PROJECT MUSE®

Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: O caso de Festa

Angela Maria de Castro Gomes

Luso-Brazilian Review, Volume 41, Number 1, 2004, pp. 80-106 (Article)

Published by University of Wisconsin Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/lbr.2004.0010>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/173637>

Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: O caso de *Festa*¹

Angela de Castro Gomes

This article examines the activities of Brazilian intellectuals in the first decades of the twentieth century, in which their importance for the proposal and implementation of the projects of modern Brazil stands out. The article's purpose is to try to understand the space and climate in which those intellectuals moved during a period that witnessed great transformations in the country. It further attempts to capture the socio-political and cultural ambience of Rio de Janeiro in order to then map out a dynamic for the articulation of groups of intellectuals, paying special attention to the case of the journal Festa. The approach here emphasizes the examination of newspapers and correspondence, among other types of association, conceiving of them as sites of sociability, where intellectuals organized themselves in order to construct and distribute their proposals.

“O que são as vaidades meu Deus!
Essa gente do Rio nunca perdoará SP ter tocado
o sino. Não falo de você. Você já não é do Rio.
Você é como eu: do Brasil.”

—Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 18/4/1924

Este texto se insere em um conjunto mais amplo e diversificado de estudos, voltados para o acompanhamento da atuação dos intelectuais brasileiros nas primeiras décadas do século XX, onde se destaca sua relevância na proposição e implementação de projetos de Brasil *moderno*. O tema de fundo em todos eles—a questão dos marcos culturais da identidade nacional—vem

sendo tratada tanto no âmbito da história e das ciências sociais, quanto no da crítica literária e da medicina social.

Neste caso, procurou-se privilegiar os intelectuais cariocas, entendidos como os que viviam e teciam suas *redes de sociabilidade* na cidade do Rio de Janeiro e não apenas como os que nasceram na cidade. Nosso objetivo é procurar conhecer o espaço e o clima em que se moviam esses intelectuais cariocas, durante um período de grandes transformações para o país. A contribuição que se busca trazer encontra-se basicamente na abordagem escolhida para análise. Ela procura captar a ambiência sócio-político-cultural da cidade, para então mapear a dinâmica de articulação de seus vários grupos de intelectuais, reunidos em *lugares de sociabilidade*, onde ocorria um debate de idéias, aqui entendidas como indissociáveis de formas de intervenção na sociedade. Ou seja, a reflexão está situada na interseção da história política e cultural, que é sempre social, assumindo uma vertente teórico-metodológica que, na França, vem recebendo a designação de *história de intelectuais*.²

Essa abordagem seria segura e profícua para o historiador, por permitir uma aproximação das obras dos intelectuais, através do privilegiamento das condições sociais em que foram produzidas, enquanto integrantes de um certo campo político-cultural. Sendo mais precisa, não se trata propriamente de uma contextualização histórica, muito frequente e proveitosa, mas do reconhecimento da existência de um campo intelectual com vinculações amplas, mas com uma autonomia relativa que precisa ser reconhecida. Isto poderia ser alcançado com uma investigação que acompanhasse as trajetórias de indivíduos e grupos; que caracterizasse seus esforços de reunião e de demarcação de identidades; e que associasse determinados momentos e eventos às características-projetos de sua produção intelectual.

Por essa razão, a opção pela abordagem acaba por enfatizar — como objeto e fonte — o trabalho com periódicos, correspondências, casas editoras, cafés, livrarias e associações culturais, enfim, com diversificados *lugares de sociabilidade*, onde os intelectuais se organizariam, mais ou menos formalmente, para construir e divulgar suas propostas. De maneira mais operacional, o que se procura é mapear as idéias, os valores e os comportamentos que alicerçam a formação de grupos intelectuais, objetivando compreender melhor as genealogias que então são inventadas, os formatos organizacionais que são eleitos e as características estéticas e políticas dos projetos formulados.

Como nesse estudo se escolheu trabalhar com os intelectuais cariocas ao longo das primeiras décadas do século XX, o ponto de partida necessário foi a problematização dos conceitos de *modernidade e modernismo* e dos experimentos a eles vinculados.³ Tais experimentos eram geralmente marcados

pela recusa ao já estabelecido em termos artísticos, bem como pela aceitação de novas práticas comunicativas e pelo uso de tecnologias, o que impactava tanto as formas quanto os conteúdos do que se desejava transmitir a um público urbano crescente e diversificado. Nesse sentido, a modernidade cultural brasileira está sendo pensada de forma processual e em íntima conexão com os espaços urbanos e regionais que demarcavam as trajetórias individuais e coletivas dos intelectuais do país.

O *modernismo*, por sua vez, está sendo entendido como um amplo movimento de idéias renovadoras que estabeleceu conexões entre a arte e a política, sendo caracterizado por uma grande heterogeneidade. Assim, não se deseja concentrá-lo em seu marco simbólico — a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo — nem tratá-lo de forma unívoca e bem delimitada. Do ponto de vista deste estudo, o *modernismo* pode ser visto como um movimento de idéias que circula pelos principais núcleos urbanos do país, antes mesmo dos anos 1920, assumindo características cada vez mais diferenciadas com o passar da década de 1930. Mas, como nos adverte Jacques Juliard, as idéias não circulam elas mesmas pelas ruas; elas estão sendo portadas por homens que fazem parte de grupos sociais organizados.

O intelectual e, no caso, o intelectual-artista, que experimentava uma especialização e profissionalização acentuadas, precisaria ser encarado como um *doublé* de teórico da cultura e de produtor de arte, inaugurando novas formas de expressão e refletindo sobre as funções e desdobramentos sociais que tais formas guardariam. O esforço de inovação e a consciência explicitada desse esforço eram, inclusive, muito grandes nesses inícios do século XX, no Brasil. Suas relações com o aparecimento de um público mais amplo e de novos meios de comunicação, como o rádio e o cinema, é evidente. Daí a importância de criações que estreitassem esses vínculos, quer através do uso de outras linguagens (como a caricatura e a propaganda), quer através do ensino da arte, que não deveria ser monopólio de escolas, academias ou júris de salões. Esse novo público abria perspectivas para uma gradual libertação de estilos e práticas, como a do mecenato, apontando para a criação de um mercado maior e mais aberto, com as presenças de editores e *marchands*, bem como para uma dinâmica entre mecenato e mercado de arte, até então não experimentada.

Diante de tantas transformações, não é casual a existência de polêmicas que ora aproximassem ora distanciassem os intelectuais, situando-os em grupos que se reorganizavam continuamente com o passar dos anos e dos eventos estéticos e políticos. Unindo ou opondo lideranças e/ou instituições, tais disputas estão longe de ser indicadores de meras vaidades individuais ou de banais competições regionais. Elas exprimem, em sua duração e sofisticação, a intensidade e a dificuldade das questões então enfrentadas pelo país, em busca de uma identidade e modernidade nacionais, sentidas como necessárias e

iminentes nos inícios do século XX. Seria impossível, nesses parâmetros, imaginar um afastamento da intelectualidade carioca de tais debates, que buscavam delimitar quais os caminhos possíveis e desejáveis para tal modernidade nacional.

O Rio encontrava-se no centro dessa polêmica, não só por ser a capital federal e o polo de atração de toda a intelectualidade do país, quanto por encarnar os estigmas do “passado e atraso” a serem por todos vencidos. Como capital, a cidade cumpria a missão de representar e civilizar o país, o que sem dúvida deve ser considerado um fator que impunha à sua intelectualidade uma participação ativa em todas as polêmicas culturais que alcançassem repercussão nacional. Essa espécie de constrangimento que o campo político mais amplo trazia ao *pequeno mundo intelectual* carioca, foi aqui entendida como uma vantagem. Ou seja, como um estímulo à conformação de projetos culturais que teriam interlocução ampla e seriam numerosos, variados e competitivos entre si. Era essa condição que inegavelmente facilitava e potencializava as possibilidades de comunicação da cidade e de nacionalização de seus estilos e valores.

É fundamental portanto destacar que, em particular nos anos 1920, o campo artístico-cultural é, tanto quanto o campo político formal (o dos partidos e outras instituições políticas), um terreno privilegiado para a construção de projetos de intervenção social, sendo os intelectuais vistos e se representando como atores pioneiros e privilegiados na condução do futuro do país.⁴ Esse lugar tão especial atribuído à cultura e ao intelectual está vinculado à crença, muito compartilhada na época, na força transformadora da educação. Assim, se os projetos eram muitos e muito diversificados, todos concordavam quanto ao potencial das atividades “pedagógicas,” fossem elas implementadas por médicos, engenheiros, professores, literatos, artistas plásticos etc.

Dessa forma, ao se trabalhar numa perspectiva histórico-sociológica com esses grupos de intelectuais, seria possível investir em uma dupla direção. Ao mesmo tempo em que o contexto social da cidade do Rio de Janeiro iluminaria o tipo de organização de seus intelectuais — quem eram; como se agrupavam; quando, onde e para que — iluminaria também as características estético-políticas de sua produção, situando-os em um debate mais amplo, cujo núcleo era a proposição de uma nova e moderna identidade nacional. A opção teórica foi tratar a noção de contexto urbano num registro histórico que, além de considerar as condições sociais de produção cultural e seus vínculos com o campo político mais abrangente, enfatizaria, como dimensão privilegiada de análise, as relações que se desenvolveriam no interior do próprio *pequeno mundo intelectual*. Por assumir tal perspectiva, foi essencial procurar mapear e historicizar a existência de *tradições intelectuais* na cidade do Rio de Janeiro, tanto a nível organizacional, quanto ao de valores estéticos e políticos. Seriam

essa tradições que ofereceriam uma melhor compreensão das formas de articulação da intelectualidade em suas convergências e disputas, bem como de suas filiações através do tempo com projetos culturais anteriores. Sob tal ótica, as características que singularizariam as *idéias modernistas* no Rio precisariam ser analisadas à luz das referências construídas pela própria rede de intelectuais cariocas.

Salões, boemia, academias e catolicidade seriam eixos poderosos para a compreensão e articulação do *pequeno mundo intelectual* carioca no período estudado. Embora à primeira vista possam parecer excludentes e apenas conflitantes, não o eram, havendo tensões mas também complementariedades entre eles. Portanto, é no bojo dessas tradições intelectuais que as idéias de modernidade e os projetos de modernismo se instalam e circulam pelo Rio, postulados, debatidos e reinventados por grupos organizados a partir de vivências e propostas muito diversificadas. Uma dessas tradições, que vale ressaltar, é a simbolista.

1. Modernidade e simbolismo no Rio

Gasto o naturalismo, afastadas da literatura ou mortas as suas principais figuras, só um homem, nos fins do século passado, estaria em condições de reunir em torno de si os jovens: Machado de Assis, cuja glória crescia sempre. Mas nem o seu feito era de proselitismo, nem o queriam para mestre os moços, ávidos, ao contrário, de independência. Na rua da Garnier, onde era o centro de uma roda circumspecta o grande romancista, outra livraria, igualmente francesa, a de Mme. Fauchon, abrigava, por volta de 1894, um grupo de rapazes que se deleitavam em criticar, a um tempo, como se fossem semelhantes, Zola e Machado de Assis, Raimundo Correia e a Padaria Espiritual.

—Gonzaga Duque, 1907

Esse pequeno texto, citado por Lúcia Miguel Pereira, crítica literária de uma personagem dos grupos intelectuais cariocas dos anos 1920–40, situa o ambiente de sociabilidade dos jovens simbolistas. Ele se refere à pequena querela entre “os novos e os velhos” travada, no Rio, em fins do século XIX, quando uma nova reação romântica combatia os cientificismos e clamava pela liberdade do espírito.⁵ Esses novos românticos eram os simbolistas que, diferentemente dos primeiros cujo combate alcançou todos os valores racionalistas do setecentos, ficaram mais restritos a uma reação estética, não menos questionadora, mas muito menos impactante socialmente.

Simbolista era uma designação por certo mal escolhida, no entender de Sílvio Romero, “para significar a reação espiritualista que, neste final de século se fez contra as grosseirias do naturalismo e contra o diletantismo epicurista da arte pela arte do parnasianismo [. . .]. O simbolismo traduzia, na verdade, nas suas melhores manifestações líricas, uma volta, consciente ou não, ao romantismo naquilo que ele tinha também de melhor e mais significativo.”⁶ Mas

esse “novo romantismo,” ao reagir contra a vulgaridade naturalista e o pernosticismo parnasiano, aboliu “tudo o que fosse claro, arejado, sólido,” trazendo um travo de morbidez e delírio, que foi taxado pelos críticos seus contemporâneos, com as sempre honrosas exceções, de verbosidade difusa e desinteligente.⁷ Essas seriam razões suficientes para explicar por quê, apesar da grandeza de poetas como Cruz e Souza, o simbolismo não teve prosadores do mesmo alcance, havendo seus mais lúcidos adeptos abandonado a experiência “espiritualista,” em nome de processos mais “realistas.”

Dentre esses, estaria Luiz Gonzaga Duque Estrada, o autor da epígrafe, referindo-se ao ano de 1894, quando ainda não se havia formado, no Rio, a Academia Brasileira de Letras (ABL). Esse acontecimento data de 1897, momento em que a República fazia esforços para se consolidar, excluindo excessos tanto de radicalismo jacobino, como monárquico. O Estado precisava de estabilidade e a capital federal deveria espelhar o projeto civil vitorioso que afastava a política de suas ruas agitadas, deslocando-a para os estados, na clássica fórmula do presidente Campos Sales. A ABL estava afinada com os novos tempos. Conforme Machado de Assis, não deviam os intelectuais se agitar com a política. Ou seja, a política desejada pela ABL era justamente essa: ser o centro institucional das letras, hegemонizando o campo intelectual que começava a se profissionalizar, para o que era necessário “limpá-lo” de conflitos ou, dito de uma forma literária, mantê-lo numa “torre de marfim.”⁸

Nesse sentido, certamente não era a Academia o projeto dos sonhos daqueles jovens simbolistas. Eles não queriam a liderança do velho Machado, nem intelectual nem organizacionalmente. Foi o que Gonzaga Duque demonstrou, dois anos após a fundação da ABL, quando publicou seu romance *Mocidade morta*. O livro, que não é considerado simbolista, “como se o autor desconfiasse da exequibilidade de suas teorias para o romance,”⁹ interessa aqui pelo enredo. Ele descreve a vida boêmia e as idéias de um grupo de pintores insubmissos, numa nítida alusão à disputa travada com a recente ABL, situada como um lugar avesso ao progresso estético e ao engajamento político das novas gerações de artistas. Como se pode ver, mal se formara, a Casa de Machado de Assis já era situada como um obstáculo, dividindo o *pequeno mundo intelectual* carioca e, em o fazendo, tornando-se referência obrigatória, numa dinâmica de desejo e repulsão que parece marcar o curso inicial de sua existência e a postura ambígua dos *outsiders* a seu poder de consagração.

Gonzaga Duque era um destes boêmios insubmissos, relacionando-se com um grupo numeroso e diversificado, integrado, na ocasião, por nomes como José do Patrocínio Filho, Medeiros e Albuquerque, Emílio de Menezes, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Kalixto, Lima Barreto, Olavo Bilac e Coelho Neto, dentre os que já eram ou ficariam mais famosos.¹⁰ Grupo muito ativo nas décadas de 1900 e 1910, por editar diversas revistas, especialmente de humor;¹¹ organizar conferências literárias (1905) e humorísticas (1907); encenar

peças teatrais de humor político (o *Pega na Chaleira* de Raul Pederneiras);¹² lançar um filme sonoro (com roteiro de José do Patrocínio);¹³ montar o primeiro escritório profissional de propaganda do Rio e do país (de Bastos Tigre, em 1913); encenar, em 1914, no Teatro Phênix, o primeiro jornal falado;¹⁴ criar, em 1916, o Salão dos Humoristas, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio; organizar, em 1917, no teatro Palace, a Festa do Riso;¹⁵ e fundar, em 1919, a Sociedade Brasileira de Belas Artes, cujo objetivo era documentar a arte colonial em Minas Gerais.¹⁶

Foi mais de uma década marcada por uma série de iniciativas que apontavam, tanto para o aparecimento de um crescente público e mercado de arte, quanto para a possibilidade de um trabalho com novas linguagens no universo da produção cultural. Nela apreceram revistas e jornais que recorriam cada vez mais aos recursos da fotografia, das caricaturas, charges e desenhos; a propaganda que aumentava em periódicos, cartazes e até em anúncios luminosos, vendendo produtos os mais diversos e rendendo fama e dinheiro aos que a ela se dedicavam. Além disso, também surgiam a indústria fonográfica, o rádio e o desafio do cinema.

Nesse contexto de renovação urbana do espaço físico e social da cidade,¹⁷ uma revista de humor pode ser destacada. A *Fon-Fon*, fundada em 1907 e cujo nome—onomatopéia da buzina de automóvel—foi uma criação do cartunista Emílio de Menezes, torna-se uma referência de sociabilidade preciosa para a percepção das formas e sentidos da articulação dos intelectuais cariocas, durante essas décadas. Esse periódico, de propriedade de Alexandre Gasparoni, marcaria toda uma época e uma geração, que se autoneariaria como a que se formou “na” *Fon-Fon*. Patrocinando eventos inusitados, como a primeira conferência humorística ilustrada, realizada no teatro Palace,¹⁸ a *Fon-Fon* reunia integrantes conhecidos do circuito do humor, sendo também um lugar fortemente identificado com o clima do simbolismo, na cidade. Dela farão parte o próprio Gonzaga Duque (que morre em 1911), e também nomes que se tornariam famosos nos anos 1920–30, inclusive por um passado de vínculos com o simbolismo: Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, e os gaúchos de nascimento, Álvaro Moreira e Homero Prates. Foi de certa forma natural, portanto, que a revista se transformasse em polo de atração para intelectuais vindos de outros estados, particularmente se tinham simpatias boêmias e simbolistas.

A *Fon-Fon* permite-nos, assim, a percepção da montagem de uma ampla rede de sociabilidade que se construiu através do tempo, demarcando um certo ambiente estético e político que socializou diferentes intelectuais no pequeno mundo da cidade que então se agitava. O simbolismo era uma das mais expressivas traduções desse novo clima e isto fica evidente pela maneira como seus defensores o qualificavam. Um bom exemplo é o texto-conferência de Renato de Almeida, intitulado *O simbolismo e os simbolistas*, datado de 1915.¹⁹

Nele, o autor considera o movimento como revolucionário e, por isso, como o principal responsável pelas novas orientações estéticas do momento, embora as reconheça como ainda muito pouco nítidas. Respondendo, portanto, aos “rigores da crítica,” que acusava o simbolismo de não formar escola e não possuir uma grande obra, Renato de Almeida citava os nomes de Cruz e Souza, Mário Pederneiras e Ronald de Carvalho, além de uma série de brilhantes moços. O simbolismo, além de ter-se revoltado contra “a depravação estética a que nos conduzia o naturalismo,” reintegrara definitivamente a “arte no belo,” transmitindo um sentimento novo, libertando o verso dos rigores pré-estabelecidos, dando-lhe música:

não só no ritmo costumeiro e banal, mas nas harmonias das sílabas, no verso livre, sem cadeias, só ao juízo do poeta [...] procurar o efeito de música no verso, eis um ideal supremo dos simbolistas, que assim dão à poesia um poder duplo de impressão pela idéia e pela forma.²⁰

A união da música à literatura, “um sentido vago, uma certa obscuridade” eram, não carências, mas características do simbolismo, que o aproximavam de um misticismo e de formas artísticas cheias de uma super-sensibilidade. Os simbolistas seriam inovadores justamente nesse sentido espiritualista, manejando instrumentais que buscavam comover, tocar o público, como na música de Debussy, em que ouvir é sentir.

Mas Renato de Almeida escrevia essas apreciações em 1915, e aí os tempos começavam a mudar aceleradamente. Eram tempos de guerra e da formação da Liga pelos Aliados, em 1914. Tempos de montante nacionalista e de uma crescente militância “séria e mobilizadora,” expressa em várias revistas, entre elas a de orientação católica *Brasiléia* (1917). Tempos da formação da Liga da Defesa Nacional, em 1916, e da simbólica ruptura de Olavo Bilac com o grupo boêmio que integrara, marcando os novos rumos que a intelectualidade iria tomar na virada dos anos 1920.²¹

Assim, o simbolismo teve—entre vias lácteas, mulheres alvas, sedução pela morte, humor e sátira política explícita—como os lírios, uma breve floreação. Ele ambientou-se, no dizer de Lúcia Miguel Pereira, em um mundo *art-nouveau* de linhas retorcidas e delicadas, onde os objetos eram mais ornatos que utilidades. Ele foi boêmio, espiritualista, satírico e antiacadêmico, atraindo alguns grandes nomes da intelectualidade carioca de então. Foi praticado dentro de um circuito “sério,” com Afrânio Peixoto (*Rosa mística*), Coelho Neto (*Esfinge*) e Graça Aranha (*Canaã*). Mas também foi praticado dentro de um circuito de humor, como estratégia crítica à literatura e aos literatos, explicitando as múltiplas e inusitadas possibilidades de circulação e de usos das formas estéticas. A paródia de Bastos Tigre aos versos penumbriados de Eduardo Guimaraens é assim um exemplo emblemático do clima de sociabilidade do Rio de Janeiro e da auto-imagem do intelectual, fosse ele

“sério” ou não. A poesia começa em tom de grande dúvida existencial: “Quem sou eu? De onde venho e onde acaso me leva / O destino fatal que os meus passos conduz? / Ora sigo, a tatear, mergulhado na treva, / Ora tateio, indeciso e ofuscado pela luz.” Após um desenvolvimento irretocável e angustiante, o poeta satírico conclui: “— Quem és tu? Operário honesto da nação. / De onde é que vens? De casa. / Onde é que estás? No bonde. / Para onde vais? Não vês? — Para a repartição!”²²

Evidentemente, essas rápidas observações só pretendem ressaltar como o Rio de Janeiro dos inícios do século XX torna-se uma cidade importante para a montagem de uma rede intelectual que se reconhece como pertencente a uma tradição simbolista. Essa tradição—ao mesmo tempo cômica, satírica, mística e espiritualista—não pode ser certamente associada de forma direta ao *boom* de militância católica que começava a eclodir em inícios da década de 1920. Entretanto, seria impossível não assinalar a convergência, bem como os laços que passam a unir as trajetórias de certos intelectuais simbolistas e de algumas das mais importantes lideranças leigas da militância católica de então, como é o caso de Jackson de Figueiredo. São tais conexões que nos permitem transitar do simbolismo ao modernismo; dos inícios do século aos anos 1920 e 1930; e de outros estados do Brasil à capital federal e nela encontrar grupos que se auto-denominam modernistas—como o de *Festa*—muito diferentes daqueles que marcaram presença em São Paulo e em outras cidades do país.

2. Essa gente séria de *Festa* . . .

Talvez mesmo devido a preocupações de ordem espiritual um pouco abstrata que o animam, tem um grupo de literatos no Brasil, que vae passando por demais na sombra. Esse grupo afinal resolveu chamar a atenção do brasileiro leitor para ele e está publicando uma revista, *Festa*. Fez muito bem. Se mais ou menos ele vivia na sombra, não se pode culpar disso os que viviam chamando a atenção, conseguindo em um momento quasi monopolizar a preocupação literária brasileira. [. . .]

A agitação, a vida nova principiou com essa gente. É possível que o pessoal de *Festa* não carecesse do movimento modernista para ser o que é. Mas, é incontestável que vivia apagado, numa torre de marfim, muito orgulhosa e isolada.

—Mário de Andrade, 192

Este trecho do artigo de Mário de Andrade, escrito para e publicado pela revista *Festa* em seu nº 6, situa bem o tipo de debates e de disputas que se travavam no interior do movimento modernista, nesse momento. Mário reconhece o valor do grupo, embora também lhe faça críticas. Posição espinhosa, segundo ele, pois se ataca, é porque é do grupo contrário; se elogia, é porque

está querendo namorar estes *herdeiros dos simbolistas brasileiros*. De toda a forma, o que Mário observa é que ninguém podia culpar os modernistas de São Paulo e do Rio por terem feito barulho e anúncio de suas idéias, subvertendo a vida literária, catalizando todas as atenções e obscurecendo os demais grupos. Afinal, foram eles que aguentaram as descomposturas e a pancadaria, “enquanto o grupo de *Festa* na maciota passeava ileso e até ajudava [...] no assobio.” No entanto, ele estaria, como muitos outros, beneficiando-se da nova situação, pois se antes não conseguira chamar atenção, é porque não entendera que em tempo de bulha é necessário empunhar trombone e não empregar surdina. Assim, “o erro do grupo de *Festa* foi um erro de orquestração.”²³

Mário, sem dúvida, estava certíssimo em sua apreciação da estratégia política do grupo e do despeito contido nos ataques àqueles que os sombream. A mudança, em tempos tão agitados como o dos inícios dos anos 1920, requeria certas cargas de iconoclastia e não se poderia culpar os que a usaram por terem monopolizado o cenário. Esse monopólio dos modernistas de São Paulo e também de alguns do Rio, reunidos na Semana de Arte Moderna de 22, mesmo que injusto, aplainou caminhos, permitindo simpatias para com inovações que antes deles causariam escândalo. Contudo, o que Mário não pondera, embora certamente soubesse, não fosse o mucista que era, é que a orquestração de um grupo depende muito do que ele se propõe a tocar, rompendo-se a harmonia da proposta de composição com o uso equivocado de instrumentos. Neste sentido, é impossível desvincular o sentido do projeto dos meios empregados para executá-lo. No panorama dos inícios do movimento modernista, um toque de surdina era, sem dúvida, de difícil audição. Mas esses novos simbolistas, que se auto-denominavam *modernistas espiritualistas*, apreciavam também, da mesma tradição, o capricho da meia-luz e a melodia que emociona. Afinal, tinham entre eles um estudioso de música, Andrade Muricy, e um arguto crítico literário, Tasso da Silveira, que logo responde:

Mário de Andrade escreveu sobre “Festa” uma página de homem. De adversário, mas de homem. Simpatia à beça, como ele próprio diria. Mil graças! Contudo ponhamos as rodas nos eixos. Mário afirma algumas coisas que não podem passar em branco.

A primeira e mais importante, é que o grupo de “Festa” vivia apagado, à parte (antes do aparecimento da revista), e que a agitação, a vida nova, principiou com a gente da semana de arte moderna. Para ele, nós entramos na dança agora. Na hora de repartir os proveitos. Manhosamente.

Nosso ranchinho assim
Tava bom:

Gente de fora entrô
trapaiô. . .

Mário arranhou para seu uso uma cronologia também “primitivista.” E pensa que basta a sua afirmação de que antes dele nada existiu para que de fato nada tenha existido. Nem mesmo Pedro Álvares Cabral.

Ora, a verdade é que o grupo de “Festa,” pelo menos por alguns de seus elementos, vem atuando intensamente, sempre no mesmo sentido, desde 1919.

O grupo de “Festa” foi, antes, o grupo de “América Latina,” o grupo de “Árvore Nova,” o grupo de “Terra de Sol.” Menos característico do que hoje [. . .]. Mas já dentro do rumo largo que se abriu a golpes fundos de tenacidade espiritual.²⁴

2.1. O começo de Festa

Numa roda literária no Café Gaúcho, na esquina da São José com Rodrigo e Silva, naquela época em que correr livrarias e frequentar cafés era hábito de todo intelectual que se prezava, apareceu alguém com a revista de teatro “Máscaras,” de aspecto bem modesto. Tasso teve a idéia. Lançariam uma revista assim. O custo seria pequeno, facilmente coberto com subscrições. Haveria proprietários. Uns poucos, entre eles Tasso e Muricy, subscreveram no ato. Restava a questão do nome—O nome? Já temos, disse Tasso. E virando-se para Muricy concluiu:—É “Festa,” do teu livro.²⁵

Teria sido esta a origem da revista que realizaria o sonho dos amigos, Tasso da Silveira e Andrade Muricy. O tempo de *Festa* teria duas fases, sendo a primeira mais longa e significativa que a segunda. Ela circularia de agosto de 1927 a janeiro de 1929, com o subtítulo *Mensário de arte e pensamento*, perfazendo 13 números, quando se encerra, segundo Mário Camarinha, “não tendo o que ensinar nem a quem [. . .]. Quando voltou, cinco anos depois, fez que nem Mário de Andrade: abriu os braços e foi uma outra *Festa*.”²⁶ Esta outra *Festa: Revista de arte e pensamento*, só alcançou 9 números, tendo sido publicada de julho de 1934 a agosto de 1935, depois da Revolução de 1930, da guerra civil de 1932, da Constituinte de 1933–4 e da chegada de Capanema ao novo Ministério da Educação e Saúde. Depois—mas antes do mês vermelho de novembro de 1935.²⁷

É bom, portanto, começar pelo começo de *Festa*.

O projeto gráfico da revista foi desenvolvido na casa de Correia Dias e de Cecília Meireles, no carioquíssimo bairro do Estácio. Lá se reuniram os proprietários,²⁸ todos com alguma experiência no assunto, que decidiram que a publicação seria impressa nas Oficinas Alba, famosa pela excepcional qualidade de seu trabalho. *Festa* seguiria a linha revolucionária inaugurada pela paulista *Klaxon*, também acompanhada por outras revistas modernistas. Durante a primeira fase, seu título variava de cor a cada número, sendo a capa simples, mas elegante. Além disso, apresentava algumas novidades que Mário de Andrade registrou, elogiosamente, no artigo já citado.

Porque se “Festa,” com suas letras minúsculas, bancando maiúsculas em nomes e títulos, com suas disposições tipográficas divertidas, com suas linhas sintéticas e telegráficas, com seus versos livres, com suas afirmativas desassombradas a respeito de Bilac e outros ídolos, se *Festa* aparecesse de supetão no Brasil, antes de “Klaxon,” de “Estética” (tão livre que acolheu gente de “Festa”), de “Terra Roxa” e de “Revista, de Minas,” havia de causar escândalo e tomar pancadaria na certa.²⁹

Mas Mário faz também algumas críticas ao tamanho da revista, um pouco incômodo, e que chamaria atenção “a meia légua longe,” o que deixava claro que o grupo havia aprendido algo da lição de estardalhaço dos paulistas. Fosse por observações deste tipo ou não, *Festa* manterá o formato grande até o nº 7, assumindo um outro menor, a partir de seu segundo semestre de vida: “mais maneável, mais fácil de conservar, de encadernar, menos sujeito a deformações durante o transporte pelo Correio.”³⁰

Essa alteração coincide com uma mudança de oficina, facilitando o sistema de duas colunas, com tipos maiores e com o crescente uso de fios, barras e vinhetas, o que demonstra um maior empenho na beleza gráfica do periódico. A segunda metade dos anos 1920, aliás, assinala um momento de glória nas artes plásticas no Rio de Janeiro. O fato fica patente nas diversas exposições coletivas e individuais, realizadas na maior parte no Palace Hotel, criado em 1919.³¹ Ele abrigaria o I Salão dos Novos (1926), além de mostras de grande repercussão nacional como as de Cícero Dias, Portinari e Ismael Nery³², que aí realiza sua primeira individual (1929). Contudo, em sua segunda fase, *Festa* voltaria ao formato grande e utilizaria novos e mais numerosos recursos gráficos, possuindo uma quantidade de ilustrações bem razoável, dentre as quais se destacam as de Correia Dias, Cecília Meireles, Ismael Nery, Manuel Santiago³³ e outros.

Como Mário Camarinha registra, *Festa* não era negócio. De resto, nenhuma revista de arte, ciência e pensamento da época o era. Todas lutavam com imensas dificuldades financeiras para a própria manutenção, vivendo de subscrições, assinaturas e anúncios, apenas para cobrir as despesas que geralmente eram crescentes. Algumas vezes é a existência de um mecenas que explica uma certa periodicidade e duração, sendo a falta de recursos uma das razões básicas para o desaparecimento de todas elas. As revistas são classicamente lugares de sociabilidade intelectual. Lugares de articulação de pessoas e idéias que precisam de suportes materiais e simbólicos para fazer circular seus projetos, sem o que eles perdem significado. Os ganhos, portanto, são de ordem não instrumental, estando fora da lógica dos cálculos de custos e benefícios materiais, e inserindo-se no universo das paixões, crenças e vaidades intelectuais, como nos lembra Mário de Andrade.

Festa encaixa-se perfeitamente neste protótipo. As subscrições dos proprietários não eram relevantes e a renda recolhida com anúncios nunca

chegou a ter um peso real.³⁴ Dentre os anunciantes, estava a Casa Guimarães (lotérica), Manteiga Passos, as lâmpadas Edson e casa de objetos de arte Ao Grão Turco, pertencente ao pai de Adelino Magalhães, membro do grupo, e local onde se faziam frequentes reuniões. Portanto, se *Festa* não gerou recursos para sua manutenção, sobreviveu, inicialmente, graças ao mecenato do médico paranaense Moyses Marcondes, amigo de Nestor Vitor, crítico literário, simbolista e editor de Cruz e Souza. Mecenaz oculto, seu nome só é divulgado no nº 7, em função de falecimento, registrado com delicadeza e respeito.

Festa era uma bela revista para os padrões da época, sem causar escândalo, como lembrou Mário. Não era esse seu propósito, pois nunca havia sido esta a diretriz do grupo que a compunha, como já ficou demonstrado. Mas para caracterizar melhor o tipo de diagnóstico que seus integrantes faziam do campo intelectual no momento de lançamento da revista, é útil recorrer à crítica que Nestor Vitor escreveu ao livro de Muricy, *Festa inquieta*, lançado em outubro de 1926.³⁵ O texto conseguira surpreendente acolhida e isso em momento de dificuldades para as artes, talvez com as exceções do cinema e da dança, onde o jazz dominava. No teatro, música, artes plásticas e literatura, os estilos de vanguarda eram “tão cerebrais e desumanizados,” que conquistavam poucos, pois a maioria não conseguia entendê-los e senti-los. Ou seja, se os artistas podiam escandalizar e até ser aceitos, não passavam daí, não sendo apreciados nem levados a sério. Os casos de sucesso não passavam das rodas literárias, enquanto o público estava mais voltado para “os espetáculos e desportos,” do que para os livros. Por isso, tais vanguardas, compostas de múltiplos “istas,” estavam recuando e transigindo, inclusive no Brasil, onde chegaram com atraso. Não era o que se passava com *Festa inquieta*, bem recebida por um público que ultrapassava tais rodas.

O fato se devia, ainda segundo o crítico, à influência aproveitada de Proust que, no processo literário, estaria fazendo como os cubistas—eliminando a perspectiva—e colocando o objetivo e o subjetivo no mesmo plano. Ao autor, escrevendo na primeira pessoa, interessava menos “o fato a contar ou o objeto a descrever,” do que o seu próprio estado de espírito em relação a este fato e objeto. Assim, o escritor carregava muito de si para os personagens, intensificando o interesse do leitor que lia como quem “sorve aos poucos um licor inebriante.” No caso de Muricy, o que saltava do livro era o estado de alma do autor. Por isso, para Nestor Vitor, aquele era um livro brasileiro, que assumia as características do romance moderno e universal, mas não as do vanguardismo.

Essa é certamente uma das chaves identitárias do grupo de *Festa*: a recusa aos procedimentos estéticos e políticos da vanguarda, quer fossem os da estratégia do escândalo, no dizer de Mário, quer fossem os da radical ruptura com o passado ou do radical nacionalismo/regionalismo. Aliás, esse é um

tempo em que o campo intelectual modernista radicalizava-se através de confrontos abertos, responsáveis por uma multiplicidade de facções.³⁶ É nesse contexto que o projeto estético de *Festa* conforma-se, articulando dimensões experimentadas em empreendimentos anteriores em novo formato. Trata-se de ser moderno e nacionalista, mas de forma distinta de outros nacionalismos modernistas e, em especial, dos paulistas. Estes, sobretudo na versão da antropofagia de Oswald de Andrade, são considerados muito radicais e tão somente destruidores. São pouco sérios e por demais materialistas, derivando dos naturalistas e realistas do XIX. Por contraste, o grupo de *Festa* assume o espiritualismo e o universalismo na arte, não renegando o epíteto de novos simbolistas e procurando capitalizar a tradição que vinha do romantismo. Nacionalistas—leitores-admiradores de Alberto Torres e Euclides da Cunha—e universalistas; subjetivistas que, sob sugestão de Proust, trabalhavam o objetivismo; modernos e tradicionalistas; enfim, *modernistas espiritualistas*, como se designavam, para demarcar o seu espaço.

Obviamente, o que se deseja aqui é resgatar como os integrantes do grupo se viam e queriam ser reconhecidos. Isto é, como traçavam suas relações estéticas e políticas com o campo intelectual, então muito fracionado e competitivo, e com o campo da política mais ampla, marcado pelo nacionalismo e também pela crítica ao liberalismo, já sob diferentes modulações: do autoritarismo de um Plínio Salgado (*O estrangeiro* é de 1926), passando por propostas conservadoras diversas e não necessariamente autoritárias, até alcançar as críticas ao funcionamento do regime, ainda no marco liberal.

Como se pode observar, a posição de *Festa* é difícil e ambígua em muitos pontos, por procurar transpor dicotomias, tornando o perfil modernista tridimensional. De qualquer maneira, o grupo demarca um projeto modernista por um “lado menos brilhante,” como assinala Mário Camarinha da Silva. Para um outro crítico literário, o grupo claramente reivindicava “para si, e portanto para o Rio, a prioridade e o papel principal na renovação da arte brasileira, em oposição ao que estava sendo feito—ou tinha sido feito—em São Paulo.”³⁷

Algumas frases do Manifesto-Programa, lançado no nº 1, indicam a perspectiva de *Festa*. Ele começa com a afirmação:

Nós temos uma visão clara desta hora.

.....

Nós temos a compreensão nítida deste momento

Deste momento no mundo

Deste momento no Brasil.

E o que a gente de *Festa* vê, simplificada e resumidamente, é que, no interior “de tumultos e incertezas, de gestos desarticulados e de angústias,” que fazem pensar aos que se esqueceram de Deus que tudo está perdido,

surgem energias para a “criação de um equilíbrio novo e de outra mais alta serenidade.”

2.2. O espírito de Festa

O sentido messiânico e antecipatório do trabalho do intelectual-artista não é nenhuma novidade. Mais do que o “cientista,” era o artista que possuía uma sensibilidade particularmente apurada para a percepção e proposição dos rumos das transformações sociais. E todos eram concordes que o Brasil vivia um período especial em sua trajetória no que se referia à descoberta de sua essência nacional, o que alçava os intelectuais a uma posição particularmente estratégica.

Nesse momento tão denso, onde a competição se aguçava estética e politicamente de forma indissociável, o grupo de *Festa* explicita sua proposta. Quem é esse grupo e como ele verbaliza tal proposta num campo marcado pelo nacionalismo e pelo modernismo?

Vale começar pelos proprietários que, em todos os sentidos, fazem a revista. Além de Tasso e Muricy eles são, inicialmente, seis: Adelino Magalhães, Barreto Filho, Brasília Itiberê, Henrique Abílio, Lacerda Pinto e Porfírio Soares Neto. A partir do nº 2, subscrevem-se Abgar Renault e Wellington Brandão e, após o nº 7, Cardilho Filho e Murilo Araújo, totalizando doze diretores, como passam a se designar desde então. Dentre eles, dois se destacam pelo grau de reconhecimento já alcançado na época. Henrique Abílio, ficcionista e crítico literário que inovava rompendo com o modelo de Sílvio Romero; e Adelino Magalhães, vindo de *América Latina*, que com seus contos, casos e anedotas inaugurava um novo estilo de prosa, considerado, posteriormente, precursor do modernismo. Seu livro de 1918, *Dedeco, discípulo amado de Tranquilino* é referência emblemática de seu estilo de humor e crítica. Ficcionalistas de porte também são o engenheiro, contista e folclorista Brasília Itiberê³⁸ e Barreto Filho, jovem sergipano que se consagrará, nos anos 1940, com *Introdução a Machado de Assis*.

Na poesia, os mineiros Abgar Renault e Murilo Araújo são os destaques. O primeiro integrara as experiências modernistas de *A Revista* e de *Verde*, além de ter participado da *Revista de Antropofagia*, a cuja proposta *Festa* se opunha. O segundo, muito amigo de Adelino Magalhães, é nome conhecido e militante no campo intelectual, tendo pronunciado conferência que ficou famosa, em 1924, após o discurso de Graça Aranha na ABL. Também são poetas Lacerda Pinto e Wellington Brandão, e praticando predominantemente o ensaio estão Cardilho Filho e Porfírio Soares Neto.

Com diferentes graus de reconhecimento no campo intelectual da época (e também posteriormente), o que torna este conjunto de nomes um grupo são algumas variáveis básicas. Todos, fossem críticos literários, poetas, contistas, folcloristas ou cronistas, assinalavam a raiz simbolista de sua formação,

entendendo-a como signo de brasilidade e modernidade. Também da mesma fonte, viria o espiritualismo, expressivamente católico e mobilizado em muitos casos pela amizade com Jackson de Figueiredo, o apóstolo, cujo desaparecimento, em 1928, impactará toda a intelectualidade carioca.³⁹ Além disso, havia a conexão paranaense, algumas vezes direta, como ocorria com Brasília Itiberê, e em outras circunstâncias através da figura respeitada de Nestor Vitor.

Um quadro com o levantamento quantitativo de quem mais escrevia para *Festa* nas duas fases e independentemente do tipo de matéria, dá uma idéia precisa da coesão e intensidade do trabalho do grupo, bem como de seus laços de amizade intelectual através do tempo.

Articelistas mais frequentes de *Festa*: 1927–1935

Articelistas	1ª fase	2ª fase	Total	%
Andrade Muricy	33	17	50	25,8
Tasso da Silveira	21	14	35	17,7
Barreto Filho	14	04	18	9,2
Wellington Brandão	13	04	17	8,2
Henrique Abílio	13	01	14	7,1
Adelino Magalhães	10	02	12	6,0
Cecília Meireles	07	03	10	5,0
Murilo Araújo	08	02	10	5,0
Brasília Itiberê	05	03	08	4,0
Lacerda Pinto	02	05	07	3,5
Porfirio Soares Neto	03	03	06	3,0
Abgard Renault	03	02	05	2,5
Cardillo Filho	02	02	04	2,0
Total	134	62	196	100,0

A primeira observação é a de que todos os articulistas, com mais de um artigo por fase, eram diretores, com a exceção significativa de Cecília Meireles, cujas relações com o grupo se teciam de maneira distinta, mas não menos sólida por incluir a participação de seu marido, Correia Dias. A segunda, diz respeito à maciça presença de Tasso e Muricy que, sozinhos, foram responsáveis por mais de 40% deste total de matérias, sendo os verdadeiros donos da *Festa*.

Evidentemente, muitos foram os colaboradores eventuais da revista, que contou com a participação de autores como Carlos Drummond de Andrade, Francisco Karan, Carlos Chiacchio,⁴⁰ Gilka Machado, Jorge de Lima, Ribeiro Couto e também Plínio Salgado e Mário de Andrade. Ela também tinha a prática de publicar matérias que não eram escritas especialmente para sua editoria, mas que interessavam de alguma forma. Neste contexto, estão artigos e

poesias de Tristão de Ataíde⁴¹ e Nestor Vitor, bem como traduções de Walt Whitman,⁴² dentre outros.

Durante a primeira fase, não há propriamente seções fixas, mas se pode identificar certas constâncias e também temas recorrentes. Na segunda fase, além do sumário, há a configuração de algumas seções, embora com oscilações. Dentre elas, vale destacar: “música”; “disco e rádio”; “panorama,” espécie de coluna sócio-política; “poetas e poemas”; “edições novas,” que registrava e comentava os lançamentos;⁴³ e “meia hora com. . .,” coluna que comentava a vida pessoal e profissional de artistas. Nessa fase, pode-se observar que decrescem o número de artigos assinados, aumentando o de editoriais, que em maioria podem ser atribuídos ou a Tasso ou a Muricy. Isso provavelmente se deve ao fato de que, neste momento, *Festa* não tem mais uma direção colegiada de grupo, ficando nas mãos dos dois amigos, que reforçam, ainda mais, sua marcante presença.⁴⁴

Em ambas as fases, *Festa* define-se como um periódico de arte e pensamento, o que procura indicar a diversidade de matérias que abriga e também o teor das informações sobre a situação do mundo intelectual que busca divulgar. Assim, não só se publica poesia e prosa, como também análises e informações sobre o que está ocorrendo em diversos campos da produção cultural, com ênfase para a música e as artes plásticas. Um levantamento do tipo de matérias mais frequentes na revista permite o delineamento de um certo perfil.

Matérias de *Festa* : 1927–1935

Matérias	1ª fase	2ª fase	Total	%
Crítica literária	57	65	122	38.3
Poesia	45	70	115	36.0
Romance, conto, crônica	28	08	36	11.2
Artes	15	09	24	7.4
Desenho	01	21	22	7.1
Total	146	173	319	100.0

O exame do quadro deixa claro que a revista faz muita crítica literária, o que converge com o talento preferencial de seus “donos,” que são os maiores responsáveis pelas reflexões então empreendidas sobre o contexto intelectual, com destaque para as disputas modernistas, como se verá. Outro aspecto é o da importância da poesia, ainda mais forte na segunda fase, o que se prende não só à manutenção do prestígio do gênero durante toda a década de 1930, como também ao diagnóstico de que se trata de manifestação artística adequada à velocidade dos tempos modernos.

Um bom exemplo é o artigo de crítica, de autoria de Muricy, intitulado “A crise da prosa.”⁴⁵ Para ele, “a poesia, tomando menos tempo para ser

aprendida e relativamente menos tempo para ser grafada (não digo concebida), parece convir particularmente ao espírito deste momento, ao triunfo atual, absoluto, do efêmero, da máquina [...], do dinamismo exterior [...].” Mas sem estabelecer hierarquias entre formas de manifestação artística, sua observação é de que faltava, de uma forma geral, capacidade de esforço para obras que exigiam maior fôlego. Ele inclusive estende tais advertências à música e ao cinema, e enfatiza que, sob a sedução do contexto, “sujeitar a literatura a qualquer outra forma de arte é aniquilá-la.” No caso, era necessário atentar que síntese não queria dizer, necessariamente, “forma breve e curta,” mas sim “rápida” para atingir o “essencial, que pode ser complexo e extenso.” Por isso, Proust e Stravinsky eram modernos sem ser breves. No caso da literatura brasileira, apesar do valor dos novos prosadores, a prosa modernista havia estado subordinada à poesia, não valendo por si mesma como afirmação positiva. Aqui, este fato ainda “seria prova de falta de complexidade do ambiente literário, até de preguiça física de escrever, quando não [...] da asfixia causada pelas deficiências lamentáveis de nosso comércio e indústria editoriais.”

Não é, portanto, surpreendente a quantidade bem menor de matérias de prosa, que diminui ainda mais na segunda fase, o mesmo acontecendo com as matérias sobre artes,⁴⁶ cobrindo, fundamentalmente, notícias sobre exposições e concertos, bem como artigos de teor crítico, havendo, é lógico, superposição entre ambos.⁴⁷ Além disso, destaca-se o aumento dos desenhos que ilustram as matérias, tornando a revista muito mais atraente.

No que se refere aos artigos, e não apenas aos de crítica literária, um quadro do que constituiu a temática mais recorrente da revista é extremamente útil para a qualificação do debate central que está sendo aqui acompanhado: o dos projetos modernistas/nacionalistas.

Temática dominante em *Festa*: 1927–1935

Temas	1ª fase	2ª fase	Total	%
Espiritualismo/catolicismo	19	30	49	21.5
Modernismo	25	12	37	16.2
Música	11	20	31	13.6
Nacionalismo	20	09	29	12.7
Universalismo/totalismo	10	10	20	8.8
Linguagem e ritmo	13	06	19	8.3
Rio de Janeiro/São Paulo	15	03	18	7.8
Comunismo	03	09	12	5.2
Simbolismo	03	04	07	3.0
Liberalismo	03	02	05	2.2
Total	122	105	227	100.0

A tabela apenas explicita e dimensiona, quantitativamente, o esforço de demarcação de um espaço próprio, realizado pelo grupo. Os temas do espiritualismo e do universalismo, agregados, somam 69 matérias, que retomam, de formas distintas, a marca não materialista e não pessimista de *Festa*. É claro que esta marca se situa no cerne do debate modernista e nacionalista, muito mais forte até 1929, do que durante a segunda fase da revista. A questão, inclusive, ganha contornos particulares se observarmos que é no período dos anos 1920 que a interlocução Rio-São Paulo é assumida abertamente.

Se até meados da década, eram os paulistas, sobretudo através do *Correio Paulistano*, que cantavam as virtudes do modernismo e descaracterizavam o Rio como passadista política e culturalmente,⁴⁸ nas páginas de *Festa*, já na segunda metade da década, são os cariocas que assumem um discurso que reivindicava tanto a precedência na introdução das inovações artísticas, quanto seu caráter verdadeiramente conforme à nacionalidade brasileira, como alternativa às propostas paulistas. No pós-trinta, essa polêmica perderá sentido, emergindo o tema do comunismo, como sinalização de outro tipo de disputa, presente no campo intelectual e também sensível à radicalização que se vivenciava, mas não mais envolvendo a disputa de projetos no marco regional/nacional entre Rio e São Paulo.

Alguns artigos, selecionados preferencialmente entre os de Tasso e de Murycy, os ideólogos do periódico, são preciosos para uma perspectiva por vezes pouco frequentada do debate modernista, bem como para o mapeamento do espaço específico de *Festa*. Nesse sentido, é bom destacar a categoria que define o grupo e que, segundo Tasso, é a de *totalismo criador*.

O primeiro aspecto a observar, é que esse já era um tempo de se apurar a reflexão sobre a própria experiência do modernismo no Brasil: sobre o que significara, para nós, a arte moderna e sobre como nos comportamos em termos político-intelectuais, projetando nosso futuro moderno. Não é casual, portanto, o esforço classificatório empreendido por todos os intelectuais, em geral, e pelos críticos literários, em particular, pois essa é a sua especialidade. Dentre eles, um tem importância ímpar, não só naquele momento, em que era um dentre os maiores, como porque, com o passar das décadas, alcançará sucesso inigualável: Alceu, o Tristão de Ataíde.

O debate pode ser pinçado a partir de um artigo de Tasso, comentando o lançamento da 1ª série de *Estudos*, de Alceu, lançada em fins de 1927, mas reunindo textos anteriormente publicados n' *O Jornal*.⁴⁹ O que se pontua é que, para o crítico, só haveria duas tendências marcadas e originais no movimento de renovação de nossa arte. A que se intitula *dinamismo objetivista* e que se gerou nas idéias do Sr. Graça Aranha, encontrando sua grande expressão em *Toda a América*, de Ronald de Carvalho; e a do *primitivismo*, da qual “os do grupo paulista são os pais satisfeitos.” Para os dinamistas, nosso futuro estaria na “civilização,” cabendo ao Brasil viver decididamente sua vida de

“progresso material” e de libertação dos vínculos tradicionais, devendo a “raça” se depurar das mestiçagens e a razão da fé: *O trilho que aterre os pântanos e os bugres*. . . . Já para os primitivistas, a “civilização faliu.” Nada temos a aprender com a Europa, senão a confissão de sua decadência. Portanto, precisamos pensar em nós sem preconceitos, pois o passado “nada nos pode dar.” Para Alceu, nenhuma delas seguiria vitoriosa, por parciais e incompletas. Aceitar o dinamismo, seria “louvar uma concepção materialista de civilização,” prosseguindo num naturalismo mal disfarçado; aceitar o primitivismo, seria disseminar o pessimismo inútil e destruidor: “fazer literatura às avessas.”

O que, contudo, espanta e entristece Tasso, é o fato de Alceu lamentar a ausência de um terceiro grupo, cujo suporte seria o elemento espiritual e criador de nossa arte moderna, não percebendo que ele já existia como realidade presente em *Festa*. A observação interessa em particular porque, meses depois, no nº 6, de março de 1928, Tristão publica um artigo em que caracteriza o grupo de *Festa* como “espiritualista,” introduzindo uma nova vertente no movimento modernista. Esta terceira via seria marcada, não por um “neo-simbolismo,” como queriam alguns, mas pela superação do simbolismo, criando-se o que chama de “modernismo continuador.”⁵⁰

Pode-se aventar, assim, que não seja coincidência a publicação, neste mesmo número, do artigo de Tasso da Silveira, cujo título é “Totalismo criador.”⁵¹ Nele, desenvolve-se uma clara e ampla análise sobre o significado da arte moderna no mundo e no Brasil, classificando-se nossas correntes modernistas em três grupos principais: dinamistas, primitivistas e espiritualistas, que Tasso prefere chamar de totalistas. Importa, aqui, assinalar apenas certos pontos. O primeiro diz respeito ao significado do que é arte moderna, ou seja, de uma arte que está presente no seu momento do tempo, não se restringindo a limites geográficos. Daí porque a arte só é grande quando é moderna no tempo e universal no espaço, sendo a universalidade uma forma de expressão das nacionalidades, em um amplo contexto humanitário.⁵² A conjugação universalismo-nacionalismo-espiritualismo é constitutiva da proposta, que vê tais termos como a verdadeira realização do trabalho criador do artista.

Mas se no velho mundo a arte moderna é apenas um desejo de expressão do novo — um “índice de originalidade, de vanguardismo” — no caso do Brasil, é uma “ânsia total de expressão do que somos,” do desejo de “realização integral de nosso destino.” Nos países “adolescentes,” de “raça em formação,” como o Brasil, a arte moderna é a possibilidade não só da libertação dos “velhos ritmos e medidas,” como principalmente a oportunidade de criação de um “instrumento mais sonoro e sensível,” capaz de manifestar a “insatisfação e impaciência” existentes (lidas com frequência como tristeza e pessimismo), e de afirmar nossa diferença, para além de nossa indiscutível similitude.

Se nesta ânsia nacionalista se encontram todos os modernismos e até outras afirmações de inteligência que estão fora do âmbito modernista, há

distinções quanto ao que se considera a realidade brasileira e, neste terreno, Tasso defende o modernismo de *Festa* como o do verdadeiro espírito brasileiro. Isto porque, de um lado, tal modernismo não deve ser confundido com um jacobinismo estéril. Aliás, como escreve em outro artigo,⁵³ “somos o povo mais antiimperialista do universo.” Nós admiramos demais os outros povos: generosamente, ingenuamente, de forma até basbaque. . . . Isto prova a modéstia íntima de nosso povo, que não é predisposto contra os demais. Mas como o homem universal só existe em um dado país, num dado clima físico e espiritual, nós aspiramos à grandeza em nós e procuramos ser fiéis à nossa alma nacional. Por outro lado, o *totalismo criador* não quer “recomeçar do início,” como os primitivistas. Entende, em empatia com o povo, que é preciso respeitar as tradições, dentre as quais avulta a do período simbolista, “um momento glorioso do nosso espírito.”⁵⁴

A tradição é valor fundamental para o grupo e, no caso, o simbolismo é entendido como bem mais que uma corrente literária. Ele é um “ambiente espiritual”⁵⁵ que explica, não apenas a obra poética de um Cruz e Souza ou a prosa de um Graça Aranha,⁵⁶ como o pesamento filosófico e político de homens como Farias Brito, Alberto Torres e Euclides da Cunha, além da crítica literária e artística de um Nestor Vitor⁵⁷ e Gonzaga Duque.

Este panteão de nomes é mais do que significativo da genealogia e da memória que o grupo de *Festa* procura criar. Ele também permite uma certa localização do grupo no campo político maior dos debates que se acirravam em fins da década de 1920, com a montante de crítica ao liberalismo e o crescimento do autoritarismo católico ou não. É claro que é impossível qualquer generalização maior, mas não causam espécie as menções negativas ao bolchevismo, quer no contexto de rejeição às imitações políticas, quer literárias, como se pode observar: “Não me refiro [. . .] aos grupos operários levados ao erro bolchevista por irrefreáveis, embora enganosas, aspirações. Nem mesmo aos miseráveis exploradores desses grupos. Refiro-me aos bolchevistas por atitudes literárias [. . .].”⁵⁸

2.3. O término de Festa

No nº 13 de *Festa*, datado de janeiro de 1929, o editorial de Tasso da Silveira, que abre a revista, comemora um ano inteiro de luta gloriosamente vencido. Seu sugestivo título é “Batuque p’ra começar” e nele se faz uma espécie de balanço da situação do campo intelectual, situando-se o grupo de *Festa*.

A tônica de satisfeita vitória e o diagnóstico do término das disputas no terreno do modernismo é que chamam atenção, considerando-se o ano de 1929. Eles seriam mantidos ao longo do número que, na seção “Panorama,” esclarece que passara “o momento dos grupos e das polêmicas.”⁵⁹ Se as três grandes tendências, já reconhecidas e assinaladas, persistiam, não se achavam mais delimitadas em grupos correspondentes e característicos, como

antes. Estavam todas dispersas em “numerosos grupões, grupinhos e grupelhos,” misturando-se por vezes ou mantendo-se desligadas de qualquer agrupamento.

No caso da revista, que fizera sua campanha e vencera, estavam todos os modernos que descobriram “um sentido profundo no esforço espiritual desta hora.” A avaliação, portanto, não ignorava diversidades, mas apontava para um outro tipo de agregação dos intelectuais, ressaltando, muito naturalmente, o que seria a predominância espiritualista. Como foi mencionado anteriormente, este é o último exemplar da primeira fase da revista, que só retornaria em julho de 1934, com mais nove números, em contexto inteiramente distinto, embora também marcado por outro modernismo, não mais futurista, objetivista ou “outros istas.” Tanto que, no primeiro artigo desta segunda fase, Andrade Muricy, ao escrever sobre dois grandes artistas do momento, Manuel Bandeira e Ronald de Carvalho, esclarece que nacionalismo e universalismo conviviam harmonicamente, sem espantos ou contradições, não se preocupando mais a crítica em criar classificações por total falta de necessidade e pertinência.

A revista torna-se, portanto, menos combativa e mais informativa e didática, dedicando-se muito à música, ao romance e também à poesia e crítica literária. O romance, em especial o regionalista, ganha espaço crescente, havendo elogios a trabalhos como os de José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Lúcio Cardoso, e severas críticas ao engajamento político explícito de obras como as de Jorge Amado e Graciliano Ramos, consideradas carregadas de “excesso de piedade e simpatia.”⁶⁰

Mas talvez seja a música que, ao lado das ilustrações, ganhe maior visibilidade nessa fase da publicação. São escritos textos sobre músicos e compositores e são noticiados concertos, audições, lançamentos de discos e programas musicais das várias estações de rádio, oferecendo-se uma nítida impressão de como se expandira o espaço de sociabilidade carioca no que dizia respeito à indústria fonográfica e à penetração do rádio na vida cotidiana da cidade.

Quanto ao formato gráfico, como foi assinalado, *Festa* cresceu e se tornou mais bela. Por outro lado, apesar da mudança de tom, nem seus articulistas nem seus temas principais se alteraram profundamente, o que revela a continuidade do projeto do grupo. Um projeto nacionalista e católico-espiritualista, mas que, nas páginas da revista, não chega a assumir engajamentos políticos explícitos. Sem dúvida, é muito difícil fazer algum tipo de generalização sobre posições políticas de tão variados intelectuais, valendo a pena lembrar as múltiplas possibilidades existentes e o risco de qualquer conclusão apressada.⁶¹

Os motivos específicos que levarão ao desaparecimento da revista, em agosto de 1935, não puderam ser localizados, mas a sensação do leitor, ao

percorrer esses nove números, é a de um grupo que considerava sua iniciativa bem sucedida, ao menos no fundamental, isto é, no projeto de nacionalismo universalista e na valorização do tradicionalismo, batizado como criador.

Notas

1. Este texto é uma versão condensada e modificada de parte de um livro intitulado *Essa gente do Rio... Modernismo e nacionalismo* (Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999). Ele foi apresentado no workshop “History, memory and urban culture,” no Colóquio “After the quinentennial: history, memory and nation in Brazil,” em 6 de março de 2001 na Universidade de Maryland, EUA.

2. Jean François Sirinelli, “Le hasard ou la nécessité: une histoire en chantier: l’histoire des intellectuels,” *Vingtième Siècle: Revue d’Histoire* 9 (jan-mai 1986).

3. Um bom exemplo dessa problematização é o livro de Ana Teresa Fabris (org.), *Modernidade e modernismo no Brasil* (São Paulo: Mercado das Letras, 1994).

4. Os conceitos de campo político e campo intelectual são usados conforme as indicações de Pierre Bourdieu em diversos de seus textos.

5. Gonzaga Duque, “Artigo sobre Carlos Malheiro Dias,” *Kosmos* IV.4 [Rio de Janeiro] (1907), citado por Lúcia Miguel Pereira, *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)* (Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988) 221.

6. Antonio Candido (seleção e apresentação), *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária* (Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978) 163. O texto de Sílvio Romero citado foi escrito para o Livro do Centenário de 1922.

7. Lúcia Miguel Pereira, *História da literatura brasileira* 223, citando avaliação de José Veríssimo, um membro do círculo de Machado de Assis.

8. Angela de Castro Gomes, *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo* (Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996). Vale observar que, em 1901, o então simbolista Tristão da Cunha lança um volume de poesias cujo título é *Torre de Marfim*.

9. Lúcia Miguel Pereira, *História da literatura brasileira* 225.

10. É interessante registrar que, em 1905, Emílio de Menezes candidata-se à ABL, na vaga de José do Patrocínio, o “patrono” dos boêmios, não sendo eleito. Sua entrada só se daria em 1914, ano em que morre, sendo sua cadeira pleiteada por Lima Barreto. Este não é e nem seria eleito para a ABL.

11. São numerosíssimas as revistas então existentes no Rio. Dentre elas, vale destacar *O malho* (1902), *O pau* (1905), *O papagaio* (1905–1906), *O diabo* (1907), *Kosmos* (1906–1907), *Careta* (1908) e *Don Quixote* (1917), esta estudada por Mônica P. Velloso em *Modernismo no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996).

12. A chaleira quente, que alimenta a bomba de chimarrão, representa a roda de bajuladores que cercava o poderoso senador gaúcho Pinheiro Machado, por toda a parte. Ser um chaleira e chaleirar alguém torna-se gíria que ultrapassa esse momento.

13. O filme estréia em abril de 1910, no Cine Teatro Rio Branco, intitulando-se “Paz e amor.” Era uma comédia musicada, satirizando o governo Nilo Peçanha e alcançando boa bilheteria.

14. O “jornal” teve o patrocínio da revista *Ilustração Brasileira* e dele participaram jornalistas e caricaturistas famosos. Da programação constava: um boletim parlamentar; um noticiário policial; crônica teatral; literatura e crônica social e bastante humor.

15. A Festa do Riso, mais um evento desta “conexão” do humor, teve a participação de Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Viriato Correa, Kalixto, Luiz Edmundo e vários outros nomes da intelectualidade carioca da época.

16. A Sociedade nasceu do Centro Artístico Juventus, por sugestão de Raul Pederneiras e foi sob a gestão de José Mariano Filho, um aficcionado do estilo neocolonial, que Minas Gerais entrou no circuito de viagens dos artistas brasileiros.

17. São inúmeros os trabalhos que analisam a reforma urbana do Rio em inícios do século e não cabe aqui retomá-los. O interesse está em registrar como a Avenida Central, inaugurada em 15 de novembro de 1905, torna-se o palco de sociabilidade da cidade, deslocado da rua do Ouvidor. Nela estão a Biblioteca Nacional, aberta em 1910, a sede de jornais, as confeitarias, os teatros, os cinemas, etc.

18. A partir de então, tais conferências alcançariam grande popularidade, realizando-se em outras cidades do estado, como Petrópolis, e do país, como São Paulo.

19. Renato de Almeida era baiano de nascimento, ensaísta e folclorista, que receberá o título de cidadão honorário carioca. Funcionário do Ministério das Relações Exteriores, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Academia Brasileira de Música, e da Comissão Nacional do Folclore, já nos anos 50, seria um dos membros da Sociedade Felipe D’Oliveira nos anos 30–40. Ele morre aos 86 anos, em 1981. Seu texto, de onde serão extraídas todas as citações que se seguem, tem 24 páginas e o exemplar usado, da Biblioteca Nacional, está dedicado ao “prezado amigo e venerando mestre Conde Affonso Celso.”

20. Renato de Almeida 10–11.

21. Citado por Lúcia Lippi Oliveira, *A questão nacional na Primeira República* (São Paulo: Brasiliense, 1989).

22. *Moinhos de vento* (Rio de Janeiro: Liv. Jacinto da Silva, 1913) 171, citado por Elias Thomé Saliba, *Raízes do riso: a representação humorística do dilema brasileiro: da belle époque aos primeiros tempos do rádio*, tese de Livre Docência (São Paulo: USP, 2000) 102.

23. Mário de Andrade, “O grupo de Festa e sua significação,” *Festa* 6 (1/03/1928): 12.

24. Tasso da Silveira, “Cateretê n.5 para viola e violão,” *Festa* 9 (15/06/1928): 6. Os periódicos mencionados foram analisados no livro: Angela de Castro Gomes, *Essa gente do Rio . . . Modernismo e nacionalismo*.

25. Mário Camarinha da Silva, relembando relato de Muricy, em Mário Camarinha da Silva, *Tempo de festa em “Festa”: 1927–29*, edição fac-similada (Rio de Janeiro, PLG-Comunicações, Inelivro, 1980) 14. Este texto será referência fundamental para muito do que se segue sobre a revista.

26. Mário Camarinha da Silva, *Tempo de festa em “Festa”* 14.

27. Essa longa interrupção não é explicada, nem as razões da retomada da revista em 1934, e de seu desaparecimento em 1935. Na primeira fase, em que era mensal, há

apenas um hiato entre o nº 12, de set./28 para o nº 13, o último do período, de jan./29. Na segunda fase, não há periodicidade regular e os números são de: jul., ago., set., out., dez./1934; jan., fev., mar., mai., e finalmente, agosto de 1935. Como antes, o hiato na publicação foi indicador de sua interrupção completa.

28. Até o nº 7 eles foram seis, acrescidos de quatro a partir de então. A esses nomes, dos quais se falará a seguir, somavam-se os de Tasso e Muricy.

29. Mário de Andrade, "O grupo de *Festa* e sua significação" 12.

30. Contracapa do nº 7 de *Festa*. O primeiro formato era de 380 x 280 mm e o segundo de 320 x 230 mm. No nº 7, a revista passa também a apresentar um sumário, que seria mantido na segunda fase.

31. O Palace Hotel, de propriedade de E. P. Guinle, instala-se na antiga Policlínica do Rio de Janeiro, na Avenida Rio Branco, n.185. Ele abrigaria a sede da Associação de Artistas Brasileiros, fundada em 1928, por Celso Kelly.

32. Ismael Nery era católico e será fundamental, por exemplo, na conversão de Murilo Mendes, em 1921. O pintor morreria em 1934, logo no início da segunda fase de *Festa*, causando comoção nos meios católicos e intelectuais, em geral.

33. Manoel Santiago, amazonense, instalara-se no Rio em 1919, fazendo brilhante carreira. Ele foi aluno de Eliseu Visconti e seria professor de Pancetti.

34. As subscrições dos proprietários foram de 10\$000 e o preço dos anúncios variava de 300\$000, na contracapa, até 20\$000, 1/16 de página. No nº 1, as informações são de que a assinatura anual custava 5\$000, o nº avulso 500 réis e o nº atrasado 1\$000. Apenas para se ter uma idéia de valor, em inícios dos anos 1930, um livro como *As minas de prata*, de José de Alencar, com dois volumes, custava 10\$000; a assinatura anual (quatro nº) de *A Ordem* custava 20\$000 e o nº avulso 5\$000. Já o preço de um par de sapatos era cerca de 30\$000.

35. Citado por Mário Camarinha da Silva, *Tempo de festa em "Festa"* 17 e 18. *Festa inquieta* foi publicado no Rio de Janeiro pela LUX.

36. Em 1925, o grupo verde-amarelo está formado e pouco tempo depois, dele emerge o grupo Anta, liderado por Plínio Salgado; em janeiro de 1926, Mário de Andrade rompe com Graça Aranha e, em 1928, com Oswald de Andrade. Em 1929 é a vez de Plínio romper com a *Antropofagia* de Oswald. Graça, por sua vez, não agradava mais nem aos de *Estética*, nem aos paulistas em geral, nem aos de *Festa*. Ficou com alguns amigos fiéis, entre os quais Ronald de Carvalho e Renato de Almeida, ambos também ligados aos de *Estética* e aos de *Festa*. Bem que tentou resistir, em 1929, com o *Movimento Brasileiro* e a Fundação Graça Aranha. A revista *Movimento Brasileiro*, cujo objetivo era ser um instrumento de "agitação modernista" fora do eixo paulista, é dirigida por Renato de Almeida e circula até 1930. Com a morte de Graça Aranha, em inícios de 1931, sua Fundação, mantida por Nazareth Prado, não mais perdura.

37. Neusa Pinsard Caccese, *Festa: Contribuição para o estudo do modernismo* (São Paulo: IEB-USP, 1971) 26, citado por Massaud Moisés, *História da literatura brasileira*, vol. 5 (*Modernismo*) (São Paulo: Cultrix, 1989) 43.

38. Dois de seus contos se tornarão famosos: "Pau de ferros" e "Seu Jujuba mascarado." Vale aproveitar para destacar a importância e difusão que os estudos sobre o folclore ganham ao longo das décadas de 1920 e 1930, o que é perceptível em revistas como *América Latina*, *Festa e Lanterna Verde*. Os laços entre o folclore, a poesia e prosa modernistas são bem evidentes, demonstrando preocupações nacionalistas

com a cultura popular e o quanto esta é indissociável da cultura erudita e da nascente cultura de massa.

39. Jackson não se filiou ao grupo de *Festa*, embora houvesse participado de iniciativas anteriores. Segundo Alceu Amoroso Lima, ele não o fez por sempre ter-se oposto ao modernismo, sendo que sua trágica morte, em novembro de 1928, ainda nos inícios da publicação, produz real comoção no que o Cardeal Leme chama de “o Brasil católico.” Ver o número especial da revista *A Ordem*, ano VIII, março de 1929, dedicado à sua memória, onde comparecem numerosos intelectuais. É a partir de então que a revista do Centro D. Vital fica sob a direção de Perilo Gomes e Alceu Amoroso Lima, cuja conversão se dá entre 1926–28.

40. Carlos Chiacchio e Eugênio Gomes são os organizadores da revista *Arco e flexa*, lançada em novembro de 1928, na Bahia, e considerada aliada de *Festa*. É de autoria do primeiro o artigo, transcrito no nº 13, intitulado “Tradicionalismo dinâmico.”

41. Desde junho de 1919, Alceu Amoroso Lima passa a escrever crônicas para a coluna “Bibliografia” do *O Jornal*, onde permanecerá por mais de vinte anos. É quando assume o pseudônimo de Tristão de Ataíde, tendo fortes ligações de amizade com Rodrigo Otávio e Ronald de Carvalho, com quem divide a mesma sala no Itamaraty. Alceu Amoroso Lima, *Memórias improvisadas: Diálogos com Medeiros Lima* (Petrópolis: Vozes, 1973) 65–6.

42. Whitman foi um poeta norte-americano que viveu entre 1819 e 1892 e pensou/sonhou a questão da unidade de seu país. Sua grande obra, *Folhas de relva*, era admirada, desde 1918, pela revista *América Latina*, sendo, portanto, uma consolidada referência para o grupo de *Festa*.

43. Além desta seção de resenhas, *Festa* também publicava anúncios de livros, no caso, quase sempre dos diretores e colaboradores. Como exemplos desta política de auto-promoção estão: *Luar de inverno*, de Silveira Neto e *Alegria criadora*, *A igreja silenciosa*, *Alegrias do homem novo*, de Tasso da Silveira, na primeira fase; e *A nova literatura brasileira*, de Andrade Muricy e *Definição do modernismo brasileiro* e *Tendência do pensamento contemporâneo*, de Tasso da Silveira, além da edição póstuma de *Setembro*, de Emiliano Perneta, na segunda fase.

44. No primeiro número da segunda fase de *Festa*, de julho de 1934, sua assinatura anual é de 10\$000, seu nº avulso é 1\$000 e o atrasado 2\$000, logo, o dobro do preço de 1927.

45. Andrade Muricy, “A crise da prosa,” *Festa* 1ª fase, nº 1 (1927): 2.

46. A década de 20 é rica em acontecimentos de artes plásticas, no Rio. Só para se dimensionar, vale destacar o I e o II Salões da Primavera, nos anos de 1923 e 1924, ambos no Liceu de Artes e Ofícios, com pintores como Manoel Santiago, Portinari, Goeldi, Orlando Teruz e outros. Em 1926, é aberto o I Salão dos Novos, no Palace Hotel, com Portinari, Cornélio Pena, Lucílio e Georgina de Albuquerque e Manoel e Haydêia Santiago.

47. Um bom exemplo é Zagus Ferraz, “Notícia sobre a pintura e a música em São Paulo,” *Festa* 1ª fase, nº 7 (1928): 4. Nele se comenta, com surpresa, a mostra de Lazar Segall, realizada em 19 de dezembro de 1927. Em uma semana, 1.500 pessoas teriam visto a exposição, que consumiu quinze contos e rendeu uns cinco, além de dois quadros inutilizados. Tarsila não expunha mais, devendo seguir para a Europa, onde estava Anita Malfati; Di Cavalcanti estava no Rio, e parecia sofrer de “preguiça de execução.”

Tinha capacidade. Mas preferia engordar. . . . Quanto à música, nada. O maior pianista do país, na avaliação de Mário de Andrade, João de Souza Lima, deu três concertos no Municipal e teve três casas meio vazias. O texto é melancólico, observando que os modernistas não eram mais queridos em São Paulo. Mas, ao menos no Rio, este clima iria mudar, pois em 1931 seria organizado, por Lúcio Costa, o I Salão de Arte Moderna, com grande repercussão. É neste mesmo ano que se funda o Núcleo Bernadelli, integrado por Pancetti, Milton Dacosta, Manoel Santiago e muitos outros. O grupo, entre 1932 e 1941, organizaria cinco importantes salões.

48. O melhor texto é Monica P. Velloso, “A cidade-voyeur: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas,” *Revista Rio de Janeiro* 4 (dez. 1986): 55–66.

49. Tasso da Silveira, “Renovação: a propósito de um livro de Tristão de Ataíde,” *Festa* 2 (nov. 1927): 6–8.

50. Tristão de Ataíde, “O grupo de *Festa* e sua significação,” *Festa* 6 (mar. 1928): 14.

51. Tasso da Silveira, “Totalismo criador,” *Festa* 6 (mar. 1928): 1–2.

52. O artigo de Henrique Abílio, “A modernidade universalista da arte,” *Festa* 1 (ago. 1927): 4–5, desenvolve cuidadosamente a associação entre universal e nacional na arte moderna, e é o melhor exemplo para o ponto, na perspectiva do grupo examinado.

53. Tasso da Silveira, “Queremos ser ou o nacionalismo brasileiro,” *Festa* 8 (mai. 1928): 5–7.

54. Tasso da Silveira, “O simbolismo brasileiro,” *Festa* 3 (dez. 1927): 8–9. O artigo responde a uma crônica literária de João Ribeiro, publicada no *Jornal do Brasil* de 9 de nov. do mesmo ano.

55. A própria palavra “ambiente” vem sendo usada pela literatura que trabalha com história de intelectuais para designar este microclima estético e afetivo que une pessoas e conforma sua sensibilidade de expressão criadora.

56. Vale observar, seguindo Lúcia Miguel Pereira, que são Tasso e Muricy os primeiros a considerarem *Canaã* uma obra simbolista em prosa. Vale também notar o tom em que Tasso escreve sobre Graça, em 1928. Após reconhecê-lo como simbolista de primeira hora e qualificar seu romance como luminoso, anota: “É bem verdade que, depois, vieram *A estética da vida* e *O espírito moderno*. Mas isto é uma outra história . . .” (“O simbolismo brasileiro” 9).

57. Nestor Vitor falece em 1932, transferindo seu legado a Muricy e também a Tasso.

58. Tasso da Silveira, “Queremos ser ou o nacionalismo brasileiro” 6.

59. Ambos os artigos estão em *Festa* 13 (jan. 1929): respectivamente p. 1 e pp. 15–6.

60. Tristão de Ataíde, *Festa* 1 (ago. 1927): 1 e Andrade Muricy, “O momento do romance brasileiro,” *Festa* 8 (mai. 1928): 15.

61. Cecília Meireles, por exemplo, que desde 1930 assumira a coluna “Página da educação” do *Diário de Notícias*, será uma das signatárias do “Manifesto da nova educação ao governo e ao povo,” publicado, em março de 1932, na referida coluna e onde se condena os rumos da política educacional do país. Já no caso de Tasso da Silveira, é bom registrar a publicação, em 1937, de um livro intitulado *Estado corporativo*, Rio de Janeiro, José Olympio.