórias legitimadas academicamente, de intenso veio crítico e teórico. Bopp ensaia apresentar os *Movimentos Modernistas* sob sua ótica e, ao fazê-lo, não conduz suas afirmativas nem à maneira de um depoimento, nem à maneira de um estudo baseado na análise e averiguação dos fatos, o que torna sua obra de difícil classificação.

Por vezes seu texto ganha feições de um depoimento (o que vemos claramente nas notas complementares), por vezes de uma narrativa moldada mesmo com recursos semelhantes aos ficcionais e, no outro pólo, de uma narrativa à maneira das historiográficas tradicionais em que o uso de listagens e esquemas é recorrente. Quando reproduz listagens alheias, traz com elas as limitações de toda enumeração que elege alguns nomes e oblitera outros. Tanto é assim que, por duas vezes, o poeta inseriu em listas modificações que se tornam significativas por indicarem as lacunas que lhes são próprias. Em uma, referente aos “apóstolos” do Modernismo, Bopp acrescenta nomes e em outra ele retira o seu para inserir o de seu amigo e conterrâneo, como anteriormente mencionamos.

Nesse movimento de citação de outros, de utilização de esquemas alheios, Bopp vai compondo seu próprio esquema, no qual amplia as informações dadas por Coutinho sobre as correntes e grupos ao estender as referências – antes dirigidas pelo crítico somente aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro – a outros estados e regiões, tais como Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Nordeste e Amazônia. Ao ler o panorama por ele composto, podemos perceber entretecidas às considerações que “transcreve” as marcas que nos permitem identificar sua percepção do Modernismo e a importância que confere ao mesmo. Para o poeta, o Modernismo representou um “rejuvenescimento nas letras” que “alcançou dimensões nacionais” (BOPP, 1966, p. 129) e não somente estimulou a realização de estudos direcionados à questão nacional, como também exerceu efeitos positivos no plano político.¹⁶

¹⁶ Essa avaliação Bopp deixa mais claramente explícita em nota complementar, quando diz que os reflexos modernistas “penetraram mesmo em camadas do mundo oficial, propiciando um clima de transformações na vida nacional (...). O aproveitamento da inteligência nos altos quadros do Governo (desatendendo às pressões do coronelismo retrógrado) mudou sensivelmente o panorama político” (BOPP, 1966, p. 129).

O Movimento ganha assim um alto significado e, nesse sentido, é relevante a utilização, em alguns momentos, de um vocabulário bíblico¹⁷. Bopp utiliza a designação de apóstolos ao se referir aos participantes da Semana, propagadores da “boa nova”, mencionando Manuel Bandeira como “o precursor do verso moderno no Brasil” (BOPP, 1966, p. 34), responsável por influir na orientação poética de Mário de Andrade, o qual Bopp denomina de “cristão novo” pela virulência com que defendia as novas propostas. Tais expressões, relativas ao cristianismo – símbolo de uma nova era bíblica –, quando aderidas às referências aos modernistas conferem a esses a importância de propulsores de uma nova era, de um novo tempo para as artes. Dessa relevância que o poeta percebe e destaca ao reler o Modernismo é, também, exemplar o pequeno capítulo intitulado “Literatura Brasileira no seu conjunto histórico”, que pode ser lido como um veículo interessante para a composição de algumas considerações sobre a própria escrita das histórias literárias.

3 - UMA HISTÓRIA DA LITERATURA EM BREVES LINHAS

Ao lermos o título do quarto capítulo de *Movimentos Modernistas no Brasil*, “Literatura Brasileira no seu conjunto histórico”, temos a impressão de que a seguir se desdobrarão inúmeras páginas a abordar desde as primeiras manifestações literárias (como aos primeiros textos do Brasil colônia se refere José Veríssimo e, na sua esteira, Antonio Candido) até as gerações que atuavam no cenário da então atualidade em que Bopp escrevia esse seu texto. Contudo, é com surpresa que averiguamos o número de páginas dedicadas a essa apresentação: duas. É nesse curto espaço que a literatura brasileira é retomada num conjunto histórico cujo fio condutor consiste no descompasso entre arte e realidade sócio-cultural do país. É dessa maneira que Raul Bopp inicia suas considerações, afirmando: “Os que estudam, em grandes linhas, a nossa história literária dentro dos respectivos períodos, assinalam a falta de identificação das letras com as condições sociais existentes.” (BOPP, 1966, p. 103).

Desse modo, ele parte da constatação, respaldada por diversos estudiosos, de que por muito tempo a literatura fez-se mais de desencontros do que encontros com a realidade de um Brasil que se firmava como nação e

¹⁷ Vários modernistas utilizaram tal vocabulário, dentre eles Menotti del Picchia, Joaquim Inojosa, entre outros.

necessitava da arte para espelhar traços de sua singularidade e autonomia. Os “séculos que se seguiram ao Descobrimento” (BOPP, 1966, p. 103) teriam se pautado por uma estreita ligação com Portugal, de onde “copiavam-se os mesmos figurinos” (BOPP, 1966, p. 103). Tal ligação é a explicação apontada para o fato de que “estivemos sempre desacertados das conjunturas sociais”, sendo “épicos numa fase da vida colonial, em que não havia nada de épico a exaltar” e “líricos com a insurreição mineira” apesar das “deportações, esquitejamentos”, os quais “não emocionaram os corifeus do Arcadismo” (BOPP, 1966, p. 103). O Romantismo “com a força que trazia consigo” é então apontado como o momento em que esse quadro começou a alterar-se, ao nível mesmo da linguagem. Bopp cita José Veríssimo, segundo o qual já era possível perceber nas obras românticas “um nôvo boleio de frase” e o registro de “algumas insubordinações gramaticais” (BOPP, 1966, p. 104). Essa importância conferida ao Romantismo segue a trilha consolidada pelos mais diversos escritos historiográficos que o postulam como o momento em que a busca pela autonomia em relação ao modelo estrangeiro começaria a incisivamente delinear-se não somente como necessidade, mas exigência.

Vale notar que é nesse momento, posterior à Independência, que a escrita das histórias da literatura brasileira ganha impulso, recebendo os historiadores notoriedade frente a uma sociedade em que escrever a história significava traçar um caminho diferenciado, que refletisse independência e singularidade frente ao outro, ao antigo colonizador. A íntima e desigual relação entre Brasil e Portugal, a cópia dos modelos que desse último aportavam, os desníveis sociais do jovem país passam a ser percebidos como problemas que deveriam ser corrigidos, mesmo que simbolicamente pela recusa do outro, pela busca do original, do que nos seria próprio e nos distinguiria. Nesse sentido, uma vez que os laços de dependência com a metrópole não foram rompidos de maneira rápida e repentina, deixando por muito tempo seu lastro, a literatura e sua história passaram a perseguir a representação de uma autonomia desejada e a encarnar o nacional; nas palavras de Regina Zilberman “a literatura corporificou doravante a nação, respondeu por ela e prestou contas, em nome da autonomia e da auto-suficiência, ausentes talvez em outros setores da vida pública e social” (ZILBERMAN, 2006, p. 37).

E para tecer histórias nas quais uma literatura fosse apresentada como brasileira, como produto singular de um povo, com feições próprias adquiridas com o passar do tempo, foi preciso buscar e determinar uma suposta origem e, a partir daí, tecer em linha evolutiva as correntes de autores e obras que

lograram gradualmente alcançar o aperfeiçoamento de uma arte que se diferísse, ou ao menos tentasse se diferir, do modelo europeu, ou melhor, do modelo português¹⁸. É ainda Regina Zilberman a dizer que a “história da história da literatura é, pois, a da trajetória da busca, encontro e afirmação da nacionalidade, expressa e materializada pelas obras que formam aquele acervo.” (ZILBERMAN, 2006, p. 37), ou seja, não é somente nas obras que a questão da constituição e afirmação nacional torna-se central, mas também na constituição das próprias histórias literárias. E essa tônica terá seu lastro nos mais diversos escritos historiográficos, dentre os quais a mencionada autora destaca o de Antonio Candido como um ponto fundamental dessa trajetória.

Na esteira de estudiosos que o precederam, como José Veríssimo e Sílvio Romero – autores fundamentais para a historiografia literária brasileira já que foram por um bom tempo, mesmo em suas divergências, respaldo para diversos pesquisadores –, mas sensivelmente diferente desses, Antonio Candido retoma essa íntima vinculação entre história e nacionalidade de maneira diversa. Em sua *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, o autor não se propõe estabelecer uma origem da literatura brasileira seguida da listagem de séries de momentos e nomes pautados pela sucessão cronológica de forma a tecer, por meio de fatos e obras, uma “biografia” que encarnasse o nacional. Pelo contrário, o historiador ensaiou

¹⁸ É interessante notar que nessa busca pelo que nos era próprio, com a conseqüente recusa do modelo português, outro modelo europeu passou a ser adotado: o francês. Luiz Costa Lima, em seu livro *História Ficção Literatura*, afirma que a França se tornou “o centro irradiador da historiografia literária.” (LIMA, 2006, p. 340). E essa influência se tornaria dominante no Brasil, o que nos atestam alguns fatos: a história apontada como pioneira ao esboçar a existência de uma literatura brasileira é a do francês Ferdinand Denis; o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, foi feito aos moldes do parisiense e nele atuou Joaquim Norberto de Sousa, que realizou uma história calcada em seu predecessor Denis, como também em Garret, e a qual tornou-se por muito tempo (antes do aparecimento dos estudos de Sílvio Romero e José Veríssimo) referência da historiografia do país. É ainda Costa Lima, apontando a ressonância longamente sentida do modelo francês, a constatar que aqui seguiu-se o “modelo francês do professor de literatura – ser ele especialista em uma literatura nacional, sobretudo a do próprio país” e vir a ser, por sua vez, mais um historiador de mais uma literatura, a sua própria de preferência. “Alguns, como Gustave Lanson e Albert Thibaudet, foram mundialmente difundidos por suas Histórias” (Idem, p. 340- 341). E foi tendo em vista o trabalho de Thibaudet que, segundo Antonio Candido ao contar a origem de seu livro *Formação da Literatura Brasileira*, o editor José de Barros Martins pediu-lhe que compusesse uma história à semelhança da que compôs o francês (orientação que Candido não seguiu).

compreender como a literatura se constituiu no cenário brasileiro e como os diversos autores em “seu desejo de ter uma literatura” (CANDIDO, 2007, p. 27) construíram projetos de nação que, em momentos decisivos, deram forma e início a uma literatura pautada por Candido como “sistema orgânico e coerente”.

Baseando-se numa concepção da literatura em sua relação com a sociedade, relação que se enraíza na tríplice estrutura autor, obra e público, as reflexões do autor encaminharam para a exclusão do “sistema” autores como Antônio Vieira e Gregório de Matos para integrá-los no rol das “manifestações literárias” e isso, como observou Luiz Costa Lima, se dá menos pela maior ou menor recepção que tiveram em relação a outros autores do que pelo fato de não se integrarem num conjunto maior e coerente do que fora concebido como “mais uma literatura nacional”. De acordo com Candido, seria com os árcades e, sobretudo, com os românticos que o sistema se configuraria. E aqui retornamos à questão do Romantismo como momento representativo para toda uma tradição historiográfica da configuração de uma literatura brasileira. Vale relembrar José Veríssimo, referindo-se a uma singularidade que confirmava a existência de uma arte nacional:

A Literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que não se confundem mais com o português (...). É isto absolutamente certo desde o romantismo, que foi a nossa emancipação literária, seguindo-se naturalmente à nossa independência política. Mas o sentimento que o promoveu e principalmente o distinguiu, o espírito nativista primeiro e o nacionalista depois, esse se veio formando desde as nossas primeiras manifestações literárias (...). É exatamente essa persistência no tempo e no espaço de tal sentimento, manifestado literariamente, que dá à nossa Literatura a unidade que lhe justifica a autonomia.¹⁹

Segundo Alfredo Bosi, José Veríssimo, um crítico mais atento ao valor estético das obras, andou não muito longe de seu predecessor, Sílvio Romero (a quem se contrapunha) ao recorrer à utilização do valor nacional como critério de avaliação de uma obra e de seu autor. Por esse critério, e não pelo estético, Veríssimo condenara “os textos naturalistas e simbolistas, que seriam produções ‘menos nacionais que a dos românticos’, estes, sim

¹⁹ In: CARVALHO, Ronald. *Pequena História da Literatura Brasileira*, 13ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984, p. 52.

verdadeiros criadores de uma literatura brasileira”, assim como Romero que “admirava mais o ‘brasileiro’ Alencar do que Machado de Assis, cujo humor pessimista lhe parecia estranho à índole nacional” (BOSI, 2002, p. 11-12). É por essa medida, reforçando o “cânon nacional-romântico” (BOSI, 2002, p. 12), que os dois críticos fundadores, respeitadas as suas singularidades, delinearão seus projetos historiográficos.

Raul Bopp, nas breves linhas que traça, segue o rastro deixado por toda uma tradição crítica que fez da relação entre literatura e nação o eixo para se delinear e se interpretar os momentos que constituiriam a literatura brasileira. No “conjunto histórico” composto pelo poeta, encontramos apontados os problemas da cópia e do desligamento da arte em relação à sociedade em oposição à necessidade de uma afirmação e de uma originalidade que não eram alcançadas e, por isso, os momentos que rapidamente destaca se fazem mais pela ausência, pela falta, do que pelo deslindamento do que foi efetivamente feito²⁰. Bopp intensifica essa tônica na ausência, presente em diversas histórias anteriores, pois diferente dessas nem sequer destaca algum autor ou obra singular que esboçasse algum movimento em direção ao original ligado ao nacional. Exceção feita ao período romântico, em que realizações nesse sentido passam a ser notadas nos “ensaios vacilantes” (BOPP, 1966, p. 104) de uma busca do que nos distinguia como nação literária.

No rastro deixado pelos seus predecessores, Bopp salta períodos fundamentais para a crítica, como o Realismo em que se destaca a obra amadurecida de Machado de Assis, para chegar ao Modernismo, movimento que para Antonio Candido “abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, que já havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria” (CANDIDO, 2007, p. 87). É assim, como “a fase mais fecunda” pela qual as questões nacionais receberam novo fôlego, que, tanto em seu “conjunto histórico” como no panorama anterior por ele traçado, o poeta considera (e quase considera somente) e relê o Modernismo. Mas não é tanto por esse lugar de importância conferido à “reação modernista de 1922” (BOPP, 1966, p. 104) que esse capítulo de Bopp nos interessa.

²⁰ Nesse sentido, Candido se destaca da tradição historiográfica iniciada no século XIX, uma vez que pontua em seu texto o que foi efetivamente realizado pelo projeto de uma literatura nacional.

Ele interessa na medida em que apresenta algumas características desconcertantes a um olhar acostumado às extensas e sistematizadas histórias literárias. Dentre elas, destacamos a brevidade e o caráter lacunar da história que recompõe, bem como a indefinição do lugar em que fala a voz que a conduz. O autor é um poeta contemporâneo aos fatos que marcaram a primeira década modernista, mas que nesse e em outros momentos ensaia atitudes de historiador e não de um memorialista que deseja registrar seu depoimento sobre os fatos. Por vezes ele parece se afastar de seu texto, como pretendem os críticos e historiadores, ou ainda os narradores, e por vezes nele se coloca ao utilizar a primeira pessoa (o que flagramos nas notas complementares e nas páginas dedicadas à Antropofagia) ou ainda, como é o caso desse quarto capítulo, deixa marcas que nos permitem entrever ali a interferência de sua trajetória pessoal nos juízos que emite.

Sua atuação no Modernismo começa e termina com o grupo antropofágico e é justamente ao referir-se à Antropofagia e à atuação do amigo Oswald de Andrade que Bopp coloca o ponto final nesse seu “quadro histórico da literatura brasileira”. Nada mais é dito ou considerado, apesar de muito já ter ocorrido desde o término do grupo aos anos em que Bopp se pôs a escrever *Movimentos Modernistas no Brasil*. Da mesma maneira, apesar de Mário de Andrade ser considerado personagem fundamental, geralmente tido como a personalidade mais relevante, é o partido do amigo que o poeta toma. Foi Oswald de Andrade que o incentivou a retomar a composição de *Cobra Norato*, e é a ele que o poeta confere o mérito de “personalidade básica nos movimentos modernistas do Brasil”, que “estava na linha de frente, abrindo o caminho” (BOPP, 1966, p. 104).

Não sendo um crítico ou um historiador de ofício, Bopp pôde valer-se de uma certa arbitrariedade que suprime qualquer preocupação teórica, que omite momentos inteiros da história literária, que utiliza frases alheias sem apresentar a autoria das mesmas e compõe um quadro parcial e cheio de lacunas, não só no que diz respeito ao Modernismo, mas a todo um trajeto histórico da literatura brasileira. Assim, infiltrando-se em terreno alheio, carregando essas e outras marcas a ele estranhas – como a pessoalidade, a brevidade e, em outros momentos do livro, uma narratividade mais próxima do ficcional – sua obra torna-se lugar de importância para se conduzir algumas reflexões pautadas numa atualidade crítica que questiona os caminhos dos escritos que (re)tomavam a história em suas linhas como algo uno, homogêneo e acabado.

Como a percepção dos textos modifica-se de acordo com a geração e o tempo que os recebem, hoje recebemos e lemos as histórias literárias de maneira diferenciada. É sempre de um “tempo presente” que um novo olhar pode vir a perceber a historicidade das histórias que se apresentaram como porta-vozes de uma verdade inquestionável. Do nosso tempo presente é que lemos a “breve e concisa história” de Raul Bopp, “breve, concisa e nova história” que o poeta constrói, por um lado enraizada (como não poderia deixar de ser) na “romântica equação”, entre arte e nação; e próxima, por outro lado, dos atuais questionamentos em torno da validade e da possibilidade de se realizar em nossos dias um projeto historiográfico como os que realizaram historiadores para os quais tantos vazios e tanta brevidade seriam inimagináveis. É ofício do historiador alinhar o desconexo, das partes construir um todo, da metonímia, metáfora. É ofício do historiador tentar rasurar os rastros conferindo-lhes um sentido que faça sentido, que seja ao menos verossímil. É ofício do historiador afastar a angústia provocada pelo que restou no meio do caminho, pelo que resiste a ser narrado.²¹ Sobre a impossibilidade de se constituírem hoje histórias sistêmicas, totalizantes, na forma de vários tomos, e sobre novos modos de escrever histórias a partir de fragmentos, mencionamos algumas observações de Heidrun Krieger Olinto.

Em seu texto *Interesses e Paixões: histórias de literatura*, a autora parte do seguinte questionamento proposto por Siegfried J. Schmidt: seria a escrita de histórias de literatura “um projeto necessário e impossível?” (OLINTO, 1996, p. 15). A partir daí, discorre sobre propostas teóricas contemporâneas

²¹ Do desconforto que as lacunas, o inacabamento, de uma história provocam em quem a faz e em quem a recebe, torna-se um exemplo a *Pequena História da Literatura Brasileira* de Ronald de Carvalho, publicada em sua primeira edição em 1919. O autor a compôs sob a influência da história de Sílvio Romero, a partir daí reproduzindo certos preconceitos de raça. Sua história segue assim o modelo de seu antecessor, apresentando uma história iniciada no Descobrimento, pela descrição mesmo do solo, e que paulatinamente evoluiu conforme o aperfeiçoamento atingido pelo aguçamento do espírito nacional. A última revisão que fez foi em 1925, quando acrescenta referências a uma reação nacionalista, então contemporânea, sem, no entanto, fazer menções à Semana de Arte Moderna. Posteriormente, o crítico Fábio Lucas inseriu um outro capítulo à história de Ronald de Carvalho, capítulo que tentou aproximar do estilo do autor e no qual aborda os fatos de 22 e a produção das gerações posteriores. Com esse gesto, o crítico ensaiou completar uma história que, para nossos dias, se apresentava incompleta, inacabada. E para evitar esse vazio, Fábio Lucas recorre a uma solução que evidencia ainda mais a angústia da incompletude.

em torno dessa questão, enfatizando, ao final, “a impossibilidade de não se escrever histórias”. Histórias necessárias, mas que não se podem fazer na trilha da “vocação universalista da historiografia tradicional” (OLINTO, 1996, p. 17). Não se trata de invalidar tais histórias de veio tradicional, as quais possuem grande relevância, mas de rever algumas no es que as constituem, no es como a classifica o em épocas e períodos estanques e a premissa de evolu o entre períodos de forma linear e orgânica, sem vazios e sem lacunas.

Histórias como a composta por Alfredo Bosi, por exemplo, devem ser estudadas com distanciamento, em conformidade com os seus pressupostos. Sobre projetos como a *História Concisa da Literatura Brasileira*, assumidos por um único pesquisador, Antoine Compagnon (1999, p. 200) afirma que em “nossos dias, raramente uma pessoa ousa assumir sozinho o relato de toda a história de uma literatura nacional, e os trabalhos desse g nero são, o mais das vezes, coletivos, o que lhes d  uma aparência de pluralismo e de objetividade”. E desse recurso se valera Afrânio Coutinho ao lançar uma história escrita a várias mãos, a história que Bopp traz para dentro de seu texto que, na nossa percep o, pretendemos abordar como um fazer historiográfico abalado pelo caráter fugidio e fragmentado de seu objeto de estudo. Não queremos dizer o que Raul Bopp com certeza não poderia ter dito, portanto assumimos o risco dessa nossa “anacr nica leitura”.

Trabalhos como os de Bosi e Coutinho tendem a velar a subjetividade inerente a todo estudo e subjacente às escolhas teóricas feitas pelo crítico. Inversamente a esse caminho que gera impressões de objetividade, completude e organicidade, estão direcionadas diversas propostas e reflexões críticas, como as tecidas pela mencionada autora Heidrun Krieger Olinto, responsáveis por lançar nova luz sobre as histórias literárias e as múltiplas percep es que as movimentam. Raul Bopp, parece, não manifestou, não explicitou d vidas quanto às histórias literárias de que se apropriara para elaborar o seu brevíssimo capítulo “Literatura Brasileira no seu conjunto histórico”. Brev ssimo capítulo que, em contraste com o que anuncia em seu título, ou teria sido mais uma blague modernista, ou (quem sabe?) uma rara percep o, naquele momento, para o que há de incompleto e fragmentário em toda História. Valendo a segunda hipótese, o capítulo de duas páginas, nas quais nos apresenta a “Literatura Brasileira no seu conjunto histórico” solicita um olhar mais atento, mais confiante na aposta de que Raul Bopp não fora apenas um desatento “escrevinhador de histórias”, mas também um ir nico descrente de glórias passadas. A “literatura brasileira”, os

‘movimentos modernistas no Brasil’ mereceram algumas poucas páginas de sua lavra e este foi o seu projeto “possível” e “necessário”.

Por fim, retomando o início dessa nossa conversa, lembramos mais uma vez o que escreveu Eneida Maria de Souza em artigo acima mencionado. Apesar da grande quantidade de trabalhos dedicados por vezes aos mesmos aspectos e autores, reencontrar o Modernismo sob novas perspectivas não deixa de ser uma tarefa instigadora e relevante. Foi na trilha desse reencontro que aqui ensaiamos caminhar, partindo de um texto que se apresenta à margem dos “discursos que se apresentam como canônicos” (SOUZA, 2003/2004, p. 37), o texto boppiano, como caminho e sentido gerador das breves reflexões que apresentamos. Ampliar tais reflexões no sentido de se construir o devido e merecido lugar na literatura brasileira, que acolha os textos críticos e outros escritos em prosa, de Raul Bopp, é tarefa que ainda se impõe, permanecendo como chamado a outras divagações pela narrativa boppiana, da qual ensaiamos uma pequena parte explorar²². Mas isso, como disse Raul Bopp ao concluir *Movimentos Modernistas no Brasil*, “isso é capítulo à parte”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. *O Movimento Modernista*. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald. *Ponta de Lança*. São Paulo: Editora Globo, 2004.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008.

BOPP, Raul. *Longitudes: crônicas de viagens*. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1980.

BOPP, Raul. *Memórias de um embaixador*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

²² Este texto por nós apresentado é fruto de uma pesquisa de mestrado concluída em Janeiro de 2010.

BOPP, Raul; MASSI, Augusto (org.). *Poesia Completa de Raul Bopp*. São Paulo: José Olympio, 1998.

BOPP, Raul. *Samburá – Notas de Viagens e Saldos Literários*. Brasília: Editora Brasília, 1973.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. *Por um Historicismo Renovado: Reflexo e Reflexão em História Literária*. In: BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 7-53.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CAMARGOS, Marcia. *Semana de 22 – entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CARVALHO, Ronald. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984.

CASTRO, Sílvio. *A revolução da palavra*. Petrópolis: Vozes, 1976.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria – Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, volume 3, tomo 1, 1959.

INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LIMA, Alceu Amoroso. MELO FRANCO, Afonso Arinos de. (dir.). *Meio Século de Presença Literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1956.

LIMA, Luiz Costa. *História Ficção Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965.

MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MURICY, Andrade. *A Nova Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936.

NUNES, Benedito. *Historiografia Literária do Brasil*. In: NUNES, Benedito. *Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998.

OLINTO, Heidrun Krieger. *Interesses e Paixões: histórias de literatura*. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. Série Fundamentos. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PICCHIA, Menotti Del; MANDATTO, Jácomo (org.). *A Semana Revolucionária*. Campinas: Pontes, 1992.

PRADO, Yan de Almeida. *A Grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: EDART, 1976.

SOUZA, Eneida Maria de. *Construções de um Brasil Moderno*. In: *Revista Literatura e sociedade – O Modernismo*. São Paulo: USP, n.7, 2003-2004, p. 36-45.

ZILBERMAN, Regina. *Antonio Candido e o projeto de Brasil*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Abralic, n.9, 2006, p. 35-47.